

- IV, MAIO DE 2015

# Imba

REVISTA BRASILEIRA SOBRE  
A CULTURA ELETROACÚSTICA

nm  
ie

# EDITORIAL

▶ Iniciando seu segundo ano em 2015, a *linda* passou a ser mensal. Com essa nova periodicidade e nosso *site* reformulado, passamos a convidar também, a cada número, um artista para ilustrá-lo. Felizmente, logo pudemos sentir os resultados dessas mudanças: os artigos parecem estar tendo tempo de ganhar vida própria, sendo mais compartilhados e comentados por nossos leitores (e até por nós mesmos!). Diante ainda dos fantásticos trabalhos realizados por nossos primeiros ilustradores convidados – Élcio Miazaki, Pedro Moreira, Sanannda Acácia e Henrique Chiurciu – parece estranho pensar que a revista pôde passar tanto tempo sem se deixar permear por imagens como essas.

Esta *linda-iv* que apresentamos agora reúne artigos e trabalhos visuais publicados nos quatro primeiros números *online* deste ano. Ela é tanto um reflexo dessas mudanças quanto uma continuação do que pretendemos com as coletâneas em pdf: em primeiro lugar, permitir que outros públicos em outras partes do mundo tenham acesso ao que escrevemos, através da versão em inglês que estamos lançando hoje também; em segundo lugar, permitir que tenhamos um panorama geral das discussões que atravessaram a revista neste período, reforçadas aqui pelos novos pontos de contato que surgem entre os textos e imagens.

Um tema em especial ganha força na primeira metade deste número: indagações a respeito de, afinal, o que é e como é compor uma canção experimental surgem nos vários textos que formam nosso pequeno dossiê sobre o assunto, que termina por aproximar a *Ursonate* de Kurt Schwitters a *Cores & Valores*, o mais recente álbum dos Racionais MC's, não sem antes passar por Rita Lee e por *mashups* de discursos políticos.

Falando neles, aliás, dão as caras nesta edição ainda o YouTube Poop, os painelaços, a nova série da Natália Keri, as conversas de Daniel Puig com compositores brasileiros, Heidegger, tecnologia, o arquivo digital de música e a feliz proporcionalidade entre o homem e a praia.

E se na *linda-i* passamos pela Suécia através de uma conversa com Eva Sidén e Jens Hedman e na *linda-ii* tateamos a cena experimental na Rússia, encerramos esta *linda-iv* com uma entrevista exclusiva realizada por Julia Teles com a compositora Annette Vande Gorne, nome fundamental na história da música eletroacústica belga. Ela narra um pouco de sua trajetória, fala de sua visão de educação musical, do lugar do compositor na sociedade e de suas viagens ao Brasil.

Esperando sempre poder contar com sugestões e comentários dos leitores, desejamos a todos uma agradabilíssima leitura! ▲

LUIS FELIPE LABAKI





# ÍNDICE

▶ (8-11) [E a canção experimental, o que é?](#)

Julia Teles

▶ (14-18) [2 textos sobre canção](#)

Lucas Rodrigues

▶ (20-30) [Canção experimental e-ou poesia sonora](#)

Flora Holderbaum

▶ (32-35) [Experimentar a canção, canção experimental e suas partes](#)

Caio Kenji

▶ (38-41) [O cantor na canção experimental](#)

Alessa

▶ (44-58) [Cores & valores](#)

Tiago de Mello

▶ (60-64) [Amor e ódio em tempos de protestos](#)

Lilian Nakao Nakahodo

▶ (66-71) [A consciência do ruído, a inconsequência acústica ou A \(in\)consciência do ruído](#)

Bruno Fabbrini

▶ (74-79) [Frio na barriga](#)

Natália Keri

▶ (82-86) [A tragédia do banhista](#)

Francisco de Oliveira e Max Packer

▶ (88-92) [Heidegger, arte e tecnologia](#)

Roberto Votta

▶ (94-97) [Tela de música](#)

Sérgio Abdalla

▶ (100-106) [Too many poops](#)

Luis Felipe Labaki

▶ (108-115) [Entrevista com Annette Vande Gorne](#)

por Julia Teles





# E A CANÇÃO EXPERIMENTAL, O QUE É?

JULIA TELES

linda #1, ANO 2

▶ Desde o ano passado venho pensando e tentando entender o que é canção experimental. Já ouvi o termo na boca de várias pessoas, mas nunca entendi o que realmente esperar de uma canção com esse adjetivo. Talvez porque o experimental<sup>1</sup> também seja algo difícil de eu compreender.

Então fui ler *O Século da Canção* do Luiz Tatit. O autor fala da história da música brasileira, de como a música popular teve seu registro garantido a partir do momento em que começou a ser possível a gravação (que funcionava como escritura, tanto quanto uma partitura para os estilos musicais “eruditos”), das mudanças culturais (como a rádio e a televisão, por exemplo) que levaram a canção a diversas fases e tendências, analisa e comenta obras significativas do repertório, entre outras coisas. Mas o que me saltou aos olhos foi sua definição, simples, do que é o canto: “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”.

<sup>1</sup> Texto da *linda* no qual pergunto o que é o termo experimental: [goo.gl/p2pF8Z](http://goo.gl/p2pF8Z)

Segundo o que compreendi, a musicalidade de um texto está implícita nos sons das palavras, basicamente. As palavras são escolhidas pelo seu sentido e sua sonoridade, que naturalmente sugere (ou contém) melodias ou sugestões de melodias. Essa musicalidade contida na fala pode ser tratada e trabalhada de diversas maneiras, mas a base da canção está aí. Um cantor ou compositor pode potencializar ou fugir dessa naturalidade. (Ir para o anti-natural definiria uma canção como experimental?)

Canção contém texto compreensível (salvo algumas exceções, que eu chamaria também de experimentais), e os textos contêm mensagens, informações, imagens. Embora a base da canção seja simples – basta a sua entoação para ela existir – ela pode carregar consigo diferentes e complexas cargas emocionais, políticas, sociais, entre outras, nessa potente junção melodia-letra.

Existem algumas canções que memorizei já há muito tempo, e quando tento falar os textos sem cantar, é muito difícil não entoar a melodia junto. Pode ser um sinal de que essa



naturalidade intrínseca pode ter sido mantida e respeitada, pois os dois elementos, música e letra, parecem indivisíveis, uma vez que foram acoplados um ao outro.

Agora entrando no âmbito da canção experimental, pensando que ela pode ser experimental na letra, forma, sonoridade da voz mais abstrata, ter algo inusitado, coloco alguns *links*-sugestões de músicas que encontrei para ilustrar o assunto:

1) Na primeira vez que ouvi Walter Franco me impressionei pela simplicidade e esquisitice das suas canções nesse disco *Ou Não* (Em *Me deixe Mudo*<sup>2</sup>, lentamente construída e cíclica, e em *Cabeça*<sup>3</sup> em que apresenta bastante experimentação vocal);

2) Tom Zé também tem canções bastante atípicas. Escolho *Um 'Oh'* e *um 'Ah'*<sup>4</sup> por conta de sua letra;

3) Rita Lee decidiu musicar uma receita em *Macarrão com Linguíça e Pimentão*<sup>5</sup>...

...e mais recentemente Karina Buhr fez uma música para pedir dinheiro da Lei de Incentivo para o disco, chama-se *Ciranda do Incentivo*<sup>6</sup>;

4) Lilian Campesato, na peça *Fedra*<sup>7</sup>, é um exemplo das potências do não-texto na música vocal experimental...

...e o Alessandro Santana também, correndo o texto em *Canto n°2*, que pode ser ouvido e baixado online<sup>8</sup>.

Esses são alguns exemplos que considere divertidos. Gostaria, ainda, de fazer uma pergunta a quem está lendo: Quando uma música deixa de ser canção? O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto? Em que nível pode ser transformada? ▲

- 5 [goo.gl/pI9ygS](http://goo.gl/pI9ygS)  
6 [goo.gl/t2ge5K](http://goo.gl/t2ge5K)  
7 [goo.gl/zvpUe6](http://goo.gl/zvpUe6)  
8 [goo.gl/8P7QE9](http://goo.gl/8P7QE9)

## PARA MAIS INFORMAÇÕES:

TATIT, Luiz. O Século da Canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

*JULIA TELES* é compositora, thereminista e editora de som em São Paulo. Faz parte do coletivo teatral *28 Patas Furiosas* e do **NME** (como compositora e produtora), além de trabalhar como autônoma em trilhas sonoras e edição de som para filmes.





ÉLCIO MIAZAKI

ilustrando a *linda* #1, ANO 2

Em Re-postal SP, Élcio Miazaki submete cenas e detalhes de São Paulo a jogos de espelhos, como se a própria cidade olhasse para si, na sua excentricidade. É uma forma de abordar sua característica fragmentada e obsoleta, apesar do ensejo para modernizar-se sem critérios ou controle.

[sites.google.com/site/elciomiazaki](https://sites.google.com/site/elciomiazaki)





## 2 TEXTOS SOBRE CANÇÃO: CANÇÃO ESTRUTURA CANÇÃO VOTO DE NULIDADE AUDIOGENIA (COMO 'FOTOGÊNICO')

LUCAS RODRIGUES

linda #1 E #2, ANO 2

▶ Tenho feito canções e é difícil conceder ao senso comum.

Quando se propõe a algo que já existe aceita-se que aquilo existe.

Digo obviedades porque tentei não ser óbvio.

Quando se é compositor se busca o tão falado novo – o que é um som novo?

1) Tem uma música e tem alguém cantando.

2) Tem um poema.

3) Tem pessoas fazendo barulhos com a boca.

Ou:

1) Tem um refrão e ninguém cantando.

2) Tem guitarras demais pra ser outra coisa.

3) Parece música que geralmente é cantada.

Ou:

1) Eu me comprometo a fazer acordes maiores se assim for melhor pra cantar junto.

2) Eu aceito que os barulhos que eu gosto são fundo e as formalidades (letra, acordes maiores) são figura.

3) Eu sei que é o fundo que caracteriza minhas opções estéticas. A figura é o superego. O fundo é as outras coisa. João Gilberto zen. John Cage não-Zen.

4) Canção como entrega, recompensada por clareza (imagética ou literária – conjuração ou correlações). ||



► Eu gosto de coisas que aconteceram em música em New York no começo dos anos 80 – nessas coisas pouca gente ia, imagino. Tento não romantizar. Eu li o livro do David Byrne, e li várias entrevistas. Fala-se em construção de técnicas pessoais, fala-se em ignorar o passado em virtude da criação de experiências não “Novas”, mas outra coisa como se fosse nova, sem a pretensão que o “Novo” confere.

Um outro texto com alguém falando que fazia algo que sabia que alguém em outro lugar já fazia, mas não sabia quem-como-onde, mas imaginava que era algo que provavelmente era feito por alguém em algum lugar porque ué, né. Então em algum ponto eu comecei a escolher o que gostar. Parece óbvio agora, escrevendo. Mas eu quero dizer que eu escolho mesmo antes de saber que existe, e se depois eu descubro ou não é irrelevante – música não tem nada a ver com Música, no fim, e circularmente eles estavam certos.

Eu tenho um computador, eu tenho uma guitarra, eu tenho meias, eu tenho garganta, eu tenho um saquinho de gergelim que eu tirei

da cozinha e coloquei na minha mesa porque achei que ia ser um bom chocalho, e não é um bom chocalho, não pra microfones pelo menos. Não é audiogênico.

Espera-se que uma câmera tenha fotogenia? Que seja a portadora de um grau de fotogenia. Que seja a facilitadora ou a limitadora da fotogenia das imagens que capta. Assim como microfones servem pra isso ou pra aquilo – o chocalho precisa de um microfone muito mais sensível, um microfone acolhedor; uma guitarra alta precisa de um microfone bruto (uma guitarra alta precisa de um microfone bruto assim como o sol deve precisar de uma câmera bruta). ■

► Outro alguém mais novo americano, falando que fazia tudo de verdade no estúdio. St. Vincent, acho. Todas as partes são tocadas de cabo a rabo, e ela tinha orgulho disso, ou então parecia achar que isso era uma questão de honestidade. Enfim.

Glenn Gould distinguia entre realismo e realidade. *Realism and Actuality*. Isso se dava no

contexto das suas peças para rádio (The Solitude Trilogy), nas quais o corte e a colagem eram ferramentas um tanto imperativas, manipulando vozes gravadas a dizerem o que o autor queria, através da edição. YouTube Poop. Isso se dava também nas suas gravações de Bach: gravando o mesmo trecho com diferentes intencionalidades musicais, gravando voz por voz de contrapontos densos, em busca de maior clareza.

Eu digo isso porque estou gravando algumas canções, e apesar de querer muito conseguir replicar o processo da St. Vincent, tem sido muito difícil manter na cabeça todas as alterações que se acumulam em um pedaço de música, mas mais do que isso, talvez todas as músicas sejam colagens, sobreposições, e manipulações de significados: tudo seja YouTube Poop.

E acaba que eu tenho acordes, eu tenho timbres que eu sei que eu quero ali, eu tenho uma letra, uma melodia, uns acordes, um monte de pedaços, um monte de papel rasgado, aquelas bolinhas e quadradinhos que as pessoas fa-

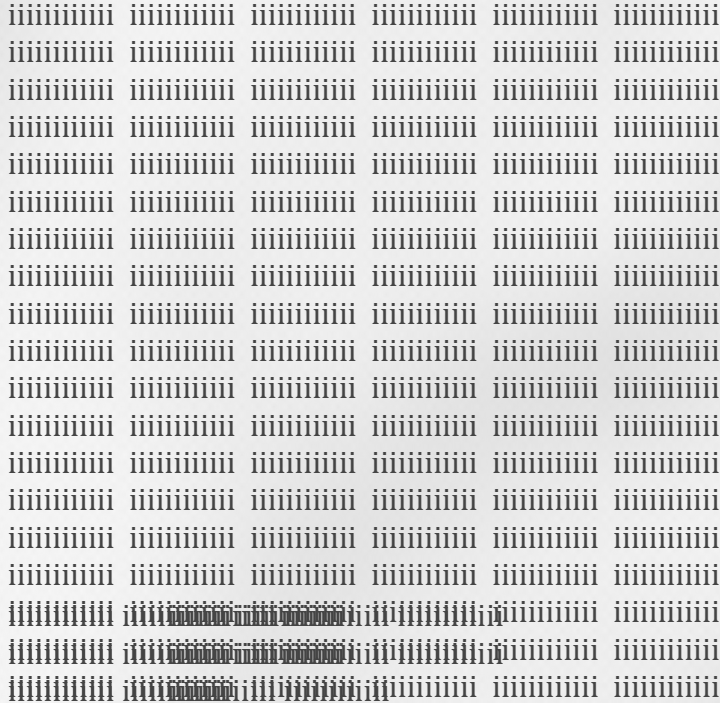
ziam em bloquinhos quando se usava telefones com fio e você tinha que ficar parado esperando alguma coisa, eu tenho um monte disso. E não se ouve música na cabeça (mas ainda se ouve no telefone), a cabeça não funciona em tempo linear sem muita concentração (frases curtas muita pontuação).

Então acaba que mesmo nas canções, da estrutura pré-definida, dos acordes, das coisas certas das fórmulas certas, o trabalho manual é o mesmo de mover pedacinhos e colar pedacinhos, mas com alguém cantando. O mesmo da “música eletroacústica de concerto que descende da tradição musical europeia”, é o que eu quero dizer. E eu não tenho fôlego e eu não tenho voz então eu pago por isso movendo muitos muitos pedacinhos. E distinguir realidade (é só não mexer em nada? mas o microfone mente e tudo soa tão mais fraco!) de realismo (criar paisagem, fazer falar, trazer à tona, dar luz, sombrear, simular, diluir, afluir, criar uma realidade controlada, dobrar guitarras porque fica lindo e é o que eu queria que existisse) é difícil. Sem *autotune*, por honestidade. ▲



ÉLCIO MIAZAKI

Re-postais



*LUCAS RODRIGUES* é guitarrista e compositor de Santos que trabalha com aplicações da tecnologia à arte. É colaborador do NME e Produtor do TUDOS, noite mensal de canção experimental em Campinas. Possui especialização em Sonologia pelo Conservatório Real de Haia (Holanda) e é graduando em Música pela Unicamp.

[lucas.nmelindo.com](http://lucas.nmelindo.com)



# CANÇÃO EXPERIMENTAL E-OU POESIA SONORA: EM CONVERSA COM ALESSA E JULIA TELES

FLORA HOLDERBAUM

linda #3, ANO 2

► Entre a poesia e as artes visuais descobri a música, e o violino me instrumentalizou a escuta. Logo tudo se confundiu, os desejos sonoros entraram pela boca e agora saem pelos meios e entremeios daquilo que crio.

É sobre os desejos da voz na Poesia Sonora, esse nome usado para significar uma série de práticas distintas da voz, que pensei em tramar este texto na *linda*. Desejos da voz, naquilo que liga ou dê-liga o homem com o mundo, numa proposta abrangente entre linguagem, ritual, canção, poesia, sonoridade, *rap*, juramento, oralidade, situação, sujeito, vocalidade, coletividade. Quanto mais pesquiso e crio com a voz, mais percebo o quanto ela é multidimensional e interdisciplinar.

Já em minha primeira interação com a *linda*, ao escrever sobre a música experimental em Florianópolis<sup>1</sup>, tinha ideias de escrever sobre poéticas da voz, meu tema de mestrado e que trago pela vida; mas os caminhos da minha escrita sob este aspecto só foram confluir com

1 [goo.gl/Pk9b40](http://goo.gl/Pk9b40)

a revista mais exatamente nos últimos meses, com os textos da Alessa Camarinha, *Sonhos de Voz e Máquina*<sup>2</sup>, e da Julia Teles, *E a Canção Experimental*, o que é?<sup>3</sup>

As compositoras propõem questionamentos sobre o que chamam de canção experimental: “quando uma música deixa de ser canção? O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto? Em que nível pode ser transformada?” Alessa pergunta ainda se a canção experimental morreu, em outro texto desta linha: *Canção, Estrelas Mortas e Inventividade: em conversa com Julia Teles*<sup>4</sup>.

Admiro a percepção das amigas sobre o tema, e ainda sua assertividade quanto a uma possível “morte da canção”, se quisermos falar em canção experimental. Longe de querer responder, mas sempre com desejo de sugerir novas questões, penso na poesia sonora como algo antes ou depois da canção, e não necessariamente ligada a ela. Sob um caráter de resistên-

2 [goo.gl/gpFLrm](http://goo.gl/gpFLrm)

3 Nesta mesma edição, p.8

4 [goo.gl/j8KXXa](http://goo.gl/j8KXXa)



cia e experimentação, creio que a poesia sonora seria o âmbito poético que de certa forma abraça ou adentra as questões que a canção não dá conta de resolver, e leva adiante paradigmas encontrados nessa linha. Com esta coluna eu desejo compartilhar um pouco do que aprendi sobre isso, na minha curiosidade das interações entre poesia e música.

Algo talvez delimite pares de prazer com essa “voz experimental da canção (morta)”, de que falam as compositoras-autoras. No meu olhar e na minha escuta, talvez possamos falar de um “experimental da voz” na medida em que ela extravasa as fronteiras disciplinares. Penso que a canção está por demais dentro da disciplina da música, submetendo a poesia a uma musicalização; de outra forma, a voz na Poesia Sonora não obedece às restrições da ordem do cancionero e se espalha naquilo que a vocalidade tenciona entre significado, corpo, rumor e som. Mas, além disso, a experimentação nesse âmbito preserva o caráter de interdisciplinaridade vocal frente à categorização das disciplinas que chamamos de literatura, música e teatro.

Philadelpho Menezes, poeta inter-signos que deixou o livro *Poesia Sonora, Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, uma das poucas publicações em livro sobre o tema no Brasil, coloca que a Poesia Sonora é essencialmente experimental. Isso quer dizer que a poesia sonora está sempre mais distante da poesia declamada, das técnicas da rima e do verso, da lírica emotiva, da representação teatral e dramática do texto. De outra forma, os poetas sonoros se inclinariam mais para elementos como fonetismos, ruidismos, uso de mediação tecnológica, técnicas estendidas da voz, música eletrônica, entre outros meios<sup>5</sup>. Poesia Sonora também não é canção, nem poesia musicada,

“porque os sons não entram no poema sonoro com a função que possuem na música: não apresentam problemas de combinação com um texto (porque não há texto), nem de harmonia, nem de desenvolvimento melódico”, diz Philadelpho.

Os elementos do texto podem cumprir uma

<sup>5</sup> Texto de Philadelpho Menezes citado a partir do seguinte site: [goo.gl/VGuD8p](http://goo.gl/VGuD8p)

função musical e sintática, compondo, por exemplo, uma forma no tempo, mas estas funções não são, por finalidade, harmônicas, nem contrapontísticas, nem tanto melódicas; talvez sejam timbrais ou texturais, mas em geral são mesmo espaciais, gestuais, enunciativas, contextuais. ■

► Mas vamos com calma, dizendo primeiramente o que a Poesia Sonora não é, para depois tentarmos contornar suas bordas e ouvir o que ela insinua, seus desejos de escuta, suas vozes secretas, suas linguagens inventadas. Ao longo dos textos, quero apresentar diferentes linhas dessas propostas com a voz experimental que apareceram nos séculos XX e XXI. (O primeiro texto que citei, da Alessa, é uma ótima referência sobre as práticas atuais nesse sentido.) ■

► Para considerar a criação com Poesia Sonora, como musicista e poeta, percebi que era preciso ou expandir minha concepção do que é música – para incluir aí todo tipo de intervenção performática, não necessariamente apenas sonora – ou admitir que existiria um

campo intermídia entre a música, o teatro, a poesia, a pintura, a vida. É, sim, uma intersecção de elementos situacionais, atos de fala, performance, enunciação, vocalidade, mediação com elementos visuais, eletro-eletrônicos, quinésicos, proxêmicos, entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica, semântica, sígnica, entre outras:

*Quando vem apresentado ao vivo, o poema sonoro se preenche de outras questões que partem da sua integração a outros meios e linguagens: espaço, gestualidade, vídeo, interação com o público. (ainda Philadelpho Menezes, no mesmo link citado acima).*

Um ótimo exemplo desse tipo de exploração das instâncias que a voz perpassa é a obra *Glossolia*<sup>6</sup> (1960-61), de Dieter Schnebel. Nela, o compositor trabalha ânimos da voz em cenas de estados moventes, enfatizando os estados emocionais e os atos de fala das vozes. Mais do que a significação das palavras, trata-se de cruzar ambiências, contextos, atos implícitos ou estados internos, evidenciados pela expressão vocal dos atores. Além disso, são

<sup>6</sup> [goo.gl/1pvZSE](http://goo.gl/1pvZSE)



usados gestos corporais em tipos de “deixas” ou entradas para a voz, como quando um ator bate um pedaço de madeira no chão e as vozes começam a entoar um coro indefinido de palavras. Ou então, como vemos aos 23’<sup>7</sup>, são usados elementos gestuais, como o bater das mãos nas barras da calça, ou o pisar fortemente o chão, em um ritmo proposital em junção com emissões vocais aspiradas e expiradas.

Schnebel utiliza como material criativo os elementos do âmbito da enunciação vocal e suas expressões em relação ao espaço, aos objetos, ao gestual do corpo. Ao invés de notas com alturas definidas, ou apenas instrumentos convencionais, ou utilização de uma métrica tradicional, em *Glossolalia* os elementos composicionais se configuram em uma intermídia entre marteladas, pisadas com sapato, o sentar no sofá, uma entonação de discurso exaltado, um violino, um farfalhar das calças, etc.

Penso que, se for para investigar a composição da voz *experimental*, talvez seja necessário in-

<sup>7</sup> [goo.gl/Ibn00o](http://goo.gl/Ibn00o)

cluir estas multidimensões da voz nos processos de criação, nas técnicas, nos procedimentos, com o mesmo peso com que consideramos as notas ou as durações, a melodia ou a harmonia, e mesmo o ruído, na música. E aqui entram como elementos os rumorismos, os ruídos guturais, o grito, o choro, risadas, conversas, soluços, interjeições e sons corporais internos.

Talvez seja necessária uma noção de vocalidade intermidial da voz que permeie muitos campos, cuja própria constituição perpassaria nossa vida, na nossa performatividade ordinária. Ou ainda, talvez o termo “Poesia Sonora” sofra de uma generalização que opera por desvios em cada proposta.

Para Philadelpho Menezes, essa voz experimental, própria da Poesia Sonora, redimensionaria o corpo do poeta na criação de uma nova língua, um “racional código aberto”, que não carrega significados, mas somente sua própria presença no mundo: “essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências

estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem” (na página 42 do livro). Isto nos põe em contato com o âmbito da performance, ou aquilo que se passou a chamar *performance art*: algo de indefinível que permeia cada ação do artista dentro da vida, na qual o real se confunde com a ficção, a inventividade, a poética, entremeando e alterando o sujeito em ator, poeta, contador, esteta, músico, como o fez continuamente o poeta Waly Salomão, em seu estado de “cinema permanente”<sup>8</sup>.

No entanto, tampouco a performance como área parece servir para conter os “desígnios” da Poesia Sonora, na medida em que esta perpassa um leque de disciplinas, mas principalmente porque ela exige um ato compositivo entre os meios. É por isso que quando penso em Poesia Sonora e em poetas sonoros(as), muitas vezes lembro de trabalhos de compositores e compositoras que ousaram procedimentos intercalados entre as modalidades, em trabalhos que acabaram “saltando” para fora do que se concebe como música, como acontece em *A- Ronne* para 8 vozes, parte 4 e 5 (1974-

<sup>8</sup> [goo.gl/IEQdcV](http://goo.gl/IEQdcV)

75)<sup>9</sup>, de Luciano Berio, ou em *Recitation no.11* (1977-78)<sup>10</sup> de George Aperghis.

*A-ronne* é composto de *momentos*, com diferentes expressões vocais em cada parte, entre um madrigal, trechos polifônicos, uso ocasional de melodias elementares, mas também ruídos vocais, conversações ordinárias, toses, risos, interjeições, gritos e sussurros. De acordo com Berio, *A-ronne* seria uma espécie de documentário da voz, feito sobre o poema homônimo de Edoardo Sanguineti. Não seria uma forma de transpor um texto em música, mas de extrair do texto diferentes situações vocais e diferentes tipos de caráter expressivo.

Seria arriscado ou mesmo equivocado dizer que estes últimos trabalhos são poesia sonora, mesmo o trabalho de Schnebel já citado, mas eles expressam ou despertam os mesmos questionamentos e desejos da voz que os poetas sonoros fazem emergir, entre poesia, performance e música.

<sup>9</sup> [goo.gl/w9P922](http://goo.gl/w9P922)

<sup>10</sup> [goo.gl/qBv706](http://goo.gl/qBv706)









Poema-cartaz fmsbw, de Raoul Hausmann (1918)

de altura definida, em motivos e temas melódicos. O poema sonoro foi feito para ser oralizado numa performance vocal e é uma proposta de veicular sons primordiais da fala – ato dadaísta contestador do caráter logocentrista da escrita ocidental – associando-os paradoxalmente a uma forma estrita, tradicional e extremamente elaborada, como a sonata, inaugurando um tipo de obra que transita entre as disciplinas musical e literária.

A partitura é repleta de indicações, tais como: **1)** nome dos movimentos (Rondó, Largo, etc); **2)** o caráter de cada movimento (através de um cabeçalho que explica ao *performer* como interpretá-lo); **3)** as divisões dos movimentos em seções (através de linhas grossas ou tracejadas); e **4)** numa coluna vertical, à direita na página, o número do tema que está sendo executado (**Tema 1, 2, 3, 4** etc.), ou o que chamei de *temas variados* (através da adição das letras ‘a’ e ‘ü’, como por exemplo, em **3a** ou **ü1**).

Num documento explicativo, uma espécie de bula, com o título *Meine Sonate in Urlauten* (1927)<sup>16</sup> Schwitters oferece instruções de como ler a partitura, a origem de alguns fonemas a partir dos quais compôs os temas principais, esclarece as dinâmicas sugeridas a partir das diferentes cores e grossuras das letras (vermelhas e grossas são *ff*, finas e pretas, são *pp*), e a duração possível das sílabas e fonemas. Por ex.: vogais grafadas juntas - **aa**, têm som contínuo; quando separadas por espaço - **a a**; devem ser articuladas em sons destacados.

Então boa escuta e, se for possível, tente entoar a *Ursonate!* ▲

<sup>16</sup> [goo.gl/vhYGZE](http://goo.gl/vhYGZE)

## NOTAS:

[1] A prática de um fonetismo poético pode ser traçada bem antes das práticas do século XX, com composições de sentido poético onomatopáico já no século XVII e mesmo no século IV a.C., na Grécia. Cf. Dick Higgins: *Los Orígenes de la Poesía Sonora* ([goo.gl/jsQqTC](http://goo.gl/jsQqTC))

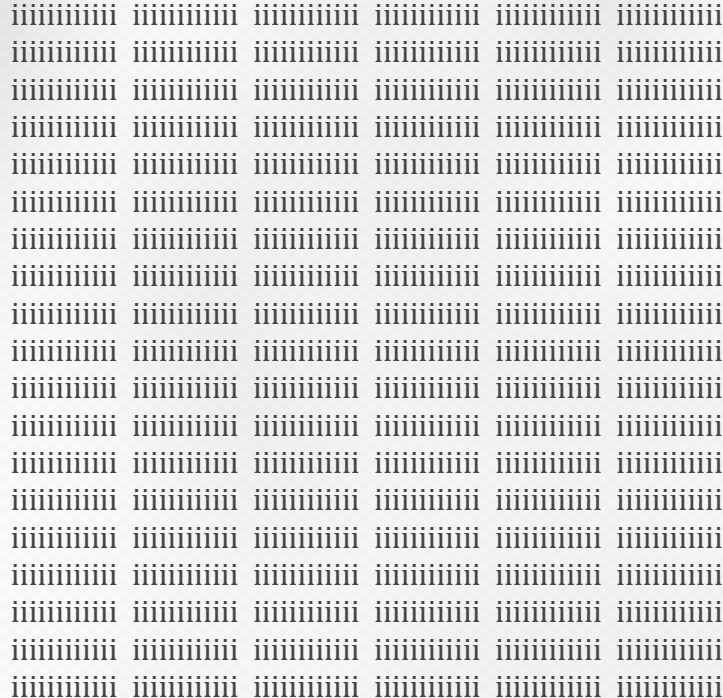
[2] *Merzbau* foi uma obra “work in progress” de Schwitters, foi construída com uma grande colagem e descrita por ele como a obra de sua vida. Ocupando dois pisos de sua própria casa em Hanover, o trabalho revelou um ambiente que evocava uma instalação que abrigava e circundava o público, colocando-o dentro da obra, estimulando um processo perceptivo altamente ativo por parte do usuário. Fotos e mais informações disponíveis em: [goo.gl/efriAa](http://goo.gl/efriAa)



PARA MAIS INFORMAÇÕES:

MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.

- Ver o artigo *Motivo, Tema e Forma, na Ursonate de Kurt Schwitters* (HOLDERBAUM, 2013), no qual faço uma análise motívica e formal desta obra ([goo.gl/s8BCYG](http://goo.gl/s8BCYG))



FLORA HOLDERBAUM é violinista, compositora e performer da voz. Bacharela em Artes Visuais e Violino pela UDESC, mestre em Música –Teoria Estética e Criação pela UFPR e doutoranda em Música-Sonologia pela USP. Pesquisa o uso da voz e as mediações tecnológicas nas poéticas experimentais dos séculos XX e XXI.

ÉLCIO MIAZAKI

Re-postais





```
&& if(x) {  
print(what?);  
}
```

## EXPERIMENTAR A CANÇÃO, CANÇÃO EXPERIMENTAL E SUAS PARTES (TALVEZ SOBRESSALENTES)

CAIO KENJI

linda #4, ANO 2

► 1 – Experimentar a canção é, provavelmente, uma das situações que a maioria das pessoas se coloca em relação à música nos primeiros anos de suas vidas musicais, futuros profissionais da música ou não e a despeito da possibilidade do desenvolvimento dessa tal vida musical para algo diferente, não necessariamente melhor.

2 – Canta-se para os bebês, a infância é repleta de canções em forma de jogos e troças, canta-se ouvindo o artista favorito, *karaoke*, banda de garagem...

3 – Sair da zona de conforto num ato de curiosidade (seja lá pelo quê), ainda que adentrando a zona de conforto de outrem. Um desfrutar da audição de algo que se mostra novo, ainda que dentro do conhecido mas até então despercebido, por exemplo. Ou cantar sem nunca antes ter assumido em público o papel de quem canta, pois o chuveiro é zona de conforto e não é necessariamente totalmente privado, também.

4 – Poder investigar com experimentos próprios, experimentar ativamente, criar para si com o que, ou naquilo que, não fora seu até então. Até certo ponto querer aprender/entender, depois desse certo ponto, dimensionar para então esgotar a curiosidade motriz se ela for passível de esgotamento.

5 – Errar bonito o suficiente para fazer surgir questões como “e se eu estive errando o tempo todo e este foi o acerto?” que iniciem uma série de “provas”. Epifanias que pouco se relacionam com o que se pretendia acertar também não são raras.

6 – Repensar as funções de uma estrutura. Na canção: do que se compõe e/ou compõe parte do quê? É feita de letra? De estrofes? Canto? Conteúdo verbal inteligível? Acompanhamento? Quando apresentada em um contexto entre outras obras (concerto, por exemplo), o que significa aquela canção naquele momento?

7 – Obter algumas das mesmas partes de um objeto conhecido (no caso a canção) por meio

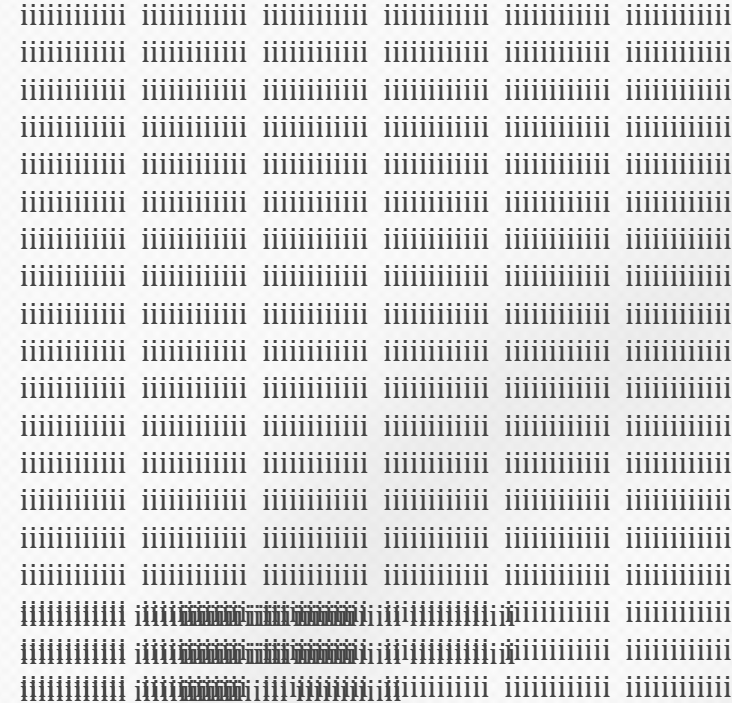


de outros processos, que não os habituais, para que o momento de “juntá-las” possa gerar conflitos que nos obrigue a pensar em soluções outras.

8 – Perceber até onde o “fazer diverso” consegue sustentar resultados que possam ser compreendidos como semelhantes entre si e/ou ao “ponto de partida”, seja lá qual for ele. Até onde e quais as relações que se propõe numa obra de arte precisam ser compreensíveis para se manter alguma evidência de que “b” é um experimento sobre “a” (Caso desejada essa “evidência”)?

9 – Se divertir como uma criança (mas não necessariamente jovem) quando ela ganha brinquedos modulares, quando ela desmonta um brinquedo (sobretudo se esse não fora pensado para isso) e quando tenta montar de novo. Semelhante, caso haja bom humor nessa hora, quando se monta um móvel mas o orgulho diz “não vou usar o manual” e ao final sobram peças. ▲

*CAIO KENJI* é artista sonoro, trabalha com instalações interativas, arduino, processing e pura data. Já se apresentou em concertos de improvisação livre e live coding. Gosta de fazer bugigangas com circuitos eletrônicos e eventualmente compõe músicas.







PEDRO MOREIRA

ilustrando a *linda* #1, ANO 2

O trabalho Profile Pictures começou como uma espécie de provocação bem-humorada no Facebook, onde as imagens são publicadas. Diferentes da maioria dos usuários das redes sociais, que muitas vezes apresentam como naturais construções artificiosas, Pedro constrói imagens autênticas na medida em que explicitam sua artificialidade, compostas como colagens de símbolos e representações metafóricas que dão corpo ao seu discurso.

Apesar da variedade de temas, utensílios e poses, as imagens possuem uma composição reiterada: o artista é fotografado da linha do busto para cima, olhando seriamente para a câmera - solução intermediária entre o narcisismo dos selfies e a suposta objetividade dos retratos 3x4.

[awkward-penis.tumblr.com](http://awkward-penis.tumblr.com)





# O CANTOR NA CANÇÃO EXPERIMENTAL

ALESSA

exclusivo para a **linda** -IV

► A canção experimental tem sido um tema recorrente nas buscas atuais do **NME**. Textos recentes para a *linda* da Julia Teles, Flora Holderbaum, Lucas Rodrigues Ferreira e meus, tratam do assunto. Fizemos também um concerto, se é que esta palavra aqui cabe, intitulado CANTA, no qual, eu, Julia, Lucas, Tiago de Mello, Caio Kenji e Daniel Puig produzimos cada um, uma “peça” canção experimental. A ideia do show, palavra que parece ser melhor para o caso, era pensar a produção do NME em formato banda. Eu estava cantando e processando efeitos, Caio tocava baixo e projetava imagens, Lucas estava na guitarra, Julia tocava theremin, e Tiago tocava guitarra, teclado, computador e cantava. Queríamos experimentar na prática o que poderia ser essa tal canção experimental.

Trabalhar com texto e voz eram as premissas do trabalho, no entanto isso se deu de diversas formas. O show me fez repensar o significado do cantor e do texto/palavra/canto dentro da própria canção.

Em *Nuvem* de Julia Teles, voz e texto eram mínimos. Nela, derivações da palavra “som” eram sibilados e modelados formando uma nuvem sonora pontilhada. Não existia a figura de cantor central e todos cantavam. A banda era canto e cantor, assim como sua presença se dava coletivamente.

*Escuto o Silêncio* de Daniel Puig, *Tautologia* do Tiago de Mello, *4 Nadas* de Caio Kenji utilizavam o cantor como um catalisador de ações sonoras. A banda reagia ao canto criando uma relação de simbiose. As peças eram muito improvisadas e me incentivaram ao pulo ao infinito da voz, uma liberdade tão grandiosa quanto assustadora. Era preciso ser o gesto vocal produzido. A voz cantada, falada, murmurada, gritada estruturava a peça.

*Meu escritório do ECAD é na praia* de Lucas Rodrigues Ferreira e *Experimente a Tal* de minha autoria trabalhavam com a ideia de um cantor fragmentado. Na do Lucas, uma colagem de letras já conhecidas tentavam se ressignificar (ou não) em outra resultante. Para isso, o cantor precisa se desapegar de suas referências,



até mesmo negar o repertório usual e impor a ruptura no grito. Na minha canção *Experimente a Tal*, a responsabilidade inicial do canto foi destinada aos instrumentistas da banda, que criaram melodias independentes para a mesma base e mandaram suas versões por *whatsapp*. A performance se dava neste não-espço, o virtual. Estas versões eram estilhaçadas e re-ordenadas em síntese concatenativa. Portanto o papel do cantor era apenas encarnar os cantos dos outros. O público também participava mandando suas intervenções gravadas que eram tocadas no palco via celular.

Após esta primeira experiência de composição, ensaio e performance destas canções experimentais pude perceber que ocorreram processos similares ao feitiço de qualquer show de música popular com canções “normais”. As canções experimentais depois de ensaio definiram suas “caras”, e provaram ficar na cabeça, assim como as canções “normais”. Em vários momentos me pegava cantarolando estas canções “estranhas”, experimentais. Uma vez que a intenção da canção é claramente comunicada ao público e este estiver sinceramente

aberto para a experiência, a comunicação também acontece.

Acredito que para o acontecimento destes processos, a figura do cantor revisitado é primordial na canção experimental. Volto-me às perguntas que Julia Teles fez em seu texto *E a canção Experimental, o que é?*<sup>1</sup>:

1. Quando uma música deixa de ser canção?

Quando se extingue a figura do cantor em seu sentido amplo. O cantor pode estar diluído ou re-significado, mas nunca ausente.

2. O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto?

Voz, texto e presença. Quando falo presença, não estou falando em conceitos genéricos de “presença de palco”, mas nas consequências do que é ter voz – ser, ter texto – comunicar e ser presente – pertencer a um corpo, encarnado.

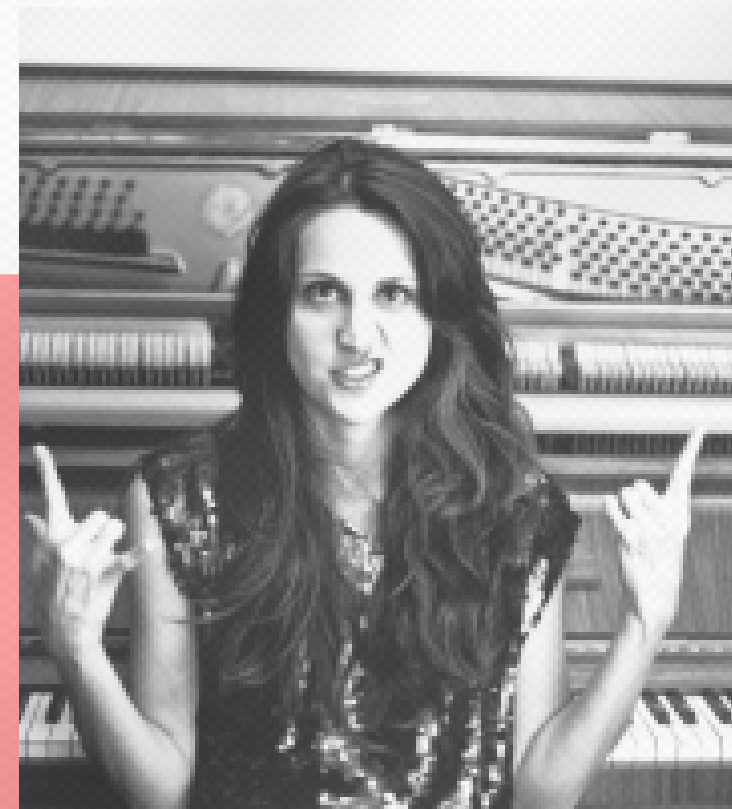
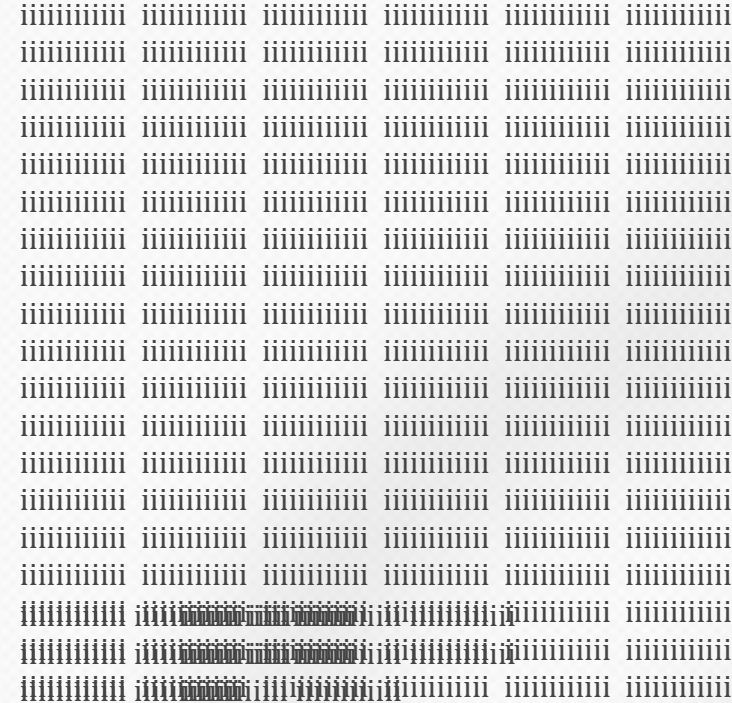
<sup>1</sup> Nesta mesma edição, p. 8.

3. Em que nível ela pode ser transformada?

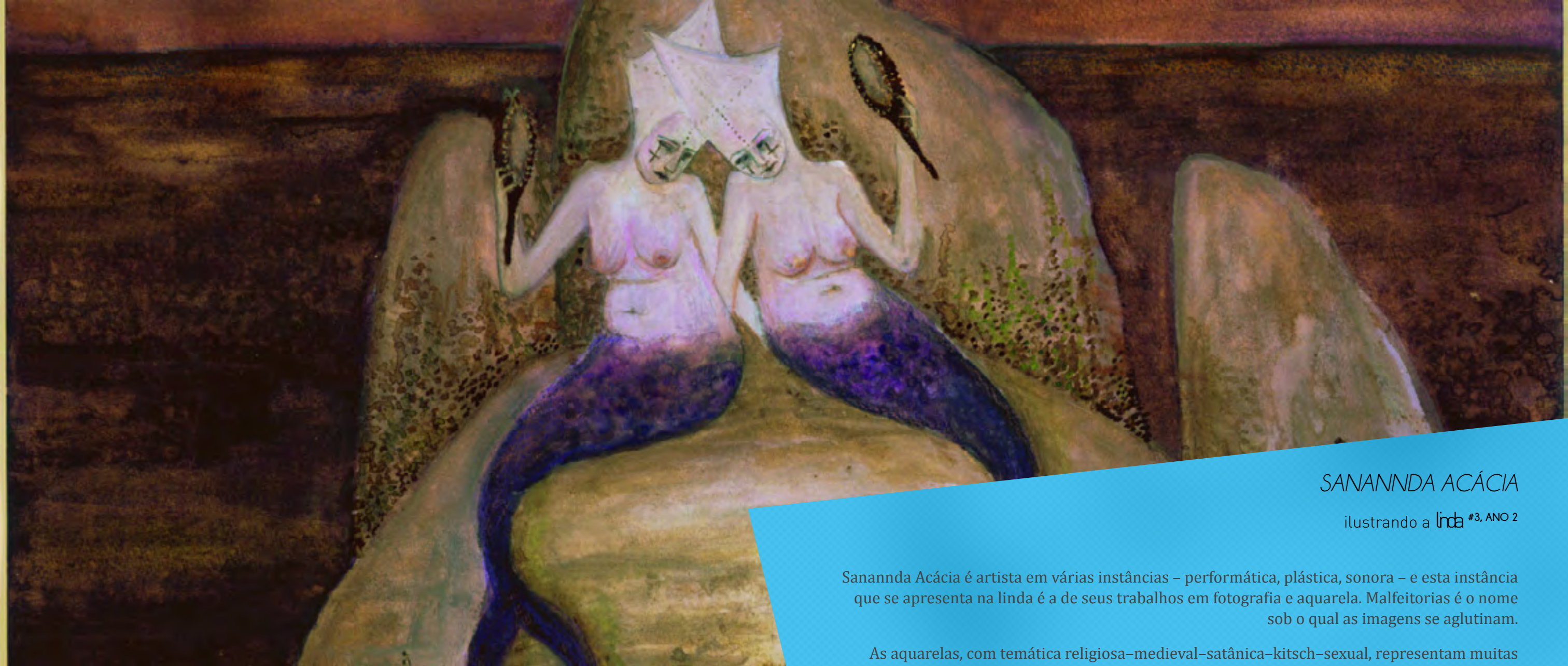
Só o tempo dirá....*To be continued*... ▲

*ALESSA* é compositora formada na faculdade Santa Marcelina, e com pós-graduação em Studio Composition na Goldsmiths, University of London

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







SANANNDA ACÁCIA

ilustrando a *linda* #3, ANO 2

Sanannda Acácia é artista em várias instâncias – performática, plástica, sonora – e esta instância que se apresenta na *linda* é a de seus trabalhos em fotografia e aquarela. *Malfeitorias* é o nome sob o qual as imagens se aglutinam.

As aquarelas, com temática religiosa–medieval–satânica–kitsch–sexual, representam muitas vezes imagens femininas e sua relação com o mal; as fotografias, tralha–resto–escuro–vaziográficas, em geral não trazem figuras humanas, mas sim espaços onde a agência humana se perdeu ou se desfez há tempos no caos da grande agência do mundo. (por Sérgio Abdalla)

[malfeitorias.tumblr.com](http://malfeitorias.tumblr.com)





## CORES & VALORES

TIAGO DE MELLO

linda #1, ANO 2

▶ Há algum tempo, venho dizendo que as melhores coisas feitas na música brasileira eram (sem ordem crescente) Caetano Veloso, Racionais MC's e Marli...

Bem, no meu primeiro texto aqui na *linda*, falei sobre a Marli e seu *Maremotrix*. Fico muito feliz de ter sido um dos textos mais lidos na revista até hoje! Marli me foi apresentada lá por 2004, quando eu já era o cara com gosto estranho entre os amigos, e fui acompanhando com muito entusiasmo os desenvolvimentos do projeto. Acho o *Maremotrix* algo de que se orgulhar!

Já na nossa primeira edição bilingue, a *linda-i*, colaborei com um texto que tratava a condição ocidental do Brasil, terminando com uma passagem do *Verdade tropical* do Caetano Veloso, e a possibilidade do país ser um “ocidente ao ocidente do ocidente”, como discutia o autor.

Caetano e Racionais fizeram parte da minha infância. Caetano sempre foi o ídolo número 1 da minha mãe. E, analisando com distância, fico muito agradecido por ela ter se atualizado

do próprio ídolo: muitos dos meus amigos que gostam de Caetano ficaram no *Transa* e é isso; reclamam do Caetano autoreferencialista e controverso dos anos seguintes e atuais; já minha mãe ouvia o *Tropicália 2* em pleno começo da década de 90 (o disco foi lançado em 93). Até hoje, quando limpamos a casa e eu sugiro de ouvirmos algo do Caetano, ela sugere discos como *O Estrangeiro*, ou se propõe a ouvir o que ele tem feito atualmente.

Neste primeiro texto para o segundo ano da *linda*, gostaria de falar sobre o último disco do Racionais MC's a partir dessa perspectiva: a perspectiva anti-estaque, que se propõe a ouvir o contemporâneo, antes do saudosismo que parece impetrar a maior parte dos escritos musicais (e não apenas entre os escritores dos clássicos: os contemporâneos não se cansam de escrever sobre os Berios e Ligetis e afins). Assim, o texto que se segue segue como esparsas ideias que venho tendo a partir do contato diário com o *Cores & valores*, álbum lançado digitalmente no final do ano passado.



## AUTOREFERENCIALIDADE E ATUALIDADE

A primeira coisa que me chamou a atenção no disco foi o despreparo da crítica em receber o trabalho. Não sei se de toda crítica, acompanhei somente aquelas à minha volta. E pude deparar com comentaristas de música em rádios de grandes corporações, chamando o disco de “apenas bom” e dizendo ser uma pena o grupo ser “mal assessorado”, uma vez que em 12 anos, foram capazes apenas “daquilo”. Esse crítico, por fim, analisava uma possível superação dos problemas de ordem sócio-econômicas, “agora eles entenderam que o problema não é mais a polícia contra o bandido, o rico contra ‘a gente’, mas que o buraco é mais embaixo e que estamos todos juntos”, dizia ele, algo assim.

Bem, me parece que o buraco é mesmo mais embaixo, mas todas as relações apresentadas no disco são auto-referentes, no sentido em que exploram sentimentos e relações antes discutidos pelo grupo. Se há uma mudança social representada, ela é, claro, fruto das

mudanças sociais que aconteceram no Brasil nos últimos 12 anos, mas que já estavam germinadas nos últimos discos do grupo, como a ascensão financeira das pessoas à volta, do desejo de mudança social.

Um exemplo dessa mudança de perspectiva pode ser visto na faixa *Eu compro*:

*Os nego quer algo mais do que um barraco  
pra dormir  
Os nego quer não só viver de aparência  
Quer ter roupa, quer ter jóia e se incluir  
Quer ter euro, quer ter dólar e usufruir*

Quem acompanha a carreira do grupo com um pouco de atenção logo se lembrará de uma passagem bastante emblemática da faixa *Vida Loka II*, do disco anterior:

*Às vezes eu acho que todo preto como eu  
Só quer um terreno no mato só seu  
Sem luxo, descalço, nadar num riacho  
Sem fome, pegando as fruta no cacho  
Aí truta - é o que eu acho que eu quero  
também  
Mas em São Paulo, Deus é uma nota de 100*

Bem, Caetano é repetidas vezes acusado de ser autoreferencialista. Porém, sem que se tome o termo por pejorativo, vejo em *Cores & valores* uma série de referências aos trabalhos antigos do Racionais, mais ou menos claras, o que já é, por sua vez, uma reutilização de um procedimento anteriormente utilizado pelo grupo.

Auto-sampleamentos, por exemplo, não são nova coisa no grupo: já em *Nada como um dia após o outro dia*, o álbum de 12 anos atrás, tínhamos sampleamentos de *Sobrevivendo no inferno*, o álbum anterior do anterior. O que muda aqui, em *Cores & valores*, é a transformação aplicada: “Na mão de favelado é mó guela”, frase tirada de *Vida loka II*, neste novo disco vira um mantra, loopado de diferentes formas (como *sample* mesmo e como texto re-recitado), em diversas faixas do novo álbum.

Ainda na faixa *Eu compro*, podemos inferir uma outra auto-referência não tão explícita. No primeiro verso da música após o tal mantra, ouve-se:

*Olha só aquele shopping, que da hora!  
Uns moleques na frente pedindo esmola  
De pé no chão, mal vestido, sem comer  
Será que alguns que estão ali irão vencer?*

Com alguma facilidade, podemos ligar esses versos ao primeiro grande sucesso do grupo, *Fim de semana no parque*, de 1993:

*Olha só aquele clube que da hora,  
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora  
Nem se lembra do dinheiro que tem que  
levar  
Pro seu pai bem louco gritando dentro do  
bar  
Nem se lembra de ontem de onde o futuro  
Ele apenas sonha através do muro...*

Neste caso, novamente podemos ver que as relações sociais ditas superadas não são novidade dentro da poesia do grupo. A transformação de problemas não deve ser confundida com as suas soluções.

Além das citações em texto, ou de sampleamento, podemos rever em *Cores & valores* uma série de elementos já utilizados em discos



anteriores, o que nos leva a entendê-lo como um disco experimentador: não apenas repetem-se um ferramentário já conhecido, como também propõem-se de ir além da sua utilização conhecida.

Um desses casos é a voz-de-menino-da-cola (chamarei assim o efeito na voz introduzida no grupo no disco anterior, em faixas como *Vivão e vivendo*, *Eu sou 157*, *Da ponte pra cá...*), que acaba sendo a ferramenta pela qual transformou-se o *sample* de Na mão de favelado é mó guela: ou seja, você tem dois “conceitos”<sup>1</sup> que se imbricam para gerar um novo; não é apenas samplear o disco anterior nem apenas usar a voz-de-menino-da-cola, mas criar um efeito novo, o meta-conceito.

Pensando em conceitos, outra aparição que não se deixa não reparar é a utilização do som de sinos. Os sinos estão presentes, de maneira mais ou menos arquetípica, em diversas faixas do *Sobrevivendo no inferno*: seja na abertura e no acompanhamento de piano de *Versículo 4*

<sup>1</sup> Utilizo aqui a ideia de *conceito* de Luc Ferrari, e mais à frente voltarei a ela...

*capítulo 3*, ou no piano de *Tô ouvindo alguém me chamar...* Em *Cores & valores*, os sinos reaparecem nos últimos segundos do disco, como ambientação sonora.

A essa ambientação utilizando *soundscape* (um conceito?) que é comum ao grupo (como em diversos momentos de *Tô ouvindo alguém me chamar*, no fim de *Fórmula mágica da paz*, *Expresso da meia-noite...*), mistura-se ainda um terceiro conceito: o som de rádio (como em *Rapaz comum*, *Da ponte pra cá*, *Qual mentira vou acreditar...*).

Esse fim, multi-conceitual, poderíamos dizer, trará ainda uma citação cifrada. Na rádio, ouvimos:

*Algo me diz que amanhã a coisa irá mudar  
Só mesmo um grande amor nos faz ter  
[capacidade pra viver]*

Esses versos são da música *Castiçal*, de Cassiano. Não foi a primeira vez que o grupo utilizou Cassiano em suas músicas com esse efeito de rádio: em *Sou mais você* e em *Da ponte pra cá*

já apareciam as suas batidas; mas nunca a voz do cantor, famoso nas décadas de 70 e 80, fora utilizada tão claramente. Colocá-lo assim nos faz remeter, indiretamente (e por isso, talvez eu chamasse essa citação de meta-citação) à Vida loka II:

*De teto solar, o luar representa  
Ouvindo Cassiano - ah!, os gambé não guenta  
Mas se não der, nego, o que é que tem?  
O importante é nós aqui, junto ano que vem  
Falam do presente, referindo-se ao passado  
que se referia ao futuro. Tudo isso sem  
esclarecer muito as relações.*

## LANÇAMENTO DIGITAL E FORMA DISCO

Lembro que o último lançamento de estúdio do Racionais foi controverso: *Nada como um dia após o outro dia* (2002) era um CD duplo que vinha com preço sugerido na capa!





*Cores & valores* foi lançado apenas virtualmente, nas lojas de distribuição de MP3. Se a atitude de vender um CD com preço sugerido na capa nos surpreende, o mesmo ocorre com um lançamento apenas virtual, sem perspectivas (até o momento) de lançamento físico. Vejo aqui uma posição não estanque no pensar indústria-fonográfica do grupo: teria sido fácil simplesmente repetir a fórmula, ou aplicar outras fórmulas já consolidadas. É claro que lançamentos meramente virtuais estão aos montes ao nosso redor (na música experimental sobremaneira!), mas na música comercial não tenho visto tão facilmente.

Também chama a atenção a distinção claríssima entre Lado A e Lado B, mesmo que se trate aqui de um ajuntado de arquivos digitais que não se separam sequer em pastas diferentes. Funciona mais ou menos assim: as primeiras faixas trazem um Racionais mais próximo ao *rap*, com batidas mais duras; a partir de *O mal e o bem*, temos uma inversão: ali o *rap* mais clássico dá lugar à *black music* de baile, com batidas mais dançantes e até refrões cantados:

*Uma vida, uma história de vitórias na memória*  
*Igual o livro o mal e o bem*  
*Pro seu bem, pro meu bem*  
*Um espinho, uma rosa, uma trilha*  
*Uma curva perigosa a mais de cem*  
*Pro seu bem, pro meu bem*  
*Céu azul*

A *Black music* não é novidade no trabalho do Racionais e, durante os 12 anos de interrupção atividade do grupo antes do lançamento de *Cores & valores*, algumas experiências foram feitas nesse sentido, sendo a com maior visibilidade o lançamento da faixa *Mulher elétrica*, de Mano Brown, feita em conjunto com a Banda Black Rio.

Lembro do lançamento de *Mulher elétrica*: li em diversos fóruns de discussão que aquilo seria o fim dos Racionais, que o Mano Brown teria se “vendido ao sistema” e até mesmo que era um absurdo “fazer uma música que falasse bem de mulher” (me marcaram muito essas críticas todas! - fui procurar referências, não achei, mas achei isso: Racionais chocam fãs

com música romântica demais<sup>2</sup>). Lembro também de ter lido uma entrevista com o Mano Brown à época respondendo a essas críticas. Dizia ele algo como “Sempre ouvimos *soul*, *funk*, a *black music*... A periferia não é só feita de *rap*!”.

Talvez possamos enxergar esse lado B de *Cores & valores* como uma resposta a essa crítica, não como uma simples reação, mas como um desenvolvimento de pensamento a partir do que aconteceu quando do lançamento de *Mulher elétrica*. E, mais uma vez, podemos verificar uma atitude anti-estanque do grupo, procurando fazer uma música do presente, sem se ater simplesmente à tradição e àquilo que já deu certo.

## O SOM-EM-SI

Lembro de que, quando era muito jovem e ainda estudava violão na escola do bairro, fui a uma palestra do José Ramos Tinhorão, no EM&T. Estava começando a descobrir os estudos da crítica musical e da musicologia, e pensei que seria um ótimo ponto de partida estar com um escritor do tamanho dele. Da palestra toda (que ao que consta era sobre “A canção brasileira”), tudo de que lembro é minha indignação quando ouvi daquele senhor que *rap* não era canção, pois não havia melodia nem harmonia, era apenas uma poesia sendo recitada e uma batida (acabou que nunca li um sequer livro dele, por puro ranço depois daquele primeiro encontro).

Sem entrar no mérito da canção, o *rap* é uma manifestação musical, e, como produto da indústria, gera um fonograma, tal qual a tal canção. O fonograma nada mais é do que uma gravação, tratada pelos meios que lhe cabem, e que se apresenta com um certo padrão (o tal padrão da indústria).

<sup>2</sup> [goo.gl/GgOXmr](http://goo.gl/GgOXmr)



Na mesma época do meu encontro fortuito com o Tinhoão, lembro de ter lido na revista Caros Amigos uma entrevista com o produtor musical do Racionais – ou ao menos de alguém próximo a ele (procurei por este artigo na internet e não consegui - a revista bloqueia acesso a artigos antigos aos não-assinantes). Lá pelas tantas, o tal produtor defendia que o esplendoroso sucesso do Racionais naqueles anos (estamos em 2004 mais ou menos) devia-se ao cuidado com a gravação dos discos anteriores (sobremaneira, *Sobrevivendo no inferno*), bem como a sua mixagem. Afinal, sendo um fonograma, a maior qualidade que se lhe imprimia faria com que a música fosse, por consequência, de maior qualidade também. E a diferença de qualidade de gravação e mixagem de *Sobrevivendo* aos demais discos de rap da época seria marcante.

Moro na periferia de São Paulo, e, não raro, às sextas-feiras, na madrugada, passam carros com sons turbinados tocando faixas no mais alto volume (as janelas tremem em ressonância). As faixas favoritas parecem ser ainda *Vida*

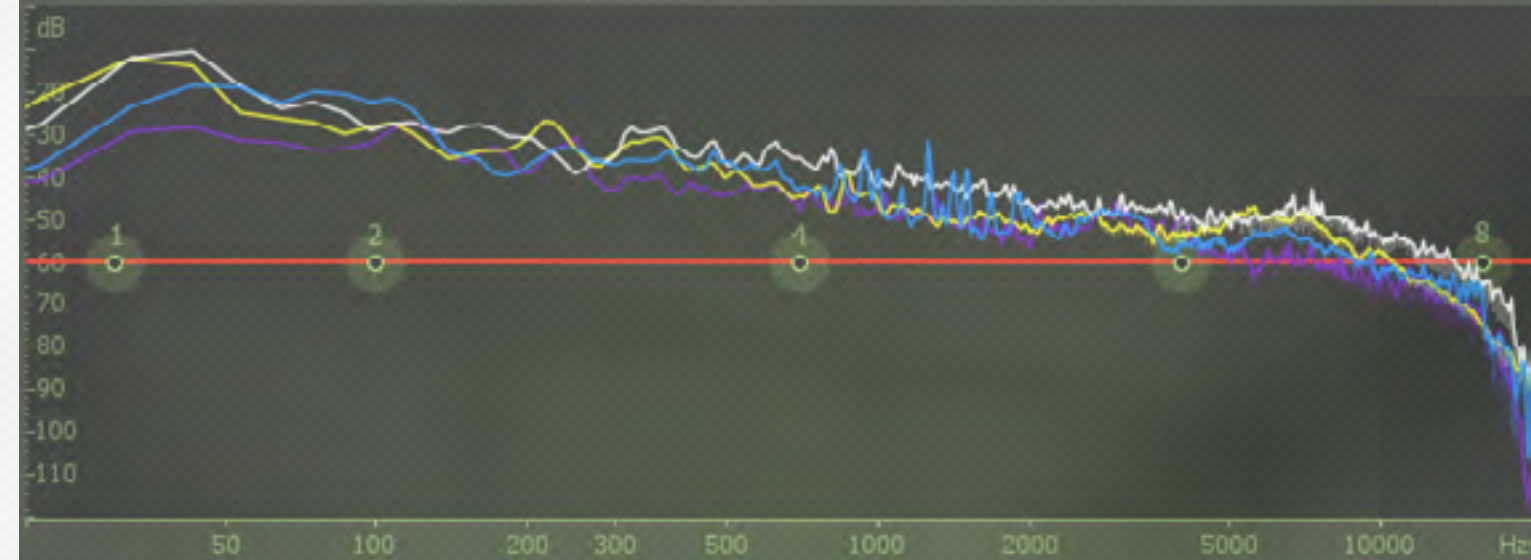
*Loka I e II* e *Jesus Chorou*, embora não tenham descartado sucessos como *Diário*.

Bem, é sabida a vontade desses condutores de sons motorizados, a de fazer tudo tremer. E é sabido também que sons graves são mais propensos a perpassar paredes<sup>3</sup>. Nada melhor, portanto, que investir em um bom *sub-woofer*, e escolher um *set list* afeito ao efeito desejado.

Não acho que os Racionais estejam alheios ao fato de suas músicas fazerem tremer portas e janelas em Pirituba. E pude notar, de cara, um cuidado muito impressionante com os subgraves do novo álbum. Mais do que serem transientes rápidos e comprimidos ligados às batidas do bumbo, desta vez o baixo das faixas é constituído de parciais subgraves sustentados e muito bem definidos.

Fiz uma análise rápida da resposta frequencial das faixas, com uma faixa do *Sobrevivendo*, uma do *Nada como um dia*, e duas do novo álbum, a faixa de abertura *Cores & valores* e a *A praça*:

<sup>3</sup> [goo.gl/mdnVrE](http://goo.gl/mdnVrE)



Em branco: *A praça* (2014)

Em amarelo: *Cores e valores* (2014)

Em azul: *Vida loka II* (2002)

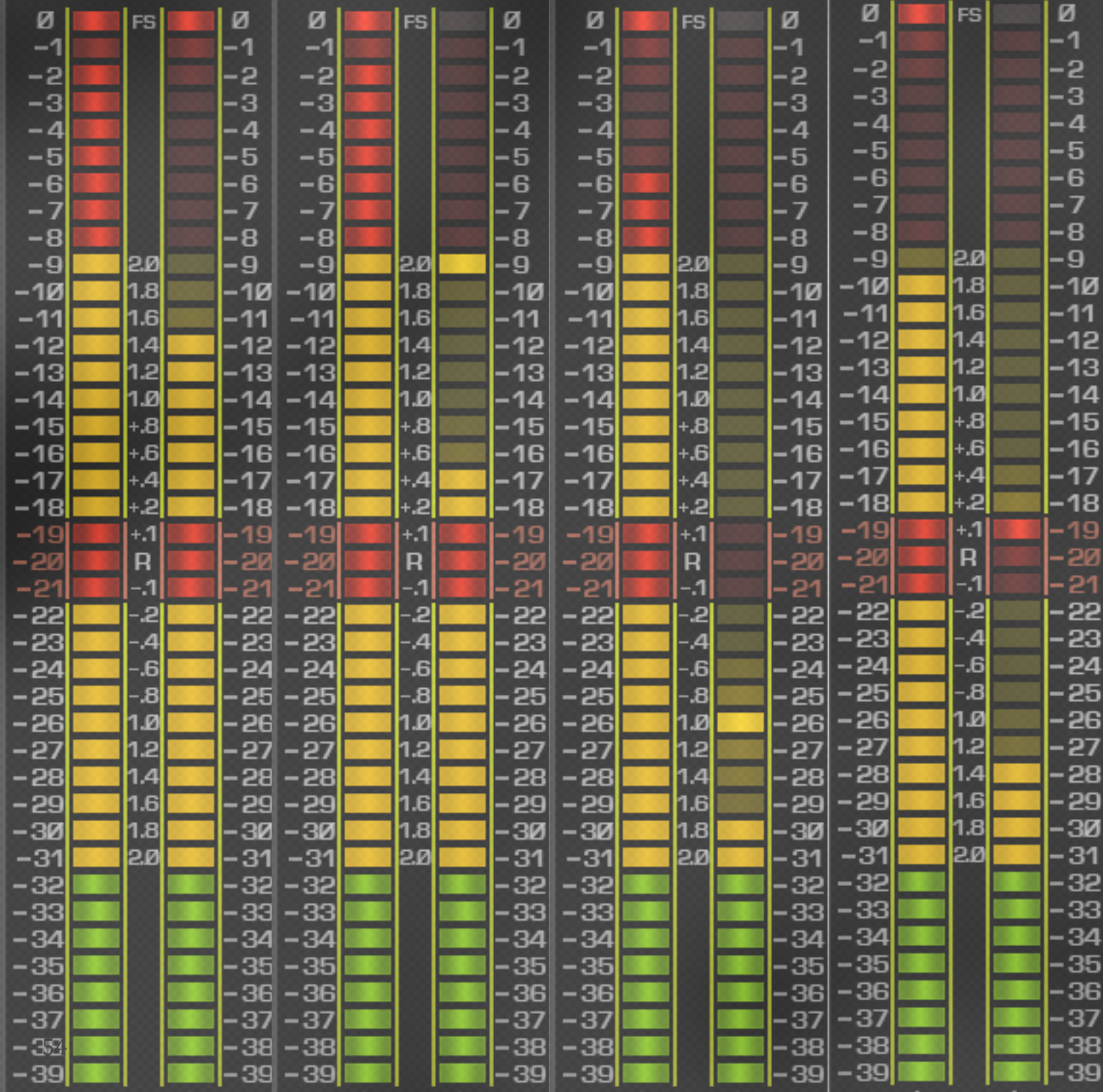
Em violeta: *Diário de um detento* (1997)

As linhas coloridas correspondem, cada uma, à resposta frequencial média de 10 segundos de uma faixa, identificadas abaixo pela cor. São praticamente 20dB de diferença entre os subgraves do *Diário* para as novas faixas, e 10dB em relação a *Vida loka II*. Além disso, podemos notar uma diferença nítida entre a ênfase do subgrave dentro da mixagem: ao invés de comprimi-los para procurar um controle tonal mais claro, enfatizá-los e fazer deles um elemento formativo da música, não apenas um

acompanhamento. Poderíamos falar da emancipação do subgrave, em um momento em que a compressão paralela com *mixes* voltadas a celulares e *tablets* tem extinguido a modelagem dinâmica desta faixa de frequência.

Outro fato que me chamou muito a atenção em relação à mixagem do disco, ao ouvi-lo, foi a espacialização das faixas, a criação da imagem estereofônica. Seja no sampleamento de *Na mão de favelado é mó guela*, seja nas batidas





IMAGENS AO LADO: cada par de meters representa a soma entre canais esquerdo e direito e a diferença entre esses canais, respectivamente. Da esquerda para a direita: A praça (2014) Cores e valores (2014) Vida loka II (2002) Diário de um detento (1997)

mais rápidas ou nos *soundscales* de *A praça*, há sempre um elemento transitando entre os canais esquerdo e direito, como que querendo envolver o ouvinte. Essa atmosfera intimista, embora num primeiro momento pareça contraditória pensando nos carros de som turbinado, também dá conta daquele ouvinte de metrô e ônibus, que ouve no fone de ouvido, e torna a sua experiência muito mais interessante e complexa.

Como modo de mensurar isso, e tentar mostrar como o trabalho sobre o som-em-si é muito importante neste álbum, fiz outra rápida análise sobre a diferença entre os sinais do canal esquerdo e o direito. Analisei as 4 músicas acima: basicamente, quanto mais alto o sinal de diferença, mais distintos são os canais.

É claro que cada figura aqui demonstrada é apenas um momento dentro da música, mas procurei selecionar uma que não distorcesse muito a média do que acontece ao longo da faixa. Podemos notar, portanto, que as faixas do disco atual prezam pela diferenciação do *stereo*, dando maior ênfase à separação entre os canais, criando esse tal envolvimento sonoro.



## EXPLORAÇÃO DE CONCEITOS

A partir dos conceitos que apresentei até aqui, gostaria de discutir brevemente a possibilidade de enxergarmos Cores & valores como um disco-conceito, e mais do que isso, como um disco de exploração de conceitos. Já disse aqui que quando falo em conceito, estou me acercando do que falava Luc Ferrari sobre isso. Em uma entrevista, Ferrari fala sobre a sua exploração de conceitos:

*[durante a realização da Far West News] eu apliquei todas as minhas ideias: sejam o serialismo, o aleatório, os objetos achados, a tautologia, o minimalismo, a narração, a arte radiofônica. [...] Esse trabalho resultou na descoberta da exploração dos meus próprios conceitos. [...] Os conceitos são coisas que têm uma certa relevância, mas que eu utilizo usando pinças. [...] Conheci bem a época em que se utilizava o conceito pelo conceito, [...] e vejo que muitos ficaram presos nessa época. Eu prefiro desmistificar os conceitos e dizer: sim, são interessantes!, mas tenhamos uma certa distância, para que não nos tornemos puristas ou sistemáticos. (FERRARI apud CAUX, 2002, p. 156, tradução do autor)*

Explorar conceitos foi, para Luc Ferrari, uma forma não-estranha de olhar para sua obra e agir sobre ela, e, com isso, criar novas obras. Cores & valores talvez tenha um pouco desse espírito.

Imagino que passar 12 anos, de certa forma, pensando sobre fazer um novo trabalho seja um trabalho hercúleo, e que acabe gerando uma série de reflexões sobre o que *foi* feito e sobre o que *ainda* pode ser feito.

Nas críticas mais superficiais que ouvi sobre o álbum, ressaltava-se a duração total do disco (por volta de 33 minutos), como se isso fosse decorrência de uma certa preguiça na criação das músicas, ou ainda, da incapacidade de criar outras músicas que pudessem estar no disco. E não é esse o caso.

Em Cores & valores as faixas são comprimidas ao máximo: não em extensão dinâmica, falo aqui de ideias, de síntese. O discurso *racional* já está embutido no público, que, de alguma forma, passa a ser redundante nas novas músi-

cas uma extensão sobre determinados temas. Um exemplo claro desta condição é a faixa que encerra o disco: nela, a frase “Baby, vamos fugir desse lugar” é loopada em 3 trechos, que somam 70 segundos de música. E isso corresponde a 30% da duração total da faixa, sem que o discurso se desenvolva propriamente. O que me parece, porém, é que o discurso não precisa se desenvolver literalmente: a simples repetição da frase, associada aos elementos musicais ao redor e ao textos que a articulam, dá conta de criar, na cabeça de cada um, a história que, se fosse contada, levaria uns 6 ou 7 minutos.

Ou seja, cria-se uma música (sobretudo) a partir de um recurso (a repetição, o *loop*), tornando ele um elemento fundador e articulador da própria canção. Outro exemplo disso pode ser a faixa *A praça*, em que matérias jornalísticas confundem-se com gravações de *soundscape*, sons de *foley*, e gravações do próprio show do Racionais: é a exploração em si do *sampleamento*, pois não usa-se o *sampleamento* como artifício, como *firula*, mas sim como estrutura.

Já falei aqui na *linda*, mesmo que brevemente, sobre o meu conceito de meta-canção. Uso essa definição para me referir, sobretudo, a uma determinada fase da criação do Caetano Veloso, que talvez comece no *Araçá azul* e culmine no *Livro*. Na meta-canção, um elemento da canção (ou periférico a ela) é trazido ao centro da estrutura (ou ausentado dela, no caso de elementos tradicionalmente formantes da canção), e dele (ou de sua ausência) decorrem um sem número de escolhas.

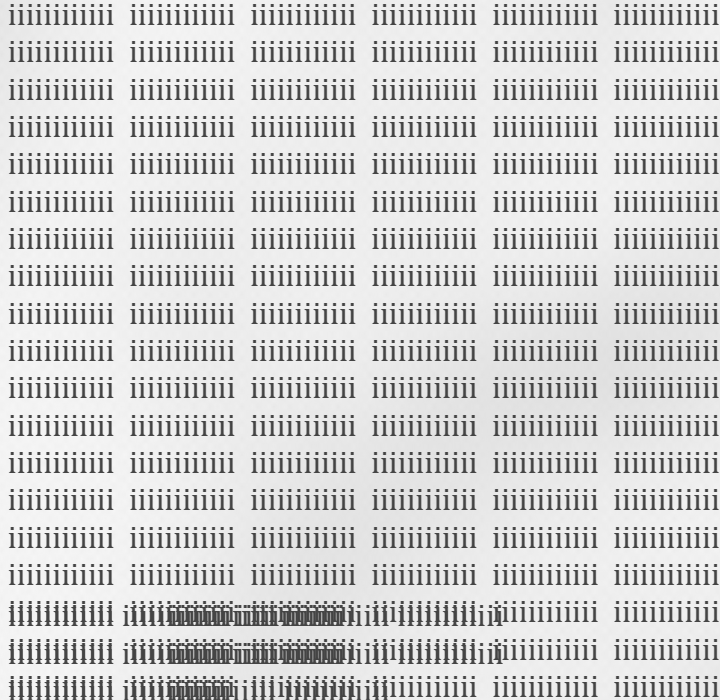
Bem, talvez Cores & valores seja um disco de *meta-rap*: embora ele possa (e deva) ser escutado como um ótimo disco de *rap*, é importante também entender as condensações que existem ali, como em uma refeição de Ferran Adrià, nas abstrações de Paul Klee, nos diálogos internos do *Velho e o mar*, e nas *Far west news* de Luc Ferrari...

Mas, acima de tudo, Cores & valores é um ótimo disco. ▲



# SANANANDA ACÁCIA

Malfeitorias



TIAGO DE MELLO é compositor e produtor. É diretor executivo do NME e da linda.

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





# AMOR E ÓDIO EM TEMPOS DE PROTESTOS

LILIAN NAKAO NAKAHODO

linda #3, ANO 2

► Na *linda#2* deste ano, a Julia Teles nos apresentou misturas musicais inusitadas e desconstruções subversivas de canções, num artigo sobre “versões deturpadas de músicas muito conhecidas”<sup>1</sup>. O que me fez lembrar do *System of a Dilma*, *mashup* criado pelo Dj Faroff em 2011 e difundido via Youtube. Pra mim, é um dos vídeos mais divertidos nesse ramo<sup>2</sup>.

Eu sou fã de *mashups* – que também gosto de chamar de “mistureba” – e já me diverti bastante explorando essa ideia na concepção de uma trilha de espetáculo urbano de dança. Trago, aqui, por exemplo, duas faixas compostas em 2011 a partir de fragmentos instrumentais conhecidos, gravações de músicos de rua e outras coisas: *Pra lá e pra cá* e *A XV*.

Pra lá e pra cá: [goo.gl/Xq0fjE](http://goo.gl/Xq0fjE)

A XV: [goo.gl/TxrmPE](http://goo.gl/TxrmPE)

<sup>1</sup> [goo.gl/Tvrr72](http://goo.gl/Tvrr72)

<sup>2</sup> [goo.gl/Ia901K](http://goo.gl/Ia901K)

Mas eu gosto mesmo é da subcategoria de versões musicais criadas a partir de discursos políticos, como o *System of a Dilma*. O primeiro deles que ouvi não é exatamente um *remix*, mas uma espécie de sonificação manual de um discurso do Collor, feita, (claro!,) pelo Hermeto Pascoal, faixa do álbum *Festa dos Deuses*, de 1992<sup>3</sup>.

Nem o discurso inaugural do presidente dos Estados Unidos escapou de ser “mashupado”<sup>4</sup>: enquanto o mundo via a transmissão ao vivo, Tim Exile sampleava e mixava camadas, em tempo real, das palavras do Obama, criando uma música meio *one-man-band*.

Aliás, tem até um canal do Youtube, o Baracksdubs, só com *releases* de *mashups* do Obama, que apresenta “hits” como *Barack Obama Sings Call me maybe*<sup>5</sup>.

Gosto dessas misturas porque geralmente re-

<sup>3</sup> [goo.gl/u3f8Y9](http://goo.gl/u3f8Y9)

<sup>4</sup> [goo.gl/JS95oW](http://goo.gl/JS95oW)

<sup>5</sup> [goo.gl/WZbrwK](http://goo.gl/WZbrwK)



sultam em algo divertido. E também porque, nesse processo de deturpar a exposição metódica e retórica do discurso, gera-se uma nova expressão não necessariamente política (embora, como em tudo, seja possível enxergar uma ideologia política nessa desconstrução): uma expressão que vai além da combinação de sons aleatórios (com imagens ou não). É a desorganização e reordenação do que já estava organizado, que coloca em foco uma necessidade de mudança latente. Uma transformação do que é familiar, realizada, literalmente, pelas próprias mãos. E aqui, lembrando Marshall McLuhan, o meio é a própria mensagem de transcendência.

Copiar, combinar e transformar são procedimentos comuns por trás de grandes invenções e processos criativos na humanidade. É com essa premissa que o cineasta Kirby Ferguson sustenta a ideia que tudo é um *remix*, apresentada em uma série independente de quatro episódios<sup>6</sup>. Usando exemplos que vão de mú-

sicas famosas a grandes invenções, Kirby demonstra que as leis sobre patentes e *copyright* estão contra a noção de construção criativa sobre o trabalho de outros. *Everything is a remix* é um documentário que vale muito a pena assistir. Porque não apenas questiona a validade e os benefícios de tais leis americanas (e de mundo afora), como aprofunda, com exemplos que vão te deixar surpreso, a discussão sobre propriedade intelectual. ■

► Acompanhei um pouco pela televisão os protestos do dia 15 e só. Duas amigas, em momentos diferentes, me relataram a experiência de estar lá, no Centro Cívico da cidade, epicentro das manifestações oficiais. Uma, empresária, falou da necessidade que sentiu de “fazer parte desse momento histórico”, da catarse coletiva, da sensação de estar num programa de família, desses que se coloca fitinhas no cabelo da filha. A outra, bailarina, disse que estranhou ver tanta gente na rua e nenhuma conhecida (porque Curitiba é pequena; sempre se encontra alguém pra fingir que não viu). “-

<sup>6</sup> [goo.gl/l60dLO](http://goo.gl/l60dLO)

Cadê meus amigos pobres!?” ela se perguntou, fazendo graça.

Se sonificássemos a diversidade de demandas nesses protestos, teríamos um massudo e sonoro *mashup*. Os fragmentos de ideologias que estavam lá, justapostos, não eram nada originais; são cópias do que já vimos em outros contextos e canções, com outras vestes e estilos. O que não tira, de jeito algum, o peso criativo do evento, do meu ponto de vista. Pelo contrário: gosto de pensar que a partir da combinação e transformação dessas vozes plurais e desconexas, cheias, sim, de amor e ódio, poderá nascer algo expressivo. Uma das diversas facetas do ódio, como disse o Tiago de Mello num texto anterior sobre *black metal*<sup>7</sup>, se confunde com a vontade de mudança. E o amor inflama e exige. Tomara que essa fusão nos una, principalmente em tempos difíceis como estes. ▲

<sup>7</sup> [goo.gl/txjv2Q](http://goo.gl/txjv2Q)

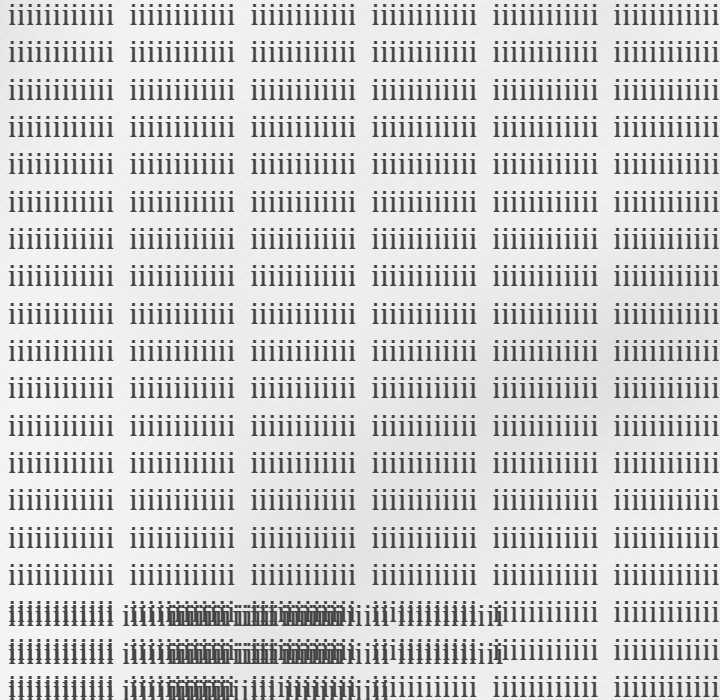


SANANINDA ACÁCIA

Malfeitorias

*LILIAN NAKAO NAKAHODO* é musicista, compositora, editora de áudio, professora e pesquisadora, formada em Produção Sonora pela UFPR, mestre em Criação, Teoria e Estética pela mesma universidade

[soundcloud.com/lilian-nakahodo](https://soundcloud.com/lilian-nakahodo)







A CONSCIÊNCIA DO RUÍDO,  
A INCONSEQUÊNCIA ACÚSTICA OU  
A (IN)CONSCIÊNCIA DO RUÍDO E  
SUAS CONSEQUÊNCIAS ACÚSTICAS\*

BRUNO FABBRINI

linda #4, ANO 2

► Quando a noite cala, a intensidade do uivo (contínuos, incessantes) diminui e nossa audição fica mais aguçada. Dá pra escutar o barulho da torneira do vizinho, o homem solitário caminhando na rua e os carros estacionando em frente ao prédio. Ouvimos melhor – pior ouvir? – qualquer som que no calor do dia passa despercebido. Porém, a noite da qual vou falar foi diferente. Bem diferente. ||

► Pense rápido, imagine propor a experiência em seu bairro e arredores para todos moradores saírem na janela as 19h de um domingo e se manifestarem acusticamente por meio de qualquer meio propagador de som, protestando contra o *stress* e os problemas cotidianos. Que fizessem um enorme barulho e, pouco a pouco, fossem gradualmente aumentando sua intensidade durante um período de 30-40 minutos, chegando ao ápice e depois fossem progressivamente saindo da brincadeira, até que nada – ou quase nada – restasse.

Será que haveria alguma adesão, além de você e dois amigos, talvez três, entrando na onda?

Provavelmente haveriam mais gritos de calem a boca, multas de condomínio e problemas com a vizinhança querendo ver fantástico.

Não nessa noite. Nela, onde o cidadão do tipo mais comum – e ordinário – criou, à sua própria sorte, e sem plena consciência, um movimento musical experimental, com graus de intensidade e dodecafonias exóticas e belíssimos, numa resolução em que uma insatisfação generalizada acabou por se transformar numa manifestação ensurdecadora, fragorosa, vinda do íntimo de cada um de seus *performers*, passagem do impulso não verbal para o acústico, melódico, desarmônico e rítmico, São Paulo compoando às avessas uma impossível sinfonia à revelia do saber que a produziu. ||

► [goo.gl/BsizKi](http://goo.gl/BsizKi) ||

► Volto um pouco, vamos pra outro lugar. Nesse lindo vídeo datado de 1969 dois senhores ingleses com penteado distinto, um apresentador e um educador apresentam ao mundo suas crianças musicais. Crianças estranhas.



Crianças experimentais. Não se trata de algo excepcional por virtuosismo, talento ou bizarrice, mas de uma escola de música experimental para crianças. Nela, crianças exploravam instrumentos e sonoridades de forma inconvençional, aprendiam a usar aparatos técnicos (na época a tecnologia eram os gravadores de rolo) e a manipular sons, seja alterando parâmetros de intensidade ou ADSR. Mais do que qualquer outra coisa, as crianças aprendiam a se relacionar sonoramente com o mundo, pudessem elas tornarem-se o que se tornariam, e então teriam uma boa propriedade da própria escuta e do mundo ao redor. ■■

► Salto. 2015. O Brasil não tem em seu currículo fundamental o ensino musical obrigatório, nem qualquer outro (grande/conhecido) projeto extra-curricular como escolas de música voltadas para experimentações musicais (sobrevivemos, felizmente, graças a algumas iniciativas universitárias e de pequenos grupos independentes. A enunciar, cá estamos NMEs lindos!, como um deles).

A maioria do país, com toda sua riqueza em termos de cultura/música popular e inventividade, segue formalmente ignorando a arte da escuta e suas riquezas. De fato, seguimos – talvez por falta de matéria prima formal/educacional e do *modus operandi* brasileiro – construindo gambiarras e abusando da inventividade, o que é ótimo em inúmeros aspectos de nossa singularidade, mas é possível e preciso ir além desse estágio, adquirindo maior propriedade do sentido auditivo e suas possibilidades acústicas, a começar pela consciência sonora como algo (bem) anterior às tradicionais definições musicais. ■■

► Penso em Russolo, em Cage, no cotidiano e no espaço sonoro que transpassa as barreiras físicas, invadindo ouvidos alheios e ocupando suas cabeças noite e dia. Na transformação rítmica do som em substâncias químicas devolvendo parte dessa energia para o corpo e ajudando-o a se locomover, nesse espaço de corpos se chocando que são as cidades. Na consciência da escuta e na absorção de suas nuances, física e mentalmente. Na impossibilidade de absorção do excesso desses estímulos

até que parte deles se transformem em dores de cabeça como resposta ao que não podemos filtrar, atacando nossos corpos até que adoeçam, consequência de ignorarmos toda essa potência sonora que nos cerca e, em especial, a dessa noite. ■■

► Instrumentos listados para painelação experimental:

buzinas,

cornetas,

motores,

painéis e frigideiras de todos os tamanhos, formatos e materiais (teflon, cerâmica, alumínio, ferro, cobre)

colheres, garfos e facas!

gogós afinados e desafinados em

baixos, barítonos, tenores, contraltos e sopranos,

rojões e pássaros mecânicos ■■

► [goo.gl/2u1h6u](http://goo.gl/2u1h6u) ■■

► A sinfonia ignorada - luminosa em sua inconsciência- foi gravada na noite de 15/03/15 e diretamente motivada pela crise política que toma conta dos noticiários. Não há, da minha parte, qualquer intenção de manifestação política/ideológica por trás da gravação, mas total interesse nas suas consequências acústicas, na escuta e no experimento coletivo feito pela população em sua caótica riqueza.

Realizada da janela de quarto que dava para a rua, pelos dois canais internos do gravador (XY & direcional) só fui escutar o resultado alguns dias depois, transferindo o material para o computador. Tomei um susto bem grande pela sua dimensão (física, um espaço aberto cercado por grandes avenidas e pequenas ruas da vizinhança ressoando) e desenvolvimento



sonoro. De vez em quando, coloco pra tocar na surdina enquanto alguma visita chega e as pessoas não compreendem de 'onde vêm esse som' e perguntam: O que está acontecendo? Não sei dizer ao certo, nem de onde vem, pra onde vai, se vai, mas tinha vontade de ver mais gente saindo às ruas e janelas com alguma frequência pra fazer uma ode à cidade, ode à alegria (nossa 9ª?), ode ao ódio, ou a que quer que fosse, através da recomposição desses sons ordinários, que tanto escutamos, fazem parte do vocabulário, e solenemente ignoramos no dia dia.

Um brinde ao caos e ao desconhecimento dos que, ignorando-a enquanto tal, a compuseram!

||

►\*Corresponde essa sinfonia a uma pichação?

▲

*BRUNO FABBRINI* cresceu músico, formou-se em audiovisual e cinema, compõe, decompõe e recompõe sons, palavras e imagens. Integra o Baoba Stereo Club, o Invisibili(cidades) e o NME.







HENRIQUE CHIURCIU

ilustrando a *linda* #4, ANO 2

Anos depois da minha primeira contribuição gráfica ao NME (o primeiro design do mascote que se tornou logo do grupo por um tempo), volto ao desenho com o que Sérgio Abdalla apelidou de “objetos andróginos”, quando ainda eram esboços.

Os desenhos da série “tripas”, todos em caneta nanquim, retratam objetos orgânicos e indefinidos.

Vagamente inspirados por ilustrações científicas e gravuras medievais, são uma tentativa de dar forma e volume às coisas intangíveis que se escondem nas nossas vísceras.

Quase sempre pelotas de carne rasgadas por ossos, dentes ou unhas, algumas vezes tomam formas quase completas, como monstros que buscam encarnar uma série de mal-estares, fisiológicos ou não.

[luckysenpai.tumblr.com](http://luckysenpai.tumblr.com)





# FRIO NA BARRIGA

NATÁLIA KERI

linda #1, ANO 2

*Nesta nova série, Natália escreve a partir de fotografias de amigos. Se em sua série anterior de textos – “Sons são estórias”, publicada ao longo do ano de 2014 na **linda** – o desafio estava em escrever o sonoro, ou ao menos aquilo advindo do sonoro (passando, é claro, pelos filtros próprios da autora), desta vez o jogo se dá com a poesia da fotografia, e com os desencontros dos filtros pessoais, ao convidarmos um músico para fazer uma música a partir das mesmas fotografias e ver no que que dá.*

*Hoje, a partir das fotografias de **Heloisa Ballarini**.*

*E com a música **3 analogias toscas** de **Henrique Iwao**, que você pode ouvir aqui: [goo.gl/LdjDaA](http://goo.gl/LdjDaA)*



► Os pés mais cansados mesmo assim vão buscar mais chão. Mas o pavor e o prazer de testar os limites da gravidade são como estar ébrio e não saber muito bem por onde anda. A multidão não flui, só o indivíduo voa.

E então ele estava tão bêbado que o mundo era um carrossel leeeeeerdo, mas cheio de artimanhas. O último gole de cerveja quente o impeliu a balbuciar uns passos escorado na massa. Esboçou a melhor dança que seus membros conseguiam coordenar. Nem na fila do gargarejo dava para distinguir os berros do careca que liderava a banda de *punk rock*. O álcool deixava até a raiva do cara aerada, fofa.

Não sabe exatamente como escalou os três degraus do palquinho. A jaqueta de couro no ambiente abafado estava deixando-o febril. Na beira do palco não havia muito o que fazer. Respirou fundo e caiu. Flutuou na multidão até que as ondas cansassem de o carregar. Sentou em um sofá mofado e contentou-se em observar o mundo rodar. De-va-gar.

O suor escorreu pela testa, mas já não sentia a proteção do couro. Droga. Sentado ali sem a jaqueta ia parecer um palhaço. ▲

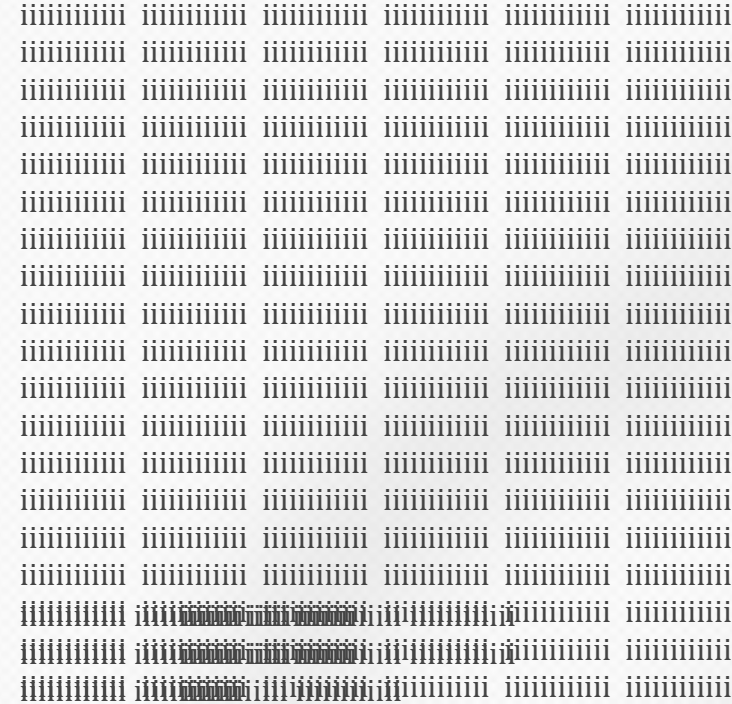






*Nas últimas páginas, as três fotos são de autoria de Heloisa Ballarini especialmente para a coluna da Natália Keri.*

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





## CONVERSA COM RODRIGO CICCHELLI VELLOSO

parte da coluna do Daniel Puig na *linda* #1, ANO 2

“Tenho sentido necessidade de sair do gueto eletroacústico. Não falo ‘gueto’ no sentido pejorativo, mas no sentido dessa coisa meio encapsulada, de uma linguagem que é tocada entre poucas pessoas e tenho tido necessidade de transitar, percorrer e falar com outras pessoas também. Ou levar essa experiência, que vem do gueto eletroacústico, do investimento de tantos anos, a reflexão sobre temas que são caros à vertente eletroacústica, para outros públicos, outros ambientes, outras preocupações estéticas também...”

Leia na íntegra em [goo.gl/CqOI63](http://goo.gl/CqOI63)



PEDRO MOREIRA

Profile Pictures







# A TRAGÉDIA DO BANHISTA

FRANCISCO DE OLIVEIRA & MAX PACKER

linda #2, ANO 2

► Imagine o leitor que o homem médio tivesse 28, 29 metros de altura... Ou, inversamente, que o homem médio tivesse algo entre 6 e 7 centímetros de altura e uma onda qualquer no mar de Ubatuba fosse uma monstruosidade para nós. Ou, ainda: que o homem médio tivesse a altura que tem, mas que as faixas de areia de nosso litoral se estendessem por não muito mais do que um palmo entre mata (ou falésia) e mar, permitindo apenas à Sra. Abelha ou à Da. Joaquina bicar uma caipirinha enquanto o maridão vai fazer um *cooper*.

Para além do frescor da brisa, da exuberância das paisagens e das promessas de amor nesta ou naquela curvinha, há um fator, talvez o mais primário de todos, que permite à praia assumir o significado que ela tem para nós: o fato (vejam bem: é um milagre!) de estarmos em perfeita proporção para desfrutá-la. ■

► Farta das plenas e equilibradas harmonias da arte renascentista – observa o Sr. Heinrich Wölfflin –, a arte barroca volta-se para as pro-

porções dissonantes, por assim dizer. Note-se, ainda assim, que, seja em função de retratar dramaticamente seus motivos (1), seja em função de renunciar à exatidão das proporções orgânicas (“o que é”) em prol de proporções técnicas (“o que cria a impressão de ser”) (2), a proporção, para o artista barroco, não é acessória, não é ornamental, não é uma questão de gosto, nem mero meio de diferenciarse dos mestres antigos. Tal como para um Da Vinci, a proporção em Caravaggio, Bernini ou Rembrandt segue sendo *significativa*. De fato, ela torna-se o centro da questão composicional: para o artista barroco, a graça se dá justamente quando a proporção entre as partes não pode mais ser dada como certa, quando a proporção não está mais garantida pela exatidão geométrica.

Ao espectador, por sua vez, propõe-se aqui um desafio: não se trata de fruir passivamente as proporcionalidades do quadro, de refugiar-se no sentimento de plenitude, mas de inteligil-las, para, através delas, aprofundar-se sensivelmente sobre o drama representado.





Caravaggio: O Sacrifício de Isaac (1603)

Talvez não seja, afinal, um milagre *a priori* o de estarmos em proporção para desfrutarmos da praia; fôssemos nós gigantes ou anões, ela assumiria para nós *outros* significados. (A praia é essencialmente *barroca*, de todo modo!, e, ainda que nos permita habitá-la, das nuvens e morros, dos cocos e tocas de siri àquela outra praia, do outro lado da baía, ela prolifera proporções significativamente discrepantes). Assim sendo, talvez o desfrute da praia seja, inconscientemente, um desfrute de suas proporções. Decorre daí que curtir a praia não é algo tão simples assim. Exige-se, na verdade, um tipo muito especial de introspecção, ligado ao reconhecimento das formas. Eis então o desafio do banhista: como experienciar a praia? Como viver a discrepância de suas proporções? Há de haver algo mais entre uma onda e o Sr. Abelhudo do que a iminência de um não-afogamento!

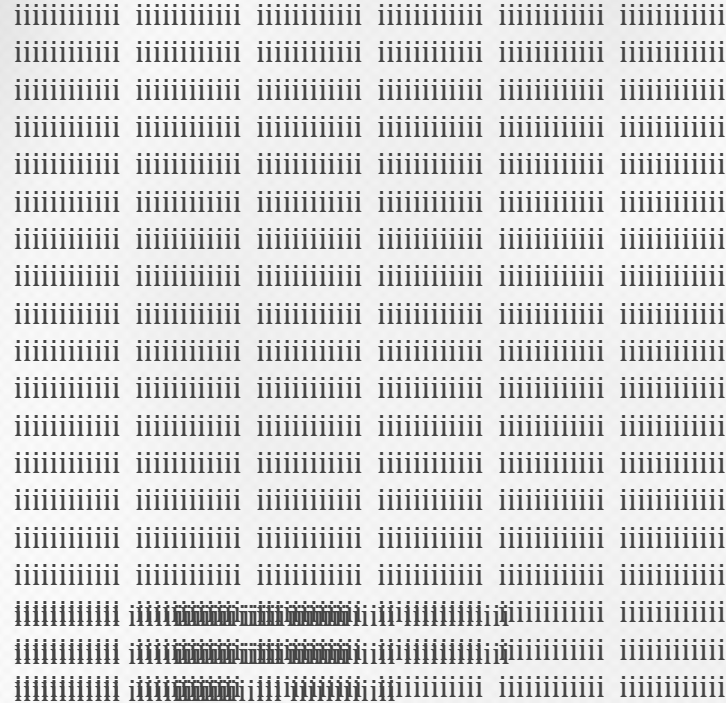
O problema é particularmente difícil de se resolver – e possivelmente o leitor já tenha experimentado tal dificuldade –: o *drama* proposto pela relação entre vento, siri, costão e conchinha, este drama sim é desproporcional com relação a nós; de tal maneira desproporcional, de tal maneira dilatado, de fato, que embora

tenhamos vaga noção de sua força e de sua multiplicidade de direções, somos incapazes de abarcá-lo, deixando-nos entre o vislumbre de tal drama e o vislumbre de uma descomunal serenidade – a qual nem o mais radical dos renascentistas teria podido produzir. Restamos, assim, o dilema prático entre assumir a perplexidade do olhar, ou refugiarmo-nos no apaziguamento da sombrinha – convenhamos, também a débil paz do banhista é inédita na história da representação.

Qual o preço que se paga por esse apaziguamento?, por uma deliberada abdicação do senso de forma? Diante da impossibilidade de experienciar a praia e diante da impossibilidade de neutralizar mentalmente suas proporções, sua descaracterização torna-se física: precisamos invadi-la com aparatos cujas proporções nós aguentemos. Escondemos, assim, os morros com prédios, as ondas com bóias macarrão, as tocas de siri com cadeiras dobráveis e a perplexidade com fotos, *frisbees* e frescobóis.

E qual preço paga o *compositor* que abdica do senso de forma?, da dimensão significativa da proporção? Atrás de quê ele esconde sua música? ▲

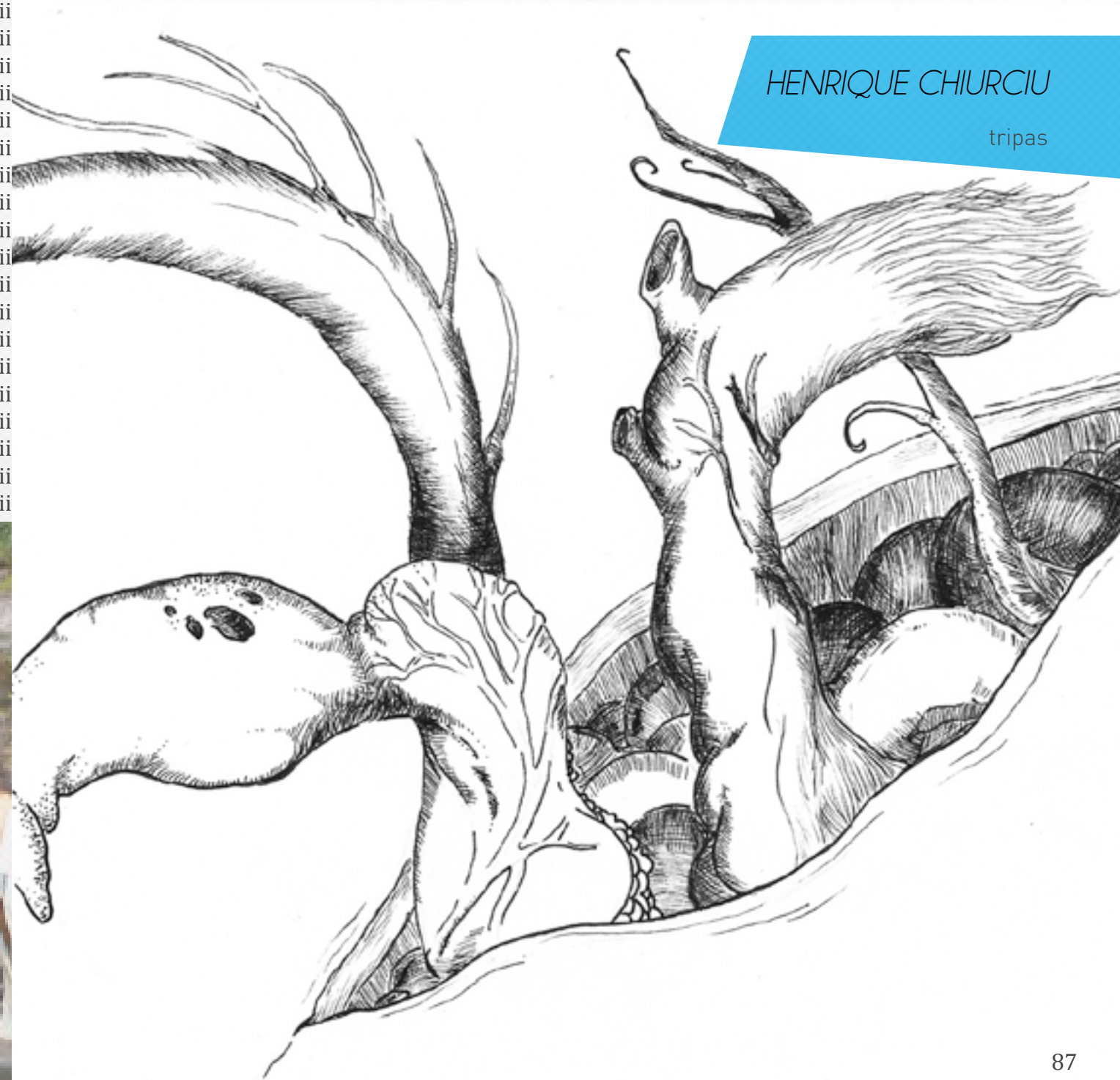




*FRANCISCO DE OLIVEIRA* e *MAX PACKER* são compositores, mestres em música pela UNICAMP, doutorandos em música pela USP. Seus estudos concentram-se em práticas composicionais que enfatizem as possibilidades de significação intrínsecas à música. O primeiro leciona na Universidade Federal de Rondônia.

HENRIQUE CHIURCIU

tripas





# HEIDEGGER, ARTE E TECNOLOGIA

ROBERTO VOTTA

linda #2, ANO 2

► Tecnologia vem do grego, *tekhnología*, que em tradução livre significa tratado ou dissertação sobre uma arte [ou ciência, indústria], exposição das regras de uma arte [ou ciência, indústria], formada pela junção dos radicais *tekhno* (de *tékhnē* “arte, artesanato, indústria, ciência”) e *logía* (de *lógos*, ou “linguagem, proposição”).

Ao longo da história diferentes aparatos tecnológicos foram criados para produzir, registrar e difundir a música, por exemplo, desde a concepção da escrita e das teorias musicais, passando pelas técnicas de construção de instrumentos, edição musical, até o advento da eletricidade e do registro fonográfico. Todos estes processos evoluíram, e continuam evoluindo, a partir de influências mútuas, em um movimento contínuo e cada vez mais rápido. Se antes uma nova tecnologia demorava meses, ou até anos, para ser incorporada nas práticas de produção musical – como ocorreu com o trompete de chaves, desenvolvido por volta de 1793 por Anton Weidinger (1767 – 1852) para substituir o trompete natural, e que só foi

incorporado ao repertório após 1800, com a estreia do *Concerto para Trompete em Mi bemol maior* de Haydn, escrito especialmente para Weidinger e seu instrumento – hoje em dia, com a agilidade na difusão de informações, uma nova tecnologia é rapidamente assimilada e incorporada na prática musical.

Entretanto, ao pensarmos em tecnologia aplicada a música (assim como aos diferentes meios e expressões artísticas), é comum que a relacionemos imediatamente à tecnologia computacional (e equipamentos ligados à radiodifusão) que se popularizaram a partir segunda metade do século XX. Esta relação está ligada ao conceito instrumental da tecnologia. Em *High Techné*, Rutsky desafia este conceito, baseando-se na raiz grega da tecnologia e apoiado, principalmente, pelas ideias de Heidegger. Rutsky cita que “a concepção moderna de tecnologia, por restringir a definição de tecnológico em termos instrumentais, ‘nos cega’ em relação a uma ‘essência’ mais ampla [...]” que envolve, além desta visão moderna, as diferentes concepções de tecnologias tradicionais e *tékhnē* do grego antigo (RUTSKY, 1999,



p. 2). De fato, Heidegger sustenta este conceito em relação à tecnologia e à arte em seu livro Introdução à Metafísica (*Einführung in die Metaphysik*) de 1935, quando escreve que “a arte é um saber e é, por isso, *techné*. Não é, pois, pelo facto de para a sua realização serem necessárias habilidades ‘técnicas’ [e tecnológicas] que a arte é *techné*” (HEIDEGGER, 1997, p. 177).

Para Heidegger o conceito grego da relação entre arte e tecnologia, que é não instrumental, se relaciona essencialmente à ideia da produção artística como *poiesis*. Em 1936, em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger caracteriza a *techné* como essência da técnica e da arte, explorando a forma como ela, seja nas atribuições mais técnicas (o fazer do artesão) ou nas suas formas mais artísticas (o fazer do artista) é concebida essencialmente como *poiesis*. Desta forma, a *techné* como ação do saber é *poiesis*, e a *poiesis* é um trazer a presença através do saber, do perceber e do pensar (HEIDEGGER, 2010).

Em outras palavras, a filósofa Maria Aparecida Rafael descreve a reflexão de Heidegger sobre tecnologia na seguinte passagem:

*“A tecnologia, segundo Heidegger nada mais é do que a herança que recebemos da Tradição do pensamento Ocidental. Herança essa que precisa ser conquistada a cada dia. Mas ao conquistá-la ela nos aprisiona e nos liberta. Aprisiona-nos quando nós simplesmente apropriamos daquilo que ela nos impõe por meio da cultura, dos costumes, dos valores, sem que possamos meditar. Libertar-nos quando nós nos colocamos a pensar a essência dela. Portanto, para que o homem não perca as suas raízes é necessário que ele saiba pensar a essência da tecnologia. Pensar essa essência é superar a tecnologia, não no sentido de depreciá-la ou aniquilá-la, mas antes, de passar por dentro dela, de compreendê-la mais radicalmente. Pensar a essência da tecnologia é pensar a essência de nós mesmos.”* (RAFAEL, 2007, p. 6). ▲

## PARA MAIS INFORMAÇÕES:

BRANCO, Patrícia Castello. *Martin Heidegger: A técnica como possibilidade de Poiesis*. In: *A Parte Rei* (Revista de Filosofia), n. 63, p. 1-86. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2015.

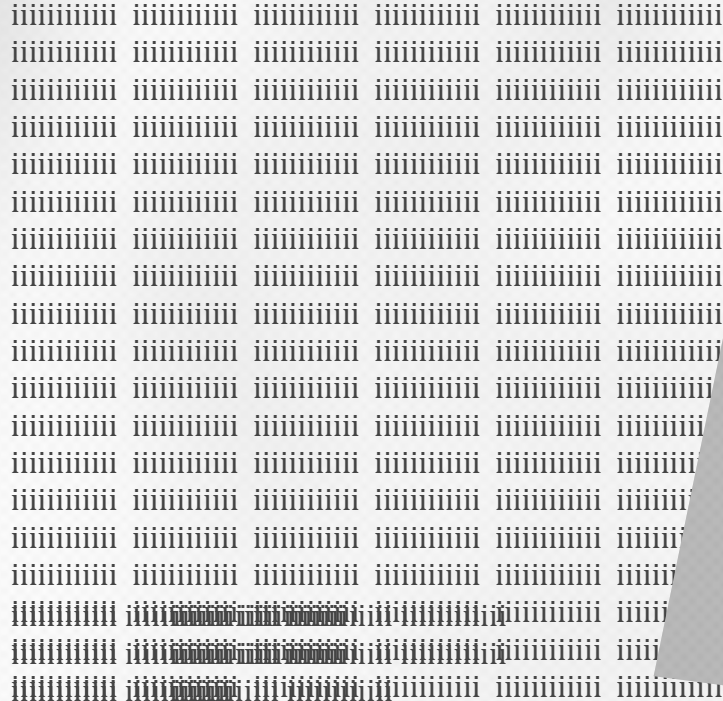
HEIDEGGER, Martin. (1936). *A Origem da Obra de Arte*. Trad. de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: Editora 70. 2010.

\_\_\_\_\_. (1935). *Introdução à Metafísica*. Trad. de Mário Matos e Bernhard Sylla. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

RAFAEL, Maria Aparecida. *A questão da tecnologia no pensamento de Martin Heidegger ou Uma possível leitura da conferência “serenidade” (1959)*. In: “Existência e Arte”- Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano III, Nº III, pp. 1-10. Jan./Dez. 2007.

RUTSKY, R. L. *High techné: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999.





*ROBERTO VOTTA* é editor especializado em música e artes, compositor e musicólogo. Mestre em composição musical pela Universidade de São Paulo e Bacharel em composição e regência pela FASM-SP. Estuda os processos composicionais da música do século XX e realiza coordenação editorial de partituras, métodos e publicações musicais e artísticas em geral.

## CONVERSA COM DENISE GARCIA

parte da coluna do Daniel Puig na *linda* #2, ANO 2

“ A eletroacústica surgiu primeiro como uma descoberta de escuta individual, minha. Começar a acordar e ouvir sons... Ouvir as estruturas, aliás. Não era nem o som, sabe. O som do passarinho a gente ouve desde que nasceu, a água, tudo, essas coisas. Mas, perceber que isso tinha uma estrutura específica dentro da natureza, e que essas estruturas sonoras não tinham nada a ver com a estrutura musical culturalmente desenvolvida, foi um fascínio pra mim. A sensação que eu tinha é que eu tava fazendo um novo conservatório.

[...] as estruturas sonoras, o tipo de simultaneidade, de polifonia, de contraponto, de diferentes sons e diferentes espacialidades, isso é fascinante, né? Você perceber também a perspectiva sonora. Prestar atenção nessa questão da perspectiva sonora e que, isso, infelizmente, nenhuma caixa de som consegue reproduzir. A escuta in natura ainda é mais rica.”

Leia na íntegra em [goo.gl/MEDihe](http://goo.gl/MEDihe)







# TELA DE MÚSICA

SÉRGIO ABDALLA

linda #3, ANO 2

► Fazer música que se apresenta num arquivo de áudio digital, hoje, é nossa prática comum, nós, os pertencentes por nascimento ou adesão à época da música no computador.

O arquivo de áudio é um pouco como tela, em pintura. É o meio que mais participa do senso comum do que é o estado da arte. O que é uma música? Isso aqui: um arquivo. Baixe a música nova do. E também é, como a tela, um meio que os artistas que buscam novos meios frequentemente vêem como conservador. E é conservador em vários sentidos, um deles sendo que ele realmente é uma conservação dos dados para reprodução infinita, conservação para capitalização.

Mas falei da tela também porque fazer música em arquivo de áudio tem a ver com termos uma suposta superfície lisa incolor (o áudio zero, uma série de zeros escritos) que seria neutra. E que nunca é neutra (por que estamos apresentando música gravada numa situação pública? por que você não toca ao vivo? por que não se gravou em formato analógico?...), sempre tem alguma tomada de posição. E

nesse caso a tomada de posição é por um fazer música próximo da nossa vida comum na internet no computador no trabalho no mundo – a parcialidade de fazer música com o nosso material mais comum na vida, o arquivo digital. Aqui, já não tem nada a ver com a tela de jute, lona, sei lá, não sei do que é feita.

Mas a superfície aparentemente neutra onde pintamos algo, ou desenhamos ou colamos ou riscamos ou rasgamos ou sujamos ou ignoramos algo, essa superfície é importante. A dobra reflexiva sobre a presença e o condicionamento do suporte é algo que, em artes plásticas, já foi, é isso que a gente aprende na aula de artes. Já foi há muito tempo. Em literatura, poesia, idem. Em música também: cortar colar pedaços de papel partitura, gravar o som de uma gravação de disco, sonorizar erro digital, tudo isso já conhecemos. Não quer dizer que tenhamos absorvido e interpretado, não mesmo, mas conhecemos. Isso não proíbe as pequenas reflexões, as pequenas metalinguagens, e na verdade as libera. A grande questão de perceber que o arquivo é um arquivo já está colocada. Temos o espaço, sim, de todas as pe-



quenas reflexões cujo significado histórico é confuso e difuso.

Fazer, agora mais especificamente, música acusmática<sup>1</sup> também é algo que já foi. Prefiro me isentar de definir essa palavra pedindo aos leitores que acessem o *link* indicado acima como com uma definição desse nome (e é algo a se pensar que nossa wikipedia em português sobre o assunto seja tão...vazia). Sei lá, anos 60 França, Europa, já foi. Então é algo que não está sendo levado pela torrente de inovação e novidade e projeto de mudança.

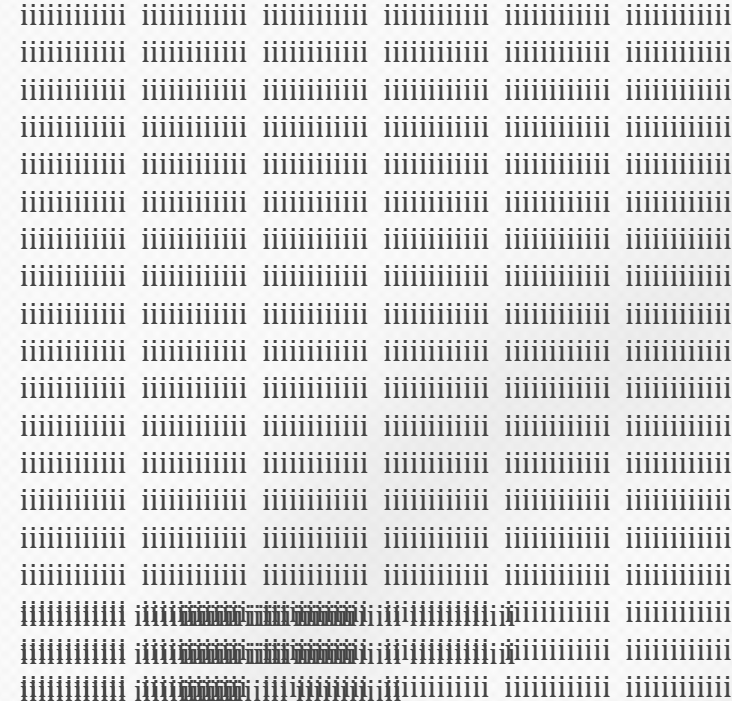
Acho que pode ser tão ingênuo e politicamente covarde quanto – mudando da comparação com a tela para uma com a folha – desenhar num caderno. Covarde, se subtrai à apreciação pública como tentativa de mudança do mundo. Ninguém vai mudar o mundo com um arquivo. Nessa subtração à política tem uma tematização da própria vida íntima com os sons. Acho que fazer música acusmática, principalmente fazer em casa ou em ambientes não profissionais (ambientes que não estúdio de música

1 [goo.gl/xH05Q9](http://goo.gl/xH05Q9)

eletrônica, e temos muitos pelo mundo) pode ser visto como uma atividade de desenho. Não é à toa a associação do nome *sound design* com o que o músico eletroacústico faz. Ambos vivem no ambiente de sons e técnicas consolidados por uma certa música de vanguarda do meio pro fim do século passado sem, contudo, acreditar mais na necessidade histórico-evolutiva dessa prática. Talvez acreditando mais na necessidade presente, necessidade de responder ao mundo sem saber o sentido disso, necessidade de desenhar esses sons que vêm o tempo todo ao nosso encontro.

Necessidade de ir de encontro aos sons, também. Bater cabeça com os sons que o tempo todo vêm, sem, contudo, dar uma resposta heróica, ou à altura. Sempre dando uma resposta tímida, um arquivo de áudio. ▲

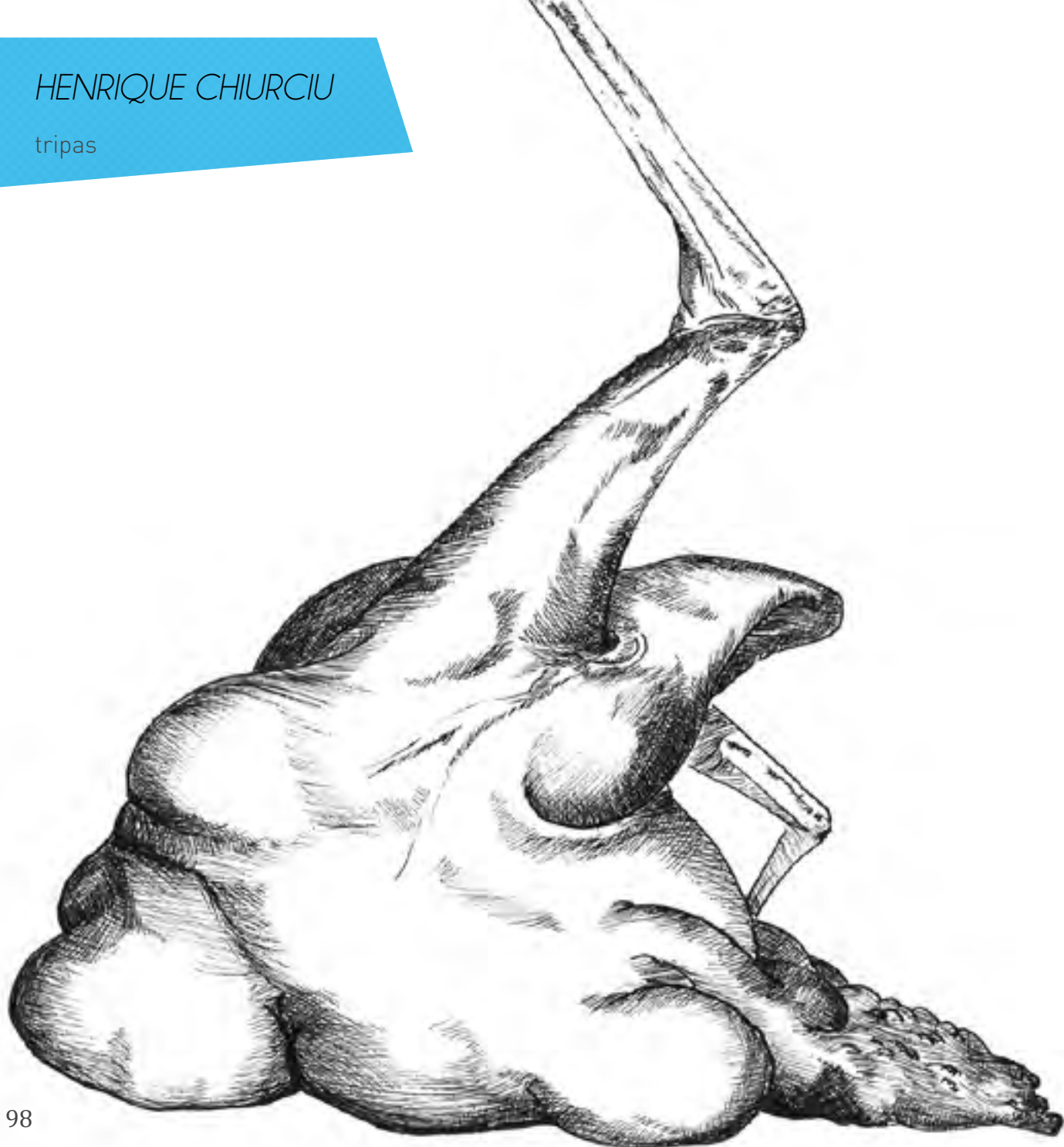
SÉRGIO ABDALLA faz: peças eletroacústicas, instrumentais, audiovisuais, improvisação; edição de som na Confraria de Sons & Charutos; live-electronics na Filarmônica de Pasárgada. Foi dos grupos Basavizi, Dito Efeito e mal.





HENRIQUE CHIURCIU

tripas



CONVERSA COM DIDIER GUIGUE

parte da coluna do Daniel Puig na *linda* #3, ANO 2

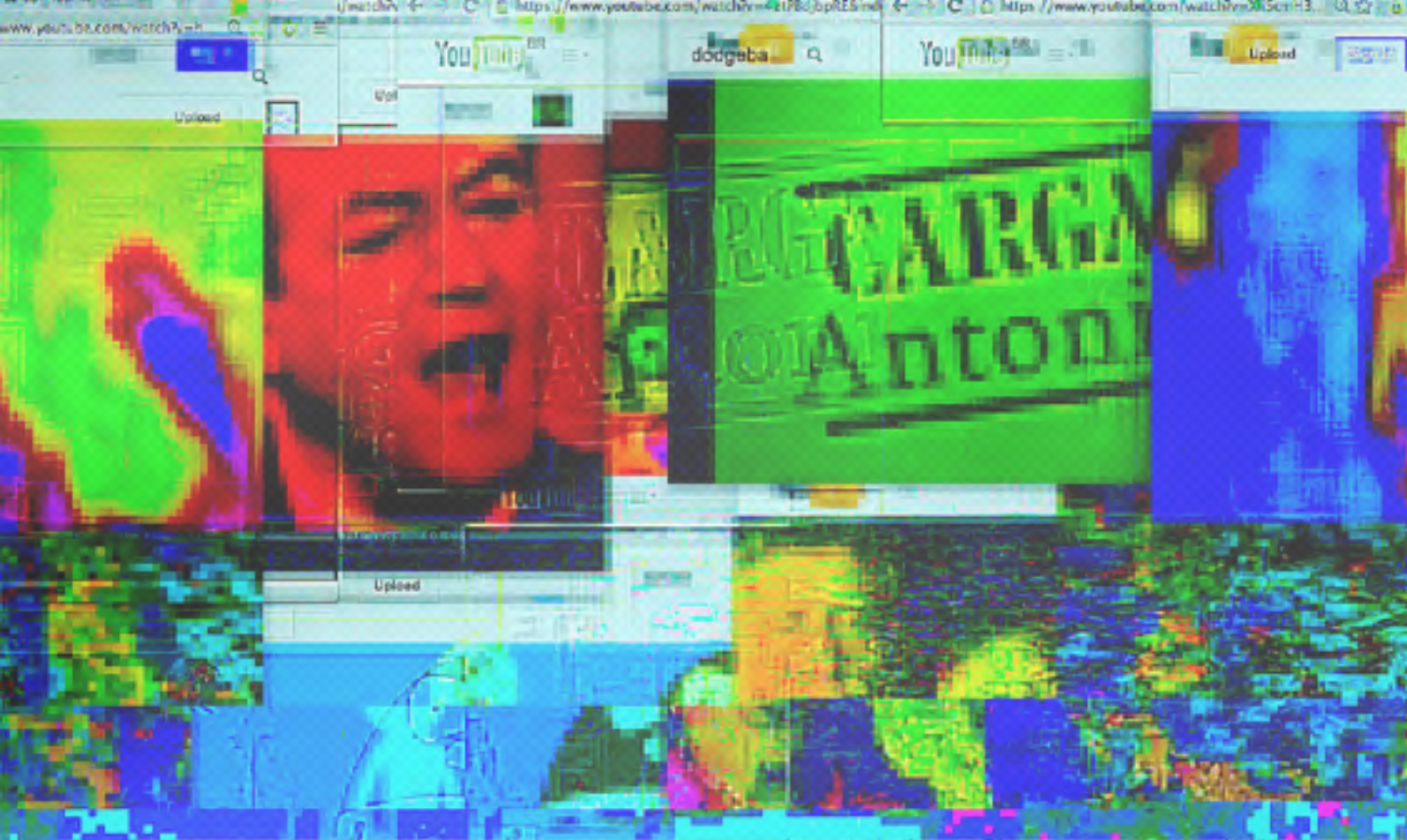
“Vi processos de curiosos, que vem e acabam apreciando. Isto porque na verdade às vezes somos nós criadores que estamos pré-julgando mal o público. Pensamos que não são capazes de ouvir coisas diferentes... não é sempre verdade. Mesmo alguém totalmente despreparado pode chegar em um concerto de música eletroacústica e viajar, como quiser, da forma que achar por bem.

[...] Por que que sempre gostei de música eletroacústica? Porque escutei desde criança, na minha casa. Então é isso, não tem muito mistério.”

Leia na íntegra em [goo.gl/ISzWMY](http://goo.gl/ISzWMY)







# TOO MANY POOPS

LUIS FELIPE LABAKI

linda #1, ANO 2

▶ No início deste ano de 2015, lembrei do YouTubePoop. Já fazia pelo menos uns dois anos que eu não procurava por nada do gênero, e na verdade nem sabia se ele ainda existia com esse nome. YouTubePoop é um tipo específico de vídeo de *remix*, *mashup* e variantes, geralmente feito abusando-se de efeitos de programas simples de edição de vídeo, como o Windows Movie Maker ou o (comparativamente mais complexo) Sony Vegas. Para quem quiser, no site tvtropes há uma boa página<sup>1</sup> sobre suas origens, principais técnicas e vertentes.

Há também um exemplo divertido de um *poop avant la lettre*, feito pela campanha de Richard Nixon para enfrentar Hubert Humphrey em 1968<sup>2</sup>. E poderíamos resgatar ainda outros: o *Lambeth Walk: Nazi Style*, de Charles A. Ridley, feito em 1941<sup>3</sup>, ou - ainda que em uma chave dramática um bocado diferente - trabalhos de

<sup>1</sup> [goo.gl/u0s5q2](http://goo.gl/u0s5q2)

<sup>2</sup> [goo.gl/sn1bhB](http://goo.gl/sn1bhB)

<sup>3</sup> [goo.gl/vJbkxa](http://goo.gl/vJbkxa)

Martin Arnold como *Passage à l'acte*<sup>4</sup> (1993), como me apontou o Henrique Chiurciu<sup>5</sup>.

Eu devo ter visto um vídeo categorizado como YouTubePoop pela primeira vez em 2009 ou 2010 - surpreendentes cinco ou seis anos atrás -, mas pesquisando nesses últimos tempos descobri que o gênero é mais antigo que isso, quase tão antigo ("antigo") quanto o próprio YouTube, e que a comunidade de *poopers* - aqueles que realizam vídeos de YouTubePoop - é ainda maior do que eu supunha. Desde 2007, por exemplo, um site chamado YouChew<sup>6</sup> reúne milhares de *poops* e *poopers* em um fórum de discussão e compartilhamento de vídeos.

Caí nele por acaso, e quando procurei "youtubepoop 2015" encontrei uma infinidade de exemplos que me mostraram que o *poop* continua vivo e bem. Basta ver *Madden Drops Dead*<sup>7</sup>, postado por Nineroa em 18 de janeiro de 2015.

<sup>4</sup> [goo.gl/h9mzRt](http://goo.gl/h9mzRt)

<sup>5</sup> Aliás: a série de desenhos "tripas", feita pelo Henrique Chiurciu, ilustra algumas páginas desta *linda-iv*!

<sup>6</sup> [goo.gl/v9w9xt](http://goo.gl/v9w9xt)

<sup>7</sup> [goo.gl/h5lHvP](http://goo.gl/h5lHvP)



Uma década já é um tempo bastante razoável para o desenvolvimento de uma linguagem, especialmente num meio de trocas rápidas como são os fóruns e o próprio YouTube. No YouChew, por exemplo, há inclusive subcategorias de *poop*: “YTPMV” (‘YouTube Poop Music Videos’), “Brain Rape/Rape-core” (minha favorita, do qual *Madden Drops Dead*, citado acima, é um representante), “Sentence mix-core” (vídeos com ênfase no embaralhamento de sílabas e palavras de uma frase para criar novos sentidos), “Classic” e “Regular” - vídeos nos quais, segundo o site, prevalece um equilíbrio entre as características mais marcantes das demais categorias.

Há, portanto, diferentes correntes e agrupamentos de realizadores que se identificam com um estilo ou outro. Há mais do que isso: há diferentes gerações de *poopers*. Encontrei em vários lugares referências já um tanto nostálgicas a determinadas correntes de *poop* de anos passados. Um vídeo criado por chemistryguy chamado *The French Prints Cosbys Himself to Death*<sup>8</sup> carrega a seguinte descrição:

8 [goo.gl/tbLRQs](http://goo.gl/tbLRQs)

*Apesar de quase esquecida, houve uma era do poop marcada pelo tratamento simples, porém efetivo, de sitcoms em live action. Poops de The Cosby Show, Rosanne, Fresh Prince of Bel Air e Home Improvement eram abundantes. Artistas como cjjflo, fatassassin1 e terrythemovie são fonte de uma inspiração que chega até os dias de hoje.*

*Este é meu tributo a eles.*

*Waa-wee-waah!*

Em uma entrevista<sup>9</sup> de 2011, Conrad Slater, fundador do YouChew, fala entre outras coisas de um momento de crise no site em que lhe pareceu que os novos *poopers* estavam apenas repetindo velhas fórmulas, sem trazer nada que contribuísse para o “desenvolvimento da arte do *poop*”. Será um sinal de que estamos nos aproximando daquilo que Frank Zappa identificou como a “morte por nostalgia”<sup>10</sup>, com tempos cada vez menores entre “o evento” e a “nostalgia pelo evento”?

Revendo algumas coisas antigas e assistindo a

9 [goo.gl/MFYnVU](http://goo.gl/MFYnVU)

10 [goo.gl/XEnUJu](http://goo.gl/XEnUJu)

algumas novas, me surpreendi com a previsibilidade da maioria dos *poops*. Mas isso talvez só reforce a consistência ou a maturidade do YTP enquanto *gênero*: podemos dizer que gostamos de comédias românticas ou de *westerns* ou de *reality shows* ou de videocliques. Mas isso não quer dizer que gostemos de todos os *westerns* ou videocliques: isso quer dizer apenas que, em algum nível, de alguma maneira, temos uma certa simpatia por alguns elementos da linguagem que se convencionou considerar como característica de um determinado gênero.

Qualquer definição de YouTubePoop vai descrevê-lo como baseado em alguma medida na “aleatoriedade” dos materiais utilizados, na intervenção direta nestes fragmentos escolhidos, na subversão da linha narrativa original (quando havia uma de antemão!), em certo *non-sense* dadaísta, etc. Em resumo, se não podemos prever exatamente qual meme será sobreposto à cabeça de qual personagem, sabemos que algo assim acontecerá em algum momento; se não sabemos qual fala ou palavra escrita na tela será sobreposta por um pala-

vrão (ou, no caso dos *poops* brasileiros, talvez pelo Faustão gritando ‘Olôco!’ ou pelo Sou-Foda), sabemos que inevitavelmente isso vai acontecer – e provavelmente mais de uma vez.

Essas operações todas acabaram se repetindo à exaustão e sendo retrabalhadas por diferentes usuários, de modo que uma gramática específica do *poop* logo acabou se estabelecendo de maneira suficientemente sólida para que *poopers* sintam falta de certos procedimentos “antigamente utilizados” que já estariam sendo substituídos por novos expedientes. É por essas e outras que o *poop* é um gênero, com todo seu conjunto de convenções em cada uma de suas sub-divisões. Há *poops* bons e *poops* ruins. E, se há mais ruins do que bons, isso não é nenhuma exceção à regra.

Falando em *poops* brasileiros, é divertido procurar por vídeos de diferentes países e notar como as estratégias e matérias-primas em alguma medida se repetem: jogos antigos em CD-i da Phillips, Bob Esponja etc. Mas onde o *poop* fica mais interessante é na maneira como cada país acaba misturando esses elementos



comuns a seu próprio caldo de referências culturais. A série de vídeos “Dodgeball”<sup>11</sup>, de 2010 (cada vídeo, feito por um *pooper* diferente, deveria ser uma resposta realizada diretamente sobre o seu predecessor) é provavelmente o melhor exemplo do que era então o YTPBR, a vertente brasileira do gênero, com muito Chaves, Carga Pesada, novelas da Globo, vlogs e funks.

Sobre as matérias-primas compartilhadas, aliás, encontrei diversos *poops* mais recentes, de vários países, usando episódios do desenho *Hora de Aventura*. O principal ponto em comum é que todos me pareceram inevitavelmente sem graça. Ou melhor: o que havia de mais engraçado vinha do próprio desenho e não das intervenções dos *poopers*. Talvez eu só tenha dado azar. Mas talvez isso tenha a ver com o reflexo do gênero (e de outras correntes da internet) na indústria cultural. Como o Rodrigo Faustini - colunista da *linda* durante o ano passado - me apontou, o programa *Tim and Eric Awesome Show, Great Job!*, exibido na faixa Adult Swim do Cartoon Network entre

11 [goo.gl/LKxo6H](http://goo.gl/LKxo6H)

2007 e 2010, já trazia referências explícitas à estética *poop*, com *freeze frames*, zooms digitais etc., como na esquete *Original Child Clown Outlet*<sup>12</sup>. Na mesma linha, o curta *Too Many Cooks*<sup>13</sup> (2014, dir. Casper Kelly), também exibido no Adult Swim, é mais um exemplo que deriva ao menos parcialmente desse universo. Algo como um “*poop em live-action*”, ou “*poop premeditado*”, com gritos saturados, *loops* infinitos, *lasers*, *glitches* e etc.

Será interessante perceber qual será (ou terá sido) a influência desses vídeos em formatos audiovisuais mais tradicionais. Em alguma medida, o próprio *Hora de Aventura* já parece ter assimilado certas discontinuidades e estratégias do universo *poop* e dos mashups e remixes de Youtube etc., nem tanto através de estilizações miméticas como as do *Tim and Eric Awesome Show, Great Job!* - que surgem talvez como pastiche, como reação imediata -, mas em algum nível mais sutil, estrutural, até mesmo dramático.

12 [goo.gl/3U9w8V](http://goo.gl/3U9w8V)

13 [goo.gl/VOsERw](http://goo.gl/VOsERw)

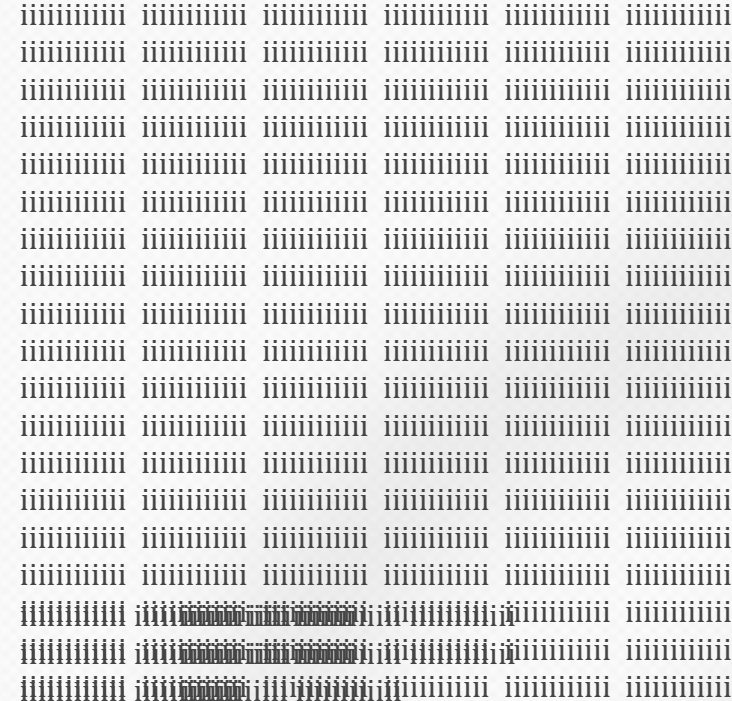
E o que será que pensam os *poopers* a respeito de coisas como o *Original Child Clown Outlet*? Sentem-se contemplados ou refutam a “domesticação da linguagem”? Qual seria a reação deles se alguém resolvesse convidá-los a, por exemplo, exibir seus trabalhos em uma mostra numa sala de cinema?

Ainda que pudesse soar como uma tentativa canhestra de “legitimar o YouTubePoop como arte”, não nego que entraria na fila para assistir a coisas como *Madden Drops Dead* em uma tela gigantesca. ▲

*LUIS FELIPE LABAKI*

é formado em audiovisual pela ECA-USP, onde também atualmente faz mestrado, estudando os escritos do cineasta Dziga Vertov. Trabalha como diretor, montador, compositor e tradutor da língua russa.

[vimeo.com/luislabaki](http://vimeo.com/luislabaki)





## CONVERSA COM RODOLFO CAESAR

parte da coluna do Daniel Puig na *linda* #4, ANO 2

“Por outro lado, a escola da música eletroacústica — se a gente pode chamar isso de escola — e baseada no pensamento schaefferiano faria a pergunta um pouco diferente. Faria a pergunta assim: o que que tem nesses sons que faz com que você seja capaz de escutá-los de uma forma musical? Essas duas fronteiras, a fronteira do Cage e a do Schaeffer, elas abriram, escancararam a porta de uma forma muito linda, muito bacana. Acho que isso daí é um preço que a gente não para de pagar. Gosto muito de pensar que a escuta musical, por conta dessa abertura, não tem porque se fechar outra vez.”

Leia na íntegra em [goo.gl/WbMoSu](http://goo.gl/WbMoSu)



PEDRO MOREIRA  
Profile pictures





# ENTREVISTA COM ANNETTE VANDE GORNE

POR JULIA TELES

exclusivo para a *linda* -IV

*Annette Vande Gorne é compositora de música acusmática e professora no curso superior de música eletroacústica do Conservatório Real de Mons. Em 1982, ao constatar a necessidade de implantar na Bélgica uma estrutura de difusão e criação da música acusmática, fundou a organização sem fins lucrativos Musiques et Recherches e o estúdio Metamorphose D'Orphée. Ela organiza, ainda, o festival L'Espace du Son, realizado anualmente em Bruxelles. Uma de suas especialidades é a interpretação espacializada realizada ao vivo.*

*Annette esteve no Brasil em 2010 e em 2014, participando da Bimesp<sup>1</sup>, onde pude conhecê-la durante sua primeira visita aqui. Depois fui a Ohain, interior da Bélgica estudar com ela por uma semana. Em abril de 2015 realizei essa entrevista com ela por e-mail.*

1 Bienal de Música Eletroacústica realizada por Flo Menezes/Studio Panaroma, em [goo.gl/2JJBDK](http://goo.gl/2JJBDK)

► **Julia Teles:** Annette, muito obrigada por sua disponibilidade em ser nossa convidada nessa edição da revista *linda*. É uma grande honra para mim, eu admiro muito o seu trabalho. Eu gostaria de começar com essa questão: O que te interessou na música eletroacústica, no começo? Eu gostaria de saber também um pouco sobre a sua formação.

**Annette Vande Gorne:** Eu descobri essa música acusmática por acaso, por trás de uma porta fechada em um corredor onde eu fazia um curso de regência coral organizado pela *Jeunesses Musicales*<sup>2</sup>, na França. Eu me perguntei quais poderiam ser esses instrumentos que eu não reconhecia (eu ignorava tudo, inclusive a existência dessa música). Eu me sentei na frente de dois alto-falantes, fechei os olhos e imediatamente sensações desconhecidas me invadiram: imagens abstratas em preto e branco, impressão de flutuar, de perder a realidade, de espaço... Eram as obras *Le Voyage*, de Pierre Henry, e *Les Espaces Inhabitables*, de François

2 ONG musical criada na Bélgica. Para saber mais: [goo.gl/N7he13](http://goo.gl/N7he13)



Bayle. Eu tinha 24 anos, e até aí minha formação era clássica (piano). Eu ensinava, já (história da música, piano, harmonia...). Quatro anos mais tarde, após alguns cursos, eu entrei na classe experimental de Pierre Schaeffer e Guy Reibel no Conservatório Superior de Paris.

**Julia:** Os cursos de música eletroacústica no Conservatório Real de Mons na Bélgica (bacharelado e mestrado)<sup>3</sup>, nos quais você leciona, são muito interessantes e completos, na minha opinião. Eu não conheço outras formações tão específicas nesse tema. O ensino parece ser bem importante para você. O que você considera essencial na educação musical eletroacústica? Como ensinar composição?

**Annette:** Na verdade eu penso que o ensino permite 1. não reinventar a roda pensando ser genial; 2. se beneficiar das experiências dos mais velhos por estudo de repertório, análise de obras e prática das técnicas de escrita encontradas nas obras e classificadas por tipos. É a paleta do pintor...; 3. A “teoria” da tecnologia

é importante (gravação de som, síntese, som e acústica, informática musical...), mas não deve ocupar todo o campo de estudo. Prioridade ao desenvolvimento progressivo da personalidade criativa de cada estudante (eu também fico feliz que nenhum dos meus ex-estudantes me imitou, nem em estilo, nem em técnica de escrita - e por isso eu dava raramente minhas obras como exemplo), e sobretudo não se limitar ao modo de uso (exercícios compreendidos) dos *softwares*, *max-msp* incluso.

A composição não se ensina como tal (exceto generalidades aplicadas a toda a música de hoje). O professor deve ser exigente, mas sem pressão, paciente. Ele está lá para ser uma orelha experiente (experimentada), e para acompanhar, apoiar, encorajar o caminho, sempre difícil, que percorre o futuro compositor. Sem receitas prontas. O compositor está, mais que à procura de sons, à procura dele mesmo. Eu entendo, claro, por compositor, um artista que não faz concessões à indústria do entretenimento nem é subserviente a outras artes e artistas, pelo menos em seu início de carreira.

Sozinho, no reflexo de suas constantes escolhas e de sua escuta, em estúdio.

**Julia:** Ano passado, quando eu estava em um dos cursos de verão do *Musiques et Recherches*<sup>4</sup> (composição, suporte analógico), ministrado por você, havia uma outra compositora estudante nas aulas. Aqui eu conheço algumas, mas não muitas mulheres que fazem composição. Como é a área da composição para as mulheres na Europa? Também é difícil encontrá-las, ou você acha que isso já mudou bastante?

**Annette:** O próximo festival “*L’Espace du Son*” [produzido por Annette] em outubro de 2015 em Bruxelles terá a mulher como fio condutor. Nada menos que compositoras de todas as gerações. Eu sempre me impressionei com essa diferença na música “clássica contemporânea” instrumental: ela emprega muitas mulheres intérpretes-solistas, instrumentistas de orquestra, professoras, mas encontramos poucas mulheres nos postos de direção: regentes de orquestra, compositoras. Em oposição a

<sup>4</sup> Para ver os cursos que vão acontecer no *Musiques et Recherches* esse ano: [goo.gl/4jHs6v](http://goo.gl/4jHs6v)

isso, proporcionalmente, há muito mais mulheres criadoras no pequeno mundo da música eletroacústica, com toda sua tecnologia. E eu pessoalmente nunca senti nenhum ostracismo por ser mulher. Então, sim, há muitas mais. Eu identifiquei cerca de vinte, porque nós estamos organizando um colóquio paralelo sobre o tema “a música no feminino” durante o festival. Isso representa sem dúvida por volta de 1/6 dos compositores, fora improvisação, instalações sonoras, vídeo e outras artes digitais. No Brasil, Vânia Dantas Leite é provavelmente a primeira mulher a se engajar profissionalmente, fez doutorado e uma carreira de professora na Universidade do Rio (UNIRIO), onde ela fundou um estúdio ainda em atividade.

**Julia:** Você já veio a São Paulo ao menos duas vezes para participar da Bimesp (Bienal de Música Eletroacústica). Isso está correto? Você também foi ao Rio, certo? Quais são suas impressões dos compositores e da música que é feita aqui? É diferente? Ou a música eletroacústica é como uma linguagem universal, que possui diferenças em cada autor, mas é globalizada?

<sup>3</sup> Para informações sobre os cursos: [goo.gl/1p9N4V](http://goo.gl/1p9N4V)



**Annette:** E eu também fui a Belo Horizonte, para cursos individuais e um seminário. A música eletroacústica é muito diversificada: ela é vista como resultado da utilização de uma ferramenta, de um instrumento, como aumento das possibilidades dos instrumentos acústicos tendo sempre uma escritura que privilegia alturas, espectro e ritmo, ou como linguagem que começa a ter seus pontos em comum (devido, entre outros, ao fato de que os programas, equipamentos etc. são agora acessíveis a todo mundo – isso sem falar dos craqueados! – enquanto antes, cada estúdio tinha sua própria originalidade tecnológica), seus gêneros bem definidos (*soundscape*s, música acusmática, eletrônica, *noise*, etc). Ao mesmo tempo, podemos ouvir diferenças de estilo, de conceito e de “som” segundo o ambiente cultural (e também o ensino): Canadenses, ingleses, franceses, italianos, belgas, holandeses etc. não fazem a mesma música. Há também, aí, razões históricas: qual direção foi dada pelos pioneiros, os primeiros estúdios? Por exemplo, toda a Itália privilegia o *processing*, os sons de síntese etc., porque na Universidade de Padova, primeiro estúdio na Itália, é a estética pós-serial

que é promovida. No meu país, eu trouxe toda a corrente francesa de música concreta, de escritura morfológica por montagem, etc., com a atenção colocada sobre a percepção, sobre a escuta e a condução de escuta (do ouvinte) como técnica de composição acusmática. Esse verão eu farei pela primeira vez um curso, um *masterclass* sobre a acusmática, seus conceitos teóricos e práticos, sua diferença (nem toda música sobre suporte fita magnética é automaticamente acusmática!).

Então, o Brasil? É certo que a influência grande de Flo Menezes orienta a produção no sentido das pesquisas que chamávamos *l'avant garde* nos anos 70, influência européia (ele frequentou Padova, Darmstadt, Stockhausen...). Eu suponho que exista também um estilo mais “nacionalista”, mas eu não tenho conhecimento suficiente de todas as obras brasileiras. O que eu ouvi dos estudantes de Belo Horizonte me parece mais próximo disso.

**Julia:** Eu me lembro dos concertos que você fez na Bimesp em 2010, nos quais você manipulava bem ativamente o espaço (espaciali-

zando as obras ao vivo). Os sons das suas obras funcionam muito bem com essa interpretação espacializada. Essas atividades, de espacialização e composição sonora, estão sempre relacionadas no seu pensamento composicional? Que tipo de assunto ou temática normalmente te inspira a criar? As outras artes, os próprios sons, a literatura, a natureza, a sociedade?

**Annette:** Quando eu descobri essa via musical, foram a sensação, e sua escritura de espaço que imediatamente me impressionaram. Eu compreendi que aí se encontra um campo de pesquisa inovador, original, muito diferente da escritura instrumental, que é o laboratório, no centro da música acusmática (e não a eletroacústica em geral). Disso surge a edição de três volumes da revista *LIEN* sobre o espaço do som (os dois primeiros, em 1988 e 1991, eram os únicos referentes a esse assunto, na época), e o festival que leva o mesmo nome. Daí surge, também, o único concurso internacional de interpretação espacializada, que ocorre desde 2000. Além disso, foram desenvolvidos, para o estúdio multifônico (16 canais) do *Musiques et Recherches, softwares* de espacialização espe-

ciais, focados (segundo a tradição da música concreta) no gesto, na sequência-jogo<sup>5</sup>, e na globalização dos movimentos em octofonia. Então, sim, o espaço (em estéreo ou em multifonia) faz parte integrante da escritura e da forma de minhas obras. Todos os assuntos podem me inspirar, meu gosto por poesia, e pela voz, me inclina naturalmente para uma relação mais estreita com o texto. Eu creio que nós estamos, guardadas todas as proporções, na mesma época de virada que aquela que viu as pesquisas abstratas de escrituras formais (o moteto...) e muito hierarquizadas nos séculos XIV e XV passarem à expressividade e, finalmente, no fim do século XVI, à ópera, à melodia e à verticalidade harmônica. Isso graças ao madrigalismo. Eu creio que, pela música acusmática e eletroacústica, o momento é de passar das pesquisas puramente sonoras e tecnológicas à expressividade, ao sentido. A relação com o texto pelo madrigalismo é um bom jeito

---

<sup>5</sup> *Sequence-jeu*, Termo usado para designar “performance” sobre algum objeto ou instrumento realizada durante a gravação ou geração de som para música acusmática. Essa etapa requer intenção e interpretação, bem como as etapas seguintes. (Nota da tradutora)



de fazê-lo. Sobretudo se utilizamos também a escritura de espaço como vetor, no desejo de utilizá-lo como expressão do sentido (aparente, literal, ou escondido) do texto. Isso permite também uma ação mais pedagógica para levar o público a “ouvir” o espaço, a perceber a existência desse quinto parâmetro musical.

A natureza, como modelo, permite realizar esse desejo de se comunicar com o ouvinte, porque ele conhece os arquétipos físicos que a natureza propõe. Modelo, portanto, mas não pura imitação, nem realismo em primeiro grau (*landscape...*). A música é uma linguagem: abstrata, organizada e figurada, ela satisfaz essa necessidade de ordem lógica e sensível na beleza que diferencia o homem do animal.

Quanto à sociedade, nosso mundo cotidiano (eu leio os jornais...), isso me preocupa. O papel do artista não é entre outros esse de um sinalizador, de um colocador de bombas de alerta? Atualmente eu trabalho sobre um texto do poeta belga Werner Lambersy no qual a frase “nós esperamos a destruição” retorna como um *leitmotiv* lancinante. Esse *Dilúvio e Outras*

*Peripécias*<sup>6</sup> não está diretamente ligado ao que se passa hoje no Iraque/Síria (O Daesh destrói todo traço de cultura antiga, como o Nemrud<sup>7</sup>) e em outros lugares?

**Julia:** No *Musiques et Recherches*, vocês realizam muitas atividades diferentes: os cursos nos estúdios, os CDs *Metamorphoses* (do concurso de composição acusmática), a revista *Lien*, diversos concertos. São muitas coisas diferentes, mas que se complementam. O estúdio está em um local bem calmo, no campo. Você acredita que é diferente fazer composição em um ambiente como o campo e em uma cidade grande? Você já morava em Ohain quando criou o *Musiques et Recherches*?

**Annette:** Foi a necessidade de fazer viver essa música na nossa sociedade que me impulsionou naturalmente a virar organizadora de concertos, de festivais, de concursos, de colóquios, de bibliotecas e de site especiali-

<sup>6</sup> Nome do livro citado de Werner Lambersy (Nota da Tradutora)

<sup>7</sup> O grupo Daesh destruiu obras de arte em cidade arqueológicas do Iraque e Síria.

zado (*electrodoc*<sup>8</sup>), editora de CD e de revista, e professora em conservatório superior. E a calma do campo ajuda na concentração. Ao ruído dos carros e à agitação inútil, eu prefiro os pássaros. Eu escolhi esse lugar porque eu queria criar um estúdio bem equipado (o estúdio analógico, ainda funcional). Eu morava em Bruxelles, onde os trabalhos de isolamento acústico eram necessários e caros. Em Ohain, isso foi simples de realizar.

**Julia:** Para terminar, eu gostaria de perguntar qual conselho você daria a um jovem compositor que está começando a fazer música eletroacústica.

**Annette:** Extrair sua força criadora, sua imaginação, sua vontade de continuar no seu próprio universo, “mundo” interior, alimentando-o pela leitura, a filosofia, a reflexão espiritual... Trabalhar todos os dias, mesmo se há pouco tempo disponível, e consagrar períodos mais longos, contínuos, para “entrar” mais profundamente na percepção do que se está fazendo.

<sup>8</sup> Site de documentação e catálogo de obras, livros e artigos sobre eletroacústica: [goo.gl/jivRhP](http://goo.gl/jivRhP)

Se deixar guiar pela descoberta permanente de novos sons, e escolher (e então decidir, e rejeitar) em função do projeto (que é preciso ter a princípio, mesmo se ele não está claramente expressado), fazer anotações, e não fazer planos, a não ser com a peça bem avançada. É isso, o percurso concreto: a realização antes da planificação.

Ser honesto consigo mesmo, não se perder nas miragens da busca pelo sucesso público, ou de uma carreira acadêmica visada só por ela mesma. E viver com otimismo e generosidade pelos outros.

**Julia:** Muito obrigada, Annette, e até a próxima! ▲







nm  
ie , direção artística

Tiago de Mello, *diretor executivo e diagramador*

Luís Felipe Labaki, *diretor de edições quadrimensais, editor e revisor de inglês*

Sérgio Abdalla, *diretor de edições online, editor e revisor de português*

Lucas Rodrigues Ferreira, *revisor de inglês*

Élcio Miazaki, *ilustração da capa*

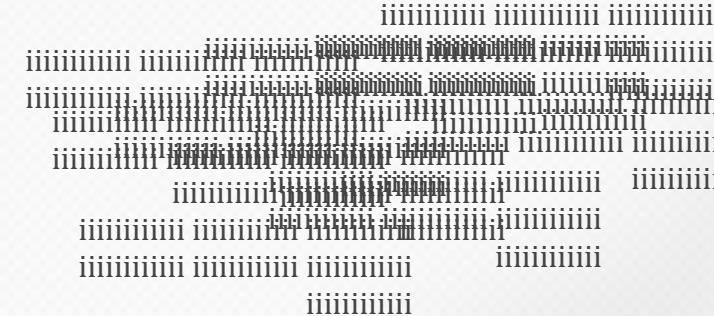
Élcio Miazaki, Pedro Moreira, Sanannda Acácia e Henrique Chiurciu, *ilustradores*

Para falar com os autores ou com a revista:

nme@nmelindo.com

E não deixe de nos acompanhar em:

[fb.com/nmelindo](https://www.facebook.com/nmelindo)



Autores:

*Alessa, Bruno Fabbrini, Caio Kenji, Daniel Puig, Francisco de Oliveira, Julia Teles, Lilian Nakao Nakahodo, Lucas Rodrigues Ferreira, Luis Felipe Labaki, Max Packer, Natália Keri, Roberto Votta, Sérgio Abdalla e Tiago de Mello*

Entrevistada:

*Annette Vande Gorne*

*linda -IV, 24/05/2015*



