

linhas

#7 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

04 práxis
Ricardo Lira

06 o futuro como passado possível
Ivan Chiarelli

08 tensão e relaxamento
Natália Keri

09 #metadados
Rodrigo Faustini

13 crescemos ouvindo compositores pelo youtube
Sérgio Abdalla

16 zap, zap, zap: a televisão, o desenho desconhecido e o seu
"stop the experimental music"
Nicole Patrício

19 minha vez
Daniel Gorte-Dalmoro

21 ouvi o avião
Luis Felipe Labaki

23 transcidente
Tiago de Mello

editorial

“**revista semanal sobre cultura eletroacústica**” é um mote levado a sério: semana sim, outra semana também, cá estamos nós, com mais um número da **linda!** A revista, que já há algum tempo ganhou corpo, ganha, a cada nova semana, substância.

Nessa edição **#7, 10 de março**, os colunistas fixos trazem os temas mais variados, sejam vôos de avião, desenhos animados nas manhãs de sábado ou o ato da criação, visto à primeira experiência... Mais que isso, trazem mundos, e visões de mundo, adjacentes e complementares: cada um, à sua maneira, continua a tangenciar a cultura eletroacústica, esse grande tópico, cujas fronteiras, que não são claras à princípio, vão se delineando semana após semana.

Já o projeto de textos ficcionais inéditos sobre músicas também inéditas, na coluna da **Natália Keri**, chega à metade de sua primeira temporada. Hoje, a música “Para Natália”, de **Tiago de Mello** é acompanhado do texto “Tensão e relaxamento”. E, na próxima edição, teremos o prazer de receber uma música inédita do fluminense **Daniel Puig**, em sua primeira participação no **NME!**

Lembramos que semana passada, tivemos a **linda*3**, com um [texto especial do Paulo Rios Filho sobre a cena para a música experimental em Salvador](#). Avísamos ainda que, na próxima semana, teremos mais um texto dessa série especial, sobre outra capital nordestina: **Fortaleza**, por **Eric Barbosa**.

Por último, aproveitamos uma vez mais a convidá-lo a conhecer, ler e baixar a [linda-em-pdf](#), uma edição especial de 1 mês da revista. E também a comentar os textos que estão aqui, aproveitando para entrar em contato com seus autores!

Desejamos a todos uma agradável leitura!

práxis

Ricardo Lira

Semana passada, enquanto esperava que meu suco ficasse pronto na conhecida banca de “suco da física” na Unicamp, o Max Packer, um amigo que também é compositor, me contava sobre um software que “escrevia” automaticamente resumos de artigos científicos, desses que valem pontos na Capes e que engordam o currículo Lattes. Bastava escolher o assunto, inserir algumas palavras-chave e puf!, o texto estava pronto, razoavelmente bem escrito e, de quebra, aparentemente com algum conteúdo. E aparência aqui é importante.

Lembrei do caso Sokal.

Segundo se diz, em 1996 o físico norte-americano Alan Sokal resolveu “testar” os critérios de publicação de uma revista acadêmica da área de humanidades. Escreveu um pseudo-artigo que reunia elementos de física quântica e conceitos ditos pós-modernos que, para ele, não passavam de jargões sem conteúdo, mas que davam à escrita a boa aparência segundo a moda acadêmica de então. O artigo *nonsense* foi aprovado e publicado; muitos aplaudiram a iniciativa de Sokal.

Não!... Não estou fazendo apologia aos que gostam de dizer que isso que se faz em humanidades (ou em artes) não deve ser levado a sério, que é pseudo-ciência ou que não deve ter lugar como algo válido. Nada disso! Queria apenas colocar algumas questões sobre as implicações contidas nisso que é *fazer* algo e, especificamente, no que é fazer música: compondo, tocando ou ouvindo.

Ora, alguém poderia estranhar essa comparação entre ciência e arte. Afinal, o que tem a ver esse problema dos critérios de conteúdo de um texto acadêmico com música? Aparentemente, nada mesmo.

Outros poderiam dizer que esse tipo de aproximação é só um vício daqueles ligados à música contemporânea que, não raro, são pessoas que também fazem pesquisa acadêmica. Pode ser.

E, ainda, poderiam argumentar que música e ciência têm critérios de validação distintos. Boa! (E acho que é nesse sentido que se deveria criticar, por exemplo, o caso Sokal).

No limite alguém poderia dizer que, no caso da música, simplesmente não tem nada a ver esse negócio de critério porque, claro... é arte. Já vi muita gente que *faz* música, dentro e fora da universidade, dizer algo no teor dessa afirmação, e até entendendo os motivos. Falar em critério ou em validação em música sempre soa meio reacionário, meio dogmático. Mas quais as consequências desse tipo de afirmação? Dizer que não tem critério significa dizer que tanto faz?

Ora, se a resposta a essa última questão for sim, então não seria o caso de dizer que a música e, estendendo, a arte, é algo de todo supérfluo? Um ornamento, um penduricalho que fazemos ou não em nosso dia a dia, entre um e outro trabalho “sério”? Se for isso mesmo, me parece, então, que não faz nenhum sentido iniciativas como essa Linda, onde se tenta discutir música e espaços para a música. Por que desperdiçar tempo *praticando* isso que tanto faz?

Agora, se a resposta for não; se música e arte não são ornamentais, então existe uma responsabilidade no seu fazer... uma ética (e aqui toco no tema já abordado pelo Ivan Chiarelli na Linda #1: [Escute com responsabilidade](#)).

A questão toda, levantada na mesma conversa na fila do suco, é: será que não estamos fazendo (compondo/tocando/ouvindo) música como quem escreve um artigo auto-produzido, que na superfície aparenta algo, mas que, de fato, tanto faz? E aí voltamos aos critérios. Eles não são dogmas, não são leis eternas, não precisam vir de fora – do tipo validade científica ou coisa que o valha – mas são pensados no interior da própria práxis musical que não se queira supérflua.

o futuro como passado possível

Ivan Chiarelli

Somos eurocêntricamente educados – adestrados talvez seja uma palavra melhor – a pensar no tempo como uma linha reta, um movimento único e linear que inexoravelmente nos conduz do passado para o futuro. Estes são tratados com uma rigidez absoluta: se o passado é algo concreto (porque já aconteceu e estivemos lá para testemunhá-lo), o futuro é, necessariamente, algo tão definido quanto o que já foi, porque “é assim que tem que ser”. Causa e efeito. O futuro será, nós apenas não sabemos com certeza o que será.

Note que é nossa incapacidade de ver o futuro pelo que ele “já é” que nos imbue de ousadia o bastante para afirmar o chamado “livre arbítrio”. Quantas vezes não lemos a respeito de uma nova descoberta arqueológica, que revoluciona a maneira como vemos um determinado povo? O futuro dos aztecas foi mudado radicalmente por tais descobertas: de um povo de guerreiros fracos e primitivos, fadados a serem escravizados e colonizados, a um bando de fanáticos religiosos que realizavam sacrifícios humanos e, por isso, mereciam ser destruídos. A multiplicidade de interpretações permitidas gera uma multiplicidade de respostas, que existem apenas em pareamentos individuais, dentro do pressuposto de que para cada pergunta existe uma resposta certa.

No entanto, essa linearidade não é a única maneira de conceber o tempo. Os japoneses, por exemplo, pensam no tempo como um eterno presente, em que tanto o passado quanto o futuro são eternidades em igual medida. Dado

A partir da obra “Para Natália”, de Tiago de Mello: <https://nmelindo.bandcamp.com/track/para-nat-lia>

que apenas conseguimos perceber as imediações do presente, o que passou entra no terreno mutável da memória, e o que virá entra no terreno (ainda mais) instável da expectativa. Visto dessa forma, o porvir se torna um jogo de adivinhações, onde o conhecimento do “passado” permite que se conjecture sobre o “futuro”; quanto mais repertório, maior a capacidade de enxergar alternativas.

O cérebro humano é uma máquina de calcular padrões e probabilidades. Por isso temos tanto prazer em criar, contar e ouvir ficções: ouvir sobre o que poderia ter sido ou sobre o que poderá vir a ser é um exercício para a massa encefálica como nenhum outro, um que nos deixa em melhores condições de avaliar resultados possíveis para as situações com que nos deparamos em nossas vidas. O nosso passado concreto (ter lido/ouvido histórias sobre um determinado tema) se relaciona com passados possíveis (o que aconteceu com Fulano ou Beltrano, personagens das histórias que se ouviu), e se converte em futuros alternativos. Ao ampliar o repertório de cenários possíveis onde um problema *x* acontece, o número de respostas (desdobramentos plausíveis como consequência de tal evento) é ampliado – como em alguns sonhos, em que a mente sub-consciente/inconsciente gera cenários e hipóteses (muitas vezes absurdas) como extrapolações de dilemas simples enfrentados pela mente consciente.

A música conjura cenários possíveis, que dialogam com nosso sistema límbico e provoca reações mais primitivas que as outras artes. Assim, ouvir uma música nova é como ouvir uma história: uma oportunidade e uma maneira de ampliar o leque de alternativas. No entanto, enquanto a narrativa verbal nos prepara para reagir ao mundo exterior (na forma da alteridade), a música nos prepara para o mundo interior, ampliando variedade e a intensidade de emoções e sentimentos que podem surgir como desdobramento daquilo que vivemos e sentimos.

tensão e relaxamento

Natália Keri

Ter medo de ter medo. Ter medo daquela primeira gota de suor que desce lentamente até o queixo prenunciando a escuridão. A gota o faz entrar em um estado de imobilidade alerta. Então o medo é o imperador absoluto que o comanda a partir de ondas. Primeiro mais suor. Depois o coração parte para uma cavalgada irresponsável. Os joelhos sonolentos. Os olhos com cortinas espessas. Tudo isso quando o dia parecia normal, assustadoramente normal.

O medo esteriliza. O que acontecia no segundo anterior se torna um longínquo *flashback*. O riso, a música, a praça, o café, os amigos, a calçada e a chuva se afastam para longe da masmorra sombria para onde o tirano o arrasta. Tudo ao redor é trancafiado em uma lembrança dos tempos de serenidade que, também eles, vive sob a tutela do medo. Do medo de ter medo.

#metadados

Rodrigo Faustini

Embora o sistema de recomendações do Youtube raramente selecione trabalhos interessantes quando o assunto são vídeos, a taxa de êxito para trabalhos de áudio costuma ser bem mais alta para mim. Ano retrasado, o Youtube resolveu me linkar o trabalho do britânico Steven Stapleton, sob seu pseudônimo Nurse with Wound, a qual acabei escutando por um bom tempo – desde o início da carreira, ele já lançou mais de 50 álbuns sob o nome.

Curiosamente, pesquisando por alguns desses álbuns acabei me deparando com algo que havia tornado Nurse with Wound um nome bem mais conhecido do que seu trabalho musical em si: a [‘Nurse with Wound list’](#), uma extensa e exaustiva lista, impressa junto de seu primeiro LP, que enumera todas as influências musicais que acompanharam a criação do projeto e, aparentemente, virou um ponto de partida para aficionados por rock experimental e progressivo desde que foi publicada, por incluir referências a diversos projetos musicais obscuros e underground dos anos 60 e 70, de países fora do eixo comercial padrão, alguns que só existiam como bootlegs até hoje.

Conto aqui desse caso pois achei que ele resume, e precede, bem as experiências recentes que tenho tido com a descoberta de novos trabalhos e artistas e a divulgação de trabalhos próprios, que vejo cada vez mais dependentes dos meios digitais que operam principalmente pela idéia da ‘Conexão’ – e que vejo como um ponto chave para a inserção dessa revista, e do trabalho interessante de Conexão/Taggeamento e Listagem que tem ocorrido com as interessantes edições [_](#).

A existência da produção underground e independente ganhou um status muito diferente no dias atuais, pela acessibilidade absurda que a internet nos trás – hoje, por exemplo, a tal Nurse with Wound list na Wikipedia é toda mapeada por hyperlinks, os nomes podendo ser facilmente jogados no Youtube, site de compra online, escuta gratuita, ou download anônimo e, assim, possibilitando horas de escuta de material antes dificilmente encontrados reunidos no mesmo lugar – no caso, anteriormente poderiam ser encontrados juntos apenas na lista de Stapleton, tornando o gesto original da lista ainda mais relevante, subtraindo do esquecimento obras importantes a um certo público, como numa cápsula do tempo (tal qual os metadados).

[áudio indisponível]

Composição do primeiro álbum de Nurse with Wound, convertendo sua lista em som

Num tempo em que o excesso de informações é o ponto de partida de qualquer pesquisa, essa presença de artistas, deliberadamente ou não, em pequenas Redes tem sido cada vez mais importante para o reconhecimento de seus trabalhos – tanto quanto as Mixtapes foram importantes para os artistas independentes nos anos 80/90 (sendo elas em si quase uma forma de arte, entre os aficionados), com a distribuição ‘de mão e mão’ passando para o ‘link por link’.

O metadado, assim, se coloca como uma ferramenta importante para qualquer trabalho musical a ser divulgado em forma digital, pois, uma vez no computador, não passará de um arquivo de áudio como qualquer outro, tornando assim a sua conversão, hospedagem, taggeamento, modo de reprodução e os arquivos relacionados a ele (imagens, arquivos de texto, etc) essenciais para a sua divulgação, reprodução e armazenamento adequados, seja por quais mudanças operacionais de software que venham a vir. Não me surpreenderia se

a figura do Produtor independente de Mídias, focado exatamente na melhor execução desses protocolos, não surja em algum tempo (se já não existe por aí).

Um exemplo interessante da utilização criativa do metadado, como elemento de unidade de um conjunto de obras, é um subgênero musical recente (e já quase extinto) cuja presença se deu primordialmente online, com uma quase indistinção de fãs e produtores, o [Vaporwave](#). Com músicas se assemelhando à Muzak processada por sistemas obsoletos de computação ou roubadas de fitas vhs, artistas produzindo sobre diversos pseudônimos e soltando produtos de maneira quase aleatória pela internet, seus trabalhos estariam destinados a um limbo digital se não fosse pela ‘tag’ comum a todos eles – o autointitulado Vaporwave – que possibilitou um ponto de integração ao nicho que produz-consume-recicla essa música plastificada, altamente dependente de suplementos visuais para o seu consumo; o conjunto, aqui, é bem mais coeso do que as obras singularizadas.

Estendendo o conceito de Metadado para algo além das Tags e informações técnicas, é interessante pensar também como, numa busca pela quebra de paradigmas e exploração mais agressiva de seus modos de expressão, a arte contemporânea utilizou-se cada vez mais do Metadado em seus processos criativos (e não só como complemento de distribuição/reprodução), das ‘informações adicionais’ que passam a fazer parte irreduzível e inerente à própria obra – falo aqui da obra que precisa ser apresentada num certo ambiente, que depende de um aparato de reprodução adaptado, que parte de um sistema de notações particular, do múltiplo-meio, da reprodução que incorpora a sinestesia como precedente do consumo, na obra que demanda explicitamente que o público conheça o modo como foi produzida ou o contexto em que surgiu (ou em que está) para ser decodificada – antecipando, na relação Público-Obra, as necessidades que viriam com a digitalização da arte.

É possível observar, portanto, o ‘dato complementar’ como partícula expressiva integrante e determinante da recepção de certas obras – indo além do mero Programa descritivo do concerto. Alguns trabalhos relacionados ao NME, inclusive, apontam nesse sentido (vide o [NMEchá](#)).

Como memória em vista falecimento do compositor Robert Ashley na última semana, cuja ópera-para-tv ‘Perfect lives’ me faz pensar bastante nessas e outras questões de convergência, deixo aqui o embed de um documentário do britânico Peter Greenaway sobre a experiência multimídia:

[vídeo indisponível]

crecemos ouvindo compositores pelo youtube

Sérgio Abdalla

nós crescemos ouvindo compositores pelo youtube.

crescemos no sentido de que passamos da infância à idade adulta; de uma infância musical a uma maturidade musical.

ouvir o compositor como assim. porque ouvimos a música do compositor. mas, com frequência, o que vem primeiro no título do vídeo do youtube é o nome do compositor, e isso segue uma lógica anterior ao vídeo, que dá precedência ao nome e à carga histórica do nome do compositor; e o que vem depois é o nome da música, o nome da peça.

ouvir como assim: *digitamos* o nome do compositor, quando estamos à procura de sua música [e isso é óbvio e natural, já na biblioteca pode-se muito bem procurar por autor, e o youtube não é senão uma biblioteca muito especial, não tanto pela especificidade do seu material, que é audiovisual, mas mais pela sua pretensão de recolher o conhecimento {em vídeo} do mundo]. a busca encontra tudo o que foi upado e assistido o suficiente. o que não foi assistido o suficiente, que não tem 'views' suficientes, só vai aparecer no final da lista, que é um lugar para não se olhar, porque é onde fica a sujeira: lugar onde ficam os muitos vídeos que apareceram indevidamente na pesquisa, muitos vídeos nada-ver com o que de fato se procura.

então digitamos o nome do compositor e estamos prontos a aceitar mais ou menos o senso comum sobre ele. essa pode não ser uma abordagem ne-

cessária, mas é a abordagem sugerida pela estrutura do site/programa, e temos bons motivos para entender que ela é aceita em uma boa quantidade de acessos, afinal, o algoritmo do site que sugere essa abordagem se alimenta dela mesma, colocando para cima os vídeos mais vistos, e fazendo com que sejam ainda mais vistos.

o senso comum sobre o compositor é o vídeo mais visto, e, daí, em seguida, os que vêm em seguida. digitamos seu nome à procura de seu senso comum [afinal, se soubermos exatamente qual música ou peça procuramos, digitaremos seu nome]. a facilidade com que o youtube encontra vídeos relacionados a nomes de compositores não me deixa imputar-nos injustamente a história dessa prática [a prática de procurar pelo senso comum], porque afinal ele só encontra imediatamente e sem equívocos milhares de vídeos do compositor x porque muitos outros já o procuraram com as mesmas palavras-chave.

então vamos ao site que tem a pretensão de recolher todo o conhecimento audiovisual gerado sobre o compositor para acessá-lo na forma como ele costuma ser visto.

enfim, crescemos ouvindo compositores pelo youtube, e isso coloca um certo problema no sentido de que nosso acesso a eles foi muito mediado por uma certa cultura com um interesse muito fugaz e distante pelos tais compositores. interesse distante porque não se envolve de fato com o suporte pretendido das peças/músicas (pois estamos falando do compositor de partituras! afinal, alguém duvida que ao digitarmos “composer” o youtube nos mostrará uma fila sem-fim de músicas-de-partitura?), suporte esse que é, em geral, a performance ao vivo da partitura; e fugaz porque, se mais duradouro, gera uma aproximação diferente, uma aproximação que já bota no vídeo o nome da peça antes do nome do compositor, porque passa a importar mais a materialidade ou a história *daquela* música, e menos a carga simbólica que vem com o nome do compositor.

crecemos com um interesse fugaz e distante em relação aos compositores de partitura. ainda assim, obsessivo – daí a história que conhecemos de passar a noite no youtube [e as piadas sobre isso circulando por aí nas redes sociais não me deixam inventar isso]. e esse interesse-fugaz-distante coloca um problema de deslocamento [do suporte original para um outro e da materialidade e história específicas da peça/música para um âmbito mais genérico e relacionado ao nome do autor] que a obsessão vem para neutralizar. o interesse apaga suas fugacidade e distância pela obsessão com que se reafirma.

nossa maturidade musical veio com essa obsessão, veio dela. digitamos essa obsessão. como dizer que não?

zap, zap, zap: a televisão, o desenho desconhecido e o seu "stop the experimental music"

Nicole Patrício

*{Quero começar mais um de meus textos doidos pr'essa **Linda** revista com um abre/fecha parêntese: você – seja você quem for – que decretou o desenho animado como o programa nobre das manhãs em marcha lenta, merece minha animada gratidão}.*

Sábado. Não entendi por que raios acordei tão cedo {chegou o fim de semana, oras!} mas lá fui eu, então, preparar e tomar meu café da manhã. Depois de sentar no sofá e *blip* no controle remoto, procurei um desenho pra assistir. *Zap, zap, zap, zap.*



oi, este é o Angelo.

Depois dos minutos finais de *O Incrível Mundo de Gumball* {êba!} eis que viria, a seguir, um tal de *Angelo* {no título original, *Angelo Rules*}. A história é, de um modo sucinto, sobre esse garoto e seus amigos, Lola e Sherwood; uma produção francesa/inglesa. Desenho esquisito, de traços computadorizados e fortes, destacando qualquer *cataploft* com ondinhas sonoras e coloridas. Mas o curioso, mesmo, estava em um dos episódios: a mãe de Angelo, todos os dias de manhã, deixava música experimental tocando na cozinha enquanto a família tomava café.

Pois é, música experimental. Com direito a um “Agora vem a melhor parte!” alegremente bradado pela primogênita sem nome.

O pequeno Angelo queria acabar com a barulheira de uma vez por todas; então, engrenou um de seus tantos planos: “começou a” gostar de música experimental, comprou CDs, juntou a turminha pra tocar – vale dizer que o instrumento de Lola era o secador de cabelo da irmã de Angelo – tudo para agradar a mamãe.

Mentira.

Era pra deixá-la enjoada, mesmo.

E veio o *finale* do plano infalível {salve, Cebolinha!}: o garoto deixou um rádio embaixo da cama dos pais. Assim que a mãe foi dormir, *play*. Ela acordou. Quando quase pegava no sono, *play*. Ondinhas sonoras e coloridas. Acorda. Quase pega no sono. *Play*. Repete. Repete. Repete.

No dia seguinte, a única coisa que ela queria era silêncio. Os olhos pesados, a voz cansada.

“Silêêêncio, shhh!”.

Acho que o episódio acabava aí, não me lembro bem.

Sabem, caros Lindos, esse desenho maluco me deu a ideia de tirar a pro-

va: como as crianças reagem à música dita como experimental? A partir e até que ponto uma música é experimental pr'uma criança? Será que vão chorar? Rir? Fazer cara de “sim” ou “não”?

Fica o desafio pro meu próximo manifesto.

(16:58) *Nota da autora:* Depois do texto pronto, consegui achar o episódio no VocêTubo. Divirtam-se. (:

The Experimental Music Must Be Stopped - <https://youtu.be/fCcLYm-1CLBo>

minha vez

Daniel Gorte-Dalmoro

um primeiro momento a música eletroacústica me induziu às minhas próprias imagens, já que ela carecia tanto de uma referência externa (digo a composição, não seus elementos) quanto de estímulo visual na hora da execução (via de regra) [Linda #X]. Tendo criado um novo hábito não para o ouvido – porque pra quem gosta de pós-rock, música eletroacústica não é nenhuma esfinge –, mas para a percepção, veio a fase de perceber os sons do dia-a-dia de outra forma, não direi musicalmente, que seria exagero, mas menos como poluição e mais como paisagem (não que o ruído da Vinte e Três de Maio quando quero ficar em silêncio não seja uma baita poluição, o que vale para qualquer via preferencial de tráfego de automóveis) [Linda #X]. Próximo passo – óbvio –, a sagaz leitora, o esperto leitor, já sabe qual é: decidi compor eu mesmo uma música eletroacústica – animado até pela experiência de alguns amigos que não eram estudantes de música ou músicos, e cujos conhecimentos, desconfio eu, não estavam tão acima dos meus, que um dia soube ler bem bolinhas. Um desses amigos me passou um programa em java para a edição em áudio – simples e muito fácil de usar, segundo ele. Como minhas pretensões eram modestas, achei que ele daria conta. Havia ainda uma segunda opção, que era utilizar o editor de vídeo que eu já estava habituado, mas preferi um editor de áudio, já que eu iria trabalhar com áudio. Um programa no computador, uma vaga idéia na cabeça e munido de um gravador que não era lá aquelas coisas – mas melhor do que de mp3 player ou de celular –, saí por aí catando sons para minha obra. Campanha do metrô, conversas em chinês, gritos de ambulantes,

barulhos diversos, eu havia colecionado um amplo e diversificado material. Eu bem poderia culpar o gravador, mas não serei injusto. Primeiro problema: o tal programa simples e fácil eu não consegui usar, não consegui sequer carregar um áudio para começar minha edição. Sem problemas, pensei: minhas pretensões são modestas, e o editor de vídeo dá conta do que preciso. Repare, por favor, que eu calculava minhas pretensões tendo em conta o que ouvia nos concertos do NME, não a minha capacidade – e esquecia que eu sabia ler bolinhas, mas que tenho um ouvido absolutamente incompetente para identificar qualquer nota ou acorde. Sobe um áudio, sobe outro, sobe um terceiro, abre faixas e mais faixas, recorta daqui, cola dali, remenda acolá, põe de trás pra frente, dá um loop, faz uma seqüência repetitiva, ajeita um pouco mais, calibra o tempo, ajusta o volume de cada faixa, e záz! Estava pronta minha primeira peça eletroacústica! Emocionado, clico o play. Findo seus míseros três ou quatro minutos, nem lembro mais, decepcionado, aperto o del.

ouvi o avião

Luis Felipe Labaki

Viajei de avião. Não tenho grandes problemas com isso. Não sou claustrofóbico nem me incomoda especialmente a turbulência. Mas já faz um tempo que os sons têm me ocupado quando estou no ar. Viajar de avião tem se tornando cada vez mais uma experiência sonora.

Não há muito o que se fazer. Bem, na verdade, há: filmes, um catálogo de discos, livros que você tenha levado, ou ao menos o sono. Mas há sempre pelo menos uns vinte minutos iniciais – da decolagem à estabilização, quando os eletrônicos devem permanecer desligados – em que quase tudo o que eu posso fazer é ouvir. Se não estou na janela e se estou viajando à noite, a sensação é ainda maior.

Ontem esperamos por volta de quarenta minutos dentro do avião já na pista de decolagem antes de sermos avisados de que teríamos que voltar ao portão de embarque por causa de um problema no ar condicionado. Durante esse tempo na aeronave, se passou algo como uma composição de Alvin Lucier. As turbinas aceleravam e desaceleravam, entrando e saindo de fase, enquanto o ar condicionado, que começava a funcionar e logo desligava subitamente, interagiu quase como um ruído branco por cima dos batimentos dos motores. Estava até divertido e serviu ao menos como uma distração.

Alvin Lucier – Music On a Long Thin Wire - <https://youtu.be/rgy1E4Y-Fef8>

Mas apenas porque estávamos ainda em terra firme. Em voos absolutamente estáveis, já passei por momentos em que o surgimento de algum novo

ruído ou o desaparecimento de um outro foram o suficiente para me colocar em estado de atenção. Os momentos iniciais, até que o avião esteja estabilizado, são especialmente ricos em termos de modulações sonoras, mas não há muito como escapar delas durante o resto da viagem também: mesmo com o volume dos fones de ouvido no máximo é possível perceber quase qualquer alteração. Isso quando não as sentimos também através da vibração das cadeiras ou do piso.

Lembrei de uma peça que está no quarto volume da série *An Anthology of Noise & Electronic Music* do selo Sub Rosa, chamada *Simultanéité Aérienne*, de Jean-Marc Vivenza, originalmente lançada no disco *Aérobruitisme dynamique*, que eu não conheço inteiro. A nota do encarte do Sub Rosa diz: “Uma peça para motores de avião”. Há também um texto de Vivenza: “(...) Quando eu vou a ambientes sonoros ruidosos para capturar sons, é importante que eu permaneça em um estado de completa receptividade. E esse estado de completa receptividade é, na verdade, o silêncio. Ser o mais transparente possível em um ambiente sonoro em que se está é, na verdade, permanecer completamente em silêncio.”

Aérobruitisme dynamique/ Simultanéité Aérienne - https://www.youtube.com/watch?v=8WP_Vm-varQ

A maioria dos sons da sua peça parece ter sido tomada em um hangar ou algo parecido. Queria permissão para deixar meu gravador ligado durante a decolagem e aterrissagem do lado de dentro do avião. São sons que acontecem justamente em um momento em que não se tem muita opção além de permanecer em silêncio. São sons bonitos. Quem sabe um dia.

transcidente

Tiago de Mello

Não lembro bem, mas acho que era uma oficina da **Anne La Berge**, e que eu a estava traduzindo. Anne, uma grande amiga americana radicada em Amsterdã, estava na Unicamp, oferecendo um workshop sobre eletrônica aplicada à improvisação musical e à extensão instrumental. Lá pelas tantas, começou ela a falar de afinação microtonal, mostrando sua flauta (que possuía mecanismos únicos de quartitonalismo), citando a afinação semitonal dos “instrumentos ocidentais”.

Ao falar isso, ela se virou para mim, perguntando algo como “**Mas espera aí, o Brasil é um país ocidental?**”. Este texto começou ali.

Que não haja dúvidas: nunca passara pela minha cabeça, durante meus prováveis 23 anos até ali, a possibilidade de o Brasil não ser um país ocidental: a utilização de alfabeto romano, bem como o aprendizado de uma língua latina, e uma aproximação cultural tão grande com os “grandes centros culturais ocidentais” (Paris, New York), faziam-nos ocidentais, sem que isso fosse, sequer, questionável.

Até então, para mim, o contrário de Ocidental era Oriental: tudo aquilo escrito num alfabeto (casos do coreano e do árabe, talvez do indiano) ou num código de escrita (japonês e do chinês) estranhos. Mais que isso: vinha estudando em uma faculdade de música, sendo que a linha histórica da música no Brasil estava simplesmente contida na história da música do Ocidente, embora sublinhassem-se as tais diferenças gritantes de qualidade e quantidade.

Ouvir aquela pergunta me deixou muito confuso, não pela minha concepção de Ocidente, nem pela minha visão do ser-brasileiro, mas pela dúvida (e pelo conseguinte possível outro conceito de Ocidente) que uma americana, radicada na Holanda, poderia ter sobre. Afinal:

O que poderia ser o Ocidente, senão aquilo que eu vivia no Brasil?

O que poderia ser o Brasil?

Eu já me perguntei essas duas questões, e já as perguntei a tantas outras pessoas, que hoje respostas já não há, bem como as questões se multiplicaram imensamente. Porém, acho importante começar a abordá-las. Convido-o a conversar sobre isso comigo, sim? {:

Uma lembrança: em Berlin, conheci uma australiana. Não perdi a oportunidade e lhe perguntei: “**você considera o Brasil um país ocidental?**”; a resposta: “**não**”. Perguntei em seguida: “**você considera a Austrália um país ocidental?**”; a resposta: “**ué, mas é lógico que sim!**”. Continuei: “**por que? qual a diferença?**”; a resposta não houve, ou não foi a contento.

Em inglês, em geral, usa-se a palavra **West** para designar o Ocidente, bem como o derivado **Western**. Assim, fica em jogo, necessariamente, uma acepção geográfica: aquilo que não está à leste (“leste do quê?”, pode-se perguntar, uma vez que o mundo é redondo [vídeo indisponível]).

Tive o prazer de reencontrar a Anne, bem como seu marido (o ótimo compositor **David Dramm**), e ficar hospedado em sua agradável casa. Conversamos novamente, nós três, sobre esse assunto (em inglês, claro), e ao falarmos sobre o conceito de **West**, veio a questão geográfica. Argumentei que estávamos (São Paulo), ao Leste de NYC, e , portanto, mais ao Oeste (considerando a Europa o

centro do mundo!). Conferimos o mapa. Lembro da Anne dizer algo como: “mas vocês estão tão ao Sul. Vocês não são nem West nem East: são South”.

Uma obra da fase madura de **Luc Ferrari** são suas “[Far West News](#)”. Ele explica:

“A princípio, a ideia era algo como: um compositor, que teve uma vida bizarra, repleta de composições instrumentais e eletroacústicas, e especialista do micro viajante, tem como projeto realizar um percurso aleatório no sudoeste norte-americano”.

Quando entrei em contato com essa obra (são 3 conjuntos de montagens, divididos, na versão a que tive acesso, em um CD e meio), pensei que **Far West** era uma nova designação àquilo que fica tão à Oeste, que passa a ser **Longínquo**, em distância e, sobretudo, em cultura: estão presentes na obra do Ferrari os **cabarés** norte-americanos, a cultura **indígena**, as **paisagens** exóticas, as **imigrações** mexicana, coreana e japonesa na costa oeste, o **surfe**...

Porém, logo percebi que Far West era, na verdade, uma expressão inglesa: o nosso conhecido **Faroeste**. E tudo começou a fazer sentido para mim: havia algo que era tão exótico ao próprio Ocidente que se permitia àquela região dos Estados Unidos ser um Ocidente distante, com suas próprias regras, suas próprias cores. Por contrário, pensei: se o Grand Canyon, Prescott e Santa Fé podem ser Ocidente (mesmo que distante), o que impediria uma cidade como São Paulo, tão mais parecida com Paris que o semi-árido norte-americano, de sê-lo?

Nessa última semana, tive o desprazer de conhecer o blog da **Universal Music** (gravadora, editora e publicadora de música), através do que, eu imagino, ter sido [seu texto mais infeliz](#): um alemão (aparentemente), auto-designado “Library Manager” da sucursal berlinense da editora de partituras Ricordi, discorre

sobre “a música brasileira”, focando em compositores que “trataram a rica tradição musical brasileira de um jeito único”.

Tradição essa que deriva (ou pelo menos é influenciada), segundo o infeliz autor, pelos “acrobatas do futebol, pessoas bonitas e seu carnaval, que opõem-se à severa pobreza nas favelas das grandes cidades”.

Bem, sua lista de compositores? **Darius Milhaud** (o francês), **Villa-Lobos** (sempre ele) e **Carlos Gomes** (possivelmente, o compositor que menos soube o que era uma favela ou um carnaval na história do Brasil).

Assim como o Far West norte-americano, despertamos, ao olhar do “ocidental clássico”, o fascínio do exótico. E assim como ao Far West norte-americano também não foi permitido ser West plenamente, nos é também impedido o gozo de nossa ocidentalidade: a nós, que estamos ao Leste de tantas coisas e ao Oeste de tantas outras, é negado posicionarmos no mundo, sendo-nos legado ser apenas terceiro-mundo.

Quando se fala em Oriente, tem-se diversos codinomes: o Oriente Médio (“inimigos”), Oriente Próximo (“inimigos e um pouco mais”), Extremo Oriente (“Marco Polo esteve lá”). Mas quando falamos de Ocidente, falamos ou de fazer parte ou não. Descobrir a existência de um Extremo Ocidente (Far West!), me fez olhar o Brasil à Luz de uma relativização precisa: somos, ao que me parece, uma construção ocidental, feita, num segundo momento, para ser ocidente. Digo num segundo momento porque considero importante distinguir o que foi o Brasil antes da vinda da corte-fugidia e depois da emancipação da metrópole (isso sem considerarmos, uma vez mais, a imposição do Ocidente no Golpe Militar, fazendo-nos, talvez, emancipados, e livres para sermos, apenas a partir de 85).

Nascemos um Ocidente sem história. Construímo-nos Ocidente aos trancos e barrancos, ora à revelia do próprio Ocidente, ora por imposição dele mesmo.

Matamos os povos que habitavam esse lugar, aceitamos uma história incrível de “descobrimento”, ao mesmo tempo em que nos foi proibida a leitura de autores, a circulação de jornais, o desenvolvimento de ideias (coisas tão caras ao velho ocidente).

No final do seu livro, o **Caetano Veloso** começa a discutir a posição do Brasil no mundo. E propõe a designação de “**um Ocidente ao Ocidente do Ocidente**”. Seu livro, aliás, como ele mesmo conta, começa de um artigo encomendado pelo NYT para falar sobre a **Carmen Miranda**, provavelmente, a mais ocidental de todas as brasileiras, e ao mesmo tempo, talvez a mais exótica.

Venho pensando na possibilidade de falarmos em um **Meta-Ocidente**, ou em um **Transocidente**: ao mesmo tempo em que temos na nossa origem questões ocidentais, elas se misturaram, se quebraram, se foderam e foderam tanto, que hoje podemos considerar que talvez as tenhamos superado. Não uma superação heróica, da resolução de todos os problemas, mas com a criação de novos problemas, os quais passaram a ser mais importantes que aqueles importados.

Algumas pessoas com que vim conversando desde que ouvi aquela pergunta da Anne se indignaram com minha inquietação sobre o tema: “foda-se o Ocidente, sejamos Brasil sem precisar ser Ocidente”. Discordo: penso que é preciso rever isso tudo para, finalmente, recriarmos-nos. E essa recriação é importante, para não continuarmos reféns dos jogos daqueles que ocidentalizam aos interesses da política e da economia mundial (do Ocidente).

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 10 de março de 2014

Sobre a linda

A revista digital *linda* foi criada em 2014 como parte das atividades coordenadas pelo coletivo de música eletroacústica NME, ativo entre 2011 e 2018. Ao longo de mais de 50 edições, a revista reuniu autores de diversas regiões do Brasil e do exterior em torno do que se buscava caracterizar como uma cultura musical eletroacústica. Além de funcionar como um veículo de comunicação e espaço criativo de experimentação artística para os membros do coletivo, a revista buscou criar interlocução entre as cenas de música experimental de diferentes regiões do país, expandindo sua rede de colaboradores para além do estado de São Paulo. Por razões técnicas a *linda* foi retirada do ar em 2021. Com este projeto de reedição, a enorme quantidade de textos produzidos torna-se novamente acessível ao público em geral.

Coordenação Geral: Gustavo Branco, Julia Teles e Fernando Iazzetta

Diagramação: Elisa Bosso Fernandes e Ana Clara Gimenez

Apoio: NuSom e Berro

NUSom
NÚCLEO DE
PESQUISAS EM
SONOLOGIA

BERRO