

# linhas

#10 2014

revista  
sobre **cultura**  
**eletroacústica**

# sumário

**03** editorial

**04** caminhando e cortando fita  
Tiago De Mello

**08** luta e luto (escuta)  
Bruno Fabbrini

**11** "stop the experimental music": a experiência o complexo  
por trás do simples  
Daniel Gorte-Dalmoro

**13** música de laboratório  
Rodrigo Faustini

**18** falta de empatia?  
Ivan Chiarelli

**20** as formigas  
Natália Keri

**24** interior inventado pelo exterior – o som editado  
Sérgio Abdalla

**26** as formigas o sonzinho agradável do restaurante japonês  
Luis Felipe Labaki

# editorial

---

Se já comemoramos o passar do primeiro mês e ou das dez primeiras edições da **linda**, hoje chegamos à marca de 10 edições apenas com colunistas regulares, as **linda#s**. Lembrando que o editorial é livre aos autores, para que escreveram o que lhes interessarem dentro do que venham a considerar “cultura eletroacústica”.

E mesmo assim, temos acompanhado o surgimento de diversas sortes de coincidências! Nesta edição, por exemplo, há um grande tema latente: a **tradição musical**. Assim, se os textos do **Ricardo Lira** e do **Francisco de Oliveira** complementam-se em suas discussões sobre a composição musical como um ato posto no tempo, **Tiago de Mello** busca discutir a construção da tradição da música de invenção brasileira a partir de um de seus fundadores: **Gilberto Mendes**. Enquanto isso, **Sérgio Abdalla** conversa com o **Luis Felipe Labaki** sobre essa história e a sua atualidade, e o **Ivan Chiarelli**, em uma conversa com o **Dudu Tsuda**, lembra da importância do conceito do 間, e não só pra tradição japonesa!

Já a **Natália Keri** continua sua série de textos criados a partir de obras inéditas, desta vez com uma obra do sueco **Jay Nein Sane**, para um instrumento muito peculiar: o [Halldorophone](#). E o **Daniel Gorte-Dalmoro** escreve sobre uma obra da **Viviane Barbosa**!

Lembrando, por fim, que semana passada tivemos a ótima participação da **Lilian Nakao Nakahodo** [falando sobre a cena para a música experimental em Curitiba](#), e que na próxima semana teremos a **Flora Holderbaum** nos contando como vão as coisas na capital de **Santa Catarina**.

Desejamos, como sempre, uma excelente leitura a todos!

# não se suporta

Luis Felipe Labaki, Sérgio Abdalla

---

**S:** música eletroacústica ainda é novidade?

**L:** respondo perguntando: música eletroacústica precisa ser novidade?

**S:** por que música eletroacústica às vezes parece ser novidade?

**L:** talvez porque tem gente que quer que ela continue parecendo novidade? ou: porque talvez o menino do desenho que a [\*nicole patricio postou\*](#) tenha um pouco de razão, apesar da caricatura meio grosseira. ou: se a música eletroacústica deixasse de ser novidade, ela perderia algum valor?

**S:** a música eletroacústica, perdendo o valor da novidade, poderia se basear no valor da velharia? música eletroacústica retrô/kitsch/vintage? música-do-passado-que-vira-futuro?

**L:** acho que pode existir; ou melhor, deve dar pra achar alguns exemplos. música que usa timbres dos anos 50 sabendo que são dos anos 50. eletroacústica-pastiche. acho que o que eu quero dizer é: a música eletroacústica não me parece assim tão vanguardista que só se interesse pelo que se propõe como absolutamente novo (que se proponha, mesmo que não seja). pelo menos para os compositores, acho que o suporte, com todas as suas variações possíveis, já perdeu há muito tempo a noção de novidade. cada obra não precisa ser uma nova definição de “o que é música eletroacústica” (se é que algum dia houve essa preocupação).

**S:** se cada obra não for uma nova definição, então o caso é que ela lide com as velhas definições, e aí topamos entrar em algo como um jogo estilístico? se não apontamos imediatamente para o futuro, olhamos então para uma certa

tradição? chamemos de gênero ou de estilo, enfim: entramos numa conversa com o repertório quando fazemos uma peça eletroacústica? mas aí a questão é: qual o repertório eletroacústico que nos diz mais respeito? “música de vanguarda” ou “música pop”? jogamos com os dois? e entramos em qual “linhagem” quando jogamos com os dois? não gostei dessas questões. acho que entramos num terreno, esse de definir onde está o repertório, onde a oposição “pop/erudito” borra as oposições mais importantes, e não é fácil lidar com isso.

**L:** o que eu quis dizer é que talvez a obra não se preocupe sempre com uma nova definição ou mesmo com discutir velhas definições. o “assunto”, a anedota, a narrativa, mesmo a textura sonora podem estar no centro, e não a discussão geral do “gênero”. e a obra pode ser um jogo estilístico se o compositor decidir que vai fazer uma peça assim X pensando um pouco naqueles procedimentos do Y na sua peça Z. isso é entrar numa conversa com o repertório, conscientemente ou não.

e reli um negócio que eu escrevi umas mensagens atrás e achei uma bobagem: “pelo menos para os compositores, acho que o suporte, com todas as suas variações possíveis, já perdeu há muito tempo a noção de novidade.”

não sei o que é “o suporte, com todas as suas variações possíveis”.

mas isso me leva a uma outra coisa: você acha que (ainda) há música sendo feita com base no “encantamento pela (nova) tecnologia”? ou seja, música usando uma nova ferramenta técnica tanto para ser produzida como para se justificar esteticamente?

**S:** acho que sempre haverá música sendo feita sobre a novidade de algum suporte. mas tenho a impressão de que a nossa questão só pode ser: por que o suporte ganha um status de novidade maior para o entendido do que para o leigo? parece que ganha. assim: se eu faço uma peça para iphone, iphone é novo para mim, e não é para o usuário. até para mim, como usuário, não será novo,

enquanto pra mim como compositor, sob ao menos ou exatamente um aspecto, terá de ser, às custas de que se não for talvez minha peça esteja arruinada. tem a ver com forçar a perplexidade frente ao suporte. será que é um modo de negar a imersão total que já temos neles? um modo de dizer que talvez não percebamos que o suporte já está na nossa vida?

mas, como você disse, a obra pode focar nas intenções quando da sua concepção, e não só nas condições de sua concepção. precisamos começar a assumir que a perplexidade frente ao suporte é mais do compositor do que do ouvinte. parar de subestimar o ouvinte, ou de exigir coisas que ele não veio para nos dar – nós como compositores; ou que nós, como ouvintes, não viemos para dar.

**L:** acho que o ouvinte não necessariamente se sente menos perplexo que o compositor só por uma condição de “familiaridade” com o suporte, como no caso do iphone. ele pode simplesmente não se importar com o suporte ou técnica: você fez sua peça com um aplicativo de iphone, com um patch novo que você criou no PD, ou invertendo sons que você captou exclusivamente com um microfone envolto em celofane? bonito, não me interessa e quero saber se o resultado me agrada, dentro de todas as acepções que “agradar” pode ter – ainda que o suporte possa ter inclusive uma função mercadológica no “mundo pop”. o gorillaz lançou um disco cujo chamariz era ter sido todo feito num ipad.

realmente não sei se o suporte ganha um status de “novidade” maior, mas inevitavelmente ganha um espaço maior na maneira pela qual o ouvinte-entendido recebe a obra. o como foi feito/que som é esse? surge às vezes como uma obsessão de ouvintes-compositores. inclusive porque eles querem conseguir extrair alguma coisa daquela obra que possa ser relacionada ao seu próprio trabalho, nem que seja para dizer “isso não tem nada a ver com que eu faço, mas...” (ou indo até o “eu já fiz isso melhor”).

só terminando: “um modo de dizer que talvez não percebamos que o suporte já está na nossa vida?” pro ouvinte-leigo, o suporte pode realmente não estar na sua vida, e tudo bem.

**S:** o ouvinte pode dizer mesmo que o suporte não está na sua vida, e talvez uma das questões das peças alô-observe-o-suporte seja a de questionar: não faz parte da nossa vida, mesmo? mas, também, a resposta pode vir clara e certa: sei lá, me interesse por outras coisas na música e na vida.

então, se música eletroacústica não precisa ser novidade, se seus suportes não precisam ser o centro das atenções, se podemos dizer que eles estão ou não estão na nossa vida e a verdade disso pode nos ser indiferente, talvez nós só tenhamos focado nossa conversa sobre o ponto errado. acontece, né.

focamos nossa conversa sobre o suporte, no caso o suporte desse site, que é, além da wordpress que aloja o blog, o meio da música eletroacústica, seu contexto, e fomos pegos na nossa própria questão.

**L:** chegamos num “tanto faz”, sem querer? por que é importante sabermos se o suporte faz parte ou não faz parte das nossas vidas?

**S:** acho que a importância surge quando começamos a trabalhar nele. de repente, sentimos como um corpo estranho algo que já estava ali. como o nosso próprio questionar da música, aqui. de repente, sentimos como um corpo estranho toda a necessidade [que já estava ali] de questionar o suporte.

**L:** e, no fim, chegamos numa bela abstração, querendo falar justamente do que haveria de mais concreto no processo da música, da criação à reprodução.

# protestem brasilian music

Tiago de Mello

Terminei minha última coluna aqui na **linda** cabeceando uma bola levantada pelo **Arlindo Machado**: talvez duas das grandes características da música experimental brasileira advenham do período em que se vivia sob a ditadura militar. Essas características ora se identificavam com outras correntes existentes nos países vizinhos; ora nos diferenciavam deles.

Essa semana pude pensar um pouco mais sobre nossa história, sobretudo na sua existência: *podemos falar numa história da música de invenção brasileira!* A exclamação fica aqui porque de tempos em tempos, parece-me que ficamos tão oestizados que esquecemos que nós mesmos fizemos diversas escolhas ao longo dos séculos, escolhas essas diferentes das tomadas pelos artistas de outros cantos do mundo. E que essas escolhas reverberam em quem somos hoje.

Tive o prazer de receber o duo sueco **Sidén-Hedman**, formado pelos ótimos **Eva Sidén** e **Jens Hedman**. Já os conhecia da mesa de café do EMS, o famoso Estúdio de Música Eletroacústica da Suécia. Faríamos 3 concertos, sendo o primeiro deles um concerto-instalativo, na **CPFL Cultura**, com curadoria do **João Marcos Coelho**:

O piano, ao centro, estava cheio de motorzinhos controlados sem fio pelo computador, que percutiam e arranhavam as cordas, conforme uma partitura midi sincronizada com a parte em tape; a plateia sentava-se ao redor, bem próximo do piano; e um sistema quadrifônico, aliada a uma acústica muito reverberante, completava o quadro.

A plateia foi chamada para o concerto às 19h, e ali pôde assistir ao piano



Fotos: Tatiana Ferro



tocando “sozinho”; já às 20h, fui chamado pelo João Marcos para introduzir os músicos suecos ao círculo, para um programa de 5 obras. Chamei-os e traduzi suas falas.

Lá pelas tantas, com 3 obras já interpretadas, os músicos puseram-se a falar das duas músicas finais, e eis que Eva apresentou: “na última peça, vocês poderão interagir; não precisa ter medo; quem quiser, verá como participar”. Porém, algo completamente inusitado aconteceu: um rapaz (que não me era estranho, mas tampouco era meu conhecido), levantou-se do seu lugar, ao lado do piano, e, com determinação, foi até o piano e começou a tocar, enquanto Eva interpretava sua *Expanding Grand Piano*, a penúltima obra (e não a última, como “combinado”).

Eu era o produtor do concerto, e nesse momento, estava de costas para o piano indo tirar fotos de longe. Quando percebi, estavam batendo às minhas costas, dizendo “você viu aquilo?”. O que vi, quando me virei, foi a Eva fora do círculo, próxima ao Jens, enquanto o rapaz tocava sozinho o piano. Ela ficou nervosa com o acontecido, tendo me dito, depois, que nunca havia passado por aquilo e que não sabia das intenções do rapaz. Encerramos a obra ali, e ela precisou de um tempo para se recompor e tocar a última peça (essa sim, com a intervenção do público, por meio de pequenos guizos distribuídos pela compositora).

As intenções do rapaz, me é claro, eram simples: tocar o piano, conjuntamente a ela, inclusive. O resto da plateia, inclusive, ficou na dúvida: fazia aquilo parte ou não do espetáculo? O rapaz era um amigo dos suecos, e era combinada a sua intervenção? Aquilo era suposto?

O que me parece é que aqui, graças a história da nossa música experimental, essas dúvidas podem existir. Graças a **Gilberto Mendes**, e a sua experimentação no teatro musical, nossas plateias podem ficar na dúvida se aquilo era programado ou não.

Não que eu ache que toda a plateia ali conheça a música do Gilberto, ou sua **Santos Football Music**, ou o seu **Último Tango em Vila Parisi**. Mas me parece

que faz parte de um certo imaginário nacional na música nova de que essas barreiras estejam realmente borradas.

Gilberto Mendes – Santos Football Music - [https://youtu.be/a\\_P\\_USxgGFM](https://youtu.be/a_P_USxgGFM)  
Último Tango em Vila Parisi - <https://youtu.be/axX2azUvSNI>

E quando digo realmente, digo em prática, não em teoria. É muito fácil você borrar barreiras em teoria: a interação com o público é muito desejosa, parece, mas desde que ele continue sendo público. Há uma partitura nessa interação, que começa no silêncio abissal e termina no aplauso vigoroso, passando pela separação entre o artista e a audiência.

Mas há no Brasil, e nessa nossa tradição em que penso, a possibilidade da vaia, da interação ativa e não programada, do inesperado. Acho que talvez aí resida o desvínculo da música de invenção com a música de concerto tradicional: as convenções já não podem ser as mesmas. E não são. Lembro que no começo do **NME**, éramos dois os apresentadores: eu apresentava os concertos em Campinas, e ali, dizia sempre “aqui não precisa bater palma”; já o **Sérgio Abdalla** apresentava os concertos em São Paulo. Sua fala era diferente: “e não precisa desligar o celular, embora talvez seja legal da sua parte”.

Esse texto não é uma crítica à postura da Eva, mesmo porque, pegos na surpresa, não podemos garantir como cada um de nós reagiria a uma situação daquelas. Mas queria esclamatizar, uma vez mais: **temos nossas próprias tradições!, temos nossa própria história!** E não precisamos fugir delas a todo momento em que nos precisamos pôr no mundo.

Em tempo: não deixem de assistir o documentário A Odisseia Musical de Gilberto Mendes! A Odisseia Musical de Gilberto Mendes (filme) - part 1/3 - [https://youtu.be/9sc\\_lcE9HY](https://youtu.be/9sc_lcE9HY). A Odisseia Musical de Gilberto Mendes (filme) - part 2/3 - <https://youtu.be/m514cseKooE>. A Odisseia Musical de Gilberto Mendes (filme) - part 3/3 - <https://youtu.be/qtUZga0IR2Q>

# uma encomenda para tecido acrobático

Daniel Gorte-Dalmoro

---

Em fevereiro a Patrícia, uma amiga pau pra toda obra – professora, aluna, coreógrafa, escritora, cinéfila, baladeira, rata de biblioteca –, me pediu sugestão de música: “não saberia me indicar alguma música que soasse como uma chuva ou mesmo uma tempestade? Preciso dela instrumental para uma coreografia”. Cocei os recôndidos da memória atrás de alguma música que pudesse lhe servir. Pós-rock, haveria algo? Sigur Rós? Mogwai? Autores contemporâneos? Stockhausen? Philip Glass? Sugerí uma deste, composta para o Uakti, sem saber se tinha muito a ver. Ela achou que não: calmo demais: “eu tinha pensado em algo eletro mesmo, com uns xilofones, sei lá. Achei uma instrumental de um filme que não se parece com tempestade mas com o reerguer após ela que também daria certo. A idéia que eu quero é algo tipo vem a tempestade, destrói tudo e depois um grupo se junta para reconstruir o que tinha. Bem brega mesmo”. Li essa mensagem pouco antes do intervalo de minha aula. No recreio me deparo com Viviane Barbosa, produtora musical, estudante de sonoplastia, integrante de três projetos e que descobri ser também compositora eletroacústica no [NMEA aniversário#2](#). Tinha gostado da obra dela, e achei que possuía um estilo que poderia agradar minha amiga coreógrafa – não por ser brega, mas por não ser tão exigente no abandonar velhos parâmetros de escuta (“menos hardcore”, como argumentei). Junta uma idéia daqui, outra de lá, mais um dia pra raciocinar e conversar daqui e de lá, fecho entre as duas – Paty e Vivi – que a segunda tentaria compôr algo. Havia o risco

de não agradar ou não encaixar, elas aceitavam-no. Saiu assim a primeira versão de “Burya” (tempestade em ucraniano): Viviane Barbosa 1 – Burya - <https://soundcloud.com/viviane-barbosa-2/burya>

Eu devo admitir que gostei da música. Perguntei à Paty, disse que também havia gostado, mas não se encaixava na sua proposta. Deu, então, indicações mais precisas da coreografia que imaginava, temendo restringir a liberdade criativa da Vivi: “Somos em quase meia dúzia andando quando ouvimos gotas de chuva, pegamos nossos baldes e a cada gota que cai nos movimentamos para segurá-las dentro dos recipientes. Tudo vai bem até que os baldes não são mais suficientes porque estoura uma tempestade. Subimos nos tecidos em duplas e tentamos nos ajudar em meio a águas e deslizamentos de terra. No fim, a chuva cessa e como bons bailarinos politicamente corretos que somos, sobrevivemos. Em um contexto mais amplo, essa coreografia faz parte de um espetáculo de aéreos que irá trabalhar superficialmente os distintos arranha-céu e favela”. Mais clareada no que se pretendia a proposta, saiu a segunda versão de “Burya”: Viviane Barbosa 1 – Burya 2 - <https://soundcloud.com/viviane-barbosa-2/burya-2>

Conforme a Paty, a música foi apresentada ao grupo e aos diretores, e ficamos na expectativa de um parecer final – pois nessa hora, minha amiga não tem tanto poder assim... Resultado: música negada: queriam algo mais apoteótico. Compreensível, de certa forma, por mais que nós três tenhamos gostado da música: se atendeu às indicações dada pela Paty, a Vivi não cedeu a ponto de fazer algo brega, meio a la Disney. Da minha parte, não lamentei todo: se não atingiu sua finalidade, não foi por falta de qualidade.

# orquestra do inferno

Bruno Fabbrini

---

Insisto mais um pouco com SP. (De)Componho palavras em busca dos sons  
que me angustiam.

Trata-se de música?

.....

música urbana.

.....

olhando pela janela

[do ônibus]

e fugindo da banalidade

sp passa rápido

sssp paa rápido

ppaasss rápido

.....

fu[ ]gacidade

l

l

l

l

l

horizontal

empilhada

de l's

prédios.  
.....  
sujacidade  
l's prédios  
encardidos  
de mucos  
surdos  
ambientes  
protegendo  
com muro  
os piás  
dos pássaro s  
cantando  
a fome  
e sede  
que tem  
enquanto  
apitam  
tratores  
caminhões  
sirenes  
britadeiras  
furadeiras  
serras elétricas  
estacas  
buzinas  
e outras



brincadeiras  
do cinza e  
cimento:  
instrumental da orquestra do inferno chamada  
C OOOOOONS TRU ~~~~~CÇÃO  
da poeira  
ruído  
resquiço  
do espírito  
perturbado  
que invade a sala  
de estar  
e mente vazia  
o ambiente rugoso  
dum zunido que dura  
e persiste noite  
dia  
apito  
onipresente no caos  
que  
silencia.  
.....  
foi-se, silêncio,  
só, silêncio-foice:  
paz não há,  
(h) ouve –  
.....

Clack. Cidade.

.....

subiram mais um andar.

aumentaram o número de vagas.

as pistas estão mais largas.

reduziram a velocidade.

há mais congestionamentos.

é zona azul por toda parte.

os faróis pifaram.

os pneus furaram.

os espaços cessaram.

os prédios caíram.

as pessoas fugiram.

.....

e agora,       ?

e agora

?

.....

Complementando essa pequena série sobre SP, um adendo: <http://www.conferenciaruidosp.com.br/>.

Parece que não sou o único incomodado com a barulheira ininterrupta, e decidi-se fazer um encontro pra discutir o tema. Maiores informações no link, inscrição gratuita, de 28-30/04.



“Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) mostram que o ruído está entre as três maiores causas de poluição ambiental, ao lado da poluição da água e do ar. Em função disso, 10% da população mundial têm alguma deficiência auditiva. Além das perdas auditivas, o ruído em excesso também causa uma série de doenças como problemas cardiovasculares, insônia, pressão alta, stress, irritabilidade, agressividade e afeta a capacidade de aprendizado, interferindo, portanto, na qualidade de vida como um todo.

Na cidade de São Paulo, ano a ano, a questão da poluição sonora vem ganhando destaque no ranking das queixas encaminhadas à Ouvidoria Geral do Município. De acordo com relatório anual da Ouvidoria, em 2013, a perturbação ao silêncio foi a terceira maior fonte de reclamação dos paulistanos, atrás apenas do atendimento prestado por órgãos municipais e das questões ligadas à poda e corte de árvores. “São Paulo não tem uma política pública para ruídos e vibrações. A legislação municipal está defasada e precisa de aperfeiçoamentos” afirma Matarazzo, lembrando que o Programa de Silêncio Urbano (Psu), instituído em 1994, e modificado em 2002, necessita urgentemente de atualização”.

\*ilustrações:

1@ Paulo Von Poser

2@ Marcelo Senna



# composição “tradicional”?

Francisco de Oliveira

---

Ouvi algumas vezes, nos últimos meses, valerem-se da palavra “tradicional” para que se referissem, por vezes, às músicas que hoje que referenciam a tonalidade dos séculos XVIII e XIX; por vezes, mais genericamente, à composição sobre o suporte da partitura – “composição tradicional”. O termo soa curioso por alguns motivos (para além de sua etimologia, vinda de “traição”, ser particularmente infeliz). O primeiro é que, se ele for aceito como adequado para referir-se às mencionadas práticas, então fica difícil negar que ele também seja aplicável às classes alternativas às ditas “tradicionalistas”: a música eletroacústica (enquanto alternativa à “tradicional” música escrita) e os pan-diatonismos, serialismos, espectralismos que sejam (enquanto alternativas à tonalidade clássica) têm todos, afinal, suficiente idade para que tenham constituído, já, “tradições”.

O segundo motivo é que tal emprego do termo revela alguns equívocos com relação ao que está sendo chamado de “tradição”. Considerar que haja músicas tradicionais e, por consequência, que haja as não-tradicionais, implica em considerar que o compositor, ao compor, está *fora* da história e que ele pode optar por não participar desta, ou que ele pode neutra- e simplesmente reconstituir uma parte sua e ser, assim, “tradicional” (este e seu oposto estão presos em um mesmo paradigma de *história*).

Dando o passo da compreensão de que estamos todos, ao compor, a participar de uma história, o termo “tradicional” torna-se um eufemismo para “retrógrado”, mas então, para considerar que haja uma música “retrógrada” e outra

“progressista”, é preciso considerar também que: 1) a história da música é uma e unidirecional, de modo que se faça avaliável se um dado evento composicional está no fio da lâmina do progresso, ou nas caixas dos porões dos museus; 2) que a história passada (incluindo-se, evidentemente, a recém-passada) da música seja estática, que os eventos composicionais assumam, *da capo*, uma significação rígida e uma posição inalterável na história da música.

Não basta aqui lembrar o que já se tornou clichê: que as obras, em suas compleições, são ainda abertas a resignificar-se. É preciso lembrar que é da graça do jogo resignificar: que Webern lançou novas luzes sobre Bach e, inversamente, Josquin lançou suas luzes sobre Webern; que Berio fez um mundo navegar por um *scherzo* de Mahler, que Debussy levou Tristão aos cabarés e que Haydn, em 1780, fazia piadas musicais com as antiquadas técnicas dos “anos dourados” do século XVIII.

A história da música é um campo franco e aberto de diálogo, mas existe uma palavra que recusa seus convites.

# a barreira sem portal

Ivan Chiarelli

---

Em abril, me encontrei com Dudu Tsuda, sob o propósito de entrevistá-lo para a *linda*. O tema central seria discutir a música experimental *além dos muros da academia*, ou seja, aquela que não se pauta pelos conceitos e restrições das escolas e faculdades de música.

No fim das contas, a conversa acabou sendo bem mais abrangente, e ressaltou uma preocupação artística que Tsuda e eu compartilhamos: o conceito japonês *ma* (間), que pode ser traduzido, literalmente, como *espaço* ou *intervalo*. Presumindo que esse conceito seja desconhecido para quem não estuda a cultura japonesa, achei por bem escrever um pouco mais a seu respeito, incluindo alguns aspectos acerca de sua relação com a música.

*Ma* se refere ao espaço ou intervalo entre duas ou mais coisas. Tal intervalo pode ser de natureza espacial ou temporal: o espaço entre duas rochas num jardim japonês é *ma*, assim como o intervalo entre duas batidas de um sino. O termo, rico em ambiguidades, pode ser utilizado de forma composta: um cômodo pode ser chamado de *ma*, pois é o espaço entre as paredes; a pausa musical também é *ma*, pois é o intervalo entre dois sons. François Rose e Jaroslaw Kapuscinski, que encabeçaram um projeto de pesquisa sobre o *gagaku* (música tradicional da corte japonesa) na Universidade de Stanford, nos dão uma boa definição de *ma* no que se refere à música:

Literalmente, *ma* refere-se ao espaço entre elementos, ou o intervalo de tempo entre eventos. É uma medida de grande importância na expressão artística. Num

nível fundamental, ela governa o elemento central da performance musical: o senso de ritmo. Não é um intervalo matematicamente calculado, mas sim um intervalo sensorial e intuitivo. *Ma* também implica que o espaço entre eventos merece tanta atenção quanto os próprios eventos. Como consequência, no conceito japonês de tempo, as durações também têm uma dimensão de profundidade. [1]

O termo também faz parte das artes performáticas (recitação, atuação, música), em referência à algo que, por falta de termo mais apropriado em português, podemos chamar de *timing*.

Como parte de um termo composto, *ma* tem diversas camadas de leitura, a depender do contexto. O termo 人間 – soma dos caracteres 人 (pessoa) e 間 (espaço ou intervalo) – pode ser lido como:

- *jinkan* – termo arcaico (possivelmente derivado da leitura budista do termo, abaixo), significando “o mundo em que as pessoas vivem; sociedade” – ou seja, o espaço ou lugar das pessoas;
- *hitoma* – um lugar sem pessoas – um espaço “entre” pessoas;
- *ningen* – além de ser um termo budista, frequentemente traduzido por “sociedade humana” (um dos seis reinos da reencarnação na cosmologia budista), significa também: pessoa, ser humano, ou personalidade – implicando pessoas juntas, entre ou em relação umas com as outras.

(Neste último caso, o termo carrega uma conotação empírica, já que estar entre pessoas é interagir de maneiras dinâmicas. 間が悪い – *ma ga warui*, que pode ser traduzida como “o *ma* está ruim” – uma expressão japonesa que implica embaraço, é uma boa ilustração desse caso, além de ter um paralelo no *vibe*, utilizado em tempos recentes no ocidente.)

As implicações de *ma* como referência espaço-temporal são bastante amplas, especialmente quando em contraste com a perspectiva ocidental euro-influenciada (levando em consideração as dúvidas suscitadas por Tiago de

[1] *Ma* literally refers to the space between elements or time interval between events. It is a primary measure of artistic expression. On a fundamental level it governs the very central element of musical performance: the sense of rhythm. It is not a mathematically calculated interval, but rather a sensory and intuitive one. *Ma* implies also that the space between events is equally worth attention as the events themselves. As a consequence, in Japanese concept of time durations have also a dimension of depth. – François Rose & Jaroslaw Kapuscinski, pg. 2.

Mello em seu texto Transocidente). Isozaki Arata, arquiteto japonês, destaca alguns aspectos dessa diferença:

Enquanto no Ocidente o conceito de espaço-tempo deu origem à imagens absolutamente fixas de um *continuum* homogêneo e infinito – como presente em Descartes – no Japão, espaço e tempo nunca estiveram completamente separados, mas foram concebidos como correlativos e onipresentes... O espaço não poderia ser percebido de forma independente do elemento temporal [e o] tempo não era abstraído como um fluxo regulado e homogêneo; antes, acredita-se que existisse apenas em relação aos movimentos ou ao espaço... Logo, o espaço era percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos ocorrendo nele, ou seja, o espaço era reconhecido apenas na sua relação com o fluir do tempo [2]

Assim, por mais que seja possível localizar *ma* objetivamente, o próprio conceito transcende, em última instância, as limitações de espaço e de tempo, conduzindo aquele que o vivencia à uma situação limítrofe, à margem dos processos de denominação e distinção dos limites das coisas e do espaço que as cerca – uma percepção da inter-relação entre as coisas.

Na música, tal visão do tempo e do espaço traz em si uma série de implicações. Por não ser linear, elimina a necessidade de um clímax, um ponto culminante para onde a música caminha, o “propósito” de uma composição que, no ocidente, tem relação direta com a síntese de um argumento retórico. A música tradicional japonesa (e aquelas influenciadas por ela) são pensadas como uma grande lente de aumento no evento sonoro, com foco no desdobramento do próprio som (a partir de características como o timbre e a harmonicidade/inarmonicidade dos sons), e não como uma sequência de ideias musicais encaidadas de forma a atingir um ponto de destaque.

Com base nisso, poderia-se construir um argumento acerca da música europeia enquanto linguagem (por sua relação com a retórica), aspecto do qual

[2] While in the West the space-time concept gave rise to absolutely fixed images of a homogenous and infinite continuum, as presented in Descartes, in Japan space and time were never fully separated but were conceived as correlative and omnipresent... Space could not be perceived independently of the element of time [and] time was not abstracted as a regulated, homogenous flow, but rather was believed to exist only in relation to movements or space.... Thus, space was perceived as identical with the events or phenomena occurring in it; that is, space was recognized only in its relation to time-flow. – Isozaki Arata, *Apud* Richard Pilgrim, p. 256.

esta teria apenas começado a se libertar com as mudanças de paradigma trazidos à baila pela vanguarda pós-segunda guerra. Me arriscaria a dizer que o mais próximo que a música euro-influenciada chegou da percepção de tempo dos japoneses foi com a chamada música espectral – ouça Gondwana, de Tristan Murail, ou Les Espaces Acoustiques, de Gérard Grisey, e compare com esta gravação da orquestra imperial de gagaku. O similar entre essas obras não são os recursos musicais (melodias, harmonias, ritmos), mas a abordagem do som e do tempo como elementos suspensos, convidando o ouvinte a dar mais atenção aos pequenos detalhes sonoros que os cercam, e menos à concatenação de ideias (discurso); mais à verticalidade (simultaneidade) dos acontecimentos e menos à sua linearidade, contornando a necessidade de um ápice discursivo. Parafraseando o monge Yoshida Kenkō: o clímax é menos interessante que os princípios e términos, pois não deixa nada a ser imaginado. A lua cheia ou as cerejeiras no auge da florada não sugerem o crescente ou os botões, embora o crescente e os botões (ou a lua minguante e as flores caídas) sugiram a lua cheia e o auge da florada.

Perfeição, como uma esfera inviolável, repele a imaginação, sem lhe dar espaço.

Algumas leituras interessantes sobre o tema (todas em inglês):

- Richard B. Pilgrim – *Intervals (“Ma”) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan*. Em: *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), pp. 255-277
- François Rose e Jaroslaw Kapuscinski – *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*
- Donald Keene – *Japanese Aesthetics*. Em: *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 293-306.
- Milton Scarborough – *In the Beginning: Hebrew God and Zen Nothingness*. Em: *Buddhist-Christian Studies*, Vol. 20 (2000), pp. 191-216.
- Rokusaburō Nieda – *“Nothing” in Zen: In Comparison with Christian Eschatology and “Nothing” in European Philosophy*. Em: *Numen*, Vol. 9, Fasc. 1 (Jan., 1962), pp. 37-44.
- Winston L. King – *Time Transcendence-Acceptance in Zen Buddhism*. Em: *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 36, No. 3 (Sep., 1968), pp. 217-228.

# pressa

Natália Keri

---

A partir da obra “Brute”, quarto movimento da Suite para Halldorophone solo, de **Jay Nein Sane**: <https://nmelindo.bandcamp.com/track/brute-4o-mov-da-suite-para-halldorophone-solo>

Não basta a transitoriedade da vida. Estar em trânsito era o tesão do cara que não queria estacionar em lugar nenhum. Sempre na correria, as pessoas que conhecia e reconhecia simplesmente estavam em sua vida, mas não eram ninguém.

Somente tem intimidade com o tempo, com quem brinca de ser mais que um cara, de estar na frente dos outros caras.

Os trampos são só uma desculpa para a velocidade. Não tem cara que faz que ele faz. É maluco. Nunca deu mancada, resolve trampo impossível.

O sangue corre não pelas batidas do coração mas pela vibração do motor. Não tem freio, o doido. Adora o som impaciente da buzina. Entrega a mensagem de pressa para a humanidade. Sejam mais rápidos porque o tempo corre de garupa da minha moto.

Não consegue se lembrar de quando começou com isso. Gosta de falar que nasceu montado na moto, buzinando para o médico e já direto para a rua. Levar a certidão de nascimento para o cartório, entregar em casa, pegar as lembrancinhas, levar para as tias, recolher os presentes e levar para a mãe.

Dava risada imaginando o pirralhinho costurando e a galera na rua tirando foto com o celular para colocar no Facebook.



Nascer rápido, viver rápido e morrer muito rápido. Já sabia como ia ser. Na velocidade máxima da moto a morte ia apresecer em um flash e pronto. O trampo de morrer tava feito.

# tema e variações.

Ricardo Lira

---

Diz-se que no processo histórico de estabelecimento do italiano moderno, quer dizer, da linguagem italiana hoje praticada e regida por uma certa gramática, foi fundamental o surgimento de uma obra: *A Comédia* de Dante Alighieri, posteriormente apelidada *Divina Comédia*. Da mesma forma, o moderno alemão teria sua forma sedimentada a partir da composição de outra obra, a tradução da bíblia feita por Lutero.

Nesta edição volto a um tema recorrente na **linda**: as relações entre música e linguagem.

Cada vez mais acho interessante, apesar de nada surpreendente, observar como os textos e falas que tratam de práticas artísticas novas ou experimentais são, frequentemente, marcados pelo que poderíamos talvez chamar de necessidade de uma *tabula rasa*. Na música, isso se pode ver, por exemplo, nos textos de Boulez escritos no auge do serialismo dos 50/60; nas declarações entusiastas das novas músicas concreta e eletrônica da mesma época; nos textos dos compositores espectralistas dos 70; e por aí vai.

Mas, em que sentido se pode falar em *tabula rasa*? Quer dizer, em que sentido se poderia falar de uma prática que funda uma nova linguagem musical, a partir do zero?

Música é, como toda forma de linguagem, fenômeno cultural – é sempre bom lembrar. Por conta disso, parece evidente que se trata de algo necessariamente temporal, histórico. É natural que se modifique com o tempo, que suas relações internas de significação sejam alteradas, expandidas, condensadas, na

medida em que sua lógica interna é (re)elaborada a partir da composição de *novas obras*. Esse movimento é virtualmente infinito e, possivelmente, irrepetível (mas não teleológico).

Neste sentido a arte experimental não é somente desejável, mas é inerente a esse movimento incessante da esfera cultural. É portanto, **necessária**.

E aqui está um aspecto fundamental: assim como ocorre com todo fenômeno cultural, não há como pretender estar fora do processo. Não escolho o momento histórico que desejo estar, assim como não posso decidir sozinho dos significados da linguagem a qual pertenço. Desta forma, mesmo que fosse desejável, seria impossível conceber uma linguagem criada por decreto. Todo fenômeno cultural “negocia”, por assim dizer, com a rede significativa no interior da qual surge. Uma música fundada a partir do zero seria incompreensível, como uma linguagem muda, incapaz de significar.

A relação de significados internos à linguagem não se modifica de fora para dentro, mas somente a partir do surgimento de novas *obras*. Como no caso de Lutero e Dante, pode-se dizer que uma nova linguagem não surge a partir de uma nova gramática, imposta a partir de regras estabelecidas por vontade subjetiva; surge, antes, pela composição de *obras* que trabalham no interior da própria linguagem, modificando-a.

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 21 de abril 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**