

# linhas

#13 2014

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

# sumário

**03** editorial

**04** um pequeno prefácio  
Luisa Puterman

**06** não contra a sedução  
Sérgio Abdalla

**09** a outra pele da serpente da gabriela salvador  
Tiago de Mello

**13** concurseiros  
Ivan Chiarelli

**16** trauma auricular  
Rodrigo Faustini

**20** processos criativos - casa das caldeiras (monstruocidades)  
Bruno Fabbrini

**25** pela última vez  
Natália Keri

**26** andar binaural  
Luis Felipe Labaki

# editorial

---

Nessa última semana, saiu uma materia na Folha de SP sobre companhias aéreas que excluíram as fileiras de número 13 dos seus aviões, para evitar o “pânico” de seus passageiros. Pois bem, e eis que chegamos no #13 da linda, com nada a evitar ou excluir: mais uma edição muito interessante e com diversos temas transpassados pelos autores!

Em especial, temos a estreia hoje da **Luisa Puterman**, que passará a integrar o corpo de colunistas especiais da revista. Seu primeiro texto traz considerações sobre o começo da experiência sonora. Tema também tratado pelo **Rodrigo Faustini** em seu texto. E, além disso, sobre começos também, o **Luis Felipe Labaki** fala sobre começar a utilizar microfones binaurais para gravação de campo, se perguntando, inclusive, sobre a ética dessas gravações.

Uma parte da revista é dedicada a processos criativos aplicados, nos textos dos **Bruno Fabbrini**, **Ivan Chiarelli** e **Tiago de Mello**. E, em considerações mais abrangentes, fala também o **Sérgio Abdalla**.

Por fim, a **Natália Keri** fecha seu ciclo de textos criados a partir de músicas eletroacústicas inéditas com a participação da **Marilia Vasconcellos** e do **Ladislau Kardos**.

Como sempre, desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

# um pequeno prefácio

Luisa Puterman

---

O som é o elo perdido entre a matéria e o espírito. O som talvez seja a energia primordial do universo. Palavras como *Om*; mitos sobre a origem, como o verbo inicial da bíblia ou as risadas mitológicas da antiga China, ilustram essas afirmações. No entanto essas ideias, por mais argumentadas e analisadas, ainda perturbam a existência humana, sem contudo minimizar o profundo mistério que permeia o fenômeno som e a experiência de percebê-lo. A partir da especulação de que todo movimento sem exceção, gera vibrações sonoras que, mesmo imperceptíveis aos nossos ouvidos, se propagam através de ondas, é possível imaginar que o som possa representar a existência primeira.

A experiência sonora parece ter sempre intrigado e estimulado a espécie humana. Independente da raça, tribo, tempo ou espaço, o homem desenvolveu inúmeras hipóteses ligadas ao som e suas infinitas implicações. Apesar do som existir para além de um contexto ontológico, como por exemplo na comunicação de animais ou em intempéries como a chuva e o vento, foi na complexidade do homem que essa forma de energia se expandiu para além do imaginável.

O choro de um bebê, as primeiras vogais, o descobrimento da voz e de sua potência, são o substrato da relação do homem com a produção de som. Essas características inatas aliadas a percepção de sons externos ao corpo, impulsionaram o que viria a ser o princípio de uma mimese sonora. Então talvez a produção e a tentativa de imitar o sons de animais e fenômenos naturais seja o início de uma possível gramática do som. Aos poucos começaram a surgir as primeiras tentativas de expandir as possibilidades sonoras. Pedras e madeiras

foram exploradas e percutidas, gerando assim os primórdios do ritmo. Ossos e caules foram esculpidos e assoprados instigando os fundamentos da melodia e harmonia. É bem provável portanto, que esse experimentalismo primitivo seja a origem de um pensamento instrumental que viria acompanhar e estimular um desenvolvimento sonoro-artístico ou até, quem sabe, a existência de uma cultura eletroacústica.

# não contra a sedução

Sérgio Abdalla

---

*o texto que se segue é sobre os compositores filósofos, mas especialmente sobre e para os que querem compor e não compõem, ou enfim sobre o impedimento de compor em geral.*

o que acontece com os compositores que eles se voltam à filosofia? podemos dizer que é o artista em geral que o faz. mas o que acontece então quando um compositor o faz? ou quando um aspirante a compositor de repente se percebe aspirando filosofia?

ao longo do curso de composição na universidade, vi vários colegas se voltando à filosofia. alguns que já pretendiam o ofício de compositor e passaram a pretender o ofício de filósofo, mantendo ainda uma profissão de fé em relação à música; alguns que, em sua relação com a música, ainda não aspiravam ao ofício de compositor e se colocaram no caminho de filósofo com especial e não especializado interesse em música.

escrevo este texto meio embriagado. acho que quando o pensador de música, da música, em música, se volta à filosofia, ele pode estar seguindo um caminho que lhe parece natural, que é o de questionar as coisas partindo de um solo técnico, ultratécnico, o mais técnico possível, e se encaminhando a um solo onde essa técnica não se vê mais como dada, como *a priori*, como divina, como natural. a música é em geral este solo ultra técnico, e costuma sê-lo da forma mais imbecil. a filosofia também pode sê-lo; parte, ainda assim, da premissa de colocá-lo (o solo, o campo, o modo de ver que é técnico) em questão. colocar

em questão não precisa ser simplesmente “criticá-lo”, mas é sim colocá-lo em jogo, colocá-lo na frente, expô-lo, colocá-lo em performance.

então esta base ultratécnica estará em questão se o compositor se voltar à filosofia. o problema que se encontra é que não se consegue voltar com facilidade ao uso dessa técnica depois de evidenciada. é como se o compositor precisasse se esconder do uso dela, como se, uma vez no palco, o uso técnico das coisas passasse a ser só uma cena muito explícita. como se técnica fosse pornografia.

enquanto a técnica está obscena, fora do espaço performático, então sempre como o que o garante a possibilidade, como produtora que trabalha por fora e recebe por fora, ela pode ser dona de tudo sem, no entanto, estar em questão, estar vulnerável e aberta.

quando ela está em cena, de repente o dono de tudo já tem que ser outro, ou talvez divida-se essa administração entre os interessados, que podem ser, talvez, sei lá, a “poética”, a “economia”, a “ética”, a “política”, e a técnica só mais um deles.

uma vez que o controle já não é tão claro, porque não é tão claro e distinto, porque foi questionado, porque sua posse pela técnica foi acusada como autora de muitos crimes contra a humanidade, como interesseira e dissimulada, tudo já é mais incerto, mais obviamente filosófico, mais obviamente uma questão. a música passa a ser imediatamente uma questão.

é como se (de repente ou não, afinal já estamos nessa história há muito tempo) a música aparecesse como pensamento, e talvez como filosofante, e isso fosse assustador. nos deixasse sem ação, ou ao menos sem controle, como se estivéssemos muito em evidência, muito ridículos, como bêbados no palco.

então, sobre a primeira questão: “o que acontece que o compositor se volta à filosofia?”. acho que ele o faz quando se assusta com essa dominação

pela técnica, e muitas vezes não consegue ou não quer voltar-se a ela, pois não se sente mais à vontade dividindo o palco com ela, essa dominação sedutora. é como se ele se esquivasse a essa sedução, acusando-a (tudo o que podemos chamar de técnico no fazer e no ouvir música), mentirosamente, de pornográfica. – não é. é erótica.

o texto poderia parar na frase de efeito acima, mas eu me sentiria muito exposto. então, a diferença entre pornográfico e erótico aqui não é aquela entre não-sutil e sutil, entre feio e bonito, ou sei lá, mas sim entre *o que mostra* e *o que mostra que não mostra*.

no caso, a facção da música (coloco agora esse âmbito técnico como facção) é pensada às vezes como se mostrasse, mas digo que ela mostra que não mostra. e que, enfim, talvez precisemos voltar a encontrar o erótico no pornográfico afim de voltar a compor.

acabo falando sobre mim, me mostrando, aqui. aos que se sentirem contemplados, que levantem a voz.

# a outra pele da serpente da gabriela salvador

Tiago de Mello

---

Faz alguns meses, fui convidado a criar a trilha para o espetáculo de dança da Gabriela Salvador. Eu já havia trabalhado com a Gabi no trabalho de mestrado dela, junto ao Dpto de Dança e Artes Cênicas da Unicamp. O trabalho, apresentado em 2010, era resultado de estudos do corpo cênico inspirado pelos arquétipos da mãe, em especial, àqueles trazidos pelo mito da deusa Kali.

Fiz trilha e vídeo para a Kaligrafia. Gosto muito dos resultados, considerando um dos meus trabalhos com música para cena mais bem-sucedidos.

Tiago de Mello - Kaligrafia- <https://soundcloud.com/demellotiago/kaligrafia>

Então, quando a Gabi me convidou para seu novo trabalho, topei de pronto.

O seu novo trabalho, desta vez desenvolvido dentro do âmbito do doutorado do mesmo departamento, continuava estudos seus sobre estados alterados de consciente aplicados à cena. A grande novidade, agora, era que esses estados não estavam empregados apenas na geração de materiais coreográficos em ensaio, mas também, e sobretudo, na própria apresentação: reducionistaamente falando, a Gabi desenvolveu procedimentos e exercícios para excitar determinadas sensibilidades do inconscientes, que, afloradas durante a performance, alteram-na em termos fundamentais, tais como durações, sucessões, conexões e intensidade dos próprios movimentos.

A primeira questão que isso trouxe, bem como o primeiro problema, foi: uma trilha pré-gravada, como aquela que havia feito para a Kali não era mais

possível, uma vez que muitas variáveis temporais estavam em jogo, e era fundamental ao próprio espetáculo que assim o fosse. Eu estaria em cena, tocando ao vivo. E a Gabi morava em Campo Grande!

Se aviões resolviam essa questão inicial, a minha própria estada em palco precisava ser trabalhada.

Não tínhamos palco ou plateia. Apresentamos (foram 4 sessões em 2 dias) no espaço cultural Circo do Mato, em Campo Grande, um pequeno galpão para arte circense e teatral. E em cada sessão colocávamos de 30 a 40 pessoas ali, sentados no chão, em um círculo de 3 metros de raio. Eu ficava em um um ponto do círculo (diametralmente oposto à entrada), e as caixas de som ficavam dispostas fora do círculo, nos cantos da sala e viradas para a parede.

Quando entrava na sala, o público já encontrava o espaço sem luz de serviço, apenas uma a pino, iluminando um corpo que se contorcia. Dentro da sala, já não havia mais conversas ou apresentações: as portas fechavam e o espetáculo começava.

Eu poderia falar aqui sobre toda a logística de apresentação, a espacialização em 4 canais que fiz, meus patches em MAX/MSP... Mas eu gostaria mesmo é de falar sobre a recepção do público em si. As pessoas tiveram medo de nós.

Conversamos com algumas pessoas, e recebemos alguns comentários por mensagem, após as apresentações. Muitas pessoas relataram medo, pavor, mal-estar. A tal da serpente parece tê-los entrado na mente, e pesadelos com cobras que lhes perseguia parece ter sido uma possibilidade real. Mas, para além da temática em si, a força do espetáculo e a energia trazida a um corpo quase nu sensibilizava e arrebatava. Embora curto (a apresentação toda, contando a entrada do público, o final da preparação corporal da Gabi e um posfácio acústico, somava uns 20 minutos), o espetáculo era potente e intenso. Houve, na última récita, quem saísse nauseado e quase desmaiado.



E é aí que reside a surpresa do jogo artístico: não esperávamos (eu, Gabi e outras pessoas que conheciam o espetáculo antes da sua estreia), que fôssemos causar esses sentimentos. Esperávamos desgostos, apatias, dúvidas e questionamentos. Mas não esperávamos esses sentimentos associados aos *thrillers* norte-americanos! Não esperávamos que os casais dessem as mãos!

E não que isso seja bom ou ruim, é apenas uma previsão que nos fugiu na concepção, um solfejo que não fizemos. E nisso também entra minha leitura do tal do *design thinking* de que falei no [último texto](#). Apresentar essas 4 primeiras récitas foi muito importante, para sair dos laboratórios de ensaio e poder entender o que poderiam significar todos aqueles símbolos, a saber. E, depois, voltar para os ensaios com novas questões a serem trabalhadas.

Um desafio que a Gabi comentou, para um próximo trabalho, seria utilizar as mesmas técnicas de trazer o inconsciente à cena em outras materiais, mais leves e líricos. Talvez porque seja importante que as pessoas entendam que as motivações possam ser muitas, seja o belo, seja o [ódio](#). E que, a despeito dessas opções, pode ainda ser arte. E aprazível.

Entendo e conheço artistas que buscam o desprazível, a arte que repele, inclusive como procedimento atrativo. Mas acho que as pessoas têm confundido aquilo com que não têm empatia com aquilo que é desprovido de interesse. Já falei aqui do [salmiakki](#), do [curling](#) e da [música eletroacústica](#). A tal *dança contemporânea* padece, de certa maneira, dessa mesma forma de raciocínio: meus olhos olham e não vêem *dança*. Sobretudo nesse sentido, foi um grande prazer fazer parte desse trabalho da Gabi. Como ela diz: “Eu danço uma dança que não é *dança* e você faz uma música que não é *música*“.

Um prazer e um desafio, sobretudo em uma cidade aparentemente não acostumada a formas artísticas menos convencionais/industriais (veja, passei menos de 10 dias em Campo Grande, minha leitura pode estar completamente



equivocada; mas pode não estar também). E aí também reside uma grande gratidão, por ver que pessoas que nunca haviam se disposto a conhecer a tal da *música eletroacústica* puderam apreciar, cada um a sua maneira, uma apresentação *linda*! E sair dali pensando sobre tudo aquilo.

No fim, acho (e espero) que essas quatro apresentações ainda reverberarão! {:

Tiago de Mello – Outra Pele – Trecho Final - <https://soundcloud.com/demellotiago/outra-pele-trecho-final>

# concurseiros

Ivan Chiarelli

---

Outro dia conversava com um amigo, também “jovem” compositor. Foi um papo rápido, desses que surgem em encontros casuais na rua, na padaria, no mercado. Nos questionamos acerca dos respectivos projetos, o que cada um estava fazendo, e lhe disse que estava compondo uma peça para orquestra para um concurso internacional.

Sua resposta foi um pouco desdenhosa, questionando a validade dos concursos de composição. Não sei se foi essa sua intenção, mas interpretei seu comentário como afirmando que a criação deve se sustentar por conta própria, e que as limitações impostas por concursos – que buscam sustentar e garantir a permanência de certas estruturas históricas, ao mesmo tempo em que vendem uma imagem de “legitimação” aos seus vencedores, como um carimbo que diz “agora sim, és compositor(a)” – não compensam seus eventuais benefícios.

De fato, concursos de composição têm, em geral, algo de podre. Raras são as instâncias em que eles efetivamente são (ou parecem ser) um desafio criativo, e em geral acabam se tornando uma espécie de porta da espera musical: descobrir o que o júri (ou juiz) gostam, e fazer uma ponte entre essa preferência relativamente incógnita e aquilo que, como indivíduo, se quer fazer, para tentar ser premiado. De maneira geral, é menos sobre a criação e mais sobre a recompensa.

Afinal, o principal atrativo dos concursos é o dinheiro. Ser compositor, para a maioria daqueles na área, é algo que demanda criar música para diversas mídias, meios e projetos, nem todos abertos à especulação ou inventividade musical. E há vezes em que ser compositor é não ser compositor; com contas

a pagar, trabalha-se com o que se pode, nem sempre com o que se quer: trilhas sonoras, jingles, sonorização, ringtones, edição de áudio, técnico de gravação... como disse o Tiago (na [entrevista](#) com o Sérgio), quando se está operador de áudio, não se está compositor.

Assim, o concurso de composição, que poderia ser um veículo para a exposição da criatividade, geralmente se limita a questões externas à música: demandas burocráticas da entidade promotora, recortes estéticos injustificados, falta de proposições interessantes, questões fiscais ou de marketing.

Porém, não acontece o mesmo com as comissões de obras? Em conversa com outro amigo compositor – esse já não tão “jovem”, segundo os padrões do meio – fico sabendo que a instrumentação de uma recente obra sua, composta por encomenda de uma grande instituição musical, foi definida em função do restante da programação do concerto. Segundo ele, claro que a perspectiva de acrescentar aquela instituição ao seu portfolio era interessante, e certamente o dinheiro era um grande incentivo, mas que, se dependesse dele, provavelmente teria optado por outro conjunto instrumental e material de base. A grande diferença é que, quando comissionado, o compositor tende a ter um pouco mais de *leeway* (espaço de derrapagem); quando concursado, tende a ser mais limitado em seu espaço.

No fim, não somos tão diferentes de qualquer outro profissional *freelancer*. Na maioria das vezes, nosso trabalho nos impõe limitações com as quais não concordamos (ou com as quais discordamos), nos leva a caminhos que preferiríamos não tomar, e o que podemos fazer é tentar tirar o melhor proveito daquela situação – ou simplesmente abrir mão daquele trabalho. Foi com essa postura que respondi ao meu amigo “jovem” compositor, quando este me perguntou porquê compor pra algo como um concurso: hoje em dia, é relativamente fácil encontrarmos solistas ou pequenos grupos para os quais possa-

mos compor e explorar nossas inquietações e vontades musicais; no entanto, para compositores como nós, poucas são as oportunidades de se escrever para grandes conjuntos, como uma orquestra – e um concurso é a melhor chance de experimentar com um formato ao qual se tem pouco acesso. Minha opção foi tentar tirar algum proveito do establishment, e aprender com o processo, ainda que a obra dependa de um processo de seleção para ver a luz do dia. No entanto, acho que faz parte da nossa profissão tomar uma postura com relação a esse assunto, e tentar fazer algo para que tais instituições – na minha visão, não de todo desprovidas de mérito e interesse – possam ser uma parte mais ativa da música contemporânea.

# trauma auricular

Rodrigo Faustini

---



O filme ‘Veludo Azul’ nos trás, em uma de suas cenas, uma imagem bem peculiar: a de uma orelha-sem-corpo, largada (virada para cima) num campo a céu aberto. A história segue então seu trajeto bizarro, não só de buscar pelo ‘dono’ do órgão, mas de penetrar seu mistério, literalmente entrando pelo orifício dessa orelha, através de um movimento de câmera. Trago à memória esse momento pois gostaria de centrar nessa imagem morbidamente curiosa, do encontro com um ouvido isolado de um corpo. Um ouvido outro, mutilado de sua personalidade. O que já teria escutado? Que tipo de memória há num ouvido?

Essa imagem, de um órgão sensorial isolado, surge muitas vezes no campo do Fantástico, como matéria pictórica de narrativas-pesadelo, figura monstruosa por ser independente – são dezenas os Eye-monsters presentes na cultura popular (e em Gogol temos até um Nariz-sujeito) – mas a idéia de um Ouvido

monstruoso me parece ser bem mais rara. Um olho pisca, vira pra cá, vira pra lá, chora, fica vermelho; um nariz funga, se enfia, empina, espirra e contrai todo o corpo – mas o ouvido não apresenta tal potencial para ameaça, é passivo; no mais pesar, tapa. Penso aqui num possível Ouvido-fantástico, antropomorfo ou monstruoso; mais especificamente, penso em sua impotência como matéria-prima criativa. Raramente tememos um ouvido alheio, tememos que algo venha a ameaçar o nosso ouvido, nosso corpo e nossos sentidos.

A ameaça aos sentidos (muito presente em ‘Veludo Azul’, inclusive) talvez tenha um exemplo universal na traumática imagem presente em ‘O Cão Andaluz’, do olho cortado pela navalha. Mesmo que o escrutínio torne claro que o olho filmado não é humano, quem teria tal olhar num primeiro contato? Salvador Dali e Luis Buñuel apresentam uma imagem repulsiva ao olho, um convite à que se olhe para fora da tela – consciência do olho pelo signo do olho. É interessante pensar na estetização de tal sensibilidade (repulsa) através do *Gore* no cinema, na emulação exacerbada da agonia como fonte de estímulo audiovisual. Mas assistir ao ‘Cão Andaluz’ ou a um filme Gore não traz risco ao próprio olho, apenas mimetiza sua agressão – já ‘The Flicker’, de Tony Conrad, (filme estruturalista ligado ao grupo Fluxus) é um filme que estressa o nervo óptico através de um inconstante e agressivo efeito de flicagem num projetor, causando efeitos voluntários (vontade de olhar para fora da tela, agonia) e involuntários (stress) no espectador – olho consciente pelo próprio olho.

No seu [livro](#) sobre o Fluxus, Hannah Higgins apresenta justamente essa questão do fator da experiência (material e por fim, fisiológica) como base para certas obras de arte que abandonavam a tradição da arte pelo símbolo e pela mimese (cuja apreciação ‘devida’ demanda o que denomina de inteligência secundária, o contato a posteriori e a interpretação) em visa do apelo ao corpo e aos sentidos – “inteligência primária”, como denomina – criando

convites à exploração, à imersão e à auto-percepção – deparar-se com o ouvido num campo aberto, penetrá-lo. E, por muitas vezes, esse apelo aos sentidos e ao material (não-representação, coisa-em-si) se dava através de obras que se assemelham a técnicas de tortura – Flickr, um [Fluxkit](#) que poderia machucar e até o pesadelo ortodôntico [Flux smile machine](#); tais ‘estímulos negativos’ ao prazer sensorial também se apresentavam como possibilidades criativas a esse movimento estético.

Trazendo finalmente à questão para a música, o contato com essas idéias me fez questionar meu gosto pelo gênero Noise, que abandona diversas lógicas musicais da composição tradicional ao se preocupar muito mais com a textura e mesmo a não-musicalidade do som em si, por vezes de forma tão agressiva quanto o gore no cinema, mas com uma diferença interessante, pelo menos no que se diz respeito a minha escuta: o prazer real da escuta dessas obras parece vir justamente de seus momentos mais perturbadores, sua catarse parece estar bem mais ligada à uma reação (primária) de querer aumentar o volume, justo quando as peças chegam num ápice de turbulência, como se o desejo inferido fosse o do dano real ao ouvido. A escuta desse tipo de música parece, assim, se encontrar num nível paradoxal, em que meu próprio mecanismo de escuta, e os sons que são ou não são agradáveis a ele, são colocados em questão.

Se algumas considerações aqui parecem tender para um viés freudiano de desejos inconscientes (se é que parecem algo), acho que trazem à tona, na verdade, as considerações de Wilhelm Reich sobre psicologia e corpo, couraça muscular: surge a idéia ouvido que anseia por liberar-se do estado passivo e [oprimido](#) em que encontra na vida desperta, e que se abre para estímulos outros que nos tornam conscientes de seu funcionamento, da pluralidade de estímulos que é capaz de sentir – inclusive o som atordoante, mas ‘bom’ (assim como o gosto do [salmiakki](#)), sons que afirmam e delimitam nossa própria es-

cuta e trazem à tona as relações das mais primárias que acontecem entre os estímulos externos e como os recebemos à partir de nosso sistema biológico.

Um artista, cujo rosto não me era conhecido, dispunha para sua performance um aparato que parecia uma pequena ducha portátil junto de parafênalia de mesa de som e algumas luzes que piscavam; a performance musical era o banho que tomava, amplificado pelo aparelho, que gerava um som muito alto e grave, pipocando em volumes inconstantes, como uma lixa sendo esfregada num microfone até que esse quebrasse; mas o som em si era magnífico – se fechássemos os olhos, delineava-se a figura do artista, pois este estava traduzindo o som da forma do próprio corpo, esculpindo a si no meio do ruído. Tive esse sonho logo depois de começar a ler o livro de Higgins; na verdade, não lembro se era sonho ou pesadelo.

# processos criativos - casa das caldeiras (monstruocidades)

Bruno Fabbrini

---

Pegando carona na última coluna da Julia Teles, a thereminista e compositora do NME, queria falar um pouco sobre processos criativos. Durante o ano de 2013 estive, com o colega Ivan Chiarelli, fazendo uma residência artística na Casa das Caldeiras, em São Paulo. As Caldeiras é a única construção remanescente das antigas Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo (IRFM) e fica na região da barra funda, ao lado do estádio do Palmeiras, em um terreno que ocupava mais de 110 mil m<sup>2</sup> antes de ser desativada e adquirido por grandes incorporadoras, vítima da especulação imobiliária que assola a cidade. Originalmente construído para gerar energia para as indústrias, o edifício foi erguido em 1920, conta com três caldeiras e permaneceu abandonado por décadas após a desativação das indústrias, até ser tombado como patrimônio histórico em 1986. Em 1998 foi reformado e em 2004 transformado num centro de atividades artísticas, culturais e de eventos sociais.

Fomos selecionados para a residência no início de 2013 com a missão e intenção de encontrar ‘os sons inaudíveis, abandonados ou esquecidos da Casa’ e a primeira coisa que fizemos foi vasculhar o terreno que abriga a construção, percorrendo toda sua extensão. Uma vez familiarizados com ele, começamos a fazer explorações sonoras com os objetos e lugares que nos pareciam mais inte-



ressantes. Assim, na construção principal, descobrimos uma passarela que estava inativa e liga a Casa as linhas de trem, que passam atrás do terreno e (contratudo e todos) seguem a pleno vapor, servindo como o escoamento da produção industrial. Lá fizemos a captura de algumas ambiências que nos pareciam interessantes, especialmente durante as passagens desses trem, que modificavam por completo a paisagem sonora local (além de termos uma boa vista panorâmica do terreno). Já na área externa, descobrimos um de nossos grandes objetos de estudo (e paixão sonora!), a chamada portas-ciclope e suas irmãs menores. Batizadas dessa maneira por conta da inscrição contida no bloco de ferro, com cerca de 5 cm de profundidade e peso equivalente ao de um rinoceronte (isso suponho), as portas, no abrir e fechar, pareciam urrar e deixavam um lindo harmônico no ar, oferecendo diversas variações timbrísticas conforme o manuseio (puxando mais forte, empurrando devagar, forçadas para cima ou para baixo). Novamente na construção principal, no pavimento inferior, podíamos acessar as Caldeiras através de um corredor-túnel, 'arquiteticamente' falando uma das partes mais interessantes da casa e, debaixo delas, olhando pra cima, nos deparávamos com uma chaminé com mais de 30m de altura que batiza o complexo (Caldeiras, oras!) e produz resultados bem interessantes com uma simples batida de palma. Ainda no corredor externo margeando essas caldeiras, alguns espaços recortados nos tijolos serviam para armazenar a lenha (que não era pouca) e no andar de cima, uma série de tubos (que se assemelham a tubos de ensaios químicos interligados) pintados de laranja e que produzem estalos interessantes ao receber estímulos- pancadas e chacoalhões (só não façam isso, ou vocês serão desencorajados pelo Joel, diretor artístico da associação, *perdón!*).

Ao longo da residência produzimos três obras, e aqui me atenho especificamente a uma delas, o projeto Monstruocidades (Casa das Caldeiras). Conceitualmente nossa proposta era tratar da história da Casa ao longo do tempo,

abordando os papéis por ela desempenhados (da época industrial até abrigo cultural), e paralelamente tratar da cidade, que em expansão desordenada, crescia a seu lado. Assim, fizemos das Caldeiras a narradora de sua própria história e da expansão desgovernada da cidade, usando como matéria prima sons que colhemos em seu próprio corpo e arredores, e norteados por uma característica que se manteve ao longo do tempo: o fato das Caldeiras serem, desde sempre, uma fonte geradora de energia (seja industrial ou cultural). Com isso, começamos a escrever uma partitura experimental englobando palavras ligadas a Casa e a cidade (carvão, energia, cidade, etc...), imagens colhidas no terreno (uma série de fotos do muro da área externa da casa viria a se transformar na inspiração musical para um dos movimentos da peça), o inventário sonoro dos sons inseridos em seus próprio corpo (ambiências, porta-ciclope, etc...) e, posteriormente, esse material seria entregue aos músicos convidados para realizarmos um improviso sobre o tema. Fizemos os convites a sete músicos que se juntariam a nós dois, num conjunto instrumental incluindo instrumentos acústicos e eletrônicos, e escrevemos um pequeno texto introdutório sobre a Casa e nossas idéias a respeito. Convites aceitos, agendas acertadas e tivemos dois encontros-ensaios-passagem de som para averiguar as possibilidades de realização. No set de instrumentos havia flauta, trompete, guitarra, sanchin, tambores, baterias, sintetizadores, computadores, pedais, apitos, kalimba, vozes, entre outros, na combinação mais abrangente que jamais poderíamos sonhar. Além dos instrumentos, as origens culturais dos instrumentistas também vinham de todas partes: Ásia, África, Europa e América, e tal como São Paulo e sua história, acolhia à todos para dialogar, criar e percorrer nossa trajetória sonora. Nas semanas seguintes, precedentes a apresentação, foi uma baita correria para conseguir listar e obter todos equipamentos necessários para sua realização, além de criar o projeto gráfico para a partitura, os convites, divulgar

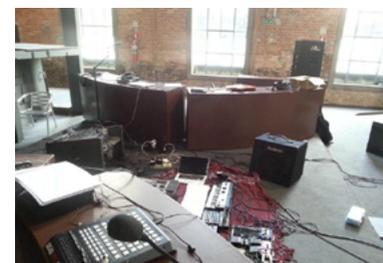
o evento e, por fim, fazer ‘a aventura’ a tomar forma. Além disso, tínhamos que conter nossa ansiedade e toda expectativa que cercava a apresentação. Assim, no dia 03 de novembro de 2013, todos a postos, e lá estávamos, apresentando pra um público bem diversificado o resultado de um ano de trabalho num peça experimental, ansiosos, concentrados e tentando prever minimamente o que poderia acontecer. No fim, foi lindo! Uma das memórias mais legais que tenho é a de um senhor vir falar comigo, depois da apresentação, com os olhos cheios de vida, dizendo ter entendido o que era àquilo – a apresentação – e que ela tinha sido reveladora, ele sentia como se o trabalho houvesse aberto um novo canal de diálogo e compreensão entre ele e a cidade. Levo comigo essa recordação, e acredito, nossa intenção inicial foi bem sucedida.

Se por um lado ser artista, trabalhar com arte, é duro em muitos sentidos, quase sempre falta condição financeira, estrutura, apoio, nunca falta, ou deve faltar, vontade e persistência. É através da arte e sua exploração que existe possibilidade de entrarmos em contato com os tantos silêncios que existem – nossos próprios silêncios, ‘o desconhecido’, e o dos espaços que existem – e temos acesso a suas revelações mais reluzentes. É levar consigo a percepção de que tudo pode mudar a cada instante e estar aberto a se surpreender. Propor e vivenciar processos artísticos é abrir a possibilidade de chegar a lugares insuspeitos e tentar devolver essa experiência de alguma forma: seja como composição, instalação, performance, ou na forma que for. Longa vida àqueles que se aventuram à essa sorte: sigam experimentando!

Em tempo, se você quiser conhecer melhor a Casa das Caldeiras: [www.casadascaldeiras.com.br](http://www.casadascaldeiras.com.br)

Vale dizer, no projeto ‘Todo Domingo’ você tem livre acesso a festas e atividades culturais e artísticas de todos os tipos, com entrada franca.

Ainda, se você quiser escutar o resultado do Monstruocidades Caldeiras, aqui



(foto da montagem de uma das passagens de som)

o link da gravação ao vivo: <https://soundcloud.com/invisibilidades/monstruocidades-caldeiras>

E, para conhecer melhor o invisibili(cidades), o coletivo de arte sonora formada por mim e pelo Ivan Chiarelli que está sempre de olho (e ouvidos) na cidade, com a presença de convidados bacanas pra realização dos projetos, você pode visitar: [www.invisibilidades.com](http://www.invisibilidades.com)

Valeu!

# pela última vez

Natália Keri

---

A partir da obra “A palavra”, de **Marília Vasconcellos** e **Ladislau Kardos**: <https://nmelindo.bandcamp.com/track/a-palavra>

No último segundo, deitado naquela porra de cama de hospital, é a maior sacanagem descobrir tudo. Este era o truque: na hora em que percebeu o que estava acontecendo era tarde demais. Não podia mais xingar ninguém nem escancarar para o mundo a grande farsa. Olhou para o horizonte e percebeu que dali para a frente havia apenas um grande nada, o ponto final e o silêncio.

Um turbilhão de nervos e neurônios, em seus últimos e longuíssimos espasmos, trouxe a certeza de que a partir dali não há onde, não há quem e nem quando. Nessa hora começou a se dar conta da insignificância e da pequenez de tudo frente a esta súbita revelação.

Era uma infinita injustiça entregar-se ao nada agora que estaria pronto para encarar os fatos. Sair da letargia. Mas aquele era o último segundo. Nada mais havia para encarar. Nem a verdade, a bondade, o amor, ou os parentes que já tinham batido as botas. Nem o death metal, sofrer e lembrar de tudo que tinha feito de escroto. O nada era, e mais nada para ele havia, além do duplo desperdício de uma vida de enganos e de um último segundo gasto no desgosto do desvelamento de uma ilusão.

# andar binaural

Luis Felipe Labaki

---

Na minha conversa com o Sergio na [linda#10](#), discutimos sobre música feita em torno da idéia de “novidade do suporte”, de encantamento pela nova tecnologia. Recentemente, encontrei um novo suporte. Nada novo para o mundo, mas novo para mim, que nunca o tinha usado: comprei um par de microfones binaurais – um par de fones de ouvidos, bem mais modestos que [uma cabeça de oito mil dólares](#).

O período de aprendizado com uma ferramenta nova costuma ser interessante. Fiz um caminho que me parece habitual: gravei algumas coisas em casa, ações cotidianas diversas, e comecei a caminhar por aí. Nesses momentos, se produz muito material. Diversos trajetos de quinze, trinta minutos enchendo o HD. E é um período frustrante também: os fones escapam dos ouvidos, arquivos vêm com sons estourados enquanto não se aprende qual o melhor nível de captação em cada situação, e assim por diante.

Talvez haja algo de desonesto em sair andando binaural pelas ruas. Afinal, fones de ouvido são um disfarce perfeito se o que se quer é gravar uma paisagem observacional, baseada na não-intervenção no momento do registro: todos pensam que você está ouvindo música, que não está escutando nada do que se passa à sua volta e que também não quer ser incomodado. E, no entanto, você está justamente em um estado de alerta em que se presta atenção redobrada aos sons do entorno, talvez até desviando ligeiramente sua rota para se aproximar de algum ruído interessante.

A estranheza aumenta quando se resolve falar com alguém. Para o interlocutor, é estranho conversar com quem parece não estar te escutando; para quem está gravando, o reflexo inicial é de tirar do ouvido pelo menos um dos fones, como

fazemos quando ouvimos música. É uma experiência diferente, pelo menos nesses momentos iniciais, de se gravar uma conversa com um microfone direcional apontado para o interlocutor. Mesmo que o técnico de som segurando o direcional esteja usando fones, bem, para seu interlocutor ele ainda *tem algo que identificamos como um microfone* nas mãos; o técnico binaural, não.

Lembrei da equipe de espionagem da seqüência inicial de *A Conversação*. Se fosse hoje, o binaural não substituiria os microfones ultra direcionais dos dois *snipers*, mas alguém fingindo ouvir música no seu *ipod* enquanto passeia com seu cachorro provavelmente se sairia melhor na tarefa de escuta do que o espião com a sacola de compras – apesar de ser uma imagem muito menos divertida.

Bom, tudo isso se refere a apenas um tipo específico de gravação, que é também só um dos primeiros momentos da relação que se estabelece com a ferramenta. Sabe-se lá o que será feito com todo esse material captado.

Por conta disso tudo, acabei dando mais uma pesquisada e encontrei alguns exemplos de gravações binaurais que eu não conhecia. Dentre eles, *Street Hassle* (1978), do Lou Reed, considerado “o primeiro disco *pop* binaural”, e a gravação de *Pléiades*, de Iannis Xenakis, realizada em 1986 pelo grupo Les Percussions de Strasbourg em presença do próprio compositor.

Mas o mais curioso de tudo foi esbarrar na expressão “Autonomous Sensory Meridian Response” e descobrir que microfones binaurais tem sido muito usados pela comunidade ASMR no Youtube.

[ASMR] Close-Up Binaural Mouth Clicking + Breathing Sounds + Mouth Sounds - <https://youtu.be/YMpyLNOytAY>

O Virtual Barbershop parece agora o primeiro cinema, o *vaudeville* do binaural.

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 09 de junho 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**