

linhas

#2 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

04 **editorial**
Sérgio Abdalla

06 **música para os olhos (inundação visual-sonora)**
Bruno Fabbrini

11 **4 cenas sobre a surdez**
Lilian Nakao Nakahodo

16 **procurar_não_encontrar_fruir(online)**
Caio Kenji

18 **audiogenia (como 'fotogênico')**
Lucas Rodrigues Ferreira

21 **música experimental é um discurso sem bateria?**
Tiago de Mello

24 **eisenstein, atonalismo, harmônicos**
Luis Felipe Labaki

39 **canção, estrelas mortas e inventividade: em conversa com
julia teles**
Alessa

32 **links sonoros**
Luisa Puterman

34 **heidegger, arte e tecnologia**
Roberto Votta

37 **versão e subversão**
Julia Teles

39 **a tragédia do banhista**
Francisco de Oliveira, Max Packer

42 **conversa com denise garcia**
Daniel Puig

61 **felipe vilasanchez - platós**
Adam Matschulat

62 **profile pictures**
Pedro Moreira

editorial

Sérgio Abdalla

Chegamos ao mês de fevereiro com a segunda edição da *linda* em seu novo formato mensal e muito mais simpático. Nossos autores tratam, como sempre, essencialmente de assuntos *ao lado* das preocupações mais básicas e comuns em música eletroacústica, em música experimental, em artes em geral. Porque as preocupações mais básicas já estão cansadas de si, e nós, delas.

Capas de disco, qual sua história material e social?, pergunta **Bruno Fabbrini**. Estamos ficando surdos, mas e os que já o são? E a música com isso?, pensa **Lilian Nakao Nakahodo**. Clicamos em tanta coisa, não sabemos o que estamos fazendo, porque estamos ouvindo tudo isso?, indaga-se **Caio Kenji**. Audiogenia: será que esse som sai bem no áudio (e será que existe isso)?, estuda **Lucas Rodrigues Ferreira**.

Quando ganhou seu primeiro teclado, um da Cassio, **Tiago de Mello** diz que enveredou mais pela composição do que pelo tecladismo. Quando leu Eisenstein falando sobre montagem atonal em cinema (!), **Luis Felipe Labaki** diz que entendeu errado, e que não é bem por aí. Quando pensou em cantar e experimentar, **Alessa** percebeu que o essencial da canção experimental, se é que existe, pode ser sua própria morte como canção. Quando pensou em som, **Luisa Puterman** clicou em tudo o que encontrou, e nos trouxe um relatório do que achou de mais sério. Quando pensou em técnica, **Roberto Votta** não sabia se a música era um saber ou uma tecnologia, e perguntou a Heidegger. Quando duvidou se a subversão era uma versão ou uma composição, **Julia Teles** descobriu muitas versões de tudo no youtube.

E temos uma coluna nova este mês! A dupla **Francisco de Oliveira e Max Packer** (ou **Chico e Max**) pensa sobre como experienciar a graça das desproporções entre nós, nossa música e nosso mundo, partindo da praia e do banhista.

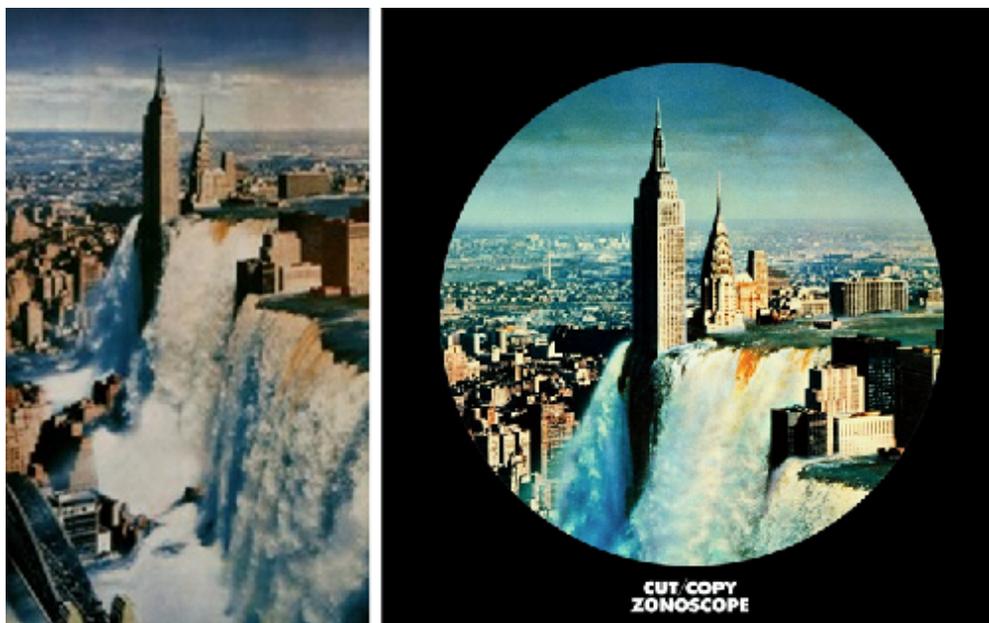
Daniel Puig continua firme e forte com sua série de entrevistas com grandes eletroacústicos do Brasil, desta vez com a compositora **Denise Garcia**. E, por fim mas sempre começando, **Adam Matschulat** da Vanguarda Sul Americana de Nova Música traz uma resenha sobre **Felipe Villasanchez**, artista paulistano no começo de sua aventura na arte sonora.

Como não deixará de acontecer, temos nosso artista convidado da edição. Dessa vez, trouxemos nas imagens e capa da *linda* os autorretratos de webcam de **Pedro Moreira**, *Profile pictures*.

Desejamos a todos uma ótima leitura!, e que essa edição de fins de carnaval encontre nossos leitores já prontos pra outra.

música para os olhos (inundação visual-sonora)

Bruno Fabbrini



tsunehisa kimura: inspiração caótica e copy and paste

Motivado por uma discussão na escolha da capa do novo 7' do Baoba, resolvi falar sobre ela, a materialização de um trabalho, apresentado por um pedaço de papel cartolina, a capa de um disco.

Muitos colegas mencionaram o termo experimental e trouxeram essa discussão à primeira edição da linda em 2015. Com diversos desdobramentos

** pro smile, sempre junto nos sons e ruídos.*

e definições o tema ganhou vida, veio à luz, aclarou-se – ou ficou ainda mais turvo – e, seguindo nesse embalo, quando se trata das capas de disco, haverá um padrão para definir as experimentações ou o próprio formato é um experimento em si mesmo? Diferente da música e suas definições mais enraizadas (estruturação de ritmo, harmonia e melodia; edição, manipulação e organização de matéria sonora), às capas não têm, nem nunca tiveram, nenhum manual de normatização em relação à suas regras estéticas e ao seu conteúdo e, ao longo de décadas, lograram glórias, lágrimas, polêmicas, reconhecimento, vetos e proibições (por nudez, violência, etc), tornando-se porta-vozes de diversos movimentos musicais, políticos e comportamentais, retratando ao seu próprio modo a passagem do tempo. Como exemplos podemos pensar em Tom Zé e seu célebre *Todos os Olhos*, os Beatles, sua banda imaginária e a colagem mais famosa da história, a consagrada série de capas da Blue Note partindo de fotos angulares, escuras e esfumaçadas, com ares noir e uma tipografia bem destacada, criando e retratando sua estética *jazzy*, ou ainda na associação entre Velvet Underground e Warhol, com a música e a Pop Art sintetizadas na figura de uma banana. Mais para frente se destacariam ainda as fotos sujas e desbotadas que se tornaram porta-vozes da cultura DIY/punk, espalhando-se em álbuns, botons e camisetas e toda uma variedade de experimentos que formariam o imaginário visual-musical a partir da segunda metade do séc XX. Quantas vezes, antes mesmo da audição, o contato e as conseqüentes impressões causadas por uma capa foram (e continuam sendo) decisivos para transformar o estímulo visual em estímulo sonoro: Veja, ouça! Quem nunca ficou com vontade de comprar – e comprou – um disco pela capa que atire a primeira pedra. Mas, afinal, qual a origem das capas de disco?

Os discos, como forma de coletâneas sonoras, começaram a ser comercializados em 1930, nos Estados Unidos, e eram acomodados em frágeis envelopes

de papéis no interior de um álbum que acomodava até 4 discos. Vendidos em livrarias comuns e expostos lateralmente em uma estante dedicada a música (tal qual hoje vemos, usando uma analogia contemporânea, nas mega stores), não havia nenhum destaque especial às capas enquanto elemento importante de apelo visual; eram diferenciadas apenas por algumas tonalidades de cor. Porém, com o intuito de aumentar suas vendas, seduzindo os olhos dos compradores, o jovem designer Alex Steinweiss foi o nome que mudou para sempre a história das capas dos discos. Contratado pela Columbia Records no início dos anos 40, como diretor de arte, ele concebeu sua primeira capa em ‘Smash Songs Hits by Rodgers and Hart’. Pouco depois, a gravadora relançou a Nona Sinfonia de Beethoven com uma nova capa e viu suas vendas crescerem mais de 800% em relação a edição anterior. Pronto: surgia, a partir daí, uma nova arte.

‘Na minha abordagem sobre o design das capas de disco, eu tento evitar qualquer interpretação direta de valores musicais, uma vez que, acredito eu, nenhum artista tem o direito de interpretar uma forma de arte nos termos de uma outra, e de forçar sua interpretação pessoal sobre um público inocente. Ao invés disso, eu tento, por meio de cores, formas, texturas, e do desenho das letras, projetar o clima da música; ou, talvez, pela simbolização, projetar uma impressão sobre a vida ou o perfil do compositor’ (Alex Steinweiss: Creator of the modern album cover).

Outras séries de capas de álbum viriam a se tornar poderosas marcas na música. A associação entre o fotógrafo Francis Wolff e o diretor de arte Reid Miles resultou em uma das mais frutíferas parcerias na degustação visual-musical: as capas da Blue Note. Foram mais de 500 capas ao longo de quinze anos, muitas delas tornando-se referências onipresentes no jazz e futuramente homenageadas, imitadas e até parodiadas. No Brasil as capas da gravadora Elenco, de autoria do designer César Villela, iriam levar a Bossa Nova a sua própria estética visual, com todas as capas finalizadas na técnica de alto contraste, muitas delas com quatro bo-



capas Blue Note



capas da Elenco

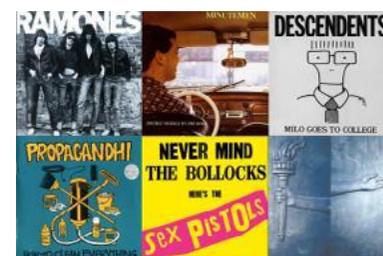
linhas vermelhas, que segundo o próprio Villela, faziam menção a cabala judaica, a um número que se refere a harmonia. *“Certa vez vi uma exposição com diferentes experimentações na revelação e gostei de uma, que estava em alto-contraste. Perguntei pro Chico se ele conseguia fazer aquilo e ele me disse que sim. A primeira capa com essa ideia foi a do disco “O Amor, o Sorriso e a Flor”, do João Gilberto, com efeito solarizado. Resolvi experimentar e todo mundo topou, ninguém falou nada. Ai, quando o Aloysio me chamou pra fazer as capas da Elenco eu disse, “vamos fazer tudo em alto contraste!”*

Com o tempo, essas e outras diversas direções estéticas foram se consolidando entre tipografias bem trabalhadas, colagens, referências diretas ou menções a obras de arte, experimentalismos fotográficos e ‘fotos toscas’, de forma que algumas associações mais imediatas podem ser feitas em relação um gênero/estética musical e seu cartão de visita. Em um ótimo artigo escrito para a revista Piauí, o professor Lorenzo Mammi faz uma incursão pelo mundo do disco de vinil, analisando não só as capas, mas todo o significado e as revoluções trazidas por essa forma de mídia para a nossa cultura auditiva-musical. Diz ele: *Na geografia de uma casa, na construção da personalidade, livros e discos foram, por gerações, objetos gêmeos. Para muitos de minha idade, casar significou juntar livros e discos, separar-se significou dividi-los: “Levou um bom disco de Noel”; “Devolva o Neruda que você me tomou, e nunca leu” – é o que nossos discos dizem. Entrando na casa de alguém, busco instintivamente as lombadas dos livros e as capas dos discos para saber se terei assunto, se poderemos ser amigos. As capas em particular, com seu formato quadrado de 30 por 30 centímetros, foram um campo especialmente favorável a uma diagramação criativa. O disco já não era mais um som: era um mundo para o qual concorriam diferentes linguagens, um sistema de códigos, um modelo de vida.* Clique **aqui** para ter acesso ao texto.

Se você pesquisar capas de disco, oportunidades para encontrar boas imagens (e histórias) não faltam. Intermináveis listas classificadas por gênero, importância histórica, critérios subjetivos de “melhores e piores”... o universo

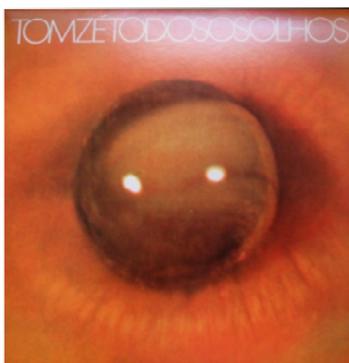


invenção, reinvenção, transgressão(?),
paródia...

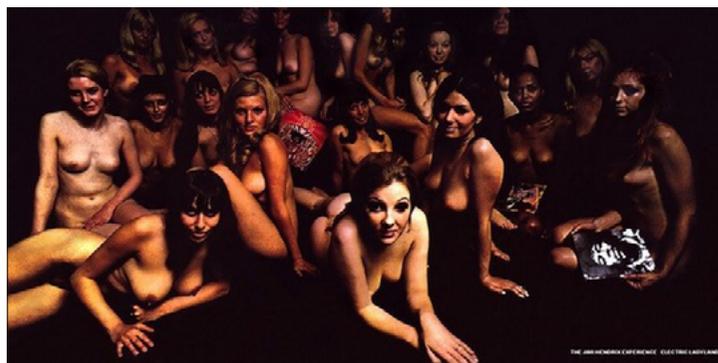


DIY

é infinito. Talvez seja por essa multiplicidade de influências e desejos que se torne tão difícil para uma banda escolher a capa de um trabalho. É ela, em primeira instância, que media e sintetiza uma labuta de inúmeras horas entre composição, ensaios, arranjos, gravações e desejos/expectativas, além de toda uma relação afetiva/emocional entre os artistas e seu trabalho na hora do lançamento.



tom zé vencendo a censura



...e hendrix barrado por ela

4 cenas sobre a surdez

Lilian Nakao Nakahodo

Cena 1 – Ensaio sobre a surdez

Hora do rush. Como sempre acontecia naquele trajeto, naquela hora, os carros andavam vagarosos, como uma manada resignada em fila indiana. Motores em baixa rotação roncavam por todos os lados. Uma sirene com efeito doppler, em alguma via rápida transversal. Algum carro, com adesivo infame colado na traseira, deixava claro para todos, o gosto musical turbinado do seu dono. Num movimento rápido, o que estava entrando nos ouvidos do homem, sem que ele se desse conta, desapareceu atrás das janelas do veículo. Estou surdo, estou surdo, repetia para si mesmo com uma certa calma, talvez pela sensação de serenidade que esse silêncio súbito provocava, em contraste com o mar de barulhos envolventes que estava ali até então.

Diferente da cena inicial de cegueira do clássico de Saramago, o cara que fica surdo não se desespera. Embora a sensação fosse desconfortável, ainda assim era familiar aquele zumbido no ouvido. O primeiro homem surdo sente, então, seu mundo encolher. Primeiro, perde a noção das distâncias. O espaço passa a ser só um conjunto de imagens e sensações corporais. Aos poucos, ele vai esquecendo que as coisas têm nomes, e as metáforas que conhecia desde criança começam a perder o sentido. O tempo deixa de passar.

Cena 2 – Surdez e a experiência sonora

Após um jantar de família, do nada, o moço namorado começa a rir sozinho. – O que foi? pergunta a moça, namorada. – Seu pai acabou de soltar um



pum! – Mas não senti nenhum cheiro, como você sabe!? – Eu ouvi! E cai a ficha pra moça, de que o mundo é todo sonoro, e que todo corpo produz e emite som. E que esse tal de som não é apenas vibração; ele tem gênero, cor, intensidades, e nomes diferentes.

Essa foi a experiência libertadora da Sueli Ramalho, surda de nascença de uma família de várias gerações de surdos. Poliglota, que descobriu cedo o raro talento para a fala. Foi assistindo uma das várias entrevista concedidas por ela que me interessei por esse mundo desprovido de som, da maneira como nós o vivenciamos. Ausência que não é silêncio, veja bem. A noção de silêncio, complexa, depende da coexistência com sons. E para quem já ouviu, a experiência do silêncio total é uma fantasia poética. Como correu a história de John Cage, que na expectativa de “escutar silêncio”, visitou a câmara anecóica da Harvard e no entanto ouviu dois sons, que o técnico encarregado esclareceu serem o do sistema nervoso e o da circulação sanguínea. Embora a experiência que os surdos têm quando “sentem” música seja similar à experiência de ouvintes quando escutam música (pois segundo especialistas, em ambos, nessa situação, a mesma parte do cérebro é ativada), no mundo dos surdos as sonoridades são apenas conceitos abstratos. Mas segundo a Sueli, é possível vivenciá-las através da imaginação dos seus fenômenos, com o auxílio de sensações corporais.

Esse relato me encantou pois nós, “ouvintes” – que é como eles chamam quem não tem a deficiência auditiva -, raramente paramos para pensar o papel da experiência sonora, com essa curiosidade e encantamento genuínos de quem entendeu, pela primeira vez, o som através de uma flatulência. E muito menos como as vivências aurais contribuem para o senso do mundo em que estamos. O nosso mundo particular, o nosso lugar.

Para o geógrafo humanista Yi-fu Tuan, os lugares seriam os espaços aos quais imprimimos sentido e afeto “à medida que o conhecemos melhor e o dota-

mos de valor” – uma construção que requisitaria tempo e experiência direta, portanto. Apesar da obviedade de que o homem se relaciona com o mundo por meio dos seus cinco sentidos simultaneamente, é dominante no dia-a-dia a priorização dos recursos visuais e da visão como forma de se perceber, conhecer e apreender. Graças às características peculiares das orelhas – um par de órgãos imóveis e sem membrana de proteção – seríamos mais passivos e vulneráveis aos sons do que às imagens. Segundo o geógrafo, os sons, mesmo que vagamente localizados, podem transmitir um acentuado sentido de tamanho (volume) e de distância. Sem a audição, “a vida parece congelar e o tempo não progride, o espaço se contrai porque nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo(...) Um espaço silencioso parece calmo e sem vida não obstante a sua visível atividade, quando observamos, por exemplo, acontecimentos através de binóculos ou na tela da tv com o som desligado, ou em uma cidade abafada por um manto de neve fresca.” O som dramatiza a experiência do espaço.

Cena 3 – Perda auditiva

Outro dia cruzei com um amigo músico correndo no parque. Um pouco mais à frente, outro amigo, também músico, se alongando, ao ar livre. Me belisquei para verificar se não era um sonho. Pois há alguns anos atrás, era raro no meio, pelo menos no meu meio musical, aqueles que se preocupavam com a saúde dos seus corpos. Ultimamente, além de músicos que se exercitam e procuram seguir dietas mais saudáveis, reparei que existe uma preocupação maior com os próprios ouvidos. É claro que a idade e a informação impõem mudanças comportamentais como essas. Mas há uns quinze anos atrás, quando comecei a ingressar nesse mundo, eram poucos os que falavam de proteção auricular e menos ainda aqueles que usavam um para ensaiar, por exemplo. Hoje em dia, vários músicos carregam seus protetores pessoais como se fossem acessórios tão importantes quanto uma palheta, ou um pedal.

Meus ouvidos já passaram por maus bocados. Horas ininterruptas editando com fones, ouvindo impactos de tiros e portas, freadas de carros, *whooshes* rasgantes e diversos outros sons. Já saí de vários shows e ensaios com dor de cabeça, com inúmeras performances ao lado de músicos empolgados, donos do poder da amplificação individualizada. O maior golpe sofrido, no entanto, foi como espectadora de uma performance de noise, num auditório com 16 alto falantes. De longe, foi a experiência auditiva mais traumática que já tive, no sentido físico/fisiológico: mesmo com as orelhas tapadas, os coitados que aguentam a porrada lá dentro se retraíram em defesa, demorando algumas horas para retornar às posições originais. Pela primeira vez, tive medo real de perder a audição.

O otorrino, que curiosamente tem o nome do rei dos deuses da mitologia viking, o Dr. Odin, me receitou uma audiometria. O exame, pra quem nunca fez, é meio bobo, tipo, ficar repetindo palavras, levantar a mão pra sinalizar que ouviu alguma coisa. Tudo isso pra verificar se os limiares auditivos estão dentro dos padrões normais, como está o reconhecimento de fala, ou se já teve perda na audição em alguma faixa de frequência. Fui para o exame fazendo promessas de mudança no meu estilo de vida auditivo. Pronta pra interrogar o médico. Chorar, dependendo do resultado. Mas baixei a defesa quando o doutor deu o diagnóstico, já com a mão na maçaneta. – Tá tudo ótimo. Fiquei tão orgulhosa que até pensei em pendurar o resultado do lado dos monitores do home studio. Apesar de tudo, eles estão em boas mãos. E voltei pros fones.

Cena 4 – Eles estão surdos

Aqui no Paraná está tendo o maior carnaval. Aplicaram o “pacotaço”. Tentaram usar o artifício do “tratoraço”. O povo gritou e deu o recado contra a falta de diálogo e a surdez de alguns políticos. Com paralisações, acampamentos e invasão à Assembléia. Mas também com panelaços, com marchinha em

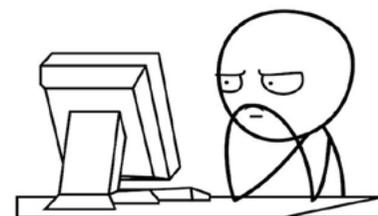
“homenagem” ao governador, com bailes de resistência, fantasias de porcos e camburão. E o recado era algo como aquela música do Roberto Carlos com o Erasmo: “não importam os motivos da guerra / a paz ainda é mais importante que eles / esta frase vive nos cabelos encaracolados das cucas maravilhosas / mas se perdeu no labirinto dos pensamentos poluídos pela falta de amor. / Muita gente não ouviu porque não quis ouvir / Eles estão surdos!”

procurar_não_encontrar_ fruir(online)

Caio Kenji

sentado ao computador: abre o browser, aperta “y”, o programa já sabe das suas “preferências” e apresenta um site de vídeos. procura sem muita exatidão sobre algo que ouviu falar por cima durante uma conversa durante o dia, não encontra, sabe que não, mas acessa o que parecer estar mais próximo daquilo, certo de que de alguma forma chegará no objeto desejado. o vídeo “errado” começa, não presta atenção, ao invés disso rola a tela para ver sugestões que um algoritmo nos dá para ver se encontra o que procurava, não encontra, mas a colcha de retalhos dos títulos das sugestões formam um conjunto de ideias mais coerentes com o que se procurava, não encontra o que procurava, sabe que não, mas sente-se mais próximo, acessa um palpite otimista. o vídeo “menos errado” começa, verifica-se se ele é de fato “menos errado”, “errado” ou “certo”, é “errado”, mas a colcha de retalhos continua coerente, outro palpite otimista. um vídeo “mais errado” começa, percebe de pronto, manda “voltar”. o vídeo “errado”, que antes pensou-se erroneamente ser “menos errado” (e que depois do “mais errado” se fez parecer “menos errado” de novo), recomeça, mas não importa pois o foco é encontrar nessa colcha outro palpite, um melhor, ou ao menos um tão “menos errado” quanto o atual, muitos podem ser, escolhe um ao acaso. “mais errado”, “voltar”. uma porção de “mais errados”, desiste dessa colcha, “voltar”, “voltar”, “voltar”. agora, com os retalhos “menos errados” das colchas “erradas”, faz uma nova pesquisa inexata, muitos resultados, nada

promissor, um palpite ao acaso. o vídeo começa, acha interessante apesar de “errado”, divaga sobre o “errado interessante”, adianta o vídeo para o meio, é tão interessante quanto, portanto, menos interessante, vai ao final, não consegue entender, volta um pouco para juntar informações para que o final faça sentido, o vídeo passa a ser “errado muito interessante”. no browser, aperta “f”, compartilha o “errado muito interessante”, o amigo com quem conversara de tarde curte, lembra que nessa conversa é que o assunto que buscava minutos antes em “y” fora mencionado, manda uma mensagem perguntando, no entanto o faz usando termos “menos errados” da colcha que ele formou de retalhos das colchas “erradas”, o amigo não entende, repete a pergunta com termos variados, o amigo não visualiza a mensagem. volta para “y” para continuar tentando achar o que se procurava enquanto o amigo em “f” não responde, tenta do início com os mesmos termos usados na recente pergunta ao amigo, muitos resultados, um parecido com um “errado muito interessante de ontem”, confia que o amigo vai saber do que se trata a pergunta (o que torna a pesquisa inútil por ora) e abre o vídeo relacionado ao “errado muito interessante de ontem”, o amigo visualiza a mensagem três horas mais tarde.



audiogenia (como 'fotogênico')

Lucas Rodrigues Ferreira

Eu gosto de coisas que aconteceram em música em Nova York no começo dos anos 80 – nessas coisas pouca gente ia, imagino. Tento não romantizar. Eu li o livro do David Byrne, e li várias entrevistas. Fala-se em construção de técnicas pessoais, fala-se em ignorar o passado em virtude da criação de experiências não “Novas”, mas outra coisa como se fosse nova, sem a pretensão que o “Novo” confere.

Um outro texto com alguém falando que fazia algo que sabia que alguém em outro lugar já fazia, mas não sabia quem-como-onde, mas imaginava que era algo que provavelmente era feito por alguém em algum lugar porque ué, né. Então em algum ponto eu comecei a escolher o que gostar. Parece óbvio agora, escrevendo. Mas eu quero dizer que eu escolho mesmo antes de saber que existe, e se depois eu descubro ou não é irrelevante – música não tem nada a ver com Música, no fim, e circularmente eles estavam certos.

Eu tenho um computador, eu tenho uma guitarra, eu tenho meias, eu tenho garganta, eu tenho um saquinho de gergelim que eu tirei da cozinha e coloquei na minha mesa porque achei que ia ser um bom chocalho, e não é um bom chocalho, não pra microfones pelo menos. Não é audiogênico.

Espera-se que uma câmera tenha fotogenia? Que seja a portadora de um grau de fotogenia. Que seja a facilitadora ou a limitadora da fotogenia das imagens que capta. Assim como microfones servem pra isso ou pra aquilo – o



chocalho precisa de um microfone muito mais sensível, um microfone acolhedor; uma guitarra alta precisa de um microfone bruto (uma guitarra alta precisa de um microfone bruto assim como o sol deve precisar de uma câmera bruta).

Outro alguém mais novo americano, falando que fazia tudo de verdade no estúdio. St. Vincent, acho. Todas as partes são tocadas de cabo a rabo, e ela tinha orgulho disso, ou então parecia achar que isso era uma questão de honestidade. Enfim.

Glenn Gould distinguia entre realismo e realidade. Realism and Actuality. Isso se dava no contexto das suas peças para rádio (The Solitude Trilogy), nas quais o corte e a colagem eram ferramentas um tanto imperativas, manipulando vozes gravadas a dizerem o que o autor queria, através da edição. YouTube Poop. Isso se dava também nas suas gravações de Bach: gravando o mesmo trecho com diferentes intencionalidades musicais, gravando voz por voz de contrapontos densos, em busca de maior clareza.

Eu digo isso porque estou gravando algumas canções, e apesar de querer muito conseguir replicar o processo da St. Vincent, tem sido muito difícil manter na cabeça todas as alterações que se acumulam em um pedaço de música, mas mais do que isso, talvez todas as músicas sejam colagens, sobreposições, e manipulações de significados: tudo seja YouTube Poop.

E acaba que eu tenho acordes, eu tenho timbres que eu sei que eu quero ali, eu tenho uma letra, uma melodia, uns acordes, um monte de pedaços, um monte de papel rasgado, aquelas bolinhas e quadradinhos que as pessoas faziam em bloquinhos quando se usava telefones com fio e você tinha que ficar parado esperando alguma coisa, eu tenho um monte disso. E não se ouve música na cabeça (mas ainda se ouve no telefone), a cabeça não funciona em tempo linear sem muita concentração (frases curtas muita pontuação).

Então acaba que mesmo nas canções, da estrutura pré-definida, dos acordes, das coisas certas das fórmulas certas, o trabalho manual é o mesmo de mover pedacinhos e colar pedacinhos, mas com alguém cantando. O mesmo da “música eletroacústica de concerto que descende da tradição musical europeia”, é o que eu quero dizer. E eu não tenho fôlego e eu não tenho voz então eu pago por isso movendo muitos muitos pedacinhos. E distinguir realidade (é só não mexer em nada? mas o microfone mente e tudo soa tão mais fraco!) de realismo (criar paisagem, fazer falar, trazer à tona, dar luz, sombrear, simular, diluir, afluir, criar uma realidade controlada, dobrar guitarras porque fica lindo e é o que eu queria que existisse) é difícil. Sem autotune, por honestidade.

música experimental é um discurso sem bateria?

Tiago de Mello

PS: O meu último texto ficou, sim, pela metade! Como disse, ali estavam pensamentos preliminares meus acerca do novo álbum do Racionais. Uma análise estendida aos timbres, espacialização e mixagem pretendo publicar quando da *linda-iv*, nossa compilação quadrimensal! {:

Hoje gostaria de falar sobre tocar teclado. O primeiro instrumento musical que ganhei na vida foi um teclado. Um CASIO SA-5, comprado no Mappin. Era um teclado infantil, claro, mas polifônico de 2 vozes, com três bancos de acompanhamentos (cujo andamento poderia ser variável) e seis bancos de timbres, que, por sua vez, podiam ter até 4 variações paramétricas. Era um instrumento completo!

A caixa do meu Casio SA-5. Acho que a caixa representa melhor o seu espírito que o teclado em si.

Meu desenvolvimento como tecladista nunca aconteceu. Acabei ganhando um violão quase uma década depois e foi o que fui estudar. Mas se *instrumentista* eu não me tornei com aquele CASIO, talvez para minha carreira de *compositor* aquele tenha sido um estágio fundamental! Lembro que gostava de ouvir as mudanças que o botão EDIT (um alterador de parâmetros do sintetizador interno nada explícito quanto ao seu funcionamento) fazia ao som. Gostava também de aumentar ou diminuir aos extremos o andamento dos



acompanhamentos. E lembro também do que não gostava: de ouvir as músicas DEMO que vinham junto, e que, uma vez postas à execução, inviabilizavam qualquer manipulação de parâmetro, ou mesmo a possibilidade de se tocar junto: a música DEMO inviabilizava o teclado!

Há uns anos, fiz um duo com o **Lucas Rodrigues Ferreira**, para fazer *cover*, à nossa maneira, de canções. Dentre o set instrumental que usávamos estavam nossos dois Casio SA-5 (o Lucas, por acaso, também ganhara um!). E esta foi a nossa apresentação: <https://soundcloud.com/lrftdm/nme10-oswald-lrftdm-cover>

Esse texto, aliás, é uma não-resposta ao texto do Lucas: *Música é um discurso e uma bateria?*

Esse ano, comprei um teclado. Foi o primeiro instrumento musical que comprei com meu próprio dinheiro e me dei. Poderia encarar, assim, como um recomeço do meu ciclo tecladístico? Comprei um Nord Lead 4.

Minha primeira ideia era comprar apenas o rack: um sintetizador sem teclado, com entrada midi através da qual eu poderia controlar “as notas” pelo computador, em ambiente MAX/MSP, por exemplo. Esse procedimento foi usado na criação do meu *caderno lagom* (gravado no meu CD solo, o *cadernos, tdm*, disponível aqui: <https://nmelindo.bandcamp.com/album/cadernos>). Das faixas que fiz, no Estúdio de Música Eletroacústica de Stockholm (o EMS, do qual já falei na *linda* também), a que se destacou pelo uso deste processo foi a não-homenagem ao Cage: *imaginary landscapes*.*

Explico: gerava “as notas” por MAX/MSP em um algoritmo que controlava a intensidade das notas, quais as notas, e a duração das notas, e enviava ao teclado. No teclado, eu “tocava” os botões de controle paramétrico. Ou seja: ao invés de tocar “as notas”, eu tocava os “parâmetros” de síntese. A improvisação de cada *tocada* era gravada e depois montada em Protools. Mas como o rack + o teclado de 4 oitavas custava apenas 100 euros a mais, comprei a coisa toda! E

*<https://nmelindo.bandcamp.com/album/cadernos>

agora eu tenho um teclado (mais do que um sintetizador). Isso acaba gerando dois fatos interessantes:

- A minha expectativa quanto às utilidades possíveis do teclado em si, que possam agregar novas possibilidades ao procedimento acima explicado;
- A expectativa das pessoas que eu use um teclado como um *teclado*.

Esses dias, um curador de uma importante instituição cultural me ligou, perguntando se eu não gostaria de propor um concerto. Haveria um festival de música eletrônica, e o NME havia sido ventilado como possível apresentação. Eu falei que seria um prazer, e que pensava já ter o projeto na medida: um projeto com curadoria do Lucas, em que empossaríamos nossos velhos instrumentos (ou recém-adquiridos, no meu caso), para, através da experiência eletroacústica/improvisativa/contemporânea, repensar o fazer musical de uma banda (banda essa, aliás, que já foi tema de um texto do **Sérgio Abdalla** aqui na *linda*: *Sobre a banda*).

Bem, houve um desentendimento: o curador me explicou que eles estavam atrás de uma apresentação de música meramente eletrônica, sem a utilização de instrumentos. Ao menos, sem a utilização dos instrumentos tradicionais.

Decidimos manter nosso projeto, tentando mostrar ao curador, à instituição, ao público, que instrumentos não se valem dos músicos: os músicos se valem dos instrumentos, que são, afinal, instrumentos. Fiquei pensando na expectativa que devem ter ao me verem com um case de teclado por aí...

E antes que se pense haver culpa alguma nessa história toda: não há! Expectativas são sentimentos naturais (instintivos?) nossos, e embora questionamentos sejam necessários (e eis aqui esse texto), também não posso esperar que esperem de mim algo que não sejam as tais “notas”.

Gostaria de terminar esse texto com alguns excertos do que tenho feito com meu Nord Lead 4. Espero que gostem ;}*

*<https://soundcloud.com/demello-tiago/musica-experimental-e-um-discurso-sem-bateria>

eisenstein, atonalismo, harmônicos

Luis Felipe Labaki

Não foram poucos os teóricos do cinema e inclusive cineastas que traçaram (e traçam) paralelos entre formas cinematográficas e formas musicais. A década de 1920, apogeu do cinema silencioso, talvez tenha sido um dos períodos mais ricos em aproximações desse tipo, às vezes em tentativas de consolidação ou validação estética do cinema a partir de suas semelhanças com outras artes, às vezes como forma de identificar certas especificidades do meio cinematográfico usando termos emprestados de outras áreas.

Conversando com um amigo compositor sobre isso, ele pareceu reticente em relação a esses “empréstimos teóricos” de uma arte por outra. Acho que com medo de possíveis aproximações forçadas, de apropriações não muito rigorosas de termos que, para alguém com formação musical, mais poderiam embaralhar a teoria fílmica do que explicar qualquer coisa.

Falamos especificamente do Sergei Eisenstein. Alguns dos métodos de montagem que ele descreve em artigos da segunda metade da década de 1920 foram nomeados a partir de noções musicais (montagem rítmica, montagem tonal), e mesmo sua “montagem vertical” é explicada (em “Sincronização dos sentidos”, capítulo 2 de *O Sentido do Filme* [Jorge Zahar, 2002]) tomando como ponto de partida a relação das diferentes vozes em uma partitura orquestral – com a qual, ele diz, “todos estão familiarizados”. Acho que Eisenstein deixa claro desde o início que os termos musicais são utilizados apenas como porta



de entrada para noções cinematográficas que serão desenvolvidas *a partir* desses termos, não estando coladas exatamente a seu significado estrito no campo musical. Mas é verdade também que um conhecimento básico da teoria da música ajuda um bom bocado na compreensão de suas idéias.

Queria falar especificamente de um desses termos cunhados por ele, talvez aquele que mais possa levar ao tipo de confusão que incomoda meu amigo compositor. Em “A quarta dimensão do cinema” e “Métodos de montagem”, Eisenstein fala em uma “*obertónii montáj*”, ou seja, montagem em *overtones*, montagem em harmônicos, ou montagem sobretonal. Em linhas muito gerais, Eisenstein se refere a “vibrações colaterais” de significado que emanariam de uma dada imagem. Para além de seu conteúdo “imediató”, outros elementos menos diretamente perceptíveis ou discrimináveis atuariam na nossa interpretação:

Em combinações que exploram essas vibrações colaterais – que são simplesmente o próprio material filmado – podemos conseguir, como na música, o complexo harmônico-visual do plano. (...) Deste modo, atrás da indicação geral do plano, está presente a soma fisiológica de suas vibrações como um todo, como uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos. Esta é a “sensação” particular do plano, produzida pelo plano como um todo. (EISENSTEIN, Sergei. “A quarta dimensão do cinema”, in *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 74)

O paralelo com a série harmônica é até que bastante claro: o que Eisenstein chama de “sensação particular do plano”, poderíamos traduzir em termos musicais como o “timbre” do plano. Assim como em determinadas circunstâncias a informação de que “esta é uma nota dó” talvez não nos diga muita coisa – é um dó tocado na guitarra? no violão? na tuba? –, basear a análise de uma imagem somente em sua “fundamental” – “esta é a imagem de um homem” – talvez não dê conta de toda a gama de significados e implicações, reverberações etc. que esse quadro pode possuir em um dado contexto, cercado de outros

quadros, ao longo de um *processo temporal*. Há, além disso, um componente fisiológico importante:

Para um harmônico musical (um batimento), não serve mais o termo “ouço”. Nem, para o visual, o “vejo”. Para ambos, surge uma nova fórmula homogênea: “sinto”. (EISENSTEIN, Sergei. “Tchetviôrtoe izmerênie v kino”, in Montaj. Moscou: Muziêi Kino, 2000. p. 508).

Para além de toda a complexidade da teoria eisensteiniana (condensada e simplificada aqui), surge nessa discussão também um problema de tradução. Na edição brasileira de *A Forma do Filme* e *O Sentido do Filme*, esse tipo de montagem (*obertónyi montáj*) foi traduzido como “montagem atonal”. Há uma nota da edição explicando a decisão:

A partir deste ponto, Eisenstein passa a desenvolver uma teoria de montagem cuja terminologia foi buscar na música. As citações explícitas à nova música de Debussy e Scriabin, bem como as explanações sobre a questão da tonalidade dominante versus entrechoque de várias tonalidades, sem dominante a dar o tom, deixa claro que ele se referia à música atonal. Mas, como observa a certa altura do segundo capítulo – “Sincronização dos sentidos” – de *O sentido do filme*, fez uso de um termo talvez não muito preciso, e usou overtone, que em inglês significa harmônico (o substantivo, e não o adjetivo), que é cada um dos sons de uma série harmônica (o jogo múltiplo de harmônicos resultando portanto na atonalidade). As versões francesa e castelhana desta obra nada fizeram para solucionar o problema, adotando o adjetivo “harmônico” ou a expressão “supratonal” para traduzir montagem “overtonal”. Preferimos, como contribuição desta versão brasileira à clara compreensão do leitor, adotar “atonal” e “atonalidade” alternando-os às vezes com “harmônico” e “harmonia” onde cabia melhor nas frases, para que, assim, a idéia de Sergei Eisenstein fosse perfeitamente traduzida. (N.R. na página 77 de *A Forma do Filme*.)

E aqui tudo ficou confuso: encontramos aqueles problemas a que meu amigo compositor reticente se referia. Não consigo entender, por exemplo, essa

frase da nota acima: “uma série harmônica (o jogo múltiplo de harmônicos resultando portanto na atonalidade)”. Está claro que houve uma tradução preocupada e que em algum momento uma decisão teve de ser tomada. Mas se é fato que Debussy e Scriábin se aproximaram do atonalismo, é verdade também que ambos desenvolveram pesquisas no campo específico a que Eisenstein se refere – ou seja, no campo do espectro harmônico de cada nota, de suas ressonâncias, seus *sobretons*.

Por que supor, então, que Eisenstein se confundira – tudo o que ele diz no trecho de “Sincronização dos Sentidos” referido na nota é que esse nome talvez não seja “totalmente preciso” -, se tudo indica que sua teoria se referia à série harmônica e não ao atonalismo? No mesmo texto, essa decisão de tradução acaba levando ao fim bastante estranho desta passagem:

Na música isto é explicado pelo fato de que, a partir do momento em que tons harmônicos podem ser ouvidos paralelamente ao som básico, também podem ser sentidas vibrações, oscilações que deixam de impressionar como tons, mas sim, em vez disso, como substituições puramente físicas da impressão percebida. Isto se refere particularmente a instrumentos de timbre fortemente pronunciado com uma grande preponderância do princípio da atonalidade. (A Forma do Filme, p. 85)

Tanto no original em russo quanto na tradução para o inglês (que foi usada para a edição em português), essa “atonalidade” final é, na verdade, “obertón”, “overtone”, ou seja, “harmônico”, “sobretom”. O atonalismo, infelizmente, não tem muito o que fazer aqui.

Há outros problemas ainda que vêm da carga de sentido que carrega a expressão “atonal”, ainda mais quando justaposta à “montagem tonal”. Se esta se baseia na construção de determinadas “atmosferas”, pela repetição de certos elementos, sinais etc. ao longo de uma seqüência, a montagem “atonal” seria a negação desse tipo de construção? A “independência” de planos justapostos,

que não buscam um “centro comum” que os una? Não é nada disso que Eisenstein descreve.

O cineasta russo pode ser confuso às vezes, mas se já é complexo des-trinchar a “série harmônica de sentidos” que ele propõe para a montagem cinematográfica, entender o que se passa fica ainda mais complicado se jogarmos o atonalismo no meio.

Não sei se meu amigo compositor chegou a ler esses artigos do Eisenstein, nem se ficou irritado com as referências à teoria musical. De todo modo, espero ter ajudado um pouco na leitura – mas peço que ele deixe o atonalismo de lado.

E encerro com uma cena de “A Linha Geral” (1929), que, segundo Eisenstein, é uma obra com algumas seqüências bem-sucedidas “na efetivação de junções das linhas tonais e sobretonais”: ‘Cream Separator’ Sequence from Sergei Eisenstein’s OLD AND NEW (1929) - <https://www.youtube.com/watch?v=DxaPRxtsHnM>

Significados e harmônicos espirrando na cara de quem quiser.

canção, estrelas mortas e inventividade: em conversa com julia teles

Alessa

Na edição passada, Julia Teles lançou a seguinte pergunta aos ventos: “E a canção experimental, o que é?”. A canção é um assunto que me acompanha há muito tempo. Minha formação base foi em canto popular e por mais que eu tenha estudado outros campos musicais depois, acredito que para tudo que olho, vejo com o filtro da voz. Criei conseqüentemente um olhar canceiro.

Nas indagações da Julia sobre a busca de uma possível definição da canção experimental estão três perguntas sob as quais eu gostaria de me debruçar:

1. Quando uma música deixa de ser canção?
2. O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto?
3. Em que nível ela pode ser transformada?

Antes que eu enfrente essa pedrada, admito que este texto não dá totalidade ao assunto. A canção tem em sua gênese um caráter multidisciplinar, é música multimídia. Portanto, suas ferramentas de análise devem ser múltiplas.

Para começar tentarei definir (o que já é problemático) o que é canção. Para mim, ela é constituída dos seguintes elementos: canto (melodia), contexto musical (harmonia, arranjo), texto (letra e tudo que tenha caráter semântico) e performance (de palco, do disco, difusão).

Recorro à premissa de Maiakóvski para pensar no que é experimental e



a frase “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” sempre me vem a cabeça. Portanto, para algo ser novo neste modelo que proponho, há de contemplar estes quatro elementos descritos acima. Para testar, vamos pensar em dois movimentos cancionistas já contemplados com o “selo revolucionário” pela crítica especializada: a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Na Bossa Nova, o canto radicalizou-se do vozeirão de Caruso à voz mínima de João Gilberto, o contexto musical também foi contemplado incorporando as dissonâncias numa mistura choro e jazz não apenas nos acordes, mas também na melodia da voz. As letras também se modificaram e passou-se a cantar o otimismo, mesmo que disfarçado em “promessa de felicidade” como teoriza Lorenzo Mammi. Enquanto a performance tornou-se intelectualizada, “esfriou-se” o samba para que a mente entrasse na jogada, como Walter Garcia diria.

No Tropicalismo, filho rebelde da bossa nova, o canto faz as pazes com o grito, os arranjos incorporam elementos experimentais, não somente guitarras elétricas, mas happenings em um grande alô Rogério Duprat! O texto carnaliza-se consagrando a ironia e o deboche, enquanto a performance se escandaliza.

É claro que não dá para dar conta dos dois movimentos em simples linhas, mas vale ressaltar que ambos pautaram o que estava por vir ao mesmo tempo em que nos fizeram repensar o passado. Importante é lembrar que nestes dois momentos, o contexto midiático foi atuante na construção da identidade destes, a bossa nova e sua relação com o rádio, mas principalmente a tropicália e seu affair com a recém chegada televisão.

Porém, cabe aqui ressaltar que revolucionário e experimental são parecidos, mas não necessariamente sinônimos. Acredito que revolucionário seja uma forma de ruptura para o estabelecimento de outro padrão. Enquanto o experimental nega em sua própria gestação este padrão.

Acredito que possa haver um DNA da canção até em coisas não cancio-
neiras se formos pensar pela ótica do trovadorismo. Vejo a canção experimental
um pouco por aí, um novo repensar do trovadorismo, do contar histórias.

Quando John Lennon e Yoko Ono resolveram ficar na cama em apoio a
paz mundial, vejo neste ato uma canção experimental, mesmo que sem música.
“Give Peace a Chance”, canção resultante disso, é careta e não tem o efeito
questionador da performance na cama. Não me surpreende que Lennon, de-
pois de ter “zerado o video game” da canção pop tenha abandonado os Beatles
por Yoko Ono, que o ensinou a fazer canção de uma outra maneira.

John and Yoko in Amsterdam, 1969 - <https://youtu.be/r6tpbKVlpSc>

Outro exemplo, ainda no main stream é Björk, especificamente o aplica-
tivo do Biophilia no qual o ouvinte reconstrói a canção à maneira que desejar.
Vejo no aplicativo um possível modelo de canção-experimental.

Björk: full biophilia app suite https://youtu.be/dikvJM__zA4

Tanto na performance canção-cama de Lennon & Ono quanto no apli-
cativo de Björk o efêmero e o risco se mostram presente. É aquela performance,
é aquela vez que “joguei” o aplicativo, acabou. Tenta-se outra coisa.

Portanto, talvez pensar em um gênero canção experimental seja meio
olhar para as estrelas e ver que elas já estão todas mortas. Talvez o DNA do
experimental seja a própria morte. O que mantém a canção experimental viva
é algo além música e que consegue conectar canções completamente diferente
entre si em estilos, a inventividade.

Aqui vão outros exemplos do que considero canção experimental:

John Oswald - Dab - <https://youtu.be/8xIWLG-F0Ag>

Max Matthews – Bicycle built for two - <https://youtu.be/ZFUVR-clo8g>

Para mais informações:

CAMPOS, Augusto de. 1974.

Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva.

FAVARETTO, Celso. 1976. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

GARCIA, Walter. 1999. *Bim Bom:*

A Contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra.

MAMMÌ, Lorenzo. 1992. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos estudos Cebrap, no 34. São Paulo, novembro. p. 63.

links sonoros

Luisa Puterman

A seguir há uma lista com dez links interessantes que se relacionam com som. (Não existe nenhuma lógica ou hierarquia na estrutura da lista. Todos os links estão aqui presentes por possuir algo que por motivos diversos me chamou a atenção.)

<http://www.aes.org>

<http://www.ubuweb.com>

<http://www.thewire.co.uk>

<http://soundworkscollection.com>

<http://www.freesound.org>

<http://www.artesaosdosom.org>

<http://avatarquebec.org/en>

<http://www.audiotool.com>

<http://sonicstudies.org>

<https://www.youtube.com/watch?v=wZmMF6cprC0>

A seguir há uma lista com outros links interessantes. Esses apareceram durante a pesquisa e também apresentam um conteúdo bem bacana.

<http://www.thehumansoundproject.com>

<http://novasfrequencias.com>

<http://sound-development-city.com>

<http://bb15.at>

<http://www.mutek.org>

<http://www.womensaudiomission.org>
<http://www.soundesign.info/>
<http://www.festivalcinemusica.com.br/php>
<http://www.redbullmusicacademy.com/>
<http://www.themusicsensation.com/>
<https://www.cafeoto.co.uk/>
<http://www.audibleworlds.com/>
<http://www.audiotalaia.net>
<http://designingsound.org/>
<http://mixwiththemasters.com/>
<http://www.sonicacts.com/2015>
<http://sonarreykjavik.com/en>
<http://sfsound.org/>
<http://www.wysingartscentre.org/>
<http://issueprojectroom.org>
<http://www.creationsonore.ca/>
<http://www.soundonsound.com>
<http://www.hcmf.co.uk>
<http://audiovisualarts.org/>
<http://www.electrocd.com/en/>
<http://www.soundstudies.eu>
<http://savethesounds.info>
<http://bedroomproducersblog.com/2014/12/29/free-vst-plugins-2014>

heidegger, arte e tecnologia

Roberto Votta

Tecnologia vem do grego, *tekhnología*, que em tradução livre significa tratado ou dissertação sobre uma arte [ou ciência, indústria], exposição das regras de uma arte [ou ciência, indústria], formada pela junção dos radicais *tekhno* (de *tékhne* ‘arte, artesanato, indústria, ciência’) e *logía* (de *lógos*, ou ‘linguagem, proposição’).

Ao longo da história diferentes aparatos tecnológicos foram criados para produzir, registrar e difundir a música, por exemplo, desde a concepção da escrita e das teorias musicais, passando pelas técnicas de construção de instrumentos, edição musical, até o advento da eletricidade e do registro fonográfico. Todos estes processos evoluíram, e continuam evoluindo, a partir de influências mútuas, em um movimento contínuo e cada vez mais rápido. Se antes uma nova tecnologia demorava meses, ou até anos, para ser incorporada nas práticas de produção musical – como ocorreu com o trompete de chaves, desenvolvido por volta de 1793 por Anton Weidinger (1767 – 1852) para substituir o trompete natural, e que só foi incorporado ao repertório após 1800, com a estreia do Concerto para Trompete em Mi bemol maior de Haydn, escrito especialmente para Weidinger e seu instrumento – hoje em dia, com a agilidade na difusão de informações, uma nova tecnologia é rapidamente assimilada e incorporada na prática musical.

Entretanto, ao pensarmos em tecnologia aplicada a música (assim como aos diferentes meios e expressões artísticas), é comum relacionarmos imediata-

mente à tecnologia computacional (e equipamentos ligados à radiodifusão) que se popularizaram a partir segunda metade do século XX. Esta relação está ligada ao conceito instrumental da tecnologia. Em *High Techné*, Rutzky desafia este conceito, baseando-se na raiz grega da tecnologia e apoiado, principalmente, pelas ideias de Heidegger. Rutzky cita que “a concepção moderna de tecnologia, por restringir a definição de tecnológico em termos instrumentais, ‘nos cega’ em relação a uma ‘essência’ mais ampla [...]” que envolve, além desta visão moderna, as diferentes concepções de tecnologias tradicionais e *tékhnē* do grego antigo (RUTSKY, 1999, p. 2). De fato, Heidegger sustenta este conceito em relação à tecnologia e arte em seu livro Introdução à Metafísica (*Einführung in die Metaphysik*) de 1935, quando escreve que “a arte é um saber e é, por isso, *techné*. Não é, pois, pelo facto de para a sua realização serem necessárias habilidades ‘técnicas’ [e tecnológicas] que a arte é *techné*” (HEIDEGGER, 1997, p. 177).

Para Heidegger o conceito grego da relação entre arte e tecnologia, que é não instrumental, se relaciona essencialmente à ideia da produção artística como *poiesis*. Em 1936, em A Origem da Obra de Arte, Heidegger caracteriza a *techné* como essência da técnica e da arte, explorando a forma como ela, seja nas atribuições mais técnicas (o fazer do artesão) ou nas suas formas mais artísticas (o fazer do artista) é concebida essencialmente como *poiesis*. Desta forma, a *techné* como ação do saber é *poiesis*, e a *poiesis* é um trazer a presença através do saber, do perceber e do pensar (HEIDEGGER, 2010).

Em outras palavras, a filósofa Maria Aparecida Rafael descreve a reflexão de Heidegger sobre tecnologia na seguinte passagem:

“A tecnologia, segundo Heidegger, nada mais é do que a herança que recebemos da tradição do pensamento Ocidental. Herança essa que precisa ser conquistada a cada dia. Mas ao conquistá-la ela nos aprisiona e nos liberta. Aprisiona-nos quando nós simplesmente apropriamos daquilo que ela nos impõe por meio da cultura, dos

costumes, dos valores, sem que possamos meditar. Libertar-nos quando nós nos colocamos a pensar a essência dela. Portanto, para que o homem não perca as suas raízes é necessário que ele saiba pensar a essência da tecnologia. Pensar essa essência é superar a tecnologia, não no sentido de depreciá-la ou aniquilá-la, mas antes, de passar por dentro dela, de compreendê-la mais radicalmente.

Pensar a essência da tecnologia é pensar a essência de nós mesmos.”(RAFAEL, 2007, p. 6).

Para mais informações:

BRANCO, Patrícia Castello. *Martin Heidegger: A técnica como possibilidade de Poiesis*. In: A Parte Rei (Revista de Filosofia), n. 63, p. 1-86. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2015.

HEIDEGGER, Martin. (1936). *A Origem da Obra de Arte*. Trad. de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: Editora 70. 2010.

_____. (1935). *Introdução à Metafísica*. Trad. de Mário Matos e Bernhard Sylla. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

RAFAEL, Maria Aparecida. *A questão da tecnologia no pensamento de Martin Heidegger ou Uma possível leitura da conferência “serenidade” (1959)*. In: “Existência e Arte”-Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano III, N° III, pp. 1-10. Jan./Dez. 2007.

RUTSKY, R. L. *High techné: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999.

versão e subversão

Julia Teles

Ainda no tema canção, após ouvir uma indicação do Henrique Iwao nos comentários do artigo anterior, fui atrás de versões deturpadas de músicas muito conhecidas, da descaracterização do caráter da música original, seja via letra ou via música. Eis a indicação:

Merzbow-Silent Night - <https://youtu.be/rBOanPoEek4>

Quem reconhece a original, de natal, tão tocada por aí no fim do ano?

Seguem alguns outros exemplos:

1) Um dos exemplos mais absurdos que pude encontrar foi o Die Antwoord cantando por cima de Orinoco Flow, com uma letra sujíssima sobre masturbação, menstruação e muito sexo, se contrapondo ao zen-clichê da Enya. Eu não saberia dizer qual o gênero de nenhuma das duas músicas, se fosse preciso. Ainda bem que não é. Não é exatamente uma versão, é mais um remix, pois usa a música original, mas é bastante subversiva.

Die Antwoord vs Enya - Orinoco Ninja Flow - <https://youtu.be/Zo-6EkXH5AI>

2) Já o Frank Zappa, em seu pout-pourri de canções famosas de Beatles, desconstruiu principalmente a letra. “Louisiana hooker with herpes!” (Lucy in the Sky with Diamonds)

Texas Motel/Beatles Medley (incl: What Kind Of Girl? and Louisiana Hooker Reprise) Frank Zappa 1988 - <https://youtu.be/LCbqQq12OpI>

3) O próprio Henrique Iwao fez suas próprias versões-colagens de Faroeste Caboclo do Legião Urbana (Caboclo Faroeste, escute aqui) e da obra da Britney Spears, representado em Baby (escute aqui).

Sessão de vídeos engraçados do youtube:

4) Essa adorável garota fez sua versão da letra da música do Frozen. Perdoem-me, está apenas em inglês:

“Let Me Poop” parody to Disneys Frozen “Let it Go” - <https://youtu.be/crHqgShbhbQ>

5) Fecho esse artigo com o exemplo mais absurdo.

IRON MAIDEN - Fear of The Dark - Harp Twins (Camille and Kennerly) HARP METAL - <https://youtu.be/KPb20fK0R94>

O youtube está repleto de versões bem esquisitas e divertidas, e outras não tão esquisitas, nem divertidas, mas bem boas. Acho que é isso, fazer música pode ser também se apropriar da música dos outros, por que não? Enviem nos comentários suas versões favoritas.

a tragédia do banhista

Francisco de Oliveira e Max Packer

Imagine o leitor que o homem médio tivesse 28, 29 metros de altura... Ou, inversamente, que o homem médio tivesse algo entre 6 e 7 centímetros de altura e uma onda qualquer no mar de Ubatuba fosse uma monstruosidade para nós. Ou, ainda: que o homem médio tivesse a altura que tem, mas que as faixas de areia de nosso litoral se estendessem por não muito mais do que um palmo entre mata (ou falésia) e mar, permitindo apenas à Sra. Abelha ou à Da. Joaquina bicar uma caipirinha enquanto o maridão vai fazer um *cooper*.

Para além do frescor da brisa, da exuberância das paisagens e das promessas de amor nesta ou naquela curvinha, há um fator, talvez o mais primário de todos, que permite à praia assumir o significado que ela tem para nós: o fato (vejam bem: é um milagre!) de estarmos em perfeita proporção para desfrutá-la.

Farta das plenas e equilibradas harmonias da arte renascentista – observa o Sr. Heinrich Wölfflin –, a arte barroca volta-se para as proporções dissonantes, por assim dizer. Note-se, ainda assim, que, seja em função de retratar dramaticamente seus motivos (1), seja em função de renunciar à exatidão das proporções orgânicas ('o que é') em prol de proporções técnicas ('o que cria a impressão de ser') (2), a proporção, para o artista barroco, não é acessória, não é ornamental, não é uma questão de gosto, nem mero meio de diferenciar-se dos mestres antigos. Tal como para um Da Vinci, a proporção em Caravaggio, Bernini ou Rembrandt segue sendo *significativa*. De fato, ela torna-se o centro da questão composicional: para o artista barroco, a graça se dá justamente quando a proporção entre as partes não pode mais ser dada como certa, quando a proporção não está mais garantida pela exatidão geométrica.



Ao espectador, por sua vez, propõe-se aqui um desafio: não se trata de fruir passivamente as proporcionalidades do quadro, de refugiar-se no sentimento de plenitude, mas de inteligi-las, para, através delas, aprofundar-se sensivelmente sobre o drama representado.

Talvez não seja, afinal, um milagre *a priori* o de estarmos em proporção para desfrutarmos da praia; fôssemos nós gigantes ou anões, ela assumiria para nós *outros* significados. (A praia é essencialmente *barroca*, de todo modo!, e, ainda que nos permita habitá-la, das nuvens e morros, dos cocos e tocas de siri àquela outra praia, do outro lado da baía, ela prolifera proporções significativamente discrepantes). Assim sendo, talvez o desfrute da praia seja, inconscientemente, um desfrute de suas proporções. Decorre daí que curtir a praia não é algo tão simples assim. Exige-se, na verdade, um tipo muito especial de introspecção, ligado ao reconhecimento das formas. Eis então o desafio do banhista: como experienciar a praia? Como viver a discrepância de suas proporções? Há de haver algo mais entre uma onda e o Sr. Abelhudo do que a iminência de um não-afogamento!

O problema é particularmente difícil de se resolver – e possivelmente o leitor já tenha experimentado tal dificuldade –: o *drama* proposto pela relação entre vento, siri, costão e conchinha, este drama sim é desproporcional com relação a nós; de tal maneira desproporcional, de tal maneira dilatado, de fato, que embora tenhamos vaga noção de sua força e de sua multiplicidade de direções, somos incapazes de abarcá-lo, deixando-nos entre o vislumbre de tal drama e o vislumbre de uma descomunal serenidade – a qual nem o mais radical dos renascentistas teria podido produzir. Resta-nos, assim, o dilema prático entre assumir a perplexidade do olhar, ou refugiarmo-nos no apaziguamento da sombrinha – convenhamos, também a débil paz do banhista é inédita na história da representação.



Caravaggio: O Sacrifício de Isaac
(1603)

Qual o preço que se paga por esse apaziguamento?, por uma deliberada abdicação do senso de forma? Diante da impossibilidade de experienciar a praia e diante da impossibilidade de neutralizar mentalmente suas proporções, sua descaracterização torna-se física: precisamos invadi-la com aparatos cujas proporções nós aguentemos. Escondemos, assim, os morros com prédios, as ondas com bóias macarrão, as tocas de siri com cadeiras dobráveis e a perplexidade com fotos, frisbees e frescobóis.

E qual preço paga o *compositor* que abdica do senso de forma?, da dimensão significativa da proporção? Atrás de quê ele esconde sua música?

conversa com denise garcia

Daniel Puig

Denise Garcia é compositora, musicóloga, professora do Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e mora em São Paulo. Formou-se em composição musical pela USP e estudou na Alemanha, em Detmold e Munique. É Mestre em Artes pela Unicamp e Doutora pela PUC-SP. Fez estágio de doutorado junto ao INA-GRM, em Paris, e pós-doutorado junto à Escola de Música da UFRJ. É Diretora do CIDDIC, Centro de Integração Documentação e Difusão Cultural, da Unicamp. Suas composições em música eletroacústica respondem pela maior parte de sua publicação em CDs. Como musicóloga, dedica-se à análise de música eletroacústica, principalmente brasileira. Nos últimos anos tem composto também obras para orquestras sinfônicas. Em sua atuação como docente e pesquisadora, Denise é responsável pela formação de uma geração de jovens compositoras e compositores que atuam na produção de música com meios eletrônicos.

Soundcloud [http://soundcloud.com/denise_garcia]

ResearchGate [http://www.researchgate.net/profile/Denise_Garcia4]

Daniel Puig (DP): *Hoje é quinta-feira, dia 12 de fevereiro de 2015 e estou com Denise Garcia, professora da Unicamp, numa entrevista online, via Skype.*

Bom, Denise, em primeiro lugar, é um prazer ter você aqui e poder conversar com você, que tem uma trajetória e uma história com música eletroacústica e com pesquisa em música eletroacústica. A primeira pergunta seria essa, qual é a tua relação

com música eletroacústica como compositora, como pesquisadora? o que é mais significativo pra você em relação a ela?

Denise Garcia (DG): Bom, essa relação evoluiu com as décadas e mudou bastante. No final dos anos 80, quando comecei a ouvir [*risos*] — ainda não era compor, era ouvir — foi um fascínio, uma descoberta, uma coisa maravilhosa, e comecei nessa área da paisagem sonora. As coisas acontecem muito ao acaso. Não sei, as coisas, a gente... As histórias que são contadas oficialmente, parecem ser de uma forma bastante... falsa, em relação àquilo que a vida constrói. A vida constrói os caminhos muito ao acaso. Eu tive uma formação em música instrumental, estudei composição instrumental, pura e simplesmente. A eletroacústica surgiu primeiro como uma descoberta de escuta individual, minha. Começar a acordar e ouvir sons... Ouvir as estruturas, aliás. Não era nem o som, sabe. O som do passarinho a gente ouve desde que nasceu, a água, tudo, essas coisas. Mas, perceber que isso tinha uma estrutura específica dentro da natureza, e que essas estruturas sonoras não tinham nada a ver com a estrutura musical culturalmente desenvolvida, foi um fascínio pra mim. A sensação que eu tinha é que eu tava fazendo um novo conservatório. Essa é a palavra mesmo, que eu lembro de ter pensado. Foram alguns anos de descobertas, de fascínio, de ouvir, de gravar — maravilhoso, né? Sempre fui, e continuo sendo, infelizmente, muito incompetente em relação ao manejo da informática. Por isso também, sempre fiz o mínimo em termos de programas. O caminho que escolhi, foi essa coisa de gravar e trabalhar com sonoridades ambientais. Que era possível pra mim, com softwares amigáveis. Aí, o caminho surgiu como uma coisa espontânea, bacana. Tava fazendo, nessa época, minha pesquisa de mestrado e ia ser a composição de uma ópera. De repente, quando chegou na qualificação, os professores falaram pra mim: “Você não pode fazer isso. Isso que você fez é uma coisa muito original!” Fazia tabelas, análises gráficas de ho-

ras de gravação, de processos de amanhecer, por exemplo. Um professor de biologia, que eu convidei, tinha me emprestado os equipamentos pra gravar e disse: “Mas isso que você fez é original, você não pode abandonar isso agora! Tem que compor uma ópera multimídia, sei lá o que você quer fazer... Você tem que continuar nesse caminho.” Aí, foi uma revolução a qualificação. A pesquisa foi em cima do “Poema Sujo” do Ferreira Gullar e eu já tinha ido até pra São Luis do Maranhão, feito captação sonora nos horários que ele descrevia, nas ruas que ele descrevia, enfim, tem um trabalho muito apaixonante. O nome das ruas tinha mudado e tinha ido buscar o nome das ruas antigas, enfim, todo um trabalho. Eles disseram que não podia jogar isso fora, de jeito nenhum. Enfim, daí ficaram aquelas composições. Acabei mudando completamente meu projeto e desse trabalho realizado começaram a surgir convites. Porque, nunca fui muito engajada na construção de uma carreira, e, até, por isso, acho que minha carreira de compositora é muito modesta, muito pequenininha. Começaram a surgir convites pra participar de coisas, me entusiasmei, gostei e comecei a conhecer pessoas que faziam isso também. Foi um caminho solitário no início. Não fiz isso com a colaboração de um grupo ou de um professor ou sei lá o que, fui indo! Fui pra Alemanha, vi que tinha essa audio arte, comprei os cds, achei bacana, sabe? Você vai no ‘ensaio e erro’, ali no computador. Primeiros trabalhos, nem fazia em casa. Pagava pra fazer no estúdio, com o técnico. Faz assim, corta assim, não sei quê... sabe, assim? Foi indo no ensaio e erro. E acho que fiquei muito nessa coisa, desse ensaio e erro. Acabei nunca me aprofundando muito na parte técnica, tecnológica, programação, essas coisas. Acabei me aprofundando na pesquisa musicológica. O doutorado já foi uma pesquisa sobre a música concreta, pra entender. Tô entrando de cabeça num lugar que eu não sei direito o que que é, né? [risos]. Fui ouvir o repertório, estudar, ler, ler, ler, ler. Depois, continuei, mas sempre me senti muito em defasagem com essa questão

da tecnologia. Ela sempre foi me atropelando muito. Muitas vezes achei que era incompetente pra fazer música eletroacústica, porque não sabia — não sei — mexer direito nos equipamentos. Em outras épocas, pensava: olha, o que gosto de fazer é gravar som de rua, do mato, de não sei onde, e manipular isso. E pronto, acabou. Se os outros acham que isso tá ultrapassado, problema deles. Assim, aos pouquinhos, ainda continuo fazendo. Faço muito pouco hoje, na verdade, porque eu acabei voltando muito pra música instrumental também. Teve um tempo que eu fiz só música eletroacústica, analisei música eletroacústica. Depois, aos poucos, fui voltando. Até por uma questão de docência. Os alunos se interessavam mais por música instrumental. Aí você fala: bom, não posso estar zerada em relação à música instrumental. Depois, em 2010, fui dirigir o centro que contém a Orquestra Sinfônica da Unicamp e comecei a voltar também pra composição mais sinfônica. Que tem muito pouco espaço e muito pouca possibilidade. Comecei a explorar esse instrumento também. A minha relação, hoje, com a música eletroacústica, tá meio esquisita, vamos dizer assim. Ainda terminei uma composição antiga que tava inacabada, de 2013, por aí...

DP: *Qual foi?*

DG: Chama-se, “Festa”. Ela foi mostrada em alguns lugarzinhos. Foi mostrada esse ano na Bienal de música eletroacústica do Flô Menezes [BI-MESP]. No ano passado, foi apresentada na Unicamp. Ainda tá pouco apresentada. Mostrei pra uns alunos e eles odiaram, daí, fiquei desenhxada — instinto democrático, sabe? [risos] Mostrar trabalhos em progresso. Eles mostram e eu mostro também [risos].

DP: *Ainda vou te perguntar mais sobre o trabalho do CIDDIC, o trabalho com a orquestra e tudo que você vem coordenando na Unicamp. Mas queria explorar um pouco mais, dois aspectos que eu acho super interessantes no teu trabalho: isso mesmo que você falou de captar sons, vamos dizer assim, concretos, sons dos espaços em*

volta da gente, dos espaços naturais, se é que a gente pode usar essa palavra. Então, exatamente pegando por esse viés, a coisa que você falou do acaso, como é que é a tua relação com esses sons, como é que eles te povoam como compositora?

DG: Ah... Eu acho simplesmente fascinante escutar o mundo. Acabo tendo tempo de gravar praticamente em férias, né? A gente acaba compondo mais em férias, gravando, fazendo as coisas criativas, nas férias. E ainda não nesta, neste ano, mas nas últimas férias em 2014, levei meu gravador e fiz umas gravações incríveis, e que essas vão virar peça orquestral, e não peça eletroacústica.

DP: ... olha!

DG: Mas, é, não sei te explicar, acho que é mais assim: perceber o ponto que quando se ouve um fenômeno sonoro qualquer com profundidade, com não sei quê, isso é muito transformador ainda hoje pra mim, ainda é uma coisa muito fascinante. Não sei se eu te respondo...

DP: *É isso mesmo. E te fascinam, assim... características como características espectrais? isso já abre uma estrutura na tua cabeça? como é que é isso, na tua imaginação sonora?*

DG: São características tanto do objeto sonoro em si, às vezes, que é muito fascinante... Às vezes fascinante in natura, e às vezes fascinante quando eu chego aqui e olho o espectro e analiso, e etc... Também, como eu disse pra você, do conservatório: as estruturas sonoras, o tipo de simultaneidade, de polifonia, de contraponto, de diferentes sons e diferentes espacialidades, isso é fascinante, né? Você perceber também a perspectiva sonora. Prestar atenção nessa questão da perspectiva sonora e que, isso, infelizmente, nenhuma caixa de som consegue reproduzir. A escuta in natura, ainda é mais rica.

DP: *E essas coisas influenciam a tua música instrumental hoje?*

DG: Completamente. A minha música instrumental, ela é regida por essas... Assim, quando voltei a escrever pra voz e instrumento, voltei completa-

mente transformada... acho mesmo que ela é decisória. Os modelos da minha música instrumental, eu tiro dessas experiências.

DP: *Legal. Você passou uma temporada da Alemanha, estudando, ainda na tua graduação, não foi isso?*

DG: É, eu fiz graduação lá.

DP: *Uma das coisas que a gente tem feito nessas entrevistas é perguntar de experiências, curiosidades, ou alguma coisa que você lembre como uma experiência feliz, ou alguma coisa que te marcou nessa trajetória com música eletroacústica, que você quisesse compartilhar com quem tá fazendo música eletroacústica hoje.*

DG: O encontro fortuito e feliz, logo no início, quando fui convidada pra ir pra primeira reunião de música eletroacústica em Brasília, quando a gente fundou a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica [1994]. Eu tava bem nesse início aí. E o encontro maravilhoso, que foi muito importante, no ônibus da chegada do aeroporto, foi conhecer o Rodolfo Caesar. Rodolfo Caesar, além de ser uma pessoa bárbara, faz uma música, pra mim, excepcional. Adoro a música dele. Por isso, escolhi ele como meu objeto de pesquisa. Adoro ficar fazendo 'acousmografias' da música dele [*risos*]. Assim, incansavelmente escuto, sem... porque, a 'acousmografia' é um troço, nossa! Você ouviu 50 milhões de vezes o mesmo pedacinho até desenhar aquilo lá com detalhe. Ouço, incansavelmente, boa parte da obra dele. Então, acho que esse foi um encontro muito bacana. Ele, inclusive, por simpatia pura, espontânea, também, quer dizer, desinteressada, me ajudou bastante nesse início. Como sempre fui meio distraída com relação à carreira, não me lembrava de me inscrever na Bienal. Eu era distraída, né? Nesse ano que eu o conheci, pouco depois, teve um evento que foi muito triste e muito trágico na minha vida, que foi perder meu marido. Naturalmente, nesse período de inscrição da Bienal, nem vi que tinha Bienal, né? E ele me inscreveu. Inscreveu uma dessas minhas primeiras peças. E deu um empurrão na minha carreira,

sem querer, quer dizer, querendo, né? Sou uma pessoa muito agradecida a ele. Considero ele um amigo. Depois, fiz o pós-doc na UFRJ sob a supervisão dele. Tive essa oportunidade de colher todo material, e ainda tô devendo boa parte de estudo desse material, pra escrever, pra produzir coisas acadêmicas. Mas acho que foi um encontro feliz, uma pessoa que eu considero... cuja música eletroacústica, eu mais gosto, de todos os compositores brasileiros.

DP: *Lembro quando você apresentou na AMPPOM a análise da “Introdução à Pedra” e foi engraçado o comentário do Rodolfo falando “Ah, Denise! Você descobriu coisas que nem eu sabia que estavam ali!”*

DG: [risos] É uma leitura... A análise não tem como não ser uma leitura, em grande parte parcial e subjetiva. E é lógico que você acaba botando coisas que o compositor não viu ou vendo coisas que o compositor não percebeu. É divertido, se ele tem abertura pra dizer, “puxa, ela escutou uma coisa diferente de mim, mas que interessante!” Tá bom, né? [risos]

DP: *E aí, você tem usado alguns softwares pra fazer análise de música eletroacústica, principalmente o Acousmographie... [http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie]*

DG: O velho e bom Acousmographie. Ultrapassado, já, em termos de objeto construtor de coisas visuais, em termos de informática. Tem coisas muito mais bacanas. Mas eu sei mexer nele, ele me responde bem e acabo ficando com ele mesmo.

DP: *E essa coisa da análise da música eletroacústica, que é realmente uma discussão grande entre quem faz... Como é que você vê hoje a análise de música eletroacústica, no sentido, vamos dizer assim, do que está em discussão: se ela é útil? o que ela traz pro campo? Como você vê isso hoje?*

DG: Eu acho que é muito complexo. Acho que é uma forma, um gênero — não sei se deve chamar de gênero ou formas da música, sei lá — para o qual,

as ferramentas normais de análise, que a gente tem — e que resultem em *papers* descritivos — não adiantam nada, não funcionam em nada. Eu sempre acreditei muito mais num tipo de visão onde você, bom... Como compositora, até ensino harmonia desde o barroco pros meus alunos. Tento descobrir como que o compositor estava pensando naquela hora. Uma dedução talvez muito falsa, mas, enfim, me diverte também. É: “o que que será que o Beethoven pensou, puta merda, nessa hora?” Porque isso explica, pra mim, o sentido da música. Se você consegue, numa análise, descobrir um pouco a cabeça do compositor, a poética dele, eu acho que é legal. Se você fica descrevendo objeto sonoro, não adianta nada. A gente acaba até fazendo um pouco isso, pra chegar na cabeça do compositor. Mas se não chegar no sentido da obra, eu acho que não tem muita função. Em geral, acho que é muito difícil fazer análise de música eletroacústica. Porque é uma infinidade de sons, uma simultaneidade de objetos e texturas, de não sei quê... e você fazer isso... Por isso que eu gosto de análise gráfica. Porque, com análise gráfica, você consegue, não só, desenhar essa complexidade sonora, como também, o seu leitor consegue visualizar, se ouvir a música com aquele gráfico. É uma forma de comunicação mais direta e rápida. Se tivesse que descrever em palavras, aquilo ia ser um saco pra quem lesse. Eu acho, pelo menos. Me entusiasmo em fazer essas acousmografias, acho que a gente é professor, a gente tem que produzir *paper*, essas coisas, mas eu me entusiasmo mais por um gosto meu, pra ouvir! É um jeito também de desenhar a minha escuta, do que propriamente preocupada com uma análise, em si, acadêmica, não sei o que... sabe? Acho que a música, ela evolui mais, por ser tocada e composta outra peça pelo próprio compositor, né? Essa pulsão... Pessoas escutando e pessoas compondo, é mais bacana do que o mundo acadêmico [*risos*].

DP: *Claro. Dentro desse quadro, você acha, Denise, que existe algo como uma cultura eletroacústica? E se existe, existem marcas disso, como é que você veria? Ou, pode ser que não exista, não sei...*

DG: Acho que não sei responder essa pergunta. Porque, já houve momentos em que pensei: puxa, acho que isso já é um gênero ultrapassado... já foi! No entanto, tem pessoas que continuam fazendo, novas gerações, como o pessoal do próprio Nova Música Eletroacústica, desses meus ex-alunos. Retomam e continuam fazendo. Mas estou acompanhando pouco o que eles estão fazendo, na verdade. Eu não sei muito descrever em que pé que ela está, acompanho pouco, grupos mais novos, como o Ibrasotope, e tal. E mesmo agora, na Bial que o Flo [Menezes] organizou, que eu fui, tinha mais os clássicos, Anette Vande Gorne, essa gente... Eu não sei como é que ele está, o gênero, hoje. Porque, por outro lado, o barateamento e a acessibilidade aos equipamentos, fez com que, hoje, qualquer um possa fazer o trabalho eletroacústico. E o critério de valoração — é bom? é ruim? —, a gente também não tem direito, é esquisito. Sinceramente, acho esquisito [risos].

DP: *O sentido dessa pergunta é esse mesmo, provocar esse pensamento...*

DG: Às vezes eu ouço o trabalho da molecada e falo, putz! não gosto. Não sei porque, acho que isso tá mal feito ou sei lá o que ou isso tá copiando não sei quem... Não sei de fato te dizer, porque não estou muito próxima. Seria leviano da minha parte fazer uma análise, mesmo, do que eu acho que as novas gerações, que estão hoje entre 20 e 30 anos, estão fazendo, viu?

DP: *Dentro desse contexto, como é que você vê o papel do CIDDIC (Centro de Integração Documentação e Difusão Cultural – <http://www.ciddic.unicamp.br>)?*

DG: Ele faz um papel muito importante, primeiro dentro da academia como um acervo, que todo mundo sempre reconheceu como singular na América Latina e que tava meio largadão. Eu tinha que recuperar isso. E acho que a gente ainda está em fase de recuperação. Está longe de ser estável, de estar onde eu gostaria que chegasse. Mas o Centro tá vivo, né? Estamos recebendo novas coleções, que aos poucos vão ser trabalhadas, catalogadas, estudadas, por

novos alunos e pesquisadores. Ele tá vivo, ele não tá morto, e isso é a primeira coisa boa que tenho pra falar. Precisava ser mais utilizado. Ele é um tesouro adormecido, ainda. Tem muita coisa boa e as pessoas, no geral, no Brasil, estão aproveitando mal aquele acervo. A gente é bastante acessível. Porque, a gente reconhece, tem acervos que são fechados. Você não consegue entrar, porque tem pesquisador que fecha a sua entrada. O CIDDIC é muito aberto, tem horários de funcionamento... Tem a falta de pessoal, só uma bibliotecária e estagiário. Mas a gente tá sempre atendendo qualquer um que chega e qualquer um que pede, qualquer um que escreve, qualquer um que solicita alguma coisa, matéria. Inclusive, por qualquer caminho material, correio e malote.

DP: *O que o acervo inclui hoje?*

DG: Inclui a parte internacional, que foi chegando até os anos 90, então não tem mais partituras internacionais encaminhadas para o CDMC [*Centro de Documentação de Música Contemporânea*], pelo CDMC francês. Porque o convênio terminou. E desde 2000, o Mannis [*José Augusto*] começou a criar a coleção brasileira e é essa que tá crescendo e é essa que eu quero impulsionar muito. Tem por volta de 10.000 documentos ao todo, entre partituras, CDs, livros, fotografias, revistas, etc, etc. Tem bastante coisa.

Tem outra parte do CIDDIC, que é a Orquestra Sinfônica da Unicamp, o Coral, e uma escola livre de música, ainda. E a gente tem uma interlocução entre essas partes. Peças novas, por exemplo. Vamos supor, você compõem pra orquestra, a orquestra toca a sua peça e essa peça vai pro acervo. Ao mesmo tempo, a orquestra busca no acervo material para as suas performances. A gente tenta a retroalimentação entre essas diferentes partes do CIDDIC, pra que seja um organismo só. Um Centro não pode ser feito de partes estanques, tem que ter um diálogo entre as partes. Agora, tô muito feliz, que a gente vai conseguir finalizar o primeiro concurso de carreira de pesquisador para o CDMC. Eu

acho que o acervo vai dar uma deslanchada agora, com a vinda desse pesquisador. A Unicamp é a única que tem carreira de pesquisador, das universidades públicas, e nós estamos com duas vagas aprovadas e acabando agora, em fevereiro, o primeiro concurso. E vai ser para o acervo do CDMC — música contemporânea brasileira. O que deve fechar bem o funil, pra aplicar gente batalhadora, que erga a camisa pra construir com a gente. Editar livros, partituras e ter uma produção bacana. Um já deve estar sendo contratado esse semestre. A outra vaga a gente ainda vai começar os editais, porque é trabalhoso, mas a gente vai fazer, neste ano também.

DP: *Você tem também um trabalho com a recuperação de obras do grupo Música Nova...*

DG: Sim, a gente fez isso. Fez, terminou e até hoje, por incrível que pareça, eu não disponibilizei. Tô considerando disponibilizar esse material. São as obras mistas do Gilberto Mendes. Todas as obras do Gilberto que envolviam toca-discos, tape analógico, aquelas coisas todas, a gente fez um patch de Max/MSP. Falo, a gente, porque, como eu te falei, eu sou inábil em programação. O Clayton Rosa Mamedes, que é meu orientando no doutorado, numa iniciação científica, quando ainda era aluno de graduação, fez essa programação. A gente achou discos de música, cantor brega dos anos 60, que tava lá na peça do Gilberto, que aquele disco a gente achou em sebo, enfim... fez todo um trabalho que permite, agora, regentes de coro, produzirem a peça de forma integral. Muitas vezes, os regentes quando montam as peças do Gilberto... Lógico, esses compositores, ainda mais os mais antigos, eles deixavam a possibilidade de se produzir a música sem a parte de tape. Muitos deles indicam que o próprio intérprete monte o tape. O intérprete, óbvio, tinha dificuldade em fazer isso. Até hoje, mas tinha mais ainda. Então, a gente fez toda essa parte, tá pronto. Sem macular aquilo de indeterminação que a peça pedia, porque as peças são muito

abertas, são indeterminadas. Não dá simplesmente pra fazer um tape fixo e pronto acabou. Por isso são patches, porque jogam com a parte aberta, tal qual o compositor solicitou na obra. Eu preciso disponibilizar isso e creio que vou disponibilizar esse ano, porque esse trabalho está virando minha tese de docência. Como eu pretendo terminar esse ano, vou ver se consigo... Essa coisa de cargo é terrível, porque acaba te atrapalhando a vida acadêmica, mas também é importante, alguém tem que fazer. Pretendo disponibilizar no próprio site do CIDDIC, como produção de pesquisa e pras pessoas baixarem mesmo. Ele fez uma versão em que você nem precisa ter o Max/MSP no seu computador. Você baixa e opera, com a imagem do 'toca-tape': play, stop... Ficou bem amigável. Ficou fiel aos preceitos do compositor, da partitura. É um trabalho que a gente precisa por no mundo, mesmo. Uma pena que a gente ainda não tenha colocado, mas vou fazer isso.

DP: *Denise, vou perguntar sobre algo que você escreveu e falou em outros momentos, mas que é curioso. Já vi o Gilberto Mendes falando sobre música eletroacústica e ele diz: "Eu não faço música eletroacústica, eu não componho música eletroacústica." Como é que você vê essa relação dele ou, em geral, de compositores nessa posição, como a dele?*

DG: Tanto ele, quanto o Willy Corrêa de Oliveira falam que nunca fizeram. Essas primeiras obras, ditas com autoria do Willy, que foram pra aquela grande lista internacional de compositores de música eletroacústica [Hugh Davies (ed.) *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalogue*. Cambridge: MIT, 1968]. Tá lá o nome do Willy, o nome das peças, mas que ele diz que não estão acessíveis, ele não abre pra ninguém. Não dá nem pra comprovar se ele compôs ou não, mas, lógico, eu acredito que sim. O conceito deles de música eletroacústica é o da música fixa no suporte da Europa dos anos 60. Acho que é por isso que eles falam que

aquilo não pode ser chamado de música eletroacústica. Aí, como as pessoas às vezes vinham com essa conversa... Recebi um e-mail uma vez, o Jorge Antunes provando ou comprovando que, primeiro, que ele acha que o Willy não compôs aquelas peças, mas também que não fazia música eletroacústica e tal... Por isso, falei: bom, então vamos fazer um estudo! já que eu sou acadêmica, né? [risos]... Levantei 18 definições de música eletroacústica e dentro dessa amplitude eu pude dizer: sim, a gente pode considerar qualquer trabalho que tenha desde amplificação de instrumentos, até coisas feitas em tempo-real, como estando dentro do bojo da música eletroacústica. É um guarda-chuvão, que cabe tudo. É o meu conceito. Agora, lógico, vai ter gente que acha que não. Eu acho que sim. Que nem uma peça do Willy. Ela pede um elástico. Aquele elastiquinho de embrulho, de embrulhar pacotinho. Aquele elástico, amplificado e tocado. Então, o elástico, com o microfone, o amplificador e a caixa de som, se tornam um instrumento, um instrumento musical. E esse instrumento é eletrônico, é elétrico. Então... vou chamar isso...

DP: ... *de que, né?*

DG: Enfim, tudo que envolve eletricidade, acho que dá pra fazer... Num dos papers que apresentei na ANPPOM [<http://goo.gl/9BVhRS>], fiz uma tabela, com um pedaço da minha tese de livre-docência, do que acredito em termos de classificações de âmbitos de música eletroacústica e quais as obras desses compositores brasileiros que cabiam lá, em cada uma delas.

DP: *Nesse sentido, hoje, como você falou, a gente vê vários tipos de aproximação, esses dispositivos, materiais... Se você tivesse que falar alguma coisa pra quem tá compondo música eletroacústica hoje, gente jovem e trabalhando nas mais diversas vertentes. Não sei se você quer dar um recado, mas o que você chamaria a atenção, o que você daria como recado? Alguma coisa que você gostaria de dizer pra quem tá pegando música eletroacústica hoje ou fazendo música com esses meios.*

DG: Vou te dar um exemplo, em vez de dar um recado pra moçada. Minha enteada, que é talentosíssima fotógrafa, uma artista por natureza, ela andou fazendo uns trabalhos de audio arte que foram aprovados para irem prum festival de arte sonora na Espanha. Eu fiquei espantada! A menina é fotógrafa... que troço será esse?! Daí, ela me mandou o trabalho, e fiquei encantada. Como que uma pessoa que não é músico, é fotógrafa, e desenha e faz xilogravura e essas coisas visuais, pode ter um ouvido... e achei muito interessante. Uma pessoa que não domina as tecnologias de áudio, mas que consegue, com um gravador e um software simples, livre, fazer um trabalho que poeticamente é uma proposta interessante. Eu sempre liguei muito mais pra esse lado poético do que pro lado técnico, como eu te disse, talvez por uma incapacidade minha. Às vezes, vejo pessoas, jovens, dedicados a mergulhar muito profundamente nessa parte tecnológica e técnica, aprender a programar, etc, dominar isso. Dominar um instrumento bem dominado. O que demanda um tempão de estudos! Você sabe disso. Aí, quando a pessoa faz a peça, a obra de arte, pfff... não me diz grande coisa. Porque, coitado, ficou anos destrinchando aquele instrumento, e a parte poética ficou aquém, ficou pobre. Prefiro sempre, pessoalmente, achar — isso sou eu, tem gente que não concorda comigo, com razão, talvez — que: a técnica é só um meio, o que importa é o que você tem a dizer. Às vezes vejo alunos meus dominando muito o instrumento, pode-se dizer, e sem ideia nenhuma em termos do que fazer com aquilo lá e fazendo coisas muito pobres. A gente tem que se enriquecer não só das ferramentas tecnológicas, mas também tem que se enriquecer de vida, pra poder dizer coisas importantes pras pessoas. Acho que é isso.

DP: *Denise, eu já conversei, nessa série de entrevistas, com Luis Carlos Csekö, Vania Dantas Leite e Rodrigo Cicchelli Velloso. E perguntei aos três, sobre o Estúdio da Glória. Eles tiveram passagens e relações diferentes com o Estúdio, mas você*

estudou a história do grupo. Como é que você vê esse grupo na história da música eletroacústica aqui no Brasil?

DG: Foi uma iniciativa super importante. Ele funcionava como uma cooperativa, isso que é legal. Na época, ainda não tinha as estações de trabalho individuais, foi no início dos anos 80. Pra ter acesso ao instrumento, ao estúdio, tinha que ser uma cooperativa. Isso foi uma iniciativa muito bacana desse grupo, que acho que deve ter surgido mais ou menos de uma necessidade deles: então, vamos juntar o meu gravador, com o teu não sei quê e o teu não sei quê. E tem essa sala, pra gente trabalhar lá. Daí, juntou-se não só os equipamentos, mas ideias, a criatividade, a formação — porque acabaram formando pessoas. Foi uma iniciativa extremamente importante, ainda não reconhecida devidamente. Bom, tem publicações que desmerecem o Estúdio da Glória, inclusive textos escritos por autores brasileiros em publicações internacionais. Que me deixaram bastante surpresa, pra não usar outra palavra... estarecida. Fiquei pensando se não escrevia pro editor, pra perguntar porque não tinha convidado outra pessoa pra fazer. Aquela pessoa não era musicólogo e não tinha competência pra ter escrito aquele texto. Enfim... acho que o Estúdio da Glória tem uma importância enorme, inclusive por causa dessas iniciativas artísticas de projetos. Fizeram muitos projetos apresentados à Prefeitura do Rio, ao Museu de Arte Moderna... Tocaram muito, fizeram muitos eventos. E isso é tão importante! Aí, a coisa rola! Então, não foi só um estúdio: o cara compôs e daí ficou na carreirinha pessoal dele. Não, era um grupo mesmo. Um grupo de artistas, que produziam e que empreenderam juntos, dentro do espaço artístico. Trabalharam junto com artistas plásticos, trabalharam junto com teatro... sabe? O trabalho com teatro até foi, algumas vezes, um pouco de necessidade comercial, de liquidez, que é necessário, mas construíram um espaço muito bacana no Rio de Janeiro. E, portanto, como único, ele tem uma importância nacional.

DP: *Existe alguma outra iniciativa parecida, por exemplo, em São Paulo, ou alguma outra cidade?*

DG: Não, não que eu saiba. Muito menos naquela época, no início dos anos 80. Agora, o que tem são coisas já institucionalizadas, que foram surgindo. Que são, o Estúdio PANaroma, o Rio Grande do Sul, que tem um grupo forte de eletroacústica, da UFRGS... Os movimentos musicais que estão fora das academias, em São Paulo, são esses dois que eu te falei, o Ibrasotope e o NME. Mas o NME não é um estúdio, não é um local onde as pessoas vão lá compor. Começou com produção de concertos e cavocar espaços pra esses concertos acontecerem. O Estúdio da Glória era o oposto disso, começou como um centro de produção, uma cooperativa de produção, e dessa união surgiu o empreendedorismo de criar eventos artísticos.

DP: *Tô com uma pergunta aqui, que eu tô pensando se faço ou não faço. Depois a gente pode decidir se deixa ou não deixa. Como é que você vê o papel das mulheres hoje, no campo da composição, da música, em geral?*

DG: O Paulo Chagas me convidou pra fazer uma palestra sobre a questão de gênero no evento de mídias que a Heloisa [Duarte Valente] geralmente organiza e... nossa! Fiquei tentando dizer não pra ele, que eu não ia. Inclusive, porque eu tinha acabado de receber uma negativa da Bienal de Música Contemporânea [risos]. Já tem tão pouco... ainda: não somos tocadas, somos recusadas, etc... tava, assim, arrasada... Ficava. Agora já não fico mais, tanto. Falei: não vou fazer; eu sou campo [de pesquisa], como é que vou falar do negócio? Não sou pesquisadora da área, sou pesquisadora de música eletroacústica, sou compositora, professora de harmonia... Essas coisas, eu sei falar. Agora, de gênero, não sei. Mas aí, no dia em que eu botei o pé no chão, pra telefonar pra ele e dizer que não ia, resolvi fazer: vou levantar umas estatísticas. E fiz isso, uma coisa rápida, e levantei umas estatísticas estarrecedoras. Nem preciso mostrar.

Tipo, levantei, Festival Música Nova, de Santos, temporada daquele ano da OSESP, Sala São Paulo, e algumas coisas assim, 3 ou 4 organismos, equipamentos culturais ou eventos. Quantos músicos brasileiros? em primeiro lugar. Qual a proporção entre brasileiros e internacionais? que já é pequena, muito pequena. Desses brasileiros, quantas mulheres, então? É um por cento (1,0%), meio por cento (0,5%). Foi legal ter feito isso. As pessoas vinham pra mim e diziam: você precisa continuar esse trabalho. Eu falava: não, não sou dessa área. Não sou dessa área e não vou poder fazer, nem quero. Sou compositora e professora e não quero saber disso. Acho espantoso, só, que isso continue. Não sei explicar porque, mas isso é uma coisa que continua. Tô falando em um sentido. Assim... Todo o ano dou aula pro primeiro ano que entra no vestibular da Unicamp. Isso pode ser uma amostra, deve ser uma boa amostra. Todo ano. Eu fazia a conta, tá? Antes eram: de 10 vagas, entrava uma menina. Muitas vezes, essa menina não virava compositora de fato. Acabava indo pra outro lugar. Hoje, diminuíram as vagas, de 10 pra 5. Então, eu brinco, entrou alguém, é meia [*risos*]. Tem ano que tem menina e tem ano que não tem menina. Não sei explicar esse fenômeno, não sei entender. Acho que, se a gente compara com escritoras, existe uma defasagem muito grande. A quantidade de escritoras, que é bem maior, não sei a proporção entre mulheres escritoras e escritores homens, mas acho que é bem maior e muito mais reconhecidas, do que compositoras. Não sei se é porque o mundo da música é um mundo muito masculino nessa questão da gestão: compositores, regentes, curadores, quem decide o que vai ser tocado e não vai ser tocado. Porque, música composta por mulheres, tem. Não é, que não tenha. Mas, porque elas são preteridas, às vezes, isso eu não sei dizer, não sei o que está em jogo. Tenho esperança que essas gerações mais novas... e espero ter dado uma contribuição em relação a isso. Primeiro, insistindo em ser compositora. Mesmo que não tenha construído uma carreira agressiva. Isso,

não fiz mesmo e não quero fazer, nunca vou fazer, meu barato não é esse. Então, talvez seja essa suavidade, talvez a gente não seja muito assertiva de ficar mandando partitura pra tudo quanto é concurso, pra não ficar..., sabe aquela coisa? Eu vejo meus colegas fazendo isso mais do que eu. Vejo meus colegas construindo uma carreira de uma forma muito mais assertiva ou agressiva do que eu. Se é uma questão de natureza? Algumas mulheres devem ser muito mais assertivas. Eu não sou muito... Então, é assim. Resolvi me conformar com isso, pessoalmente, sabe assim? Resolvi me conformar em ter menor solicitação ou não sei o que e de ir construindo carreira devagarzinho... me divertir compondo. Já passei muitas tristezas por causa disso. Teve épocas que me arrependi de ter voltado da Alemanha. Porque lá, como estudante, fui tocada até no festival de Darmstadt. Aí, você chega aqui e cai num limbão. Fui muito pouco esperta na construção dessa carreira. Foi indo meio ao léu, ao vento. Não fui muito assertiva. Hoje, sou um pouquinho melhor. Espero que as meninas... Já vejo gente da geração de ex-alunas nossas, como a Tatiana Catanzaro, a Valéria Bonafé — música eletroacústica não me vem nenhum nome à cabeça, por incrível que pareça... Elas tem uma carreira que iniciou com o pé direito. Espero que elas tenham o mesmo direito e desfrutem das mesmas possibilidades que os seus colegas. Mas vejo ainda, uma distinção grande. Vou te dar um exemplo recente de preterimento. O pessoal da OSUSP me mandou um convite, perguntando se queria participar de concertos daquela temporada e, se quisesse, que mandasse peças. Mandei, evidentemente. Aí, eles fizeram os concertos dos rapazes — vamos dizer assim — todos na Sala São Paulo. Separaram todas as peças femininas e fizeram um concerto ao meio-dia, no meio da semana, dentro da USP, acabou.

DP: *Separaram as peças das mulheres pra isso?!*

DG: O concerto de compositoras, eles fizeram dentro da USP, ao meio-dia.

DP: *Puxa...*

DG: *Aí, mandei uma carta enorme pra Diretora na época — porque não foi só esse problema, foram vários outros. Já contando que a OSUSP nunca mais me convidaria, mas fiz. Na qualidade de Diretora pra Diretora, porque, afinal, também sou Diretora de uma orquestra. E ela, naturalmente, não respondeu. Porque o concerto de mulheres não foi pra Sala São Paulo? Só este, o único. Todos os outros foram. Um único! Puxa vida, isso tem que significar alguma coisa! Agora, é óbvio que a gente fica menos conhecida. Se é tocada em teatros de menor importância, deixada de lado... pô, não tem jeito, não é?!*

DP: *Com certeza... é.*

DG: *Assim é. [risos]*

DP: *Vamos acabar com isso!... não... é... bom... [risos]. Denise, queria te agradecer muito pelas tuas respostas e pela disponibilidade de estar aqui com a gente.*

DG: *Obrigado a vocês, por terem lembrado de mim! De uma compositora.*

DP: *Imagina...*

DG: *Inclusive, porque eu tenho produzido muito pouco na área da música eletroacústica. Lógico, a gente recebe uma ou outra encomenda, poucos convites pra compor, basicamente. Sempre que recebo, eu tento responder. O resto, são ideias musicais que você tem, que você compõe, e, depois, quando está pronta, tenta ver onde encaixa... Então, tenho produzido pouco na área de eletroacústica. Não é por menor paixão, mas porque a vida está levando por esses outros caminhos.*

DP: *Muito obrigado, mesmo! E fica o convite pro próximo concerto do NME, pra você dar uma olhada lá.*

felipe vilasanchez - platós

Adam Matschulat

Felipe Vilasanchez: Platós (2013).

Felipe Vilasanchez, natural de São Paulo, sempre gostou de compor música, desde a adolescência. Foi estudante de filosofia e trabalhou como assistente do músico e artista sonoro Dudu Tsuda, em 2013. No mesmo ano, a peça Platós foi composta por Felipe para ser apresentada em forma de loop em uma instalação para o evento Big Draw 2013, onde os participantes criavam desenhos com lanternas coloridas em uma sala escura.

Platós é uma interessante composição de gravações, às vezes em seu estado bruto, às vezes processadas. Em sua sequência, entrega objetos sonoros naturais e explora sutilmente as transições de espaço. Não obstante, mesmo com transições abruptas, a sensação de continuidade permanece por conta dos objetos sonoros selecionados; uma estranha conexão é estabelecida entre as partes contidas no loop.

No ano seguinte, Felipe Vilasanchez assumiu o papel de artista residente na Casa das Caldeiras (ACCC), em São Paulo. Lá, Felipe desenvolveu parte do seu projeto “Operário”. Atualmente, trabalha também com instalações e define sua obra como a união da escritura com o improviso através de sintetizadores e softwares. Felipe Vilasanchez é um proeminente artista no começo de sua aventura na Arte Sonora – um tipo de arte que merece muito mais atenção no cenário cultural do Brasil.

Para mais informação visite:
soundcloud.com/felipevilasanchez

profile pictures

Pedro Moreira





Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 23 de fevereiro 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