

linhas

#11 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

04 a música visual de stan brakhage
Gustavo Germano

07 tocar forte para gravar forte para ouvir baixinho
Sérgio Abdalla

08 a casa dos ventos uivantes
Tiago de Mello

12 música eletro (visual-motora-gestual-sensitiva) acústica
Bruno Fabbrini

17 daltonismo auditivo
Daniel Gorte-Dalmoro

19 minimalismo de vidro
Nicole Patrício

21 aquele álbum ruim do spooky tooth
Rodrigo Faustini

24 enterrado
Natália Keri

25 travelogue: kule theatre, plateia, riso
Luis Felipe Labaki

29 conversa com dudu tsuda
Ivan Chiarelli

editorial

Iniciamos um novo mês na **linda** com uma edição cheia de textos! E, uma vez mais, de coincidências e continuidades. O **Bruno Fabbrini** e o **Daniel Gorte-Dalmoro** decidiram dar uma lida no **Oliver Sacks**. Já o **Tiago de Mello** dá continuidade a algumas discussões que o Bruno trouxe nos seus [textos anteriores](#), enquanto o **Luis Felipe Labaki** discute a ideia o último [texto](#) do Tiago.

O **Ivan Chiarelli** revela a conversa que teve com o **Dudu Tsuda**, sobre a qual já tinha falado na [outra edição](#). E enquanto o **Rodrigo Faustini** vê o encontro da música eletroacústica com o rock, a **Nicole Patrício** encontra o Einstein na Praia e o **Sérgio Abdalla** fala sobre o gravar e o ouvir, em estúdio. E o outro encontro desta edição é o da **Natália Keri** com o compositor croata **Davor Branimir Vincze**.

Por fim, anunciamos que estamos nos trabalhos finais para a **linda-em-pdf#2**, 18 de maio, que virá com várias novidades! E, para pré-comemorarmos nossa lançamento, publicamos hoje o texto que saiu inédito na **linda-em-pdf#1**, 18 de fevereiro: de **Gustavo Germano**, a Música Visual de **Stan Brakhage**!

Lembrando que semana passada tivemos o [ótimo texto da Flora Holderbaum](#) sobre a [música experimental em Florianópolis](#), e que semana que vem o **Bruno Abdala** nos contará como vão as coisas em **Goiânia**...

E, como sempre, desejamos a todos uma agradável leitura!

a música visual de stan brakhage

Gustavo Germano

Por **Gustavo Germano**, especialmente para a **linda!**

Publicado primeiramente na [linda-em-pdf#1](#) em 18/02.

Recentemente, assistindo a uma série de filmes mudos contidos na compilação *By Brakhage: an anthology*, me dei conta de estar involuntariamente escutando as imagens. Poucas vezes assisti filmes sem qualquer tipo de som como acompanhamento, mas lembro que, mesmo nessas outras oportunidades, as associações entre imagem e som nunca foram tão presentes. Me refiro especificamente a seis filmes: *Night Music* (1986); *The Dante Quartet* (1987); *Rage Net* (1988); *Stellar* (1993); *Black Ice* (1994); e *The Dark Tower* (1999).

São filmes curtos, nenhum com mais de 6 minutos, compostos predominantemente por pinturas do diretor realizadas diretamente sobre cada quadro da película, sem nenhuma imagem figurativa. As imagens raramente fluem em ilusão de continuidade – Brakhage deixa claro que se trata de uma sequência de imagens estáticas, apresentadas seguindo determinado ritmo. O ritmo me parece ser um dos fatores mais importantes para induzir à escuta dessa música visual: intuitivamente observo que cada mudança de imagem sugere um novo som, um novo ataque, cujas características resultam de uma associação pessoal entre parâmetros sonoros (timbre, altura, intensidade) e visuais (cor, forma, intensidade da luz).

Outro fator que suponho sugerir essa escuta é a estruturação do filme como um todo. Em *The Dark Tower* enxerguei três partes distintas (A, B, C) seguidas de uma retomada do tema A (com interferências de C) e uma *coda* final. Essa formalização não parte de uma tentativa consciente de análise estrutural do filme, mas apenas daquela impressão primeira e inevitável que formamos assim que a projeção acaba, certamente influenciada por como me habituei a escutar forma musical.

Minhas associações visuais incluem ainda outros conceitos caracteristicamente musicais como o decaimento do som (quando uma imagem desaparece gradativamente, como em certos momentos de *Stellar*) ou uma ideia de gesto musical (quando uma sequência de imagens é seguida de um período maior de ausência de imagem). Mas não pretendo fazer um catálogo de conversão imagem->som, que seria sempre uma simplificação excessiva de uma experiência intuitiva muito mais interessante.

Descobri posteriormente que Brakhage chegou a estudar informalmente com John Cage e Edgard Varèse em busca de novas possibilidades de associação entre som e imagem. Em *Film and Music*, texto de 1966 (vinte anos antes do mais antigo dos filmes mencionados) incluído no livro *Brakhage Scrapbook*, o diretor escreve:

“The more informed I became with the aesthetics of sound, the less I began to feel any need for an audio accompaniment of the visuals I was making. (...) I now see/feel no more absolute necessity for a sound track than a painter feels the need to exhibit a painting with a recorded musical background. Ironically, the more silently-oriented my creative philosophies have become, the more inspired-by-music have my photographic aesthetics and my actual editing orders become, both engendering a coming-into-being of the physiological relationship between seeing and hearing in the making of a work of art in film.”[1]

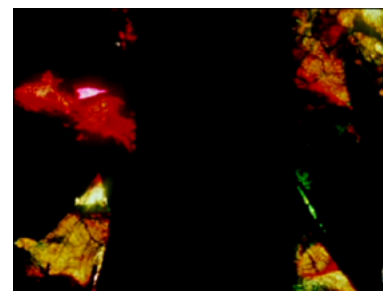
Concluindo pelo começo, já que não vejo necessidade de uma conclusão:

[1] “Quanto mais me informava sobre a estética do som, menos sentia qualquer necessidade de um acompanhamento sonoro para as imagens que estava criando. (...) Eu agora não vejo/sinto mais necessidade de uma trilha sonora do que um pintor sente a necessidade de exibir uma pintura com uma gravação musical ao fundo. Ironicamente, quanto mais minhas filosofias criativas se tornavam orientadas pelo silêncio, mais inspiradas por música se tornavam minhas estéticas visuais e formas de edição, ambas engendrando um surgimento da relação psicológica entre ver e escutar na realização de uma obra de arte em filme.”

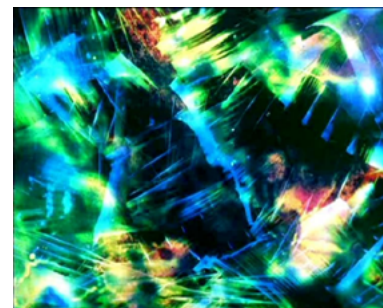
Stan Brakhage (1933-2003) foi um diretor norte americano de cinema predominantemente não-narrativo. Parte de sua extensa filmografia, incluindo os seis filmes citados, está disponível no Youtube em qualidade de imagem duvidosa. Em melhor qualidade pode ser encontrada nos dois volumes lançados pela distribuidora americana Criterion Collection. Minha recomendação de escuta é assistir no escuro e em silêncio, se possível em tela grande.



Rage Net, 1988



The Dark Tower, 1999



Night Music, 1986

tocar forte para gravar forte para ouvir baixinho

Sérgio Abdalla

tocar forte para gravar forte para ouvir baixinho é acreditar: na escrita da gravação; que a gravação escreve o tocado forte, e escreve forte; que mesmo baixinho o forte ainda é forte; que som não é presença, que som é decalque.

se a vida for decalque, dá pra viver baixinho pensando forte.

ouvir música tocada forte e gravada forte num volume baixinho é legal. pode fazer. ela foi pensada forte e você a está vivendo baixinho. foi desenhada forte e você está lendo baixinho. que não é a mesma coisa que fraquinho.

casa dos ventos uivantes

Tiago de Mello

A maior contribuição que as colunas do **Bruno Fabbrini** trouxeram à **linda** foi a discussão sobre poluição sonora. Em seus textos, seja em formato mais discussional, seja em poético, o crescente barulho de São Paulo faz-se presente, e em tempo oportuno! Não sei se você sabe, mas tivemos, nessa última semana, a **1ª Conferência Municipal sobre Ruído, Vibração e Perturbação Sonora**, na cidade.

Bem, escrevo essas palavras do confortável apartamento da **Gabriela Salvador**, 16º andar do prédio e no ponto mais alto de Campo Grande, a capital do Mato Grosso do Sul. E acabo de ter um pesadelo em que tentava, estressadamente, vedar todas as janelas de uma antiga república, para evitar que o vento continuasse a uivar e a balançar as venezianas. Rajadas de ar entravam com força na casa, e faziam tudo tremer.

Acordei e lembrei que a Gabi avisara ser sua casa a tal **Casa dos ventos uivantes**. Percebi que a persiana do quarto estava milimetricamente afastada do seu fecho, o que produzia dois tons de uivos. Percebi ainda que a janela tipo maxi-ar do banheiro gerava não apenas uivos, mas também torrentes de ar que fazia vibrar toda uma série de ressonadores dentro do quarto.

Se não os fechei de forma estressada, ao menos escrevo esse texto desta forma.

Mais cedo, ouvia rádio a caminho do aeroporto. Sintonizado na CBN, peguei pela metade uma enorme matéria sobre a tal Conferência, com diversos

entrevistados e debatendo vários pontos, como a educação sonora, a emissão de ruídos por carro, os mapas de ruído e as cidades pioneiras nesse assunto.

Uma destas cidades seria Valencia, na Espanha, cuja secretária municipal de ruído (ou algo parecido) era entrevistada, demonstrando como a cidade, desde a década de 90, vinha combatendo o crescimento da emissão do ruído, fosse por: educação, troca do asfalto das ruas por um com capacidade de gerar menos ruído de atrito com os pneus, diminuição da velocidade para carro em diversas vias, impedimento de circulação de carro em outras vias e o incentivo à bicicleta como meio de transporte.

Outro entrevistado era um português, cuja cidade de representação e cargo me falham a memória, mas que também culpava os automóveis como os principais produtores de ruído da sua comarca, ressaltando que tem que se escolher: viver com crescimento da frota de veículos pessoais, ou numa cidade com ar menos poluído, e com menos poluição sonora.

Pois bem, saí da tal barulhenta São Paulo do Bruno e vim para a, em meus pré-sonhos, tranquila Campo Grande. E eis que sou recebido por uma festa no condomínio da Gabi, com direito a P.A. gigantesco e dupla sertaneja ao vivo. Foram umas duas ou três horas de show, que tive o desprazer de acompanhar deste 16º andar. São 6 torres de prédio, aqui, e eu ouvia reflexões do P.A. de cada uma delas: o resultado, pior que um P.A. muito potente amplificando um violão ruim e um rapaz cantando covers de Legião Urbana, seria ouvir 6 deles, com atrasos entre essas reflexões que faziam de tudo uma experiência sonora única!

Comentei com a Gabi: “Que bucólico, ouvir essa música em seu *habitat natural!*”. Depois dessa piada, tentei deitar e dormir, e essa *natureza sonora* acabou impedindo meu sono.

Agora, finda a festa, adormeci e acordei com os ventos. Para além deles, poderia ter acordado (e talvez o tenha feito), pelos conta dos carros de som potente, que desfilam com seus funks pelas largas avenidas da cidade, ou ainda, pelos grupos de araras (ou sei lá que outra sorte de pássaros), que passam pelos prédios gralhando de tempos em tempos.

Acho importante a discussão sobre o ruído! Acho importante a conscientização sobre essa forma de poluição! Ainda mais eu, um artista do som, um designer do som ou, ainda, um formador de sonoplastas! Há algum tempo, aliás, venho afirmando que a o crescimento econômico do Brasil acarretaria, em algum momento, um gasto maior com a qualidade de som: fossem por home theaters de melhor qualidade, por tratamentos e isolamentos acústicos nas construções. O que eu não previa era que esse dinheiro pudesse ser usado também em favor desta forma de poluição!

Mas não é possível que o único vilão seja o rolar de pneus sobre o asfalto!

Em tempo: fui contra a campanha de limpeza/conscientização sobre **poluição visual** promovida pela gestão Kassab na prefeitura de São Paulo. Mais do que concordar ou discordar da política pública, achei muito deprimente que o carro-chefe da gestão fosse o combate aos outdoors e às placas de publicidade e fachadas de lojas. Tivessem feito isso, aliada a outras melhorias na cidade, tal como saúde, moradia, transporte: ótimo. Só que não. Parece que a obsessão do prefeito em sanar essa grande mazela da poluição visual acabou por cegá-lo frente aos demais desafios da cidade. Como se outdoors bloqueassem as janelas do seu gabinete.

E talvez por isso, tenha me posto a parte desde processo de conscientização sobre ruído que está surgindo na cidade. Mas que seja dito:

Acho que uma educação ruidista é extremamente necessária. Lembro

de uma conversa com uma amiga dançarina, a Danielli Mendes. Ela dizia: “as pessoas precisam de dança, elas precisam de algum estímulo para entenderem o espaço que ocupam no mundo, as dimensões dos seus corpos; vejo as pessoas no metrô, e elas não sabem portar seus próprios corpos”.

Tenho dado aulas e oficinas sobre som (mais técnicas de áudio e teoria da acústica), e as pessoas não sabem falar sobre o assunto. Elas não sabem descrever aquilo que ouvem, e a imprecisão de termos, aliada à falta de ferramentas de escuta, faz com que elas sejam surdas sem ser. Ouvem algo grave e chamam de reverberante. Ouvem uma senóide de frequência médio-aguda e chamam de “esse ruído que incomoda”. Ouvem os tilintares dos tchawans e chamam de sonzinho agradável do restaurante japonês.

E ao mesmo tempo, se armam com seus possantes carros, ou com seus franzinos celulares, e põem-se a discotecar nas ruas e nos ônibus da cidade, compondo parte dessa fauna da orquestra do inferno de que fala o Bruno. Ou ainda, contratam duplas sertanejas com seus imponentes P.A.s para suas festas em condomínio. O som, parece, livra-lhes as caras, e dão-lhes novos papéis sociais. Parecem que são os reis da cocada. Mas não: são uns coitados, que precisam de educação e de legislação.

Posfácio: acordei, da noite insone, e vim encontrar a Gabi e o Gui (seu marido) na mesa do café. Me viram (a cara mal dormida) e perguntaram: “uivou no seu quarto, foi?”. É, uivou sim.

música eletro (visual-mo- tora-gestual-sensitiva) acústica

Bruno Fabbrini

Um título estranho para um texto, não à toa. Nos meus dois textos anteriores da **linda**, estive falando sobre *superescuta*, sobre sons que não cessam, repercutem ininterruptamente e perturbam o corpo e a alma (os sentidos e os sentires). Agora, procurando por um livro sobre música, acabei optando por um do Oliver Sacks, *Vendo Vozes*.

Vendo vozes é a antítese da *superescuta*, um livro sobre uma música diferente- um livro sobre a surdez, a linguagem dos sinais, e a maneira que os surdos vêem, enfrentam, e são vistos pelo mundo. Ou, ouvidos pelo mundo.

Logo de cara, encontrei um trecho sobre o quê é, do ponto de vista biológico, a surdez absoluta: “Os surdos congênitos – com surdez pré-linguística – encontram-se numa categoria qualitativamente diferente de todas as demais. Para essas pessoas, que nunca ouviram, que não têm lembranças, imagens ou associações auditivas possíveis, nunca poderá ocorrer a ilusão de som. Elas vivem num mundo de absoluto e contínuo silêncio e ausência de som”.

Tentei abstrair um pouco e significar o que seria a surdez congênita mas, obviamente, não há experiência alguma capaz de oferecer tal perspectiva, já que os sons- mesmo que eu deixe de escutar agora – sempre farão parte

da minha constituição e memória. Ainda assim, me pergunto, um mundo sem som, sem memória sonora, como seria isso?

Pouco adiante do início da leitura, comecei a pesquisar sobre músicos surdos, e prontamente me deparei com a percussionista Evelyn Gleenie (que começou a perder a audição aos 8 anos de idade e, aos 12, estava surda).

“Eu lembro quando tinha por volta de 12 anos de idade e queria aprender marimba, meu professor perguntou – *Bom, como nós vamos fazer isso? Música é escuta, audição.* Eu concordei com ele e retruquei, ‘qual o problema?’. Ele disse, *mas como você vai ouvir isso, àquilo?* E eu perguntei ‘como você ouve isso?’. *Bom... acho que ouço pelo ouvido.* ‘Eu também! Mas também ouço pelas mãos, pelos braços, maçãs do rosto, e assim por diante’. Então começamos as aulas, focados nas diferentes afinações, e é incrível perceber que você sente qualquer intervalo, o menor dos intervalos, em suas mãos, em uma parte ínfima das suas mãos, na menor parte do seu dedo, prestando atenção nas diferenças e nuances entre cada uma das vibrações, sem necessariamente usar o seu ouvido para escutar. (...) Nosso corpo é uma câmara acústica”.

Tendemos a associar imediatamente um órgão sensorial ao seu sentido correspondente, vemos com os olhos, escutamos com o ouvido, embora nosso olhar seja bem diferente da possibilidade de enxergar*, tal como a escuta é bem diferente da possibilidade de ouvir. Essa pode parecer uma constatação óbvia já que a maioria dos escribas da linda – se não todos – tem formação em música/audiovisual e já passou, ou passará, por indagações desse tipo mas, friso, elas realmente não devem passar despercebidas: muitas vezes esquecemos de significar saindo do quadrado, embaralhando os sentidos, escutando com os olhos, vendo com os ouvidos. Vale sempre se colocar no papel de ignorante – àquele que ignora, desconhece – e curioso, pra (re)dimensionar o tamanho dos sentidos, e a falta que podem fazer.

Em determinado momento de sua palestra, Gleenie demonstra um exercício em que faz uma marimba soar parecida a um órgão, ressaltando que

* Em “Um antropólogo em Marte”, um outro livro do mesmo (psiquiatra/cientista/pesquisador) Oliver Sacks, há o registro do caso de Virgil que, aos 50 anos, era cego desde *a mais tenra infância*, mas, examinado por um oftalmologista, ganhou a esperança de poder enxergar se bem sucedida uma operação. A operação foi realizada com sucesso e, do ponto de vista oftalmológico, ótico, Virgil podia ver. Constata-se, porém, no decorrer do relato, que ver, propriamente, é imensamente mais complexo do que ter o aparato ótico funcionando perfeitamente, e desenvolver o olhar. Para aqueles dotados dessa linguagem sensorial bem desenvolvida, *natural*, que sempre puderam ver sem problemas e nunca se detiveram em pensar como diferenciar plano/profundidade, luminosidade/escureidão, forma/borrões, a experiência é transformadora. Não vou contar a contar toda história do nosso amigo, *Virgil*, mas vale a leitura.

o estudo se baseia na ressonância e que isso só é possível porque ela *ataca* o instrumento por baixo, e não martelando suas teclas. Em outro, ela move suas mãos com bastante delicadeza e pergunta se a platéia consegue escutar algo (pelo registro do vídeo, não se escuta, apesar das mãos com as baquetas se moverem e você procurar pelo som), até debochar- “aposto que vocês não ouvem, porque, de fato, eu não estou encostando a baqueta no instrumento, mas minhas mãos se movimentam e temos a sensação de alguma coisa estar acontecendo, do mesmo jeito que quando vejo uma árvore se movendo, tenho a sensação de escutar o ruído do vento: pra tudo que os olhos vêem, pra qualquer movimento, existe um som correspondente”. Depois, conta de como um professor, ao invés de ensiná-la tecnicamente a encarar uma caixa de bateria deixando a mão e o corpo em determinado ângulo, segurasse a baqueta de *tal* forma, pediu pra que ela fosse pra casa, e batucasse o tanto que pudesse, do jeito que fosse, tirando todas as sonoridades possíveis e imagináveis, afim de ganhar intimidade com o instrumento, para que, então, eles pudessem começar, propriamente, as aulas.

Assim, para perceber todas variedades timbrísticas possíveis, ela não se guia propriamente pelo ouvido, é dizer, seu corpo é a sua escuta, e o som é percebido em seu corpo como vibração para se transformar na própria escuta, no próprio ouvido.

Há alguns meses atrás, descobri um instrumento, em desenvolvimento, baseado em gestos e diferentes materialidades (sonoridades), chamado Moogle: <http://www.tecmundo.com.br/audio/17297-mogees-microfone-de-contato-transforma-qualquer-superficie-em-instrumento.htm>

Com base nisso, começo a vislumbrar uma experiência, convidar diversos ‘surdos’ que dominem a linguagem dos gestos, para montar uma pequena orquestra experimental e sonorizar seus gestos, seja “desenhando” os movimentos

no ar, ou utilizando diversas superfícies para isso, e criar uma peça eletroacústica por “sons surdos” (vale dizer, se costumamos, cotidianamente, nos referir a uma *linguagem audiovisual*, o contrário se dá para os surdos, onde a imagem primária é visual, e só depois há uma elaboração sonora correspondente, que resulta numa *linguagem visual-auditiva*). Ainda não me detive propriamente em como viabilizar a experiência (tecnicamente falando), mas talvez seja uma forma de presenciar uma dimensão de escuta que nunca explorei, de sons que não consigo escutar.

Durante a alfabetização, fazemos jogos para associar sons, palavras e imagens, pois bem, agora proponho uma experiência rápida: olhe pra algo estático – pra uma parede por exemplo – e pense em como poderia representar o som desse objeto? Ou, como você representaria o som de alguém mordendo uma maçã? Mude o ponto de vista, ponha-se no papel de um surdo congênito, e pense em como você representaria a imagem de um som que nunca escutou se, de fato, você nunca escutou som algum? Será possível ter uma idéia do significado desse silêncio? A mim só aparece uma ressonância daquilo que não consigo imaginar.

De fato, não pensamos na hora de respirar – *agora vou prender o ar, agora vou soltar o ar, agora vou...* – até termos alguma alergia, problema respiratório, ou sermos examinados – *inspira, expira, inspira, expira*. Não pensamos sobre a gravidade e em como nos equilibramos, não pensamos muito sobre a escuta (ou até pensamos), mas prontamente acreditamos no que escutamos, sem realmente atentar ao que escapa. Ouvimos em modo automático, processando uma espécie de re-escuta, re-afirmação do que estamos realmente acostumados a escutar, deixando todo resto escapar. Muitas vezes, ter consciência das nossas

deficiências, nos apresenta e faz com que lidemos com a fragilidade e/ou supostas obviedades de outra forma, e vale atentar, como podemos nos ater na busca pelo novo, se àquilo que pensamos escutar, nos escapa de forma tão banal?

(Vale, ainda, acrescentar uma leitura, de Julio Cortazar, presente em História de Cronópios e Famas, desvendando o que há por trás de uma ação banal, algo de novo num gesto tão bobo: *Instruções para subir uma escada*).

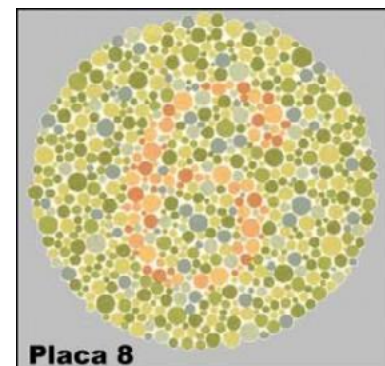
daltonismo auditivo

Daniel Gorte-Dalmoro

Quem me conhece sabe que não escondo meu daltonismo. Na verdade, não entendo o porquê de muitas pessoas terem vergonha desse “lapso” visual, que nem é tão incomum: na faculdade, meu time de futebol para o campeonato interno (uniforme: vermelho verde branco em bregas listras verticais; a certa distância eu só reconhecia meu time pelas listras e pela cara dos amigos) tinha três daltônicos, um deles pesado, que via ele, a grama, a terra e as listras escuras do uniforme, tudo da mesma cor. É certo que o time era um pouco incomum, praticamente metade dos homens que atuaram nele tinham mais de 1,80m, sendo que a maioria desses tinha 1,90m ou mais; e dois dos goleiros eram do grupo dos baixinhos. Enfim, de volta ao daltonismo. Não sei porque escondem: pode te servir de alibi para não ter conseguido tirar carteira de motorista, para combinações de cores que não ornem, para seu senso estético duvidoso – principalmente se você se aventura a fazer iluminação cênica e põe um verde quando a cena pedia azul por não ter distinguidos as gelatinas.

Andei buscando por estes dias se não haveria uma versão auditiva do daltonismo – justo para me servir de alibi. Pois fiquei a me questionar, depois de meu último texto aqui na **linda**, se eu não conseguiria falar nada das músicas da Viviane Barbosa além das vagas generalidades que ali pus: afinal, gosto de música dos mais variados tipos, passei uns seis anos lendo bolinhas ao piano, frequento com alguma frequência concertos, tanto de música “erudita” quanto de eletroacústica; eu poderia ter um pouco mais de sensibilidade musical, não? Talvez não: se tivesse algum equivalente auditivo à minha falha

visual, um daltonismo acústico, algo assim, eu saberia o porquê da minha precariedade. Procurei na internet, não achei nada. Talvez se eu procurasse em algum livro do Oliver Sacks... Mas antes de me embrenhar em nova busca, me dei conta de que mesmo que houvesse, não seria meu caso: não confundo um lá com um dó, o som de um piano com o de um violino, um acorde de ré menor com um de sol maior: simplesmente não reconheço um dó ré mi ou uma nota tocada por um instrumento além dos amplos cordas madeiras metais. Descobri com uma artista plástica e iluminadora que daltônicos, se se atrapalham nas cores, ao menos têm mais sensibilidade para contrastes. Será que eu não conseguiria entender algo de música indo por esse caminho?



minimalismo de vidro

Nicole Patrício

(Voltar a) estudar música foi uma das minhas melhores escolhas nesses últimos meses – entre parênteses, sim. (Voltei) porque, diferente de anos atrás, em que minha vontade de ser cantora estava prestes a ser jogada pros ares, minha gana de fazer música vem se tornando cada vez mais concreta.

A vida é um caminho em linha numérica. O -1 representa a minha (volta).

Me sinto começando do zero.

Na primeira das aulas, meu professor pediu para que eu tocasse qualquer coisa que soubesse. Assim que ele ouviu um trecho de “[Estação](#)” (uma de minhas músicas mais elogiadas, aliás), comentou que a melodia tinha “coisas de minimalismo”. Até ali, concordei, já que música minimalista, nessa sopa de letrinhas que é a minha cabeça, era aquela “com poucos elementos”.

Foi aí que ele me apresentou um cara chamado Philip Glass e seu “Einstein on the Beach” (que nome genial!). Não lembro exatamente qual dos temas ouvi primeiro, só sei que era dos sons mais pirados que já ouvi na vida. Aquela série de repetições era praticamente uma lavagem cerebral. Absurdo.

Sabe aquela coisa de “música minimalista é aquela com poucos elementos”?

Pois é... conceito frágil demais. Não funcionou.

[vídeo indisponível]

In-a-wikipedia-da-vida, define-se minimalismo como *a style that uses pa-*

red-down design elements – em tradução quase livre, “um estilo que usa elementos reduzidos”. Alguns tópicos abaixo, a descrição de minimalismo para a música entra em conflito com a descrição para o design, pois lê-se que “o minimalismo na música inclui repetições, como nas composições de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass e John Adams”, e que “o termo minimalismo também é usado para descrever uma tendência no design e na arquitetura onde o tema é reduzido para seus elementos necessários”.

Essa é a parte em que a mente reviravolta até quase dar nó: como o minimalismo usa repetições se ele é definido como um estilo de elementos reduzidos – ou necessários, o que deixa o tal conceito mais confuso ainda? Se os elementos são tão reduzidos como se descreve, Philip Glass não poderia repetir os acordes malucos de “Einstein on the Beach”, eles deveriam ser tocados uma só vez e...

Talvez eu esteja viajando demais, falando demais... não sei.

Mas uma coisa é certa: nunca acredite em conceitos encaixados num parágrafo.

aquele álbum ruim do spooky tooth

Rodrigo Faustini

Nem sempre me vem muito fácil um tema para ser desenvolvido aqui na linda, talvez porque, não tendo uma formação musical, meu contato com a música eletroacústica seja um tanto transversal. Esses dias mesmo estava tentando lembrar como comecei, após certo ponto na minha trajetória como ouvinte, a buscar cada vez mais obras ligadas a tais experimentações.

Acho que lá pelos meus 15 anos, quando o que escutava não passava muito do rock instrumental e progressivo, acabei por conhecer “In a glass house”, do Gentle Giant, um álbum de rock progressivo dos anos 70 que abre com um pequeno trecho inspirado na “música concreta” – um som de vidro sendo atingido e quebrado, repetido até ganhar ritmo, apresentado como uma pequena vinheta de abertura e fechamento do álbum. Não era nada de muito novo, mesmo dentro do que conhecia na época, mas, por algum motivo, o trecho ficou muito marcado em minha memória e despertou muito mais interesse em buscar por outras incorporações de sons “estranhos” à composição, a ponto de supor que haveria mesmo tal coisa como gênero, idéia que curiosamente não havia sido instigada a partir de álbuns como Dark Side of the Moon – talvez pelo didatismo de sua repetição, que se molda para o ouvinte.

The Runaway – Gentle Giant (1973) - <https://youtu.be/S1HyOz-y8UI>

Como fiz a ponte entre o som do vidro e o termo “música concreta”, não me lembro (por muito tempo chamava tal música de *Construtivista*, numa

confusão que hoje me soa fértil), mas, com certeza, vindo da geração conectada, logo fui adentrando, mesmo sem rumo, pelo mundo da tape music, do início da eletrônica, do glitch, entre outros. Com todos esses subgêneros e nomes, que vinham desde compositores com obras fundamentais para o início desses novos pontos de escuta, até pessoas menos distantes experimentando a partir de sons captados e gerados em casa, foi apenas quando entrei na universidade que vim a, através de algumas leituras, agregá-los no termo guarda-chuva 'eletroacústica'.

Deve ter sido por aí que fiz uma busca no sentido contrário – com a música do rock progressivo tendo me dado um atalho rápido para uma escuta tão distante, existiria, talvez, um encontro legitimado e bem-sucedido entre o rock e a música eletroacústica? A pergunta, feita pelo acaso, me trouxe à lista de obras de Pierre Henry com uma estranha colaboração: a banda britânica de rock (alguns chamam de psicodélico) Spooky Tooth, que nunca havia ouvido falar.

Mas foi pouco o que consegui retirar da escuta do trabalho da inesperada colaboração, que havia surgido como um possível diálogo entre meu ouvido adolescente e àquele já estimulado por intrusões diversas do experimental–mas, por todo o álbum, senti um estranho atrito, talvez não entre os sons em si, mas justamente entre o tipo de escuta que convidam, a ponto de me fazer indagar se o ouvido pressuposto pelo compositor eletroacústico (no caso, Pierre Henry) era um tanto diferente daquele estimulado pelos sons que criavam os membros do Spooky Tooth – me senti escutando, por vezes, um álbum de rock com ruídos e por outros, interessantes criações sonoras interrompidas pelo rock e seu indissociável imagético.

Desconheço outros casos de colaboração entre um compositor com um histórico tal qual o de Pierre Henry com alguma banda inserida de tal for-

ma na indústria cultural como o Spooky Tooth, mas o caso me faz parecer que a idéia soa como um “*novelty*” de mercado, quase kitsch, dentro da obra tanto de um quanto dos outros artistas – aliás, assim como o uso dos sons de vidro pelo Gentle Giant também soa como uma apropriação, mais do que uma conciliação entre experiências sonoras diversas.

Não consigo ver a colaboração como não sendo uma espécie de projeto falho, mas que talvez me sirva como um exemplo da diferença entre tipos de escuta: chegam a ser até irritantes certas proposições de associação entre as linguagens sonoras, nas faixas “Confession” e “Prayer” e fico até preocupado em considerar se não advogo por um certo purismo musical (tendo em vista do que falei um pouco no texto sobre o glitch): me pergunto se a resistência que encontro entre a música eletroacústica e sua inserção na música popular se encontre em meus ouvidos, ou talvez nos ouvidos pressupostos pelas peças em si. No que identifico como uma trajetória de “ouvinte” – mas que agora escreve, por vezes produz, sinto que cheguei num ponto em que é preciso parar e ler algumas coisas, e, quem sabe, voltar a integrar as diferentes escutas num só ouvido (aceito sugestões).

Spooky Tooth with Pierre Henry – Prayer - <https://youtu.be/rXzNW-Fw1btA>

enterrado

Natália Keri

A partir da obra “Why now, after all this time?”, de **Davor Branimir Vincze**: <https://nmelindo.bandcamp.com/track/why-now-after-all-this-time>

Pisar num espinho é se machucar duas vezes. Dói na hora que entra na carne, dói quando o danado é arrancado. E não sara se não arrancar. Má lembrança é a mesma coisa, tinha me dito a doutora. A gente evita, contorna, rodeia, mas uma hora tem que desencalacrar.

Sentado no sofá faço força e cavoco no fundo da memória. Fecho os olhos e estou agachada no quintal, embaixo do limoeiro, fuçando a terra. Lembro do shorts azul e da camisetinha encardida, dos pés imundos, das unhas cheias de barro. Era um dia gostoso, estava no sol do fim de tarde. Conseguia ficar horas concentrada, vendo insetos, arrancando matinhos, enterrando folhas e pedrinhas.

Já estava um pouco chateada porque daqui a pouco mamãe ia chamar para tomar banho, ficar limpinha para papai chegar e para jantarmos. Lembro de ouvir o portão batendo bem forte e de mamãe falando alto. Achei que já era para entrar para o banho, e fui rapidinho, ela parecia brava e eu não queria apanhar de novo.

Mas aí quando entro em casa é como se tivesse baixado uma cortina e encerrado o ato. Fim. Nada. Só uma dor pontiaguda e o latejar do pus que quer sair.

travelogue: kule theatre, plateia, riso

Luis Felipe Labaki

Estou em Berlim. Nunca tinha vindo, mas o Tiago [de Mello], que já morou aqui um tempo, me recomendou um [site](#) com a programação de música experimental da cidade. Coincidentemente, o primeiro concerto da lista teria uma participação da Maria Chávez, uma artista que a Julia [Teles] descobriu há pouco tempo no livro Pink Noises, citado por ela no seu primeiro artigo para a linda. Então lá fui eu.

Pegando o gancho do [texto](#) do Tiago na **linda#10**, acho que, mais do que as apresentações em si, o que me interessava no KuLe Theatre era ver como é a dinâmica de um concerto de música experimental por esses lados. Na verdade, não sei muito para quê serve fazer uma comparação dessas – e acho que ainda corro o risco de parecer que estou fazendo um relato de viagem trazendo as “notícias de terra civilizada” – mas o fato é que, uma vez lá, foi interessante reconhecer certos rituais, certas figuras e dinâmicas e estranhar outras coisas.

O KuLe Theatre tem dois ambientes: uma antessala/lounge com cara de cabaré abandonado e o espaço propriamente dito das apresentações, uma sala não muito comprida com algumas arquibancadas. Umas setenta pessoas – média de idade de trinta anos, eu chutaria – estavam por lá para assistir a três sets de improvisação na segunda-feira à noite. Amigos dos artistas, artistas, pessoas com cara de artista, artistas estrangeiros e etc. Tudo bem informal. Acho que escutei mais inglês do que alemão, e havia até um refrigerante sabor mate, Club Mate, que parece o chá

diluído em água com gás. Reparei também em uma dupla empolgada de amigos que imediatamente me lembraram Hélio & Niltão.

Quando o primeiro set ia começar, quem conseguiu se aboletou nas arquibancadas e os demais ficaram pelo chão, sentando na frente ou mesmo atrás da dupla Sabine Ercklentz & Hanna Hartman. E lá estavam também as duas caixas RCF e um par de Genelecs dando conta de todo o som, o gravador zoom h4n captando a performance e uma camerazinha simples filmando.

Sabine tocou um trompete microfonado e Hanna tinha uma mesa com garrafas de vidro com água, argolas de metal e outras coisas – e passou a maior parte da improvisação bombeando água para uma garrafa através de um canudo. A segunda parte foi uma performance de Nile Koetting sobre uma partitura textual de Fernanda Farah, coincidentemente uma compositora brasileira que mora em Berlim e é co-curadora dessa série de concertos no KuLe Theatre, chamada Labor Sonor. A composição fez parte de uma ideia interessante que eles estão desenvolvendo desde janeiro: alguém no começo do ano apresentou um improviso enquanto uma outra pessoa na plateia anotou ao vivo uma “partitura” do que estava vendo/ouvindo; esse texto foi dado a outras pessoas que o executaram no concerto seguinte, enquanto mais alguém transcrevia a performance, e assim por diante. Um pouco como se resolvêssemos entregar os [textos](#) da Natália Keri para que novos compositores os usassem como base. E, encerrando a noite, o terceiro set foi um improviso bastante impressionante da violoncelista/cantora Audrey Chen com Maria Chávez tocando vitrola.

O Tiago falou no seu último texto sobre barreiras borradas entre artistas e plateia. Bem, não foi tanto o caso aqui, por mais informal que fosse a relação dos apresentadores e intérpretes com o público – o “silêncio abissal” existiu e foi seguido por salvas de palmas longuíssimas, que foram tão longas que até soaram como se a plateia já tivesse deixado de reverenciar os artistas e apenas estivesse se divertindo com seu próprio som.



Mas, ainda sobre esse tema, queria comentar uma outra passagem do texto do Tiago: “(...) me parece que faz parte de um certo imaginário nacional na música nova de que essas barreiras [entre artista e plateia] estejam realmente borradas.” Eu concordo, mas não sei o quanto isso se aplica só ao nosso imaginário nacional. É, sim, uma característica sua, inclusive tendo chegado a nós através de nossa própria tradição. Mas não seria além disso também algo recorrente na arte contemporânea como um todo, ao menos em sua teoria?

Quero dizer que, apesar da nossa tradição e história, não sei se lidamos com a relação artista/público de maneira particularmente fluida na prática. Acho que a dúvida que pairou quando o rapaz sentou-se ao piano no concerto (“isso foi combinado?”) poderia surgir em qualquer lugar, e duvido que o rapaz o tivesse feito sem o aval de Eva (mesmo que ele tenha, de propósito ou não, ‘errado’ o momento de fazê-lo.) Não tenho tanta certeza de que estejamos assim tão abertos ao inesperado “não-programado”, às vaías, nesse contexto de música experimental. Ou melhor, podemos estar abertos para, passivamente, aceitar algo talvez realmente inesperado como parte da performance, mas não tenho tanta certeza quanto à liberdade de participação ativa da plateia quando ela não é autorizada antes pelo próprio artista. Tentei lembrar a última vez em que ouvi vaías vindas do público, e infelizmente acho que foi, aliás, em um grande exemplo de vaia “combinada”: foi na apresentação do Metal Machine Trio de Lou Reed, em que a plateia parecia ter pago caro no ingresso não para assistir ao show, mas para ter o prazer compartilhado de sorrir entre si, vaiar o ‘barulho’ e ir embora depois de apenas quinze minutos, tudo porque já haviam recebido o aval para fazê-lo da própria produção do show, que o divulgou com avisos de “Atenção!! Cuidado! Música experimental, difícil!”

Voltando ao KuLe Theatre e pensando na relação artista/público, uma coisa em particular me chamou atenção: curiosamente riu-se muito mais lá do que se costuma rir, digamos, no NME. Não sei se isso teve a ver só com o programa, mas

tendo a achar que não. O improviso de Sabine e Hanna não era de maneira alguma “humorístico” e nem lá muito teatral a princípio, mas havia alguma coisa potencialmente muito cômica na figura daquela mulher enrolada em mangueiras plásticas emitindo sons estomacais. E, no entanto, acho que nós no Brasil não gargalharíamos da performance a não ser que a estivéssemos achando insuportavelmente ridícula.

Tenho a impressão de que nós associamos o riso em situações de concerto ou ao escárnio, como uma vaia ligeiramente mais comportada ou irônica, ou à “sagacidade”, uma risada que a plateia deixa escapar para indicar que compreendeu, aprovou ou decifrou algo da peça. Isso, é claro, a não ser que a própria performance indique de alguma maneira que o riso é permitido e até mesmo esperado: lembrei de um concerto da Camerata Aberta que aconteceu há uns dois anos cuja temática era, justamente, o humor e o teatral na música, e lembro de como foi estranha a sensação de ver os músicos esperando sempre as risadas nos “momentos certos”.

Digo tudo isso porque me pareceu que, diante dos risos todos, a dupla Sabine e Hanna não parecia ter se sentido de maneira alguma desrespeitada. A risada da plateia era apenas uma dentre as reações possíveis, sem diminuir a possibilidade de um diálogo sério sobre o que foi executado, como de fato aconteceu. E assim se passou com as duas duplas seguintes.

Mas, enfim, são diferenças culturais: entender o que é cômico para um outro povo é bem difícil. Não sei também o que o riso traz em termos de chave de leitura para a peça. As risadas pareciam vir mais como reações pontuais a determinados sons do que qualquer outra coisa. E não sei exatamente se isso tem alguma importância: o que para mim pareceu atípico e por isso mesmo espontâneo talvez seja absolutamente cotidiano para eles.

Mas, seja como for, todos parecem ter se divertido.

conversa com dudu tsuda

Ivan Chiarelli

Encontrei Dudu Tsuda numa terça-feira ensolarada. O plano era fazer uma entrevista sobre a música experimental fora da academia. Tsuda, por sua formação completamente independente, tem uma visão privilegiada sobre isso.

Conversamos no jardim dos fundos da casa de Tsuda, tomando chás, ouvindo música country dos anos 1940 em discos de vinil, na companhia de dois gatos e um cachorro (este último desesperado por atenção). O papo correu de forma fluida, divertida e irregular, indo e voltando sobre uma série de temas – mais um bate-papo que uma entrevista, propriamente. O que apresento aqui são alguns recortes, com temas e objetos mais em pauta com a temática da linda.

“[Origens e ideias](#)” fala de como Tsuda sai do universo da música pop (quando tocava com grupos como Jumbo Electro, Trash pour 4 e afins) e migra para uma produção de cunho mais experimental;

<https://soundcloud.com/linda-n11/origens-ideias>

“[Mestrado](#)” aborda seus estudos na PUC-SP e sua relação com a academia (não musical);

<https://soundcloud.com/linda-n11/mestrado>

em “[Residências](#)”, falamos de suas pesquisas artísticas, aprofundadas nas residências artísticas de que participou;

<https://soundcloud.com/linda-n11/3-residencias>

“[Promenade, e onde está o artístico](#)” discute especificamente da obra Promenade, e debatemos onde está o artístico – no ato do artista ou na percepção do público –;



<https://soundcloud.com/linda-n11/promenade-e-onde-esta-o-artistico>

em “Daqui pra frente”, Dudu fala sobre o futuro de sua pesquisa; <https://soundcloud.com/linda-n11/daqui-para-frente>

e em 問, espaço e silêncio, sobre a importância do silêncio, e seu papel na cultura. <https://soundcloud.com/linda-n11/espaco-e-silencio>

(Pra quem tiver interesse no assunto, semana passada falei um pouco sobre o conceito de *ma* / 問, [aqui](#)).

Saiba mais sobre Dudu Tsuda:

dudutsuda.com

soundcloud.com/dudutsuda

[w.facebook.com/pages/Dudu-Tsuda-Soloworks](https://www.facebook.com/pages/Dudu-Tsuda-Soloworks)

twitter.com/dudutsuda

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 05 de maio 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