

linhas

#1 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

04 **editorial**
Sérgio Abdalla

07 **por uma cultura eletroacústica de trio-elétrico e/ou o infarto dos puristas...**
Alessa

10 **e a canção experimental, o que é?**
Julia Teles

13 **canção estrutura canção voto de nulidade**
Lucas Rodrigues Ferreira

14 **vanguarda e música experimental**
Roberto Votta

17 **cores & valores**
Tiago de Mello

21 **um silêncio ensurdecador**
Bruno Fabbrini

23 **too many poops**
Luis Felipe Labaki

27 **conversa com rodrigo cicchelli velloso**
Daniel Puig

39 **caminhada silenciosa**
Luisa Puterman

41 **frio na barriga**
Natália Keri, Heloisa Ballarini e Henrique Iwao

43 **solo e ruína**
Sérgio Abdalla

45 **percebendo o público**
Caio Kenji

47 **preludio - lautaro vieyra**
Adam Matschulat

48 **re-postais**
Elcio Miazaki

editorial

Sérgio Abdalla

A revista sobre cultura eletroacústica que ora vos apresentamos começa o ano de 2015 mudando seu formato, sua periodicidade, sua cara, mas não seu foco. Temos alcançado muitas boas coisas nesse *um ano de existência*. Temos o que comemorar, agora, com nosso aniversário (agora há pouco mesmo, que nossa primeira edição saiu em 8 de janeiro do ano passado!). Com um ano de idade, segundo algum mapa da infância de alguma psicologia simplificada de revista (somos uma revista!), começa-se a correr desajeitadamente. Bom, lançamos, além das nossas 47 edições regulares e das três edições pdf inglês/português linda-i, linda-ii e linda-iii (do Brasil para o mundo), uma edição impressa, a *linda!*, impressa. Desajeitadamente, talvez, começamos nossa corrida a passos largos.

Após esse lançamento, ganhamos um presente de natal: saímos entre os destaques do ano do **João Marcos Coelho** no Caderno 2 do Estadão! Muito felizes com o destaque dado a nossa versão impressa, lembramos, então, que, nessa mesma idade, um ano, segundo a mesma psicologia simplificada, entra-se na fase anal. Começaremos também neste ano a publicar os anais de nossa revista, para que nada passe despercebido. Escrever a própria história é muito importante, principalmente quando trata-se de cultura e arte experimental: não temos ninguém que o faça por nós.

A *linda* será, a partir de agora, mensal, e nossa próxima edição sairá na última segunda-feira de fevereiro, dia 23! A mudança, de semanal para mensal, é fruto de duas coisas: primeiro, percebemos que ninguém estava conseguindo

ler tudo, que revista semanal estava muito pesado pra quem nos acompanha; segundo, resolvemos que a revista merecia ter uma cara, e pra isso precisava de um desenho mais cuidadoso a cada edição. Vamos ver se é uma boa cara.

Alessa fala de um novo carro-de-som eletroacústico por vir; **Julia Teles**, da canção experimental, a que já veio e a que há por vir – ela existe? como ela é? **Lucas Rodrigues Ferreira** começou ele mesmo a fazer suas canções experimentais, como que respondendo à Julia; nosso mais novo colunista, **Roberto Votta**, questiona se experimental é um nome para algo ou um nome de coisa nenhuma; **Tiago de Mello** defende que o novo disco dos Racionais está entre o que há de melhor na nossa cultura musical – sim, experimental; **Bruno Fabbrini** experimenta a cidade de São Paulo num texto poético/de-saco-cheio; **Luis Felipe Labaki** nos lembra – e indica bons videos dentro – do *Youtube Poop*, o gênero audiovisual caótico surgido dentro da plataforma de veiculação de videos; **Daniel Puig**, nosso entrevistador informal, fala com o veterano Rodrigo Cicchelli Velloso sobre o começo de sua aventura eletroacústica; **Luisa Puterman** traz a caminhada silenciosa de Vivian Caccuri; **Heloísa Ballarini** fotografa, **Natália Keri** escreve um texto e **Henrique Iwao** faz uma música, um sobre o outro sobre o outro; **Sérgio Abdalla** fala sobre como arruinar um solo, e questiona se isso existe; **Caio Kenji** fala sobre a recepção possível de sua obra por um possível público que ele não conhece, e pensa sobre o que seria o sucesso; **Adam Matschulat**, por fim, continua sua curadoria de indicações de compositores atuais, e hoje fala de Lautaro Vieyra.

Este mês, estamos muito contentes de contar, nas imagens e na identidade visual da revista, com **Élcio Miazaki** e seus *Re-Postais SP*, onde ele submete “*cenar e detalhes de São Paulo a jogos de espelhos, como se a própria cidade olhasse para si, na sua excentricidade. É uma forma de abordar sua característica fragmentada e obsoleta, apesar do ensejo para modernizar-se sem critérios ou controle*”

(Confira também as imagens que ele produziu para a *linda-iii*, edição especial português/inglês em pdf).

Não tendo ninguém que possa fazê-lo em seu lugar, pedimos algo de você: dê uma boa lida na revista. Esperando que nos perdoem o longo editorial de começo de ano, desejamos a todos uma agradabilíssima leitura, e, já que o ano já veio, vamos a ele de uma vez!

por uma cultura eletroacústica de trio-elétrico e/ou o infarto dos puristas...

Alessa

Há uns quatro anos comecei a frequentar os blocos de rua de carnaval em São Paulo. Apesar de estar fora do país em 2014, pude notar o quanto esse formato de brincar de rua vem se consolidando entre os paulistanos. Vejo nisso uma reação da população em retomar a cidade e se mostrar presente no espaço público. Mesmo que muitas vezes estas demonstrações de festa ocorram de maneira desorganizada, acho saudável seu processo. Música na rua sempre me interessou em todas as esferas, não somente a música voltada para o entretenimento e para o corpo.

A experiência sensorial do corpo perante uma grande massa sonora é estimulante e nos traz de volta ao primitivo. O ritmo é sentido na pele que reage a este estímulo em forma de dança. É assim desde os tempos das cavernas, passando pelas marchas militares, pela música das discotecas, aos concertos de noise.

Assim como o trio elétrico no carnaval, temos várias demonstrações de projeção de massa sonora em ambiente aberto principalmente no contexto cultural da periferia. Os bailes funks, as raves e as festas de dub, utilizam-se desta técnica sensorial do volume alto. É parte da estética destes movimentos, e também o terror para vizinhos mais caretas.

Muitas vezes carros tunados com alto falantes potentes ou caixas de som construídas em casa na gambiarra promovem a experiência sonora que nem sempre é em formato stereo. Já é de costume entre estas festas pensar na propagação multi-canal e pensar o som no espaço, enfatizando ainda mais a imersão do corpo.

Obviamente faz-se necessário um estudo sobre as implicações do uso do som em alto volume nos espaços públicos, principalmente na cultura latino-americana. Dos pregões da “pamonha”, das lojas com seus vendedores anunciando as últimas ofertas, aos comícios políticos, ao carnaval. O carro-de-som está, não só em contexto de festa, mas no dia-a-dia econômico e político destes lugares. Já se sabe que o som não tem fronteiras e que para comunicar, o melhor é mesmo aumentar o volume. O volume é uma ferramenta política.

O trio-elétrico oferece um suporte tecnológico para se repensar o formato show, conseqüentemente a performance do artista. Em sua origem ele foi construído para levar à rua a forma do show tradicional. O trio é usado para imprimir sob a cidade, o “concerto” popular.

No entanto, por que não inverter esta lógica? Por que não usá-lo para imprimir sob o show, a cidade? E pensá-lo à maneira das soundwalks?

Nas soundwalks, o ouvinte caminha por um percurso concentrando-se na escuta dos sons ao seu redor. A cidade é o performer e o palco é o espaço público desde a arquitetura dos prédios até o som do tráfego e das pessoas. Todos são atores de uma peça sonora coletiva e gratuita.

Por que não utilizar o suporte do trio elétrico, tão simbolicamente brasileiro, no contexto da cultura eletroacústica? Para isso é preciso pensar para além do material sonoro escolhido, mas na difusão deste na cidade, usando como ferramenta de composição os túneis, as praças, os vãos dos prédio, as pontes. A cidade como interprete literalmente. O compositor terá que sair de seu estúdio

hermético, de seu quarto, andar, descobrir lugares, traçar rotas, combinar os sons da peça com o da rua.

Chega de brigar novamente com a acústica das salas de concerto, numa guerra inútil de subordinar a arquitetura do lugar aos moldes da obra do compositor. Nós, é que temos que nos moldar a ela. E se formos mais adiante, compor para uma arquitetura sempre mutante, ou seja, lá fora, para o movimento da peça sonora nas avenidas da cidade. Lugar de música eletroacústica é nas ruas.

Desde o ano passado venho pensando e tentando entender o que é canção experimental. Já ouvi o termo na boca de várias pessoas, mas nunca entendi o que realmente esperar de uma canção com esse adjetivo. Talvez por que o experimental também seja algo difícil de eu compreender.

Então fui ler *O Século da Canção* do Luiz Tatit. O autor fala da história da música brasileira, de como a música popular teve seu registro garantido a partir do momento em que começou a ser possível a gravação (que funcionava como escritura, tanto quanto uma partitura para os estilos musicais “eruditos”), das mudanças culturais (como a rádio e a televisão, por exemplo) que levaram a canção a diversas fases e tendências, analisa e comenta obras significativas do repertório, entre outras coisas. Mas o que me saltou aos olhos foi sua definição, simples, do que é o canto: “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”.

Segundo o que compreendi, a musicalidade de um texto está implícita nos sons das palavras, basicamente. As palavras são escolhidas pelo seu sentido e sua sonoridade, que naturalmente sugere (ou contém) melodias ou sugestões de melodias. Essa musicalidade contida na fala pode ser tratada e trabalhada de diversas maneiras, mas a base da canção está aí. Um cantor ou compositor pode potencializar ou fugir dessa naturalidade. (Ir para o anti-natural definiria uma canção como experimental?)

e a canção experimental, o que é?

Julia Teles

Desde o ano passado venho pensando e tentando entender o que é canção experimental. Já ouvi o termo na boca de várias pessoas, mas nunca entendi o que realmente esperar de uma canção com esse adjetivo. Talvez por que o experimental também seja algo difícil de eu compreender.

Então fui ler *O Século da Canção* do Luiz Tatit. O autor fala da história da música brasileira, de como a música popular teve seu registro garantido a partir do momento em que começou a ser possível a gravação (que funcionava como escritura, tanto quanto uma partitura para os estilos musicais “eruditos”), das mudanças culturais (como a rádio e a televisão, por exemplo) que levaram a canção a diversas fases e tendências, analisa e comenta obras significativas do repertório, entre outras coisas. Mas o que me saltou aos olhos foi sua definição, simples, do que é o canto: “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”.

Segundo o que compreendi, a musicalidade de um texto está implícita nos sons das palavras, basicamente. As palavras são escolhidas pelo seu sentido e sua sonoridade, que naturalmente sugere (ou contém) melodias ou sugestões de melodias. Essa musicalidade contida na fala pode ser tratada e trabalhada de diversas maneiras, mas a base da canção está aí. Um cantor ou compositor pode potencializar ou fugir dessa naturalidade. (Ir para o anti-natural definiria uma canção como experimental?)

Canção contém texto compreensível (salvo algumas exceções, que eu chamaria também de experimentais), e os textos contêm mensagens, informações, imagens. Embora a base da canção seja simples – basta a sua entoação para ela existir – ela pode carregar consigo diferentes e complexas cargas emocionais, políticas, sociais, entre outras, nessa potente junção melodia-letra.

Existem algumas canções que memorizei já há muito tempo, e quando tento falar os textos sem cantar, é muito difícil não entoar a melodia junto. Pode ser um sinal de que essa naturalidade intrínseca pode ter sido mantida e respeitada, pois os dois elementos, música e letra, parecem indivisíveis, uma vez que foram acoplados um ao outro.

Agora entrando no âmbito da canção experimental, pensando que ela pode ser experimental na letra, forma, sonoridade da voz mais abstrata, ter algo inusitado, coloco alguns links-sugestões de músicas que encontrei para ilustrar o assunto:

1) Na primeira vez que ouvi Walter Franco me impressionei pela simplicidade e esquisitice das suas canções nesse disco *Ou Não*. (Abaixo, no primeiro exemplo, lentamente construída e cíclica, e no segundo com bastante experimentação vocal.)

Walter Franco - Me Deixe Mudo - <https://youtu.be/3uDticRel24>

Walter Franco - Cabeça - <https://youtu.be/ETimzY-nUp0>

2) Tom Zé também tem canções bastante atípicas. Escolho essa por conta de sua letra:

Tom Zé - Um 'Oh' e um 'Ah' - https://youtu.be/JnNmK_ASMzw

3) Rita Lee decidiu musicar uma receita....

Rita Lee - Macarrão com Linguiça e Pimentão - <https://youtu.be/8r-pYqR0MjOg>

... e mais recentemente Karina Buhr fez uma música para pedir dinheiro da Lei de Incentivo para o disco

Karina Buhr - Ciranda do Incentivo <https://youtu.be/GSPHOoxI1U>

4) Lilian Campesato, na peça Fedra, é um exemplo das potências do não-texto na música vocal experimental...

... e o Alessandro Santana também, corroendo o texto em Canto nº2, que pode ser ouvido e baixado aqui.

Esses são alguns exemplos que considere divertidos. Gostaria, ainda, de fazer uma pergunta a quem está lendo: Quando uma música deixa de ser canção? O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto? Em que nível pode ser transformada?

Acho que ainda tenho muito a descobrir para entender os tipos de canção experimental e compreender essa relação voz-texto-som. Quem tiver sugestões, por favor coloque aí nos comentários!

A Alessa já escreveu anteriormente sobre a voz-instrumento e algumas de suas possibilidades. [Confiram aqui!](#)

Bibliografia:

O Século da Canção, de Luiz Tatit
(que pode ser adquirido em <http://www.luiztatit.com.br/> ou em diversas livrarias)

canção estrutura canção

voto de nulidade

Lucas Rodrigues Ferreira

Tenho feito canções e é difícil conceder ao senso comum.

Quando se propõe a algo que já existe aceita-se que aquilo existe.

Digo obviedades porque tentei não ser óbvio.

Quando se é compositor se busca o tão falado novo – o que é um som novo?

- 1) Tem uma música e tem alguém cantando.
- 2) Tem um poema.
- 3) Tem pessoas fazendo barulhos com a boca.

Ou:

- 1) Tem um refrão e ninguém cantando.
- 2) Tem guitarras demais pra ser outra coisa.
- 3) Parece música que geralmente é cantada.

Ou:

- 1) Eu me comprometo a fazer acordes maiores se assim for melhor pra cantar junto.
- 2) Eu aceito que os barulhos que eu gosto são fundo e as formalidades (letra, acordes maiores) são figura.
- 3) Eu sei que é o fundo que caracteriza minhas opções estéticas. A figura é o superego. O fundo é as outras coisa. João Gilberto zen. John Cage não-Zen.
- 4) Canção como entrega, recompensada por clareza (imagética ou literária – conjuração ou correlações).

vanguarda e música experimental

Roberto Votta

O pesquisador e compositor Frank Mauceri escreveu certa vez que com a adoção da tecnologia moderna, a música entrou em uma nova e complexa relação com a sociedade à qual pertencia e, ao analisar esta relação, examinou o emprego do termo “experimental”, no que diz respeito à música. Para o autor, o conceito de música experimental é menos controverso hoje em dia do que era nos anos 1950, com o estabelecimento da música eletrônica como vanguarda composicional. Entretanto, constatou que o termo “música experimental” se refere à música de vanguarda ou a música eletrônica de modo genérico e citou uma passagem do crítico e teórico alemão Heinz-Klaus Meztger, onde ele define este termo como um conceito abortivo, que não compreende seu objeto e é adotado como uma forma de evitar um estudo mais sério sobre o assunto. Mauceri afirmou ainda que o termo “música experimental” é muito usado para designar vagamente um gênero de obras cujos atributos comuns não são indicados por esse rótulo (MAUCERI, 1997, p. 187-8).

De fato, o emprego do termo “música experimental” é habitualmente atribuído a uma categoria de obras que não pertencem a uma tradição completamente delineada e estabelecida, em outras palavras, define-se como “música experimental” aquelas composições que não são clássicas, românticas, modernas, atonais, tonais etc. Esta abstração inevitavelmente provoca uma generalização nociva nas reflexões e discussões sobre as obras e tendem a simplificar o

entendimento de obras essencialmente de vanguarda como experimentais.

O termo experimental refere-se a algo que tem fundamento ou é baseado na experiência, que usa experimentação, que é empírico. Experiência, por sua vez, tem sua origem no latim (*experientia*), entendido usualmente como uma prova, um ensaio, uma tentativa ou uma forma de conhecimento específico ou de perícia, que adquirida por meio de aprendizado sistemático, se aprimora com o passar do tempo.¹ Nesse caso, ao definirmos uma composição musical como “música experimental”, corremos o risco de reduzir um labor composicional, muitas vezes baseado em técnicas claras e estabelecidas e rigorosos processos de elaboração, à um mero resultado do acaso, uma “experiência” que, no momento da criação, não tinha previsto os resultados do trabalho.

Mauceri observou, ainda citando Metzger, que o termo “música experimental” foi utilizado inicialmente nos anos 1950 como uma tentativa de aproximar a música nova da ciência, e que esta aproximação foi sugerida pelos próprios compositores, que descreviam seus processos composicional e discutiam as composições se apropriando de termos científicos. O argumento que o autor usou é o de que essa apropriação indica uma alternativa conceitual para opor a música de vanguarda à música de concerto tradicional, e coloca no centro desta oposição a tecnologia que, muitas vezes, é o suporte para a composição de vanguarda.

Assim, Mauceri propôs, observando o verbete “*experimental music*” do *New Grove Dictionary of American Music*, que a partir da década de 1960 o termo passou a criar uma oposição entre a vanguarda europeia, mais ligada à tradição e à técnica (como no caso do serialismo), e as obras dos compositores norte americanos, especialmente, John Cage, mais voltadas à inventividade e ao experimentalismo, no verdadeiro sentido da palavra (Op. cit. p. 188-192). Essa observação é mais pertinente e verossímil em relação às propostas e resultados

da obra de compositores como Cage. Em 4'33", por exemplo, não existe uma previsão dos eventos sonoros que podem ocorrer durante a performance da peça, assim como a reação do público, desta forma, é possível considerá-la uma música experimental.

Sobre essa perspectiva, o compositor Michael Nyman afirma que a distinção entre música experimental e música de vanguarda depende, em última análise, puramente de considerações musicais, e que envolvem o compositor, o interprete e o público (NYMAN, 1999, p. 2). De modo mais crítico e incisivo, o compositor francês Pierre Boulez define música experimental como um meio possível de restringir a um laboratório, que é tolerado, mas sujeito a inspeções, todas as tentativas de corromper as morais musicais, afirmando que tal se trata de uma utopia (BOULEZ, 1955).

Estes dois termos, vanguarda e música experimental, não estão necessariamente ligados à tecnologia, do ponto de vista instrumental, mas sim à evolução de conceitos técnicos e estéticos da música, da cultura e da sociedade como um todo. Deste modo, é possível considerar obras que não utilizam suportes tecnológicos, como as obras seriais dos anos 1940 e 1950, como correntes de vanguarda, mesmo que estas obras estejam mais ligadas, de modo geral, à tradição, em especial pelos suportes de transmissão como a notação musical convencional e a execução instrumental. Não obstante, é possível considerar também dentro do conceito de vanguarda as correntes de música eletrônica, que embora não utilizassem, em primeiro momento, a notação musical e nem instrumentos convencionais, partiam de ideias bem definidas através de processos determinados e buscavam resultados específicos e, até certo ponto, previsíveis.

Para mais informações:

BOULEZ, Pierre. *Expérience, autruches et musique*. In: Nouvelle Revue Française (NRF), Nº 36, pp. 1, 174-6, December. 1955.

HOUAISS, A. & VILLAR, M. de S. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: janeiro de 2015.

MAUCERI, Frank X. *From Experimental Music to Musical Experiment*. In: Perspectives of New Music, Vol. 35, No. 1 (Winter, 1997), pp. 187-204.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

cores & valores

Tiago de Mello

Há algum tempo, venho dizendo que as melhores coisas feitas na música brasileira eram (sem ordem de preferência) Caetano Veloso, Racionais MC's e Marli.

No meu primeiro texto aqui na *linda*, falei sobre a Marli e seu Maremotrix. Fico muito feliz de ter sido um dos textos mais lidos na revista até hoje! Marli me foi apresentada lá por 2004, quando eu já era o cara com gosto estranho entre os amigos, e fui acompanhando com muito entusiasmo os desenvolvimentos do projeto. Acho o Maremotrix algo de que se orgulhar!

Já na nossa primeira edição bilingue, a *linda-i*, coloquei um texto que tratava sobre a condição ocidental do Brasil, terminando com uma passagem do Verdade Tropical do Caetano Veloso.

Caetano e Racionais fazem parte da minha infância. Caetano sempre foi o ídolo número 1 da minha mãe. E, analisando com distância, fico muito agradecido por ela ter se atualizado do próprio ídolo: muitos dos meus amigos que gostam de Caetano ficaram no Transa e é isso; reclamam do Caetano autorefencial e controverso dos anos seguintes e atuais; minha mãe ouvia o Tropicália 2 em pleno começo da década de 90 (o disco foi lançado em 93). Até hoje, quando limpamos a casa e eu sugiro de ouvirmos algo do Caetano, ela sugere discos como O Estrangeiro, ou se propõe a ouvir o que ele tem feito atualmente.

Neste primeiro texto para o segundo ano da *linda*, gostaria de falar sobre o último disco do Racionais MC's a partir dessa perspectiva: a perspectiva anti-estaque, que se propõe a ouvir o contemporâneo, antes do saudosismo

que parece impetrar a maior parte dos escritos musicais (e não apenas entre os escritores dos clássicos: os contemporâneos não se cansam de escrever sobre os Berios e Ligetis e afins). Assim, o texto que se segue segue como esparsas ideias que venho tendo a partir do contato diário com o **Cores & Valores**, álbum lançado digitalmente no final do ano passado.

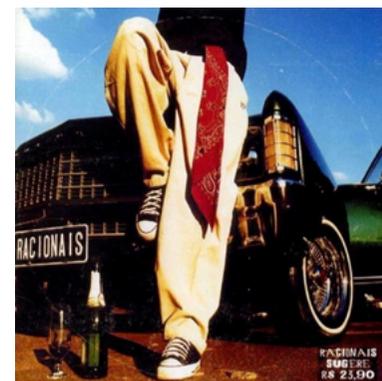
A crítica e a mudança social

A primeira coisa que me chamou a atenção no disco foi o despreparo da crítica em receber o trabalho. Não sei se de toda crítica, acompanhei somente aquelas à minha volta. E pude deparar com comentaristas de música em rádios de grandes corporações, chamando o disco de “apenas bom” e dizendo ser uma pena o grupo ser “mal assessorado”, uma vez que em 12 anos, foram capazes apenas daquilo. Esse crítico, por fim, analisava uma possível superação dos problemas de ordem sócio-econômicas, “agora eles entenderam que o problema não é mais a polícia contra o bandido, o rico contra ‘a gente’, mas que o buraco é mais mais embaixo e que estamos todos juntos”, dizia ele algo assim.

Bem, me parece que o buraco é mesmo mais embaixo, mas todas as relações apresentadas no disco são auto-referentes, no sentido em que exploram sentimentos e relações antes discutidos pelo grupo. Se há uma mudança social representada, ela é, claro, fruto das mudanças sociais que aconteceram no Brasil nos últimos 12 anos, mas que já estavam germinadas nos últimos discos, como a ascensão financeira das pessoas à volta, do desejo de mudança social.

Lançamento digital

Lembro que o último lançamento de estúdio do Racionais foi controverso: Nada como um dia após o outro dia (2002) era um CD duplo que vinha com preço sugerido na capa!



Cores & Valores foi lançado apenas virtualmente, nas lojas de distribuição de MP3. Se a atitude de vender um CD com preço sugerido na capa nos surpreende, o mesmo ocorre com um lançamento apenas virtual, sem perspectivas (até o momento) de lançamento físico. Vejo aqui uma posição não estanque no pensar indústria-fonográfica do grupo: teria sido fácil simplesmente repetir a fórmula, ou aplicar outras fórmulas já consolidadas. É claro que lançamentos meramente virtuais estão aos montes ao nosso redor, na música experimental, mas na música comercial não tenho visto tão facilmente.

Autoreferência

Caetano é repetidas vezes acusado de ser autorreferente (embora eu não veja exatamente onde ou porquê). Porém, sem que se tome o termo por pejorativo, vejo em Cores & Valores uma série de referências aos trabalhos antigos do Racionais, mais ou menos claros.

Auto-sampleamentos não são nova coisa no grupo: já em *Nada como um dia após o outro dia* já tínhamos sampleamentos de *Sobrevivendo no inferno*. O que muda aqui agora é a transformação aplicada: “**Na mão de favelado é mó guela**“, tirada de *Vida loka parte 2*, vira um mantra, loopado de diferentes formas (como sample mesmo, e como texto), na faixa *Eu compro* do novo álbum.

Essa faixa conta ainda com uma auto-referência não tão explícita. No primeiro verso da música após o tal mantra, ouve-se:

Olha só aquele shopping, que da hora!
 Uns moleques na frente pedindo esmola
 De pé no chão, mal vestido, sem comer
 Será que alguns que estão ali irão vencer?

Com alguma facilidade, podemos ligar esses versos ao primeiro grande sucesso do grupo, *Fim de semana no parque*:

Olha só aquele clube que da hora,
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
nem se lembra do dinheiro que tem que levar
Pro seu pai bem louco gritando dentro do bar
nem se lembra de ontem de onde o futuro
ele apenas sonha através do muro...

Aqui, uma vez mais, podemos ver que as relações sociais ditas superadas
não são novidade dentro da poesia do grupo.

um silêncio ensurdecedor

Bruno Fabbrini

Sete e pico da manhã e alguma coisa desperta meu nervo acústico. As obras estão no estágio final, o maldito arranha céu, desproporcional, com o dobro de tamanho de todos outros prédios da rua, está praticamente pronto, mas alguém insiste em serrar concreto logo cedo, tenho certeza, é por querer.

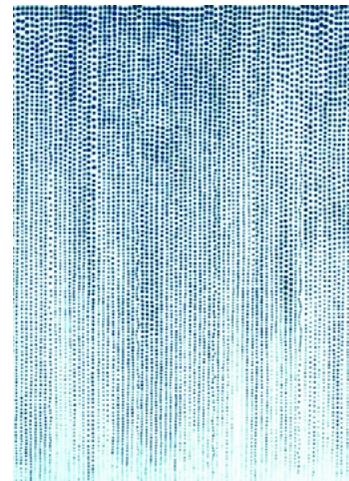
A cidade ferve. Janeiro. Em meio a um calor insuportável, a cada ano parece pior, vou despertando. Suo só de respirar e não há ventilador que dê conta. Ontem no elevador o vizinho disse que passou o tempo que a cidade não precisava de ar condicionado, pode ser. Pela tarde provavelmente vem o temporal. Árvores cairão sobre casas, carros, parques e ruas e deixarão seu rastro na falta de luz e o pequeno caos subsequente, os semáforos em pane farão o trânsito aumentar e muitas ruas estarão alagadas, bairros inteiros semi-devastados. Todo verão parece igual, mas pior a cada ano. Esse nos surpreendeu pela questão dos ventos, quase pequenos tornados, varrendo o que vem pela frente. Em contrapartida aos pés d'água, falta água, mas o governador não admite e supõe resolver o problema criando taxas extras para a população, que então é culpabilizada, e igualmente castigada, pela incompetência do poder público em detectar, prevenir, planejar e combater uma situação gerada pela natureza? Falta diálogo, sempre falta diálogo. Mas 'as sobretaxas são educativas'. Difícil acreditar que os servidores públicos brasileiros queiram, ou saibam, educar alguém.

Do outro lado do mundo a conversa é sobre intolerância, sobre o ato de barbárie que gera inúmeras manifestações de paz, resistência e discussões religiosas e de cunho ideológico. Quem é Charlie, quem não é Charlie. Mais charges

aparecem na mesma medida que mais ângulos e imagens da tragédia. O mundo, chocado, chora. Parece óbvio que não há defesa para o indefensável, bem como é óbvio que não se pode criticar e condenar uma religião por sua banda podre, bem como – não se sabe? – pode-se condenar uma nação por sua conhecida xenofobia e intolerância? O que é o terror, quem/ o quê o produz e quem o sente na pele? Sim, os pontos são todos polêmicos, mas a evidência novamente se faz presente: parece não haver lugar para o diálogo, a intolerância reina, as diferenças não são aceitas: parece não haver caminho possível, haverá algum?

Meu messenger toca, do outro lado um amigo diz querer conversar e na sequência me envia alguns podcasts dizendo que tem interesse em falar sobre som & cidade em um formato similar aos programas que selecionou. Diz querer compreender melhor o papel que esses sons ocupam em nossas vidas. Imediatamente me lembro do livro de Schafer (Murray) e seu belo título, *O ouvido pensante*. Não sei bem o que posso esclarecer para ele, mas topo o papo e me volto para dentro, a escutar minhas vozes, as angústias, a pensar nos sons, ruídos, silêncios e entrecortes desse calor insuportável, nas tempestades veraneias que venho gravando continuamente (da sala, do quarto, da cozinha), na água que se torna gelo, no estralo do granito derretendo no asfalto, nos furiosos raios e trovões interrompendo a força e nos levando a um estado de suspensão- falta luz, falta água e falta consciência coletiva, seriam as trevas voltando? Paro um pouco, tento respirar. 2015 parece ter começado. 2015 mal parece ter começado. Mais uma vez atrasado para um compromisso, me apresso querendo adivinhar: o que está por vir?

Não sei. Não há mais, mas resta muito.



too many poops

Luis Felipe Labaki

Nesse começo de janeiro, lembrei do YouTubePoop. Já fazia pelo menos uns dois anos que eu não procurava por nada do gênero, e na verdade nem sabia se ele ainda existia com esse nome. Para quem não conhece, YouTubePoop é um tipo específico de vídeo de remix, mashup e variantes, geralmente feito abusando de efeitos de programas simples de edição de vídeo, como o Windows Movie Maker ou o (consideravelmente mais complexo) Sony Vegas. No site tvtropes há uma boa página sobre suas origens, principais técnicas e exemplos.

E, respondendo à minha própria pergunta, sim, ele ainda existe:

Madden drops dead - <https://youtu.be/XliScmH3dc4>

Eu devo ter visto um vídeo categorizado como YouTubePoop pela primeira vez em 2009 ou 2010 – surpreendentes cinco ou seis anos atrás –, mas pesquisando nesses últimos tempos descobri que o gênero é mais antigo que isso, quase tão antigo ('antigo') quanto o próprio YouTube, e que a comunidade de *poopers* é ainda maior do que eu supunha. Desde 2007, por exemplo, existe um site chamado YouChew que reúne milhares de *poops* e *poopers* em um fórum de discussão. Foi nele que eu encontrei o exemplo acima e outros que me mostraram que o *poop* continua vivo e bem.

Uma década já é um tempo bastante razoável para o desenvolvimento de uma linguagem, especialmente num meio de trocas rápidas como são os fóruns e o próprio YouTube. No YouChew, por exemplo, há inclusive sub-categorias de *poop*: “Regular” (vídeos nos quais prevalece um equilíbrio entre as características mais marcantes das demais categorias), “YTPMV” (“YouTube

Poop Music Videos’), “Brain Rape/Rape-core” (do qual o vídeo acima é um representante), “Sentence mix-core” (vídeos com ênfase no embaralhamento de sílabas e palavras de uma frase para criar novos sentidos) e “Classic”.

Há, portanto, diferentes correntes e agrupamentos de realizadores que se identificam com um estilo ou outro, e mais: encontrei em diversas situações referências já um tanto nostálgicas a determinadas correntes de poop de anos passados (nas linhas de ‘this is *so* last year’ e etc.), como um vídeo que se apresenta em sua descrição, um tanto jocosa, como um tributo a poops de outras eras que “fornecem inspiração que nos chega até os dias de hoje”.

Em uma entrevista de 2011, Conrad Slater, fundador do YouChew, fala entre outras coisas de um momento de crise no site em que lhe pareceu que os novos *poopers* estavam apenas repetindo velhas fórmulas, sem trazer nada que contribuísse para o “desenvolvimento da arte do *poop*”. Será um sinal de que estamos nos aproximando daquilo que Frank Zappa identificou como a ‘morte por nostalgia’, com tempos cada vez menores entre ‘o evento’ e a ‘nostalgia pelo evento’?

Revendo algumas coisas antigas e assistindo algumas novas, me surpreendi com a previsibilidade (e falta de graça ou qualquer outro apelo) da maioria deles. Mas isso talvez só reforce a consistência do YTP enquanto *gênero*: qualquer definição vai descrevê-lo como baseado em alguma medida na “aleatoriedade” dos materiais utilizados, na intervenção direta nestes fragmentos escolhidos, no *non-sense* sem linha narrativa que aproximaria os vídeos de obras surrealistas, dadaístas, etc. Sim, é verdade – ainda que muitos *poops* sigam a linha de algum determinado episódio de alguma série, apenas inserindo novos elementos, modificando frases, alterando cronologias, etc. – mas é também verdade que essas operações “non-sense” acabam se repetindo à exaustão e sendo retrabalhadas por diferentes usuários, de modo que uma gramática específica

do *poop* logo acabou se estabelecendo. Se não podemos prever exatamente qual meme será sobreposto à cabeça de qual personagem, sabemos que algo assim acontecerá em algum momento; se não sabemos qual fala ou palavra escrita na tela será sobreposta por um palavrão (ou, no caso dos *poops* brasileiros, talvez pelo Faustão gritando ‘Olôco!’ ou pelo SouFoda), sabemos que inevitavelmente isso vai acontecer – e provavelmente mais de uma vez. É por essas e outras que o *poop* é um gênero, com todo seu conjunto de convenções em cada uma de suas sub-divisões. Há *poops* bons e *poops* ruins. E, se há mais ruins do que bons, isso não é nenhuma exceção à regra.

Falando em *poops* brasileiros, é divertido procurar por vídeos de diferentes países e notar como as estratégias e matérias-primas em alguma medida se repetem (jogos antigos em CD-i da Phillips, Bob Esponja etc.), mas o mais interessante é ver como cada país acaba misturando esses elementos comuns a seu próprio caldo de referências culturais. A série de vídeos “Dodgeball”, de 2010 – cada vídeo, feito por um *pooper* diferente, deveria ser uma resposta realizada diretamente sobre o seu predecessor –, provavelmente é o melhor exemplo do que era então o YTPBR, a vertente brasileira do gênero, com muito Chaves, Carga Pesada, novelas da Globo, vlogs e funks.

Mas falando sobre matérias-primas comuns, encontrei diversos *poops* mais recentes, de vários países, usando episódios do desenho *Hora de Aventura*. O principal ponto em comum é que todos me pareceram inevitavelmente sem graça. Ou melhor: o que havia de mais engraçado vinha do próprio desenho e não das intervenções dos *poopers*. Talvez eu só tenha dado azar. Mas talvez isso tenha a ver com o reflexo do gênero (e de outras correntes da internet) na indústria cultural: o próprio *Hora de Aventura* já parece ter assimilado em algum nível as descontinuidades e estratégias (dramáticas, inclusive) do universo *poop* e dos mashups e remixes de Youtube etc., sendo que as músicas cantadas pelo

personagem Finn com *autotune* exagerado na voz talvez sejam apenas o exemplo mais evidente. O curta “Too Many Cooks”, exibido no Adult Swim do Cartoon Network, também deriva ao menos parcialmente desse universo, algo como um “poop em *live-action*”, ou “poop premeditado”, com gritos saturados, loops infinitos, lasers, glitches e etc.

E, no caminho inverso, a página sobre YTP no tvtropes traz um exemplo divertido de um *poop avant la lettre*, feito pela campanha de Richard Nixon para enfrentar Hubert Humphrey em 1968:

Nixon attack ad '68 - https://youtu.be/hM0CBfwI_Ck

Vou encerrar resgatando um exemplo ainda mais antigo. Trata-se do “Lambeth Walk: Nazi Style”, de Charles A. Ridley, feito em 1941:

Lambeth Walk: Nazi Style - by Charles A. Ridley - <https://youtu.be/gYdmk3GP3iM>



conversa com rodrigo cicchelli velloso

Daniel Puig

Rodrigo Cicchelli Velloso é compositor, flautista, produtor e apresentador do programa Eletroacústicas na Rádio MEC FM e professor de composição e matérias ligadas a música e tecnologia na UFRJ. Sua produção engloba música eletroacústica e música mista, com instrumentos, voz e meios eletrônicos. Iniciou, entre inúmeras outras atividades, o projeto da Concha da UFRJ, dedicado à pesquisa, criação e difusão das artes e ciências do som e suas interseções com o audiovisual, artes interativas e multimeios. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1966. Estudou com Denis Smalley, durante o Doutorado na University of East Anglia, Inglaterra. Também foi aluno no IRCAM, Paris, e de César Guerra-Peixe e Hans-Joachim Koellreutter, no Brasil, além da graduação pela UNIRIO. Tem contribuído com a formação de um grande número de musicistas das novas gerações.



Daniel Puig (DP): *Estou com Rodrigo Cicchelli Velloso, hoje é dia 17 de dezembro de 2014, a gente está na Escola de Música da UFRJ, na Lapa, no Rio de Janeiro... bom,*

Rodrigo Cicchelli Velloso (RCV):... vindos de um concerto onde executamos *Dialogue de l'ombre double*, do *monsieur* Boulez. Acho que é a primeira audição dessa peça no Rio de Janeiro e foi um projeto muito absorvente. Há mais ou menos 10 a 15 anos eu propus ao Cristiano Alves, professor de clarineta aqui, da gente fazer essa peça e em diversos momentos a gente acalentou essa ideia. Depois, com o Batista [Jr.], outro professor de clarineta aqui da Escola de Música [da UFRJ]... e aconteceu de um aluno de graduação, se formando, ter embarcado no projeto. O Cristiano me contactou e eu pus o grupo Oficina de Música Contemporânea envolvido no projeto, pedimos ao IRCAM os *patches* [algoritmos de programação para eletrônica ao vivo] enfim, foi um *tour de force!* ... e hoje o João Willian Ferreira fez uma apresentação brilhante!

DP: *Que bacana! Tomara que a gente possa ouvir de novo.*

RCV: Tomara.

DP: *Rodrigo, se você tivesse que se apresentar para uma pessoa que gosta de música e não necessariamente ligada a esse tipo de música que a gente faz, como você se apresentaria, como vocêalaria do seu trabalho?*

RCV: Hoje em dia eu diria, eu sou um compositor, ponto. [risos] Hoje me sinto muito tranquilo de me enxergar como compositor e cada um entende isso da forma que quiser. O fato é que a música hoje ou pelo menos a percepção dela ou a *minha* percepção dela, é diferente de 30 anos atrás, quando eu estava começando a ser.. compositor. O universo sonoro o tipo de experiência musical das pessoas foi muito transformado nesses 30 anos. Não sei se eu respondi...

DP: *Não, é isso mesmo!*

Então, nesse fluxo de informações, você sente menos necessidade de explicar a música que você faz, é isso?...

RCV:... certamente, as pessoas não estranham mais você fazer uma música fora do que era convencional há 30 anos atrás. A relação delas com a música mudou, pelo menos as pessoas com quem eu tenho contato. Seja aqui, o público de músicos da universidade, seja o de minhas relações sociais, meus amigos, do meio musical, do meio acadêmico, são pessoas que tem se exposto a uma música fora do que era convencional. A própria relação delas com o consumo de música foi muito transformada.

DP: *Com certeza.*

RCV: Nós que nos lançamos na aventura eletroacústica quando ela era rara, do ponto de vista dos equipamentos, hoje isso tudo é muito banal, muito corriqueiro. Não só pra quem faz, mas pra quem ouve também.

Acho também, que nesses 30 anos houve a emergência de uma série de fazeres musicais fora do *cânone* musical. As músicas eletrônicas dançantes, as músicas eletrônicas brasileiras populares, do funk ao tecnobrega, enfim... e a emergência também da arte sonora, das instalações, várias pessoas que frequentam ambientes de artes plásticas, cada vez mais expostas e se interessando pela arte sonora. Inhotim, por exemplo, as exposições aqui no Rio, toda essa onda da interatividade... O som entra como um elemento importante nessas experiências. Mesmo em museus que não são focados em arte contemporânea, eles usam elementos da linguagem da arte contemporânea. Então, eu me sinto bem mais confortável hoje, mesmo aqui dentro! Quando eu comecei a dar aula na Escola de Música da UFRJ, numa das minhas primeiras aulas de música eletroacústica, os alunos depois de ouvir o *Études de Bruits*, do Schaeffer, ou algo parecido, perguntavam: “Mas isso é música, professor?” [*risos*]

DP: *Não rola mais, isso?*

RCV: Não rola mais. [*risos*] Naquela época eu era também o único a ter um computador.

DP: *Olha só...*

RCV: Hoje, os rapazes tem equipamentos muito melhores que os meus. [ri-sos] E, infelizmente, melhores do que o que a instituição é capaz de oferecer neste momento.

DP: ... é... bom...

Você acha que existe o que a gente poderia chamar de uma cultura eletroacústica? Se ela existe, você vê marcas disso, como é que se vê marcas disso, se existem essas marcas em algum lugar, ou não se poderia falar de uma cultura eletroacústica?

RCV: Acho que existe um desejo de cultura eletroacústica e quando ele existe, esse desejo, a cultura eletroacústica existe como resultado desse objeto de desejo. Entendo que às vezes esses rótulos são necessários, às vezes são perigosos, porque eles marcam um território e criam uma diferença. Por outro lado, é assim que você consegue fazer coisas. Quer dizer, quando a gente quer fazer alguma coisa agir no mundo, a gente precisa às vezes dessas balizas conceituais. Ainda que um tanto desnecessárias pro grande público, para o criador, às vezes, ela é importante. Você precisa criar certas limitações pra poder seguir em frente. Do meu ponto de vista, menos, hoje. Tenho sentido necessidade de sair do gueto eletroacústico. Não falo 'gueto' no sentido pejorativo, mas no sentido dessa coisa meio encapsulada, de uma linguagem que é tocada entre poucas pessoas e tenho tido necessidade de transitar, percorrer e falar com outras pessoas também. Ou levar essa experiência, que vem do gueto eletroacústico, do investimento de tantos anos, a reflexão sobre temas que são caros à vertente eletroacústica, para outros públicos, outros ambientes, outras preocupações estéticas também...

DP: *E como é que tem sido isso, como as pessoas tem recebido?*

RCV: Estou menos preocupado com a reação das outras pessoas e mais interessado no fato de que estou querendo falar pra elas. Tenho tido um movimento pessoal nesse sentido, até de recuperação de uma certa prática musical, arcaica... voltei a tocar flauta, depois de 20 anos sem tocar. Voltei a praticar, estudar, e isso tem

reconfigurado a minha relação com a música, a minha relação com o som. O tipo de sonoridade com que eu venho trabalhando recentemente está profundamente informado por essa prática corporal.

DP: *E o Eletroacústicas, o programa que você tem na rádio, ele tem um papel nesse movimento, como você vê ele?*

RCV: Esse foi um convite que o Marcelo Brissac fez, pela Rádio MEC FM. Eles identificaram que tinha uma lacuna de programação em música contemporânea, especificamente do repertório eletroacústico, e vieram bater aqui na porta da universidade, me procurando. Curioso, porque era um desejo meu antigo, que eu achava impossível de ser realizado. No período em que eu vivi na Europa, eu era ouvinte assíduo dos programas de música contemporânea, na BBC, na Radio France. O próprio berço da música eletroacústica é a rádio. Então, eu achava que isso nunca ia rolar aqui no Brasil, no Rio de Janeiro, no entanto eles é que vieram bater à nossa porta propondo esse espaço. Já são 4 anos e meio de trabalho difundindo o repertório histórico, brasileiro, o que está se fazendo agora... Achava que no começo ia ter pouca peça pra difundir, porque contava basicamente com a minha discoteca, mas, impressionante! Quando o espaço é criado, as pessoas chegam até você. Tenho feito séries entrevistando compositores, intérpretes e esses colegas trazem esses materiais, tem sido riquíssimo! Acho que tem espaço aí pra muitos anos de difusão. E, eventualmente, no dia em que eu sair de lá, espero que outros peguem o bastão e sigam. Esse programa tem servido pra mim como o que chamamos de Extensão na universidade: fazer chegar a um público maior o que você faz. E ele alimenta também o meu trabalho de pesquisa, que, pela característica que vem assumindo, é até mais musicológico — ainda que eu tenha pudores de dizer isso, porque não sou musicólogo. Sou formado em composição, pós-graduado em composição, sou um professor de composição. Mas tenho procurado estabelecer diálogos com colegas que são muito competentes nas suas áreas específicas. Como o Frederico Barros, um

etnomusicólogo, historiador, sociólogo. Tenho colaborado com ele numa série de estudos que a gente vem publicando e o Frederico foi meu estagiário no programa por um tempo. Então, o programa serve como um contraponto dessas atividades todas que se esperam de nós na academia. É também a maneira que tenho de criar um repositório de material, que vou depois analisando e discutindo. O programa é usado também como uma plataforma pros novíssimos compositores exporem seus trabalhos. E tenho tido resultados surpreendentes... de vez em quando alguém me para e diz: “Ah, eu ouço seu programa!” Ele vai ao ar num horário um tanto quanto ingrato, quarta-feira à meia-noite, mas tem gente acordada nesse horário, ligados na rádio MEC.

DP: *E agora voltaram os podcasts!... Já falei com o Rodrigo, que durante um bom tempo eu tomava os podcasts como aula de música eletroacústica. [risos]*

Uma outra pergunta, mais dentro das tuas vivências. Você estudou com Denis Smalley, na Inglaterra, esteve lá e na França, em vários países, sempre colaborando. Aqui no Brasil também, com uma atuação desde muito tempo, por exemplo, no Estúdio da Glória e em grupos na UFRJ, como a Oficina de Música Contemporânea, que você acabou de citar, e dos quais já saíram coisas tão legais. Você teria uma, duas histórias, ao redor da música eletroacústica, aqui ou fora, que você quisesse compartilhar com gente que está fazendo música eletroacústica agora?

RCV: O que me ocorre, provocado pela tua colocação, é que os resultados que foram mais frutíferos, dentro das diversas circunstâncias e iniciativas, foram os que envolviam colaboração dentro de um grupo. A união faz a força. [risos] O compositor isolado, pode até ter muita satisfação pessoal, no seu contato com o som, se ele tiver recursos de alto nível pra trabalhar, isso também produz bons frutos. Vivi situações muito diversificadas, nesse sentido. Trabalhando individualmente e com recursos de ponta, produzindo obras que me deram muita satisfação pessoal em tê-las criado e que eventualmente foram muito bem avaliadas em concursos e

situações como essas. Produzindo em grupo, em situações muito insatisfatórias do ponto de vista dos recursos. Somando esforços pra criar eventos, como o festival Escuta!, que infelizmente teve apenas duas edições, séries de música eletroacústica ou colaborando com a FUNARTE em várias Bienais. — Antes dela ter virado essa Bienal rica que é agora. Eu venho da Bienal das vacas magras. [*risos*] — A sensação que eu tenho, é que do ponto de vista da experiência humana, o que importa mesmo são as pessoas e a relação que você está estabelecendo com elas. Você participou da experiência da *Ofelex*, que foi uma experiência renovadora, pelo menos pra mim, dentro daquele contexto em que vivia aqui na Escola de Música, mais de 10 anos atrás. Foi uma experiência, do meu ponto de vista, muito frutífera, artisticamente, academicamente, pras pessoas que estiveram ali. Muitos cresceram e saíram dali pra fazer coisas importantes. Acho que o que vocês fazem na linda!, nesse sentido, é uma experiência importante, essa cooperação. É muito horizontal e ajuda a criar um caldo de cultura. As pessoas vão poder se beneficiar disso — vocês mesmo e quem está em volta.

DP: *E do Smalley, você lembra de alguma história curiosa?*

RCV: O Denis é um grande compositor, uma referência do gênero. Além de ter produzido obras muito marcantes, ele tem um trabalho teórico que é muito considerado internacionalmente. Mesmo aqui, o Orlando Scarpa Neto publicou uma dissertação discutindo alguns conceitos dele e entrevistou o Denis nesse processo. A minha convivência com ele foi muito próxima nos primeiros anos do Doutorado, que eu comecei na UEA [University of East Anglia] em 1991. No final de 93, começo de 94, ele foi para a City University. Continuou sendo meu orientador, mas já estava em outra instituição e eu estava no processo de término do meu doutorado. Do ponto de vista de curiosidade, existe uma peça que ele compôs na época em que eu fazia doutorado com ele, que é uma encomenda do GMEM, de Marselha, chamada *Névé*, e eu quem estava ali produzindo os sons no estúdio [*risos*].... Todo

compositor precisa de alguém, né? [risos] não tô aqui clamando nenhuma co-autoria [risos] tava ajudando o mestre [risos] produzindo sons... Ele usava uns objetos muito pequenos, umas frutas, uns objetos secos, umas castanhas, e era um processo muito delicado de captação de som, pequenas lâminas, que você tinha que percutir com os dedos e os microfones posicionados de maneira muito próxima. Com isso, eu aprendi barbaramente sobre o ato de gravar. Primeiro, essa abertura, essa curiosidade, de ver alguém fazendo e: — Ah! pode ser assim! então... [risos] Abre uma avenida pra você.

DP: *Uma peça tua que te marcou?*

RCV: Hm, não sei. Você é compositor, todas as obras te marcam especialmente, de um jeito. Talvez deva falar da primeira. Ao mesmo tempo que digo que é a primeira, fico em dúvida se é a segunda. Porque a minha iniciação na música eletroacústica se deu de uma maneira muito precária, como era a formação em música eletroacústica nos anos 80. Você não tinha estúdios aqui no Rio. Estudei na UNIRIO e tinha contato com a Vania Dantas Leite, que nessa época dispunha de um equipamento dela. Era basicamente um estúdio MIDI, com TXs, aqueles módulos de síntese por FM da Yamaha. Tive aulas com o José Maria Neves, que me emprestou um Synthi AKS, que ele não usava mais. O Zé Maria era compositor — mas naquele momento já era um grande nome da história da música brasileira, um historiador, musicólogo — e deixou comigo o seu equipamento, me incentivando. Fui aproveitando essas oportunidades, sem nenhuma grande referência teórica, metodológica, com os livros que a gente podia encontrar na Leonardo DaVinci [livraria, na cidade do RJ] — e ia lá sempre pra futucar... Lembro que numa época também usava um sintetizador que o Forum de Ciência e Cultura da UFRJ tinha, onde a Carole Gubernikoff trabalhava, ela era funcionária da UFRJ nessa época. Era um sintetizador da Roland e fui lá estudar o sintetizador, conhecer. Na época, estudava com o [Hans-Joachim] Koellreutter. E aí, produzi uma peça, em que trabalhava em

cima de um texto de Baudelaire, um poema, e fiz uma peça pra conjunto instrumental com sintetizadores e uma parte eletroacústica. Pra gravar essa parte, precisei alugar o Estúdio da Glória. Foi aí que comecei minha relação com o Estúdio, em 87, 88. Depois, fui fazer o XV Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, onde o Conrado Silva era o professor de música eletroacústica. Ele me pediu pra compor uma peça pro Festival Música Nova e essa foi minha primeira encomenda de obra eletroacústica. Fiz uma obra chamada *Nas manhãs do abismo*, que é sobre um poema de um amigo meu, João Guilherme Quental, hoje mais conhecido como um dos maiores fotógrafos de aves do Brasil, professor de literatura e poeta sensível. Em cima desse texto, fui produzir uma obra, que compunha à meia-noite lá no Estúdio da Glória. Foi depois de integrar o grupo, quando tinha acesso *after hours* [risos]. Lembro da relação lúdica e ao mesmo tempo desesperada que eu tinha com os equipamentos. Eram gravadores de fita magnética Revox, que eu manipulava, gravava, usava pra transformar os sons. Tem a voz do Eladio Pérez-González narrando um trecho do poema, que vem ao final. Essa é uma obra que marcou um período da minha vida pessoal muito conturbado, meu pai muito doente, acamado. Vivia uma circunstância familiar muito dramática, com um grande esforço pra conciliar um curso de graduação, uma situação doméstica muito penosa e acesso a um estúdio à meia-noite! Essas coisas você faz quando tem 20 e poucos anos, quando você consegue dar conta delas. Essa é uma obra que nunca foi editada em CD. Talvez, quando estiver me aposentando, a gente produza um *'early works'*. [risos] Hoje ela está em fita magnética, guardada no estúdio do Luiz Tornaghi. [risos]

DP: *Você está falando em resgatar essa fita e a gente falou na entrevista com a Vania do material que ela tem em casa, que é muita coisa, e da preocupação com a preservação das obras. Como é que é a tua relação com música e tecnologia?*

RCV: *Hoje eu posso falar das experiências: a gente acabou de fazer o *Dialogue de l'ombre double*, uma peça do Boulez pra Clarinete e Clarinete pré-gravado e espa-*

cializado. É uma obra dos anos 80 e existe um *patch* de Max [software de programação multimídia, cujas primeiras versões surgiram no final da década de 80], que hoje se usa, mas que precisa ser atualizado [*risos*] a cada nova edição de softwares, etc. A peça foi feita pré-Max, ela tem instruções na partitura pra se usar ADAT, mecanismos SMPTE pra sincronização, enfim. Mesmo a sincronização poderia ser feita com potenciômetros... Não vou dizer que é uma desilusão, porque eu nunca tive uma grande ilusão com relação ao mundo da tecnologia, mas o que vai se revelando cada vez mais é uma certa sordidez da indústria. Não só o fenômeno da obsolescência programada, mas também, como o espaço temporal vem encurtando cada vez mais, te obriga a produzir cada vez mais lixo tecnológico, sem necessidade. Na medida em que vou envelhecendo, também vou aceitando com mais naturalidade o fato de que essas mídias vão se estragar. Eventualmente vão se perder algumas peças e não sei se a gente tem que recuperar tudo, entrar nesse esforço conservacionista extremo. Um dia isso tudo aqui vai desaparecer, esse planeta vai ser engolido por uma bola de fogo. [*risos*] A gente tem essa ilusão de que vai permanecer... hoje, me preocupa menos. Sei que existe uma grande agenda conservacionista dos arquivos sonoros, das mídias, etc. Acho importante, não estou desmerecendo. Só tenho um olhar um pouco... [faz uma expressão de ceticismo] olhando pra minha própria trajetória... nem é trajetória, é a experiência de todos nós, né?

DP: *Terminando, um espaço aberto pra você deixar qualquer recado pra quem tá fazendo música eletroacústica, se você quiser.*

RCV: Acho que o barato da música, é que você pode fazer música com qualquer recurso que você tenha a mão: caixa de fósforo, um computador sofisticado... e sofisticado não é necessariamente caro! Sofisticado é o que você pode *pensar*. Isso é sofisticado. Uma peça pode ser igualmente forte, profunda, usando recursos muito limitados ou forças extraordinárias. Tive uma experiência recente que foi muito enriquecedora pra mim. Foi o trabalho de arte sonora que o Pedro Rebelo conduziu

no Museu da Maré. A gente vê que o som pode ser um elemento de profunda significação, não só estética, como social, cultural, com os recursos que a gente tiver a mão. Hoje, meus alunos produzindo estudos com suas câmeras, seus gravadores, no celular, editando em casa e chegando a resultados muito marcantes do ponto de vista estético. É claro que a gente gostaria de criar um ambiente onde a gente pudesse escolher. A gente está, na universidade pública de hoje, limitado às migalhas que sobram desse grande aparato corrupto que se tornou o Estado brasileiro. Não estou partidarizando a crítica, mas me choca, como cidadão, assistir o aprofundamento dessa relação corrupta que a sociedade brasileira tem com a coisa pública e ver os resultados disso na universidade pública, que está caindo aos pedaços. A minha expectativa é lutar, enquanto estou aqui, pra criar um ambiente onde a gente possa trabalhar com *high-tech* e com *low-tech*, e que isso seja fruto de uma escolha e não de uma limitação injustificada.

DP: *Nesse contexto, você poderia falar um pouquinho do projeto da Concha?*

RCV: Premido pela precariedade das condições de trabalho que tenho na Unidade onde leciono, tendo convivido com muitos colegas de outras Unidades da UFRJ, por que faço parte do Conselho de Pós-Graduação, e percebendo a sensibilidade de uma Pró-Reitora, cientista, bioquímica, Profa. Débora Vogel, propus a criação de uma rede de colegas que trabalham com o som como fenômeno central, que conjuga pesquisas em engenharia, acústica, fonética, fonologia, música, musicologia... Nós estamos propondo à Universidade a construção de um prédio, equipado de estúdios, câmaras anecóicas, salas de realidade virtual, gabinetes de pesquisa, salas de aula, salas de música... Um centro compartilhado das artes e ciências do som, também com suas relações no audiovisual, nas artes interativas. Temos um grupo de 20 e mais colegas, do Colégio de Aplicação, das Belas Artes, da Arquitetura, da Música, da Politécnica, da COPPE [Engenharia], que se beneficiariam muito da criação de um ambiente como esse. É a nossa utopia, vamos ver se ela vai ter lugar.

Já temos um terreno! [*risos*] O Centro de Letras e Artes concedeu uma área onde esse recurso poderia ser construído e o estudo preliminar está agora nas mãos dos administradores da UFRJ. Provavelmente a gente vai entrar numa fila de extremas carências, do Hospital, das Unidades, etc, mas pelo menos temos um projeto lá.

DP: *Rodrigo, obrigado! Um prazer ter você aqui!*

RCV: Eu que agradeço e parabéns pela iniciativa!



caminhada silenciosa

Luisa Puterman

Caminhada Silenciosa é um projeto interessante. Desenvolvida pela artista Vivian Caccuri a caminhada é uma “performance na forma de um itinerário urbano feito para um grupo de quinze a vinte pessoas. O trajeto possui oito horas de duração e é feito sob voto de silêncio. Durante esse tempo, o grupo passa por lugares com problemas acústicos, atividades sonoras e ruídos de diversas naturezas.”

Em uma extrapolação um tanto óbvia, os termos musica concreta, composição live e eletroacústica parecem escoltar as premissas históricas pelas quais a caminhada perpassa. A sucessão de paisagens sonoras e pequenos eventos acústicos aliados a reflexões densas sobre o silêncio, o som e a comunicação permeiam a experiência e propiciam uma espécie de permutação filosófica entre todos esses elementos.

O silêncio, assunto denso, complexo, relativo e infinito se apresenta no projeto principalmente através do voto, que por ser a única regra, se torna algo comum a todos os participantes. O fato é que o voto de silêncio possui uma potencia única, algo entre o relaxamento e a tensão. Isso é bastante perceptível, pois, o grupo ao se deslocar pelo trajeto proposto causa um estranhamento em quem observa. No entanto, esse observador dificilmente identifica o silêncio como fator intrigante. É contraditório mas, um grupo grande em silêncio possui uma surpreendente presença.

O som acontece a todo instante, tudo vira som, os sorrisos e os olhares principalmente. O voto torna a audição extremamente sensível. A sucessão de

sons ao longo do trajeto vai aos poucos se exibindo como uma grande sinfonia da vida. Entre máquinas e humanos uma composição subjetiva e live atravessa os pensamentos que, mesmo não transmitidos, fazem muito barulho.

A comunicação é reciclada e se transforma. A popular função fática é substituída por outros gestos e comportamentos curiosos. O silêncio impõe outra existência. A comunicação transborda e encontra novos meios de se manifestar. Os fluxos de informação se reestruturam e os estímulos externos penetram intensamente o receptor. Esse movimento gera uma simples preguiça no ato em que se encerra a performance coletiva: não há a menor vontade de falar. Após oito horas, um tipo de inercia se instala no cérebro que parece desejar o permanecer e o cultivar do som do silêncio.

A caminhada silenciosa se mostrou ser um belo exercício sonoro. Ela acontece com certa frequência em várias cidades e contextos distintos. Para mais informações acesse a página do projeto: facebook.com/caminossilencio?fref=ts

frio na barriga

Natália Keri, Heloisa Ballarini¹ e Henrique Iwao²

Nesta nova série, Natália escreve a partir de fotografias de amigos. Se antes o desafio estava em escrever o sonoro, ou ao menos aquilo advindo do sonoro (passando, é claro, pelos filtros próprios da autora), desta vez o jogo se dá com a poesia da fotografia, e com os desencontros dos filtros pessoais, ao convidarmos um músico para fazer uma música a partir das mesmas fotografias e ver no que que dá.

Hoje, a partir das fotografias de **Heloisa Ballarini**.

E com a música *3 analogias toscas* de **Henrique Iwao**

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/3-analogias-toscas>

Frio na Barriga, de Natália Keri

Os pés mais cansados mesmo assim vão buscar mais chão. Mas o pavor e o prazer de testar os limites da gravidade é como estar ébrio e não saber muito bem por onde anda. A multidão não flui, só o indivíduo voa.

E então ele estava tão bêbado que o mundo era um carrossel leeeeeerdo, mas cheio de artimanhas. O último gole de cerveja quente o impeliu a balbuciar uns passos escorado na massa. Esboçou a melhor dança que seus membros conseguiam coordenar. Nem na fila do gargarejo dava para distinguir os berros do careca que liderava a banda de punk rock. O álcool deixava até a raiva do cara aerada, fofa.

Não sabe exatamente como escalou os três degraus do palquinho. A ja-

1. Heloisa Ballarini (fotos) é fotógrafa e jornalista. svela.com.br

2. Henrique Iwao (música) é compositor.

Henriqueiwao.seminalrecords.org

queta de couro no ambiente abafado estava deixando-o febril. Na beira do palco não havia muito o que fazer. Respirou fundo e caiu. Flutuou na multidão até que as ondas cansassem de o carregar. Sentou em um sofá mofado e contentou-se em observar o mundo rodar. De-va-gar.

O suor escorreu pela testa, mas já não sentia a proteção do couro. Droga. Sentado ali sem a jaqueta ia parecer um palhaço.



Fotos de Heloisa Ballarini



solo e ruína

Sérgio Abdalla

O solo é aquilo que se toca sozinho. Aquilo que se ouve de alguém que toca sozinho. O que soa sozinho.

O solo não é ele mesmo sozinho; é acompanhado de um instrumentista que sola.

O solo pode ser uma parte do todo tocada em separado. Vemos partes de um todo separadas quando em situação íntima, sozinhos, estudando, ouvindo alguém estudar. Vemos essas partes sem saber o que é o todo de que são partes. Esse é o aspecto particular, de partícula, do que se deixa ver como solo.

A parte pelo todo é um pouco o que há no solo. Porque, ao chamar solo, ele marca a falta do resto que não comparece. Por exemplo, se vejo um professor professar sua aula, não digo que é solo, mas sim que é aula. Mas se um músico toca sozinho, é solo, é marcadamente ausência de todos os outros músicos.

A parte pelo todo porque decide-se que é parte (solo, sozinho, solidão, cadê os outros), e em seguida decide-se que, mesmo assim, é música (um belo solo; mas parecem vários tocando!; puxa, não precisa de mais ninguém, esse aí).

De um solo se espera muitas vezes que seja virtuosístico, ou de seu executante que seja virtuoso. Se a virtude for uma potência de fazer algo, espera-se do solo que seja potente. O solo que não é virtuoso se põe em evidência e passa vergonha. A virtude pode ser a de se lançar no caos de uma apresentação solo, onde realmente faltaram todos os seus amigos pra te ajudar. A falta de virtude pode ser querer guardar alguma interioridade, guardar algo que não está lá, mas sim em casa, guardar algo que não veio consigo, manter algo fora do palco

como dizendo “isso não é tudo”. E pode ser proposital, mas aí é como se fosse meio solo. É como se se quisesse guardar a virtude (a potência) para que ela não gastasse, não acabasse. Mas solo é ou tudo ou nada.

Uma das coisas que gosto de fazer é tocar muitas notas em sequência em algum instrumento que eu saiba como tocar. Existe um prazer que é um pouco fisiológico em tocar muitas notas, e em tocá-las rápida e plenamente, como num solo virtuoso. Ele é fisiológico, é intelectual, é tudo, e nem é tão grande, porque depois de muito solar – aí, nesse caso, realmente solar solo, sozinho, sem platéia –, não tenho quase nada em mãos além de pequenas dores.

A despeito de não sabermos necessariamente o que se quer dizer com “nota” nesse caso, podendo ser uma bela nota que soa límpida ou um ruído muito complexo que não se sabe quando começa ou termina, algo é certo, nesse tipo de solo: põe-se o corpo numa certa posição e toca-se uma nota. E, em seguida, várias.

Existe um aspecto de exercício físico e mental, de exercício enfim, em tocar muitas notas. No exercício da profissão, o músico, quando se coloca em situação solo (cadê meus amigos), está pronto a uma exibição pública de seu corpo-máquina. Máquina de tocar muitas notas. E é um teste, a platéia sendo uma outra máquina que testa se aquele produto (o corpo do solista) está bom para ser vendido.

O vídeo abaixo está descrito como solo arruinado. Não concordaremos que foi arruinado, e talvez achemos que aí sim é que ele ganhou vida, mas temos de perceber que, se o objetivo do solista era fazer um bom trabalho de seguir sua partícula de música *sozinho*, como se estivesse expondo sua intimidade mas ainda guardando-a para si – e parece que era –, ele perdeu.

How one kid can destroy performance of John Cage Solo for sliding trombone :) - <https://youtu.be/Hyw0f2iuus4>



percebendo o público

Caio Kenji

Outro dia estava no transporte público pensando sobre:

1 – Como perceber as coisas é uma tarefa realizada por prioridades. A prioridade, é claro, baseia-se sempre no “eu” e em nossas vivências, sobre tudo as mais recentes. Se por acaso se convive com uma grávida, surgem grávidas para todo lado, a despeito de elas existirem em uma quantidade relativamente constante o ano todo. Se um problema o inquieta, percebe-se o mundo sob perspectivas que relacionem a maioria das coisas com esse problema. Obviamente, tudo isso surgira de inquietações minhas, eis que me veio uma pergunta: Como eu faço para que minha obra esteja numa “zona de percepção” de um público tão heterogêneo e de percepção já tão assediada como a de um povo cosmopolita (sem abandonar o básico da educação para com os outros)?

2 – A expectativa do público é algo bastante importante para o “sucesso” de uma obra de arte, principalmente se a obra é temporal ou possa encontrar-se em diferentes situações dependendo do momento. Não se trata de simplesmente gerar e cumprir expectativas, isso torna qualquer coisa muito previsível, mas de equilibrar entre “decepcionar” padrões para “quebrar” o andamento dos acontecimentos e/ou mostrar outras possibilidades e “cumprir promessas” para afirmar um sistema. Uma obra interativa que depende da ação do público, esta que normalmente é previsível apenas estar dentro de um campo de potencialidades, quando combinada com o tempo, ou seja, uma sequência de ações, gera um problema um pouco diferente de qualquer arte temporal, pois quem constrói a narrativa, em grande parte, é o público.

No entanto, ainda que a interatividade traga o problema da imprevisibilidade, também carrega a imensa capacidade de inserir o público na obra, o que, ao fazê-lo ativo, permite que ele vá aonde quiser e fazer as escolhas que mais o interessar dentro daquilo.

3 – As maiores insatisfações que sentimos ao não gostar de uma obra de arte muitas vezes estão relacionadas a como ela foi realizada e como isso foge do que faríamos.

Não pensei nisso assim, certinho e tudo separado, mas acho que circunda bem o que era.



preludio - lautaro vieyra

Seleção de Adam Matschulat

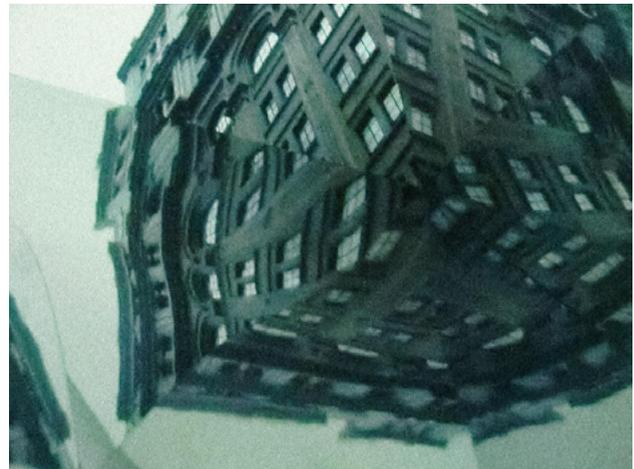
Lautaro Vieyra: Preludio (2013) - <https://soundcloud.com/lautaro-vieyra/preludio>

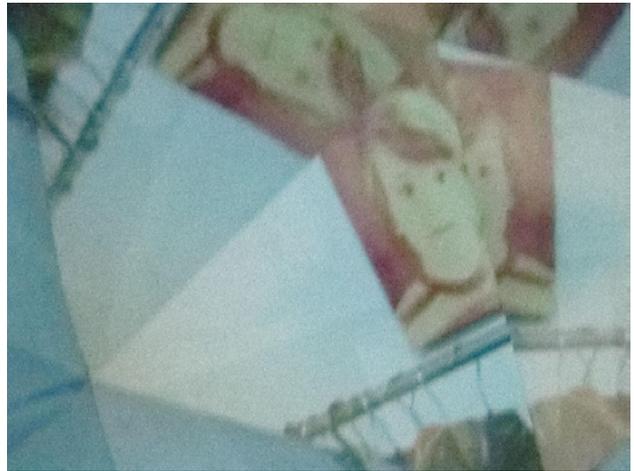
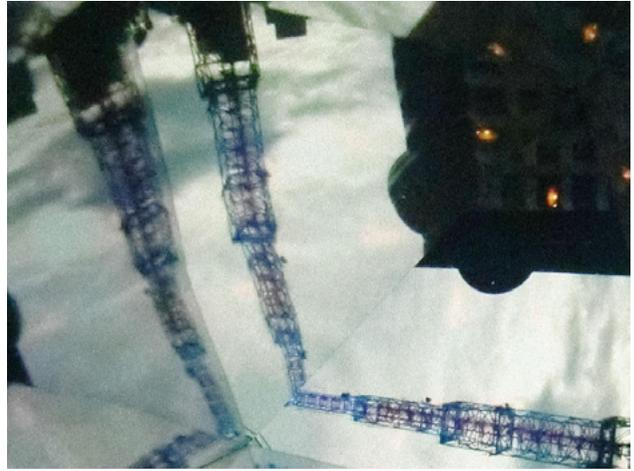
Lautaro Martín Vieyra, residente de Buenos Aires, foi estudante de composição no ‘Conservatorio Nacional de Música Lopez Bouchardo’, hoje chamado ‘Departamento de artes musicales y sonoras’, da I.U.N.A. Em 2007 foi estudar em Paris na ‘Ville de Pantin’, na CRD (Le Conservatoire à Rayonnement Départemental), e em 2008 estudou eletroacústica com Denis Dufour na CRR, (Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris).

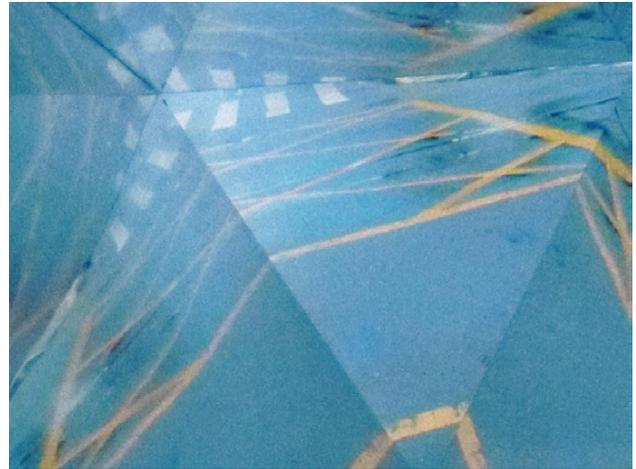
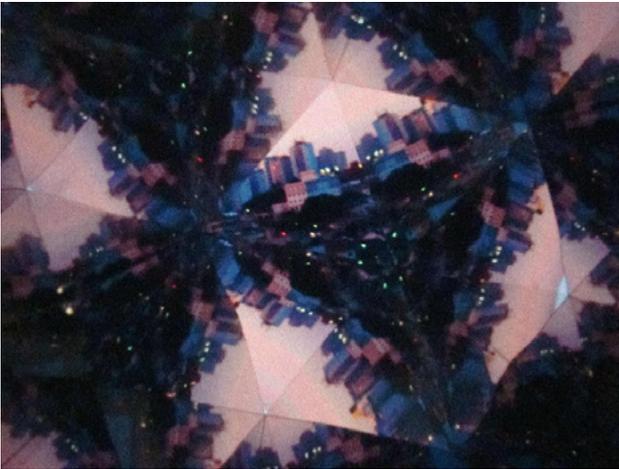
‘Preludio’ (2013) é o primeiro movimento de sua obra ‘Suite Líquida’, inspirada pelo livro ‘Vida Líquida’ de Zygmunt Bauman. Lautaro Vieyra entrega uma ótima narrativa, onde desenvolve uma exploração da dinâmica entre a fonte e a manipulação digital de seus objetos sonoros. A obra é dramática, sutil e envolvente.

re-postais

Elcio Miazaki









Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 25 de janeiro de 2015

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