

linhas

#3 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

04 **editorial**
Sérgio Abdalla

06 **canção experimental e-ou poesia sonora: em conversa com alessa camarinha e julia teles**
Flora Holderbaum

14 **um som malvado amenizado**
Luis Felipe Labaki

17 **amor e ódio em tempos de protestos**
Lilian Nakao Nakahodo

20 **experimental/possuir/criar**
Caio Kenji

22 **o som e a acústica**
Luisa Puterman

24 **guitarra de compositor**
Tiago de Mello

28 **conversa com didier guigue**
Daniel Puig

34 **a sequência de schikzel**
Francisco de Oliveira, Max Packer

38 **cola de zorro - sauce**
Adam Matschulat

39 **o compositor como coreógrafo - dilemas binaurais**
Alessa

41 **tela de música**
Sérgio Abdalla

44 **filippo marinetti - entre o futurismo e o fascismo**
Roberto Votta

50 **oco**
Natália Keri, Ricardo Miyada, Grupo Obra Aberta

52 **a redundância, o oculto e a ignorância (atrás da orelha de van gogh)**
Bruno Fabbrini

55 **março e as compositoras**
Julia Teles

58 **malfeitorias**
Sanannda Acácia

editorial

Sérgio Abdalla

Chegamos ao final de março começando um novo projeto na nossa *linda* revista sobre cultura eletroacústica. Estamos lançando uma proposta de financiamento coletivo pelo Catarse para que consigamos lançar mais uma (já temos uma) edição impressa especial e um anuário! A edição impressa especial é especial :) , e terá textos encomendados só para ela; o anuário é nossa proposta de compilação de tudo o que fizemos no ano passado (foi muito!...). Clique aqui e veja do que estamos falando.

Temos uma colunista estreante, a Flora Holderbaum, que acaba de chegar a São Paulo (mas não por isso!), e que falará em sua coluna mensal sobre *poesia sonora*. Temos Sanannda Acácia, artista convidada do mês, ilustrando a revista (imagens + capa + fundo) com sua Malfeitorias. E temos nossos colunistas regulares, que uma revista não pode ser feita só de novidades, ainda que todos os textos sejam novos!

Luis Labaki não sabe mais se é o filme que melhora a música malvada ou se a música malvada passa melhor (e fica mais malvada) sem o filme; Lillian Nakao Nakahodo propõe que façamos *mashup* com tudo, e principalmente com discursos políticos; Caio Kenji desmonta e remonta brinquedos sonoros afim de desmontar sua música; Luisa Puterman conta-nos uma fábula cósmica sobre o som, e por onde ele andou; Tiago de Mello traz sua guitarra de compositor e propõe que ela não é a mesma que a guitarra do guitarrista, ainda que use uma ZOOM 505II; Daniel Puig entrevistou Didier Gigue, compositor e musicólogo importante em nosso cenário nacional; Chico e Max versam sobre

o tesouro cosmológico que é a música, e pensam que ela exatamente essa, mas poderia ser outra!; Adam Matschulat traz sua resenha desse mês sobre o Cola de Zorro, banda chilena; Alessa dança enquanto grava o espaço com microfones binaurais; Sérgio Abdalla sugere que o compositor de música acusmática é um desenhista; Roberto Votta fala da relação entre fascismo, guerra, bolchevismo e futurismo, a propósito do poeta Marinetti; Natália Keri e o Grupo Obra Aberta fizeram um texto e uma música após (ou sobre) a fotografia de Ricardo Miyada; Bruno Fabbrini pensa em cortar sua própria orelha e se furtar à infinitude musical que nos rodeia pra ver o que resta; e por fim mas não menos importante, Julia Teles quer pensar como fazermos para conhecer mais e mais compositoras, e não menos e menos, já que elas com frequência vêm no fim mas de fato não são menos importantes!

Desejamos, por fim e mais importante que tudo, uma ótima leitura!

canção experimental e-ou poesia sonora: em conversa com alessa camarinha e julia teles

Flora Holderbaum

Entre a poesia e as artes visuais descobri a música, e o violino me instrumentalizou a escuta. Logo tudo se confundiu, os desejos sonoros entraram pela boca e agora saem pelos meios e entremeios daquilo que crio.

É sobre os desejos da voz na Poesia Sonora, esse nome usado para significar uma série de práticas distintas da voz, que pensei em tramar esta coluna na *linda*. Desejos da voz, naquilo que liga ou dêsliga o homem com o mundo, numa proposta abrangente entre linguagem, ritual, canção, poesia, sonoridade, rap, juramento, oralidade, situação, sujeito, vocalidade, coletividade. Quanto mais pesquiso e crio com a voz, mais percebo o quanto ela é multidimensional e interdisciplinar.

Já em minha primeira interação com a *linda*, ao escrever sobre a música experimental em Florianópolis, tinha ideias de escrever sobre poéticas da voz, meu tema de mestrado e que trago pela vida; mas os caminhos da minha escrita sob este aspecto só foram confluir com a revista mais exatamente nos últimos meses, com os textos da Alessa Camarinha, *Sonhos de Voz e Máquina*, e da Julia Teles, *E a canção experimental, o que é?*

As compositoras propõem questionamentos sobre o que chamam de canção experimental: “quando uma música deixa de ser canção? O que exatamente é imprescindível a ela? Voz, texto? Em que nível pode ser transformada?” Alessa pergunta ainda se a canção experimental morreu, em outro texto desta linha: *Canção, Estrelas Mortas e Inventividade: em conversa com Julia Teles*.

Admiro a percepção das amigas sobre o tema, e ainda sua assertividade quanto a uma possível “morte da canção”, se quisermos falar em canção experimental. Longe de querer responder, mas sempre com desejo de sugerir novas questões, penso na poesia sonora como algo antes ou depois da canção, e não necessariamente ligada à ela. Sob um caráter de resistência e experimentação, creio que a poesia sonora seria o âmbito poético que de certa forma abraça ou adentra as questões que a canção não dá conta de resolver, e leva adiante paradigmas encontrados nessa linha. Com esta coluna eu desejo compartilhar um pouco do que aprendi sobre isso, na minha curiosidade das interações entre poesia e música.

Algo talvez delinieie pares de prazer com essa ‘voz experimental da canção (morta)’, de que falam as compositoras-autoras. No meu olhar e na minha escuta, o experimental da voz muitas vezes extravasa a ordem do cancionário e se espalha naquilo que a vocalidade tenciona entre significado, corpo, rumor e som. Penso que a canção está por demais dentro da música para ser experimental, submetendo a poesia a uma musicalização, e a poesia declamada estaria muito dentro da lírica e da literatura e dramaturgia para ser considerada musical ou mesmo, tomada e ouvida pelas características sonoras. Daí a tentativa de encadear um texto sobre a canção experimental a partir de uma noção de Poesia Sonora.

Philadelpho Menezes, poeta inter-signos que deixou o livro *Poesia Sonora, Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, uma das poucas publicações

em livro sobre o tema no Brasil, coloca que a Poesia Sonora é essencialmente experimental. Isso quer dizer que a poesia sonora está sempre mais distante da poesia declamada, das técnicas da rima e do verso, da lírica emotiva, da representação teatral e dramática do texto. De outra forma, os poetas sonoros se inclinariam mais para elementos como fonetismos, ruidismos, uso de mediação tecnológica, técnicas estendidas da voz, música eletrônica, entre outros meios (aqui: <http://www.elsonfroes.com.br/psonora.htm>).

Poesia Sonora também não é canção, nem poesia musicada, “porque os sons não entram no poema sonoro com a função que possuem na música: não apresentam problemas de combinação com um texto (porque não há texto), nem de harmonia, nem de desenvolvimento melódico”, diz Philadelpho.

Os elementos do texto podem cumprir uma função musical e sintática, compondo, por exemplo, uma forma no tempo, mas estas funções não são, por finalidade, harmônicas, nem contrapontísticas, nem tanto melódicas; talvez sejam timbrais ou texturais, mas em geral são mesmo espaciais, gestuais, enunciativas, contextuais.

Mas vamos com calma, dizendo primeiramente o que a Poesia Sonora não é, para depois tentarmos contornar suas bordas e ouvir o que ela insinua, seus desejos de escuta, suas vozes secretas, suas linguagens inventadas. Ao longo dos textos, quero apresentar diferentes linhas dessas propostas com a voz experimental, que apareceram no século XX e XXI. (O primeiro texto que citei, da Alessa, é uma ótima referência sobre as práticas atuais nesse sentido.)

Para considerar a criação com Poesia Sonora, como musicista e poeta, percebi que era preciso ou expandir minha concepção do que é música, para incluir aí todo tipo de intervenção performática, não necessariamente apenas sonora; ou admitir que existiria um campo intermídia entre a música, o teatro, a poesia, a pintura, a vida. É, sim, uma intersecção de elementos situacionais,

atos de fala, performance, enunciação, vocalidade, mediação com elementos visuais, eletro-eletrônicos, quinésicos, proxêmicos, entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica, semântica, sígnica, entre outras: “Quando vem apresentado ao vivo, o poema sonoro se preenche de outras questões que partem da sua integração a outros meios e linguagens: espaço, gestualidade, vídeo, interação com o público.” (ainda Philadelpho Menezes, no mesmo livro).

Um ótimo exemplo desse tipo de exploração das instâncias que a voz perpassa é a obra *Glossolalia* (1960-61), de Dieter Schnebel. Nela, o compositor trabalha ânimos da voz em cenas de estados moventes, enfatizando os estados emocionais e os atos de fala das vozes. Mais do que a significação das palavras, trata-se de cruzar ambiências, contextos, atos implícitos ou estados internos, evidenciados pela expressão vocal dos atores. Além disso, são usados gestos corporais em tipos de “deixas” ou entradas para a voz, como quando um ator bate um pedaço de madeira no chão e as vozes começam a entoar um coro indefinido de palavras. Ou então, como vemos aos 23”, são usados elementos gestuais, como o bater das mãos nas barras da calça, ou o pisar fortemente o chão, em um ritmo proposital em junção com emissões vocais aspiradas e expiradas.

Schnebel utiliza como material criativo os elementos do âmbito da enunciação vocal e suas expressões em relação ao espaço, aos objetos, ao gestual do corpo. Ao invés de notas com alturas definidas, ou apenas instrumentos convencionais, ou utilização de uma métrica tradicional, em *Glossolalia* os elementos composicionais se configuram em uma intermídia entre marteladas, pisadas com sapato, o sentar no sofá, uma entonação de discurso exaltado, um violino, um farfalhar das calças, etc.

Penso que, se for para investigar a composição da *voz experimental*, talvez seja necessário incluir estas multidimensões da voz nos processos de criação,

nas técnicas, nos procedimentos, com o mesmo peso com que consideramos as notas ou as durações, a melodia ou a harmonia, e mesmo o ruído, na música. E aqui entram como elementos os rumorismos, os ruídos guturais, o grito, o choro, risadas, conversas, soluços, interjeições e sons corporais internos.

Talvez seja necessária uma noção de vocalidade intermedial da voz que permeie muitos campos, cuja própria constituição perpassaria nossa vida, na nossa performatividade ordinária. Ou ainda, talvez o termo “Poesia Sonora” sofra de uma generalização que opera por desvios em cada proposta.

Para Philadelpho Menezes, essa voz experimental, própria da Poesia Sonora, redimensionaria o corpo do poeta na criação de uma nova língua, um “racional código aberto”, que não carrega significados, mas somente sua própria presença no mundo: “essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem” (na página 42 do livro). Isto nos põe em contato com o âmbito da performance, ou aquilo que se passou a chamar *performance art*: algo de indefinível que permeia cada ação do artista dentro da vida, na qual o real se confunde com a ficção, a inventividade, a poética, entremeando e alterando o sujeito em ator, poeta, contador, esteta, músico, como o fez continuamente o poeta Waly Salomão, em seu estado de “cinema permanente”.

No entanto, tampouco a performance como área parece servir para conter os “desígnios” da Poesia Sonora, na medida em que esta perpassa um leque de disciplinas, mas principalmente porque ela exige um ato compositivo entre os meios. É por isso que quando penso em Poesia Sonora e em poetas sonoros(as), muitas vezes lembro de trabalhos de compositores e compositoras que ousaram procedimentos intercalados entre as modalidades, em trabalhos que acabaram “saltando” para fora do que se concebe como música, como acontece

em *A-Ronne para 8 vozes, parte 4 e 5* (1974-75), de Luciano Berio, ou em *Recitation no 11* (1977-78) de George Aperghis.

A-ronne é composto de *momentos*, com diferentes expressões vocais em cada parte, entre um madrigal, trechos polifônicos, uso ocasional de melodias elementares, mas também ruídos vocais, conversações ordinárias, tosses, risos, interjeições, gritos e sussurros. De acordo com Berio, A-ronne seria uma espécie de documentário da voz, feito sobre o poema homônimo de Edoardo Sanguineti. Não seria uma forma de transpor um texto em música, mas de extrair do texto diferentes situações vocais e diferentes tipos de caráter expressivo.

Seria arriscado ou mesmo equivocado dizer que estes últimos trabalhos são poesia sonora, mesmo o trabalho de Schnebel já citado, mas eles expressam ou despertam os mesmos questionamentos e desejos da voz que os poetas sonoros fazem emergir, entre poesia, performance e música.

Foi com as Vanguardas do início do século XX que essas práticas vieram primeiramente à tona, com a poesia fonética, o rumorismo, o letrismo, a performance dadaísta (embora a prática de um fonetismo poético possa ser traçada bem antes das práticas do século XX¹). Por essa época, a palavra e a poesia foram exploradas em seus limites de experimentação, não só enquanto som, mas também na sua relação com outros meios. A palavra se revela enquanto multiplicidade dentro de um campo de possibilidades; ela é rediscutida enquanto uso, enquanto matéria. Há uma tomada da palavra como elemento nos diversos campos da expressão artística: a palavra na página como espaço, a palavra enquanto processo de pensamento, enquanto dimensão falada, ouvida, lida, impressa; a palavra enquanto expressão de um corpo ou enquanto corpo na página.

Um dos trabalhos de vanguarda que mais me influenciou foi a *Ursonate* (*Sonata in Urlauten*) (1922-32), de Kurt Schwitters: um poema sonoro em

1. A prática de um fonetismo poético pode ser traçada bem antes das práticas do século XX, com composições de sentido poético onomatopaico já no século XVII e mesmo no século IV a.C., na Grécia. Cf. Dick Higgins: *Los Orígenes de la Poesía Sonora*.

forma sonata, feito para ser performado (ouça-veja também a performance do Ursonate nas versões de Michael Schmid, Jaap Blonk). A Ursonate foi notada e publicada pela primeira vez na Revista Merz, no dia 11 de novembro de 1927. A partitura está disponível aqui. O poema foi construído com a utilização de uma notação híbrida, entre texto verbal e texto musical. É composto de quatro movimentos: um *Rondó*, com quatro temas principais, um *Largo*, um *Scherzo e Trio* e um quarto movimento *Presto*, com uma Cadência *ad libitum* e *Coda*.

Há um aspecto construtivista na partitura, elaborada com tipografia do artista Bauhaus Jean Tschichold. Ainda que Schwitters seja associado com o dadaísmo, sua verve criadora ultrapassou quaisquer correntes ou vertentes artísticas. Seus experimentos abarcam poesia, fonetismo, colagens com materiais de todo tipo e experiências que beiram a arquitetura e a escultura, como em sua *Merzbau* (1919-1923)².

Schwitters compôs a *Ursonate* sobre o *poema-cartaz* “fmsbw”, de Raul Hausmann. Hausmann desenvolveu sua pronúncia em *Fümms bö wō tää zää uu pōgiFF müü*. Schwitters se apropria dela e a altera ao fim para *Fümms bö wō tää zää uu pōgiFF Kwie*. Este se torna o tema principal, gerador da obra, ou os motivos silábico-sonoros primordiais, sobre os quais toda a *Ursonate* foi desenvolvida. (Daniel Quaranta tem um texto sobre isso).

A *Ursonate* apresenta uma mistura intrincada de elementos da forma musical da *sonata clássica* com motivos silábicos, ao invés de notas de altura definida, em motivos e temas melódicos. O poema sonoro foi feito para ser oralizado numa performance vocal e é uma proposta de veicular sons primordiais da fala – ato dadaísta contestador do caráter logocentrista da escrita ocidental – associando-os paradoxalmente à uma forma estrita, tradicional e extremamente elaborada, como a sonata, inaugurando um tipo de obra que transita entre as disciplinas musical e literária.

primera parte:	
tema 1: Fümms bö wō tää zää uu, pōgiFF, Kwie Ee.	1
tema 2: Dedeeen na erer, li Ee, repiff siffi too, siffi, Juu Kaa?	2
tema 3: Rauudekate hee hee oue kee omte? ziuu emtee, ziuu riuuzkermtin, säkete hee hee, Rummpiff siffi toooo?	3
	3a
	4

Os quatro temas principais



Poema-cartaz *fmsbw* (1918)

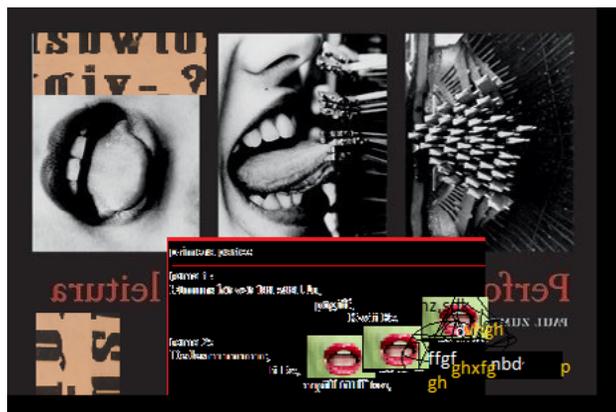
2. Merzbau foi uma obra “work in progress” de Schwitters, foi construída com uma grande colagem e descrita por ele como a obra de sua vida. Ocupando dois pisos de sua própria casa em Hanover, o trabalho revelou um ambiente que evocava uma instalação que abrigava e circundava o público, colocando-o dentro da obra, estimulando um processo perceptivo altamente ativo por parte do usuário. Fotos e mais informações disponíveis em: <http://www.artsprite.com/resume/javascript/merzbau/Merzindex.htm>

A partitura é repleta de indicações, tais como: **1)** nome dos movimentos (Rondó, Largo, etc); **2)** o caráter de cada movimento (através de um cabeçalho que explica ao performer como interpretá-lo); **3)** as divisões dos movimentos em seções (através de linhas grossas ou tracejadas); e **4)** numa coluna vertical, à direita na página, o número do tema que está sendo executado (**Tema 1, 2, 3, 4** etc.), ou o que chamei de *temas variados* (através da adição das letras ‘a’ e ‘ü’, como por exemplo, em **3a** ou **ü1**).³

Num documento explicativo, uma espécie de bula, com o título *Meine Sonate in Urlauten* (1927), Schwitters oferece instruções de como ler a partitura, a origem de alguns fonemas a partir dos quais compôs os temas principais, esclarece as dinâmicas sugeridas a partir das diferentes cores e grossuras das letras (vermelhas e grossas são *ff*, finas e pretas, são *pp*), e a duração possível das sílabas e fonemas. Por ex.: vogais grafadas juntas – **aa**, têm som contínuo; quando separadas por espaço – **a a**; devem ser articuladas em sons destacados.

Deixo agora o leitor com estas primeiras tangentes sobre a proposta da coluna, e no próximo texto começarei a versar sobre estes desejos da voz nas vanguardas, em maiores detalhes.

Então boa escuta e se for possível, tente entoar a Ursonate!



3. Ver o artigo “Motivo, Tema e Forma, na Ursonate de Kurt Schwitters” (HOLDERBAUM, 2013), no qual faço uma análise motivica e formal desta obra.

Para saber mais:

MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.
 Texto de Philadelpho Menezes citado a partir do site: Poesia Sonora
 Imagem inicial: Colagem sobre a capa do livro de Paul Zumthor: *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

um som malvado amenizado

Luis Felipe Labaki

Há alguns anos perguntei para o Tiago qual era o som mais malvado que ele já tinha escutado em uma música. Não sei se ele mudou de opinião nesses últimos tempos, mas a resposta dele na época foi que o som mais malvado de que ele se lembrava era um ruído metálico agudo que aparece no começo e em alguns outros momentos da peça *Orient-Occident* (1960), do Iannis Xenakis.

Iannis Xenakis - Orient-Occident - <https://youtu.be/g7N2-nuZbxY>

(Sobre o que é um som malvado e assustador para mim, escrevi aqui na linda há bastante tempo.)

Eu também acho *Orient-Occident* um tanto assustadora. Gosto dela. Quando a escutei pela primeira vez, não sabia que ela havia sido composta – em uma versão mais longa – para um filme de 1960 com o mesmo título, dirigido por Enrico Fulchignoni. Depois que descobri, também demorei bastante tempo para resolver procurar o curta, e só recentemente o encontrei online no site do INA.

Se eu tivesse escutado a música do Xenakis inicialmente assim, como tri-lha sonora, provavelmente não a teria achado tão assustadora ou malvada. Ela teria me chamado a atenção em alguns momentos específicos do filme – aqueles nos quais ela mais se afasta de um comentário mais ou menos direto sobre a imagem – mas talvez apenas isso. Me surpreendi com esse contraste de impacto, que acho que não tem a ver apenas com o fato de eu já conhecer a peça.

Pensei, então: a música do Xenakis é melhor que o curta. *Orient-Occident*, a peça eletroacústica de Xenakis, é melhor que *Orient-Occident*, o filme de Enrico Fulchignoni. Acho que sim.

Mas há ainda outra diferença: *Orient-Occident*, a peça eletroacústica, talvez seja melhor que *Orient-Occident*, a trilha musical. Esta última é provavelmente uma boa trilha, uma trilha justa, “adequada”, com alguns momentos surpreendentes. Mas muito daquilo que me assombra, move, intriga etc. na peça eletroacústica – e talvez *especialmente* aquilo que mais assombra, move e intriga na peça – acaba desempenhando um papel referencial no filme, por vezes quase ilustrativo – digo quase porque, de ilustrativo mesmo, acho que só há um momento, quando instrumentos percussivos na peça acompanham uma estátua de um conjunto de músicos. Alguns objetos sonoros tornam-se quase banais, pela mudança de contexto. Eu poderia falar também que é culpa da narração que há por cima de tudo, não fosse pelo fato de que não faz sentido falar em culpa: a música do Xenakis estava lá para ser isso mesmo, uma música de acompanhamento que, a não ser em alguns planos específicos, se mantém no pano de fundo. Exigir que se excluísse a narração para dar espaço à música seria encomendar outro filme.

O curioso é que, se me perguntassem para qual filme eu indicaria a música do Xenakis como trilha, eu nunca sugeriria um filme burocrático como esse. Se é para falarmos de estátuas e de filmes institucionais, talvez eu tivesse chutado algo como “*Les Statues Meurent Aussi*” (1953), de Alain Resnais e Chris Marker, que por sua vez está muito bem com a música orquestral de Guy Bernard.

Les E statues Meurent Aussi - Alain Resnais e Chris Marker - <https://youtu.be/IXI kzGWIAfo>

De todo modo, por mais que eu prefira a música do Xenakis como peça eletroacústica, a ideia de encomendar uma peça de música concreta para um filme como *Orient-Occident* não deixa de ser curiosa. E por mais que alguns sons usados por Xenakis fossem novidade no contexto musical e apenas parte do repertório habitual de efeitos sonoros no cinema, o mais esperado para um

filme como esse de Enrico Fulchignoni talvez fosse justamente algo como a música do filme de Resnais e Marker – que por sua vez, como filme, é mais interessante que *Orient-Occident*.

Ou seja: o filme é mesmo melhor do que poderia ser, por conta da trilha de Xenakis – e, bom, se eu fui atrás do filme, foi também por conta da trilha –, mas além disso ele serve de exemplo de um uso de música “experimental” na virada das décadas de 1950-1960 que sai do clássico theremin + ruídos sintetizados em ficções científicas.

[filme faltando]

Pensando nisso de “a música do filme, fora do filme, é melhor que o filme”, passei por uma outra experiência parecida recentemente, mas no teatro. Fui assistir a uma versão ucraniana de *Woyzeck* (como o Sergio Abdalla achou bom lembrar, o texto do Büchner, não a ópera do Berg!) que veio para a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Sem pensar muito a respeito, minha reação imediata ao sair foi pensar que “o som da peça é melhor que a peça em si”, o que pode ser um grande contrassenso, porque o som da peça não existiria sem a peça.

Mas no fim das contas, isso não passa de uma estratégia de apreensão, de uma decisão que se toma como espectador de alguma obra: me diverti muito mais me concentrando apenas nos ruídos exageradamente altos, artificiais e repetitivos dos ventos, dos cassetetes, das armas laser e dos passos dos personagens que andavam durante muitos minutos pelo vácuo sideral do que prestando atenção numa cena metafórica meio besta em que uma mulher gorda segurava a bandeira da Ucrânia e desfilava de calcinha e sutiã na frente de homens portando as bandeiras da Rússia e de países “ocidentais”.

No fim, vi uma ótima peça de teatro, se encarada como uma peça acusatória.



amor e ódio em tempos de protestos

Lilian Nakao Nakahodo



Na última edição da Linda, a Julia Teles nos apresentou misturas musicais inusitadas e desconstruções subversivas de canções, num artigo sobre “versões deturpadas de músicas muito conhecidas”. O que me fez lembrar do “System of a Dilma”, *mashup* criado pelo Dj Faroff em 2011 e difundido via Youtube. Pra mim, é um dos vídeos mais divertidos nesse ramo: System Of A Dilma (por FAROFF e Xandelay) @djfaroff @xandelay - <https://youtu.be/OS3Lh6vc1ts>

Eu sou fã de *mashups* – que também gosto de chamar de “mistureba” – e já me diverti bastante explorando essa ideia na concepção de uma trilha de espetáculo urbano de dança. Eis duas faixas, compostas em 2011, a partir de

fragmentos instrumentais conhecidos, gravações de músicos de rua e outras coisas: <https://soundcloud.com/lilian-nakahodo/carros-nervosos>, <https://soundcloud.com/lilian-nakahodo/a-xv>

Mas eu gosto mesmo é da subcategoria de versões musicais criadas a partir de discursos políticos, como o “System of a Dilma”. O primeiro deles que ouvi não é exatamente um *remix*, mas uma espécie de sonificação manual de um discurso do Collor, feita, (claro!,) pelo Hermeto Pascoal, faixa do álbum “Festa dos Deuses”, de 1992: Pensamento Positivo - Hermeto Pascoal e grupo - <https://youtu.be/JVajWqWdEco>

Nem o discurso inaugural do presidente dos Estados Unidos escapou de ser “mashupado”, em tempo real: Obama’s inauguration speech - live mashup - <https://youtu.be/qqwehqcdyOw>

Aliás, tem até um canal do Youtube, o “Baracksdubs”, só com *releases* de *mashups* do Obama, que apresenta “*hits*” como este: Barack Obama singing Call Me Maybe by Carly Rae Jepsen - <https://youtu.be/hX1YVzdnPEc>

Gosto dessas misturas porque geralmente resultam em algo divertido. E também porque, nesse processo de deturpar a exposição metódica e retórica do discurso, gera-se uma nova expressão não necessariamente política (embora, como em tudo, seja possível enxergar uma ideologia política nessa desconstrução): uma expressão que vai além da combinação de sons aleatórios (com imagens ou não). É a desorganização e reordenação do que já estava organizado, que coloca em foco uma necessidade de mudança latente. Uma transformação do que é familiar, realizada, literalmente, pelas próprias mãos. E aqui, lembrando Marshall McLuhan, o meio é a própria mensagem de transcendência.

“Copiar”, “combinar”, “transformar” são procedimentos comuns por trás de grandes invenções e processos criativos na humanidade. É com essa premissa que o cineasta Kirby Ferguson sustenta a ideia que tudo é um *remix*,

apresentada em uma série independente de quatro episódios. Usando exemplos de músicas famosas a grandes invenções, Kirby demonstra que as leis sobre patentes e *copyright* vão contra a noção de construção criativa sobre o trabalho de outros. *Everything is a remix* é um documentário que vale muito a pena assistir. Porque não apenas questiona a validade e os benefícios de tais leis americanas (e de mundo afora), como aprofunda, com exemplos que vão te deixar surpreso, a discussão sobre propriedade intelectual.

Acompanhei um pouco pela televisão os protestos do dia 15 e só. Duas amigas, em momentos diferentes, me relataram a experiência de estar lá, no Centro Cívico da cidade, epicentro das manifestações oficiais. Uma, empresária, falou da necessidade que sentiu de “fazer parte desse momento histórico”, da catarse coletiva, da sensação de estar num programa de família, desses que se coloca fitinhas no cabelo da filha. A outra, bailarina, disse que estranhou ver tanta gente na rua e nenhuma conhecida (porque Curitiba é pequena; sempre se encontra alguém pra fingir que não viu). “- Cadê meus amigos pobres!?” ela se perguntou, fazendo graça.

Se sonificássemos a diversidade de demandas nesses protestos, teríamos um massudo e sonoro *mashup*. Os fragmentos de ideologias que estavam lá, justapostos, não eram nada originais; são cópias do que já vimos em outros contextos e canções, com outras vestes e estilos. O que não tira, de jeito algum, o peso criativo do evento, do meu ponto de vista. Pelo contrário: gosto de pensar que a partir da combinação e transformação dessas vozes plurais e desconexas, cheias, sim, de amor e ódio, poderá nascer algo expressivo. Uma das diversas facetas do ódio, como disse o Tiago de Mello num texto anterior sobre *black metal*, se confunde com a vontade de mudança. E o amor, inflama e exige. Tomara que essa fusão nos una, principalmente em tempos difíceis como estes.

experimental/possuir/criar

Caio Kenji

Uma parte da curiosidade que temos em relação às coisas todas sempre nos impele a ir ver mais de perto aquilo que nos intriga, sentimos necessidade de nos apoderar do que nos torna curiosos para conseguir medir com nossos métodos, testar reações, acertar e, principalmente, falhar nas nossas deduções acerca do assunto. Experimentar é uma das partes mais importantes na tentativa de assimilação daquilo que se pretende desvendar e da mesma maneira que uma criança desmonta seu brinquedo, quem brinca/se diverte com música, seja compositor(a), intérprete, ouvinte, simpatizante... desmonta, de formas diferentes, a música.

Algo que sempre me foi valioso durante meus processos de criação (desmontagem de brinquedos para a confecção e proposição de novos jogos), era o turbilhão de ideias que me ocorriam a cada falha/resultado inesperado que me deixava cada vez mais entretido, querendo me cercar daquilo. Em dado momento me ocorreu que eu não deveria deixar isso restrito ao momento em que eu juntava as peças à minha maneira a fim de instigar outras pessoas, ou melhor, que eu deveria juntar peças de forma a provocar uma curiosidade tão irresistível que outras pessoas que quisessem vir ter com suas inquietações sobre a obra se sentissem à vontade para se apoderar dela, medir com seus métodos, testar reações, acertar e, obviamente, errar em suas deduções.

Grande parte dessas minhas vontades foram inspiradas por movimentos da área tecnológica no sentido de viabilizar cada vez mais o acesso à programação de computadores para fins criativos. Linguagens como o Processing,

SuperCollider, Pure Data, NodeBox etc. foram criadas pensando em abarcar todas as necessidades mais comuns e básicas de programação e um pouco além. Entretanto, seus principais atrativos são o fato de serem menos complexas e mais intuitivas, tornando o primeiro contato com esse tipo de criação menos inóspito para quem não está habituado à programação de computadores. Essa viabilização opera em diversos patamares uma vez que vários desses projetos são *opensource*, fazendo com que basicamente quem tenha acesso à internet e a um computador possa “brincar de montar e de desmontar”. Ainda nessa linha, no âmbito dos hardwares, o Arduino tornou muito mais fácil a implementação de sensores, motores e emissores/receptores de dados como ferramentas de trabalho, aumentando expressivamente as possibilidades de quem quer simplesmente experimentar.

Alguns resultados desses movimentos podem ser vistos no youtube, desde tutoriais relativos aos programas até pessoas mostrando seu êxito em acender um LED ou em conseguir regar sua planta com um sistema de automação baseado em Arduino. Muitos desses vídeos podem parecer bizarros, interessantes apenas para quem participou do processo de montagem, até de pouco interesse em termos de público generalizado e/ou termos artísticos (isso sendo muito pessimista e mal-humorado), mas no entanto mostram o quão eficaz é oferecer uma “brincadeira” que pode ser adaptada ao gosto de quem for “brincar”. Uma forma bastante peculiar de fruição.

Arduino plant watering - <https://youtu.be/GS2daB50bRE>



o som e a acústica

Luisa Puterman

Era uma vez um som que por sorte sobreviveu a enormes períodos de silêncio. Simples e discreto com consideráveis decibel(s) abaixo da média ele também atravessou épicas cacofonias e infinitas confusas fugas. Com ideias labirínticas dotadas de masturbações contrapontísticas eurocentradas na superfície da capacidade, reverberou como em uma ampla caixa craniana. Confundido com branco se camuflou em ultraleve-som e viajou por planícies harmônicas montado em ecos de seus antepassados. Avistou inúmeros ciclos de quintas no topo de estranhas e inquestionáveis didáticas. Avistou métodos e lógicas que de sonoras possuem apenas um pouco. Conquistou pátios e possibilidades acústicas raras e irreprodutíveis em contextos super tecno perfeitos hi-fi. Viu-se muitas vezes perdido e sugado por maneirismos temporais e dogmas de doutrinas surdas. Procurou centenas de milhares de vezes por fiéis companheiros mas que, por estarem escondidos em frequências sub sobre humanas, não se fizeram ouvir. Sozinho, mono monótono batizou-se pleno e caminhou envolto a um triste verniz comum àqueles que não sabem ouvir. Voltou. E num glissando disfarçado de fade-in trouxe um timbre estranho distorcido, disfarçado, preso a modas efêmeras e forte como um raio que se parte e sai. Em silêncio, escorregou de tom e caiu em campos floridos de suaves ruídos. Tal como uma abelha num zumbido determinado polinizou pétalas de pílulas sustentadas, sustentadas por pedais cromáticos. E em amplos reverbs de urros receptáculos fez surgir um sorriso tenso banhado de intervalos sensíveis. Imóvel na falsa sensação da dominante lembrou-se do centro do ser tônica e sem resistir à tentação genética de

ouvidos intolerantes, cedeu. Mas ainda forte e resignificado pensou na potência de possíveis alternativas seriais e assim cansado, dormiu. Num sono profundo ouviu uivos de distantes matilhas que no onírico dicionário do som se fizeram entender. Ainda longe da vigília passou a adentrar na comunicação de estranhas espécies como cigarras, sapos, grilos e outros desesperados sonoros. Rindo se viu chorando e num lapso confuso de sensações descobriu-se stereo. Indignado com a tridimensionalidade real, resistiu aos mistérios acústicos e desse modo, forçado a existir, suicidou. Acordou morto e quando despertado pelo silêncio logo se tornou eterno na improvável existência de um absoluto ideal.

guitarra de compositor

Tiago de Mello

Meu último texto aqui na linda falou da importância que eu dava ao botão EDIT do meu primeiro teclado para “transformar” os timbres oferecidos. Falei ainda de como meu desenvolvimento tecladístico fracassou, tendo me tornado um violonista anos depois.

Hoje, gostaria de falar sobre esse tal desenvolvimento violonístico, uma vez que, como o tempo mostrou, acabei não me tornando um violonista propriamente dito, muito menos um guitarrista.

Ganhei meu primeiro violão com uns 10 ou 11 anos e tive as primeiras aulas na igreja da rua (embora não sejamos católicos na minha casa, nem fôssemos aos cultos, a irmã da minha avó me indicava as atividades que aconteciam no salão paroquial aos sábados de manhã). As aulas se interromperam algumas semanas depois, e passei meses comprando revistas de cifras do Legião Urbana nas bancas, ampliando cada vez mais meu repertório de acordes e batidas!

Entreí, depois, num curso propriamente dito de violão e, por 2 anos, desenvolvi-me como violonista popular (lia cifras) e depois, por mais uns 2 anos, como violonista erudito (lia partituras).

Em meio a isso, fiz aulas particulares de guitarra. E passava horas no meu quarto com minha guitarra (não lembro qual foi a primeira, mas a primeira melhor que tive foi uma Epiphone Sg Pierced!), meu amplificador Meteor e minha pedaleira Zoom 505 II. Quem hoje grava sons com o Zoom H4n e não usou uma Zoom 505 II não deve entender muito de onde aquilo veio.



A 505 II era a pedaleira da hora, com uns 60 efeitos de fábrica, dois pedais para mudar os efeitos (o tal botão EDIT do meu Casio!) e melhor: cheia de menus internos! Naquela época a internet já estava consolidada (discada mas estava) e se podia procurar por patches de efeito dos grandes guitarristas nas comunidades musicais. Ou seja: além de a internet te fornecer as tablaturas das músicas dos seus ídolos, ela ainda ensinava a emular seus efeitos naquele pequeno artefato musical.

Dei uma procurada nesses fóruns e descobri que eles ainda existem. O primeiro resultado do Google leva para o Zoom 505 Central, que conta com acervo de 539 efeitos catalogados, sendo que as últimas inserções são de 2 semanas atrás!

	Comp	Dist	Gain	ZNR/ AMP	EQ	Mod	Diy/ Rev	Level
1. Wah Hendrix Style	A8	Od	22	9	12	C2	H5	30
This wah kix some major ass. I can play on this one all night, so turn up the volume and jam your ass off!								
248. Jonny's Creep setup (Radiohead)	OFF	Mt	30	5	OFF	OFF	OFF	26
"... So fuckin' special... DWDW.. DWDW... and i'm a creep DDDDWWWWWWWWWWWWWWWWWWWW This is the patch for Jonny's guitar in Creep, it's a bit noisy, but you can't get a clean sound with a shitload of distortion :-). I think he originally uses a Marshall metal d								

Na minha formação, tenho certeza, passei mais tempo mudando os efeitos da minha pedaleira do que treinando escalas. E, desde que me tornei “compositor”, voltar à guitarra sempre parece ter resquícios dessa relação. Mas não: não vejo minha obra para guitarra como algo completamente cheio de efeitos de toda sorte... Pelo contrário! Olhando para trás, todas minhas obras que usam guitarra, ou violão, usam-nos da maneira mais crua e naïfy possível.

Fazendo uma análise em retrospectiva, penso que isso possa ser causado pelo fato de, em algum momento, os efeitos da minha guitarra juvenil terem se emancipado e virado a minha música eletroacústica ela-mesma. Do outro lado,

o que eu tocava e era encoberto por uma multidão de efeitos (e que era, muito por conta disso, muito ruim do ponto de vista guitarrístico) foi, aos poucos, se descobrindo e se aceitando!

Gostaria de deixar aqui algumas coisas que venho fazendo com guitarra nos últimos tempos. Espero que possamos falar sobre isso à luz da guitarra-e-la-mesma e da música de hoje.

Pato Rei

Composto para o concerto NME11, o Pato Rei é uma obra com a qual vim trabalhando nos últimos tempos. Além de contar com trechos da minha **Sinfonia com as garotas (não fique assim Tiago!)**, composta para e interpretada pela Orquestra Sinfônica da Unicamp, e poeminhas de decepção amorosa cantados por mim ao vivo, também utilizo trechos de gravação de improvisações à guitarra. O que mais chama atenção aqui, do ponto de vista guitarrístico, é que a guitarra foi gravada acusticamente: ao invés de ser gravada em linha ou amplificada, a guitarra foi gravada com apenas dois ou quatro microfones posicionais perto do seu corpo de ressonância, e o arquivo não recebeu nenhum tratamento: ouve-se a guitarra tal qual ela é (ou poderia ser). Aqui um pequeno trecho: <https://soundcloud.com/demellotiago/ber-teaser3-patorei-iii>

Missa

Fiz, em 2010, uma obra chamada Missa, para eletrônica e a guitarra do Sérgio Abdalla. A guitarra soava sobretudo na segunda parte da tripartida obra (que correspondida ao homem, dentro da divisão céu-homem-inferno). A parte instrumental foi composta utilizando auxílio de algoritmos bestas em MAX/

MSP, que sorteavam sequências de corte em partituras dadas. Uma dessas partituras era o Libertango, do Piazzolla. Fica aqui a interpretação do Sérgio (a quem agradeço muito!), na estreia da obra. (A parte do Piazzolla começa em **11 min e 40 seg**)

Missa - <https://vimeo.com/18201865>

Improvisações 2015

Esse ano, comprei cordas flat pela primeira vez. Cordas flat (ou flatwound) são cordas com um acabamento diferente, que deixam os gominhos das cordas enroladas mais lisos. Isso acarreta em dois grandes fatos, para mim: uma sonoridade muito escura (contrastando completamente o timbre da minha telecaster) e, ao mesmo tempo, anulando o som de deslizadas no comprimento das cordas (que eram, em grande parte, o efeito que eu mais utilizada até então). Compilei alguns momentos dessas improvisações aqui: <https://soundcloud.com/demellotiago/guitarra>

conversa com didier guigue

Daniel Puig

Didier Guigue é musicólogo e compositor, professor na UFPB (Universidade Federal da Paraíba) e mora em João Pessoa. Sua música, considerada como uma das mais importantes na cena experimental brasileira, percorre caminhos complexos entre música acústica, eletrônica, eletroacústica, computer music, rock progressivo, referências afro-brasileiras e de outras culturas. Em seu trabalho acadêmico, dedica-se a abrir novas possibilidades para a análise das músicas dos séculos mais recentes e de hoje, onde o som, por si mesmo, é o campo de criação principal.

Daniel Puig (DP): *Hoje é dia 16 de março de 2015 e estou aqui com Didier Guigue, francês, radicado no Brasil desde 1982. Acho que essa é a primeira pergunta, Didier, como é a relação com o Brasil? Como surgiu essa vinda pra cá?*

Didier Guigue (DG): É, tá uma pergunta complicada, essa relação com o Brasil... com o que a gente viu ontem, por exemplo. [Referindo-se às manifestações do dia 15 de março de 2015.] De fato, é mais positivo do que negativo. Aprendi muito, principalmente pelo fato de ser emigrado, imigrante. Imigrante pra cá, emigrado pra lá, não sei como dizer. Não raramente, me vi em situações tendencialmente xenofóbicas, que podem aparecer aqui e acolá. Exclusões ou diferenciações, às vezes em sentido que você pensa positivo, mas que nunca são positivas... quando se diferencia uma pessoa nessa base. Mas, de uma forma geral, aprendi muito e me consolidei na minha própria personalidade, quem eu sou. Na verdade, o fato de viver tanto tempo num país estrangeiro, me tornou mais provençal [referindo-se à região localizada no sul/sudeste da França] do que era quando estava lá. Fui atrás das mi-

nhas raízes, das minhas definições, da cultura, do lugar onde nasci e, provavelmente, fiz mais depois de estar aqui, afastado, do que se não tivesse nunca saído. O mais positivo é que cheguei para preencher um espaço que estava disponível e me deram, na UFPB, praticamente carta branca para desenvolver toda essa parte a respeito da música do século XX. E, apesar dos poucos recursos, isso trouxe oportunidades que possivelmente não teria tido na França. Isso foi, globalmente, o positivo, mesmo.

DP: *Didier, como você sabe, estou tentando conversar com pessoas que vivem a música eletroacústica no Brasil há mais tempo. Então, como é a tua relação com a música eletroacústica?*

DG: Justamente, ela é interessante, porque é de um ouvinte. Eu **escuto** música eletroacústica, por gosto e prazer. Digo assim, procuro algumas rádios e podcasts na internet e fico ouvindo ou escuto alguns clássicos. Meu primeiro LP, ganhei em 1964, foi *Variações para uma porta e um suspiro*, de Pierre Henry, *musique concrète*. Desde então, sou um aficionado! Gosto de me isolar, com meus fones, e ouvir aquelas grandes obras. Tenho ouvido Mathias Delplanque recentemente. Um jovem francês, que tem ainda essa cultura da música concreta, mas com elementos mais atuais, evidentemente. Enfim, eu acompanho. Minha função, meu trabalho profissional, é musicologia. Componho aqui e acolá, nas minhas horas, sem muito formalismo, sem muita teorização. Lancei um CD em 2012 [<http://goo.gl/7IXr5Z>]. É mais pra música eletrônica, *ambient*, *lounge*. Não se caracterizaria como música eletroacústica. Na verdade, eu não lembro quando foi que eu fiz, a última vez, alguma obra que pudesse ser catalogada como música eletroacústica. [Comentário sobre a apresentação de *Color Digits*, peça de 2000 – <http://goo.gl/uvOzz8>] Trabalho mais, atualmente, com performance, em tempo-real, improvisação... Ou seja, não se qualifica como composição. Prefiro me envolver em performances com dança, com outras coisas semelhantes ou algo no estilo. Estou mais nisso, há um ano ou dois.

DP: *Com uma interação entre linguagens.*

DG: Dança, teatro, imagens... exatamente.

DP: *Você tem alguns grupos dedicados a isso, em João Pessoa.*

DG: A gente tem um laboratório, que se chama *Log³*, que é, na verdade, uma configuração variável e é onde a gente aprofunda esse tipo de atuação.

DP: *Então, as coisas que você faz com meios eletrônicos, você não considera música eletroacústica, mesmo sendo só com eletrônica... como é isso?*

DG: Tem aquela definição, que pode ser contestada, não estou levantando bandeira, de que, música eletroacústica é aquela vertente com uma estética de concerto, erudito. Estou produzindo mais, a rigor, improvisações montadas e fixadas. [risos!]

DP: *[Uma pergunta complementar, respondida a pedido, por e-mail.] Você usa meios eletrônicos como uma parte importante da tua música. Pode nos contar como eles entram no teu processo composicional, como você pensa eles em relação a ela?*

DG: Os meios eletrônicos são a parte essencial, quase exclusiva da minha produção desde os anos 90. Música instrumental tenho feito apenas em projetos coletivos com o *Compomus* [<http://goo.gl/4CdIXu>] ou tenho reatualizado composições antigas, dos anos 70 ou 80, tal como *Die Volksmilschsere-nade* [<http://goo.gl/ybxyLV>]. Como já te falei anteriormente, não formalizo a minha estratégia composicional. De formais, bastam as minhas pesquisas no campo da musicologia sistemática [risos]. Geralmente, parto de algum ‘*objet trouvé*’ (um som qualquer por aí gravado, meu ou disponível na net) ou a partir de experimentos avulsos, programando sintetizadores, criando sons complexos e evolutivos, que possam sugerir alguma estruturação musical per se [<http://goo.gl/kWZVig>]. Na verdade, tenho uma preferência por fazer música eletrônica produzida por síntese (como fica claro no meu último CD, *A Eternidade Segundo Jeremias Vlodoṽstky* — link acima). Diferente de muitos dos meus co-

legas, apaixonados por códigos, programas artesanais com janelas vazias quando abrem, gosto muito de programas comerciais que dão retorno gratificante rapidamente, são confiáveis a qualquer hora e tem interface bonita e funcional. Como falei, sou amador [risos]. Componho apenas por prazer hedonista, amo e curto a matéria sonora em si, sem grandes questionamentos teórico-estéticos.

DP: *[Voltando à entrevista online.] Você deve ter vivido algumas histórias com música eletroacústica aqui no Brasil. Você recorda de alguma experiência que te marcou de alguma maneira ou que você gostaria de contar pras pessoas? Talvez de algum concerto, um episódio com alguém?*

DG: Lembro que o *Log³* teve a primeira atuação em 2005, na inauguração da RNP, Rede Nacional de Pesquisa — um sistema de baixa latência de transmissão de dados complexos —, que foi desenvolvida aqui na UFPB. No projeto de lançamento, pra demonstrar a baixa latência do sistema, tinha uma reunião em Brasília, a gente aqui na UFPB e o grupo de dança experimental da UFBA, na Bahia. Nós tocávamos, os dançarinos dançavam e todo mundo via isso lá em Brasília. Só que, na prática, os bailarinos não ouviam a gente, e a gente não via os bailarinos. [risos] Não funcionou!

DP: *Você poderia falar um pouco mais da tua pesquisa? com timbres, análise e que leva em conta a questão do objeto sonoro, também...*

DG: Na verdade, me volto para aquela vertente musical, onde o som se torna um elemento fundamental, mais estruturante que a nota. Isso diz respeito, inclusive, à música eletroacústica, embora não tenha me aprofundado nisso, ainda. Tento desenvolver ferramentas que permitam evidenciar qual a função das dimensões do som na expressão da forma ou na sua percepção. Dito em duas palavras, é isso. Envolve uma grande parte da produção dos séculos XX-XXI, e XIX, e estou descendo até o período circunrevolucionário francês. Enfim, é um leque grande e estou tentando trazer evidências de como a sonori-

dade, o timbre, a orquestração, vai depender, tem um impacto sobre a expressão musical e sobre como isso é percebido.

DP: *Tem o teu livro, Estética da Sonoridade, que traz essa pesquisa desenvolvida.* [<http://goo.gl/LGrd8Q>]

DG: Tem tido um bom respaldo, muita gente leu e estou desenvolvendo várias ramificações desses projetos, com outras pessoas.

DP: *Tenho feito esta pergunta pras pessoas e tem sido interessante coletar respostas diferentes. Ela esconde um paradoxo e a intenção é ver como o mundo da música eletroacústica é visto por músicos. Você acha que, em geral, no mundo, existe uma cultura eletroacústica?*

DG: Uma cultura? O que você entende por cultura eletroacústica?

DP: *Então, exatamente essa é a pergunta, no fundo!* [risos]

DG: Bom, é uma comunidade, que compartilha estratégias, estética e, inclusive, ferramentas. Se isso cria uma cultura? Creio que sim, porque de fato é uma música que se diferencia da cultura eletrônica, por exemplo, da música de pista, que é outra cultura... enfim, tem sim. Ela é uma pequena comunidade.

DP: *Na tua prática, como professor, como você vê o papel do incentivador? Isso faz parte do papel do professor? Como é que tem sido isso ao longo dos anos pra você?*

DG: Dou aula, essencialmente, de história e estética — um pouco de técnica composicional, mas bem pouco — dos séculos XX e XXI. Nisso, acho que o meu papel é incentivar, primeiro, os alunos à audição, à escuta dessa música, que inclui também, obviamente, música eletroacústica e concreta — muitos chegam a mim sem sequer ter ouvido a *Sagração da Primavera* [Igor Stravinsky]. E incentivo uma escuta crítica. Estou tentando dar ferramentas, por mínimas que sejam, históricas e estéticas, para que eles se apropriem dessa música que muitos consideram como estranha a eles, pela qual não se interessam.

DP: *No sentido dessa música que você faz, que muitos de nós fazemos, uma*

música, talvez, mais estranha, fora dos padrões de venda do mercado, como você vê a relação com o público? Como você vê um trabalho de incentivar o público a ouvir esse tipo de música, não só eletroacústica, a música feita hoje, desse tipo que nós fazemos, de uma forma bem ampla?

DG: Olha, temos tido alguns projetos aqui que tem funcionado bem. Tanto na academia, dentro da universidade, quanto fora, em espaços alternativos, onde costumam tocar rock e não sei quê, abre-se espaço também para esse tipo de interações. Óbvio que 80% do público é de convertidos, pessoas interessadas, curiosas ou já aculturadas. Vi processos de curiosos, que vem e acabam apreciando. Isto porque na verdade às vezes somos nós criadores que estamos pré-julgando mal o público. Pensamos que não são capazes de ouvir coisas diferentes... não é sempre verdade. Mesmo alguém totalmente despreparado, pode chegar em um concerto de música eletroacústica e viajar, como quiser, da forma que achar por bem. Temos organizado concertos de música experimental, onde mesclamos música eletroacústica e outras coisas, e o público é regular, aumenta e metade é gente despreparada, mas que aprecia. Porque a gente capricha na execução, na preparação. Fazemos o possível.

DP: *Tem alguma coisa que você veja que faz falta, hoje, na música contemporânea brasileira, em geral?*

DG: Programar esta música nas instituições estabelecidas... ainda que esteja melhor do que antes. Rádios. Além de São Paulo e Rio, não tem nenhuma rádio que toca isso. Mais espaço nas orquestras e formações institucionalizadas. Pedagogicamente, o ensino da música é obrigatório nas escolas, mas duvido que os professores estejam preparados para também abordar a música contemporânea. Por que que sempre gostei de música eletroacústica? Porque escutei desde criança, na minha casa. Então, é isso, não tem muito mistério.

DP: *Muito obrigado, Didier! Foi um prazer ter você aqui, conosco.*

DG: Obrigado a você!

a sequência de schikzel

Francisco de Oliveira e Max Packer



Depois de atravessar galáxias, de cobrir a distância de anos e anos-luz por esse universo afora (para que você, leitor, tenha idéia de quão longe estamos falando, saiba que estamos medindo isso aqui em anos do planeta Zigzoid, os quais duram cerca de 47 anos terrestres), o ainda jovem (graças à relatividade!) Etevaldo chega ao planeta Terra. Bem na hora de uma partida de poker!

Sem ser notado pelos terráqueos (graças ao fato de que terráqueos não notam ETs), Etevaldo lança-se à árdua tarefa de compreender o jogo. As pilhas de fichas transferindo-se de um lado a outro, a relação entre os padrões de cartas à mesa e os padrões de comemorações e, sobretudo, os blefes são custosos de entender para nosso herói intergaláctico... Mas uma coisa ele nota de imediato e, com entusiasmo (sim, ele conhece o entusiasmo e, de fato, se há alguém entusiasmado por aí, é o pessoal de Zigzoid!), comunica aos seus:

– Eles usam a sequência de *Schikzel*!!!

“Seqüência de *Schikze!*?” deve estar se perguntando o Sr. Leitor. Pois saiba o Sr. – e proteja-se assim da ignorância! – que isso que nós terráqueos chamamos de “ordem natural” (1 (ou Ás), 2, 3, 4, 5 *etc.*) é uma seqüência relativamente complexa para a matemática de Zigzoid, talvez equivalente em complexidade, para eles, ao que é para nós a ordem dos números primos. Inversamente, a seqüência-base da matemática zigzoidiana, o que *eles* chamariam de “ordem natural” (se eles tivessem a noção de natural, ou se eles ignorassem que há matemáticas e matemáticas por esse universo afora), não é apenas complexa demais para nossa matemática, mas não pode sequer ser descrita por nosso sistema numérico – se pudesse, diríamos ao leitor como ela é.

Conta o antropólogo Ian Packer que, certa noite, em temporada junto aos índios Matis, habitantes do vale do Javari, sudoeste amazônico, os homens da aldeia reuniram-se na antiga maloca para contar suas histórias. A certa altura, pediram-lhe:

– Branco!, conta um mito do seu povo.

Desconcertado com o pedido – como um cara-pálida haveria de ficar –, Ian lembrou-se, ainda assim, de uma história que sua avó lhe contava na infância (a “história do cheiro bom”!) e decidiu contá-la também:

– Era uma vez, num lugar não muito longe daqui, havia um reinado que estava em decadência, o rei já estava velho e a rainha também, e as pessoas não tinham com o que trabalhar nem o que comer... Era uma tristeza... sobretudo pelas crianças que não tinham força para brincar, e andavam desanimadas... Daí que certo dia, numa praça em que batia um sol lindo!, as crianças ali reunidas começaram a sentir um cheiro... um cheiro delicioso de comida na panela... era tão, mas tão fascinante aquele cheiro de comida que as crianças, lideradas pelo menino mais esperto, decidiram seguir aquele cheiro que transbordava a vila e encorajava-os em direção à floresta...

Conforme a narração se desenrolava, os índios interrompiam para dis-
cuti-la em sua própria língua. Em meio às indagações e curiosidades dirigidas
a ele, Ian notou que os índios não se interessavam tanto pelos fatos de que,
para alcançar aquele perfume, as crianças tiveram que atravessar montanhas
íngremes e rios gelados, ou ainda, de que a pouca comida do fogãozinho da
casinha dos velinhos de onde vinha aquele cheiro maravilhoso precisaria da
ajuda de passarinhos mágicos para se transformar num banquete! Para a sur-
presa de nosso herói trans-amazônico, o que eles *antes* precisavam saber, a fim
de entender a história, era se “*aquela* panela em cima da mesa era de barro ou
de pedra!?”; ou se “o velinho e a velinha eram casados ou irmãos?”; ou ainda:
“quais são exatamente esses passarinhos encantados!? Araras ou Inhambus?”

O pequeno Ian, há pouco fantasiado de Batman nos jardins de vovô
Hugo, não soube responder. Aparentemente, os elementos em cujas *relações*
se concentravam o sentido da história para seus amigos Matis eram detalhes
irrelevantes para os netos de Dona Yayá – ou, ao menos, ela nunca precisou
mencionar se a árvore em que não sei quem subia dava frutas ou flores para que
a primaíada se entusiasmasse (sim senhor, Sr. Leitor!, também os cara-pálidas
conhecem o entusiasmo!).

Enfim, talvez não precisemos, pois, procurar em outras galáxias para
encontrar perplexidades análogas à experimentada por nosso cavaleiro sideral
diante de uma partida de poker.

A chegada de nosso Etevaldo ao planeta Terra serve bem – e há de servir
– de prova de que há lugares em que a matemática zigzoidiana pode chegar que
nossa matemática não alcança. Curiosamente (pela dimensão de seus feitos!),
a recíproca é verdadeira. O Sr. Leitor não deixará de notar, por exemplo, quão
pitoresco é o fato de que nossos amigos do lado de lá simplesmente não sabem
que a soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa. Pois

saiba também, Sr. Leitor – e o senhor há, por nós e por eles, de comover-se –, que o povo de Zigzoid jamais ouviu qualquer coisa que sequer parecesse com isto: [vídeo indisponível]

Neste exato momento, Etevaldo aproxima-se das fronteiras da Via Láctea e, embora esteja já muito distante de nós, seu caminho para casa é longo. Longe também ele está de processar a bomba de significação que recebeu com Mozart, mas, na silenciosa companhia dos sistemas interestelares por que ele passa e de um ou outro cometa que brevemente se emparelha à sua nave, nosso herói da imanência vai fundo em suas meditações sobre as tríades, sobre nossos sistemas de afinação, sobre a própria possibilidade de... música.

Sim senhor, Sr. Leitor: há tanta coisa que tomamos por dado (*we take too much for granted!*), que deixamos, por vezes, de assumir o tesouro cosmológico que é algo como... música! – e, sobretudo, Sr. Leitor, deixamos de reconhecer, tal como reconheceram Srs. Mozart e Etevaldo, o quão longe nós chegamos com isso!

Há aqui uma pergunta que a passagem dos nossos visitantes de outros mundos deixa ainda sem resposta e que, talvez, caiba – e há de caber – a nós próprios, desta curiosa tribo do ocidente terráqueo, responder: será possível um *outro*, um verdadeiramente *outro* tonalismo?; ou as tentativas de emancipação daquele que construímos estarão eternamente fadadas ao saguão das negações, paródias, corruptelas e primitivismos?



Angeli: Aula de Astronomia
(c. 1757)

Mais em:

<http://didierguigue.bandcamp.com>

[http://www.facebook.com/Didier-](http://www.facebook.com/Didier-GuigueMusic)

[GuigueMusic](http://www.facebook.com/Didier-GuigueMusic)

cola de zorro - sauce

Adam Matschulat

Cola de Zorro: Sauce (2015).

Três anos após o lançamento de ‘Can Can’ (2012), a banda ‘Cola de Zorro’, de Valparaíso no Chile, lançou seu segundo LP intitulado ‘Khaikha’, em Janeiro de 2015. O disco conta com César Bernal, Pablo Rivera, Felipe Medina e como músico convidado, Sebastián Tapia.

‘Khaikha’ aponta para um som baseado em jogos de estruturas e de texturas. Ele se afasta do jazz rock e apresenta a exploração de tons, atmosferas, eletrônicos, samples e ritmos minimalistas. A faixa que nos introduz ao disco, ‘Sauce’, eu utilizo para introduzir os leitores à ‘Khaikha’.

<https://soundcloud.com/coladezorro/01-sauce-1>

‘Cola de Zorro’ sempre foi denominado como um grupo de rock instrumental. Fundindo diferentes estilos despretensiosamente e trabalhando em uma permanente busca de novos sons. Em ‘Khaikha’ testemunhamos exatamente isso, um experimentalismo despretensioso com gosto de Krautrock fundido com Jazz latino.

Para mais informação visite:

soundcloud.com/coladezorro

facebook.com/coladezorrobanda

coladezorro.bandcamp.com



o compositor como coreógrafo - dilemas binaurais

Alessa

Tenho passado um tempo experimentando com gravações binaurais. Para aqueles que não conhecem este tipo de técnica, trata-se de uma gravação stereo na qual usamos microfones dentro do ouvido como se fossem fones. Mas ao invés de ouvir, estamos gravando. O resultado é uma espacialização bem fidedigna com o que realmente escutamos.

O que me atrai neste processo é a possibilidade de “encarnação” na escuta do outro, dissolve-se o limite entre conteúdo e container, assim como os limites entre eu e você.

No entanto, o que quero tratar aqui não está relacionado somente aos fenômenos de propriocepção que o binaural propõe, mas sua relação com o espaço físico e imagético.

Nossa escuta funciona literalmente como um sonar. O som das coisas nos diz muito sobre o espaço que estas ocupam. Penso que ao te ouvir, vem registrado na tua voz não somente quem você é, mas onde você está. E onde você está diz muita coisa. Porém gostaria de deixar a voz de lado, mas prometo um outro texto ligando escuta binaural e voz para mais tarde. Quero me concentrar apenas no espaço.

Ao editar minhas gravações binaurais, me encontro quase que todas as vezes construindo lugares. Qual escolha seguir? Vou para uma linha documental, de registro real daquele lugar por onde passei, ou sigo na criação de um meta-espaço?



Caso aceite a primeira opção, me confronto com uma segunda pergunta. Como ser específico, quando cada vez mais os lugares soam iguais? Sons de carros, do trânsito, das construções e da pressa cotidiana é hoje a paisagem sonora vigente. A cidade a cada dia soa igual. E não é a toa que campos da área de estudos do som como a Ecologia Acústica sejam tão necessários frente a homogeneização de nossos estímulos sonoros.

Debruço-me sobre a segunda opção: os meta-espços. Tento sobrepor espaços diferentes, uma acústica sobre outra... o resultado é interessante, mas a escuta é cruel. Ela me revela as “colas”, me aponta exatamente onde foi que eu “roubei”...

Se alguém tem dúvida do quanto nosso ouvido é um instrumento incrível, sugiro ouvir uma gravação com vários ambientes e submetê-la a um teste. Ela é implacável.

A investigação continua, mas tenho um palpite. Quando se trabalha com binaural, material no qual o espaço se expressa tanto e de maneira tão reveladora, o compositor precisa encarnar o coreógrafo.

A dança expõe o espaço ao teste da visão, ela organiza o lugar. Acredito que ao substituir o corpo pelo som estou mais perto do resultado que quero. Preciso coreografar o movimento entre estes lugares e enganar a escuta.

Ps: depois que eu terminar este projeto, estarei a procura de coreógrafos que queiram investigar algo no estilo.

tela de música

Sérgio Abdalla

Fazer música que se apresenta num arquivo de áudio digital, hoje, é nossa prática comum, nós, os pertencentes por nascimento ou adesão à época da música no computador.

O arquivo de áudio é um pouco como tela, em pintura. É o meio que mais participa do senso comum do que é o estado da arte. O que é uma música? Isso aqui: um arquivo. Baixe a música nova do. E também é, como a tela, um meio que os artistas que buscam novos meios frequentemente vêm como conservador. E é conservador em vários sentidos, um deles sendo que ele realmente é uma conservação dos dados para reprodução infinita, conservação para capitalização.

Mas falei da tela também porque fazer música em arquivo de áudio tem a ver com termos uma suposta superfície lisa incolor (o áudio zero, uma série de zeros escritos) que seria neutra. E que nunca é neutra (por que estamos apresentando música gravada numa situação pública? por que você não toca ao vivo? por que não se gravou em formato analógico? ...), sempre tem alguma tomada de posição. E nesse caso a tomada de posição é por um fazer música próximo da nossa vida comum na internet no computador no trabalho no mundo – a parcialidade de fazer música com o nosso material mais comum na vida, o arquivo digital. Aqui, já não tem nada a ver com a tela de jute, lona, sei lá, não sei do que é feita.

Mas a superfície aparentemente neutra onde pintamos algo, ou desenhamos ou colamos ou riscamos ou rasgamos ou sujamos ou ignoramos algo, essa



superfície é importante. A dobra reflexiva sobre a presença e o condicionamento do suporte é algo que, em artes plásticas, já foi, é isso que a gente aprende na aula de artes. Já foi há muito tempo. Em literatura, poesia, idem. Em música também: cortar colar pedaços de papel partitura, gravar o som de uma gravação de disco, sonorizar erro digital, tudo isso já conhecemos. Não quer dizer que tenhamos absorvido e interpretado, não mesmo, mas conhecemos. Isso não proíbe as pequenas reflexões, as pequenas metalinguagens, e na verdade as libera. A grande questão de perceber que o arquivo é um arquivo já está colocada. Temos o espaço, sim, de todas as pequenas reflexões cujo significado histórico é confuso e difuso.

Fazer, agora mais especificamente, música acusmática (clique aqui) também é algo que já foi. Prefiro me isentar de definir essa palavra pedindo aos leitores que acessem o link acima com uma definição desse nome (e é algo a se pensar que nossa wikipedia em português sobre o assunto seja tão...vazia). Sei lá, anos 60 França, Europa, já foi. Então é algo que não está sendo levado pela torrente de inovação e novidade e projeto de mudança.

Acho que pode ser tão ingênuo e politicamente covarde quanto – mudando da comparação com a tela para uma com a folha – desenhar num caderno. Covarde, se subtrai à apreciação pública como tentativa de mudança do mundo. Ninguém vai mudar o mundo com um arquivo. Nessa subtração à política tem uma tematização da própria vida íntima com os sons. Acho que fazer música acusmática, principalmente fazer em casa ou em ambientes não profissionais (ambientes que não estúdio de música eletrônica, e temos muitos pelo mundo) pode ser visto como uma atividade de desenho. Não é à toa a associação do nome *sound design* com o que o músico eletroacústico faz. Ambos vivem no ambiente de sons e técnicas consolidados por uma certa música de vanguarda do meio pro fim do século passado sem, contudo, acreditar mais na necessidade

histórico-evolutiva dessa prática. Talvez acreditando mais na necessidade presente, necessidade de responder ao mundo sem saber o sentido disso, necessidade de desenhar esses sons que vêm o tempo todo ao nosso encontro.

Necessidade de ir de encontro aos sons, também. Bater cabeça com os sons que o tempo todo vêm, sem, contudo, dar uma resposta heróica, ou à altura. Sempre dando uma resposta tímida, um arquivo de áudio.

filippo marinetti - entre o futurismo e o fascismo

Roberto Votta

Filippo Tommaso Marinetti nasceu no dia 22 de dezembro de 1876, na cidade de Alexandria, no norte Egito à margem do mar mediterrâneo. Segundo filho de pais italianos (o advogado piemontês Enrico Marinetti e Amalia Grolli, filha de um proeminente professor de literatura de Milão), Marinetti frequentou um colégio internacional administrado por jesuítas franceses e desenvolveu sua aptidão pela literatura e poesia ainda muito jovem, época em que escrevia exclusivamente em francês. Durante a adolescência, ainda no colégio, fundou a revista *Le Papyrus: Revue bi-mensuelle littéraire, artistique, fantaisiste et mondaine* onde publicou seus primeiros poemas. Nesse período, sua maior influência era o escritor francês Émile Zola. Em 1894 Marinetti foi enviado a Paris para concluir seus estudos na Sorbonne e em seguida mudou-se para Pávia, no norte da Itália – próximo a Milão – para estudar Direito atendendo aos anseios de seu pai. Graduou-se em 1899, mas nunca exerceu o ofício de advogado. Em vez disso, dedicou-se à poesia, à literatura e à música (MARINETTI, 2006).

Marinetti colaborou com inúmeros jornais e revistas de literatura, incluindo as famosas revistas *La Plume*, *La Nouvelle Revue*, *Mercure de France*, *La Vogue*, *Vers et Prose* entre outras, onde publicou parte de seus poemas, além de ensaios, artigos e críticas literárias. Sua poesia em versos livres, *Les Vieux Mariniers*, publicada em 1898, foi premiada no *Samedis Populaires*, evento organizado pelos poetas simbolistas Gustave Kahn e Catulle Mendès em Paris. Os textos

desse período demonstram sua profunda convicção nos avanços da sociedade moderna que também ecoavam nas artes e na literatura. Muitos desses avanços ele presenciou durante sua estadia em Paris, mas em toda a Europa e também na Itália, ocorriam transformações significativas no estilo de vida da sociedade.

Na virada do século, a Itália recém-unificada deixava de ser um país predominantemente agrário, abrindo as portas para o capitalismo industrial, promovendo a industrialização e a modernização das cidades, especialmente no norte. Milão se tornou a cidade dos bancos, das lojas de departamentos, dos teatros, cinemas e das casas de concertos. Edifícios tradicionais foram demolidos dando lugar a complexos viários, iluminação pública foi instalada por toda a cidade, veículos a motores substituíam as carroças e cavalos, enfim, o estilo de vida das grandes metrópoles floresceu também na Itália (Op. cit. p. 13).

Em 1902, ainda sob influência do simbolismo, Marinetti publicou seu primeiro livro, *La Conquête des étoiles*, um poema épico subdividido em dezoito cantos que narram uma guerra apocalíptica entre o mar e o céu. Dois anos depois publicou o poema lírico *Destruction*, onde clama pela desconstrução da realidade e do ideal. De antemão, Marinetti já ia à direção de suas estratégias características, impelindo os termos de uma polaridade a tais extremos que entrariam em colapso de volta à suas antíteses, uma manobra que lança a natureza da individualização, ou como nós traçamos distinções básicas entre figura e base, a própria pessoa e o mundo, em uma crise perene. Muitos dos primeiros trabalhos do poeta são repletos de uma retórica de violência extraordinária, carregados de elementos grotescos e macabros (RAINEY, 2009, p. 3).

Durante a primeira década do séc. XX, o *Caffè Savini*, na *Galleria Vittorio Emanuele* no centro de Milão, tornou-se o ponto de encontro de intelectuais e artistas. Além de Marinetti, frequentavam também os artistas plásticos Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo (que também se dedicava a música),

entre outros intelectuais da sociedade milanesa. Juntos eles desenvolveram uma nova filosofia artística, idealizada para estimular novas abordagens técnicas e estéticas, rompendo com o tradicionalismo enraizado de instituições e práticas decadentes. Proclamavam a falência cultural de uma nação que se agarrou ao passado e ignorou os grandes avanços do mundo moderno. Propunham nada menos do que revolucionar a vida e a sociedade em seus diferentes aspectos: moral, artístico, cultural, social, econômico e político.

Marinetti mantinha uma postura de liderança dentro do grupo, especialmente pela sua bem sucedida carreira como poeta, mas também por ter colaborado com inúmeras revistas e publicações importantes. Já era bastante influente no meio intelectual europeu e possuía excelentes conexões tanto na França como na Itália. Com a ajuda do Paxá Egípcio Mohammed El Rachi, amigo de seu pai e investidor do jornal francês *Le Figaro*, conseguiu publicar a Fundação Manifesto, que já vinha sendo divulgado em ensaios e artigos em diferentes jornais da Itália, na página principal do *Le Figaro*. Nos meses seguintes, a *Fondazione e Manifesto del Futurismo* causou um verdadeiro rebuliço na cena cultural europeia e italiana, inaugurando uma nova era nas artes e na literatura modernista e influenciando os movimentos de vanguarda posteriores (MARINETTI, 2006, p. 14).

Marinetti ficou bastante entusiasmado com a eclosão da primeira guerra mundial e chegou a se voluntariar para uma batalha nas montanhas de Trentino, na fronteira da Itália com o Império Austro-húngaro, no outono de 1915. Após o final da guerra, Marinetti propõe a criação de um programa político de viés futurista e, em 1919, cria o Partido Político Futurista e funda o jornal *Roma Futurista* para disseminar seus ideais políticos. Suas ideias agradaram o futuro ditador Benito Mussolini, que incorporou muitos dos ideais políticos futuristas na elaboração do regime fascista.

O fascismo foi oficialmente fundado por Benito Mussolini e seus cor-religionários numa reunião realizada em 23 de março de 1919 na *piazza San Sepolcro*, em Milão. Marinetti era um dos presentes na reunião e, em pouco tempo, foi convidado para fazer parte do comitê central e do departamento de imprensa e propaganda do regime. No início, Marinetti foi um grande apoiador dos ideais fascistas e chegou a declarar que o regime representava uma extensão natural de seus anseios futuristas. Discursou ao lado de Mussolini e chegou a ser preso junto com ele e outros partidários em 1920. Entretanto, com a adoção de pautas cada vez mais reacionárias e conservadoras, além da postura imperialista de Mussolini, Marinetti se afastou das agendas do regime e voltou a se dedicar a literatura e a poesia. A ruptura ocorreu quando Marinetti renunciou a sua participação no comitê central, no início da dec. 1920 (RAINEY, 2009, p. 1-39).

O nacionalismo agressivo de Marinetti só reapareceu em outubro de 1935, quando ele foi como voluntário para a guerra de conquista italiana na Etiópia. Seu fascínio pela tecnologia e a guerra continuou a inspirar sua poesia. Em 1939 ele criou a *poesia dei tecnicismi*, que trouxe para linguagens artísticas e poéticas termos específicos da ciência e tecnologia, prática incomum até então. Em 1942 ele comemorou o êxito do Eixo nas batalhas da Segunda Guerra Mundial com sua *poesia armata*. Em 20 de julho de 1942 chegou a ingressar como voluntário na frente russa, mas retornou meses depois por motivos de saúde. Até sua morte, em 1944, Marinetti manteve ligações com Mussolini e o regime fascista, mas em vários momentos questionou os rumos e as consequências das medidas adotadas pelo *Duce*. Marinetti morreu no dia 2 de dezembro de 1944 de ataque cardíaco enquanto aguardava o visto de entrada para a Suíça, onde pretendia estabelecer residência. Mussolini ordenou um funeral de estado para o poeta, que foi realizado em Milão no dia 5 de dezembro daquele ano.

Marinetti deixou uma vasta obra, incluindo poesias, livros, artigos, críticas, ensaios e textos em geral sobre literatura, política, história, sociologia etc. Atuou como editor em diferentes revistas, fundou suas próprias revistas e periódicos, com destaque para a *Revista Poesia*, de Milão. Ao longo da vida escreveu dezenas de manifestos para as artes e política e, embora sempre ligado ao regime fascista, apoiou e inspirou os movimentos socialistas e comunistas que surgiram na Itália no início da dec. 1920. Sua produção artística é considerada um marco do modernismo e influenciou gerações de artistas, poetas e músicos ao longo do séc. XX.

Piero Gobetti, um jovem jornalista italiano, liberal e ferrenhamente anti-fascista, considerava o futurismo um precursor indispensável do fascismo, assim como o filósofo italiano Benedetto Croce, que escreveu que para qualquer um que possui senso de conexões históricas, “a origem do ideal fascista é realmente encontrada no futurismo [...] que trouxe a ideia de que é preciso sair às ruas, impor sua perspectiva, calando a voz daqueles que não concordam [...] o desejo de romper com todas as tradições [...]” (CROCE, 1924, p. 239).

No entanto, outros autores, como o célebre jornalista, escritor e editor italiano Giuseppe Prezzolini, consideram o pensamento futurista muito mais próximo dos ideais bolcheviques, do que fascistas. Prezzolini escreveu em um ensaio que “as duas revoluções [bolchevique e o futurismo], ambas anti-históricas, sempre foram aliadas. Queriam destruir o passado, e reconstruir tudo em uma ordem industrial. As fábricas têm sido as fontes das ideias bolcheviques; e também foi a inspiração para o futurismo”, o jornalista conclui que o “fascismo não comporta o programa destrutivo do futurismo” (RAINEY, 2009, p. 33).

De qualquer forma, a presença visionária de Marinetti na cúpula do regime fascista proporcionou rupturas e o desenvolvimento de linguagens de vanguarda que não ocorreram na Alemanha nazista, ou na Rússia comunista, por exemplo. Sobre esse aspecto, o compositor Bruno Maderna comenta:

“[...] Antes da guerra, nós italianos não conhecíamos muito bem a música da Segunda Escola de Viena, mas mesmo assim, sabíamos mais do que os [compositores] alemães. De fato, Mussolini tinha um grande amigo, o futurista Marinetti; Mussolini por si só não era muito inteligente, mas ele escutava o suficiente [as ideias de] Marinetti, que o conduziu à modernidade e ao progresso em todas as artes. Sob esse aspecto, não estávamos completamente separados do resto da Europa; compositores como Dallapiccola e Petrassi, a geração antes de nós [Maderna, Nono e Berio], puderam conhecer a música de Bartok, Stravinsky, e dos Vienenses, certamente muito mais do que era possível para os alemães”. (FEARN, 1990, p. 300).

Para saber mais:

CROCE, Benedetto. Fatti politici e interpretazioni storiche. *La critica* 16, no. 6 (20 May 1924).

DALY, Selena. “The Futurist Mountains”: Filippo Tommaso Marinetti’s Experiences of Mountains Combat in the First World War. In *Modern Italy*. 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, LLC. 2006.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *La Conquête des Étoiles*. Paris: E. Sansot & Co. 1902.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Destruction*. Paris: L. Vanier Éditeur. 1904.

OHANA, David. *The Futurist Syndrome*. Eastbourne: Sussex Academic Press. 2010.

POGGI, Christine. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*. Princeton: Princeton University Press. 2009.

RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura (Org.). *Futurism an Anthology*. New Haven & London: Yale University Press. 2009.

SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press. 2003.

Links:

<http://www.italianfuturism.org/manifestos/>

https://www.academia.edu/2144169/The_Futurist_Mountains

<https://archive.org/details/laconquedes00mariuoft>

<https://archive.org/details/destructionpom00mariuoft>

OCO

Natália Keri, Ricardo Miyada e Grupo Obra Aberta

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

Hoje, a partir da foto *viaelevado* de **Ricardo Miyada**.

E com a música *Print Screen* do **Grupo Obra Aberta**.

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/print-screen>

Oco, de Natália Keri

Depois de tantos anos na plateia da vida, espiando pela vidraça, aprendeu que existem para as gentes dois tipos de lugar: o lugarejo em que a gente é e o onde pelo qual se passa.

De repente, num lugarejo bonito, uma espécie de oco vai se expandindo e aquilo vai ficando cada vez mais vazio de ser. E aí quando se percebe escorreu um tempão e simplesmente não há mais. Atrás da vidraça, nem lugar, nem bonito, nem oco. Somente uma longa e repetitiva visita ao simba-safári.

Os bichos se exibem ou se esqueceram que existia outro mundo através? Por que não sorriem ou fazem uma gracinha? Por que alimentam de ser este lugar que é apenas suporte para pendulares ausências?

Do outro lado da vidraça, pagam um tributo a um genioso soberano para

Ricardo Miyada (foto) trabalha imagem e texto. pixelsordidnthappen.tumblr.com

Grupo Obra aberta (música) é um grupo de música experimental sediado em Campinas- SP, que dedica-se à criação coletiva tendo a improvisação como principal ferramenta para a realização de ideias musicais, veiculadas através de partituras abertas, jogos musicais, performances e intervenções. grupobraaberta.com.br

quem até o translúcido do vidro é um desafio à sua autoridade. Um rei coroado para quem se oferece a terra, o ar, o fogo e os lugares.

Mas para ele, tão contrário às gentes, só existe um tipo de lugar, onde semeia mecânica e impetuosamente a cegueira e o oco.



a redundância, o oculto e a ignorância (atrás da orelha de van gogh)

Bruno Fabbrini

Porque tanto buscar
o novo
se tudo há n
ovo?

Sobre a redundância, o oculto e a ignorância [atrás da orelha de van gogh].

Nas últimas décadas a música sofreu (e vem sofrendo) constantes [r] evoluções, tanto em sua cadeia de produção quanto na lógica de funcionamento como produto. Em maior ou menor grau, músicos e consumidores de música sabem da revolução da era digital, com home estúdios e softwares poderosos, plataformas de financiamento coletivo, canais de exibição e distribuição massivos sem custo, ou bem acessíveis, e parcerias entre pequenos selos e distribuidores para comercialização de álbum e merchandise. Além disso, temos as redes sociais suscitando a junção de coletivos, produtores e empreendedores, organizando e realizando programação de música ao vivo, acústica e acusmática seja no canto do mundo que for.

Em meio a tantas diferenças culturais é fácil encontrar sons diversos convivendo numa esquina online qualquer, viabilizados pelo aplastamento de

diferenças aparentemente irreconciliáveis com acesso instantâneo a conteúdos sonoros (bibliotecas) de todo tipo. Disponibilizados livremente, esses alfabetos, sintaxes, gramáticas e sotaques sonoros-musicais de milhares de anos se proliferam em forma de dados (bit/byte) onipresentes a qualquer dispositivo de rede móvel e possibilitam a criação de novas obras com uma naturalidade até então desconhecida, uma nova linguagem graças a *tal* estranha proximidade desses mundos tão distintos.

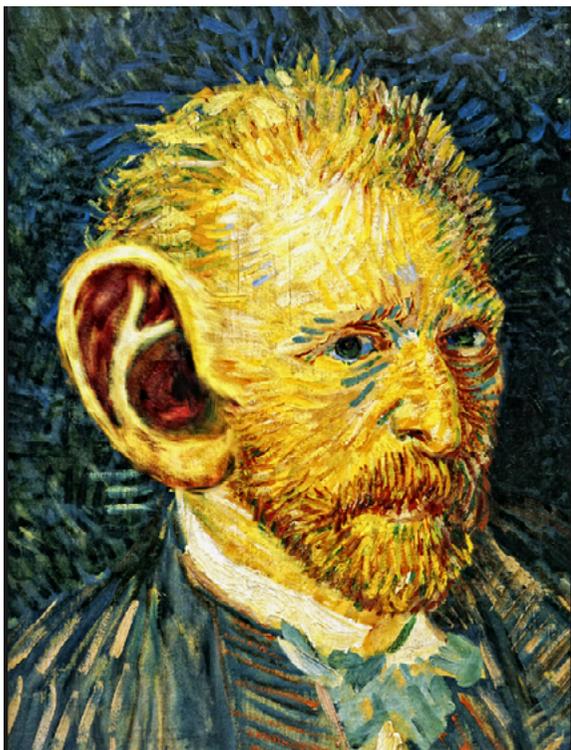
Estando totalmente abastecidos, informados e próximos a todo tipo de produção, haveremos chegado a um ápice e conseqüentemente esgotamento de sistema? Haveremos escutado de tudo?

O crítico de música Alex Ross em seu livro *Escuta Só* dá exemplos clássicos de motivos melódicos retomados da idade média até hoje, seja na música erudita ou popular. Continuamente invocados e renovados (em sonoridades e variações), esses motivos são parte do nosso alfabeto sonoro, carregando percepções e emoções comuns pertencentes a parentes distantes, reproduzindo determinadas melodias há milênios como evocação de amor, afeto todo tipo de sentido/sentimentos em geral, seja com ares de grandiosidade ou depressão estamínica.

Bob Moog foi pioneiro na criação e domínio da arte de sons criados através de impulsos elétricos, em circuitos que geram sinal de ruído branco e filtros que subtraem e transformam esse ruído em outros sinais, timbres sintéticos manipuláveis e toda uma nova espécie de linguagem e universo musical e sonoro. Essa linguagem, então revolucionária em meado dos anos 60, hoje está presente na nossa memória através da difusão de discos, filmes, trilhas televisivas e qualquer outra mídia de grande alcance. Talvez você não saiba muito a respeito de sua origem e produção, mas certamente é capaz de reconhecer muitas colorações em vinhetas, efeitos e ambiências das mais variadas.

Especulando sobre as novidades graças à junção de muitos universos, não podemos escapar a morte (ou renovação) de outro. Se por um lado não há nada que possamos fazer quanto a isso, angústia humana primordial – vida e morte – conseguiremos um dia transcender nossos limites de conhecimentos audíveis nos aproximando de uma novidade sonora imaterial, surgida do ‘outro lado’, da matéria escura? Haverá um som inaudível e como seria esse som? Será possível escutá-lo meditando? Será possível (re)criá-lo?

Não tenho idéia,
Você faz?



março e as compositoras

Julia Teles



Laurie Spiegel nos anos 70

Na semana do dia 8 de março, o Dia Internacional da Mulher, li diversos textos e comentários sobre feminismo e mulheres entrando no mercado de trabalho em profissões estereotipadas como masculinas.

No início do ano a Björk, em entrevista para a *Pitchfork*, falou sobre o descrédito das mulheres como produtoras, além de comentar sobre um conselho que deu a Missy Elliott uma vez: *Tire uma foto na frente de uma mesa de som em um estúdio, e as pessoas dirão “Ok, ok! Uma mulher com uma equipamento, assim como um homem com uma guitarra”**. Esse outro texto complementa bem a fala da compositora, cantora e produtora.

* Tradução livre do inglês. *Just photograph yourself in front of the mixing desk in the studio, and people will go, “Oh, OK! A woman with a tool, like a man with a guitar.”*

O *female:pressure*, plataforma de registro de compositoras de música eletrônica, DJs, produtoras, também a partir de Björk, criou um tumblr com fotos de diversas produtoras e compositoras e seus equipamentos de trabalho. E criou esse blog para postar estatísticas relacionadas a isso, a representatividade feminina nos festivais de músicas, gravadoras, etc.

A revista *Fader* entrevistou 13 produtoras, com uma única pergunta: Por que mais mulheres não estão se tornando produtoras musicais? As respostas são bem diversas e mostram uma variedade de possíveis motivos e modos de encarar e transpor algumas dessas barreiras impostas.

Já a *Radio 3* da *BBC* divulgou um programa de rádio que está sendo realizado com compositoras jovens em uma série “Five under 35” (Cinco abaixo de 35), e postou um texto super interessante sobre o assunto, dando um breve histórico da participação das mulheres na composição musical e as principais causas de conhecermos poucas compositoras, embora existam muitas. E apresenta soluções. A principal é que escutemos a música delas.

Por causa de tudo isso que mencionei acima, decidi juntar aqui algumas informações sobre as compositoras que eu conheço e recomendo, sejam elas de música instrumental ou eletroacústica, que acho que devem ser ouvidas. Brasileiras. Atuais.

Valéria Bonafé, de São Paulo

<http://www.valeribonafe.com/>

Lílian Campesato, de São Paulo

<http://liliancampesato.tumblr.com/>

Tatiana Catanzaro, de São Paulo

<http://tatianacatanzaro.net/>

Lilian Nakahodo (também colunista da *linda*), de Curitiba

<https://soundcloud.com/lilian-nakahodo>

Alessa (também colunista da linda e integrante do NME), de São Paulo

<http://alessamusic.com/>

Marcela Lucatelli, de São Paulo

<http://marcelalucatelli.co/>

Flora Holderbaum, de Florianópolis (mas mudando-se para São Paulo)

<https://soundcloud.com/flora-holderbaum>

Aline Vieira, do Selo Meia-Vida, de Curitiba

<https://meiavida.bandcamp.com/album/excria-reverbera>

Viviane Barbosa, de São Paulo

<https://soundcloud.com/viviane-barbosa-2>

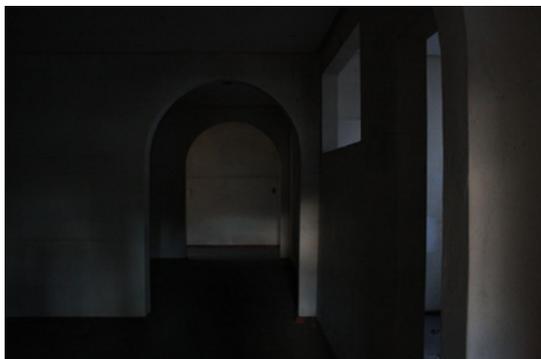
Em meu primeiro texto para a linda, um ano atrás, eu falei da minha experiência na composição (Onde estão elas, as compositoras?).

Daniel Puig já entrevistou Denise Garcia e Vânia Dantas Leite para a linda.

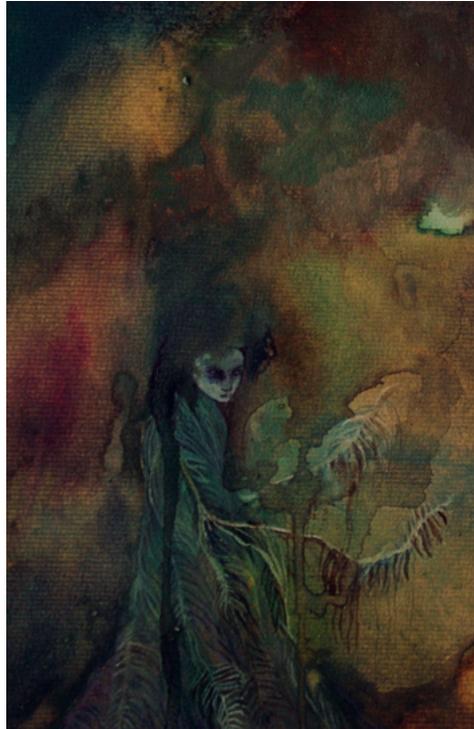
Se quiserem deixar o nome e link de outras compositoras nos comentários, será de grande utilidade. Vamos ouvi-las!

malfeitorias

Sananda Acácia







tumblr: <http://malfeitorias.tumblr.com/>

flickr: <https://www.flickr.com/photos/sanannda>

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 30 de março 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