

linhas

#4 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

04 **editorial**
Sérgio Abdalla

07 **a precificação**
Tiago de Mello

12 **sweet sound memories: e a tua voz aos cinco anos?**
Lilian Nakao Nakahodo

15 **um nicho binaural**
Luis Felipe Labaki

20 **casquinha**
Natália Keri, Beatriz Reis Moura, Caio Kenji

21 **experimentar a canção, canção experimental e suas partes
(talvez sobressalentes)**
Caio Kenji

23 **origens da canção popular**
Roberto Votta

26 **jerónimo serrano - en cada latido, un espejo**
Adam Matschulat

27 **a (in)consciência do ruído e suas consequências acústicas**
Bruno Fabbrini

32 **personalize a sua música! como?**
Lucas Rodrigues Ferreira

33 **texto e voz nas vanguardas europeias**
Flora Holderbaum

38 **conversa com rodolfo caesar**
Daniel Puig

56 **ryoji ikeda, at white cube**
James Wilkie

58 **um pequeno posfácio**
Luisa Puterman

60 **tripas**
Henrique Chiurciu

editorial

Sérgio Abdalla

Chegamos à nossa quarta edição do ano de 2015 com um projeto de imprimir a *linda#2* e um anuário de 2014 – ou seja, um belo livrão de mais de 600 páginas com tudo o que fizemos no ano passado –, e com nossas leituras aumentando progressivamente. Vamos bem, mas nem tanto.

Este projeto de nossa segunda edição especial impressa está no catarse, e estará por somente mais um mês. Precisamos da contribuição de todos os interessados, afinal esta é uma revista colaborativa que não tem [ainda] nenhum fluxo de caixa... Quantas revistas sobre cultura eletroacústica ou sobre músicas diferentes ou, enfim, revistas com nosso perfil, você conhece? Deve haver várias, mas conheço poucas. E duvidamos, aqui na *linda*, que essa escassez tenha a ver com falta de interesse. Sabemos, ao contrário e infelizmente, que tem a ver com a dificuldade de manter um trabalho consistente sobre algo que recebe tão pouca atenção no meio editorial.

Lembramos a quem pensar em colaborar que, com isso, ganha-se prêmios, e o menor deles é a própria revista impressa, *linda#2*, que este projeto viabilizará! A tiragem inicial será modesta, 200 exemplares, então aconselhamos a não deixar pra comprar depois, porque o que é bom, acaba rápido :). E, quanto ao anuário, esse o leitor só terá em sua estante através da colaboração no Catarse! – taí mais um motivo para colaborar.

O texto do nosso diretor executivo Tiago de Mello é sobre isso tudo e a relação entre financiamento e o show do intervalo do SuperBowl! E, falando dos textos dessa edição, a Lilian Nakao Nakahodo já perdeu algumas fitas com

coisas importantes gravadas, assim como (acho que) todos nós. O Luis Labaki continuou sua pesquisa sobre o ASMR, gênero recentemente estabelecido de vídeos com som binaural para relaxar, e encontrou altos fetiches (embora seja discutível que sejam fetiches, convidamos o leitor a verificar com seus próprios olhos e ouvidos). Natália Keri escreveu desta vez, em sua coluna multimidiática, junto com uma fotografia da **Beatriz Reis Moura** e uma música do **Caio Kenji**. Em outro texto, em sua coluna nesta revista, o mesmo Caio Kenji ficou pensando que provavelmente nossa primeira interação com música é com canções: alguém cantando, nós mesmos tentando cantar. Roberto Votta também falou sobre começos e sobre canções, mas falou não do começo da nossa vida na canção, porém do começo da canção popular mesma: de onde ela vem? Desta vez, em sua coluna de resenhas de novas músicas de novos músicos, Adam Matschulat falou sobre Jerónimo Serrano, compositor eletroacústico de Quilmes. Atenção, que não é a cerveja, mas uma cidade! Bruno Fabbrini gravou a música inconscientemente composta por seus vizinhos e está contente com isso, mas sente falta de mais. Lucas Rodrigues Ferreira gostaria de saber se o som é sincero – algum som o é? Tomemos cuidado com eles. Flora Holderbaum continua sua série sobre poesia sonora perguntando se a gente poderia entoar uma pequena frase junto com ela: Gadji beri bimba. Não se assuste, leitor! E Daniel Puig teve uma interessantíssima conversa com **Rodolfo Caesar**, veterano da eletroacústica que já está um pouco de saco cheio dessa história de composição e acha que a música pode ser mais que isso.

E estamos muito contentes (e com uma certa apreensão) de iniciar uma coluna internacionalizante aqui na *linda*, a **Foreign Words**, que trará textos em outras línguas que não o português. Este mês, em inglês!, temos o James Wilkie falando sobre escutar **Ryoji Ikeda** no cubo branco. Em outros meses, poderemos ter textos em outras línguas, quem sabe... pois esperamos que nos

leiam pelo mundo! – é por esse motivo que lançamos nossas edições bilingues em pdf, e, delas, sai uma nova no mês que vem, a *linda-iv*.

Mas não falemos só de flores. Nossa querida Luisa Puterman se despede da revista com um pequeno posfácio às suas reflexões sobre som. Até logo, Luisa!, e que volte assim que puder.

Falemos, também, de **tripas**, a série do nosso artista convidado deste mês, Henrique Chiurciu, que ilustrou nosso *background*, nossa capa e mais várias imagens com seus objetos andróginos e biologicamente contraditórios.

Isso tudo posto, esperamos aqui que o leitor se anime a dar uma olhada em nosso supracitado projeto no catarse, e pense em contribuir com um pouquinho, pois só temos mais um mês! E, claro, desejamos a todos uma ótima leitura.

a precificação

Tiago de Mello



[vídeo indisponível]

Não! Você não está no texto errado. Nem eu errei o vídeo para abrir meu texto dessa edição da *linda*! Aliás, recomendo que você assista ao vídeo lendo o texto, no possível, ou que o assista antes de ler o que eu tenho a falar sobre ele...

Preâmbulo

Gosto muito de futebol americano, e há alguns anos acompanho a NFL. A NFL organiza o seu campeonato em três fases: na **pré-temporada**, os times fazem amistosos, alguns deles fora dos Estados Unidos, visando popularizar o esporte e a sua liga profissional; então começa a **temporada regular**, com os times divididos em grupos, jogando para conquistar pontos (vitórias – talvez você saiba, mas na maioria dos esportes americanos não há empate); por fim, na **pós-temporada**, os times com mais vitórias dentro de seus grupos são postos

a jogar contra os outros, em confrontos eliminatórios, culminando num jogo entre os dois melhores times, que decidem o vencedor da temporada em um jogo único, valendo o tal **Super Bowl**.

Poderia me alongar sobre a organização da NFL, de como seus times funcionam como franquias (menos um!), mas voltemos ao assunto do preço.

O intervalo

Os jogos de Futebol Americano são conhecidos pelo número de interrupções televisivas. Nada raro, as transmissões chegam a mais de duas horas, sendo que o jogo “jogado” consta de 4 períodos de 15 minutos. Jogos da liga universitária chegam a três horas de transmissão facilmente.

Uma dessas interrupções, a maior delas, é como a do nosso futebol: o intervalo de meio-jogo, de 15 minutos, em que os times vão para os vestiários, podendo descansar e se reorganizar taticamente. E, desses intervalos de meio-de-jogo, nenhum deles é mais importante que o intervalo do Super Bowl: maior evento televisivo do mundo, o Super Bowl é a jóia dos olhos de qualquer anunciante. Basta entendermos que, das 10 maiores audiências da história da TV norte-americano, 9 foram Super Bowls.

E, diferentemente dos intervalos ordinários do futebol americano (em que os comentaristas tecem críticas aos times), o Super Bowl recheia-se com um show de música e com anúncios. É quase como um evento a parte: o show do intervalo do Super Bowl chega a ter mais audiência do que o próprio jogo. Ele também tem sua própria venda de *naming rights* e a sua própria estrutura. Se você procurar por “Super Bowl 2015” no Youtube, as primeiras recorrências serão do show da Katy Perry, e não do jogo. E enfim, pra quem ainda duvida da grandiosidade de um Super Bowl, e deu seu intervalo: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=super+bowl+em+n%C3%BAmeros>

A polêmica

Os maiores nomes da indústria da música já se apresentaram no show do intervalo, que acontece anualmente desde 93. Michael Jackson, Madonna, U2, Paul McCartney... A história do show do intervalo é, de certa forma, a história da indústria da música (contada por um filtro especial, claro). E a indústria da música é feita de produtos: Michael Jackson, Madonna, U2, Paul McCartney...

Apresentar-se no intervalo do Super Bowl é um dos maiores anúncios para um produto musical. A matéria da ESPN Brasil fala um pouco sobre isso: a venda da música do Black Eyed Peas aumentando mais de 300% depois da apresentação, Paul McCartney aumentando 60% a venda de música dos Beatles e o U2 saltando 100 posições no ranking da Billboard...

Bem, a polêmica é a seguinte: ao que consta, nenhum artista que se apresentava no Super Bowl recebia cachê artístico. O cachê seria a própria visibilidade e divulgação do seu trabalho, como uma forma de investimento em marketing. Porém, nesta última edição, houve uma mudança significativa: o artista que fosse convidado a se apresentar no Super Bowl deveria dar uma “contribuição” à liga. Ou seja: além de não receber para tocar no intervalo do jogo, deveria ainda pagar por isso.

No fundo, no fundo, não é uma história nova: o jabá é estabelecido nas rádios brasileiras, por exemplo; ou seja: mesmo que as músicas sejam “a cereja do bolo” das rádios (na verdade, seriam a própria massa do bolo, porque sem as músicas não haveria a rádio!), quem não paga dificilmente é exibido, sobretudo em horários mais nobres.

A indigência e o que isso tem a ver com a tal cultura eletroacústica?

Alguns vão analisar que a posição “submissa” da Katy Perry (não só dela, que fique claro: decisões como essa passam por um sem número de empresá-

rios, marketeiros e afins) frente à exigência “absurda” da NFL representaria o estado de indignação da arte no contemporâneo. Outros dirão que foi uma ação estratégica dela e de seu estafe, considerando a tal “contribuição” um investimento de curto ou médio prazo (assim como pagar jabá para ir no Faustão – a diferença é que o Faustão não é assistido por 160 milhões de pessoa ao redor do mundo...).

Mas o que isso tem a ver com a tal cultura eletroacústica?

Nesse último mês fui questionado (e não pela primeira vez) se eu (eu mesmo, o Tiago de Mello) não acharia *justo* que os autores da *linda* recebessem pela sua contribuição aqui. Fiquei muito chateado.

Primeiro, porque a retórica da pergunta me faz supor que sou (somos) visto(s) como explorador(es) de talentos alheios. Parece que capitalizamos em cima das ideias e dos textos (fantásticos, devo dizer) que esses 15 autores colocam aqui todo santo mês.

Segundo, porque eu já havia explicado que, infelizmente, o dinheiro que passa pela revista inviabiliza qualquer tipo de pagamento: até hoje (1 ano e pouco), via edição online nunca tivemos nenhuma entrada financeira, e os custos (relativamente baixos) são bancados pelo NME (hospedagem, design e afins); já a edição impressa mal pagou a sua própria impressão... Fazer aquela pergunta pra mim, conhecendo a nossa realidade, foi de uma *injustiça* muito grande, me parece.

Quem me fez essa pergunta, logo em seguida, me disse que se recusaria a escrever para a *linda*, porque não aceitaria trabalhar sem receber. E que era contra que outros o fizessem.

Bem, o Sérgio Abdalla é editor da revista aqui, e trabalha sem receber nada, dias e dias, revisando os textos, cuidando do editorial, das ilustrações... O Luis Felipe Labaki cuida da nossa edição bilingue e está na mesma situação...

Não que isso sirva de desculpa para me “aproveitar” dos nossos queridos autores: adoraria, sim, pagar por todas as suas participações lindas; adoraria ter um plano de mídias mais eficiente que me fizesse gerar dinheiro com as exposições aqui e, assim, repassar aos escritores; adoraria que fosse mais financiável um projeto como o nosso, e que não dependêssemos tanto do empenho não-remunerado desse grupo de pessoas ótimas que escreve aqui nesses 16 meses.

E que isso não sirva de desabafo, muito menos de comparação entre a *linda* e o Super Bowl! Antes, gostaria de discutir formas de organização mais vantajosas nas artes experimentais e menos conflituosas.

E você, o que faria?

sweet sound memories: e a tua voz aos cinco anos?

Lilian Nakao Nakahodo

Em 2001, passei seis meses em Okinawa – uma ilha subtropical no extremo sul do Japão, que até o século XIX era um reinado independente. Com olhar de bolsista e descendente de okinawanos, registrei um pouco da minha rotina diária com um gravador de microcassete. Nessas fitinhas, tinha o encanto das primeiras impressões sobre um lugar em que tudo parecia singular, com uma carga extra de significado ancestral. Sons de caminhadas pelo meu bairro, as crianças indo em bando para a escola, os *matsuris*, treinos de *taiko* e *eisa*, a voz dos *ojisans* no mercado... Horas de gravação num pacote extraviado pelos correios, antes de chegarem no seu destino brasileiro.

Talvez eu nunca ouvisse aquelas fitas de novo. Mostrar para alguém, tampouco. E na real, pensando bem, posso estar reinventando esses registros de cabeça, já que não estão aqui pra me contradizerem. Pois bem, a memória afetiva segue um caminho labiríntico que, de tempos em tempos, precisa ser revisitado. Nesse trajeto, acompanhados de sentimentos e emoções do momento, perdemos, filtramos, reinventamos e fazemos a manutenção das lembranças.

Os aparatos “concretos” que podem auxiliar esse *upgrade* da memória são os chamados “patrimônios” materiais e imateriais, num nível coletivo e oficial: estátuas, livros, prédios, tradições gastronômicas, rituais etc. Para as nossas recordações pessoais, escrevemos diários, posts, fazemos *check in* nos lugares que passamos, tiramos fotos. São inúmeros os meios que nos ajudam a reviver lembranças.



Quando o cassete começou a ser comercializado, no fim dos anos 50, seus criadores imaginavam que ele seria popularmente usado para o registro de momentos familiares especiais, como aconteceu com a câmera fotográfica. Mas de acordo com uma historiografia do gravador*, tais registros ocorreram apenas por um tempo, até se perceber a dificuldade de manuseio e compartilhamento dos retratos sonoros. Não era possível dispor os registros nas paredes da casa, e nem exibi-los com facilidade em encontros sociais. De fato, as fonografias e os souvenirs sonoros parecem continuar em um plano secundário até nossos dias: você lembra como era a tua voz aos cinco anos?

Há aqueles que criaram o hábito de gravar sons por prazer, seja por ofício ou não. E quem tem o hábito de fazer registros sonoros de lugares e situações talvez concorde com Hildegard Westerkamp, compositora militante da ecologia acústica: o simples ato de gravar, quando envolve foco no que se está ouvindo, reforça a lembrança desse momento-contexto. Sabemos, pelo resultado de pesquisas e por experiência própria, que nossa capacidade de recordar estímulos sonoros é pior em relação à rememoração visual. No âmbito cognitivo, no entanto, o processo para melhorar a memorização é igual em todos os sentidos: é preciso, primeiro, prestar atenção, concentrar no que se deseja guardar e reforçar sensorial/sentimentalmente. E tal princípio condiz com a ideia de Westerkamp: com o manuseio de um microfone e o auxílio de fones de ouvido, os sons mais sutis, que normalmente deixamos como pano de fundo, podem ser descobertos e amplificados; basta prestar atenção, direcionar a audição e aproveitar. E assim, um lugar personalizado pela experiência individual é criado na memória, pela capacidade de uma escuta que é poética, aliada ao ato de gravar ativamente.

Rememorar sons que nos afetaram, que não sejam partes de uma música nem trechos de um diálogo, não é uma tarefa fácil. Pelo menos é o que tenho

* Para mais informações, o site do projeto Sound Souvenirs apresenta os resultados da pesquisa sobre tecnologia sonora e estudos culturais, [acesse aqui](#).

percebido no processo de um mapeamento, aqui em Curitiba, em torno de memórias sonoras afetivas. A partir de um roteiro de perguntas, tenho indagado pessoas que moram aqui há algum tempo sobre suas primeiras impressões sonoras da cidade, como ouvem o lugar em que passam mais tempo e em sua própria casa, bem como os sons que causam irritação ou prazer. Procuro deixar os entrevistados à vontade para associar, descrever e qualificar os sons e eventos sonoros da maneira que quiserem, porém, sempre indicando contextos, sejam eles espaciais, temporais ou sentimentais.

As respostas não vêm prontas, e nem com facilidade. E penso que essa dificuldade pode ter três raízes: a primeira, o obstáculo em resgatar algo que talvez nunca tenha sido requisitado; a segunda, a falta do hábito, na vida diária, de prestar atenção em sons que não palavras e nem musicais; e a terceira, a pouca prática para qualificar e descrever objetos e eventos sonoros.

Se você mora em Curitiba, ou já passou por aqui e guardou uma impressão sonora sobre lugares ou situações daqui, gostaria muito de te ouvir. Que tal participar desta cartografia? Estou também aqui: lilian.nakahodo@gmail.com

um nicho binaural

Luis Felipe Labaki

Na edição passada da *linda*, a Alessa falou sobre microfones binaurais: sobre andar pelas ruas com eles e acabar se sentindo (ou sentindo a necessidade de ser) um coreógrafo a esculpir sonoramente o espaço percorrido.

No ano passado, eu também falei sobre minhas primeiras experiências com binaurais: sobre andar pelas ruas com eles e acabar se sentindo um espião.

Mas talvez a grande maioria das pessoas use o som binaural para dormir.

Eu encerrei esse meu texto do ano passado mencionando os vídeos de ASMR – *Autonomous sensory meridian response* – que eu tinha acabado de descobrir. Em números absolutos, tanto em quantidade de horas, de vídeos e de número de visualizações, esse provavelmente é o uso mais popular do som binaural que temos por aí, ainda que um vídeo de ASMR não tenha que ser necessariamente binaural.

(De todo modo, recomendo que coloquem os fones para assistir os vídeos a seguir.)

What is ASMR? - https://youtu.be/Kb27NHO_ubg

Continuo não sendo um especialista no assunto, mas acumulei algumas horas a mais gastas procurando e assistindo vídeos de ASMR no Youtube. Se ainda não sei muitas coisas sobre eles, pelo menos já tenho algumas questões que alguém que saiba talvez possa ajudar a responder ou a pensar sobre.

Eu não costumo ter crises de insônia e cheguei no ASMR por acaso, procurando por gravações binaurais. Mas há uma infinidade de relatos de pessoas que assistem/escutam esses vídeos para conseguir pregar os olhos, relaxar ou

pelo menos sentir o famoso “comichão” que parte da cabeça e se alastra para o resto do corpo. E assim, na descrição dos vídeos ou na introdução que muitos performers fazem antes de começar a efetivamente manipular objetos, fazer barulhos com a boca etc., quase sempre há alguma referência a esse objetivo bem concreto: no fundo, o que se quer é que o espectador/ouvinte relaxe, descanse e, potencialmente, nem mesmo aguarde ver o vídeo inteiro antes de cair no sono – aliás, poucos terão menos de quinze minutos.

Há muitos que apresentam uma seqüência de “gatilhos” (triggers), sons variados, para que você descubra qual tipo de ruído te faz, afinal, relaxar. Os mais comuns envolvem escovas, diferentes tipos de tecido, barulhos de mãos e muitos tipos de ruídos feitos com a boca.

Mas há coisas um bocado mais esquisitas: [vídeo indisponível]

Esse é um dos poucos canais de ASMR feitos por homens que eu vi por aí. O “ASMRtista” (assim eles se chamam) em questão também tem vídeos jogando gameboy, limpando uma arma e, em um *crossover* com outro fenômeno do YouTube – o *unboxing* –, desencaixotando uma caneta nova enquanto sussurra: Unboxing Plaisir Fountain Pen - ASMR - <https://youtu.be/zsEdB34uCtg>

Um artigo bem legal no site da revista Forbes, escrito por Nick Messitte (parte 1 e parte 2) discute muitos aspectos do ASMR, inclusive a complicada questão de gênero na comunidade: a imensa maioria dos canais mais populares são feitos por mulheres jovens “em idade de ter filhos” (como diz uma das entrevistadas na matéria). Há muitos pontos de vista, inclusive o de uma ASMRtista que diz que “a maioria de nós, homens ou mulheres ou de qualquer gênero (...) não estamos acostumados a nos sentir seguros com vozes masculinas bem, bem perto de nós. Então a ideia de ter um homem sussurrando no seu ouvido, tanto para homens quanto para mulheres, pode ser desconfortável por uma série de razões.” Achei curioso, de todo modo, que eu tenha encontrado um vídeo

(com temática *sci-fi*) descrito como “ASMR *for men*”: ALIEN ABDUCTION for men: Binaural ASMR EAR cleaning, eye testing & examination - <https://youtu.be/ULWzYmkcNi8>

Messitte pergunta a seus entrevistados também sobre uma possível carga sexual latente nos vídeos, ideia que todos, inclusive ele mesmo – um ex-insone que usava os vídeos para dormir – refutam, ao menos sugerindo que um subtexto sexual não está entre as intenções dos criadores e do principal “público-alvo” do ASMR, ainda que muitos tenham que lidar com “comentários sugestivos” etc.

Eles discutem também a rentabilidade do ASMR: será que os “ASMR-tists” poderão viver apenas do dinheiro coletado via doações ou publicidade no Youtube? Será que os álbuns de ASMR – há uma infinidade deles no iTunes – venderão aos montes?

No mesmo iTunes, aliás, vi muitos deles indicados como “New Age”, provavelmente só porque alguém não soube muito bem como classificá-los. Um disco com um nome bem genérico – ASMR: Massage of the Mind – dá uma ideia da variedade de sons ou “gatilhos” selecionados para o relaxamento ou qualquer outra coisa, e não se trata apenas de sons extremamente sutis.

Tanto eu quanto a Alessa falamos sobre o binaural principalmente sob a perspectiva de criação de espaços, seja em um registro “documental” ou na tentativa de inventar espaços imaginários. Falamos sobre um “eu-binaural” móvel: alguém que circula por aí, alguém que dança por ali. O “eu-ASMR”, por sua vez, não se movimenta: ele é passivo, sujeitando-se a toda uma série de procedimentos que terão sua percepção como foco, mas que não exigirão ou simularão sua movimentação e que quase sempre dependerão da ação de um “outro”, de uma figura responsável pela criação desses estímulos. O ASMR lida com espaços, mas espaços ultrarrealistas e inevitavelmente próximos: geralmente a maior distância existente é entre os extremos dos nossos dois ouvidos. Ou escutamos algo que está um

bocado próximo de um ou de outro, e raramente sentiremos a fonte emissora se afastando mais do que alguns centímetros. O binaural é utilizado não para traduzir amplitude, mas proximidade; não para sugerir a exploração de um espaço, mas para que algo nesse espaço venha até nós e nos envolva tanto quanto for possível.

Talvez por isso mesmo haja tantos vídeos de *role-playing* no ASMR: já que os estímulos dependerão da ação de um “outro”, por que não fantasiar a respeito dessa figura? E, no fim das contas, me parece que as imagens são tão importantes quanto os sons para muitos daqueles que produzem e consomem ASMR.

(Aqui, aliás, ainda que se negue a intenção explícita de algum subtexto sexual na produção dos vídeos, ao menos *formalmente* o ASMR se aproxima ainda mais dos filmes pornô: enquanto alguns apresentam apenas o sexo, outros recorrem a histórias mais ou menos – geralmente menos – complexas para adicionar às cenas novos elementos ligados a potenciais fantasias e fetiches dos espectadores, nem que o fetiche seja a simples existência de alguma linha narrativa.)

Muitos dos vídeos de *role-playing* lidam também com estímulos visuais diretos, com muitas simulações de consulta ao oftalmologista (e outras temáticas mais inusitadas como uma conversa com uma agente de viagens). Como o vídeo “for men” aí acima, encontrei muitos outros com temática *sci-fi*. Esse aqui, por exemplo, demandou um esforço de produção notável: ASMR After the Battle: Sci-Fi Suit Repair ROle PLay for Relaxation - <https://youtu.be/BR1WH6CpvRk>

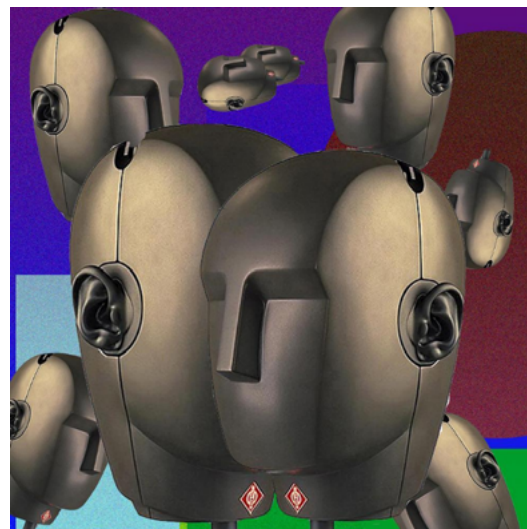
Outros vídeos parecem deliberadamente se afastar da “ideia inicial” do ASMR para tentar outras coisas (ainda) menos “ortodoxas”. Uma menina de um canal bastante ativo, por exemplo, resolveu fazer um vídeo fantasiada de Samara, do filme *O Chamado*, com os sons invertidos, que classificou como “Scary-ish ASMR”. “Isso é um oxímoro!”, disse alguém nos comentários, ao que ela respondeu que “gosta de misturar coisas assustadoras com coisas relaxantes”.

Admito que não soube muito o que pensar quando me deparei com a saga de Candy Man, descrita como um “ASMR pós-apocalíptico”: The Candy Man 3 - Candy from the Coast [Dystopian / Post-Apocalyptic ASMR] - https://youtu.be/CHK_BafDmU

Enfim. Assim como o YouTubePoop, o ASMR já possui sub-gêneros que não me arrisco nem em tentar nomear. Talvez ele seja o anti-*poop* em muitos aspectos – inclusive nesse movimento de “profissionalização” dos próprios ASMRtistas que parece existir (um canal-clínica de ASMR?) -, mas não em relação à quantidade de material produzido, difundido e debatido por aí.

Por curiosidade, procurei “ASMR poop” no Youtube para ver o que acontecia. Não por acaso, o primeiro vídeo a aparecer se chama “the only ASMR poop anyone has ever made”: The only ASMR poop anyone has ever made - <https://youtu.be/uvC3xPFQV9k>

O segundo quebrou todas as barreiras da literalidade e foi além de qualquer coisa que eu poderia esperar. Quem quiser ver, que fique à vontade.



casquinha

Natália Keri, Beatriz Reis Moura e Caio Kenji

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 *Banderóis* de **Beatriz Reis Moura**.

E com a música *Estrada de terra* de **Caio Kenji**

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/estrada-de-terra>

Casquinha, de Natália Keri

O marrom-vermelho do terreiro nunca desgrudou da sola do pé, por mais que a minha mãe fizesse a gente esfregar com a bucha até o joelho antes de entrar em casa. Sempre ficava um pouquinho que sujava o lençol, que ela se punha quorar para apagar todos os problemas do mundo.

Mas ficou uma casquinha de barro para sempre no meu pé. A velha ia ficar doida de raiva, a puxar as orelhas por tamanho desleixo do moleque. Mas é isso mesmo: levo o terreiro para tudo quanto é lado e cada caminho é percorrido a partir do terreiro, com ele e com seu consentimento.

O tapete macio, a areia, o mármore e a madeira nunca sentirão a pele do meu dedão, somente o granulado, o marrom, o vermelho, a lama, o sujo. A raiz que meti na terra batida fixou minha perspectiva, mesmo que finos galhos se mostrem à luz.

Beatriz Reis Moura (foto) é paulistana e se formou em audiovisual e intercala aulas de mestrado, sets de filmagens, sessões de fotos e viagens.

Caio Kenji (música) é artista sonoro, trabalha com instalações interativas, arduino, processing e pura data. Já se apresentou em concertos de improvisação livre e live coding. Gosta de fazer bugigangas com circuitos eletrônicos e eventualmente compõe músicas. linda.nmelindo.com/author/caio



Banderóis, de Beatriz Reis Moura

experimentar a canção, canção experimental e suas partes (talvez sobressalentes)

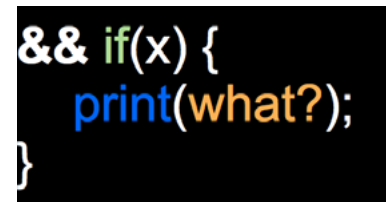
Caio Kenji

1 – Experimentar a canção é, provavelmente, uma das situações que a maioria das pessoas se coloca em relação à música nos primeiros anos de suas vidas musicais, futuros profissionais da música ou não e a despeito da possibilidade do desenvolvimento dessa tal vida musical para algo diferente, não necessariamente melhor.

2 – Canta-se para os bebês, a infância é repleta de canções em forma de jogos e troças, canta-se ouvindo o artista favorito, *karaoke*, banda de garagem...

3 – Sair da zona de conforto num ato de curiosidade (seja lá pelo o quê), ainda que adentrando a zona de conforto de outrem. Um desfrutar da audição de algo que se mostra novo, ainda que dentro do conhecido mas até então despercebido, por exemplo. Ou cantar sem nunca antes ter assumido em público o papel de quem canta, pois o chuveiro é zona de conforto e não é necessariamente totalmente privado, também.

4 – Poder investigar com experimentos próprios, experimentar ativamente, criar para si com o que, ou naquilo que, não fora seu até então. Até certo ponto querer aprender/entender, depois desse certo ponto, dimensionar para então esgotar a curiosidade motriz se ela for passível de esgotamento.



5 – Errar bonito o suficiente para fazer surgir questões como “e se eu estive errando o tempo todo e este foi o acerto?” que iniciem uma série de “provas”. Epifanias que pouco se relacionam com o que se pretendia acertar também não são raras.

6 – Repensar as funções de uma estrutura. Na canção: do que se compõe e/ou compõe parte do quê? É feita de letra? De estrofes? Canto? Conteúdo verbal inteligível? Acompanhamento? Quando apresentada em um contexto entre outras obras (concerto, por exemplo), o que significa aquela canção naquele momento?

7 – Obter algumas das mesmas partes de um objeto conhecido (no caso a canção) por meio de outros processos, que não os habituais, para que o momento de “juntá-las” possa gerar conflitos que nos obriguem a pensar em soluções outras.

8 – Perceber até onde o “fazer diverso” consegue sustentar resultados que possam ser compreendidos como semelhantes entre si e/ou ao “ponto de partida”, seja lá qual for ele. Até onde e quais as relações que se propõe numa obra de arte precisam ser compreensíveis para se manter alguma evidência de que “b” é um experimento sobre “a” (caso desejada essa “evidência”)?

9 – Se divertir como uma criança (mas não necessariamente jovem) quando ela ganha brinquedos modulares, quando ela desmonta um brinquedo (sobretudo se esse não fora pensado para isso) e quando tenta montar de novo. Semelhante, caso haja bom humor nessa hora, quando se monta um móvel mas o orgulho diz “não vou usar o manual” e ao final sobram peças.

origens da canção popular

Roberto Votta

Durante o longo reinado de Francisco I (1515-1547) os compositores franceses puderam desenvolver um estilo de *chanson* mais nacionalista, tanto na poesia, como na música – em contraste com a predominante influência da música italiana na época. Tais obras se tornaram populares graças ao trabalho do primeiro editor de música francês, Pierre Attaignant, que publicou em Paris, entre 1528 e 1552, mais de cinquenta coletâneas de *chansons*, totalizando cerca de 1500 peças. Eram canções ligeiras, bem ritmadas, predominantemente em compasso binário, embora com algumas passagens em compasso ternário, com melodia principal na voz mais aguda, e eventuais trechos de imitação. As partes eram curtas e bem distintas, muitas vezes repetidas, criando uma estrutura fácil de fixar. Os textos abrangiam diferentes formas e temas poéticos, tendo como tópico favorito situações amorosas e assuntos jocosos. Os principais compositores dessa cena foram Claudin de Sermisy e Clément Janequin (CANDÉ, 2001, p. 346).

A prosperidade das comunidades urbanas e evolução das atividades mercantis criaram o ambiente perfeito para o nascimento do Lied polifônico na Alemanha do séc. XV. O cancionário de *Lochamer* (*Lochamer Liederbuch*), de 1455-1460, e o *Glogauer Liederbuch*, de aproximadamente 1480, são os primeiros registros de canções polifônicas alemãs (GROUT & PALISCA, 2001, p. 228). Esses cancionários continham, de modo geral, desde melodias monofônicas até composições a três vozes, onde a melodia principal usualmente encontrava-se na voz mais aguda. Nomes como Heinrich Finck (1445-1527) e Paul Hofhaimer (1459-1537) se destacavam na criação de *Lieder*, mas foi com

Ludwig Senfl que o gênero atingiu a perfeição, “alguns dos seus *Lieder* são, em todos os aspectos, salvo na linguagem do texto, autênticos motetes do tipo flamengo” (Op. Cit.). Senfl dedicou-se também à criação de canções ligeiras baseadas em melodias populares, com certa dose de humor, ao estilo alemão.

Além do madrigal, que foi o gênero mais importante dentro da música profana italiana do séc. XV e XVI – e que tornou a Itália o centro do cenário musical europeu durante esse período – a *frottola* também contribuiu para a disseminação da canção popular na península Apenina. O madrigal utilizava poemas mais elevados e sérios, muitas vezes de grandes poetas, como Petrarca, Bembo e Sannazaro, já a *frottola* era fundamentalmente uma melodia para se cantar um poema, que, de modo geral, descrevia cenas do cotidiano e assuntos pueris. Compositores como Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi “exploraram todas as possibilidades que a liberdade de forma e de escrita do madrigal oferecia” (CANDÉ, 2001, p. 366). Por outro lado, na Itália do séc. XVI também se praticava um estilo de canção polifônica mais ligeira do que o madrigal, em especial a *canzon villanesca* (canção camponesa), ou *villanella*, que surgiu nas imediações de Nápoles por volta de 1540. Tratava-se de uma “pequena peça animada, estrófica, a três vozes, de estilo homofônico” repleta de quintas paralelas. “Com o passar do tempo a *villanella* tornou-se tão semelhante ao madrigal que acabou por perder a sua identidade” (GROUT & PALISCA, 2001, p. 246). Ainda na Itália do séc. XVI era muito comum a *canzonetta* e o *balletto*, formas mais ligeiras, de estilo límpido, vivo e homofônico, com harmonias claras e repletas de repetições. Ambas as formas foram muito populares na Itália e, posteriormente, imitadas por camponeses alemães e ingleses. Entre os principais compositores de *canzonette* e *balletti* está Giacomo Gastoldi.

A *Canzona* (palavra italiana equivalente a canção) se desenvolveu na Itália durante a segunda metade do séc. XVI e teve consequências históricas

importantes. A *canzona* instrumental era conhecida na Itália como *canzona de sonar* (canção para ser tocada) ou *canzona alla francese* (canção ao estilo francês) e poderia ser escrita para conjuntos ou instrumentos solistas, compartilhava similaridades com a *chanson* francesa, ou seja, era ligeira, rápida, com ritmo fortemente marcado e textura contrapontística simples. Segundo Gout e Palisca, “a *canzona* para órgão foi a precursora da fuga” e o desenvolvimento do estilo, da forma e do contraponto, aplicado a *canzona*, contribuíram para a evolução da música instrumental independente (Op. Cit. P. 259-61).

Jonh Dowland (1562-1626) e Thomas Campion (1567-1620) foram os principais compositores de canções para solistas com acompanhamento de alaúde e viola, que começou a surgir na Inglaterra por volta de 1589. Com melodias predominantemente líricas e de alta sensibilidade – especialmente as de Dowland – os *airs* ingleses, como era conhecida essa prática, foram aos poucos tomando o lugar dos madrigais em popularidade. O acompanhamento, desempenhado pelo alaúde, possuía certo grau de independência rítmica e melódica, embora sempre subordinados as linhas vocais. Em paralelo ao desenvolvimento do madrigal e do *aire*, que, de modo geral, se filiavam a modelos estrangeiros, floresceu na Inglaterra durante a segunda metade do séc. XVII as *consort songs*, canções solo ou em dueto que eram acompanhadas por um *consort* (conjunto) de violas e, posteriormente, coro. William Byrd foi um dos grandes compositores desse estilo e bastante hábil no contraponto imitativo, característica peculiar das *consort songs*.

Para mais informações:

CANDÉ, Roland. História universal da música. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. História da música ocidental. Lisboa: Gradiva Publicações. 2001.

KERMAN, Joseph. The Elizabethan Madrigal. New York: American Musicological Society. 1962.

Para ouvir:

Clément Janequin – La bataille
Ludwig Senfl – Unsäglich Schermerz

Carlo Gesualdo – Moro, lasso, al mio duolo (Madrigal)

Giacomo Gastoldi – A lieta vita
Jonh Dowland – Now, O Now

Para ver:

Frans Hals (1580-1666) – *Suonatore di liuto*, ca. 1624

jerónimo serrano - en cada latido, un espejo

Adam Matschulat

Jerónimo Serrano: En cada latido, un espejo (2015).

Jerónimo Serrano é argentino e residente de Buenos Aires, onde estuda composição de música eletroacústica na Universidad de Quilmes. ‘En cada latido, un espejo’ (em português ‘a cada batida, um espelho’) é, em suas palavras, “*uma pequena exploração das diferentes experiências e dos estados do corpo*”; adicionando que partiu do conceito onde “*todos os momentos da nossa vida são uma reflexão da eternidade*”.

<https://soundcloud.com/jeronimo-serrano1/en-cada-latido-un-espejo>

Em minha opinião pessoal, essa peça de Serrano é uma peça com potencial, mas infelizmente ela possui um certo aspecto de descuidado, de uma exploração apressada. A peça é excitante e propõe uma exploração interessante de comportamento em seus objetos sonoros. Serrano explora transições interessantes e também explora barulhos numa forma visceral adequada mas, para mim, parece que precisava de uma atenção mais aprofundada e detalhada no desenvolvimento de sua morfologia e transformação, para atingir seu potencial máximo, onde a peça é orgânica e viva.

Espero ouvir mais de Jerónimo Serrano no futuro.

Para mais informação visite:

soundcloud.com/jeronimo-serrano1

a (in)consciência do ruído e suas consequências acústicas

Bruno Fabbrini

A consciência do ruído, a inconsequência acústica

ou

a (in)consciência do ruído e suas consequências acústicas*



Quando a noite cala, a intensidade do uivo (contínuos, incessantes) diminui e nossa audição fica mais aguçada. Dá pra escutar o barulho da torneira do vizinho, o homem solitário caminhando na rua e os carros estacionando em frente ao prédio. Ouvimos melhor – pior ouvir? – qualquer som que no calor do dia passa despercebido. Porém, a noite da qual vou falar foi diferente. Bem diferente.

* Corresponde essa sinfonia a uma pichação?

Pense rápido, imagine propor a experiência em seu bairro e arredores para todos moradores saírem na janela às 19h de um domingo e se manifestarem acusticamente por meio de qualquer meio propagador de som, protestando contra o *stress* e os problemas cotidianos. Que fizessem um enorme barulho e, pouco a pouco, fossem gradualmente aumentando sua intensidade durante um período de 30-40 minutos, chegando ao ápice e depois fossem progressivamente saindo da brincadeira, até que nada – ou quase nada – restasse.

Será que haveria alguma adesão, além de você e dois amigos, talvez três, entrando na onda? Provavelmente haveriam mais gritos de calem a boca, multas de condomínio e problemas com a vizinhança querendo ver fantástico.

Não nessa noite. Nela, onde o cidadão do tipo mais comum – e ordinário – criou, à sua própria sorte, e sem plena consciência, um movimento musical experimental, com graus de intensidade e dodecafonias exóticas e belíssimas, numa resolução em que uma insatisfação generalizada acabou por se transformar numa manifestação ensurdecadora, fragorosa, vinda do íntimo de cada um de seus performers, passagem do impulso não verbal para o acústico, melódico, desarmônico e rítmico,

São Paulo compondo às avessas uma impossível sinfonia à revelia do saber que a produziu.

Shoreditch: Experimental Music School 1969 - <https://youtu.be/hsi-gOnPJTtA>

Volto um pouco, vamos pra outro lugar. Nesse lindo vídeo datado de 1969 dois senhores ingleses com penteado distinto, um apresentador e um educador, apresentam ao mundo suas crianças musicais. Crianças estranhas. Crianças experimentais. Não se trata de algo excepcional por virtuosismo, talento ou bizarrice, mas de uma escola de música experimental para crianças. Nela crianças

exploravam instrumentos e sonoridades de forma inconventional, aprendiam a usar aparatos técnicos (na época a tecnologia eram os gravadores de rolo) e a manipular sons, seja alterando parâmetros de intensidade ou ADSR. Mais do que qualquer outra coisa, as crianças aprendiam a se relacionar sonoramente com o mundo, pudessem elas tornarem-se o que se tornariam, e então teriam uma boa propriedade da própria escuta e do mundo ao redor.

Salto. 2015. O Brasil não tem em seu currículo fundamental o ensino musical obrigatório, nem qualquer outro (grande/conhecido) projeto extra-curricular como escolas de música voltadas para experimentações musicais (sobrevivemos, felizmente, graças a algumas iniciativas universitárias e de pequenos grupos independentes. A enunciar, cá estamos NMEs lindos!, como um deles).

A maioria do país, com toda sua riqueza em termos de cultura/música popular e inventividade, segue formalmente ignorando a arte da escuta e suas riquezas. De fato, seguimos – talvez por falta de matéria prima formal/educacional e do *modus operandi* brasileiro – construindo gambiarras e abusando da inventividade, o quê é ótimo em inúmeros aspectos de nossa singularidade, mas é possível e preciso ir além desse estágio, adquirindo maior propriedade do sentido auditivo e suas possibilidades acústicas, a começar pela consciência sonora como algo (bem) anterior as tradicionais definições musicais.

Penso em Russolo, em Cage, no cotidiano e no espaço sonoro que transpassa as barreiras físicas, invadindo ouvidos alheios e ocupando suas cabeças noite e dia. Na transformação rítmica do som em substâncias químicas devolvendo parte dessa energia para o corpo e ajudando-no a se locomover, nesse espaço de corpos se chocando que são as cidades. Na consciência da escuta e na absorção de suas nuances, física e mentalmente. Na impossibilidade de absor-

ção do excesso desses estímulos até que parte deles se transformem em dores de cabeça como resposta ao que não podemos filtrar, atacando nossos corpos até que adoeçam, consequência de ignorarmos toda essa potência sonora que nos cerca e, em especial, a dessa noite.

Instrumentos listados para panelaço experimental:

buzinas,

cornetas,

motores,

panelas e frigideiras de todos os tamanhos, formatos e materiais (tefal, cerâmica, alumínio, ferro, cobre)

colheres, garfos e facas!

gogós afinados e desafinados em

baixos, barítonos, tenores, contraltos e sopranos,

rojões e pássaros mecânicos

<https://soundcloud.com/b-gold-1/sinfoniaimprevisivel>

A sinfonia ignorada- luminosa em sua inconsciência- foi gravada na noite de 15/03/15 e diretamente motivada pela crise política que toma conta dos noticiários. Não há, da minha parte, qualquer intenção de manifestação política/ideológica por trás da gravação, mas total interesse nas suas consequências acústicas, na escuta e no experimento coletivo feito pela população em sua caótica riqueza.

Realizada da janela de quarto que dava para a rua, pelos dois canais internos do gravador (XY & direcional) só fui escutar o resultado alguns dias depois, transferindo o material para o computador. Tomei um susto bem gran-

de pela sua dimensão (física, um espaço aberto cercado por grandes avenidas e pequenas ruas da vizinhança ressoando) e desenvolvimento sonoro. De vez em quando, coloco pra tocar na surdina enquanto alguma visita chega e as pessoas não compreendem de ‘onde vêm esse som’ e perguntam: O que está acontecendo? Não sei dizer ao certo, nem de onde vem, pra onde vai, se vai, mas tinha vontade de ver mais gente saindo às ruas e janelas com alguma frequência pra fazer uma ode à cidade, ode à alegria (nossa 9ª?), ode ao ódio, ou a que quer que fosse, através da recomposição desses sons ordinários, que tanto escutamos, fazem parte do vocabulário, e solenemente ignoramos no dia dia.

Um brinde ao caos e ao desconhecimento dos que, ignorando-a enquanto tal, a compuseram!

personalize a sua música! como?

Lucas Rodrigues Ferreira

Como é possível ter um som que seja só seu?

O som é sincero? Algum som?

O som que você anota ou sintetiza representa a sua experiência individual única e intransferível?

Como um cartão de clube!

Por outro lado quando eu digito “*archetypes in sound*” no Google aparece uma enxurrada de sites místicos. Numerologia e música do homem paleolítico.

Na música, a mística está na falta do arquétipo.

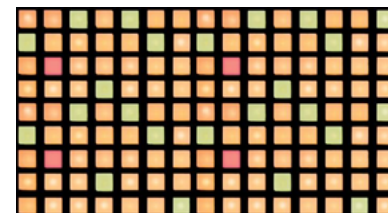
Na necessidade de destilar o som através de um ser humano.

Eu me lembro daqueles celulares que vinham com um editor de partitura, monofônico.

Como aconteceu que as nossas tecnologias mais avançadas são as mais transparentes?

Eu corto um som usando minha caixa de tecnologia avançada.

Eu ouço o som e ele tá cortado – por que não se regenerou sozinho?



texto e voz nas vanguardas européias

Flora Holderbaum

Dentre as práticas experimentais da voz do século XX e XXI, temos importantes manifestações a partir das vanguardas européias. Aquilo que hoje se chama de Poesia Sonora talvez possa ser encontrado no que começou como uma diversidade de propostas artísticas, que insinuavam pensar e criar o texto para além da página, do processo linear de escrita, e assim em direção ao sopro da voz, à vocalidade, à poesia visual, aos fonetismos e ruidismos.

Por volta de 1915, na Itália, um grupo de artistas começou a tecer manifestos nas mais variadas modalidades artísticas. Não como meros comunicados formais, mas como verdadeiros postulados poéticos com teor revolucionário e criativo, estes manifestos falavam de uma “reconstrução do universo”, de um novo objeto artístico como evento, arte-ação, participação, performance, palavra declamada, plasticidade simultânea. Fortunato Depero, em *Reconstrução Del Universo* (1915) conclama que a declamação Futurista propõe a arte como um “conjunto plástico dinâmico” composto de palavras, ruídos, odores e cores.

Os Futuristas italianos propunham a libertação do corpo do poeta, o espalhar das palavras em liberdade em ruptura com a sintaxe linear, ao assumir a musicalidade das palavras acima da lógica dos significados. Eles introduziram também uma série de objetos a serviço do som (martelos, tabuinhas de madeira, buzinas de carros, bombos, tamboretos, serras, campainhas elétricas) (MINARELLI, 2005, p.178-179).



É importante ressaltar que o Futurismo Italiano teve laços profundos com o fascismo de Mussolini, como relata Roberto Votta em seu texto Filippo Marinetti – Entre o Futurismo e o Fascismo, o que acarretou um teor autoritário a alguns de seus postulados e posturas. Todavia, se as vanguardas de ruptura tiveram implicações em relação ao panorama político entre as guerras, também o fizeram em relação ao Estado da Arte, causando influência histórica e estética até os dias de hoje.

Falo do problema entre o desejo de ruptura com o passado e o presente, próprio dos movimentos de vanguarda, que vinha aliado a um anseio violento por um futuro libertador e “novo”; um movimento que ao mesmo tempo apresentava um caráter misógino, machista e fascista, mas que por outro lado, também influenciou a transformação de inúmeros processos criativos que colocaram em cheque nossa concepção do que se entende por Arte, confundindo a Arte com algo que não mais reconhecemos como estético, ou nem mesmo belo, e que se entrelaça com a prática cotidiana de viver no mundo.

Isto se deu de forma especial nas abordagens do texto e da voz que os futuristas russos e italianos e os dadaístas franceses e alemães propuseram, indo de encontro às práticas musicais abstratas, próprias do reino da nota definida e do timbre estável da tradição musical ocidental, do lirismo do canto erudito, e inclinando-se à assimilação do ruído, da máquina como instrumento, dos sons cotidianos “não-musicais”, dos sons guturais da voz.

Os questionamentos que cercam os movimentos de vanguarda como o Futurismo Italiano são ainda hoje visitados naquilo que re-significamos entre Arte, fruição estética, e algo que nos toca dentro do dia-a-dia, no centro de nossa vivência corporal e performativa, vocal, enunciativa. Neste sentido, um Manifesto de Vanguarda é um documento artístico para ser lido em voz alta e seu pronunciamento seria um dos pontos mais importantes de sua constituição enquanto Manifesto.

E de Manifestos, nas Vanguardas temos muitos: Manifesto da Pintura dos Sons, ruídos e cheiros (Carra), o Manifesto das Palavras em Liberdade (1919), de Filippo Tommaso Marinetti, a Arte dos Ruídos (1913), de Luigi Russolo, o Manifesto da Música, de Balilla Patrela, A Declamação Sinóptica – Manifesto Futurista (1916), também de Marinetti.

Neste último, o autor indica as ações gestuais, vocais, mentais e poéticas que o declamador futurista deve exercitar, tais como “metalizar, [...], petrificar e eletrizar a voz, fundindo-a com as vibrações mesmas da matéria expressas pelas palavras em liberdade”. Ou ainda: “deslocar-se por diferentes pontos da sala, com maior ou menor rapidez, correndo ou caminhando lentamente, fazendo com que o movimento de seu próprio corpo colabore com o espalhar das palavras em liberdade.” (MARINETTI, 1916).

Outro artista, Fortunato Depero, cria a Onomalingua (1916), que exercita modos de pronúncia e exploração de sons vocálicos, expressões derivadas de onomatopeia, ruidismos bucais e verbalizações, com a intenção de imitar as forças naturais do vento, da chuva, do mar, rios, lagos, emoções e sensações e de oferecer um repertório rítmico fonético eficaz ao poeta (DEPERO, 1992, p. 19).

No poema SiiO VLUMMIA-Torrente (fig.3), Depero sugere a pronúncia vocal dos sons de um rio na Onomalingua:

Luigi Russolo é outro “pintor-músico” futurista que vai chamar a atenção para as possibilidades de entonação da voz na fonética e, principalmente, da importância do ruído presente nos sons das consoantes. Segundo Russolo, todo e qualquer ruído presente na natureza pode ser imitado pela voz através de consoantes. Para a poesia, o ruído seria de valor integral para a libertação das palavras do lirismo da “Arte” como clericalismo do espírito criativo, contra o qual os futuristas combatiam veementemente (RUSSOLO, 1992, passim).

Russolo inventou instrumentos novos, verdadeiros precursores da música eletrônica, os seus Intonarumori (Fig.4). Realizou variados concertos com



Figura 1 e 2 – As Palavras em Liberdade Futuristas, 1919.

estes instrumentos, montando orquestras de ruído. Em seu Manifesto, ele nos oferece uma das primeiras tipologias de materiais timbrísticos em favor de sua arte ruidista.

Confira uma remontagem de “L’acoustique ivrese”, uma composição de Russolo para 16 Intonarrumori e vozes masculinas, feita sobre um poema de Buzzì. A obra foi apresentada no Performa, em 2012, em Portugal.

Music for 16 Futurist Noise Intoners - <https://youtu.be/Lqej96ZVoo8>

Dadaísmo é outro importante movimento que estabelece obras relevantes, precursoras do que viria a ser chamado de Poesia Sonora posteriormente. Tristan Tzara e Hugo Ball são seus fundadores e seu centro de atuação é o Cabaret Voltaire, inaugurado por Ball. Estes artistas agitaram o Cabaret Voltaire (inaugurado em 1916, em Zurique), realizando performances com o que chamaram de “poesia ginástica, concerto de vogais, poesia bruitista, poesia estática, ordenação química dos conceitos...poesia vocálica: aaô, ieo, aiii...” (TZARA, 1916, apud HAUSMANN; 1972, p. 35).

Esses eventos teriam inspirado Ball, cujo poema fonético mais conhecido é Karawane: Hugo Ball: Karawane - https://youtu.be/z_8Wg40F3yo

Nesse cenário, Hugo Ball relata sua première performática de outro poema: Gadji Beri Bimba:

“Encontrei um novo gênero de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos, nos quais o equilíbrio das vogais é ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação. Os primeiros destes versos li hoje à noite. Eu havia construído uma fantasia própria para isto. Minhas pernas ficavam dentro de uma coluna de papelão azul brilhante que me alcançava até a cintura, de forma que até aí eu parecia um obelisco. Sobre isto eu trajava uma gigantesca gola de casaco recortada de papelão colada por dentro com papel escarlate e por fora com dourado; ela era sustentada junto ao pescoço de maneira que eu pudesse movê-la como asas, levantando e baixando os cotovelos. Além disto, um chapéu de xamã, cilíndrico, alto e listrado de branco e azul. Eu havia colocado nos três lados do pódio em frente ao público estantes

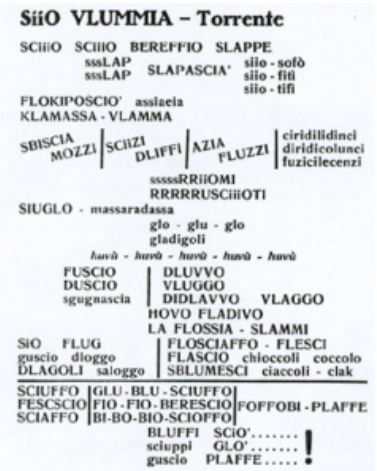


Figura 3 - Fortunato Depero: SiiO VLUMMIA-Torrente, 1916.

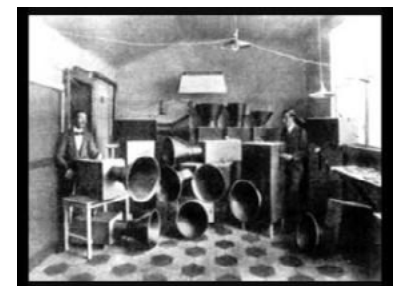


Figura 4 – Máquinas ruidistas de Russolo: Intonarumori

de partituras e colocara lá meus manuscritos desenhados com lápis vermelho, celebrando ora em uma ora em outra estante de partitura. Como Tzara sabia dos meus preparativos, houve uma verdadeira première! Todos estavam curiosos. E já que eu, como coluna, não conseguia andar, deixei que me carregassem na penumbra para o palco e comecei, vagarosamente e solenemente:

Gadji beri bimba

Glandridi lauli lonni cadori

Gadjama bim beri glassala

Glandridi glassala tuffin i zimbrabim

Blassa galassasa tuffin i zimbrabim” (HAUSMANN; op.Cit., p 38-39)

Gadji Beri Bimba - <https://youtu.be/N8i13r0HzlE>

É interessante perceber como estes poemas, panfletos, cartazes e publicações futuristas anunciavam um novo modo de leitura, como um tipo de partitura, feita para ser declamada pelo poeta, performada, ativada. Numa mistura de poesia visual, poesia fonética, gestualidade, leitura, verbalização exacerbada e performance delirante, as palavras livres de Marinetti e Depero ativaram o germe para o conceito de partitura-evento explicitado muito depois pelo fluxartista George Brecht, nos anos 60. Tudo isto seria ativado pela performance do texto sob uma escuta e um corpo atentos, que agenciam os diferentes meios para a expressão do poema em som, ligando poeta, compositor e ouvinte, na continuidade corporal e sensível que a recepção da voz em presença proporcionam e os efeitos que as mediações sobre a voz provocam.

São os desejos da voz entre as disciplinas, entremeando a arte e o dia-a-dia, a despeito do que se possa nomear de Som ou de Poesia, ou de Poesia Sonora.

Então ficamos por aqui!

E tente entoar Gadgi Beri Bimba!

Para saber mais:

HAUSMANN, Raoul. História da Poesia Fonética. In: MENEZES, Philadelpho (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 33-42

MINARELLI, Enzo. I Parte: A Voz Instrumento da Criação, II Parte: A Poesia Sonora Hoje o Mundo, in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura São Paulo. Ano 4. Número 4-5. Ateliê Editorial, p 178-216, 2005.

MARINETTI, La Declamación Dinámica e Sinóptica, 1916, trad. nossa, disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETTI/html/DECLA.html>

RUSSOLO. Os Ruídos da Língua. In: MENEZES, Philadelpho (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 23-29.

conversa com rodolfo caesar

Daniel Puig

A música de Rodolfo Caesar tem inspirado diversos agentes da música eletroacústica e experimental brasileira. Revelando uma atenção singular para o fenômeno sonoro, engloba composição musical, meios eletroacústicos, vídeo, performance, bioacústica, sonologia, em uma produção de grande força artística e teórica (ver links ao longo da conversa e ao final). Atua também na formação de jovens musicistas, tendo ensinado em diversas instituições e hoje é professor da Escola de Música da UFRJ. Suas obras receberam diversos prêmios a nível nacional e internacional. Nasceu em 1950, no Rio de Janeiro. Estudou e trabalhou com Pierre Schaeffer, no GRM/Conservatoire de Paris. Fez a graduação no Instituto Villa-Lobos, da Fefierj/UNIRIO, e o doutorado na Inglaterra, sob a orientação de Denis Smalley. Foi um dos fundadores do Estúdio da Glória.



Daniel Puig: Rodolfo, muito obrigado, é um prazer ter você aqui. A linda tem se desdobrado como uma revista online e você já participou dela, da linda-iii, com um texto muito bonito sobre o onírico. Tenho feito esta série de conversas com pessoas que já vivem a música eletroacústica no Brasil há mais tempo. Brinco, dizendo que é desde antes da linda existir [risos]. Tenho algumas perguntas que são recorrentes e vou começar com uma delas que talvez seja a mais provocadora e num certo sentido esconde um pequeno paradoxo. Você acha que existe uma cultura eletroacústica?

[longo silêncio] Acho que o fato de nunca ter me perguntado sobre isso, sig-

nifica que nada me chamou a atenção de uma maneira tal que me fizesse formular essa pergunta. Quer dizer, pra mim, que me afete diretamente, não, não tem.

[*por e-mail*] Tenho, sim, medo da palavra ‘cultura’. Conforme Alfredo Bosi: ‘As palavras *cultura* e *colonização*, derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, *eu moro*, *eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho*, *eu cultivo o campo*.’ (Dialética da colonização, 1992, Companhia das Letras). Isso não seria um componente fortemente territorial e anti-nomádico, no sentido deleuziano?

Como você vê a música eletroacústica hoje? Você tem escrito e falado sobre isso... como ela é pra você, hoje?

Bom, ‘a música eletroacústica’, tem muitas. A gente tem que pensar a qual delas a gente tá se referindo. Se a gente estiver se referindo àquela música eletroacústica que começou lá nos anos 50, 60, convergindo a música eletrônica alemã com a música concreta francesa, aí eu diria que essa música, pra mim, que hoje sou professor dela, como dizia aos meus alunos: — Hoje vou ensinar pra vocês latim. É uma língua morta. É linda, é espetacular, mas ela teve um período de descoberta, de florescimento e depois ela teve também um período de encerrar as suas atividades. E o que tem agora é aquela coisa, que a onda da ressaca voltou e tá cheio de tatuí, ali, pulando na areia. Ainda tem isso, mas não é nada além disso. Eu costumo localizar o final dela no começo dos anos 90, quando o computador entrou em cena com muito impacto. Aí, acho que houve uma espécie de recuperação da música eletroacústica pela força acadêmica, universitária, institucional, da *computer music*. A *computer music*, de certa maneira, deu uma rasteira na música eletroacústica. Apropriou-se bastante dela e tornou-a uma coisa mais ou menos congelada, com certos limites já estabelecidos, desejos de análise de música eletroacústica, pra institucionalizá-la ainda mais...

Então, vejo dessa maneira. Não sei se estou respondendo a tua pergunta, a gente pode se estender mais sobre isso.

Tá respondendo, sim. Nesse contexto, a tua atividade composicional, hoje, como você vê ela? Ainda como algo da música eletroacústica ou de algo novo? E nas pessoas que te cercam, aqui no Brasil e fora, como é que você enxerga os traços, os movimentos, os devires, talvez?

Aí, é uma espécie de um *zoom out* que a gente tá aplicando e essa tua pergunta diz respeito à minha atividade como compositor, e, mais uma vez, vejo, agora, não só a música eletroacústica, mas a atividade de compositor também, como uma coisa excessivamente datada! No século XXI, acho um anacronismo muito grande ainda termos uma atitude diante do mundo que quase sempre transparece um entendimento do século XIX. Daquela coisa do fazer, do *skill*, da habilidade técnica, da conquista estética, mas que tem muito pouco diálogo com o resto do universo, com o resto da sociedade, com o resto da política... Então, dessa maneira, desse modo, esse ambiente da composição, eu também pulei fora. Não assim, que virei as costas e tô de mal com todos os compositores. Não, tô bem com a turma da composição. Mas é um universo que deixou de me interessar. Não me interessa nem um pouco, mais, fazer uma peça pra tocar em concerto, fazer uma peça pra ganhar prêmio, fazer uma peça pra Bienal... Coisas que há pouco tempo, 10 anos atrás, me diziam respeito. Agora deixaram de dizer.

Achei significativa a tua atitude, por exemplo, a tua postura, na verdade — e admiro muito —, de ter pulado fora da Bienal. Quer dizer, você foi um dos indicados, vamos dizer assim, naquela votação...

Foram duas vezes, né!

E você pulou fora, as duas vezes.

É, mas, porque não me restava alternativa. Não que eu não goste de dinheiro, sabe?! [*risos, claro!*] Sou super agradecido aos que votaram em mim

nas duas vezes, na Funarte. Até hoje me surpreendo e envaideço com isso. Mas é um universo — já tinha declarado a mim mesmo — no qual não havia nada mais o que fazer. É aquela coisa, são os tatuís que tã na areia e, embora fossem significativos do ponto de vista financeiro, achei melhor não me envolver mais. Sem nenhuma atitude de condenação, de fazer queixa, nada. Simplesmente, não tá mais no meu cardápio. Tenho um outro tipo de vida, outro tipo de expectativa, de coisas, tô envolvido com outros interesses... então, acho que é por aí.

E o que tá te interessando hoje, então? Curioso, aqui, que sou...

ah... .. Tô agora fazendo uma pesquisa e acho que que ela tem seu lado também de... tem uma poética nessa pesquisa. Já comecei essa pesquisa há alguns. Isso vem lá de 90 e tantos. 95 foi a primeira vez que publiquei um trabalho, onde eu propunha uma análise e síntese de ritmos de animais e usando o computador pra me ajudar nisso. Agora resolvi encarar esse troço mais a sério e ano passado estive em um pós-doutorado, lá em Minas. Fiquei morando na minha casa, perto de Belo Horizonte, perto da UFMG, que me hospedou academicamente. Tive essa aventura incrível de, durante um ano, poder observar os animais e pensar sobre o ritmo deles. Cheguei a pensar coisas, descobrir coisas, pra mim, muito interessantes. Agora estou colocando isso em texto e em programa. A idéia é que ia utilizar o programa pra sintetizar essa bicharada. Já tinha feito alguma coisa assim, mas agora resolvi que é mais interessante passar um tempo maior estudando. Procurando uma espécie de uma ‘sinonímia’ sonora animal, que seja... que tenha algum interesse! [risos] Se não, biológico — acho que, biológico, não tem —, de interesse musical. Nesse sentido, acho que a minha pesquisa é absolutamente de ordem musical. Embora tivesse comparecido a conferências internacionais de bioacústica, pelo menos uma, foi pra ver que não era aquilo. Foi uma experiência de descoberta, pra ver que aquilo ali não ia me ajudar muito. Pelo contrário, a bioacústica traz pra biologia pre-

conceitos de ordem musical. Nessa conferência, levei uma proposta que trazia, discretamente, essa noção, de que a biologia pode ganhar alguma coisa, se ela se interessar por música, se ela se interessar pelo que se discute em música. Porque só assim ela vai parar de lançar mão de preconceitos que são da ordem do senso comum, de um gosto ultrapassado, o que você quiser que seja. Que, de jeito nenhum, poderia ser enquadrado como ciência, mas assim o é. [José Augusto] Mannis e Janete [El-Hauoli] também estavam lá e ficamos absolutamente estupefatos com a ‘sem-cerimônia’ das pessoas, de utilizar os critérios mais... Só um exemplo, pra você, uma pesquisadora, famosa no Japão, pesquisando uns passarinhos lindos, azuisinhos, com um biquinho laranja — não lembro mais a marca deles, que eu não entendo muito de passarinho —, mas ela fez uma categorização, muito interessante pra nós músicos, quando disse que os sons que eles produziam com bicos, ou seja, sons percussivos, eram uma categoria e os outros sons, que tinham altura definida, esses eram a canção, quer dizer, esses eram *songs*. Então, o bicho faz barulho com o bico e quando ele entoa notas, alturas definidas, ele tá dentro da música [*risos!*]. Isso é assim, o tempo todo.

Bom, tenho um monte de coisas pra te perguntar, Rodolfo, mas acho que seria mais prático se você for ao sabor do que interessa falar mesmo. Isso tudo me remete tanto aos Círculos Ceifados, e tua pesquisa com os LFOs e os FOFs do Csound, mas também ao Lyrebird, obviamente, e à tua fala no SIMPOM, do ano passado, que, pra mim, foi muito potente. Depois de ler tudo que você tem escrito sobre a escuta... Naquele momento, a tua fala me desestabilizava, de uma forma muito positiva. Não sei, estou fazendo essas observações, talvez, pra instigar um pouquinho...

Você me fez lembrar uma coisa importante, até sobre isso, da escuta. Naquela conferência lá do SIMPOM, o que falei de mais pontual foi a questão da subjetivação das tecnologias. Nesse ano que passei agora, ficou nítido como um microfone tem um magnetismo que é dele. Como, capturando aquele universo

que tá ali em todo seu entorno, de repente, esse universo fica reduzido a uma panorâmica, que é o âmbito de alcance do microfone. Só isso já mostra que o seu aparelho de percepção [*apontando para os ouvidos*] fica deformado por um outro aparelho de percepção [*apontando para um gravador imaginário, em sua mão*] e que isso vai determinar algumas escolhas. Você vai prestar atenção em algumas pessoinhas e não em outras pessoas. Isso pode te reduzir, mas isso também pode te chamar a atenção pra coisas que não estavam no seu universo. Por exemplo, tem um pássaro que se chama *Irré* [Wikiaves — ouvir clicando em ‘Detalhar som’]. Eu só descobri esse pássaro por causa do microfone. Ele sempre passava despercebido. Por conta do microfone, foi se estabelecendo uma relação, fui prestando atenção: — Ah, eu quero pegar mais esse pássaro, eu quero pegar mais esse pássaro... Até que, no final, descobri que o ritmo dele, não é esse ritmo ‘tá-tarará-tarará-tarará’. O ritmo dele é um ano inteiro

Uau...

O ritmo dele...

... *que louco, isso!*

É muito louco, mas nós somos assim! Nós somos regidos por um ritmo anual, muito poderoso. Só que a gente não se dá mais conta. Agora, essas criaturas, pra elas, é muito forte. Lendo ao contrário todo o procedimento de um crescendo, que foi aproximar-se desse bicho, vou fazer, aqui, o percurso inverso e começar da culminância. Culminância é: esse pássaro canta seus 4 ou 5, ou 5 ou 6, diferentes trechos, todos juntos, um depois do outro, no final da tarde, no mês de janeiro. Dezembro e janeiro, pico do verão, fim da tarde, a última luz, quando vai anoitecer, às vezes tem uma cigarra disputando com ele o espaço. Ele é um pássaro muito discreto, mas nessa hora só tem ele. Como só tem ele, você presta atenção. Mas, como você prestou atenção e você identificou aqueles cinco sons que ele produz, que são muito diferentes, você

descobre pouco a pouco, que esses sons já estavam presentes no teu dia a dia, em separado, espalhados pelo dia. E que todos eles eram de autoria desse Irré, também chamado ‘musquiteiro’ — ele come mosquito. Como que o microfone me fez prestar atenção nesse bicho? Me fez descobrir esse bicho e me apresentou uma nova dimensão do ritmo. Porque os trechos que ele canta em separado, durante o dia estão mais ou menos aleatórios. E no final do dia, isso tudo fica junto, fica mais perto um do outro e ele sola. Enfim, é uma descoberta. Depois, descobri que já tinha gravado esse bicho, em terceiro plano, enquanto gravava um outro e ele entrou como ruído. Esse tipo de experiência, para mim, foi muito envolvente, muito forte. Perceber o quanto um conceito que se faz, por exemplo, de ritmo, pode ser transformado por conta de um animal, que só descobri graças à possibilidade de sair atrás dele com um microfone.

[por e-mail] Quais foram os equipamentos e técnicas de gravação que você usou nessa pesquisa? Poderia falar um pouquinho sobre essas opções?

[por e-mail] Uso um gravador Tascam DR-680, e um monte de microfones, dos quais terminei gostando mais de uma combinação em três canais: um par de Sennheiser MKH 8040 em uma posição ORTF ‘alargada’, ou seja, mais separados uns seis centímetros do que os 17 usuais. Do meio deles sai um shotgun Sennheiser MKH 70. Aponto esse para o personagem principal, enquanto o par estéreo captura o cenário. Isso flexibiliza na hora de estudar a personagem, e para mixar a cena visando alguma finalidade mais composicional. Não tenho usado fone porque já levei alguns sustos andando no mato. Tenho aqui uma gravação de alguns minutos com três *Irras (Eira barbara)* rosnando para mim, sem que eu pudesse localizar onde estavam, porque o fone não cobre 360 graus...

Uma coisa que foi impactante, no sentido da subjetivação da tecnologia, foi quando você falou da onipresença do formato A4... que tá aqui na tela, também, de certa maneira...

É... [risos] Quem fala muito disso é o Michel Serres, que fala da superfície plana. Consequentemente, o A4 é uma delas. Ele fala disso, em um livro, que existe em português, mas em francês é *Petite Poucette*, a Polegarzinha, que é o nome de uma historinha francesa, de criança. Nesse livro, ele comenta sobre a tecnologia de hoje em dia, do smartfone, do uso dos polegares naquela superfície. E as pessoas, voltadas praquela planaridade.

Como você vê esse uso dessa tecnologia hoje, a que isso te remete poeticamente, como é a tua visão disso?

Ah, eu morro de medo, Daniel, porque eu sou super atraído pelas tecnologias, tenho *tudo* aqui. Mas eu morro de medo do quanto a gente tá passando pro lado de lá. O quanto a gente esvazia aqui [*as mãos pairam sobre a cabeça*] e joga no HD. O quanto que a resolução de questões, a gente deixa pra que uma outra instância resolva. Isso já é uma questão antiga. Os *luditas* já destruíram máquinas de costura, por conta disso. Quando eu era bem novo, queixava-se muito das chamadas ‘réguas de cálculo’, que existiam naquela época [risos]. Você pegou isso também, né?

Peguei.

Régua de cálculos, faz tudo! Faz raiz quadrada, você não tem mais que fazer nada. De uma certa maneira, é até bom. Pra que fazer aquele cálculo chato de raiz quadrada, se você pode ajustar uma coisinha aqui e já tem tudo ali? A mesma coisa, com o computador. Eu não sei te falar, eu não sou capaz de fazer uma previsão, não sou futurólogo. Sou ‘presentólogo’. Gosto de entender o que está acontecendo comigo no presente. Agora, se a partir daí, vou conseguir descobrir alguma coisa sobre o futuro? eu duvido bastante. Mas que eu morro de medo, isso aí, não tenha dúvida. Até porque, esse meu desejo de entender o que está acontecendo, nesse momento, comigo e as tecnologias, é produto de um receio. Sinto medo.

Falando um pouco desse presente, vocês tem feito agora, junto com Alexandre Fenerich, Lilian Campesato, Fernando Iazzetta, um trabalho em cima de filmes mudos, de ressignificação da imagem, da imagem com movimento. Você poderia falar um pouco pra gente dessa proposta?

Posso. Primeiro tenho que fazer uma ressalva, porque cada um de nós tem um entendimento um pouco diferente do que que a gente tá fazendo. Vai até sair um artigo, que a Carole [Gubernikoff] pediu pra que a gente escrevesse, e escrevemos o artigo a 8, 10 mãos, sei lá quantas foram, e cada um fez um pedaço. Pra todos nós, esse grupo já começa em 2010, quando fizemos a *Sinfonia Para Um Homem Só*, aquele trabalho...

... louco, da parte de vocês...

Sinfonia para um homem só – Pierre Schaeffer e Pierre Henry – Recriação instrumental pelo grupo Personne, Parque Lage, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2010 (Video da apresentação.)

... foi. Ali teve uma coisa, que pra mim foi muito importante, que tinha a ver com esse desinteresse pelo universo da composição. Na medida em que nós fizemos a ‘des-acusmatização’ de uma obra, que é uma das obras capitais da música concreta, se nós estivéssemos inseridos no universo da composição, seria pra ser visto como um sacrilégio. Porque a gente tá desafiando a materialidade do suporte de gravação. A gente tá dizendo: olha, a materialidade do suporte de gravação é bobagem. Estaria indo contra as coisas que eu mesmo penso. É bom! [risos] É bom a gente ir contra as coisas que a gente mesmo pensa. Eu acredito muito na determinação! Nessa co-determinação da materialidade. Mas a *Sinfonia*, a gente fez pra provar que nem sempre é assim. Também porque, hoje, nós temos a possibilidade de recriar os sons da *Sinfonia* com mais facilidade. E aí entra também o trabalho do Mannis, que foi uma coisa insana! Se você olhar as partituras que ele fez, é assustador! Uma precisão inacreditável. Mas, então,

porque que pra mim era significativo ter essa atitude de não-coerência com o pensar, com a reflexão, sobre música eletroacústica? Porque esse mundo já era um mundo que tinha perdido o interesse pra mim. Era mais importante colocar pessoas tocando junto. Pessoas que se tratam bem, que se gostam, que se respeitam e fazer uma coisa bacana com essas pessoas. Essa é que foi a ideia. Não só toda a *Sinfonia*, mas todo o evento do Parque Lage. Foram três concertos diferentes. Todo aquele evento seguiu essa dimensão. Não importa se a gente tá quebrando paradigmas, não tem isso! Importa que a gente tá interessado em outras coisas e essas outras coisas eram... basicamente era isso, fazer uma festa.

Aí, nosso grupo ficou muito tempo sem ação. Até que o pessoal do Parque Lage pediu pra gente apresentar um filme. Apresentar, assim: chegar lá e mostrar um filme que eu gostava. Pensei: ah, não, isso aí é muito pouco. Conversando com a Lilian, por e-mail, ela falou: vamos atrás disso aqui. Fui atrás de filmes e descobri esse filme do Hans Richter, *Sonhos que o dinheiro pode comprar*. Genial. Aí, a gente deu um tratamento tão desrespeitoso quanto a *Sinfonia para um homem só*. A gente toca junto com John Cage, a gente apaga a música de um outro compositor, que eu esqueci o nome. É chata. A gente apaga e toca uma nova. A cada dia que a gente vai apresentar aquele filme, é uma coisa diferente. Foi isso. O *Personne* fez esse filme do Richter. Depois o Parque Lage pediu pra gente repetir, porque lotou. Fizemos mais uma vez e o Fernando tocou junto. Entra aquela segurança percussiva boa, aquele pulso bom, que ele tem [*risos*]. Um encontro importante na consolidação do *Personne* foi em Juiz de Fora, no EIMAS, dois anos antes do reencontro no Parque Lage. No EIMAS fomos seis, do grupo original. Depois a gente fez mais uma vez, com o Mannis. E a próxima vez, espero que aumente. Um dia, quem sabe, você pode vir tocar com a gente, se estiver à vontade. O legal, é isso... Não sei se pro público é bom, não. Acho que não é muito bom pro público [*risos!*]...

... [risos!] Olha, tenho a impressão contrária, na Sinfonia ou quando ouvi vocês no Solar das Artes, no Largo de São Francisco, tinha gente que eu sei que não tem a menor aproximação com música eletroacústica ou com música experimental. E elas saíram muito curiosas pra ouvir o Schaeffer, os que não conheciam...

Acho que a *Sinfonia*, sim. Soou maravilhosa, foi um espetáculo, aquilo! A gente tocava antes a peça original e depois tocava a nossa interpretação. No início a gente tinha medo que ficasse muito didático... mas não ficou. Ficou bacana, as pessoas entenderam a coisa e gente que não era da área de música — tinha uma grande maioria que não era da área de música — ficou super envolvida. Ali, acho que foi um negócio incrível! Mas as outras, que nós fizemos depois, acho que elas são muito mais um jogo entre nós, do que alguma coisa que nós tivéssemos uma preocupação especial com o público. Assim como improvisação. Improvisação é uma chatura pra público! vamos ser francos aqui. Improvisação é uma delícia de fazer, mas é chatérrimo pra quem tá ouvindo. Então... a gente pelo menos passa filme! [muitos risos.]

Numa conversa como essa, pra linda, não tem como não te perguntar alguma coisa sobre o Schaeffer. Tenho perguntado, escavando um pouco o passado, mas num sentido lúdico mesmo... alguma coisa que te ocorre agora, sobre essa figura, teu convívio com ele.

Ele era um cara muito irônico, muito debochado, muito ferino. Às vezes, violento, em palestras. Tem duas coisas, que eu me lembro. Uma é super desagradável. Quando ele veio ao Brasil em 87, vindo com um pessoal que tinha um interesse estranho com relação a ele, fez uma volta: Brasília, Belo Horizonte, Rio, São Paulo, se não me engano, e tava muito mal de Alzheimer. Schaeffer sempre foi um cara que teve uma relação ambivalente com as coisas que ele criou. Especialmente com a música concreta, as composições dele. Ele sempre teve amor e ódio. E o ódio foi crescendo à medida que ele envelhecia e se

tornou um ódio galopante quando ele ficou doente. Então, quando ele chegou aqui no Rio e fez uma palestra lá no Conservatório Brasileiro de Música, fui lá e conversei rapidamente. Ele mal me reconheceu. Disse pra ele, que estava traduzindo o *Solfège de l'objet sonore* [Solfejo dos Objetos Sonoros], que seria interessante se a gente pudesse conversar. Aí, ele falou uma coisa um pouco rude, na minha opinião. Mas, durante a palestra, ele foi agressivíssimo! Falou coisas horríveis. No dia seguinte tinha uma fala dele na Escola de Música [da UFRJ] e o equipamento estava muito ruim. Eu não trabalhava na Escola de Música na época, não era de lá. O casal que trouxe ele pro Brasil me conhecia, sabia que eu tinha um estúdio de som e poderia ter me pedido: será que você poderia intervir, fazer o som, garantir. Mas não. Eles quiseram manter uma distância altaneira. Então, assisti aquela tragédia que foi o Schaeffer na Escola de Música, no Salão Leopoldo Miguez, apresentando seu trabalho em alto-falantes absolutamente detestáveis. No final, fui falar com ele e ele me deu um bom esculacho, como se eu tivesse sido responsável por aquilo. Eu já tava muito mal de tê-lo escutado na véspera e não sabia que ele estava doente. Fiquei tão mal, quando ele teve esse ataque lá na Escola de Música, que saí de lá com 40º graus de febre. Fui tomar um chopp e ardia em febre, suave, fiquei muito mal. Por outro lado, ele era uma figura adorável, também. Teve uma cena muito engraçada, pelo menos eu acho muito engraçada pelo visual dela. Não sei se vou conseguir transmitir essa visualidade. Ele já tinha acabado de se aposentar, no começo de 76. Ele se aposentou em 75. Fui chamado pra dar uma assistência pra preparar umas fitas, porque ele ia fazer uma palestra e pediu pra eu separar, cortar as fitas e colocar tudo lá... Aí, fui lá, trabalhar com ele o dia inteiro, cortar um pedacinho... aquela época de usar a tesoura, *splíce* e a fita. Teve um momento que ele me mostrou um pedaço de fita e disse: essa fita aqui, não preciso mais. Vou jogar fora, na lixeira. Eu disse pra ele: só joga as coisas na lixeira, quando

eu tenho muita certeza. Porque, imagina, essa fita não tem nada escrito, era um pedaço sem a menor identificação visual. A menos que você escreva. Você pode até escrever, mas não foi o caso. Aí, ele falou: mas eu vou jogar fora, porque eu gosto de jogar as coisas que não tem mais serventia. Mais uma vez ainda, falei: é possível que essa fita ainda seja necessária. Ele jogou no lixo. Fomos almoçar. Depois do almoço, voltamos. Tomei meu cafezinho. Xicrinha de papel. Jogo a xicrinha no lixo. Tamos lá trabalhando, daqui a pouco o Schaeffer fala: porra, que merda, aquela fita...! preciso daquela fita [*risos!*] Olhei pra ele, dizendo: eu não vou procurar, eu avisei! Aí, você vê o velhinho, dentro daquela lata de lixo [*mergulha pra frente, com os braços esticados*], revirando aquelas fitas... [*risos!*] Daqui a pouco você escuta aquela voz dele, assim: ah, mas, Rodolfo, seu cafezinho tem açúcar demais [*muitos risos!!*] Isso aí, essa era a figura.

Rodolfo [risos], vamos pular do Schaeffer pro Estúdio da Glória. Quais são tuas recordações daquela época?

O Estúdio da Glória foi uma salvação. Porque encontrei uma geração nova, que eram o Tim [Rescala], o Tato [Taborda], Sandra Lobato, que depois virou cantora e tá na Alemanha, se não me engano. Uma geração nova muito *relax*, eles tinham estudado com o Koellreutter e isso dava a eles um frescor que o resto das pessoas aqui no Rio não tinha. Com exceção de Vania [Dantas Leite], Carole [Gubernikoff]... Carole, então, foi uma pessoa muito importante nessa época, pra mim. Marlene Fernandes, a própria Esther Scliar teve uma importância, de dar força. Mas o resto aqui era uma antipatia, Daniel. Quando voltei da França pra cá, encontrei o país com Geisel como presidente, ou seja, ainda havia uma ditadura — bem menos pior do que a do tempo que havia deixado aqui, que era do Costa e Silva — e isso tinha deixado marcas muito fundas nas pessoas. Quando voltei aqui, as pessoas ou eram pró-militares ou contra, mas esse contra era militante, de uma militância um pouco exagerada,

que me excluía. Não sei porque, me sentia muito excluído. Tive muita dificuldade. Só por conta do contato que acabei fazendo com a Carole, a Vania e com o Tim, Tato e Sandra, e tinha um outro rapaz, Guilherme Alencar, que a coisa mudou de aspecto. No início, foi muito complicado. O primeiro ano que passei aqui foi de arrancar os cabelos. Porque era só porta fechada. Total desinteresse, desconexão, se você não fosse ou nacionalista ou não tivesse querendo se juntar ao coro de um operariado que não tava nem aí pra você. Também havia o fato de trabalhar com novas tecnologias e isso era super mal-visto. O Brasil estava, na época, comprando tecnologia velha da Alemanha, pro reator de Angra dos Reis... então, tinha um certo reflexo disso no ar. Foi um ano muito complicado. Pouco a pouco as coisas foram melhorando e em 80, 81, o Tim, o Tato, a Sandra, o Guilherme e eu, botamos aqui o Estúdio da Glória. E aí a coisa começou a deslanchar e foi muito legal! Uma época espetacular! Pessoas maravilhosas, um convívio incrível e assim foi. Fiquei até 88, lá, com eles. Depois teve o Aquiles [Pantaleão], que também chegou.

E várias trabalharam e passaram pelo Estúdio.

Ah, sim, nossa! Uma quantidade de gente.

Aprenderam com vocês, também.

Algumas pessoas, tive alguns alunos, sim.

Rodolfo, tem uma questão, que eu não sei muito bem como formular, porque ela não é do domínio das palavras. Fica difícil formular e, provavelmente, também difícil pra você responder. A gente tem essa profusão de formas de classificação do som. Formas de gradear, de certa maneira, em vários sentidos, polissemicamente mesmo, a escuta. Gradear esse fenômeno que chamamos de som, que já não vemos mais confinado só ao sentido da audição. O que são pra você, hoje, os aspectos mais importantes dessa experiência da escuta?

Acho que a única aquisição interessante que a música conseguiu, a par-

tir dos anos 50 e graças aos influxos das novas tecnologias, foi a libertação do universo sonoro, a conquista de todo o universo sonoro. Não vejo nada que seja potente, na virada das novas tecnologias, além disso. Isso, pra mim, é a grande potência. O resto é tudo... tsc, sabe? Possibilidade de fazer afinações, de fazer combinações, tudo isso é do cosmético. O que é realmente estético — e aí, talvez, cosmético no sentido de cósmico — é a libertação do ruído. Foi um caminho lento, que veio a partir da possibilidade de capturar o som, a partir do fonógrafo — um dado muito importante — e o que isso fez, no sentido do som adquirir um novo status, um status de imagem. Se bem que as pessoas não gostam muito de usar essa palavra pro som, mas o som merece essa designação. Essa conquista, a possibilidade de se trabalhar o som como se trabalha com imagem, fez com que ele se libertasse. Antes, a possibilidade que nós tínhamos de fixar esse som era no papel, então, você fixava o que era fixável. Ou seja, os sons dos instrumentos. A partir do momento em que você começa a poder fixar *tudo*, esse tudo vira imagem. Inclusive os sons dos instrumentos podem agora ser chamados dessa maneira. Isso, pra mim, foi de uma importância muito grande. Tão grande! e que paralelamente tinha [John] Cage fazendo um trabalho também de libertação do som, dentro da música, vindo, o Cage, de um viés *duchampiano*. Ele apresentava aquilo como uma questão de seleção. Eu vejo um pouco dessa maneira, uma questão de opção. Você tem a opção de achar esses sons musicais. Por outro lado, a escola da música eletroacústica — se a gente pode chamar isso de escola — e baseada no pensamento *schaefferiano*, faria a pergunta um pouco diferente. Faria a pergunta assim: o que que tem nesses sons, que faz com que você seja capaz de escutá-los de uma forma musical? Essas duas fronteiras, a fronteira do Cage e a do Schaeffer, elas abriram, escancararam a porta de uma forma muito linda, muito bacana. Acho que isso daí é um preço que a gente não para de pagar. Gosto muito de pensar que a escuta

musical, por conta dessa abertura, não tem porque se fechar outra vez. Se eu ainda compuser alguma coisa, acho que vai ser na mesma faixa de pensamento. Mesmo que componha só com senóides — até pensei em brincar um pouquinho no *Csound* — ela vai ter isso já embutido dentro da escuta que eu faço dessa música e que, enfim, não posso impor essa escuta pra ninguém, mas é a escuta que foi embutida no ato da composição. Ou seja, é uma escuta que entende o som como um “includor”, vamos chamar assim, como uma instância de inclusão e não exclusão. Acho isso uma grande conquista. E percebo que o mundo da composição não se interessa tanto por isso. O mundo da composição ainda é muito voltado para uma exclusão. Uma coisa que afaste esses fantasmas que chegaram aí, junto com a imagem, com as imagens, com a imaginação. Ainda existe um esforço muito grande dentro da música, no sentido de preservar uma superfície de trabalho, que seja... não vou dizer universal, porque ninguém mais tem essa ingenuidade de querer dizer isso... mas, que funcione como o território, já delimitado, onde se vai fazer os postulados e as novas afirmações.

Onde você vê potência, no que está sendo feito hoje, em música?

Tenho acompanhado muito pouco. Acompanhei com interesse a chegada do *noise*, mas também fiquei, às vezes, um pouco decepcionado, na medida em que, pra mim, o *noise* tem uma coisa que é extra-sonora, que é comportamental, que é erotizada. Todo esse universo de inclusão. Mas a gente tem que tomar cuidado, porque às vezes tem gente que faz *noise* e não pensa assim. Não perceberam. Não sei como completar isso, não.

[por e-mail] O que eu gostava no *noise* é a extensão da escuta para fora do tímpano, espichando a experiência para toda a pele, o corpo. Já escrevi um monte sobre a escuta timpânica, relacionada com a ‘visão retiniana’ combatida pelo Marcel Duchamp, e como ela ainda celebra, hoje, uma percepção das ‘sonoridades’. O que não compartilho é o método, mas isso deve ser coisa da idade...

Queria terminar fazendo duas perguntas em uma. Processo de criação e nós, como pessoas que se interessam ainda por fazer música eletroacústica. O que você apontaria, a partir da tua própria experiência com essa matéria sonora da qual a gente tá falando agora?

Mais uma vez, voltaria para essa abertura que a imagem sonora pode proporcionar. Ela pode proporcionar uma saída tão grande, que você não vai deixar de trabalhar de uma forma criativa se você deixar de atuar com determinado tipo de materialidade, eletroacústica, por exemplo. Essa abertura do som está mostrando que a gente não deve nem ficar nisso. Por exemplo, esse é um tipo de materialidade, de tecnologia, que não há porque ficar atrelado a ela, assim como não havia porque ficar atrelado ao papel e lápis da notação. Embora houvesse mais nobreza, aristocracia, nisso. Se essas novas tecnologias, que introduziram o som e o som com o ruído e o ruído com todo esse universo, de uma forma tão clara, tão evidente, não há porque ficar escravo dessa tecnologia. Ou seja: compositor *de* música eletroacústica. Acho que você pode ser criativo, pode ser artístico, digamos assim — a palavra também é perigosa, porque ela situa em determinado sistema, determinado mercado, que não estou interessado em discutir —, mas estou pensando no ponto de vista de *fazer* alguma coisa. Esse fazer pode extrapolar, pode sair desse espaço de uma tecnologia determinada e ir pra outras esferas. Outras esferas da sua vida, outras esferas da sua experiência. Que talvez não sejam reconhecidas como arte, mas pra você, trazem a satisfação de estar fazendo uma operação, de certa maneira, criativa. Pensando bem, arte também é um negócio muito pequeno, muito reduzido. Cada vez que se pensa em ampliar esse campo, acaba-se sempre enfiando ele *de novo* dentro do museu, *de novo* dentro da academia, *de novo* dentro das bienais e *mais uma vez...* A lição da saída, de viver essa experiência, ela já foi dada há muito tempo. A gente é que não aprendeu. Lembrando aqui, uma das coisas de interessante que eu

tive lá em Paris, na época da música concreta, foi ter conhecido Lygia Clark e Mário Pedrosa. Lygia Clark, uma artista engajadíssima num tipo de arte, que apontava um caminho pra fora. Ela tava convidando todo mundo a ser artista. A diferença entre público e palco, esse troço não existia. Já em 1960, 70, ela tinha abolido isso. Foi forte pra mim, também. Foi forte na minha formação. Hélio Oiticica, que eu tive a sorte de conhecer, só de vista, mas não de participar do trabalho, como tive com a Lygia. Fui na casa dela, fazer aquelas experiências da ‘baba antropofágica’. Fiz aquilo, participei daquilo. São coisas muito marcantes.

Sinto que ainda podia te perguntar muitas coisas, técnicas mesmo, que já tive o privilégio de ouvir, até nas tuas aulas... mas você foi citado por vários outros colegas aqui...

É, li a conversa com a Denise [Garcia] e fiquei muito emocionado, muito feliz... Tenho que ler mais de vocês. Gosto muito da publicação. Vocês deviam... ah, Vocês não deviam nada!... mas seria bacana ter tudo impresso.

Vou aproveitar tua dica, pra colocar na conversa uma propagandazinha. A gente tá com um Catarse, um crowdfunding aberto, justamente pra isso. Pra fazer a linda#2 impressa e um anuário, que vai reunir todos os textos do ano. Ele não vai ser vendido. É pra ser distribuído, pra instituições onde as pessoas possam ter os textos fisicamente, onde não haja acesso à internet ou escolas, bibliotecas públicas.

<http://www.catarse.me/pt/linda>

Rodolfo, só posso agradecer...

Eu quem agradeço, uma delícia conversar contigo, Daniel!

Pô, igualmente, sempre. Então, é isso, vamos pro ar!

Mais:

<http://sussurro.musica.ufjf.br/abcde/c/caesarrodolf/caesarr.htm>

<http://ufjf.academia.edu/Rodolfo-Caesar>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12942/rodolfo-caesar>

ryoji ikeda, at white cube

James Wilkie

This article is published as a part of the **Foreign Words** series of *linda*, dedicated to good texts in languages other than Portuguese. Enjoy!

As the performance ended, like curious children the audience flocked to inspect the minimalist setup that Mr. Ikeda had used to perform. The setup had been left to scrutinize upon the table: two mic direct boxes, a controller, a kill switch, and a laptop with a strip of gaffer tape running down the back of the screen.

Photos were taken, so something had been felt.

Some expected “music”, but if Ikeda had decided to do away with conventional melody and harmony, and to use instead what some described to be a single pitch, which was “the same note the whole time” – one howling note – Why listen? Is that all there really was?

What were we to listen for?

The tone swirled and beat against less perceivable ones, depending on where your head was in the space, the rate of beats to the tone would change, warbling between the ears, also causing auditory hallucinations – unlike the emotional impact some might narrow a musical experience to, Ikeda’s music is an entirely physical one which reveals the imprint of our sensuous body upon our dynamic relationship with space.

There is more to the sound, there is more to you.

Our ear has the ability to identify the cause of sounds: take the sound of a howling dog, when the howl is sounded, our brain is able to go “based on

what I've heard before, this is the sound of a dog howling” and conjecture that “a dog must be near”. If different tones, or howls had been heard, our ear might continue only to reason this way, hindering us from venturing beyond things heard, to the more desirable act of listening.

By keeping one howl, we may begin to wonder less about finding the dog, and over time, how the howl feels, what the howl is making us think about, and how the howl is affecting our relationship to the space around us – how this constant howl makes our inconstant nature perceive our surroundings and ourselves. Using one sound we begin to navigate our own body, to navigate our space with the howl's tracks upon it.

People at the beginning of the show were told that they should move about the room (which was sneered at) but the younger crowd listened, and took action:

As the children in hushed giggles, coursed between the legs like trees in a forest, I realized then, that they were truly experiencing the sounds as they meandered through doubtful trees, and trees who were worried if they were “getting it”, trees who had forgotten how to listen to each other, to themselves, and to let their roots entwine in a moment, to feel the single howling wolf against their bark.

Lu, Sara, Mary, Scott, Olan, Emily, Alessa, Emily, Clarrisa



JAMES WILKIE's work as a designer of Music & Sound has appeared in South America, Asia, The United States, and Europe. He is a graduate of Goldsmiths, where he undertook intensive studies in Acoustic Ecology and interactive and generative music (IGM) with a particular focus on sound, the body, and the virtual realm. James has a sustained interest in using his practice to claim the importance that sound has across cultures, people, creative disciplines, and everyday human life.

cargocollective.com/jamescwillkie

um pequeno posfácio

Luisa Puterman

Caros leitores, apesar de não saber direito para quem escrevo, porque escrevo e como, escrevi. Seguem algumas últimas ideias sobre som nesse lindo contexto periódico. Pretendo sempre continuar a explorar as possibilidades de reflexão sonora através da palavra, no entanto, agora de forma esporádica. Agradeço aos olhos que por aqui passaram e aos ouvidos atentos que habitam um cotidiano tão disperso e intrigante.

Tido como uma onda que transporta energia, o invisível e ordinário som ocupa territórios profundos. Seu poder é de cura. Talvez sua potência esteja em sua capacidade de alcançar outras dimensões. Há quem diga que os ruídos emitidos por faraós ainda divagam pelo universo, mas esse ímpeto do som de alcançar e percorrer é também interno. Não é apenas o ouvido que ouve, as vibrações são capazes de estimular qualquer outro órgão de nosso corpo. Da pele ao coração, existem frequências capazes de transformar a natureza desses tecidos, e de inclusive rompê-los. Isso sem mencionar a capacidade do som de transformar memórias, humores e estados de espíritos.

A palavra cura em inglês está ligada a palavra todo, ou íntegro. Em outros termos, o processo de cura se refere ao procedimento de se tornar íntegro. E a absorção de vibrações sonoras é parte essencial desse processo. O som é o único fenômeno capaz de preencher esses espaços que privam o organismo de um estado uno. Nesse sentido, a compositora Anea Lockwood revela que o som, nos cerca feito ar e é tão intocável e poderoso como o fogo. Ele perturba a mente e percorre o corpo feito sangue. Assim, transforma a alma e o tempo interno. Há

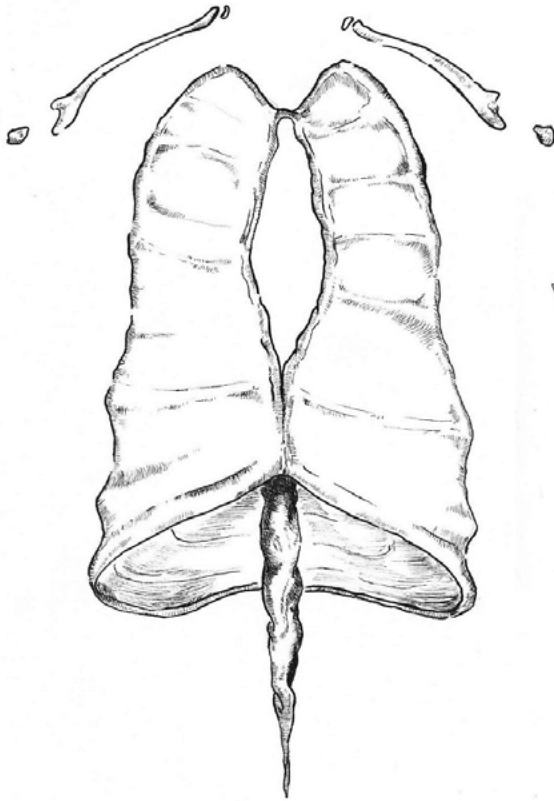
na revelação por fim, o paradoxo que não somos nós quem fazemos música, e sim, ela quem nos faz.

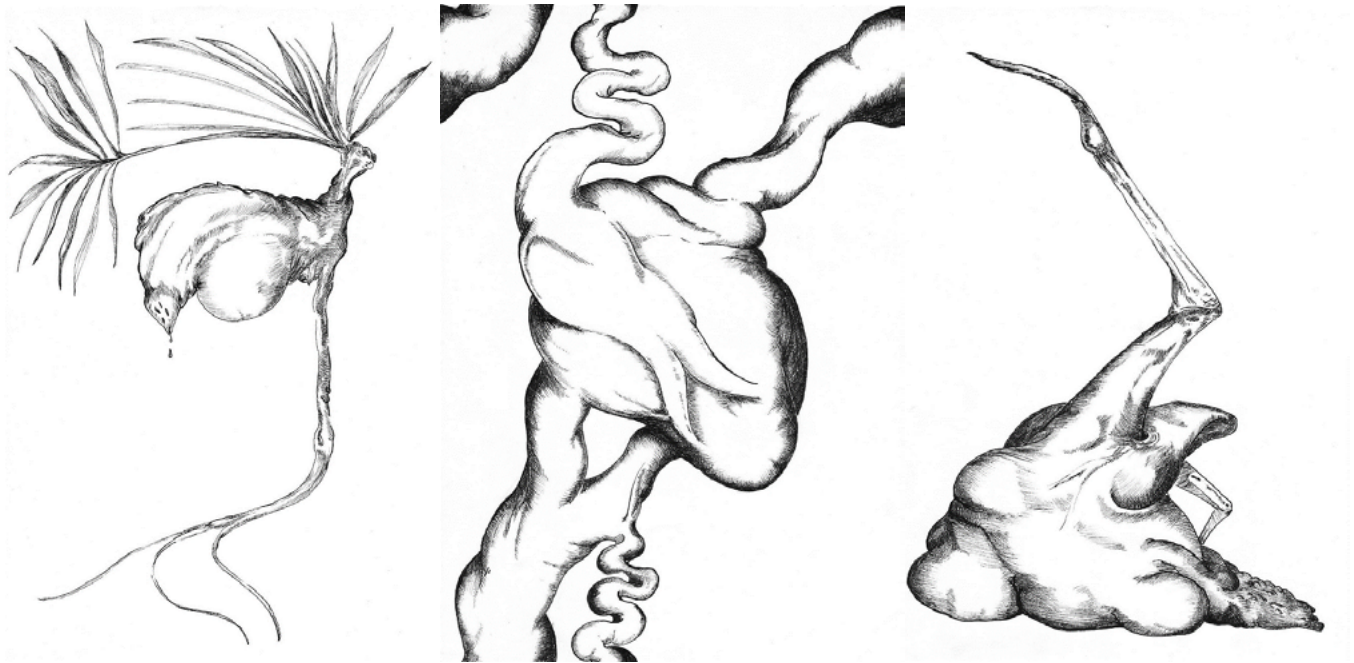
Música, som, ruído, seja que nome for, transcende a comunicação e a expressão. Suas propriedades apelam ao intelecto, mas, contudo, se rendem ao espírito. Enfim, resta-nos a espera de um outro silêncio.

tripas

Henrique Chiurciu







Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 26 de abril 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