

# linhas

#19 2014

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

# sumário

**03** editorial

**04** desconfiado de que eu não desconfio sozinho  
Caio Kenji

**05** fricção  
Natália Keri

**06** circunstancialmente eletrônico  
Luis Felipe Labaki

**12** que eu desorganizando posso me organizar  
Bruno Fabbrini

**14** texto#15\_para\_linda  
Sérgio Abdalla

**16** esculpindo sons no photoshop  
Rodrigo Faustini

**20** ciudadedós – luchín  
Adam Matschulat

# editorial

---

Hoje na *linda*, temos a estreia da coluna de Caio Kenji. Caio é um dos autores do **NMEaniversário#3**, e terá sua obra, feita em parceria com **Élcio Miazaki** e **Henrique Chiurciu**, exposta na **Oficina Cultural Oswald de Andrade**. O lançamento da instalação contará ainda com um concerto com outras obras do projeto, e será no dia 27 de setembro, às 19h, com entrada gratuita. Mais informações no evento: <https://www.facebook.com/events/572002642905148>. Além disso, o caio também ministrará uma oficina de PureData, também gratuita! Maiores informações em: <https://docs.google.com/forms/d/1ydtuqOYj-sevKVhRuiQjgI2RSicGjXYBgkx6p7LCqqHU/viewform>

As demais colunas continuam sua periodicidade. **Natália Keri** escreve a partir da primeira compositora nesta segunda fase de seus escritos: a clássica “A little Noise in the System (Moog System” (1966), de **Pauline Oliveros**, ganha suas próprias fricções verbais.

Já o **Rodrigo Faustini** continua a desenvolver ideias sobre o glitch, desta vez, criando sons no Photoshop. O **Sérgio Abadalla** retoma aspectos do seu primeiro texto, na *linda*#1, lá em 6 de janeiro. O **Bruno Fabbrini** fala sobre a (des)organização de eventos, e o **Luis Felipe Labaki** reverbera algumas palavras de Frank Zappa.

Por fim, o **Adam Matschulat** nos traz, através da Vanguarda SulAmericana de Nova Música, a obra do duo chileno Ciudadedós. Tem que ouvir! E lembramos que a *linda* impressa foi lançada e está à venda, com entrega para todo o Brasil (e até para o exterior!): <http://www.editoramedita.com.br/#!proximos-livros/cz53>

# desconfiado de que eu não desconfio sozinho

Caio Kenji

---

*“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”* – Grande Sertão Veredas – Guimarães Rosa.

1. A atenção deve ter sido muito afetada pela forma com que, ultimamente, se bombardeia o público de informação que chega de forma frenética, volumosa e variada. Cada vez mais nossa concentração é assediada por um número crescente de possibilidades que nos são oferecidas. Talvez ela (a atenção) tenha sido fragilizada a ponto de serem necessárias outras relações com a informação, por exemplo, relações físicas e/ou táteis, seja numa instalação interativa, seja acariciando o celular com o polegar. Pensando nisso, um evento como o concerto de música, onde geralmente se pede para o público para “sentar e aceitar”, talvez esteja perdendo o sentido(?).

2. Não que acredite que adequar-se às idiossincrasias daquele que ouve seja “A” prioridade, mas não se comunicar em algum nível com o público não afasta o trabalho do interesse? Ou talvez a “não comunicação” possa ser uma etapa da atenção, como seria o caso de apresentar uma regra absurda mas que é fielmente cumprida dentro do ambiente em que é apresentada até que se compreenda seu funcionamento (penso no humor de Monty Python). O absurdo pode ser um ponto de atenção muito eficiente, mas ele expira, um jogo que não se compreende a regra não acaba perdendo a graça? (Penso em “baseball”).

[vídeo indisponível]

# fricção

Natália Keri

---

Nesta segunda fase da coluna de sua coluna quinzenal na *linda*, a Natália Keri parte de obras importantes da História da Música Eletroacústica para escrever.

Hoje, a partir da obra “A little Noise in the System (Moog System)” de Pauline Oliveros: <https://youtu.be/yXV0b84FbQs>

É um fato científico conhecido que ao sabor do acaso um gene pode modificar-se, alterando assim algum tipo de característica do bebê ou do filhote em gestação.

Estas alterações podem ser boas ou más para a sobrevivência do organismo, também por uma questão de sorte ou azar.

Já há muito tempo ela decidiu que, no seu caso, era azar. O que poderia sob o olhar de muitos ser comemorado como um superpoder era, ah o clichê, um verdadeiro fardo.

Nunca conhecer o silêncio é sua maldição. Aprendeu a se concentrar e a não sofrer muito. O custo é fugir de boa parte da tecnologia (ainda que a natureza também tenha sons horrorosos, foi uma escolha). Aparatos simples como carros, liquidificadores e aspiradores são torturantes. E estes são apenas os exemplos mais óbvios.

Seu objetivo de vida é saber o porquê de ter esta percepção auditiva exagerada. Mas do começo sabemos o desperdício desta busca.

# circunstancialmente eletrônico

Luis Felipe Labaki

---

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

O exemplo mais conhecido de seu trabalho com o sintetizador, no entanto, é o álbum *Jazz From Hell* (1986), que, curiosamente, lhe rendeu um Grammy de “melhor performance de rock instrumental”, justamente por “St. Etienne”, a única faixa do disco que *não* foi executada no Synclavier.

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

Não há espaço aqui para detalhar a evolução de todo o trabalho de Zappa com o instrumento, e portanto eu gostaria de focar nas composições presentes no seu último trabalho com ele, *Civilization Phase III*, tanto porque o que vou falar não se aplica a todas as obras sintetizadas. Mas um ponto curioso precisa ser ressaltado: em todo seu trabalho com o Synclavier, o foco de Zappa não foi a criação de obras baseadas em sons puramente sintéticos, sem um referente direto no mundo acústico. Há, na maioria das composições, em todos os discos, linhas compostas para *instrumentos acústicos sintetizados* ou para *samples* desses instrumentos. Ou seja, quase sempre há ao menos algum elemento fazendo referência a um instrumento do, digamos, “mundo real”. Isso não quer dizer que não haja sons que só podem ser produzidos através de manipulações digitais – há, e muitos – mas, especialmente em *Civilization Phase III*, arriscaria dizer que estes são minoria em comparação com os sons/samples de instrumentos acústicos. Há, inclusive, peças que utilizam apenas instrumentos tradicionais sampleados, como *I Was In A Drum*, ou *A Pig With Wings*.

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

E isso pareceu ter mudado com a chegada do Synclavier. Em diversas entrevistas realizadas depois que começou a trabalhar com o sintetizador, Zap-

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

Em uma [entrevista de abril de 1986](#):

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

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

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

FZ: Por que não? Ninguém nunca escutou. Vamos ouvir isso. Esse é o objetivo. (...) Eu quero descobrir o que acontece se você pegar esses sons idealizados, uma biblioteca

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

O estranhamento provocado pela proposta de Zappa está justamente nesse ponto de intersecção em que ela se apresenta: por um lado, os sons usados pertencem, em sua maioria, a instrumentos acústicos, tradicionais, e acredito que houvesse, nesse plano, uma preocupação em reproduzir o som dos instrumentos da maneira o mais fiel possível, de modo que um clarinete soasse como se tocado por um clarinetista (mas é preciso reconhecer que, sobretudo nas flautas, clarinetes e violões, isso não se concretiza: é muito fácil reconhecer que se trata de uma linha de samples ao se prestar atenção na ligação entre as notas, especialmente em passagem melódicas de muitas notas). Mas, por outro lado, o resultado final da dupla composição+execução tampouco pode, em teoria, ser reproduzido fora do meio digital.

É claro que as peças de *Civilization Phaze III* são objetos artísticos “íntegros”, finalizados: afinal, trata-se da execução ideal (ou que, em determinado momento, pareceu ideal a Zappa) da peça, escrita, executada, mixada e fixada em um suporte. E, considerando a mixagem como elemento composicional, é claro que apenas essas versões podem ser consideradas, digamos, “definitivas”: apenas nelas há a impressão estereofônica desenvolvida por Zappa naquele momento e, oras, apenas elas foram realizadas diretamente por ele. Qualquer consideração

que vá além disso será um exercício de imaginação, uma vez que ele não está mais aqui para retrabalhar ou modificar isso que já foi fixado. Pois bem.

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

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

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

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

(Guardadas as devidas proporções, o ‘play’ do Sibelius como obra?)

Enfim. Parte dessa questão toda veio do fato de que, nos últimos anos, alguns conjuntos têm realizado arranjos de algumas dessas peças. Em 2003, o grupo alemão Ensemble Modern lançou um disco que contém, entre outras coisas, cinco peças antes executadas no Synclavier, duas delas do *Civilization Phase III*; desde 2007, o também alemão Ensemble Ascolta vem realizando alguns concertos tocando peças do Zappa, incluindo também algumas para Synclavier, como *I Was In a Drum* e *Reagan at Bitburg* (essas performances ainda aguardam um lançamento oficial).

Para cada nova obra de Synclavier arranjada e executada, parece haver uma aura de conquista, de desbravamento ('yes, we can!'). Algo como se, uma vez executada na íntegra em um concerto por um conjunto, a peça finalmente ganhasse vida. Mas será que é esse o caso? O risco aqui é cair em um juízo de valor metafísico. A versão executada ao vivo é melhor por... ser ao vivo? Humanos vs. Máquinas? Não, acho que não pode ser assim. E, no fim das contas, quanto menos "ao vivo" é a gravação feita por Zappa?

Termino com dois exemplos.

"Put A Motor In Yourself" e "Reagan at Bitburg" nas versões de Civilization Phaze III: Frank Zappa- Put A Motor In Yourself - <https://youtu.be/DzNVKdqz4sE>, Frank Zappa - Reagan at Bitburg <https://youtu.be/TD0J-6vx26CM>

E os arranjos da Ensemble Modern e Ensemble Ascolta, respectivamente: Put A Motor In Yourself - Frank Zappa (As Performed By Ensemble Modern) - <https://youtu.be/8TywVjyM638>, ascolta plays Zappa Reagan at Bitburg - <https://youtu.be/LE7iTTDZeF4>

# que eu desorganizando posso me organizar

Bruno Fabbrini

---

Sábria frase, ‘que eu me organizando posso desorganizar, que eu desorganizando posso me organizar’. Mas, continuo, porque isso poderia confundir as idéias, as minhas e a dos leitores. O fato é que estou organizando um evento grande – desejo, grande evento – com alguns companheiros (incluindo o Invisibili(cidades) e o NME) sobre cultura experimental, isso que, de alguma maneira, vivemos abordando na linda e nas atividades ligadas ao grupo. Como a Julia (Teles) já especulou em um dos seus textos, afinal, o que é ser experimental?, mesmo sem saber ao certo, vivencio esse universo suficientemente pra dizer que o (re)conheço. Em parte o conheço. E, em parte, ser experimental pressupõe um pouco de bagunça, ou ao menos deveria supor. Bagunça no sentido de zonestar, bagunça no sentido de fugir do óbvio, do fácil e do simplório, bagunça no sentido de surpreender. Realizar um festival, no caso, juntar vários grupos de pessoas exercendo funções que vão da segurança e recepção do público à curadoria dos artistas, do bom funcionamento do bar e sanitários ao cumprimento do cronograma, requer organização. Muita organização. Há, nessa soma, uma série de fatores que podem fazer o evento dar muito certo, ou dar com os burros n’ água. Assim – entre planejamento, condição financeira e regras de convívio – como produtor busco evitar as roubadas a que tanto me encontro exposto como artista, oferecendo aos participantes àquilo que posso prometer e organizando tudo da melhor forma possível. Alias, boa parte do

trabalho de um produtor é antever problemas e buscar soluções. Na contramão, como artista, quero criar um jogo com o espectador e fazê-lo (re)agir diante de uma proposição, surpreendê-lo diante de si, sua atitude e, numa espécie de convite e desafio, oferecer uma experiência (afinal, supostamente, é pra isso que me chamaram). Infelizmente, porém, como em um ciclo edípico, alguns artistas correm para fugir do seu, digamos, destino (talvez um universo que lhe pareceria mais familiar?) e dão de cara com tudo àquilo que pretendem evitar e representar. Nesses últimos tempos, aliás, vi inúmeras tentativas (frustradas) de aproximação que se enquadram em alguma compreensão do que foi um dia, ou pareceu ser, transgressor, revelador e hoje não passa de um proforma disfarçado em retórica, numa suposta citação-b-a-r-r-a-homenagem a grandes personagens. Nada contra as tentativas, e muito menos os grandes personagens, mas, infelizmente, de tanto se desejar o reconhecimento justificado por certo conhecimento – ou, na outra ponta, o diferente pelo diferente- o que resta é apenas o vazio de forma e conteúdo. Se antes de olhar pra si o artista olha pra fora e busca algo que não lhe pertence, querendo ser e transcender algo que não lhe é próprio, consuma-se a tragédia, geralmente, com muita pose. Assim, concludo ou especulo, as vezes acho que ando de cabeça para baixo, tratando com produtores muito desorganizados, e artistas demasiadamente... bem ordeiros! se assim me faço entender. Repenso, eu me organizando posso desorganizar, eu desorganizando posso me organizar.



# texto#15\_para\_linda

Sérgio Abdalla

---

semana passada, lançamos a primeira *linda* impressa. escrevo esse texto em 15/09/14. esta revista começou, em jan/14, como um braço editorial do nme. não sei o que é um braço editorial, mas tornamo-nos mais que um braço. de qualquer modo, tentamos construir um corpo. entre textos indo mais pra cá e textos indo mais pra lá, acabamos por ter um panorama amplo, uma paisagem ampla. cobrindo um campo assim amplo, percebemos que não estamos num mundo de desinteresse. aparentemente, as gentes têm se interessado pela revista. não se sabe por quê, mas parece que têm. para mim, é importante que ela seja periódica [seja qual for o período], que assim o leitor pode saber que existe uma publicação sobre algo como “cultura eletroacústica” ou algo assim ou qqr coisa como som/composição/música/barulho etc, que existe sempre e que periodicamente estará lá. a música experimental ou música de invenção ou tanto faz, a música “loka”, se peca em algo, provavelmente peca pela falta de periodicidade. se, por acaso ou não, nada acabar sendo periódico dentro dela, se ela não nos trazer um ritmo direto, reto, alienante, envolvente, violento, então que tudo fora dela o faça. gostaríamos que essa revista tivesse essa periodicidade e essa postura no mundo, na guerra do mundo, que ela estivesse sempre aqui a fazer sua campanha, a conquistar seus territórios. infelizmente, não se pode dizer que tenhamos inimigos. é um pouco pior, me parece. não temos amigos o suficiente. espero que estejamos sempre aqui como um conhecido chato porém confiável, que pode se tornar amigo ao longo do tempo. espero termos o tempo de chegar lá. para isso, gostaria de pedir o seu voto. voto de confiança ao ler a

revista e buscar algo de interessante. nem todo dia haverá algo de interessante, mas a profissão aqui é a de manter uma exterioridade em relação à música esquisita que talvez façamos, e se ela for esquisita, que nossa publicidade engane a todos!, engane que a música é simpática e merece ser escutada, e que os textos são ótimos e valem a leitura. espero ter enganado a todos, obrigado.

# esculpindo sons no photoshop

Rodrigo Faustini

---

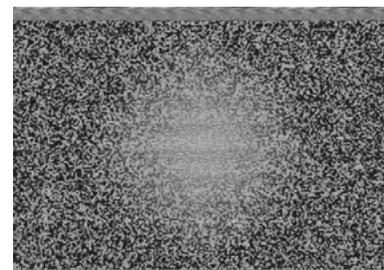
[este texto está sendo publicado simultaneamente na linda e no site do [NMEaniversário#3](#)]

Uma das técnicas mais difundidas de databending (manipulação de dados de um tipo de arquivo num suporte destinado à manipulação de outro formato) é a edição de imagens no Audacity, usando sua função de leitura de arquivos .Raw – com facilidade, é possível editar arquivos de imagens como se fossem sons, uma vez que o programa consegue lê-los dessa maneira, reproduzindo pequenos bipes (suas representações como ondas), que podem então ser revertidos em imagens ‘quebradas’.

Um processo bem menos explorado é a manipulação de arquivos de áudio em softwares de edição de imagem, o qual eu acreditava ser bem mais complicado que o processo anterior, até me deparar com esse tutorial, no qual o usuário, usando um processo similar ao do Audacity, obteve sucesso, a partir da velha tentativa e erro, abrindo músicas no Photoshop:

[Tutorial] How to glitch songs in Photoshop - <https://youtu.be/jCxii-CLyA8s>

A descoberta coincidiu com o convite para desenvolver uma peça, em trio, para o 3º aniversário do NME; de início, já estava claro que trabalharíamos com desconstrução e, assim, inclui o databending pelo Photoshop em nosso processo criativo, transformando uma gravação do 24º Capricho de Paganini em imagem



para então editá-la – abstraindo do arquivo original, do processo comum de composição digital para uma edição às cegas dentro do ambiente visual.

O Photoshop traduz o arquivo numa grande imagem-ruído em preto e branco, e assim, não só seu processamento é lento quanto várias funções que dependem de canais RGB ficam desabilitadas; é necessário tato (como em qualquer databending) para não corromper o arquivo como um todo. Fuçei sem esperar muito\*, mas um dos primeiros testes logo me chamou a atenção:

[áudio indisponível]

aúdio ‘bruto’ de experimentação no Photoshop. Apenas renomeei o arquivo de .raw para .wav e o normalizei para escuta (‘glitch’ começa aos 40 segundos).

Alguns destes sons, ao invés de apenas adicionar camadas de ruído branco ao áudio original (como outros testes e técnicas fizeram) criavam camadas que apareciam e desapareciam, e até caminhavam entre os canais, com ritmos próprios, ou, ainda mais interessante, mutavam ou misturavam-se com o som original do violino, emitindo sinais eletrônicos a esmo, além de implodir ruídos da gravação original, ecos dos algoritmos complexos que o Photoshop utiliza para alterar os dados de uma imagem de maneira “estética” ou pouco aparente (vide sua popular ferramenta de preenchimento “Content-aware”).

Fazendo mais alguns testes, notei como a função de Gradientes demonstrava-se uma ferramenta poderosa, enquanto edições em canal alfa ou Blending modes pouco faziam diferença; a relação de topo e baixo da imagem mantinham uma relação direta com a duração do áudio (para editar o meio da música, basta mexer no meio da imagem), enquanto esquerda/direita e o comprimento total da imagem parecem manter paralelos mais herméticos com o arquivo original.

Não tendo formação musical nem estudo em programação, foi interessante como as diversas tentativas, primordialmente intuitivas, permitiam-me criar suposições tanto sobre a lógica interna do Photoshop, que depende de layers e

máscaras evitando a perda de dados, quanto explorar relações musicais que não havia notado de imediato na composição de Paganini e passaram a guiar os testes seguintes: aproximo o modo de “fazer conhecer” do Glitch e do Databending com a Engenharia Reversa, de expor e tornar compreensíveis as relações do todo através da recombinação e mutação de seus pedaços.

Há aqui a experiência empírica de observar os limites do que faz de um arquivo .wav um arquivo .wav de áudio, do Photoshop um editor de imagens, da gravação original como registro, e do Capricho uma composição para violino. O glitch e o databending trazem à tona uma meta-percepção durante o cada vez mais mediado processo de composição e escuta na era digital – ou, como Kim Cascone apresenta em seu texto “The aesthetics of failure” (que você encontra aqui <http://bit.ly/1m4mRsL>), iniciam por si, assim, o “pós-digital”.

Em seu texto, além de legitimar esses processos anárquicos como possibilidades atuais de composição, que seguem uma linha já presente na história da música, Cascone aponta também a necessidade de trazer esses conhecimentos à um meio formal como a Academia, uma vez que surgem de forma espontânea e desorganizada dentro comunidades digitais, entre pessoas com formações que independem da Música, da programação e da Academia – é preciso alcançar os avanços que tem sido feitos nesses meios, para compreender o que trazem de novo em termos de interação entre usuário-ferramenta-público.

No processodatabending, há alguma forma de alteração na percepção de Software, arquivo e peça sonora e mesmo dessa relação de interação, tornada abstrata e obscura pela inversão dos processos de manipulação: ao escutar meus testes, parecia conseguir ouvir os círculos e os preenchimentos com content-aware que havia inserido na imagem-ruído – Cascone inclusive, aponta em seu texto que, no circuito de produção pós-digital o meio não é a mensagem, e sim a ferramenta – o que casa bem com a primeira idéia que tive para esse texto, de fechá-lo

com a idéia de que, mais do que um 'remix' Paganini (como o autor do tutorial acima diz), escuto aqui o som do próprio Photoshop. Afinal, no fim, são todos apenas dados.

[áudio indisponível]

outro áudio 'bruto' de experimentação no Photoshop. Apenas renomeei o arquivo de .raw para .wav e o normalizei para escuta

# ciudadedós – luchín

Adam Matschulat

---

A **Vanguardia Sul Americana de Nova Música** é um grupo no Sound-Cloud criado por produtor e fundador do selo *Resterecords* Adam Matschulat e tem foco em unir artistas contemporâneos da América do Sul. O grupo é lar para música experimental, alternativa e contemporânea.

Quinzenalmente Matschulat irá contribuir com uma seleção de uma música do grupo e irá compartilhar palavras sobre sua escolha.

**Ciudadedós:** Luchín (2013).

<https://soundcloud.com/ciudaded-s>

**Ciudadedós** é um duo de Santiago que reúne dois grandes expoentes da música nacional Chilena. A cantora, pianista e compositora Cecilia García-Gracia e o guitarrista Guillermo Jiménez. Seu primeiro álbum de trabalho *Huellas* (09/2013), foi um tributo à Victor Jara, marcando 40 anos após seu assassinato. Um álbum emotivo, carregado de memória e força interpretativa.

*“O processo de re-interpretação carregado pelo Duo Chileno dança com uma linguagem não convencional, e a implementação de elementos eletrônicos promove grande liberdade estilística e aprofundamento abstrato. Porém a canção mantém seu destaque lírico, preservando o liricismo profundo de Jara. O duo Chileno fez um incrível trabalho por apresentar um belo conteúdo atualizado de Jara com precisão, cuidado e respeito” – Matschulat*

[www.soundcloud.com/ciudaded-s](http://www.soundcloud.com/ciudaded-s) | [www.facebook.com/ciudadedos](http://www.facebook.com/ciudadedos)

Acompanhe outras faixas da Vanguarda: [áudio indisponível]



*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 15 de setembro 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**