



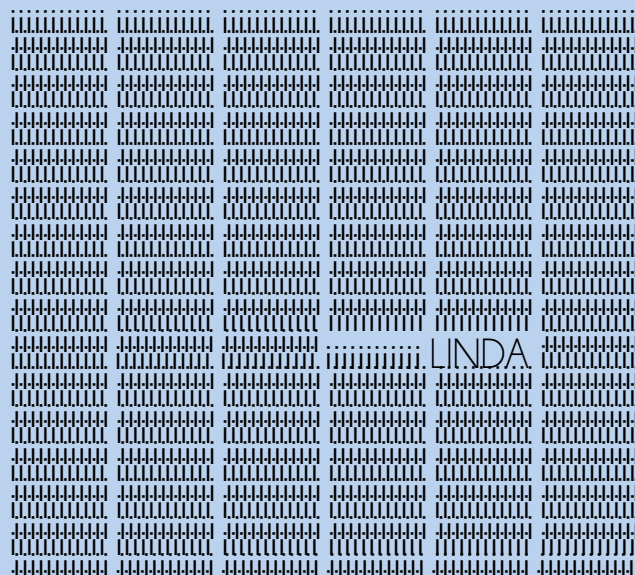
límba

– iii
em português

*revista semanal sobre
cultura eletroacústica*

#3. 23 de setembro

OME



Cena 1: É um documentário do Itaú Cultural, sobre minha produção, o **NME** e a música experimental. Lá pelas tantas, me perguntam o que tenho feito (o ano é 2012). Falo, *olha, estou para começar a escrever textos sobre música eletroacústica para leigos, acho que isso faz falta, os compositores, parece, querem esconder o jogo.*

Cena 2: É ano novo e eu estou em Berlin. Costumo fazer promessas de ano novo, e a promessa agora (o ano que chega é 2014) é: escrever, regularmente, sobre a tal da música eletroacústica. Ouço os fogos de artifício, ligo para amigos e uma semana depois a linda está no ar. Parece que gostam de nós.

Cena 3: o fim de ano se aproxima (o ano ainda é 2014). Olho para trás: 23 edições quinzenais, além de 17 especiais sobre a música experimental no país, uma série recém-inaugurada com as grandes pessoas da música experimental daqui, uma edição impressa-inédita e três edições compilações-bilingues lindas. São mais de 200 textos, sempre inéditos e fresquinhos. São sempre novos autores, novas ideias. Novos desafios.

E chegamos à linda-iii (linda-terceira!): mais uma vez bilingue; mais uma vez revisada, ilustrada e diagramada; e, pela primeira vez, bi-temática: alguns textos desta edição juntam-se nos sonhos e nas ilusões da música de invenção sob o tema *ONÍRICO*; outros falam sobre os processos desta música e os caminhos pelos quais temos passado sob o tema *POIÉTICO*.

A escolha dos temas veio naturalmente em nossas conversas, a partir do que temos tido escrito semanalmente na nossa revista online, e assim configura-se mais como uma inclinação para a leitura do que necessariamente um enquadramento litero-temático aos autores. Serviu-nos, ainda, para pensarmos em quem convidar para complementar nossas ideias, ser a cereja do bolo desta edição.

Sobre o onírico, convidamos a falar o *Rodolfo Caesar*, que para além de compositor é ídolo de muitos de nós, na sua postura por uma música nova e muitas vezes desmistificada.

Sobre o poiético, convidamos a intervir o *Henrique Iwao*, grande amigo e um provocador maior ainda.

Esperando que os textos falem por si (mas que você também, por ventura, queira falar com os autores, usando o email no final da edição!), desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

Tiago de Mello

ÍNDICE DO ONÍRICO

(10-14) SONHAR COM ELA

Rodolfo Caesar

(17-19) O SOM DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS

Lilian Nakao Nakahodo

(22-24) SONHOS SOM SONOROS

Luisa Puterman

(26-29) CONVERSA COM LUIS CARLOS CSEKÖ

Daniel Puig

(30-31) DA NOTA AOS CÉUS

Francisco de Oliveira

(32-35) ESQUILO

Natália Keri

(36-40) SONHOS DE VOZ E MÁQUINA

Alessa

ÍNDICE DO POIÉTICO

LEMOS O SOM MORTO E AGORA (45-47)

Sérgio Abdalla

COMPOSIÇÃO ANALÓGICA: FITA MAGNÉTICA (49-51)

Julia Teles

CIRCUNSTANCIALMENTE ELETRÔNICO? (52-57)

Luis Felipe Labaki

O SÉCULO RUIDOSO (62-65)

Bruno Fabbrini

É PRECISO SABER PROGRAMAR PARA FAZER MÚSICA

ELETROACÚSTICA? (69-70)

Caio Kenji

CORAGEM E CONSTRUÇÃO E CABELO (72-74)

Lucas Rodrigues Ferreira

CONVERSA COM VANIA DANTAS LEITE(76-79)

Daniel Puig



COMEÇO DO ONÍRICO

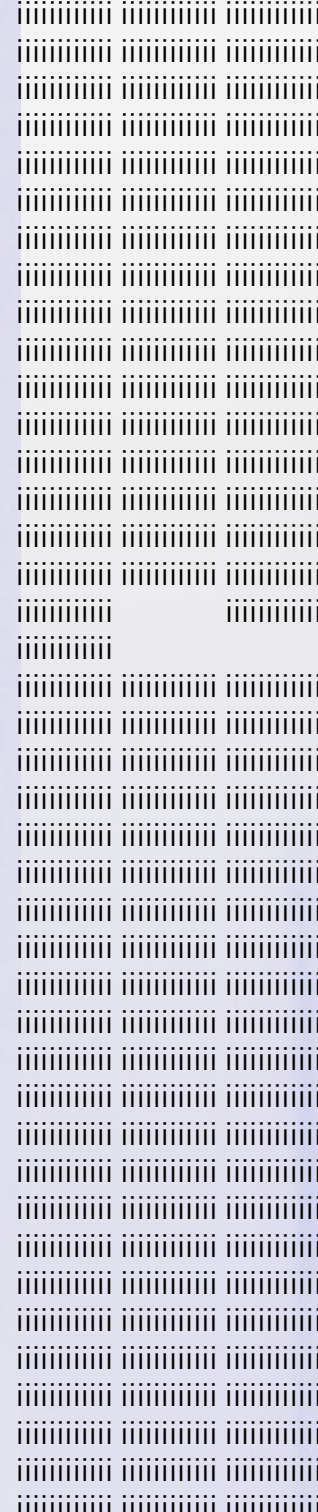
COMEÇO DO ONÍRICO

COMEÇO DO ONÍRICO

COMEÇO DO ONÍRICO

COMEÇO DO ONÍRICO

COMEÇO DO ONÍRICO



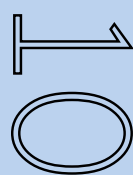
SONHAR COM ELA

RODOLFO CAESAR

especial para esta *linda-iii*

...Entretanto, poucos consideraram a velocidade infinita do tempo do sonho, o tempo que vira do avesso, que flui ao reverso. Pois é verdade que sequências muito longas de tempo podem ser, no sonho, inteiramente instantâneas – e podem fluir do futuro para o passado, dos efeitos às causas: ‘É um dia claro de inverno, e as ruas estão cobertas de neve. Prometi passear de trenó, mas tenho que esperar por um longo tempo. Então me dizem que o trenó está pronto na estação. Apronto-me para sair: coloco o pesado casaco de peles; um saco de pés está aberto, e finalmente me sento no trenó. Mas ainda há espera, até que finalmente os cavalos impacientes são atçados. Os sinos das rédeas começam a sacudir sua famosa melodia ‘yanichar’; eles soam cada vez mais forte – até que o sonho desvaneça e eu descubra que o som forte dos sinos provém do meu despertador.

Pavel Florensky (1882-1937)¹



Vários anos atrás, numa roda de conversa com amigos, propus a ideia de que a música eletrônica para raves seria feita em combinação com a química, visto que se dizia que a droga correspondente, o *ecstasy*, induzia ao comportamento em *loop*, propício para o abandono circular sincronizado com a dança, a soma de tudo levando ao transe. Um dos amigos presentes saiu-se com a afirmação, na minha opinião indiscutível: “Sim. Do mesmo jeito que a música eletroacústica sincronizou com a maconha.” Concordávamos com o potencial onírico e imagético dessa música.

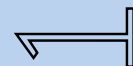
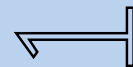
iii iii iii iii iii iii iii iii iii iii APROXIMAR A MÚSICA ELETROACÚSTICA

DO SONHO: para isso vale uma primeira medida: começar pesquisando por que motivos o próprio Pierre Schaeffer se empenhou para evitar que a música concreta, inventada por ele, fosse confundida com a estética surrealista. Provavelmente ele estaria tentando se distanciar de algo que, naqueles anos 1950 e 1960, manifestaria concepção estética longe de corresponder à sua, do mesmo modo como ele se afastou do expressionismo, conforme os breves parágrafos no livro *La Musique Concrète*². Sem detalhadas explicações, acredito que

¹ Florensky, *Iconostasis*. 1992.

² Schaeffer, *La Musique Concrète*. 1967.

³ Iazzetta, *Música E Mediação Tecnológica*. 2009.



o surrealismo traria um desenho político inadequado ao ex-católico Schaeffer: de um lado, o fascismo na versão mais vulgar de Salvador Dalí e, de outro, o trotskismo e o anarquismo do momento inaugural nos anos 1920/1930. Isso poderia dar um rico tema para monografia, o que não é o caso desse breve apontamento. De qualquer maneira, manifestando adesão, repulsa ou indiferença aos matizes interligados e contrastantes nessa estética, e a despeito do próprio Schaeffer, que foi pioneiro mas não proprietário, hoje podemos supor que um canal de ligação entre a *musique concrète* e o surrealismo, suficiente para aproximá-lo da música eletroacústica, está em sua matéria comum: o sonho.

Para Freud, sonhar é uma atividade egoísta, porque lida com a realização de um desejo oculto, insinuado na situação de isolamento individual. Surge aí uma primeira ligação com a escuta acusmática, na qual, se os ouvintes estão todos juntos, é em um mesmo isolamento, causado pela individualidade de cada escuta. Essa condição, na qual os olhos ou estão fechados, ou semi-cerrados ou perdidos, desliga os ouvintes do que acontece em torno. Introduzido inicialmente nos lares da classe média por meio dos aparelhos de rádio³, o modo de escutar

socialmente apartado possui algumas peculiaridades de destaque: a redução da importância do papel da identificação *visual* da fonte sonora, e o estado semi-desperto do ouvinte com relação ao entorno. Assim ele se encontra dispensado da atitude de vigília relativa ao mundo exterior e ao espaço social da sala de concerto, pronto para um mergulho solitário em devaneios estimulados por conteúdos.

iii iii iii iii iii iii iii iii iii iii A DIFERENÇA FUNDAMENTAL ENTRE O SONHO E A ESCUTA ACUSMÁTICA é que, no caso do primeiro os conteúdos geralmente são - à exceção dos que se assemelham ao exemplo de Florensky na epígrafe - produzidos unicamente pelo próprio indivíduo. Diferentemente da maioria dos nossos sonhos, o de Florensky é mais específico, pois recebe estímulo de um som externo, tal como ocorre no concerto acusmático. Nesse último caso, geralmente os conteúdos resultam da colaboração entre a platéia e os sons criados pelos compositores. Evidentemente se poderia dizer que essa escuta não difere tanto das músicas “não-acusmáticas”, porém os recursos disponibilizados pelo microfone e a situação de penumbra permitem - em escala significativamente maior - a exploração de um mundo inesgotável

gerado a partir de itens da totalidade sonora. Emprego a palavra “sons” para designar as entidades que se beneficiam do canal auditivo de entrada - evitando me referir aos sons “sonoros” das músicas que fetichizam timbres e sonoridades.

Para descrever a especificidade dessa escuta, acredito que será interessante lembrar das duas categorias freudianas implicadas na análise do onírico: o deslocamento e a condensação. Segundo Freud sonhamos conteúdos latentes, metaforizados pelo *deslocamento*, em que um ou outro personagem *condensa*, isto é, *mixa* mais de um desses personagens num só.

Além do que, como afirma Tania Rivera no prefácio à recente tradução brasileira do Traumdeutung de Freud, a questão mais tangente é a da representação:

*... tudo isso é secundário diante do fato de a literatura e as artes compartilharem com o trabalho do sonho uma importante operação crítica sobre a representação. [...] A linguagem, no trabalho do sonho e na interpretação que visa a refazê-lo, é densa, literal e cheia de nós e “umbigos”, pontos cegos que desafiam e vão além da significação para nos atingir como verdadeiros acontecimentos, exatamente como na poesia e na arte.*⁴

⁴ Tania Rivera na Introdução in Freud, A Interpretação Dos Sonhos. Vol I. 2012.



A convite da escuta acusmática, o ouvinte entra naquele estágio intermediário entre o sono e a atenção desperta, lugar privilegiado onde residem, sem fronteiras, os sonhos, os devaneios e os delírios, onde se rompem as amarras entre significados e significantes, entre causa e efeito, entre sujeito e objeto, entre antes e depois. Conforme descreveu Pavel Florensky, no sonho a ordem temporal consegue se inverter: um efeito pode anteceder à sua causa. E, se a ordem do tempo pode ser invertida, também a do espaço teria esse dom, especialmente a partir da inversão de sua representação visual: a perspectiva. O trabalho de Florensky, de resgate da importância estética da *perspectiva inversa*, deveria ser estudado pelos compositores de música eletroacústica, que provavelmente ficariam impregnados de uma escuta crítica à “naturalização” da estereofonia realista: a reconstrução espacial do espaço físico: sua representação (do real).

E quem sabe um dia a música eletroacústica se beneficie de uma correspondência para a imagem sonora do que faz com a visual o filósofo-historiador Georges Didi-Huberman. Sem entrar nesse assunto, para efeito desse texto, vale citar sua ênfase na importância de Freud para o estabelecimento de uma noção de interpretação - não apenas de sonhos - em que a força da *inteligibilidade* é discutível.

⁵ Didi-Huberman, Diante Da Imagem, 2013.

*Quando Freud lidava com o roteiro de um sonho relativamente coerente, longe de se satisfazer com essa enseada de inteligibilidade, ele despedaçava tudo e recomeçava a partir dos restos, prevenido de que “uma elaboração secundária” (sekundäre Bearbeitung) se interpunha ali ao trabalho do sonho enquanto tal. Quando, a propósito do caso Schreber, por exemplo, propôs o termo “racionalização” (Rationalisierung), introduzido em 1908 por Ernest Jones, foi para evocar uma compulsão defensiva ou uma formação reativa que pusera a máscara da razão - e por isso mesmo próxima ao delírio.*⁵

iii iii iii iii iii iii iii iii iii iii SAINDO O SONHO DA CENA ELETROACÚSTICA, E ELA QUEM PERDE. Com sua lenta conversão aos modelos admitidos pelo *justificativismo* universitário, tem sobrado pouco para ela. O sinal é óbvio em duas de suas principais vertentes. Uma em que os sons se limitam a exercer funções representativas, e outra na qual eles se apresentam bem ao contrário: prestam-se à escuta do que “são”. A primeira se expressa através de variantes da noção de Paisagem Sonora, pela qual o realismo estereofônico, desenhando os lugares de praxe - inclusive do sujeito e do objeto - confirma as boas intenções ecologistas de seus autores.



Na segunda ela expressa uma estética epidérmica – e aqui não valerá mais citar Valéry com seu “*le plus profond c’est la peau*”⁶ – nem mesmo se o tímpano não passar de uma pele. Pois tanto a do tímpano quanto a de Valéry não são de fato bidimensionais, e sim peles que não sobrevivem sem as camadas mais recônditas de músculos, nervos, ossos e órgãos, e tudo mais o que está fora do corpo. A pele fina de que falo é uma que se apresenta como personagem principal em uma determinada narrativa da história da música ocidental, que, para nesta se manter, acredita-se forçada a fetichizar a bidimensionalidade: algo assim como um “som” cuja “sonoridade” se apresenta categoricamente estética.

iii iii iii iii iii BEM QUE EU TENTEI, MAS SONHAR NÃO É DE ENCOMENDA. Cito um dentre diversos esforços empreendidos no sentido inverso de ambas as vertentes, nesse caso um de meus últimos trabalhos: *Fuga III*, de 2008, co-assinada com Busoni e Bach, composta a partir da manipulação de um trecho gravado: alguns minutos da *Fantasia Contrapuntística* que Busoni compôs a partir de Bach. Um dos propósitos dessa peça, em oito canais irregularmente dispostos pela sala, é o de remover, em longo e quase imperceptível processo, a virtual presença física do piano-com-pianista,

dissolvendo-os no ar, já então transformado em esfumada *matéria musical*. Ao longo de quarenta minutos a gravação original vai sendo temporalmente espichada – através de um coeficiente de estiramento crescentemente lento – deixando a “consistência física” da imagem inicial se transformar em partículas granulares quase-aleatoriamente dispersas no espaço. Ambos os processos – temporal e espacial – resultam de um mesmo *patch* de granulação realizado no programa *Csound*. Em sua dimensão máxima de quarenta minutos, essa peça só foi apresentada uma vez, em São Paulo em 2008. Fiquei feliz de saber que expressiva parte da audiência no Ibrasotope esticou-se no chão para dormir.

PARA MAIS INFORMAÇÕES:

- Didi-Huberman, Georges. Diante Da Imagem. 1st ed. Coleção TRANS. São Paulo: Edtora 34, 2013.
- Florensky, Pavel. Iconostasis. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1992.
- Freud, Sigmund. A Interpretação Dos Sonhos. Vol 1. Vol. 1. 2 vols. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- Iazzetta, Fernando. Música E Mediação Tecnológica. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Schaeffer, Pierre. La Musique Concrète. Que Sais-Je? Paris: Éd. du Seuil, 1967.

⁶ “O mais profundo é a pele”. N.E.





O SOM DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS

LILIAN NAKAO NAKAHODO

linda #22

Passo ao lado de figuras geométricas enormes, coloridas, que estão no chão de pedregulhos. Crianças brincam ao redor de um quadrado amarelo, atravessando-o de um lado pro outro. Caminho e entro embaixo de uma árvore com a raiz exposta, que está suspensa no ar. Olho pra cima e vejo o céu, azul azul, cheiro de mato, muitos pássaros cantando. Sinto que completo essa cena. Tranquilidade. Adiante, encontro um jardim de letras que germinam e formam palavras que nunca vi. Então, entro em um galpão branco, com 98 alto falantes espalhados e algumas cadeiras em semicírculo. No centro desse conjunto, uma mesa com um gramofone. Caminho e ouço passos me circundando. Não vejo ninguém. Ruídos estranhos.... "OK... it was... it was... it was a very bizarre dream, one of the strangest...", diz Janet Cardiff...

Opa... Até Janet Cardiff por aqui?

Oniro não é um deus. Como um Exu mais requintado, é um intermediário enviado pelos deuses para manifestar-se como mil personificações aos mortais. Ilusões ou presságios? Iniciáticos, mitológicos?

Releituras do passado ou visões do futuro? Com mensagens nem sempre claras, esse *daemon* chegava aos homens de forma ambígua, através de portas de marfim ou portas de chifres, tanto de dia quanto de noite.

Daemon... Alto falantes seriam um tipo de *daemon*? Nesse galpão branco, alguns alto falantes flutuam. Há pessoas ali, sentadas, imóveis, num estado contemplativo. Me lembro de uma cena do Tarkovski, em Nostalghia. Continuo caminhando por esse jardim de caixas negras. Sons de uma fábrica aparecem. Janet segue contando seu sonho pra mim, mas ela não está lá. Homens começam a entoar um cântico tibetano e, de repente, estou em outro tempo. Passo ao lado de cada um deles, tentando entender o que falam. Eles me ignoram e seguem cantando. Juntam-se a eles outros instrumentistas, que constroem uma sinfonia incompreensível pra mim. Clímax. E então... silêncio.

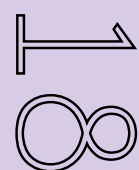
A instabilidade e a ambiguidade, no sonhar quanto no recordar dos sonhos, também povoam o mundo dos sons. Algumas músicas inspiradas pelo universo onírico transmitem um clima etéreo, construído com sons bonitos, *reverbs* de cauda longa, *chorus*, transições suaves e pedais mânticos. Parecem reforçar a conotação, digamos, positiva, que a palavra provoca no uso ordinário. Como o pão fofinho polvilhado de açúcar com recheio de creme,

que adoramos. Há também aquelas que reproduzem o lado mais apoteótico da dramaturgia dos sonhos. Aí, reconhecemos as justaposições aparentemente ilógicas, as elipses de tempo e lugar, a psicodelia, elementos e associações estranhas ao nosso estado mental em seus momentos mais despertados. É a linguagem dos seus símbolos que nos encanta, através de imagens e sons carregados de afetividade em simbiose com nossa vida psíquica, pessoal e social. Sonhamos em 1ª pessoa.

Começo a ficar agitada. O sonho de Janet começa a virar um pesadelo. Querem arrancar a perna de um rapaz! ela conta assustada. Janet é, na verdade, um gramofone. A pessoa que ia arrancar a tal perna diz: “We don’t really cut it off, we just scare the shit out of them. We need people with two feet”. A partir disso, o clima muda. Uma música suave começa a soar. Vento, ondas e gaivotas me transportam para uma praia vazia. Até que a música se transforma numa ária grandiosa. Arrepio. Acompanhada por um piano, uma mulher canta com lirismo: “Where is my leg, where has it gone?” E um coro responde: “where is her leg, where has it gone? She’s lost her leg, where has it gone?”. “Onde está minha perna”... eu estou vendo isso mesmo?

Há muitas dessas histórias em que fulano concebe uma música enquanto dorme. Como Giuseppe Tartini, que disse que concebeu sua melhor obra quando desafiou o diabo em um sonho. Até Paul McCartney, que sonhou com uma melodia nova e acordou, preocupado, achando que era um caso de criptomnésia. Bem, comigo, o máximo de sucesso que um sonho me trouxe – bem diferente de *Yesterday* – foi algumas horas de descanso enfeitado.

O lance é que o universo onírico é, por constatação pessoal quantitativa, um universo de visões, de imagens. Dali, Tarkovsky, Kurosawa, David Lynch, Fellini... esses influenciam até o jeito das pessoas sonharem, acho. Leminski, que era um grande fã do cinema americano, disse que seus sonhos pareciam ser dirigidos por Hitchcock, Ford, John Frankenheimer e Coppola. Interessante seria conhecer alguém que dissesse ter sonhos “aparentemente” (isto é, sonoramente) assinados por Randy Thom, tipo. Porque não é fácil ter sonhos



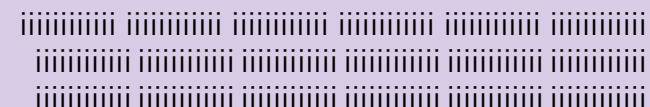
com uma riqueza de detalhes sonoros tão expressiva como temos com imagens. Enquanto não temos essa desenvoltura

técnica, contamos com a contribuição da arte em releituras criativas.

A ópera dá lugar a uma balada com ares pop. A praia é inundada por um bando de corvos em vôo. Sinto a asa de um deles fazendo cócegas no meu ouvido esquerdo. Um violão folk acompanha a voz suave de Janet. Não sabia que ela cantava. “Crows did fly / Through the sky / I hear their cries / Strange lullaby / Close your eyes and try to sleep / They wait for me in the middle of the night / It’s hard to believe it now / But I know it’s going to work out right / Dreams will come / And when they’re done / It won’t be long / Until the dawn / So close your eyes and try to sleep / Strange noises always make it difficult to sleep / The dogs are barking and it echoes down the street / Crows did fly / I hear their cries / From far and wide / Echo through the sky / Strange lullaby / Crows did fly / Close your eyes and try to sleep / Close your eyes and try to sleep / Close your eyes and try to sleep.”

Fecho os olhos e tento lembrar a experiência na instalação sonora *The Murder of Crows* (2008), da Janet Cardiff e seu parceiro George Bures Miller. *The Murder of Crows* tem como uma de suas inspirações a

gravura de Goya, *O sono da razão* produz monstros, e fica no museu do Inhotim¹, em Minas Gerais. Um lugar que parece, assim mesmo e só por existir, surreal.


LILIAN NAKAO NAKAHODO
é musicista, editora de áudio, professora e pesquisadora, formada em Produção Sonora pela UFPR, com mestrado em Criação, Teoria e Estética pela mesma universidade. Esteve no Inhotim em julho deste ano e pretende voltar para ver os outros 2/3 do lugar.


soundcloud.com/lilian-nakahodo
soundcloud.com/johncagepreparado





¹ Reserve uns 3 dias pra visitar. Fica em Brumadinho, a 30 minutos de Belo Horizonte, e vale muito a pena. <http://goo.gl/gwjZ0u>



ESPECIAL: MÚSICA EXPERIMENTAL NO BRASIL

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

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

FRANCESCO MENEGUZZO
BETO MEJIA
MISSIONÁRIO JOSÉ
ERIC BARBOSA
VALÉRIO FIEL DA COSTA
FLORA HOLDERBAUM
FRANCISCO DE OLIVIERA
DÁMIAN KELLER



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

THAÍSE NARDIM
JONAS FELIZ
HEATHER DEA JENNINGS
ALESSANDRO SANTANA
PAULO RIOS FILHO
BRUNO ABDALA
THAIS MONTANARI
DANIEL LEMOS
LILIAN NAKAO NAKAHODO
MAGNO CALIMAN

SONHOS SOM SONOROS

LUISA PUTERMAN

linda #18

Por favor considere um devaneio sonoro construtivo. Um ambiente incerto irrigado de possibilidades disformes permeadas de reflexos inconscientes. Isso é frequentemente acompanhado por uma trilha sonora original, uma mixagem confusa e uma masterização inexistente. Talvez sejam apenas sons que no breve ato de despertar se tornam música. Ou não.

Se sim, de onde urge tal ímpeto imprevisível e que é de certa forma incompatível com os mecanismos de registro e reprodução? Se sim, que memória alimenta a fascinante ação de compor em estado REM? Se não, como Richard Wagner, Paul McCartney e outros tantos compositores relatam incontáveis sonhos sonoros?

Se sim, como ignorar tamanho potencial aprisionado nos confins de uma imaginação onírica? Todo compositor sonha som. As vezes ainda zumbi o imprime, mas muitas vezes apenas esquece.

22

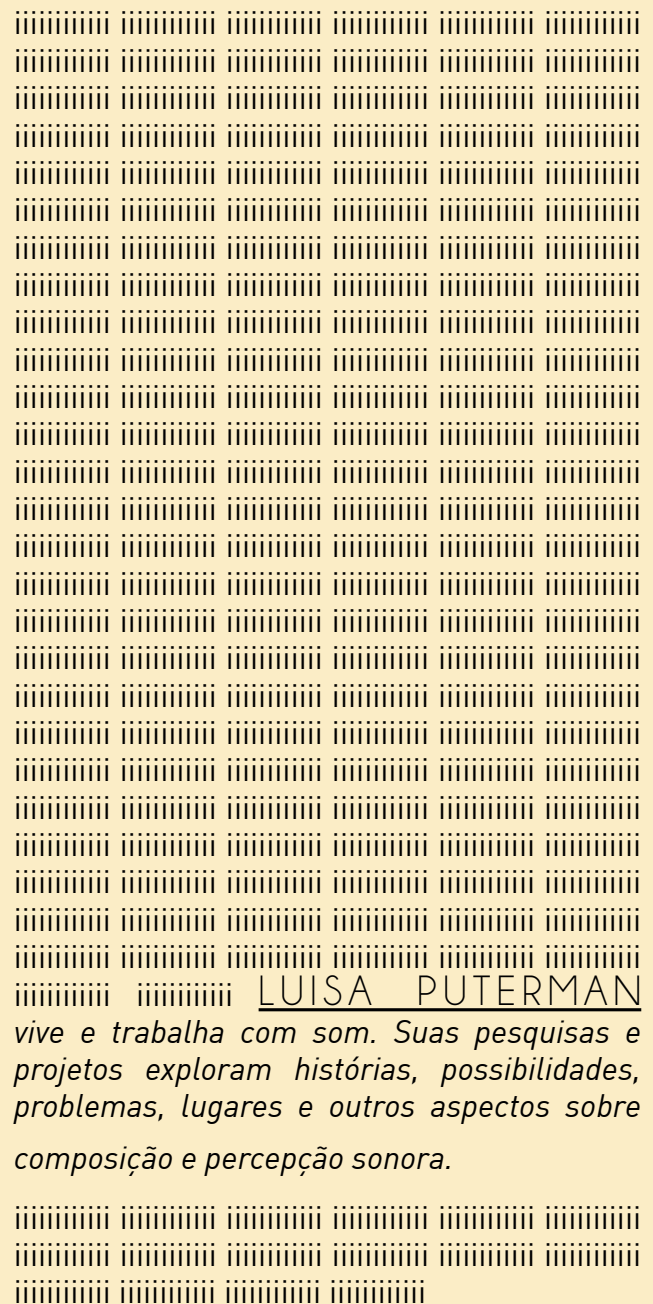
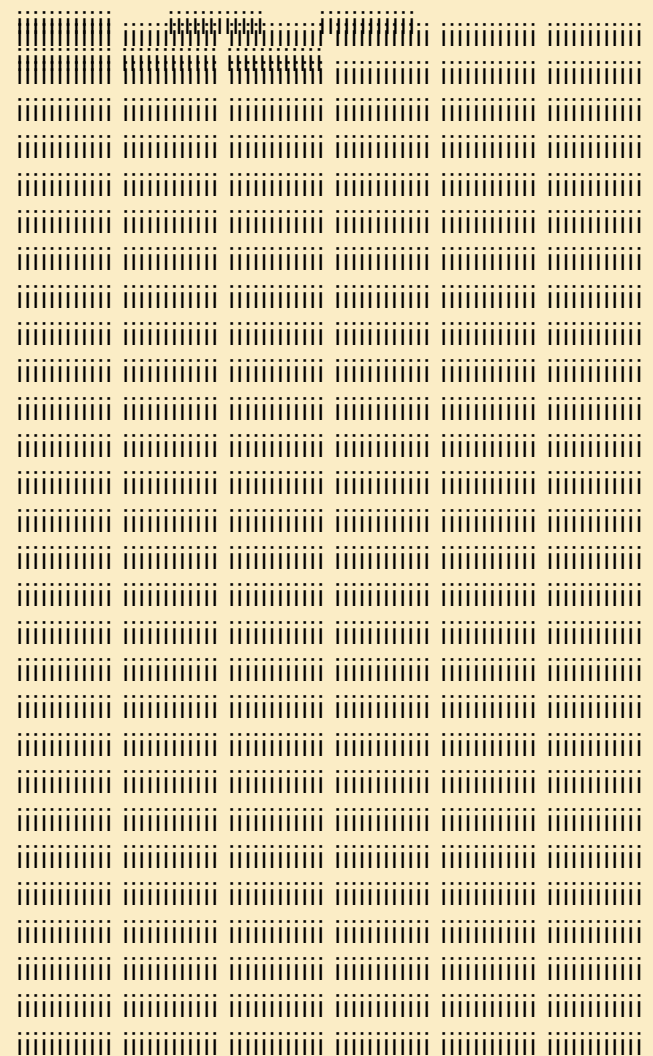
23

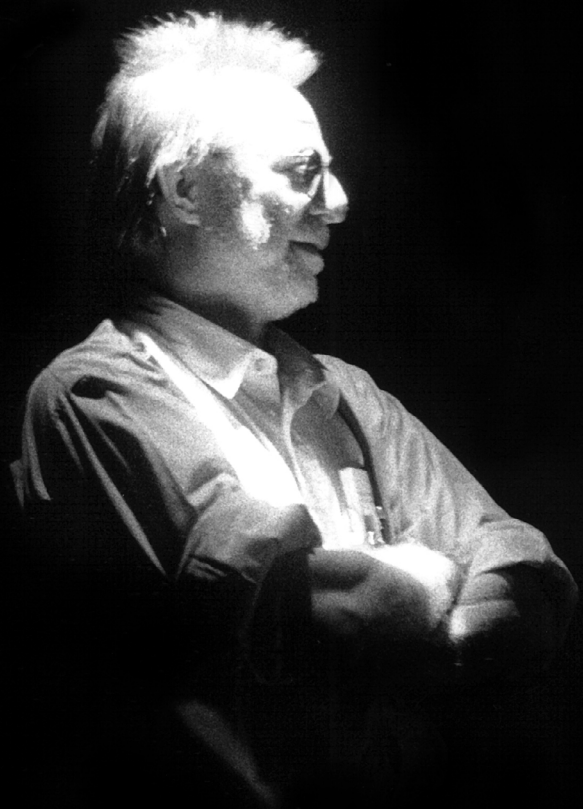
Dois anos atrás, numa época em que o estado de saúde de minha esposa fazia-me incorrer em muitas despesas, mas ainda havia alguma esperança de melhora, sonhei uma noite que estava compondo uma sinfonia e no sonho eu a ouvi. Ao acordar na manhã seguinte, pude lembrar todo o primeiro movimento, que era um allegro em lá menor. Ia sentar-me na mesa para escrevê-lo quando pensei: Se eu for, serei levado a compor todo resto. Minhas ideias sempre tendem a expandir-se e essa sinfonia pode muito bem ser enorme. Passarei talvez três ou quatro meses nesse trabalho e durante esse tempo não farei nenhum artigo, ou no máximo uns poucos e minha renda diminuirá. Quando a sinfonia estiver escrita, estarei fraco o suficiente para ser persuadido pelo meu copista a mandá-lo copiar e com isso imediatamente entrarei numa dívida de mil francos. Assim que tiver as partituras, atormentado pela tentação de ouvir a obra tocada, darei um concerto, cuja receita mal cobrirá metade dos custos. Perderei o que não tenho e ficarei sem dinheiro para cuidar da pobre doente. Estremeci com tais ideias, larguei a pena e pensei: e daí, amanhã já terei esquecido! Naquela noite a sinfonia tornou a aparecer-me e ressoou obstinadamente em minha cabeça. Ouvi o allegro em lá menor distintamente. E mais: pareci vê-lo escrito. Acordei num estado de excitação febril. Cantei o tema para mim mesmo; sua forma e caráter agradaram-me imensamente. Eu estava a ponto de me levantar. Mas os pensamentos que tivera antes voltaram e me seguraram. Quedei-me ali, empedernindo-me contra a tentação, agarrado à esperança de esquecer. Por fim adormeci e quando tornei a acordar, a lembrança da música desaparecera para sempre.

(Hector Berlioz)

Bom seria experimentar a liberdade de não
conviver com a teimosa sensação de uma
quase melodia órfã de contexto. Talvez o
esquecimento possa ser um mecanismo de
defesa. O corpo pensa.

Música não dorme.





Luis Carlos Csekö, foto de Joana Traub Csekö

CONVERSA COM LUIS CARLOS CSEKÖ

DANIEL PUIG
linda¹

Ter alguma interpretação da nossa atualidade musical é importante. Nós, da linda, estando no Brasil, queremos saber do que é que se trata e do que é que se tratou a música eletroacústica por aqui. Por mais que sua tradição advenha principalmente da música europeia, entendemos que as histórias locais são igualmente ou mais importantes do que as universais, e entendemos que o melhor modo de pesquisar nossa história local é através da história das pessoas envolvidas.

Daniel Puig, então, propôs-se a entrevistar grandes pessoas da música eletroacústica no Brasil. Não os nomes, mas as pessoas. A diferença é que, se você por acaso não conhecer o nome, não poderá, depois de ler a história, negar a importância das pessoas.

Leia mensalmente na linda!

Neste trecho da entrevista com Luis Carlos Csekö¹, o papo girava em torno do seu processo composicional: as mudanças no seu cotidiano durante o tempo de compor, a peculiaridade de trabalhar entre as 02:00 e as 07:00 da manhã e o processo pelo qual escreve suas partituras, nas quais utiliza uma notação num misto de tradicional e não-tradicional e indicações de tempo cronometradas...

¹ Entrevista feita por Daniel Puig em 16 de outubro de 2014, no Catete (Rio de Janeiro)

... eu descobri que havia algo de manhã cedo, e investi nisso. Ao invés de chegar e dizer “ah, é muito esforço”, sempre achei o seguinte: se eu quiser compor, componho. Se não, simplesmente não componho e está acabado. Ninguém me diz no pé do ouvido: “vá compor, tá na hora!” Boto dois despertadores pra acordar, acordo assim estonteado, não sei bem onde estou, que é justamente isso, essa sensação de estar em suspensão, praticamente uma sensação onírica que é interessantíssima pra mim. Eu não sei se para os outros, mas pra mim, ficar assim meio aéreo...

Como é isso, com o onírico?

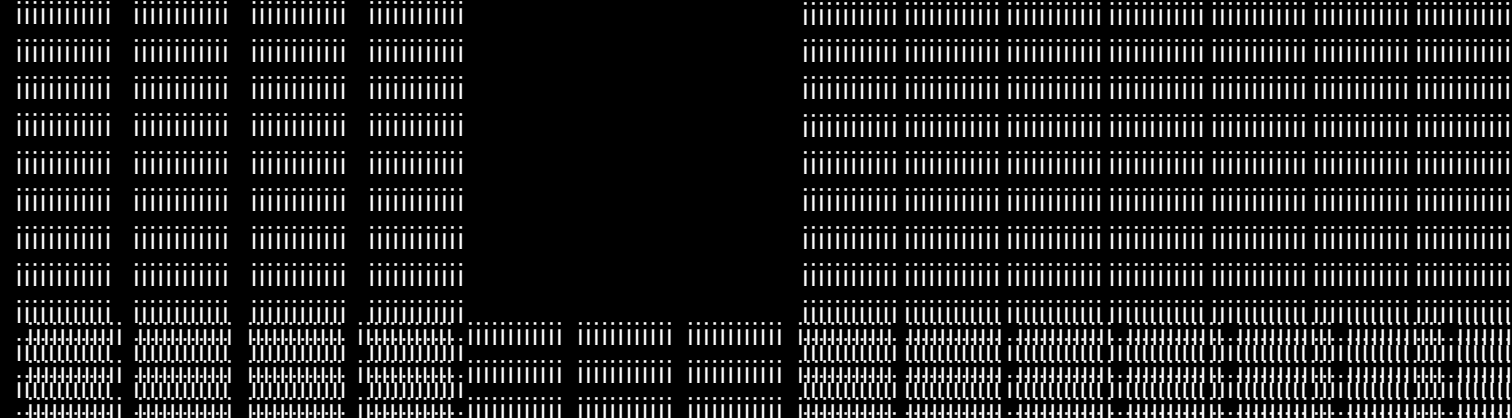
Olha, às vezes até parece que estou sonhando. E não sei se é verdade, não tenho mais como saber, averiguar. Sei que eventualmente tiro umas cochiladas rápidas, na prancheta mesmo, ou então, quando a situação está meio complexa, deito com um timer de dez minutos e quando o timer toca, acordo e volto a trabalhar. Geralmente está tudo resolvido, tranquilo...

O sono ajuda...

O sono ajuda: alguma coisa acontece.

Tem uma situação em que surgem umas imagens, das mais cotidianas e das mais banais: eu andando no meio da rua. Não é um lugar belíssimo! É um lugar comum, eu andando numa calçada esburacada... Sempre achei que isso eram diversões, que não estava me concentrando. Depois cheguei à conclusão que isso simplesmente espirra de algum lugar. Estou forçando tanto a concentração, e é uma concentração muito pesada, que de algum lugar espirra um negócio desses, que é parte do arquivo e que aparece do nada e pronto, tá acabado: apertou demais e sai um bocadinho de coisa que você quer e que você não quer também.

[Referindo-se à revisão do que escreve.] Porque, durante esse tempo também (estou falando de uma concentração enorme, parece até que é algo meio... [gesticula com as mãos acima da cabeça] ...), eu cronometro o que estou fazendo, depois vou escutar os períodos que eu cronometro (de cinco em cinco segundos), sem cronometrar. Então começo a cronometrar no início, vou escutar e o cronômetro fica rolando. Quando termino de escutar a passagem, cliço e vou ver se o que cronometrei coincide com o que escutei. Ou então, faço o contrário: vou ler cronometrando, e vou lendo internamente o que está acontecendo, só que com um cronômetro. Outro processo é o seguinte: vou decorando aos poucos e vou escutando a peça de cor na minha cabeça. O tempo todo, toda ela e à medida em que ela vai aumentando... Antes de dormir, no final do período de composição, tento pegar no sono escutando a peça toda. Aí eu durmo.



página da partitura da obra Noites do Catete, de Luis Carlos Csekö

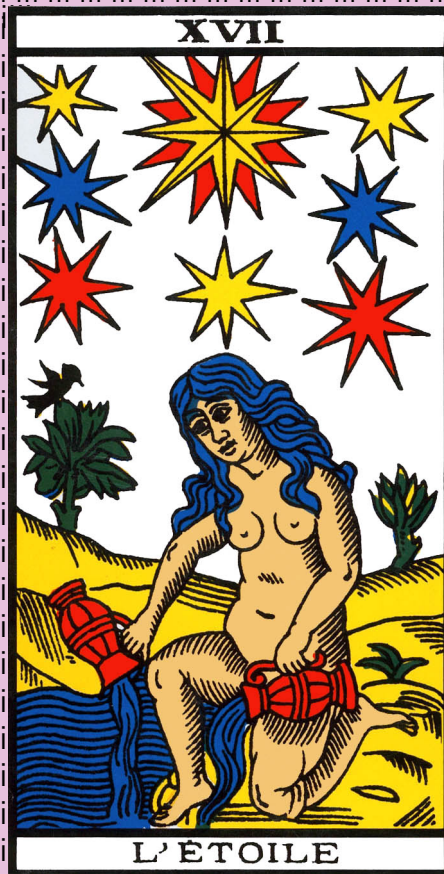
2

NOITE DO CATETE 7

DA NOTA AOS CÉUS

FRANCISCO DE OLIVEIRA

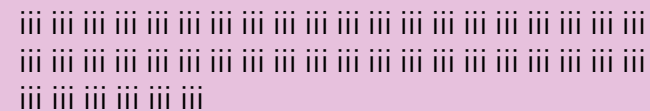
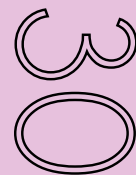
linda #18



Há cerca de dois meses, na UNIR (Universidade Federal de Rondônia), dei minha primeira aula de História da Música, abordando os primórdios de nossa atual notação musical, os avós e bisavós da partitura moderna.

Lembro que, ao estudar pela primeira vez esse assunto em meu primeiro ano de graduação, Hucbald, Guido d'Arezzo e companhia soavam como nomes mais ou menos dispersos, ligados a fatos mais ou menos dispersos que eu precisava saber para cumprir com a disciplina de História da Música.

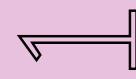
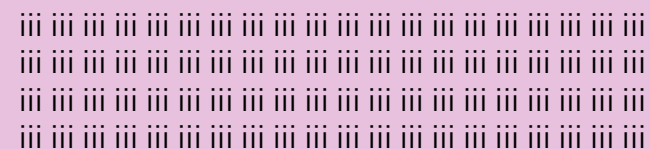
Neste momento, tendo voltado a estudar esses personagens após uma graduação inteira, um mestrado e, principalmente, muitas horas de vôo composicional, sinto uma maior empatia com relação àqueles nomes; sinto compartilhar com eles de alguma experiência. Sobretudo – ou, pelo menos, dentro do que consigo formular –, fico admirado que as primeiras experiências de *música escrita*, as primeiras obras da tradição musical ocidental, sejam tão distantes de qualquer manifestação sonora presente no mundo *in natura*, sejam tão distantes de nossos impulsos musicais mais primitivos e estejam tão distantes de serem bonitas (ainda que possam ser belas ou, em especialíssimas ocasiões, *lindas*).



[De uma conversa com meu amigo Max sobre o antigo e perene encantamento humano pelos céus:] não haverá um dia sequer em que você olhará para as nuvens e dirá: “não... hoje essas nuvens não ficaram boas...”. As nuvens mudam todo dia e o tempo todo, têm formas absolutamente singulares e formam, a cada momento, desenhos que, em si, não somos capazes de compreender logicamente.

Também as estrelas, umas mais brilhantes que outras, mais ou menos agrupadas aqui e ali, a mil distâncias e ângulos, umas com relação às outras... também as estrelas formam no céu um tal desenho cuja lógica nos escapa. As regularidades do Sol e da Lua (esta um tanto mais complexa do que aquela), contudo, nos dão a pista de que o que vemos no céu da noite respeita um rigor formal; o mesmo efeito tem sobre nós a consistência estética das nuvens.

Diante dos céus, temos acesso *sensível* a uma inteligência da qual nosso corpo humano não dá conta.

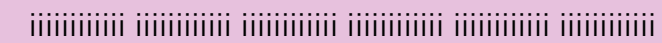


O cantochão, os órgãos e muita música por vir abriram mão de parecer com qualquer manifestação sonora deste mundo para inaugurar outros universos *sensíveis*. Eles ora se fundam sobre a “perfeição” matemática de alguns intervalos musicais, ora sobre fórmulas melódicas e rítmicas próprias a suas convenções de notação, ora ainda (para saltar os séculos até nós) sobre séries, espectros e cadências de engano.

... mas... quanto das proporções acústicas de uma 4ª ou 5ª justas, quanto de uma permutação serial ou de um plano modulatório em Beethoven são, em si, apreensíveis ao ouvirmo-los com nosso corpo humano?

Não seria a composição musical uma espécie de astronomia inversa?

Quanto que não está implicada na atividade musical a articulação de um salto deste mundo para os planos metafísicos?



FRANCISCO DE OLIVEIRA

é compositor, doutorando em sonologia pela USP e professor no curso de música da UNIR.

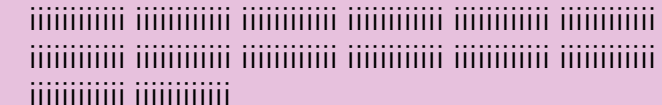
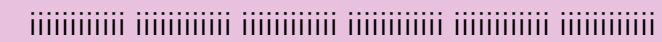


foto de COREY SEEMAN



ESQUILO

NATÁLIA KERI

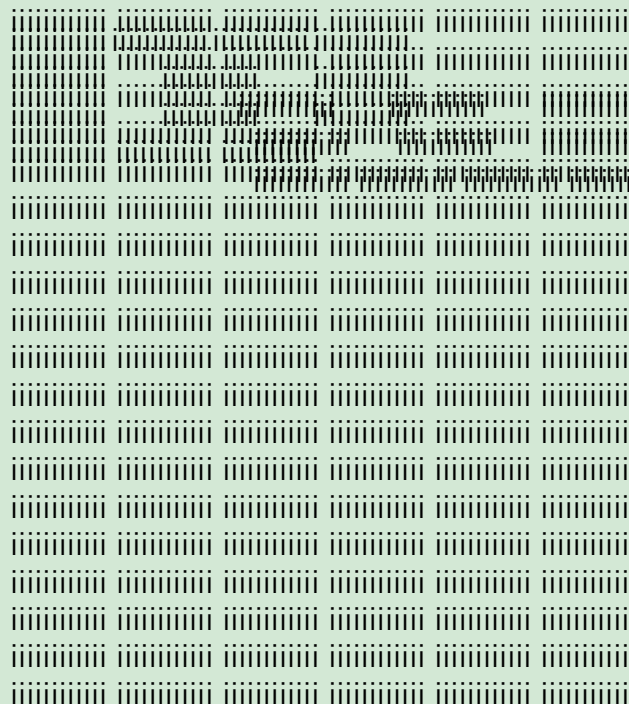
linda #18

escrito a partir de *Poème électronique*¹, de Edgar Varèse

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

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

Convidamos Natália Keri a pensar que palavras vêm de que sons, as histórias de cada progressão sonora, as pontuações de todos os silêncios. Também convidamos dez compositores a escreverem músicas que seriam vertidas em texto. Essa contribuição já se encerrou, e está dando lugar a um livro-CD_duplo, que sairá no começo desse próximo ano.



Um esquilo com um rabo lilás bocejou. Se ajeitou um pouco na cama, porque o cobertor escorregou e descobriu suas costas.

Era preciso sair com calma para não acordá-lo. Mas o que não esperava era trombar num piano. Não estava ali antes, mas tudo aquilo era imprevisível.

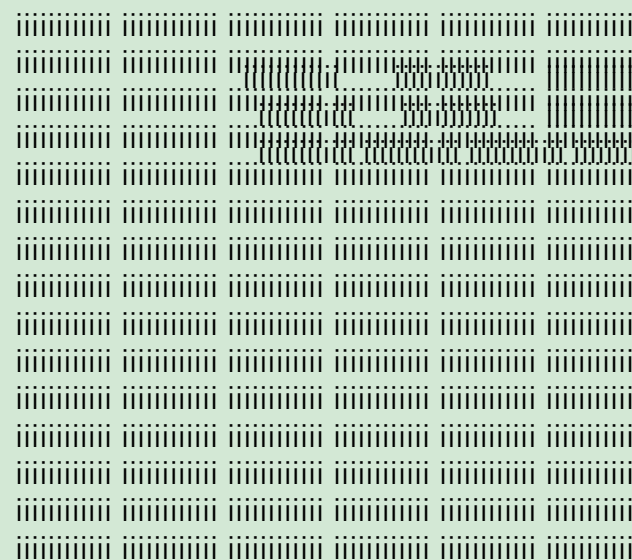
O esquilo levantou-se irritado mas não quis sair correndo atrás de mim.

Cheguei à cozinha a tempo de ver os últimos preparativos do bolo de aniversário do caramujo. Era um colosso cor de rosa e branco, os bichinhos dançavam e estavam fazendo os últimos ajustes na coreografia. Pena que não poderia ver a festa. Minha missão era ir até o rio. Lá saberia o que fazer.

Atrás da cozinha felizmente ainda tinha uma canoa. Fui pelo córrego remando sem pressa, porque estava bem seguro.

Ao desembocar no rio já sei que devo aportar, ir à pizzaria e me oferecer para fazer algo, sei lá, lavar os pratos ou até cantar.

Mas todos estavam no aniversário. O dono da pizzaria falou que o único posto vazio era o de cliente. Comi uma napolitana e dei a azeitona para o esquilo. Ele ficou feliz.



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

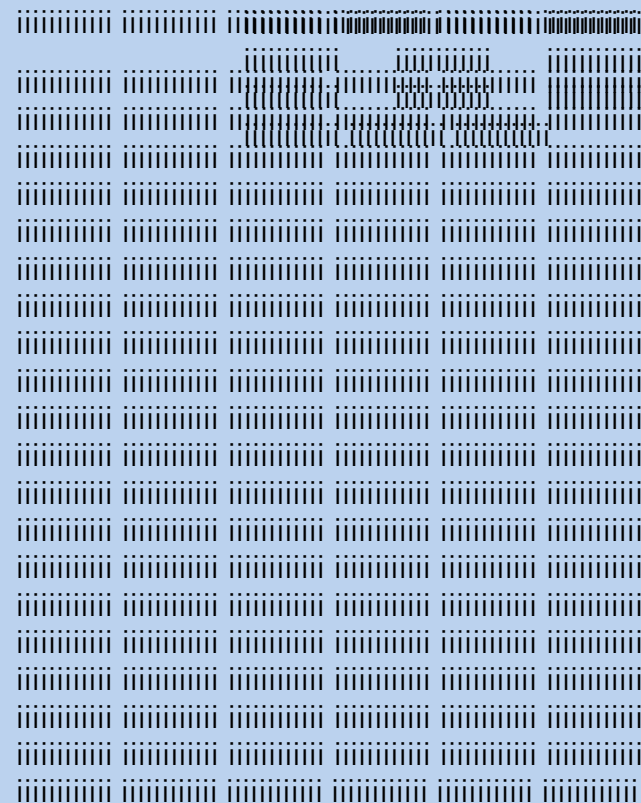
¹ Ouça *Poème électronique*, de Edgar Varèse, em <http://goo.gl/ebRSXC>

² Leia outros nove clássicos da Música Eletroacústica em <http://goo.gl/WuXfNn>

SONHOS DE VOZ E MÁQUINA

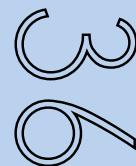
ALESSA

linda #23



A voz é considerada nosso instrumento natural. Ela pode ser usada para promover a comunicação, seja na forma da fala ou na linguagem musical através da voz cantada. Na canção, ela é essencial, e, na música com suporte tecnológico, ela é um desafio. Um desafio talvez porque ela ao mesmo tempo revela nossa natureza humana e expõe as características inatas das máquinas. No entanto, assim como as máquinas, ela também está fadada a suas transformações, da infância à adolescência até a velhice, quando cessará de existir.

O professor de literatura inglesa Steven Connor¹ escreve sobre o fluxo direcional do exercício e da experiência da voz. Essa situa a pessoa que fala no espaço em que ela ocupa, no entanto sempre atrás. A pessoa vivencia o mundo exterior pelo som de sua própria voz. Sobre este fluxo de dentro para fora do corpo ele escreve:



Mas se minha voz está fora e à minha frente mim, isso me situa em algum lugar atrás dela. Como uma projeção, a voz permite me retrair ou me afastar de mim mesmo. Isso torna minha voz uma persona, uma máscara, ou uma tela sonora. Ao mesmo tempo, minha voz é um adiantamento meu, um descobrimento no qual eu estou exposto, exposto à possibilidade de exposição. Eu posso me abrigar atrás da minha voz somente se esta voz for minha. (CONNOR, 2000, p.5)²

Ele discute as diferenças da voz como atributo hereditário em comparação com outras características físicas das pessoas como cor dos olhos, cabelo, tez e psique. A voz, para ele, é o único atributo que autoriza sua produção, de maneira que “falar é realizar trabalho”. Ele relaciona voz a produção de esforço, que não somente que se tem (eu tenho a minha voz), ou se é (eu sou a minha voz), mas algo que você faz (eu faço a minha voz). Ele a coloca como fenômeno, a voz falada como um evento no tempo. Connor

baseia-se no livro de Maurice Merleau-Ponty *Fenomenologia da Percepção*. Para o filósofo francês, “a voz falada é um gesto, e seu significado, o mundo”³. Portanto, é no gesto fonético que se materializa o mundo da pessoa que fala.

Por isso, a voz pode ser considerada uma extensão de nós, do mesmo modo que quando um bebê chora tentando alcançar alguma coisa e sua mãe vem pegar esta coisa para ele. Neste exemplo, o choro funciona como um braço estendido, a voz seria um jeito de sair de si mesmo. Franziska Schroeder⁴ escreve sobre o conceito de “exteriorização” do antropólogo francês André Leroi-Gourhan, no qual existe uma transferência de nossas capacidades para algum tipo de suporte externo. E até mesmo a ideia da prótese, da extensão, da adição ou aprimoramento de características. Ela sugere que o instrumento musical seja considerado como uma prótese do *performer* e sendo assim, a voz também.

¹ Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.

² tradução da autora

³ Merleau-Ponty, M. 1965. p.184

⁴ Schroeder, F. 2006. *The voice as transcursive inscriber: The relation of body and instrument understood through the workings of a machine*. *Contemporary Music Review*, Vol 25, n 1/2,

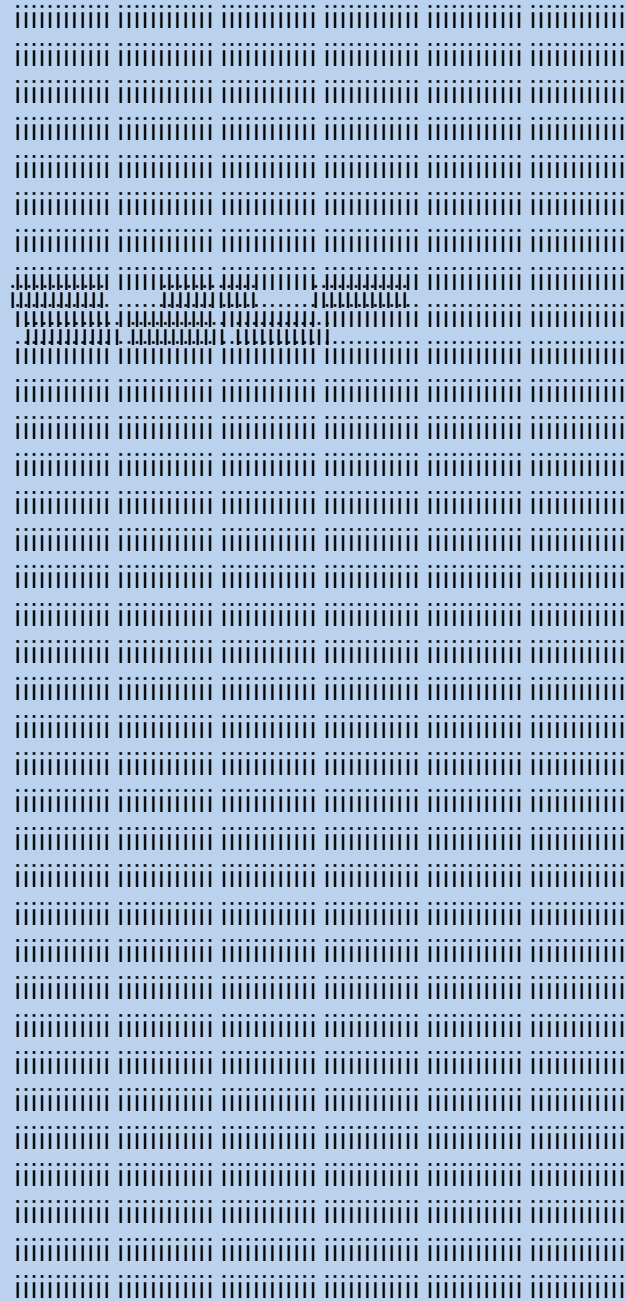
February/April 2006, pp.27-35. Routledge

⁵ <http://goo.gl/sTizCQ>



PARA MAIS INFORMAÇÕES:

- Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. - 2- ed. - São Paulo :Martins Fontes, 1999.
- Schroeder, F. 2006. The voice as transcursive inscriber: The relation of body and instrument understood through the workings of a machine. *Contemporary Music Review*, Vol 25, n 1/2, February/April 2006, pp.27-35. Routledge.



FIM DO ONÍRICO

FIM DO ONÍRICO

COMEÇO DO
POIÉTICO

INTERVENÇÃO
IWAO

*Em branco, e a partir de agora,
intervenções de Henrique Iwao sobre
todos os textos a seguir.*

*Sobre o poiético de que falamos, nossas
produções, nossos produtos.*

*De Henrique Iwao, 7 Parágrafos,
em 7 tomos.*

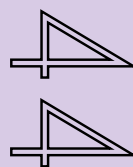
§0

Eu, autômato orgânico, maquinismos. Se eu puder compreender mal esses textos já é um começo. Lê-los com pressa. Intuir, mas a intuição aí agindo contra a noção de experiência. A intuição como a experiência. E essa experiência como produção não apenas de possíveis desentendimentos, mas como produção de produção.

INTERVENÇÃO
WAO

§1

Uma cadeira surrada. Um tanto de afeto. A imagem de uma cadeira de madeira. A imagem da cadeira de madeira. Por que a cadeira era tão baixa? Pensemos nas posições dos cotovelos, do pulso, no movimento dos dedos. Perspectiva da cadeira. Melhor: foco na cadeira, seus rangidos - Gould move-se, sua bunda. Foco: experimentar transpor mentalmente a microfonação para debaixo da cadeira, esforçar-se para acompanhar o som, tal como ouvido embaixo da cadeira. Pensar microfonações. Como o som é ali. Que tipos de movimentos são necessários para que certos sons sejam produzidos. Partitura de ação - *Suíte Inglesa* de Bach, por exemplo. Catalogar as passagens mais funcionais, que de fato resultem em rangidos.



LEAMOS O SOM MORTO E

AGORA

SÉRGIO ABDALLA

linda #22

Glenn Gould, em suas “Perspectivas da gravação”¹, nos diz que a gravação tem suas perspectivas – ou que as tinha à época, 1965. Fala das perspectivas, dos prospectos. Falemos aqui da palavra *prospect*, em inglês, em sua semelhança para com a perspectiva.

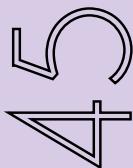
A perspectiva da gravação (ali, ele fala de gravação de som, unicamente, ao menos em tese) deve ser, de alguma forma, uma perspectiva, uma projeção em geral. E isso pode ser a decisão de que há mais de um plano; pode ser a decisão de que nosso próprio plano, ponto de vista, já é múltiplo e afetado por mais de um, sempre mais de um; pode se referir à decisão de fundar uma profundidade nas coisas, ou uma distância nas coisas, ou um espaço entre as coisas que lhes dá seu próprio plano a cada uma.

Pode ser uma mudança no olhar a geradora de tudo isso. Estávamos ali, viemos para cá, e agora nos demos conta da perspectiva.

E a gravação ela mesma já pode ser ou é perspectiva; ela mesma implica distância (e portanto mudança de ponto de vista) entre o gravado e o gravado. E agora?, os dois têm o mesmo nome, o que fazer?

O gravado (aquele que já existe e que está sendo gravado) e o gravado (aquele que é resultado da gravação).

E o som anterior, que gravamos, não passa a ser, de qualquer forma, resultado da gravação? O que sabemos dele posteriormente à gravação depende da gravação, assim como dela depende o registro, a outra versão, a perversão, a versão posterior desse som anterior.



¹ Ele publicou um texto, que se pode ler aqui: <http://goo.gl/6hdWt4>, e dirigiu um rádio-documentário, que pode ser escutado aqui: <http://goo.gl/v8aX1q>. O documentário é de 1965; o texto, de 1966.

O interesse pela mídia e suas características, seu modo de operar, põe em segundo plano o artista com suas características – ou ao menos o coloca entre aspas, ou atrás de uma parece, ou debaixo de um véu, o que quer dizer que talvez ele até aumente em persuasão, pelo aumento de seu mistério. Talvez o músico vire um sujeito místico, sua face oculta pelo tempo (sempre indefinido, advoga Gould) que se passou desde a gravação. Ou, ao contrário, um contato muito direto, escutas quase coladas a seu corpo, uma análise muito minuciosa de todos os seus movimentos, tornam-no desinteressante, puramente biológico, nem sequer vivo, simplesmente mecânico, um robô, um objeto da natureza, enfim, sua humanidade vai-se embora junto com sua presença de artista performático (o artista que faz ao vivo), e o que fica é seu espectro como máquina retratada por outra máquina e lida por ainda outra. Imagens de máquinas.

O músico à parte, presente ou não: com a proximidade de tudo, nós dissecamos a música. O que há dentro dela? Ou: o que havia dentro dela? O corpo dissecado está morto. Se procurávamos vida, acabamos com ela. Slavoj Zizek fala da paixão pelo

Real. “Bem-vindos ao deserto do real”², a música pode nos dizer ao receber-nos por dentro. “Como vocês podem ver, não há nada pra se ver aqui.” A realidade mais real da música, mais próxima, mais despida, é, para nossa tristeza e talvez regozijo na violência, ela mesma um efeito da gravação.

Do gravado, que é ao mesmo tempo o presente passado e o atual fantasma, temos um corpo mecânico e morto. A nova imagem do homem e do mundo é também a do som na gravação. Temos um corpo mecânico e morto. Pode-se reclamar dessa morte, cadê a vida de antes, antes..., mas não podemos esquecer que a imagem de um antes depende desse mesmo registro, desse mesmo fantasma. E, se não podemos esquecer que o passado é uma imagem presente, a gravação está aí e nos ajuda a lembrar. O contato com o mais íntimo e o mecânico do som e do que se grava garantem-nos a leitura dele como documento.

Gould fala, tanto no rádio-documentário quanto no texto³, que a performance como evento histórico morre e merece morrer para dar lugar à gravação como evento fora da história que existe somente como um provisório para dar lugar a um objeto.

² Publicado no Brasil pela editora Boitempo: <http://goo.gl/GUGlxH>; esse Real, aqui, é um jogo entre o Real do psicanalista Jacques Lacan (<http://goo.gl/exGG22>) e o real no sentido corrente (não colocarei link para o real no sentido corrente).

³ Cf. nota de rodapé nº1



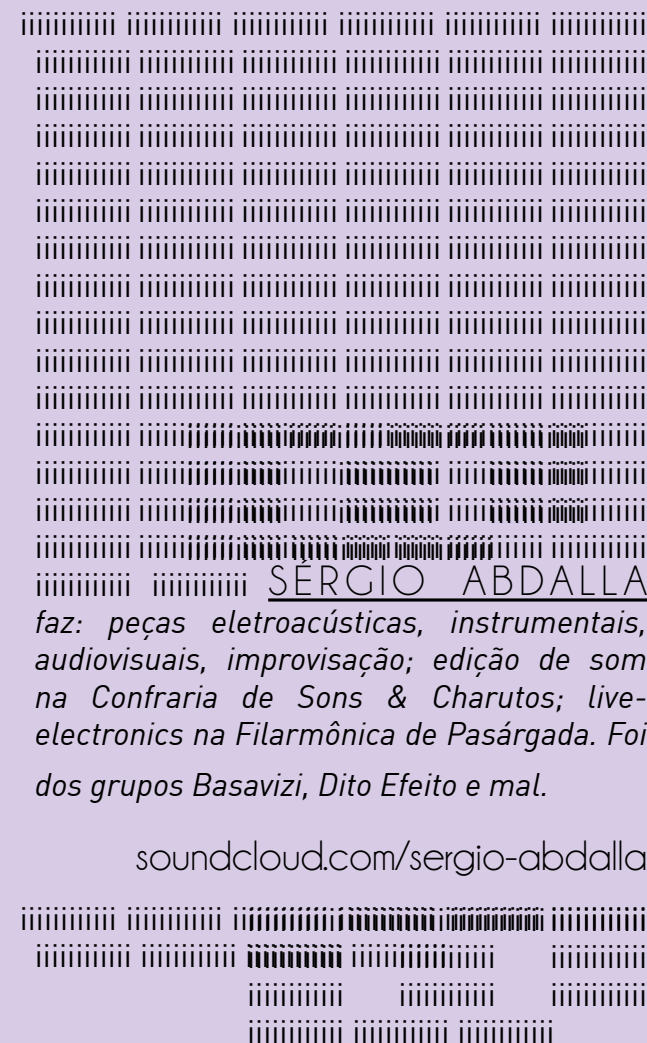
A gravação, aí, existe somente como futuro, e não teria o aspecto de documento. Ou seria um documento sem referência, que de alguma forma não diz o que documenta, e só tem um vetor para o futuro, sem retomada de sua situação originária. Ainda assim, uma inscrição, porém não mais um testemunho.

Como não testemunhar, porém, nossa própria falta de memória? Como não querer marcar como aqui e agora as presenças envolvidas, e envolvidas para que delas se esqueça, na gravação?

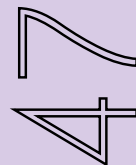
O som gravado é o som gravado. A ambiguidade do nome resiste, não sai de cena sem maiores artifícios. Fiquemos com ela. Então o som posterior é o som passado. Com a gravação, mesmo que não cessemos que questionar “como?”, algo de novo aconteceu com o tempo. Talvez tenha sido um novo olhar para o som, para perceber que, a partir de agora, ele sempre esteve morto. O prospecto é de que o som continue a tornar-se assim, de agora em diante e de agora para trás.

A música mecanicamente inscrita e morta é nossa única imagem presente do passado, e é a atualidade maior possível, que está aqui

para esquecer sua origem, sua identidade, e ser reproduzida já e unicamente já. Nisso, em que diferem uma partitura e uma gravação?



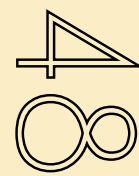
soundcloud.com/sergio-abdalla



INTERVENÇÃO
WAO

§2

É possível dispensar o ouvido ao editar sons. Ao lidar com áudio. Caso curioso em que som não é som. Dois usos. Estabeleço correlações. Estou falando do caso digital. Meu olho funciona em parte como outro ouvido. Representação, referente, transdução. Imaginação de transduções. Nada de novo - é como auditar partituras. Casos fáceis: aumento de intensidade, localização de ataques percussivos, silêncio, compressão. Com os espectrogramas, outros jogos. Depois, há casos mais especulativos. Cada vez mais. As sonoridades resultantes passam a ser resultados de operações guiadas por um ouvido que desentende o outro. Há perda, deslocamento, confusão. Grosserias, reduções simplistas - identificações de famílias de perfis e troca de amostras de lugar, umas com as outras. Finalmente, o som é o resultado de grafismos que não tem como premissa a produção sonora. Mas e o amor pela tesoura, pelo tato que passa pela tesoura? Isso me motivaria. Mais tesoura do que olho, ou o olho para a tesoura.



COMPOSIÇÃO ANALÓGICA: FITA MAGNÉTICA

JULIA TELES

linda #18

Entre os dias 12 e 17 de agosto estive no *Musiques & Recherches*¹, no interior da Bélgica, cursando *Composição Eletroacústica (Analógica)* com a compositora Annette Vande-Gorne. A proposta era estudar a parte teórica da composição de manhã (como pensar os sons, tipos de tratamento, entre outros) e realizar os trabalhos práticos à tarde, apresentando os resultados em um concerto no último dia.

Decidi fazer esse curso porque achei que seria curioso manipular esses equipamentos antigos. Não sabia se manipularíamos fita magnética, que tipos de periféricos (*delays*, *reverbs*, equalizadores etc.) estariam disponíveis, se usaríamos ou não sintetizadores. Achei que, independente de como fosse, seria interessante conhecer o histórico do trabalho composicional e experimentar um pouco, ver como as coisas funcionam. Eu sempre tive essa

vontade de saber como era compor música eletroacústica fora do computador.

Chegando no local do curso, vi que tínhamos dois estúdios à nossa disposição, com gravadores e tocadores de fita magnética, mesas de som já conectadas a caixas de som, um equalizador gráfico bem antigo, dois aparelhos de *reverb* e *delays* (digitais), além de outros aparelhos mais simples para ajudar a fazer *loops*, variar a velocidade de execução da fita, etc. Éramos quatro alunos utilizando os dois estúdios, por isso pudemos trabalhar quase ininterruptamente e também conversar e ouvir o que os colegas produziam. Os gravadores e tocadores de fita também funcionavam independentes da mesa de som (com fone de ouvido), o que facilitava para editarmos os materiais enquanto os colegas trabalhavam em outra coisa. Trabalhamos nesses equipamentos por cinco dias, em média 7 ou 8 horas por dia. A partir dessa experiência, então,



¹ <http://goo.gl/GqDmMp>

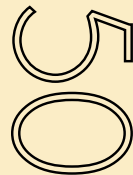
comparo um pouco esses dois processos – o da música digital e da música analógica.

A primeira grande diferença está na visualidade do processo – quando gravamos um som em fita magnética, o material sonoro está fixado a um material real e palpável (a fita), ao invés de ser um arquivo digital, abstrato, dentro do computador e representado na tela. Ao mesmo tempo que temos esse lado material, deixamos de ver o som *em si*, a representação de sua *waveform*, como estamos acostumados em programas como *Pro-tools*, *Logic*, *Ableton Live*. A experiência se torna mais sonora no sentido de que toda e qualquer edição, seja tratamento ou montagem, surge somente a partir do que ouvimos, e não do que vemos. Não podemos prever variações dinâmicas, nem saber exatamente em que trecho do som estamos. Isso leva à segunda diferença: nossa memória precisa trabalhar muito mais. Pois uma coisa é saber que se gravou um som X em determinado rolo, mas para saber como o som se desenvolve, quais trechos ficaram mais interessantes, imaginar possíveis mixagens e transformações, etc, é preciso conhecer bem os materiais. E rebobiná-los diversas vezes para ouvir pode acabar tomando um tempo enorme.

A terceira diferença também está relacionada com a anterior: desde o começo do processo com a fita, aprendi

que deveria limpar os materiais, jogar sons fora. Cada vez que gerei sons (fossem eles sons recém-captados ou já transformados), reouvi e selecionei somente o que de fato me interessou, todo o resto joguei na lixeira, sem dó. Ter muito material pode ser um problema, especialmente no nosso caso, em que tínhamos que compor algo em 6 dias. Por isso é melhor ficar com menos materiais, somente os que julgamos realmente interessantes, do que com rolos e rolos de sons que não vamos utilizar. Na música digital, é possível acumular milhares de sons em um mesmo projeto e não temos que nos desfazer de nada definitivamente, podemos somente ocultar ou *mutar*. Ao contrário, temos mania de guardar tudo pois esses sons podem servir para alguma coisa no futuro. Portanto eu sinto que usar a fita magnética nos obriga a fazer decisões composicionais mais definitivas durante todo o processo. Podemos, sim, mudar de ideia e tentar refazer algum som que jogamos fora, mas pode ser bem trabalhoso.

Ao contrário do que eu pensava antes dessa experiência, é possível gerar diversos materiais, experimentando e gravando diretamente na fita, sem ter que necessariamente planejar e mapear tudo antes de gravar; é possível improvisar e gravar os improvisos, usando a mesa de som e outros aparelhos (periféricos) como instrumentos, e as possibilidades se multiplicam. Claro que há um limite

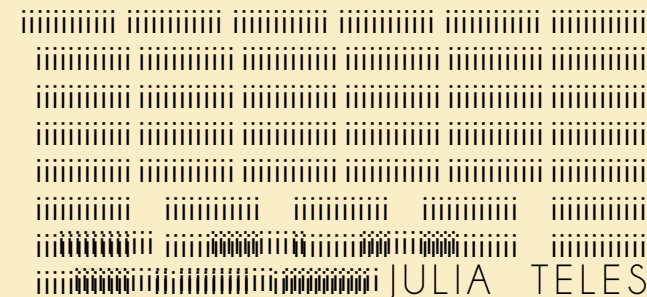


para esse número de gravações (que é a quantidade de fitas virgens ou rolos para reaproveitar que você tem), mas a fita é um suporte bem versátil, podemos regravar quantas vezes quisermos e juntar trechos de fita que não serviram para nada para criar mais um rolo para gravação.

Em muitos momentos do trabalho com fita, suspirei e pensei: “ah! ainda bem que existe o computador, e logo volto pra ele!”, pois às vezes é difícil lidar com algo tão manual e artesanal, às vezes dá super errado: a fita enguiça no gravador, acaba rasgando e perdendo trechos, ou a fita se desprende da bobina e dá uns nós e a gente tem que enrolar tudo de novo, manualmente. No computador, (quase) todos os problemas poderiam ser desfeitos com um simples *ctrl+z*. Por outro lado, usando a fita não temos a luz branca do computador imprimindo uma certa sobriedade no processo e cansando nossos olhos (e não ter isso me deixou muito mais descansada e disposta para continuar compondo). Também é uma vantagem ter todos os *faders*, *knobs* e outros botões à mão, ao invés de usar o *mouse* para controlar parâmetros e automações (claro que usar o *mouse* não é regra, existem também outros tipos de controladores). Assim esses movimentos soam muito mais naturais e podemos prestar atenção somente no som enquanto realizamos esses movimentos, ao invés de ficarmos reféns da representação gráfica do *software*, o que acaba acontecendo.

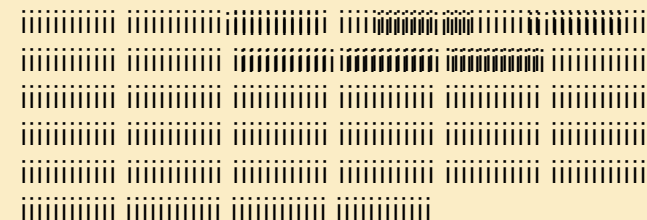


Cada tipo de ambiente, portanto, tem prós e contras. Misturar os dois também parece uma boa e rica possibilidade.



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.

soundcloud.com/juliateles



Ps: Realizei uma peça durante o curso, terminando-a para o concerto do dia 17 de agosto. Ela se chama Août/Magnétique.

<http://goo.gl/9Whdr1>



CIRCUNSTANCIALMENTE ELETRÔNICO?

LUIS FELIPE LABAKI

linda #19

De 1984 até sua morte em 1993, o principal instrumento de trabalho de Frank Zappa foi o Synclavier DMS, um sintetizador-workstation caríssima época. Zappa lançou uma série de discos com obras executadas no aparelho, começando pela inclusão de algumas faixas em *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* (1984), dividindo espaço com três composições executadas pelo Ensemble Intercontemporain conduzida pelo maestro francês, passando por *Francesco Zappa* (1984) – um álbum com obras de um compositor italiano (quase seu homônimo) do romantismo que ganhou ali “sua primeira gravação digital em 200 anos” – até *Civilization Phase III*, sua obra final, concluída quando Zappa já estava gravemente doente e lançada apenas postumamente em 1994.

O exemplo mais conhecido de seu trabalho com o sintetizador, no entanto, é o álbum *Jazz From Hell* (1986), que, curiosamente, lhe rendeu um Grammy de “melhor performance de rock instrumental”,

justamente por *St. Etienne*, a única faixa do disco que não foi executada no Synclavier.

Minha relação com o trabalho de Zappa no Synclavier sempre foi um pouco ambígua. Digo ambígua não no plano do “gosto/não gosto”, mas por sentir com alguma frequência um estranhamento no momento da escuta, que me parece ter menos a ver com as composições do que com a execução destas – se é que, no fim das contas, é possível fazer essa diferenciação neste caso. Vou tentar explicar. Acho que é uma questão, no fundo, ontológica.

Não há espaço aqui para detalhar a evolução de todo o trabalho de Zappa com o instrumento, e portanto eu gostaria de focar nas composições presentes no seu último trabalho com ele, *Civilization Phase III*, tanto porque o que vou falar não se aplica a todas as obras sintetizadas. Mas um ponto curioso precisa ser ressaltado: em todo seu trabalho com o Synclavier, o foco de Zappa não foi a criação de obras baseadas em sons puramente sintéticos,

5
2

sem um referencial direto no mundo acústico. Há, na maioria das composições, em todos os discos, linhas compostas para *instrumentos acústicos sintetizados* ou para *samples* desses instrumentos. Ou seja, quase sempre há ao menos algum elemento fazendo referência a um instrumento do, digamos, “mundo real”. Isso não quer dizer que não haja sons que só podem ser produzidos através de manipulações digitais – há, e muitos – mas, especialmente em *Civilization Phase III*, arriscaria dizer que estes são minoria em comparação com os sons/samples de instrumentos acústicos. Há, inclusive, peças que utilizam apenas instrumentos tradicionais sampleados, como *I Was In A Drum*, ou *A Pig With Wings*.

Zappa nessa época não escondia o aborrecimento causado por uma série de experiências negativas ao lidar com todo tipo de músicos de carne e osso, fossem eles instrumentistas de uma orquestra ou de uma banda de rock. Sua última turnê com uma banda, em 1988 – que, aliás, incluía também o Synclavier no palco, usado em improvisos coletivos – foi interrompida ainda na metade por conta de atritos entre os integrantes da banda. Para além de conflitos pessoais e da dificuldade inerente em, bem, gerenciar pessoas, mais um aspecto contribuiu para que ele chegasse à conclusão de que a conta não fechava: apesar de toda a enorme quantidade de dinheiro e esforços gastos, sua música nunca era executada com perfeição.

3
5

E isso pareceu ter mudado com a chegada do Synclavier. Em diversas entrevistas realizadas depois que começou a trabalhar com o sintetizador, Zappa ressalta a liberdade composicional que o meio lhe proporcionou, justamente por não ter que se preocupar com o intérprete: contanto que ele pudesse formalizar as informações da composição em dados a serem inseridos no computador, o Synclavier a executaria com perfeição. Isso abria a possibilidade de composições cada vez mais complexas, principalmente em termos rítmicos. Ou seja, mais do que a sonoridade específica do meio digital, o que interessava a Zappa era ver como esse meio poderia executar obras que dificilmente – ou de maneira alguma – poderiam ser executadas por intérpretes humanos.

Em uma entrevista à revista “Keyboards, Computers & Softwares” em abril de 1986, Zappa disse:

O que eu estive esperando desde que comecei a compor música (...) era por uma chance de escutar o que eu escrevi sendo tocado sem erros e sem má vontade. O Synclavier resolve esse problema para mim. A maior parte das composições que eu tenho desenvolvido não é destinada a mãos humanas.

E reproduzo aqui também um trecho de uma entrevista presente no documentário Peefeeyatko (1989), de Henning Lohner:



FZ: Uma das coisas sobre compor para o Synclavier é que cada um dos sons, dos samples individuais que estão lá, contanto que você possa controlar a produção do sample em si, você pode idealizar esse som. Então se eu tiver uma linha de clarinete, por exemplo... esse seria um exemplo hipotético, digamos que eu tenha feito uma sessão de sampling e tenha conseguido gravar o mais perfeito clarinete. E que cada nota de cada registro do clarinete tenha sido perfeitamente executada. Eu então construo uma coisa chamada patch, que diz para o teclado do Synclavier quais dessas notas devem ficar sob quais teclas. E eu então escrevo um concerto para clarinete. Bem, no mundo real, você nunca vai conseguir uma performance completa e perfeitamente gravada de cada nota que você escreveu, com um sample perfeito em cada nota. Isso nunca aconteceria no mundo real, mas com esse aparelho você pode fazê-lo.

HL: Mas isso é mesmo tão desejável assim?

FZ: Por que não? Ninguém nunca escutou. Vamos ouvir isso. Esse é o objetivo. (...) Eu quero descobrir o que acontece se você pegar esses sons idealizados, uma biblioteca inteira desses sons, e fizer uma orquestra imaginária, idealizada, tocar não apenas com um bom timbre

em cada nota, com a amplitude certa em cada nota, mas de modo que você possa também, no momento em que estiver mixando isso, criar um ambiente separado para cada instrumento, com eco digital. Por exemplo, se você imaginasse uma composição em que você tivesse uma orquestra inteira atacando um acorde forte, com todos os diferentes timbres de orquestra, perfeitamente balanceada com um violão clássico, você não conseguiria isso nunca no mundo real, mas você pode imaginar, escrever, executar e escutar isso usando esse meio. Isso abre possibilidades para qualquer compositor que queira permitir que uma plateia ouça algo que ele consegue ouvir na sua própria mente mas que a física acústica não te permite fazer.”

O estranhamento provocado pela proposta de Zappa está justamente nesse ponto de intersecção em que ela se apresenta: por um lado, os sons usados pertencem, em sua maioria, a instrumentos acústicos, tradicionais, e acredito que houvesse, nesse plano, uma preocupação em reproduzir o som dos instrumentos da maneira o mais fiel possível, para criar a impressão de uma “execução ao vivo” (mesmo que seja preciso reconhecer que, sobretudo nas flautas, clarinetes e violões, isso não se concretiza completamente: é muito fácil perceber que se trata de uma linha de *samples* ao se prestar atenção na

ligação entre as notas, especialmente em passagem melódicas de muitas notas). Mas, por outro lado, o resultado final da dupla composição+execução tampouco pode, em teoria, ser reproduzido fora do meio digital.

É claro que as peças de *Civilization Phase III* são objetos artísticos “íntegros”, finalizados: afinal, trata-se da execução ideal (ou que, em determinado momento, pareceu ideal a Zappa) da peça, escrita, executada, mixada e fixada em um suporte. E, considerando a mixagem como elemento composicional, é claro que apenas essas versões podem ser consideradas, digamos, “definitivas”: apenas nelas há a impressão estereofônica desenvolvida por Zappa naquele momento e, oras, apenas elas foram realizadas diretamente por ele. Qualquer consideração que vá além disso será um exercício de imaginação, uma vez que ele não está mais aqui para retrabalhar ou modificar isso que já foi fixado. Pois bem.

Mas, apesar de tudo, o fato de serem peças escritas com uma abundância de instrumentos tradicionais me traz ao ponto principal do meu incômodo: afinal, essas peças são eletrônicas? São peças eletrônicas para instrumentos acústicos?

(Poderíamos perguntar: ‘E se não foram feitas para serem tocadas por instrumentos acústicos, por que fazê-las soar como instrumentos acústicos?’, mas a resposta Zappa já deu lá em cima: ‘Por que não?’)



Em tempos de *Sibelius, Finale, Logic* etc., elas não soariam um tanto incompletas, um pouco como o “Play” do *Sibelius* tratado como obra acabada? Seriam elas apenas temporariamente, circunstancialmente eletrônicas, algo como partituras aguardando o surgimento de seu intérprete ideal? E se esse intérprete ideal e idealizado porventura surgisse, será que se perderia o propósito inicial da composição no Synclavier – ou seja, realizar aquilo que parecia irrealizável de outra forma?

Talvez, mas elas são o que são: se Zappa não possuísse o Synclavier, dificilmente essas composições viriam à tona da forma como as conhecemos. Além disso, Zappa poderia ter optado por usar o aparelho apenas para escrever e imprimir partituras e esperar sabe-se lá até quando para que alguém se dispusesse a tocá-las, mas preferiu registrar as composições diretamente no Synclavier.

(É interessante também como esse modo de trabalho se tornou padrão no campo da composição para publicidade e até mesmo para filmes. O ritmo acelerado de produção, a falta de verba para se pagar uma orquestra de verdade e a qualidade cada vez melhor dos samples fizeram com que compositores pudessem depender apenas de seus próprios *home studios* – muito mais baratos hoje do que seriam na época em que Zappa comprou seu primeiro Synclavier, aliás – e é provável que a platéia nunca perceba a

diferença entre uma performance ao vivo e o arranjo virtual.)

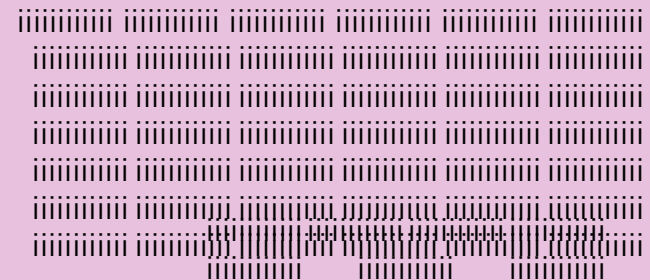
Enfim. Parte dessa questão toda veio do fato de que, nos últimos anos, alguns conjuntos têm realizado arranjos de algumas dessas peças. Em 2003, o grupo alemão Ensemble Modern lançou um disco (*Greggery Peccary and Other Persuasions: The Ensemble Modern Plays Frank Zappa*) que contém, entre outras coisas, cinco peças antes executadas no Synclavier, duas delas do *Civilization Phaze III*. Desde 2007, o também alemão Ensemble Ascolta vem realizando alguns concertos tocando peças do Zappa, incluindo também algumas para Synclavier, como *I Was In a Drum* e *Reagan at Bitburg*, e até mesmo algumas outras peças compostas no sintetizador inéditas até o momento dessas apresentações, como *Samba Funk* (incluída no álbum póstumo *Feeding the Monkies at Ma Maison*, de 2011) e *Overture to Uncle Sam* (ainda não lançada, assim como os arranjos da Ensemble Ascolta).

Para cada nova obra de Synclavier arranjada e executada, parece haver uma aura de conquista, de desbravamento (“yes, we can!”). Algo como se, uma vez executada na íntegra em um concerto por um conjunto, a peça finalmente ganhasse vida. Mas será que é esse o caso? O risco aqui é cair em um juízo de valor metafísico. A versão executada ao vivo é melhor por... ser ao vivo? Humanos vs. Máquinas? Não, acho que não pode ser

assim. E, no fim das contas, quanto menos “ao vivo” é a gravação feita por Zappa?

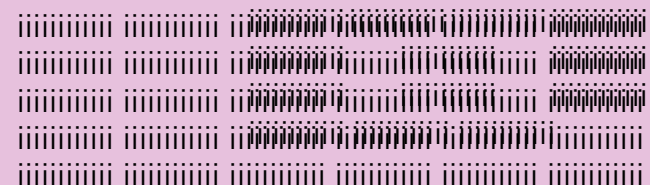
Termino com uma sugestão para que busquem as versões originais de *Reagan at Bitburg* e *Put a Motor in Yourself*, do disco *Civilization Phaze III*, e depois os arranjos feitos para essas peças pelo Ensemble Ascolta e Ensemble Modern, respectivamente.

O estranhamento não desapareceu, de modo algum.



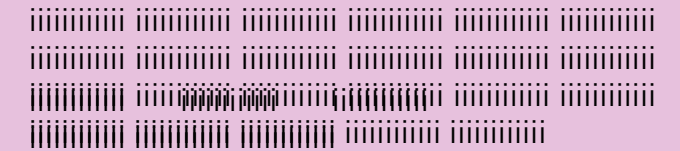
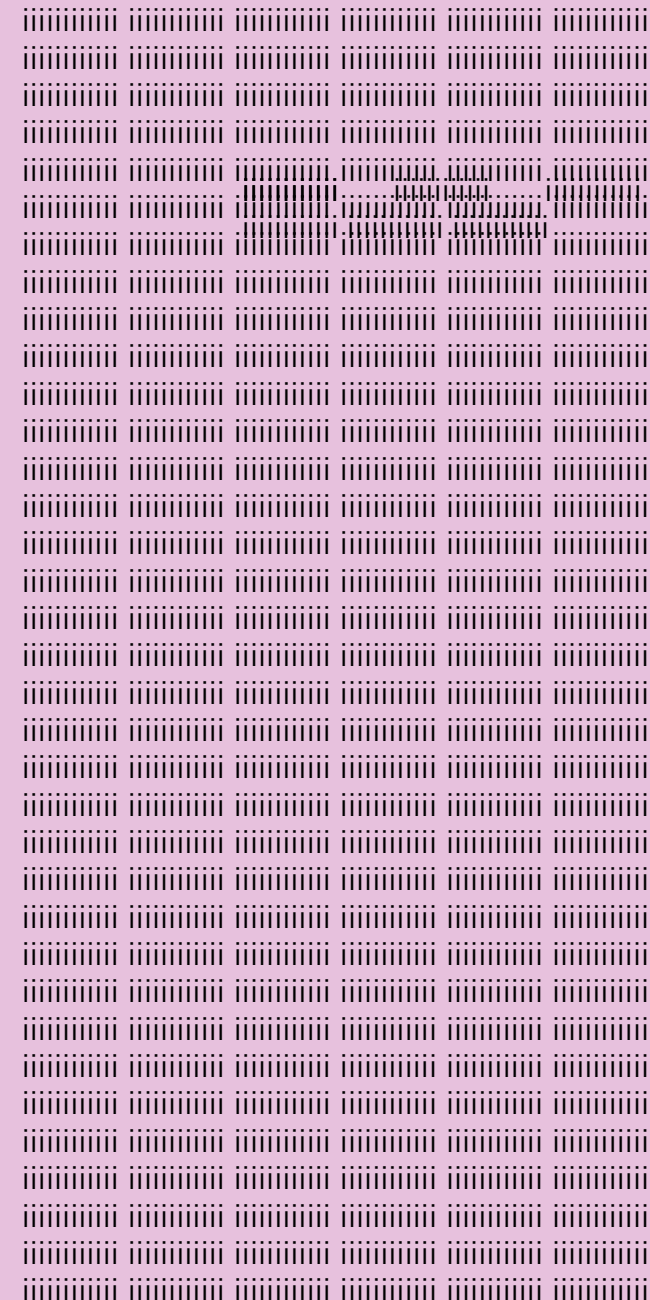
LUIS FELIPE LABAKI
é formado em audiovisual pela ECA-USP, onde também atualmente faz mestrado. Trabalha como diretor, montador e compositor de trilhas sonoras.

vimeo.com/luislabaki



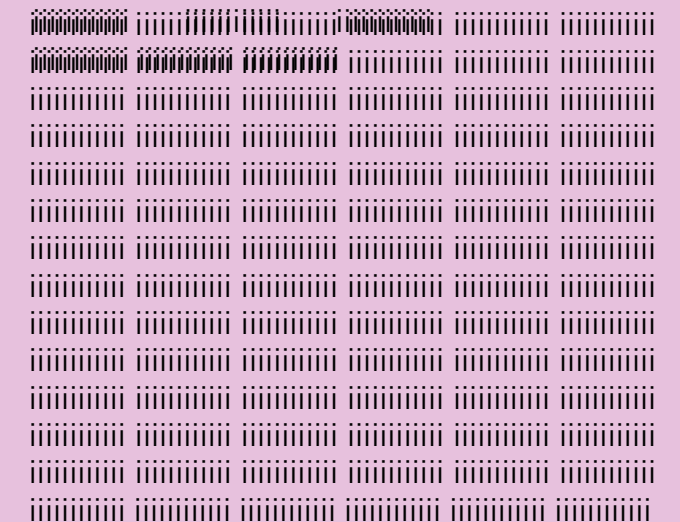
59

59



PARA MAIS INFORMAÇÕES:

- Entrevista à *Keyboards, Computers & Software*: <http://goo.gl/QF0VVX>
- *Peefeeyatko*, documentário de Henning Lohner: <http://goo.gl/nl9sqF>
- *Reagan at Bitburg*, versão de *Civilization Phaze III*: <http://goo.gl/YDhMh5>
- *Reagan at Bitburg*, arranjo do Ensemble Ascolta: <http://goo.gl/nfFZ16>
- *Put a Motor in Yourself*, de *Civilization Phaze III*: <http://goo.gl/gcPs6d>
- *Put a Motor in Yourself*, arranjo do Ensemble Modern: <http://goo.gl/N9N9CT>



INTERVENÇÃO IWAO

§3

Contraposição a partir da proposição “desenhar uma linha reta”. A. Tocar um som intenso, periodicamente, sempre o mesmo objeto musical (discussão de Cornelius Cardew sobre a peça X for Henry Flynt¹, de La Monte Young). B. A velha piada do músico a jogar paciência. De um lado o mito da necessidade de performance senciente. De outro a ação complexa, irreduzível, a surgir de instruções simples, e o papel da performance humana nesta.

¹ <http://goo.gl/oKaVW2> e <http://goo.gl/tA149g> (N.E.)

Ele estava lá, para ajustar a equalização, a intensidade, a posição das caixas (afinal, a peça não se escuta, ainda). Estava lá para proporcionar a experiência de uma escuta que quer ser apenas uma escuta. Ou ainda: que sonha ser escuta isolada de outras experiências.

Eletrônica ou acústica, importa? Um sampler como instrumento musical. Microfones por todos os lados, amplificação, captadores. Um som tipo midi (lembre do *soundblaster*, mais de dez anos atrás) junto a um som tipo vinil. Fenerich reimaginando Mahler². A orquestra, tal como o computador, interpreta a partitura. A edição toca o vinil tocando a orquestra e toca o computador tocando o midi.

² <http://goo.gl/6FHoau> (N.E.)

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

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

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

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

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

Três anos já, e continua lindo!

{:

+ de 50 compositores ativos

+ de 80% de obras inéditas

NME

+ de 10 álbuns lançados

+ de 60 concertos em 5 cidades diferentes

O SÉCULO RUIDOSO

BRUNO FABBRINI

linda #20



VIGNETTA: L'ALLEGRA SERATA AL TEATRO STORCHI

62

Em 1913, durante o movimento da vanguarda futurista, o artista e compositor italiano Luigi Russolo teve uma percepção (a)temporal e, dando a ela sua devida importância, acabou por se tornar o papa de toda uma geração. Antes de falar mais sobre ele e sua produção, vale escutá-lo:

A vida antiga foi toda silêncio. No século dezenove, com a invenção das máquinas, nasceu o Ruído. Hoje, o Ruído triunfa, afeta e domina soberanamente a sensibilidade dos homens. (...) Os ruídos mais fortes que interrompem este silêncio não eram intensos, nem prolongados, nem variados. Exceto pelos furacões, tempestades, avalanches e quedas d'água, a natureza é silenciosa (Manifesto da música futurista - 1913) ¹

Se suas pontuações acerca da natureza são duvidosas, não resta dúvida que mais de um século depois sua afirmação sobre o ruído é precisa: hoje o ruído triunfa, afeta e domina soberanamente a vida dos homens. Ao menos, por via da experiência pessoal, dos homens que conheço, vivendo nas grandes cidades.

Russolo, ainda em 1913, com a ajuda de seu amigo Ugo Piati, inventaria um instrumento musical precursor dos sintetizadores, o Intonarumori, ou entonador de ruído, uma espécie de caixa paralelepipedal com uma traquitana interna formada por botões

¹ Tradução do autor.

63

e alavancas que geravam uma série de timbres, emulando os sons cotidianos de uma cidade, possibilitando transportá-los, manipulá-los e reproduzi-los dentro de teatros e ambientes fechados. Num trabalho pioneiro, e polêmico, ele formou uma orquestra de Intonarumoris e apresentou no teatro de Milão sua obra, *Risveglio de una città* (Amanhecer de uma cidade), ao mundo. A orquestra era formada por uma série de Intonarumoris que geravam uma ampla variedade de ruídos, e eram divididos pelo compositor em diferentes grupos.

Recebido sob uma chuva de vaias no teatro, o compositor ouviu gozações e miudezas de todos os tipos, viu boa parte do público abandonar a apresentação, e mesmo assim teve uma certeza: havia vencido. Lidando com essas novas nuances de timbres, transportando o som das ruas para o ambiente musical e afirmando que o ruído era o futuro da música, Russolo chocou o mundo e parece ter antecipado boa parte da produção contemporânea, já no século passado. Não custa lembrar: na época não existia tecnologia de gravação portátil, e toda a instrumentação que compunha as orquestras utilizava instrumentos consagrados, que dominavam as salas de concerto com exclusividade já há mais de século.

No futuro próximo, o italiano seria admirado por Cage, Varése e uma série de

INTERVENÇÃO
IWAO

§4

Sim, há carros, aviões, helicópteros, máquinas diversas - mas, especialmente: alto-falantes, espalhados por todos os lados (tocadores, televisões, rádios etc). Se há saturação urbana e poluição sonora, há sobretudo saturação dos indícios de presença humana. Tanto que nem os percebemos como tal. Viram ambiente. Música de notas e/ou ritmos musicais e falas: nós aqui estamos, nós que dominamos. Um caso na Ilha do Marajó. Andamos 40 minutos sob o sol escaldante. Ao chegar na praia encontramos, além da vasta paisagem de areia e água salobra, um único sujeito e seu quiosque, tocando reggae com muita intensidade, a caixa de som virada para o mar.

set. 14

linda

revista sobre a tal
cultura e letracústica a

colunistas lindosi
Fabio Tragtenberg
Livro Improvisação Livre



linda

número um, setembro de 2014

A primeira impressa a gente nunca esquece!
linda, a revista sobre a tal cultura eletroacústica
à venda, por R\$15, em <http://goo.gl/WPOIPV>



INTERVENÇÃO
WAO

§5

Luteria digital: a difícil arte de equilibrar o tempo gasto na criação do instrumento e na utilização do mesmo para fazer música. Na (benéfica) falta de um projeto, fuçar. Não ter uma meta composicional não significa não ter outras metas. Na ausência (ou falta de predominância) de metas musicais, metas sonoras. Resolver pequenos problemas. Se formos perguntar aonde está o problema, talvez isso indique onde subsiste um projeto. E viver de modo que a questão da composição musical desapareça, momentaneamente, é favorecer uma relação que ainda assim não resolve o desequilíbrio evocado.

09

É PRECISO SABER PROGRAMAR PARA FAZER MÚSICA ELETROACÚSTICA?

CAIO KENJI

lnda #21

A programação de computadores (por meio de linguagens como *Pure Data*, *SuperCollider* ou *Csound*) é muito utilizada no meio da música experimental com o fim de obter novas sonoridades ou interações com o material sonoro. Nesse contexto, algumas vezes me foi perguntado se para compor uma obra eletroacústica era necessário aprender programação. De pronto, toda vez que algum questionamento similar surgia, respondia que não era necessário, afinal conheci ótimos trabalhos dessa natureza feitos, por exemplo, em editores de áudio. De fato, muitas ferramentas para o processo de composição desse tipo de obra já foram “programadas” – como efeitos e rotinas realizadas em vários tipos de síntese e modulações – e podem ser encontradas em *softwares* de edição/produção de som. No entanto, para quem opta pelo experimentalismo como forma de criação, ter acesso à customização das próprias ferramentas e da manipulação de seus parâmetros pode ser muito útil. Estes *softwares* de edição/produção, visando o mercado, normalmente operam justamente com os procedimentos mais usuais e mais passíveis de serem comercializáveis e, portanto, frequentemente não servem ao experimentalismo. É claro que o uso não convencional de *softwares*, comerciais ou não, também é uma forma bem pronunciada do lado experimental (vide o texto *Esculpindo sons no Photoshop*¹ de Rodrigo Faustini, por exemplo).

69

CONVERSA COM VANIA DANTAS LEITE

DANIEL PUIG
linda²

Ter alguma interpretação da nossa atualidade musical é importante. Nós, da linda, estando no Brasil, queremos saber do que é que se trata e do que é que se tratou a música eletroacústica por aqui. Por mais que sua tradição advenha principalmente da música europeia, entendemos que as histórias locais são igualmente ou mais importantes do que as universais, e entendemos que o melhor modo de pesquisar nossa história local é através da história das pessoas envolvidas.

Daniel Puig, então, propôs-se a entrevistar grandes pessoas da música eletroacústica no Brasil. Não os nomes, mas as pessoas. A diferença é que, se você por acaso não conhecer o nome, não poderá, depois de ler a história, negar a importância das pessoas.

Leia mensalmente na linda!

Neste trecho da conversa¹, Vania fala das suas impressões acerca de fazer música eletroacústica hoje: a relação com o passado, com outros compositores, com a técnica e a tecnologia. Ao final, chama a atenção para a importância da preservação das obras, como um dos problemas da relação atual com a tecnologia.



Vania Dantas Leite no Estúdio Métamorphoses d'Orphée, de Anette Vande Gorne, em 1986

¹ Entrevista feita por Daniel Puig em 14 de novembro de 2014, no Rio de Janeiro

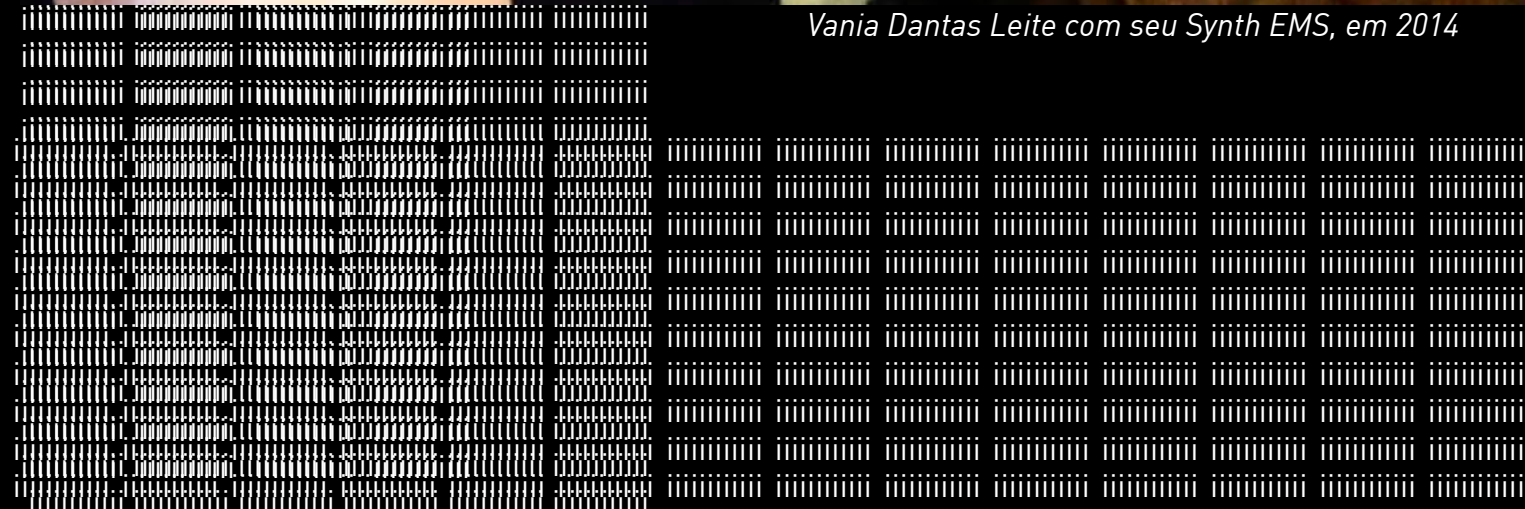
Bom, Vania, pra terminar, o que você diria pra esse pessoal, como eu, e mais jovem ainda, que está querendo fazer música eletroacústica, fazendo de fato...?

Diria o seguinte... olha pra frente! Não olha muito pra trás, não. O que tá feito, tá feito. Por exemplo, a nona de Beethoven jamais deixará de ser a nona de Beethoven. É um clássico, adorável de você ouvir e tudo, mas não tem nada a ver com a gente. Tem a ver com aquela época, com aquela coisa, tem a ver com a gente na medida em que a gente gosta de ouvir. Fazer é uma outra coisa. Acho que o pessoal da música eletroacústica às vezes fica muito... como é uma coisa assim muito ligada aos meios acadêmicos, talvez só aos meios acadêmicos, existe essa preocupação de dar satisfação ao outro: "porque eu estou fazendo isso, porque o Schaeffer fez, porque não sei quem fez..." Acho que tem muito essa preocupação de ficar preservando, de querer provar que sabe aquela linguagem, que você é daquela tribo, e falta alçar vô. As pessoas tem que alçar vô... faz! vai, faz o que você acha que tem que fazer! Você já tem o conhecimento. Já tá dentro de você, não precisa provar pra ninguém que você tem esse conhecimento. Agora, pensar em repetir menos o que já foi feito. Claro, prestar atenção, porque isso não é uma coisa fácil de fazer. É ótimo você analisar as peças que deram certo, os compositores que são realmente bons, mas não tentar imitar ou partir praquelas mesmas situações, porque a música é criação. É criação, e se você não souber o que você pretende, e não fizer algo seu e diferente, não vai pra frente. Mas tenho muita esperança que ela vá, porque vejo que entre os jovens que estão fazendo música eletroacústica tem muita gente boa, que tem essa preocupação com o novo. Hoje o mundo é muito diferente do que era na década de 50 do século passado. É outra coisa, outra situação, outra difusão. Então, aproveita os meios que estão se oferecendo. Acho a internet uma coisa fantástica, acho muito bom tudo o que está acontecendo e vamos aproveitar essa época tão rica em tecnologia. Tudo tem seus prós e seus contras. Claro que isso também tem um monte de problemas.

Sobretudo, uma coisa que me preocupa muito é: como que a gente vai guardar essas obras, pro futuro. Porque os suportes vão mudando com uma rapidez enorme! Eu vejo como já consegui perder algumas obras, porque foram feitas em fita e a fita não foi copiada logo, digitalizada, e hoje em dia não tem mais como recuperar. Isso, acho uma questão que merece realmente muito estudo e muito cuidado: como preservar essas obras para o futuro? E não digo nem um futuro longo... um futuro próximo! ... com essa corrida da tecnologia! Aliás, já existem congressos dedicados a isso, todo ano.



Vania Dantas Leite com seu Synth EMS, em 2014



Direção artística do **NME**

Tiago de Mello, *diretor executivo, diretor de edição e diagramador*

Sérgio Abdalla, *editor e revisor de português*

Luís Felipe Labaki, *editor e revisor de inglês*

Lucas Rodrigues Ferreira, *revisor de inglês*

Élcio Miazaki, *ilustrador do onírico (capa e também pp. 6,7,8,9,15,16,25,41,42,43)*

Para falar com os autores ou com a revista:

nme@nmelindo.com

E não deixe de nos acompanhar em:

<http://fb.com/nmelindo>

Autores:

*Alessa, Bruno Fabbrini, Caio Kenji, Daniel Puig, Francisco de Oliveira,
Julia Teles, Lilian Nakao Nakahodo, Lucas Rodrigues Ferreira,
Luis Felipe Labaki, Luisa Puterman, Natália Keri e Sérgio Abdalla*

Convidados especiais:

Henrique Iwao e Rodolfo Caesar

Entrevistados:

Luis Carlos Csekö e Vania Dantas Leite

linda-iii, 23/11/2014

NME, *cultura eletroacústica linda desde 2011*



LINDA