

# linhas

#5 2015

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

# sumário

**04** **editorial**  
Sérgio Abdalla

**06** **anton gustavsson tolkar iron maiden**  
Henrique Iwao

**09** **promessas favela chic de felicidade - conversas entre  
mammì, garcia e sterling**  
Alessa

**13** **figuras poligonais: três paralelos**  
Luis Felipe Labaki

**16** **ligue já: estou disponível para chamadas**  
Francisco de Oliveira e Max Packer

**23** **cara de pau**  
Natália Keri, Elisa Campos, Gustavo Germano

**25** **a inquietação de hoje**  
Caio Kenji

**26** **música de um, música de dois.**  
Lucas Rodrigues Ferreira

**28** **"viver somente de amor é tão lindo quanto precário"**  
Julia Teles

**30** **jorge sad levi - mi casa es la lluvia**  
Adam Matschulat

**32** **coleção de cenas e memórias sonoras**  
Bruno Fabbrini

**37** **música e tecnologia no século xx**  
Roberto Votta

**42** **(ultra)letrismos e poesia sonora**  
Flora Holderbaum

**48** **cabeças-estudos**  
Élcio Miazaki

# editorial

Sérgio Abdalla

---

Aos nossos leitores, olá. Publicamos, aqui, nossa quinta edição mensal deste ano de 2015, com os últimos 4 [quatro] dias de nosso financiamento coletivo! Sua contribuição seria de enorme importância para esta pequena revista colaborativa, que não vive da sorte, mas sim de pequenas decisões políticas: **catarse.me/pt/linda** :)

>>> Lançamos, também hoje!, a **linda-iv**, nossa 4ª [quarta!] compilação português/inglês em pdf. Nossos melhores textos [ao menos segundo nossos autores!...] deste ano de 2015 até agora estão lá, editados com todo o cuidado numa edição perene, para guardar em casa ou ler na rua, diferente da rápida substituição das nossas novidades online. Temos, também, uma entrevista inédita com a compositora belga Annette Vande Gorne – isso só lá, na linda-iv!

**Leia online em português aqui. Mande para seu colega que não fala português esse link aqui. Ou, se preferir baixar e ter o arquivo pdf em seu computador: linda-iv português / linda-iv inglês**

Outra novidade: **Henrique Iwao** é nosso mais novo colunista, e escreverá mensalmente resenhas de discos. Este mês, falou sobre um disco de Iron Maiden, *cover* adolescente tosco-trágico de Iron Maiden. E, voltando à nossa programação habitual, temos **Alessa**, sobre favela *gothic high tech* e *favela chic*; **Luis Labaki**, sobre as terríveis e lindas modelagens corporais 3d que nos assombram desde os anos 90; **Chico e Max**, objetividade nas redes sociais e no contraponto do séc. 17; **Caio Kenji**, cheio de perguntas – felizmente ou não – sem resposta; **Natália Keri**, **Gustavo Germano** e **Elisa Campos** – respec-

tivamente, palavras, sons, imagens; **Lucas**, dizendo que tem música que é de um e tem música que é de dois; **Julia Teles**, falando das dialéticas da cobrança por trabalho; **Adam Matschulat**, falando de uma peça eletroacústica autobiográfica [!] de Jorge Sad Levi; **Bruno Fabbrini**, com sua coleção de cenas e memórias sonoras; **Roberto Votta**, traçando o caminho histórico da extensão das técnicas musicais; e **Flora Holderbaum**, continuando sua série sobre *poesia sonora* e seus entornos – você sabe do que se trata?

**Élcio Miazaki**, que já é de casa, ilustra esta edição com suas *Cabeças-estudos*, que considera como

*“uma série ainda em processo, estudos iniciados com retratos antigos de pessoas que provavelmente não estão mais vivas nos dias atuais. Com a pesquisa, deparei-me com o fato de que houve também a prática de fotos post-mortem (‘pós morte’ em latim), como forma de homenagear entes que acabavam de falecer. Corpos sem vida eram sustentados por peças de madeiras para criação de poses e rostos maquiados (olhos chegavam a ser desenhados até em cima das pálpebras, de forma a ser devolvida certa vivacidade)”.*

Uma ótima leitura a todos os leitores que, por sorte ou decisão, chegaram até aqui!

# anton gustavsson tolkar iron maiden

Henrique Iwao

---

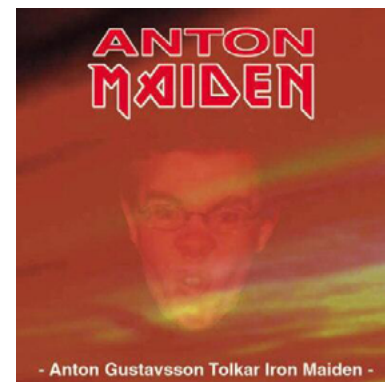
The Trooper, Anton Maiden: [https://www.youtube.com/watch?v=t2wX\\_7he-sg](https://www.youtube.com/watch?v=t2wX_7he-sg)

1. Tem bandas que nunca terão seu Anton Maiden. *Nem toda banda pode se dar ao luxo de ter seu Anton Maiden.*

2. Em 1999 um adolescente sueco de 19 anos ficou conhecido por suas interpretações de canções do grupo de rock Iron Maiden. As partes instrumentais eram executadas por um computador, a partir de versões *midi* e *mod* das linhas de cada instrumento. Em um vídeo, vemos Anton usando um microfone de plástico, bem vagabundo, para cantar.

3. O álbum de 1999 pode ser baixado e ouvido, canção por canção, aqui [link indisponível]. Da combinação de entusiasmo, fanatismo, ingenuidade, má impostação e desafinação da voz resulta o estilo característico. A primeira impressão é de surpresa, risada e maravilhamento. Durante a escuta do conjunto, em sua íntegra, há recaídas – momentos em que, de repente, parece que se está a escutar algo só mal cantado e com timbres toscos – e aí uma certa vergonha alheia, um receio de compartilhar o fato de que você estava vibrando. Mas faixas como *The Trooper* e *Rime of the Ancient Mariner* são antológicas.

4. Para aqueles que acostumaram a associar prontamente o *ruim* com o indesejável, há de fato um problema. Porque não é simplesmente dizer que *a zoeira não tem fim* – estamos diante de um trabalho sério, feito por um fã para



homenagear seus ídolos. E gostar não deve ser um segredinho sujo (quando damos a entender escárnio na frente dos colegas, mas jubilamos em casa). Existem detalhes nas linhas de “som midi”, aproximando-as de coisas como as trilhas da série Megaman. E algo na crueza vocal – um deslocamento, um embate. No jovem com camiseta preta em frente ao pc, de pé, com o tênis apoiado na cadeira, compenetrado – uma verdade.

5. Mesmo sem ter sido fã da *Donzela de Ferro*, posso cantar junto alguns trechos. A lembrança do quão, aí sim, essa banda era ruim, mas em um sentido diferente – brega e onipresente; de como ela era o representante do *status quo*, de um modo careta de fazer as coisas – de uma energia de revolta juvenil aplainada, acalmada, de uma imaginação padronizada. De como existia algo de comodista no modo de tocar. De como havia uma colagem descuidada de elementos díspares (*eddie*, roupas, letras), mas que nunca chegava a ser radical.

6. Fazer você mesmo, com os meios disponíveis, e dar um jeito. Mas isso não é suficiente. É preciso ser ingênuo, ter um coração puro. O segredo da transformação do ruim no bom, na expressão *é tão ruim que é bom*, é esse. Existem versões esculachadas, que almejam essa qualidade, mas aí para atingi-la é necessário esforço e não simplesmente ser um músico em falta. Ser um músico em falta é ruim, e apenas ruim. Assim como pintores buscavam aprimorar-se para resgatar traços estilisticamente infantis. Em música, gosto especialmente de *Anti-Karaoke #1*, de Weasel Walter.

7. Há aí de fato uma provocação. Rejeitar de cara as interpretações de Anton pode ser encarado como um sinal de peleguice, de uma conduta irrefletida de defesa dos valores tradicionais.

8. Em *Saturday Morning Apocalypse*, Powerglove grava versões bem tocadas e com um sonzão de trilhas de videogame e filmes. Isto é, demonstra bem a ideia padronizada do que é um bom som de rock e do que são habilidades

de metaleiros que tocam bem. Mas isso não lhes basta: também querem fazer troça da pose metal enquanto a reforçam. E, é verdade, soam como uma risadinha condescendente, apresentando versões assépticas. Já Anton confere nova vida a Maiden – torna de fato possível, anos depois, revisitar as músicas (e não simplesmente recorrer aos originais).

9. Quantas pessoas não fizeram coisas similares, na época ou antes? Eu mesmo lembro de realizar composições com bateria, baixo e guitarra, usando *softwares* de notação musical e o tal do *piano roll*. Mas poucas usufruíram do efeito de retroalimentação positiva que AGTIM sofreu, viralizando na internet para, enfim, permanecer e ter a possibilidade de consolidar-se como um álbum de importância.

10. Em 2003, Anton se suicidou. As suas interpretações passariam a ser *a obra de uma vida*.



# promessas favela chic de felicidade - conversas entre mammi, garcia e sterling

Alessa

---

Lorenzo Mammi em seu artigo “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova” discute as relações entre bossa nova e o jazz norte-americano. Lá ele escreve que *“se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”*, e desenvolve estes termos mostrando características não só dos gêneros musicais em questão, mas fala das diferenças culturais destes dois países. Uma das comparações se dá na relação de tempo e trabalho entre jazz e bossa nova. Para ele, existe no Brasil bossanovístico *“uma sensação de temporalidade suspensa que não é ócio, mas uma atividade que se produz naturalmente sem sofrimento ou esforço, como por emanção”*. Enquanto na utopia jazzística, a vontade de potência, o exercício da vida privada é uma espécie de treino para a vida pública, na qual se reconhece e se premia o esforço (MAMMI, p. 70).

No entanto, a utopia “chega de saudades” não se demonstra ensolarada como escreve Walter Garcia no artigo “Radicalismos à Brasileira”. Existe melancolia no trato desta afetividade. Sua leitura de Mammi atravessa Sergio Buarque de Hollanda, ele ilustra o caráter melancólico via “utopia cordial”, na qual se estabelece a *“supremacia das relações afetivas, das vontades particulares, da opinião tradicional sobre os princípios neutros e abstratos, sobre as normas antiparticularistas de organização social”*. Garcia explica que embora a dimensão

bossanovística passe por um otimismo das classes médias e altas que harmonizam conquistas materiais do capitalismo e a permanência destas estruturas da utopia cordial, esta ética cordial não é feita apenas de sentimentos positivos, como escrito em Sérgio Buarque de Hollanda. (GARCIA, p.3).

Visto isso, gostaria de traçar um paralelo e propor uma revisão destas comparações à luz da música feita com mediação tecnológica. A comparação tem uma distância temporal de quase 50 anos, e obviamente este texto não dará conta do tamanho do problema. Mas acredito valer à pena iniciar investigações. Se jazz e bossanova são manifestações artísticas que conseguiram traduzir uma possível utopia de seu tempo, a música tecnológica pode caminhar na mesma direção.

O novelista americano Bruce Sterling, estudioso dos fenômenos tecnológicos, descreve em seu livro *Gothic High Tech* duas sensibilidades que estão sendo encaminhadas pelo futuro tecno-digital que vivemos. Não existe menção diretamente ao mundo da música, mas à relação das pessoas com produtos de tecnologia. Como o tipo de música que estamos investigando é cada vez mais mediada por estas ferramentas de consumo, logo esta também contém indicadores desta relação.

As duas sensibilidades são chamadas por ele de *gothic high tech* e *favela chic*. A primeira diz sobre as figuras metafóricas de nosso passado “analógico” e sobre as ausências deixadas pela ordem industrial; um exemplo é a cidade de Detroit. A falta de função social levando à ruína. Ruína também causada pelo fato de ser “*super high tech*”, consequência de uma transição na qual a riqueza consumida é maior do que a produzida. Esta sensibilidade está ligada à cultura de consumo americana. A nostalgia e o discurso desconectado com o presente também são sintomas desta sensibilidade. Podemos ver indícios disso no crescente uso de tecnologia antiga, *vintage*, nas músicas atuais, consoles analógicos,

sintetizadores etc. O que antes era *high tech*, hoje é ruína, num discurso desconectado no tempo. As sonoridades são construídas através de lembranças em uma prática museológica.

A segunda sensibilidade *favela chic* diz sobre a promessa de emancipação via tecnologia principalmente nos países subdesenvolvidos. Estes apenas ocupam a função de crescer consumindo, um crescer sem autoria, crescer para lugar nenhum. Seu discurso utópico se dá no vácuo dos fracassos institucionais. E o tempo só revela seu caráter precário, e temporário. Exemplos desta sensibilidade são blogs e discussões via *facebook* que tentam uma democracia eletrônica ao invés de real participação social; outro exemplo colocado por ele é o artesanato digital levando apenas para a precarização do trabalho. Nada sólido é construído uma vez que todo o sistema é programado para ser efêmero. Esta relação tecnológica pode ser vista nos funks cariocas. Ao contrário da sensibilidade *gothic high tech*, os “proibidos” são produtos da cultura de gambiarra. Sua mídia *hardware* é impressão caseira, e às vezes nem isso, youtube desmaterializado. Remix e reuso de outras músicas são bases para composição. Inexistência do Estado e desejo de consumo são temas comuns de suas rimas.

Assim como Mammì e Garcia buscam examinar a música com uma ótica sociológica, a música mediada por tecnologia pode ser olhada pela relação que estabelecemos com esta tecnologia. Posteriormente à bossa nova, a Tropicália anuncia algumas características *favela chic*, mas não dá conta de prever o futuro, uma vez que ela própria se torna *gothic high tech* fetichizado.



**Para mais informações:**

GARCIA, Walter. *Radicalismos à brasileira*. Celeuma, Brasil, v. 1, n. 1, p. 20-31, jun. 2013. ISSN 2318-7875. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/68015/70585>>. Acesso em: 18 Mai. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v1i1p20-31>.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. 2001. *Raízes do Brasil*. 26a ed., 11a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

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

STERLING, Bruce. 2011. *Gothic High Tech*. Subterranean Press.

STERLING, Bruce. 2009. Gothic Chic in the Future Favela. Symposium: me you and everyone we know is a curator. Transcrição disponível em <http://mastersofmedia.hum.uva.nl/2009/12/21/bruce-sterling-gothic-chic-in-the-future-favela/>> New Media & Digital Culture Master of Media, University of Amsterdam.

# figuras poligonais: três paralelos

Luis Felipe Labaki

i. Acho que era na esquina da Av. Faria Lima com a Av. Rebouças que, lá pelo meio dos anos noventa, um *outdoor* eletrônico gigantesco da Bayer projetava o bebê dançante.

A página da Wikipedia sobre o bebê me diz que ele foi criado em 1996. A Bayer devia estar então na vanguarda, porque tenho a impressão de tê-lo visto ali por volta de 96 mesmo, talvez 97 ou 98. Pra mim, que ainda era novo, pareceu que ele ficou dançando por muito tempo, meses ou até anos. Lembro também que ele me incomodava.

Quando vemos figuras humanas geradas por computador, nossa primeira reação é sempre compará-las conosco? Comparamos sempre com a régua do realismo? E, quando comparamos, é a textura da pele, das roupas ou do cabelo o que mais importa? Ou é a fluidez dos movimentos?

Quanto esforço é gasto pela indústria de efeitos especiais no cinema (e, até certo ponto, na indústria de games) para fazer figuras humanas as mais realistas possível? E o que fazer com o fato de essa impressão de realismo ser, via de regra, um bocado efêmera, com um prazo de validade curto? Isso importa? Ou não? Ou melhor: será que importa na mesma medida do peso que se dá, enquanto produtor (e divulgador e publicitário) dessas imagens, à questão do realismo?

Going to the store - <https://youtu.be/iRZ2Sh5-XuM>



*Going to the store* é o bebê dançante que cresceu e parou de querer ser realista em seus movimentos. Preferiu apenas reluzir e se deixar iluminar realisticamente.

E acho que o círculo se fecha ao vermos um remake em carne-e-osso que alguém decidiu fazer, tão distante da coisa real quanto os macacos em *Jumanji*.

ii. Se vi o bebê dançante em 96, esse foi o ano também em que eu fui assistir Cassiopéia, a animação brasileira que rivaliza com *Toy Story* na disputa pelo posto de primeiro longa-metragem inteiramente feito em CGI. Vendo hoje, ainda que lembre uma versão muito pouco empolgante de Star Fox, esse filme de 80 minutos – 80! – ainda me parece um feito bastante impressionante, especialmente para o contexto em que foi feito.

Cassiopéia O Filme - 1996 - <https://youtu.be/8azqJrOJvj8>

As “Fábulas Geométricas” tinham aparecido ainda antes. Eu não sei se gostava especialmente das fábulas em si, mas a parte inicial, quando se mostrava a transformação (ou antes a sugestão) da figura geométrica em animal, isso eu achava legal.

Le corbeau et le renard - Les Fables Geometriques - <https://youtu.be/pUu7fqvCImw>

Não lembrava que a raposa atravessava um museu cheio de obras de arte “modernas” acompanhadas por uma música... “moderna”. Os personagens sempre atravessavam esse espaço? Ou foi só nesse episódio?

Citar *vaporwave*, que usa coisa velha, já ficou velho também, mas o museu bem que poderia ser esse: MACINTOSH PLUS - [https://youtu.be/\\_4gl-FX2RvI](https://youtu.be/_4gl-FX2RvI)

iii. Esses espaços e essas figuras, por sua vez, poderiam ter sido usados para fazer ainda mais uma recriação do Balé Triádico, mas, até onde eu saiba, não foram. Quem sabe alguém ainda o faça, mas por enquanto ficamos com a

versão dos anos 70 feita por uma televisão alemã, cujo [cenário rosa do segundo quadro](#) poderia dar origem a uma encenação da capa de *Floral Shoppe*.

[vídeo indisponível]

A cabeça desse dançarino também lembra as cabeças de alguns camponeses do Maliévitch.

Mas acho que é a proporção entre as partes do corpo e alguma coisa na textura da camisa dele que me fazem pensar naquele que, se não sei se teria coragem de dizer que foi meu vídeo preferido, certamente foi um dos que mais me marcaram em 2014: Begin - <https://youtu.be/h9zFzCI7hKk>

É isso.

# ligue já: estou disponível para chamadas

Francisco de Oliveira e Max Packer

---

Nosso querido leitor, nossa querida leitora, distintos como hão de ser – e assim esperamos, pois que a sua distinção nos enaltece –, já devem ter percebido a essa altura – senão, fica a dica ;) – que só o Facebook, por mais que você cuide dele, atualize as fotos num passo bacana, comente os assuntos mais em voga e curta os posts alheios com bom gosto... só um Facebook bem cuidado não é suficiente para que você convença os demais hologramas mentais de sua existência: *if you wanna master this shit, my dear*, se você quer fingir sério, em alto nível, a sua existência, você já deve saber: um Instagram ativo e pessoal, uma conta no What'sApp com grupos bem gerenciados e, dependendo do seu perfil, um Tinder, Tumblr ou umas twitadas cá e lá são, hoje, fundamentais.

Se não foi o bom senso, há o empirismo de tê-lo ensinado, leitor, o quanto nos demanda esse desafio: primeiro, quanto mais variadas e convincentes (e são tão mais convincentes quanto variadas forem) são as ferramentas pelas quais elaboramos nossos perfis, mais exigem estas de nós uma permanente e progressivamente mais complexa atividade de gestão – quem, afinal, já não traiu, com uma resposta hesitante no Hangouts ou no Gtalk, o estado de espírito recém-forjado pela postagem de uma foto de férias em seu mural do Instagram?

Em segundo lugar, igualmente na busca por tornarem-se mais realistas e persuasivos, os simulacros de nossas amizades passam, voluntariamente ou não (dependendo de quão refinados são), a colocar-nos em cada vez mais numerosas





e complicadas situações de teste: por um lado, porque, precisamente para serem mais convincentes, eles passam a nos buscar por uma diversidade maior de ferramentas – e, como já dito, cruzar dados e gerenciar as distintas frentes de nosso eu-cibernético não é coisa para principiantes; por outro, porque (e temos certeza de que nosso leitor já terá atingido esse avançado nível do processo e, assim, melhor compreenderá esse fenômeno da era digital), para que experimentem as sensações humanas – e pasmem, querido leitor, querida leitora, perfis virtuais de alto nível passam a buscar experimentá-las –, tais perfis precisam acionar os nossos: para que conheçam a saudade, precisam enviar-nos uma mensagem; para que conheçam a compaixão, precisam comentar nosso post mais recente sobre a causa que defendemos; para que sintam-se úteis, precisam agendar uma reunião urgente via Skype. Não é preciso muito para compreender que dar a tais demandas respostas satisfatórias e que sejam coerentes com nossos perfis é uma tarefa suficientemente complexa para que, a cada ocorrência de uma dentre as situações ora mencionadas, sejamos nós, os simulacros de cá, postos na berlinda.

Se, a essa altura deste texto, caro leitor, você, como nós, já está tomado por um certo enjôo, saiba que há esperança. Na última semana, o usuário do Reddit 11prolav declarou ter, pela conjunção de uma série de algoritmos, bancos de dados e aplicativos, elaborado um sistema que não apenas gerencia e alimenta a rede de perfis que compõem sua existência virtual, mas que também o faz envelhecer e viajar o mundo de maneira verossímil. Com seu feito, caro leitor, 11prolav está mais do que livre de viver seu próprio perfil: de fato, 11prolav sabe bem que já lhe é melhor não intervir, nem mesmo (muito menos, aliás) vir a público por outras vias, para que não se atrapalhe a perfeição alcançada por seus algoritmos.

Ocorrida entre 1600, com uma carta de Giovanni Artusi, e 1605, com uma promessa de resposta por parte de Claudio Monteverdi (publicada – a



2) o *Fá*, por sua vez, ocorre em sincronia e consonância com o *Ré* do 1o tenor, sendo esta nota: 2.1) a resolução da linha de 1o tenor com relação ao *Sol* do baixo e; 2.2) sendo a linha de 1o tenor, uma vez mais, a única – para além da de soprano... – a mover-se nesse momento;

3) estando o *Lá* e o *Fá* em consonância com as únicas vozes em movimento nos momentos em que estas ocorrem, tais notas não exigem preparação nem resolução por grau conjunto descendente se considerarmos que a permanência do *Sol* no baixo (e não o contrário) é que vem a estabelecer-se como recurso para que se gere dissonância (trata-se da noção de baixo-pedal, propriamente). De brinde, a bordadura *Si-Dó-Si* do 2o tenor intensifica-se por não apenas gerar dissonância e resolução com relação ao baixo, mas também pelo *Dó* tornar-se um retardo sob o *Ré* e o *Fá* de 1o tenor e soprano, respectivamente, e, por conseqüência, fazer do *Si*, sensível de uma dominante inédita (!), a resolução dessa dupla dissonância.

Monteverdi. Cruda Amarilli. Madrigal a cinco voces. Partitura. Interpretación - [https://youtu.be/Q\\_o1xDJyiOU](https://youtu.be/Q_o1xDJyiOU)

Veja bem, Sr. Leitor: o que permite a Artusi objetar, rigorosamente, o trecho em questão? O que permite que *o próprio objeto* (o próprio trecho em questão), sem necessidade de intervenção do compositor, defenda-se perante a crítica sobre ele colocada?

Invertamos nossas perguntas, Sr. Leitor: em que implicaria – uma vez identificadas (tal como o foram) as possíveis faltas de ortodoxia – que Sr. Artusi fosse, por fatores pessoais, complacente com o trecho em questão (“lá vai Claudio, com suas extravagâncias...”) ? Em que implicaria uma defesa por parte do autor da obra (Sr. Monteverdi) que tivesse por centro *o próprio autor*? (Algo como: “fiz assim porque assim o quis”.)

Veja, Sr. Leitor, sob testemunho de nossa breve e objetiva análise, que não

estão em questão os querereres, preferências e gostos de Sr. Monteverdi. Veja, Sr. Leitor, que não está em questão a expressão pessoal de Sr. Monteverdi. Veja, Sr. Leitor, que a obra de Sr. Monteverdi não é mero produto de sua personalidade, mero componente de sua persona, não se trata de uma postagem no Facebook cósmico que visasse convencer o *mundo* da existência de seu autor.

Aquilo que permite a Sr. Artusi posicionar sua crítica e aquilo que permite ao *próprio objeto* produzir sua resposta são uma coisa só: a dimensão compartilhável da música, a dimensão inteligível da música, a dimensão propriamente *pública* da música, que lhe permite ser um bem comum – e não mais, como muito se crê por este mundo afora, uma refém deste ou daquele *privado*.

Ainda é cedo para saber, leitor, se o feito de 11prolav foi um golpe ou um serviço à humanidade. Por um lado, desde que seus algoritmos tornaram-se disponíveis para download – com o nome de euTamagotchi (basta procurar no Google!) –, chegaram-nos, de um canto ou outro, notícias de gente que, tendo-o instalado, abdicou de vez da própria existência, encontrando seus últimos prazeres em emoticons sorridentes e sacos de batata frita. Privados de enviar mensagens (porque já não obterão igual êxito social se agirem por si próprios), de interagir por bate-papos e comentar postagens, leitor, as sensações humanas já não lhes são mais acessíveis senão enquanto “algo que os outros sentem”.

No sentido contrário, você talvez se surpreenda em saber que 11prolav, este sim, está agora liberto. Não por ter entregue ao euTamagotchi seu perfil virtual e ter podido, assim, ir conhecer o mundo sem intermédio das possibilidades oferecidas pelos programadores do Vale do Silício, não por isso: esse é precisamente o equívoco que levou tantos a chafurdarem seus últimos impulsos vitais nos benditos sacos de batata.

O que ocorre, Sr. Leitor, é que, ao lançar-se ao projeto do euTamagotchi, nosso herói pôde ver o *todo*: primeiro (1), ao elaborar seus algoritmos,

ao conjugá-los (“a que propósito?, de que maneiras?”) a padrões de busca no Google, a dados de GPS e a tendências do TripAdvisor (com euTamagotchi seu perfil fará as melhooores viagens), 11prolav deparou-se com problemas *objetivos*, inteligíveis, *compartilháveis* – e viu, por contraste, que eram problemas *pessoais* e impossíveis de se compartilhar (“esta foto ou aquela? Será que meu #quasesorrisomeiutristch combina com minhas últimas postagens sobre a situação dos cachorros da Mongólia ao mesmo tempo em que mostra que eu estou #superhavingfun neste #fdsUbatuba?”) aqueles com os quais ele precisava lidar antes do advento de sua obra – e viu, ainda, que se os problemas de um homem são impossíveis de se compartilhar, então ele se aparta da humanidade (ainda que o teatro de sombras do Facebook dê a impressão de que esteja “todo o mundo lá”) – e viu, Sr. Leitor, que a humanidade é, por essência, *pública*, e não uma soma de *privados*, como muito se crê por este mundo afora.

Tendo visto o *todo*, Sr. Leitor, 11prolav enxergou ainda (2) que, no fim das contas, por baixo da crosta de personalidades, a crise que assolava a sociedade do simulacro era geral e que, se faltavam aos enfermos ferramentas para que a inteligissem [a crise] e compartilhassem, havia uma dupla potência na elaboração do euTamagotchi, anterior à sua compleição e à sua subsequente disponibilidade para download: primeiro (2.1), tal elaboração implicava em um aprofundamento na grande máquina, em um exercício de intelecção e, mais do que o euTamagotchi, propriamente, as numerosas páginas de código de programação conteriam o produto de tal intelecção e trariam à luz da objetividade, trariam para uma plataforma compartilhável, enfim! (ainda que ao custo do grande esforço mental que exigiria sua leitura), uma elaboração do problema geral que se havia identificado; a segunda potência latente na elaboração do euTamagotchi, por sua vez, Sr. Leitor, consistiria nisto (2.1): que nas mínimas tarefas, nas mínimas condutas envolvidas em tal elaboração, estaria envolvido o

*todo*, que haveria portanto uma responsabilidade da ação individual com relação à coletividade em que esta insere-se e que, se um único compasso de Monteverdi poderia carregar e responder a séculos de elaboração contrapontística, então cada notinha deveria ser levada a sério.

Seria cedo para saber, fosse a resposta unívoca, se o feito de 11prolav foi um golpe ou um serviço à humanidade. Fato é que, apartado dos bio-autômatos sentados em frente ao *cyber*-espelho com a camiseta suja de baba e farelos de Ruffles, apartado das caretas que os ex-homens fazem, reproduzindo por uma débil simpatia as espantosas variedades de emoticons que lhes são dedicadas, 11prolav – apesar do exílio, integrado à humanidade – caminha na escuridão do anonimato e imagina se poderá, um dia, voltar a fazer amigos.

# cara de pau

Natália Keri, Elisa Campos e Gustavo Germano

---

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

Hoje, a partir das fotos de **Elisa Campos**.

E com a *música para duas fotos de elisa campos* de **Gustavo Germano**

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/m-sica-para-duas-fotos-de-elisa-campos>

## Cara de pau, de Natália Keri

Uma profunda inspiração no silêncio. Numa massa indistinta e verde. Mas de quem mesmo é a indistinção?

É bem ridículo pensar em ter atingido o grau máximo de evolução. Este era o ralo que sugava todos os pensamentos úteis naquela situação extremamente simples em que não tinha a menor ideia de como agir. Devia ter aprendido alguma coisa com os Irmãos Grimm ou com os filmes de desgraça. Somente ela ali era por acaso.

Deixou para a última hora para perceber que uma árvore, uma única, é uma pessoa, um pássaro e um verme também. A árvore é você, só que melhor, porque é por muito mais tempo e é silenciosamente. Chorar, murchar, sangrar, mas sem ser amaldiçoada pelos pés, pelo movimento, pelo fim do silêncio.

**Elisa Campos** (foto) nasceu e cresceu em Campinas, São Paulo, onde, desde pequena, foi exposta à arte e cultura através da educação, tanto institucional como em casa. Logo se interessou pelo desenho e, posteriormente, fotografia. Com interesse especial pelos retratos, hoje fotografa ensaios de proposta artística com modelos amadores – muitas vezes amigos e parentes. Concomitantemente, cursa graduação em Arquitetura e Urbanismo na Unicamp. [flickr.com/elisacampos/](https://www.flickr.com/photos/elisacampos/)

**Gustavo Germano** (música) é estudante de música da ECA-USP, violonista e guitarrista com interesse em improvisação livre e música nova. Desde 2013 integra a Camerata Profana. [soundcloud.com/gbgermano](https://www.soundcloud.com/gbgermano)



Enquanto pensa esse monte de abobrinha (mais um vegetal!) a árvore olha de lá de cima e sente nojo dos tentáculos pegajosos que tocam seus galhos. Podia ser uma lesma, mas é você mesma.



# a inquietação de hoje

Caio Kenji

---

Questionamentos, só pelo exercício, cuja procura por resposta possa ser salutar mas ter como único fim encontrá-la, ou crer tê-lo feito, nem tanto:

Faz-se música apenas de sons potencialmente interessantes?

Que música hoje, e necessariamente de hoje, tem a necessidade de fazer-se de estruturas lógicas propositais compreensíveis, ainda que apenas no âmbito de organização ou qualquer outro que não inteligível auditivamente?

Eu faço como eu quiser e chamo do que eu quiser, mas é isso mesmo?

Música, e apenas ela, enquanto espetáculo ainda tem espaço dentro da nossa forma de receber informação?

O atual estado da música eletroacústica representa bem a nossa forma do pensar o fazer (um fazer imbuído de aparatos digitais, talvez)?

O quanto desse lance de “experimental” anda sendo efetivamente experimentar e não a nova “música moderna” (uma questão estética)?

Existe um denominador comum aos ouvintes e compositores da música experimental consciente que deles faça uma unidade que pode ser refletida nas obras?

Ao se levar todas as implicações em conta (que podem ser decisivas para uma possível resposta), fazer música eletroacústica é de fato mais acessível para todos em relação ao fazer da música instrumental?

Em qual patamar é cabível falar de qualidade de música experimental?

Algum desses questionamentos é relevante?

# música de um, música de dois.

Lucas Rodrigues Ferreira

---

Música de um, música de dois.

Tenho achado ultimamente que tem música de um e música de dois, e são quase formas diferentes de arte.

Música de um treco contra outro treco, ou música de um treco só.

Se tem um treco só é porque não contém outro negócio.

Se tem um treco só a totalidade daquele universo criado é aquilo e a gente tem que achar outro treco contido?

Música folclórica que é uma melodia; música de contraponto que são duas+

Música clássica que são dois temas – toca uma coisa, depois toca a outra, e vai e volta – que nem a 5ª Sinfonia do Beethoven.

Música que é uma coisa só que nem as coisas do J.-P. Caron:

<https://soundcloud.com/j-p-caron/curtos-circuitos-i>

Música que é uma coisa só e é uma surpresa saber que aquela conjectura continha, sim, outra possibilidade. Morton Feldman pregando a composição como disciplina, depois pregando o fazer artístico com o apagar dos dez primeiros compassos. Kafka começando o texto no meio.

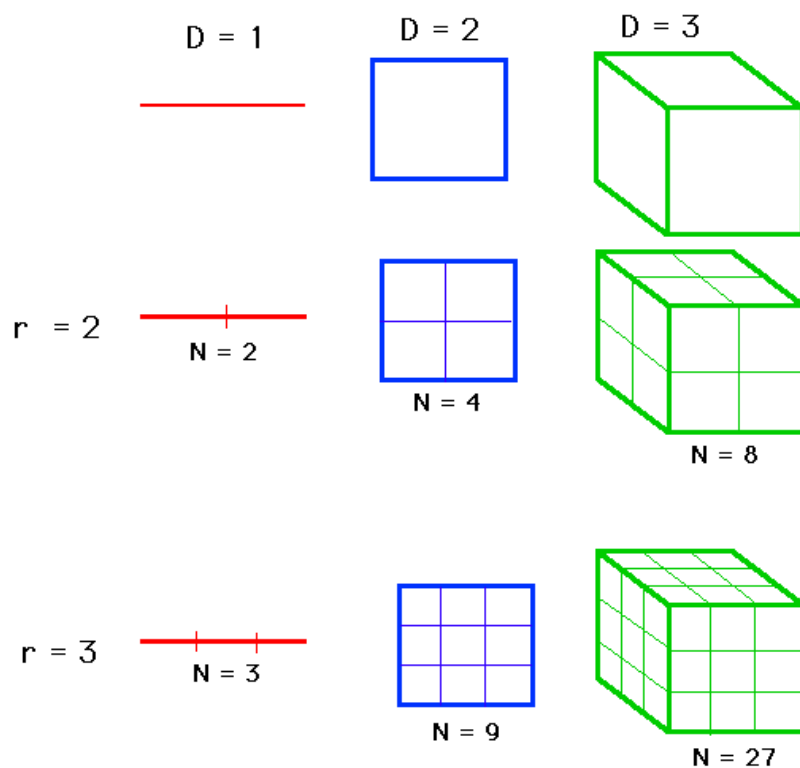
E ainda, a dificuldade imensa de se criar uma contingência sonora que abarque tanto músicas tocadas por uma pessoa só quanto músicas tocadas por mais de uma pessoa.

Na primeira, a dificuldade é física. De preencher espaços.

Na segunda, a dificuldade é a de não preencher espaços?

A música de um treco só é fé no som? “Achei o som certo”?

Imagine um cubo que se esfacela quando não está preenchido, e imagine a força bruta constante que se deve aplicar para que ele se mantenha. Uma música que quando só tem uma nota é fortíssimo e quando tem várias é nem tanto? Ou uma música que só admite uma nota! O cubo se contenta porque nele só cabe um. Eu nunca especifiquei o tamanho do cubo.



$$N = r^D$$

# “viver somente de amor é tão lindo quanto precário”

Julia Teles

---

No seu artigo de abril, o Tiago de Mello comentou a questão de trabalhar sem receber quando ninguém está recebendo; a situação do Superbowl, que oferece a artistas *pops*, como a Katy Perry, a “visibilidade” do trabalho como pagamento, assim como estamos acostumados a nos oferecerem (ou, ainda, exige que o artista pague para fazer o show); a linda e sua falta de remuneração geral – há problemas em não ganhar quando ninguém está ganhando? E então resolvi entrar um pouco nesse assunto.

No meu artigo da *linda* impressa 1, ano passado, escrevi sobre como temos que ter mil profissões ao invés de uma, se queremos pagar nossas contas: o trabalho de compositor, em si, paga pouco (quando paga). E por isso, resolvi comparar possíveis situações, pois existem muitas delas.

Eu acho ok não receber para escrever para a *linda*, afinal, sei que é uma revista colaborativa e é uma opção minha querer escrever aqui, querer gerar um conteúdo para a revista, é um projeto do qual eu opto por fazer parte. Faz parte do que eu quero fazer na minha carreira. Não ter remuneração nesse caso é sim um mero detalhe. Aqui não é a questão da visibilidade somente, é a questão de querer construir algo em conjunto, querer dialogar. A tal da convivência humana e artística. Talvez outras pessoas não optem por isso, tenham outros projetos e ideias que os movem, e assim, simplesmente decidem não escrever para a revista.



Existem muitos projetos que a gente opta por fazer independente de ter dinheiro envolvido. Na nossa área nem tudo (aliás, quase nada) é remunerado, e se formos esperar isso em todo projeto/apresentação em que nos metemos, é melhor arranjarmos outra coisa pra fazer da vida. Ao mesmo tempo, creio que deve haver sim uma busca de valorização do “produto” que está sendo criado e apresentado, justamente para mostrar que é um trabalho como qualquer outro. Já vemos por aí um sucateamento da cultura, cortes de verbas, perspectivas não muito animadoras do futuro das artes no geral. Na contrapartida disso, tem que haver um movimento de valorização das criações, pois, se não houver, estaremos cada vez mais dependendo de outros trabalhos para pagar as contas e investir nas nossas pesquisas artísticas.

Quando vamos tocar em shows, criar uma trilha inédita, criar um concerto etc, é muito chato quando os espaços só nos oferecem espaço (e visibilidade), mas não entram com um mínimo de ajuda de custo ou cachê artístico. Fica parecendo que, ao invés de quererem nossa manifestação artística naquele espaço, na realidade estão nos fazendo um enorme favor de deixar-nos tocar ali, quando não é verdade. Eles precisam de nós, músicos, para movimentar aquele local, torná-lo ativo, caracterizá-lo como musical ou cultural. A triste situação é que muitos desses espaços, mesmo os oficiais e públicos, têm verbas pequeníssimas, ou não têm verba nenhuma, como nos casos dos espaços independentes. E aí não tem jeito. Tem-se que fazer escolhas. E cada caso é um caso.

O título do texto é uma citação de Leonor, de Itamar Assumpção (e quem me indicou foi Luis Felipe Labaki). Segue o link do álbum todo, Leonor é a primeira faixa. Isso Vai Dar Repercussão - Itamar Assumpção & Naná Vasconcelos - <https://youtu.be/kaV8enVCBHU>

# jorge sad levi - mi casa es la lluvia

Adam Matschulat

---

## **Jorge Sad Levi: Mi casa es la lluvia** (2013).

*Minha casa é a chuva.* Peça Quadrifônica composta entre 2012 e 2013 pelo Argentino Jorge Sad Levi em seu estúdio em Buenos Aires, ele diz que “*é uma peça autobiográfica*” e essa afirmação me diverte ao ouvir a peça. Tento imaginar quem é Jorge Sad Levi então, aos sons de sua voz processada com muito detalhe brincando com os objetos sonoros sintéticos que foram modulados à natureza de gotas d’água da chuva.

<https://soundcloud.com/jorge-sad-levi/mi-casa-es-la-lluvia>

“Minha casa é a chuva, é também uma exploração de minha voz

Minha voz como material aparece e desaparece novamente acusmatizado e escondido por materiais sintéticos, minha voz trêmula e intervalos. Minha voz escondida por ruído.

Minha voz riacho, como a chuva, até o osso.

Em cada cidade existe a mesma chuva que une e divide. Que amplia,

Vinculação e onde a identidade se dissolve.

*As palavras que marcam o fim foram registrados na Rue Ontario, durante uma daquelas chuvas de verão memoráveis em Montreal, onde o tamanho das gotas e o ar liberado fez caminho para o devaneio de espaços internos e externos de uma cidade amada.”* (Jorge Sad Levi)

*Mi casa es la lluvia* para mim é uma composição romântica. Existe uma curiosidade da conduta em sua narrativa que nos leva à pesquisa do comportamento e da matéria, da chuva em si, servindo como base para as explorações

vertentes que acontecem debaixo da investigação da natureza elementar da água. E é uma jornada através de um espectro cheio, dinâmico e divertido e sua escolha de instrumentos e a manipulação de seus timbres fazem uma gigante justiça ao conceito da peça.

Jorge Sad Levi é o diretor do Festival de Música Nova de Memória desde 2011 e é professor na Universidad de Tres de Febrero e no Conservatorio de Morón na Argentina.

**Para mais informações, visite:**

[jorgesadlevi.wordpress.com](http://jorgesadlevi.wordpress.com)

[soundcloud.com/jorge-sad-levi](http://soundcloud.com/jorge-sad-levi)

# coleção de cenas e memórias sonoras

Bruno Fabbrini

---

Coleção de cenas e memórias sonoras (short cuts)

## **4 canos cantam o esgoto (arroto de enxofre)**

Sáimos da Serralheira, ela queria comprar cigarro. Andamos duas quadras até o posto, chovia, ou acabara de chover, as calçadas estavam molhadas e refletiam as poucas luzes da rua no asfalto. Avistamos o posto desde longe, compramos o cigarro, quase paramos pra comer uma esfilha prene de azia (massa que fermenta, só a do gênio) no caminho da volta e passamos em frente ao Olímpia. Olímpia que não é Olímpia há muito tempo, mas um dia foi, juntando filas imensas na porta da cena de rock, hard rock, metal, guitarristas e afins numa época que há muito já se foi. Hoje sequer sei o nome da casa e nem o que faz.

De volta, próximos à Serralheira, uma típica surpresa da beleza ruidosa da cidade. Escutei um som estranho e, ao me aproximar do meio fio, ouvi quatro canos cantando. Com a água das chuvas se movendo dentro do bueiro, involuntariamente aquele meio de quadra criou uma escultura sonora, com estrutura semelhante ao Sea Organ, do arquiteto Nikola Basic, uma espécie de órgão feita de canos de plástico invadido pela água do Mar Adriático e que toca ao ritmo das embarcações. Isso acontece numa pequena cidade costeira da Croácia, Zadar. Eis um link detalhando melhor a obra: [linda.nmelindo.com/2014/09/sea-organ](http://linda.nmelindo.com/2014/09/sea-organ)



A involuntária escultura aqui da cidade tem bem menos que 35 canos, não fica em volta da costa, não alimenta coloridos painéis de led através de energia solar em seu entorno e nem toca uma harmonia consonante, mas deve conhecer intimamente a história dos bichos que vivem nos esgotos e entoar o canto das imundícies e restos da cidade em cada uma de suas notas. Inusitada beleza ecoando desde os dejetos da cidade.

<https://soundcloud.com/b-gold-1/4-canos-cantam-o-esgoto>

## Takefu Summer

Na edição anterior da linda escutei alguns resquícios de Okinawa, em uma escuta inventada, como diria Manuel de Barros.

No texto da linda de abril, de autoria da Lilian, há uma série de histórias e reflexões sobre a memória e junto a ela uma proposta de criação artística. Ela conta que perdeu suas memórias de Okinawa, gravadas em fitas, extraviadas pelos correios e reconta então sua história através da própria recordação – uma memória sonora sem suporte físico. Belo texto pra se conferir, abordando diversos aspectos entre som, impressões acústicas e memória. Através dele ganhei mais uma embaralhada memória da simpática ilha que desconheço e, às avessas e de ponta-cabeça, aqui repercute.

.....

Uma história mais porque por coincidência tenho um amigo descendente da ilha e que, segundo relata, tem uma cultura muito particular, formada por influências chinesas e japonesas, mas assimiladas a sua própria compreensão. Nakamura, esse meu amigo, gravou uma série de paisagens sonoras próximas à ilha e lembro de, escutando o material pela primeira vez, tomar um susto ao escutar sem aviso um som assustador, alto, e que – depois viria a descobrir –

seriam das cigarras de um campo local\*. O noise era simultaneamente lindo e ensurdecedor e imediatamente ali eu acabara de criar uma memória sonora de Okinawa, que hoje reconheço como parte de uma memória (quase inventada) e recombino livremente, parecido aos resquícios de frases estrangeiras que ouvimos ao viajar e ficam povoando a cabeça; ou dos filmes, músicas e qualquer material auditivo que nos possibilitem criar uma imagem.

<https://soundcloud.com/b-gold-1/07-takefu-summer-soundscape-por-alexandre-nakamura>

\* eu me lembrava mais da impressão (pelo susto) que tinham me causado as cigarras, do que propriamente do som que havia escutado.

## Agridoce

Alguns anos atrás, ainda estudante da PUC, realizava um trabalho pra aula de direção de cine e a proposta era produzir programa documental-sonoro com histórias que resolvi fazer registrando a minha mãe. Fiz umas duas ou três perguntas, ela contou uma ou duas histórias e pronto. Quando fui apresentar pro grupo, a Tulipa (Ruiz, sim :) disse que a voz da minha mãe era linda, que ela contava a história de um jeito doce e fez uma série de elogios. Na mesma medida que me surpreendeu o comentário, eu ouço a voz da minha mãe todos os dias, eu ouço as histórias da minha mãe há décadas mas, de fato, ignorava todo poder da sua voz como uma fonte impressa da sua identidade. Quem seria aquela personagem por trás dos tons, percepções, palavras e dinâmicas que escapam pela expressão de sua sonoridade (mais íntima)? Sim, a voz é um registro poderoso, seja a voz de uma pessoa, de uma cidade, de um lugar, como representação de um estado de nervos ou ainda de uma idade. Por trivial que possa parecer a constatação, reconheci claramente a diferença entre um saber familiar e, de fato, a ignorância da potência de seu alcance.

Seguindo a pista da Lilian, quem era meu sujeito sonoro aos 5 anos?

## DBs

Tempos atrás eu vinha conversando com o Ivan (Chiarelli) da falta que fazia podermos (re)contar uma história sonora da cidade. Podemos até conhecer e quantificar alguns dados, por exemplo, de que em *determinado ano o volume médio da cidade era tanto e agora é tanto, que a população cresceu, os prédios são mais altos e existem mais carros*, mas não escuto nenhum *tape* sobre isso. Quando Russolo colocou os intonarumoris dentro dos teatros para mostrar a paisagem sonora da cidade, de alguma maneira era a isso que ele se referia. Como disse à Lilian, costumamos guardar lembranças em imagens, fotos e vídeos, mas não sonoras. Talvez Russolo tentasse dar vida à sua percepção de mudança, à época, através de uma fotografia sonora.

## Orquestra do inferno

Aproximadamente 800 dias comprimidos em um *frame*. Parece rápido, mas não foi. Meu ouvido que o diga o que foi escutar a sinfonia das obras soando ininterruptamente nesse período pra simplesmente eu me ver colando dois *frames* e dizer que está pronto.



## Memória sintetizada

Pra terminar, um *doc* pra você reconhecer e se emocionar com os lindos – e não tão lindos – sons sintetizados presentes na história dos filmes.

[vídeo indisponível]



# música e tecnologia no século xx

Roberto Votta

---

O século XX foi palco das mais rápidas e intensas mudanças ocorridas em diferentes campos da sociedade. Duas guerras de proporções globais ajudaram a impulsionar essas mudanças e praticamente todas as áreas do conhecimento humano se desenvolveram de maneira intensa e contínua durante todo o século. Nas artes em geral, os instrumentos (ferramentas), meios de expressão e conteúdos conceituais se tornaram cada vez mais amplos e dinâmicos, possibilitando expressões inovadoras e, até então, não usuais.

A música, especificamente, ganhou novos instrumentos e sonoridades, assim como novos processos de manipulação sonora, de registro e de difusão. Mas estas mudanças não ocorreram subitamente. Ainda na segunda metade do século XIX, muitos compositores tinham em mente, na atividade composicional, uma sonoridade específica, que muitas vezes não estava ligada às estruturas musicais tradicionais. Acordes, escalas e progressões harmônicas cada vez mais carregadas de dissonâncias e encadeamentos pouco ortodoxos, combinações tímbricas inusitadas, deformação das formas musicais, efeitos instrumentais não habituais e outros recursos poucos usuais eram aplicados à composição na busca destas sonoridades. Como exemplo destes anseios, Wagner extrapolou as convenções tonais em função de suas intenções dramáticas e Debussy explorou sonoridades, acordes e escalas exóticas (ao cenário parisiense de meados do séc. XIX), atentando mais ao colorido destas estruturas do que às suas funções

dentro do sistema tonal, e ambos ampliaram a percepção da forma musical. Paul Griffiths abre sua história concisa da música moderna afirmando que “se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo [na] melodia para flauta que abre o *Prelude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy” e segue apontando que a partir do final do século XIX e início do século XX, a harmonia diatônica, com seus modos maiores e menores, passaram a ser apenas mais “uma possibilidade entre muitas”, não a mais importante, nem determinante da forma e da função (GRIFFITHS, 1987, p. 7-9). Ora, à medida que o fazer musical foi se desvinculando do conceito de nota, tonalidade, harmonia, convenções técnicas e estilísticas, “pensar a música torna-se assim pensar as forças que giram em torno desta atividade que envolve o som [...]” como escreveu o compositor Silvio Ferraz (FERRAZ, 2010, p. 10), e isso ficou claramente demonstrado na produção musical do século XX.

Em 11 de março de 1913, o compositor italiano Luigi Russolo escreve uma carta ao amigo, e também compositor, Francesco Balilla Pratella, descrevendo as impressões e ideias que teve após a audição de uma peça de Pratella dias antes. Esta carta serviu de base ao Manifesto Futurista, intitulado “*L'arte dei rumori*” (A arte do ruído) publicado em 1916. Na carta, Russolo descreve como o ruído está incorporado na sociedade de então, especialmente após a revolução industrial e a ampla difusão de máquinas de todos os tipos, incorporadas fortemente ao cotidiano das pessoas a partir do início do século XX, e escreve que “a arte musical, cada vez mais complexa, busca a combinação de sons mais dissonantes, mais estranhos, mais ásperos aos ouvidos. Aproximamo-nos assim, sempre mais, do som ruidoso” (RUSSOLO, 1916).

Russolo vislumbrava uma música que pudesse suportar a presença de ruído, ou mesmo que fosse composta por ruídos, e assim ele cria, em meados

de 1913, o *intonarumori*, família de instrumentos musicais geradores de sinais acústicos que permitem alguns controles de altura e dinâmica. São divididos em categorias de acordo com o som produzido: crepitação, ondulação, estampido, roncadores, produtores de uivos etc., cada qual com tamanhos e registros diferentes. Russolo apresentou suas obras com diferentes formações instrumentais e *intonarumori* por toda a Itália, Paris e Londres, recebendo boas críticas de compositores e pensadores da época (RICKEY, 2002). O artista plástico Piet Mondrian escreveu um longo artigo sobre o *intonarumori* e o trabalho de Russolo na revista *De Stijl*, editada por Theo van Doesburg entre 1917 e 1920.

A partir de Russolo, muitos outros compositores trabalharam com a possibilidade de incorporar ruídos e sons incomuns na produção musical, inclusive a partir de instrumentos acústicos através de técnicas estendidas, culminando na música concreta francesa e na música eletrônica alemã da metade do século XX e seus desdobramentos posteriores.

Ainda na primeira metade do século XX, dois instrumentos abriram espaço para novas sonoridades dentro da composição musical, o Theremin e o Ondas Martenot, ambos com nomes atribuídos aos seus inventores. O Theremin, inventado por volta de 1920 pelo físico russo Lew Sergejewitsch Termen (conhecido no ocidente por Léon Theremin); o Ondas Martenot, inventado pelo francês Maurice Martenot em 1928. Estes dois instrumentos contribuíram para a inclusão de novas sonoridades junto às orquestras e instrumentos “convencionais”. Entretanto, foi na metade do século, com a ampla difusão dos equipamentos de rádio, em especial as gravações e manipulações em fitas magnéticas, que proliferaram os estúdios de música eletrônica. Neste campo destacam-se o *Radiodiffusion Française* em Paris, e o *Nordwestdeutscher Rundfunk* em Colônia, na Alemanha.

Em Paris surge a *musique concrète*, difundida, principalmente, pelos compositores Pierre Schaeffer e Pierre Henry. A *musique concrète* era criada a partir de sons acústicos previamente gravados, processados e reorganizados posteriormente através de meios eletrônicos. A primeira obra significativa dos dois compositores foi a *Symphonie pour un Homme Seul* (1949-50), “uma das primeiras obras eletrônicas a serem apresentadas em execução pública” (GRIFFITHS, 1987, p. 146).

Em Colônia, por outro lado, surge a *elektronische musik*, com uma proposta diversa em relação a Paris. “O objetivo do grupo de Colônia era sintetizar todo e qualquer som” utilizado na composição a partir dos equipamentos eletrônicos disponíveis, respeitando um conceito de música eletrônica “pura” (Op. cit. p. 147). O principal compositor desta corrente foi o alemão Karlheinz Stockhausen e uma de suas primeiras obras utilizando técnicas de música eletrônica foi *Studie I*, de 1953.

A música eletrônica e música concreta expandiram a gama de sonoridades disponíveis para a criação musical e abriram precedentes para a experimentação também no âmbito instrumental, suscitando técnicas “estendidas” de execução instrumental. Segundo Silvio Ferraz, “técnica estendida ou expandida (*extended technique*) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns, escalas de valores dinâmicos, texturais [...] como elementos composicionais” (FERRAZ, 2007, p. 3). Ligada à utilização da técnica estendida, surge em Paris, durante a década de 1970, uma corrente estética, composicional e conceitual denominada Música Espectral, que teve como um de seus principais fundamentos a elaboração de novos e alternativos desenvolvimentos composicionais, a partir dos relacionamentos entre as propriedades paramétricas e estruturantes do fenômeno sonoro. Segundo o pesquisador Ivan Simurra, “estas propriedades, apreendidas,



principalmente, pelos avanços da tecnologia, informação e computação musical, permitiram aos compositores spectralistas a elaboração de novos métodos dinâmico-composicionais”, ou seja, a composição musical a partir do “estudo dos comportamentos dinâmicos das estruturas paramétricas do fenômeno sonoro” (SIMURRA, 2011, p. 1).

Durante a primeira década do século XXI, com computadores pessoais cada vez mais robustos e enorme capacidade de processamento de dados, surgem performances que utilizam processamentos sonoros em tempo real, mesclando execução de instrumentos acústicos ou eletrônicos (muitas vezes captados por microfones ou dispositivos de captação e ligados a computadores) com processamento computacional. Neste contexto, surge também o *live coding*, uma prática de programação computacional em tempo real, que ocorre durante a apresentação, combinando composição algorítmica com improvisação, produzindo elementos audiovisuais.

**Para mais informações:**

FERRAZ, Silvio. *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo*. In: Anais do XVII Congresso ANPPOM. São Paulo. 2007. (Versão online) Disponível em <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/composicao/comp\\_SFerraz.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf)>. Acesso em: 12 de julho de 2013.

\_\_\_\_\_. *Músicas e territórios*. In: Polêm!ca (revista eletrônica), v. 9, n. 4, pp. 1-15, outubro/dezembro. 2010.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1989.

RICKEY, George. *Construtivismo – Origens E Evolução*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

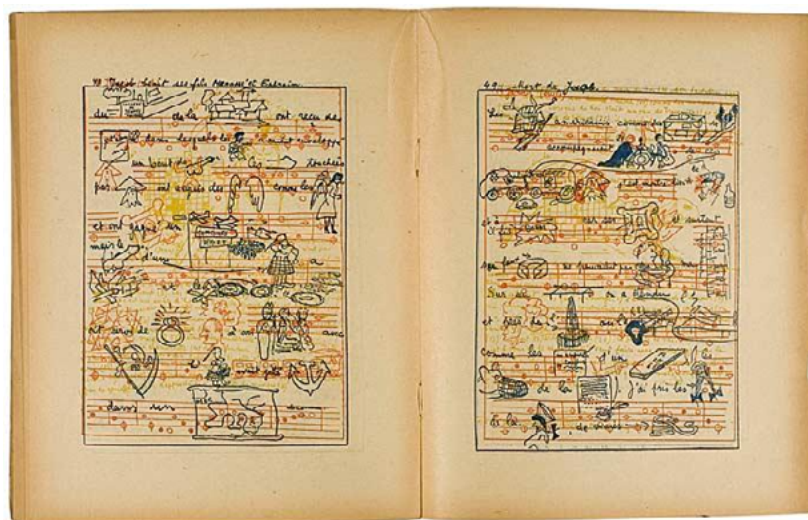
RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia. 1916.

SIMURRA, Ivan E. Y. *A recriação timbrística na Música Espectral*. 2011. 241f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

# (ultra)letrismos e poesia sonora

Flora Holderbaum

---



No meu texto anterior eu falei um pouco sobre as Vanguardas Artísticas do início do século XX. Por essa época, não foi só na poesia e na literatura que ocorreram reviravoltas de valores, fazeres, poéticas, técnicas e materiais criativos. Em todos os campos, social, político e artístico, deu-se uma mutação, como um movimento de efervescência, que gradualmente configurou-se desde que a Revolução Industrial e as invenções tecnológicas passaram a transformar o modo de vida, primeiro no século XVI, com a máquina à vapor e a imprensa tipográfica, e mais tarde, em fins do século XIX, com o telefone, a luz elétrica, o cinema, a máquina fotográfica, o fonograma.

Essa efervescência adquiriu novos modos de fazer e criar com os materiais de sentido como a cor, a luz, o som, a palavra, as imagens, e aconteceu na poesia das *Parole in Libertá* de Marinetti, na *Onomalíngua* de Depero, mas também na pintura de Cézanne, Matisse, Picasso, Mondrian, Kandinsky, na arquitetura expandida em arte gráfica de Theo Van Doesburg, no cinema de Dziga Vertov. Entretanto, falar destes trabalhos na arte e falar do panorama político daquela época é sempre contraditório, porque ao mesmo tempo que encontramos artistas consagrados, modos e estilos que marcaram toda a arte posterior, temos um ambiente político de decadência, fascismo, extremismo. De modo quase oposto à arte, temos a aparição dos movimentos socialistas de cunho direitista como o nazismo alemão e o fascismo italiano. A convulsão deflagrou-se com a 2ª Guerra Mundial e, logo após, muitos artistas migraram, foram exilados ou mortos.

Um dos primeiros movimentos de retomada do experimentalismo na poesia depois da guerra foi o *Letrismo Sonoro* de Isidore Isou, Maurice Lamaitre, François Dufrière (*Ultralettrismo*), Gil Wolman e Gabriel Pomerand. Isou explica e demonstra o Letrismo no documentário “Around the World with Orson Welles”: Lettrisme, letterism, letrismo, poesia sonora - <https://youtu.be/MU4vogDIkYc>

De acordo com o poeta Jean-Yves Bosseur, Isou e os letristas enfatizavam a qualidade vocal das letras, cuja pronúncia feita pelo poeta poderia abarcar uma “*gama de acontecimentos sonoros produzidos tanto pelo discurso como pelo corpo.*” (BOSSEUR, 2004, p.92). A poesia letrista absorveria a música e produziria um novo tipo de elemento, a *letria*, ou como coloca Isou, *elemêntica*, uma poesia integral expressa através das letras e números. Para eles, a letra seria concebida em suas manifestações visual e sonora, e as letras do alfabeto substituiriam as notas musicais. Para estas experimentações, utilizavam o termo *musica-lettrismo* (Ibidem).

Gil Wolman elabora um sistema de pronúncia baseado nos ruídos e sons bucais da respiração, chamado *Megapneumismo*. Seus trabalhos confluem com os

escritos e vídeos de Guy Debord, do movimento *Internacional Situacionista*, formando o grupo *Internacional Letrista* (1952) juntamente com Debord, Jean-Luis Brau e Serge Berna. Um exemplo dos megapneumes de Wolman é *La Mémoire*.

Já o poeta François Dufrene rompe com o *Letrismo* e cria o *Ultraletrismo*, cuja forma vocal ele nomeia de *crirythm*, ou “o automatismo da voz no qual a imagem gráfica é substituída pela gravação em fita magnética.” (LE-TAILLIEUR, 1992, apud BOSSEUR, 2004, p. 94). *Crirythm*, segundo Dufrene, é um neologismo para designar a produção intencional de fenômenos com intenção estética que seriam puros, não silábicos, não-premeditados, com um nível máximo de automatismo, impossíveis de serem reproduzidos exceto mecanicamente, em fita ou disco (DUFRENE, 2007, p. 249).

Dufrene influenciou Bernard Heidsieck e Henry Chopin, bem como compositores como Pierre Henry, com quem trabalhou em algumas de suas *crirythmes*.

François Dufrene - Crirythme - <https://youtu.be/IJYkA-fPyJM>

Sobre essa relação intermídia entre poesia sonora e música concreta e eletroacústica, temos alguns exemplos nas obras do ultraletrista François Dufrene: *Triptycrirythme* (1958), *Bateries Vocales* (1958) e *La Guitarre em Long*.

Ainda em meados da década de 50, na França, o artista Henri Chopin cria o termo *Poesia Sonora* para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em parceria com os músicos que compunham música concreta e eletrônica nos laboratórios de experimentação musical em rádios européias (CAMACHO, 2004, p. 13). No mesmo período, precisamente em 1948, Pierre Schaeffer cria o primeiro laboratório de música concreta no *L'Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF), em Paris.

Editor da revista *Cinquième Saison*, juntamente com Bernard Heidsiecke, Chopin produziu obras e textos sobre o fazer poético sonoro, utilizando recursos da música eletroacústica junto à voz em performance. Posteriormente,

no fim da década de 70, ele viria a se tornar responsável por um dos documentos mais expressivos sobre Poesia Sonora: *Poesie sonore international* (1979). Chopin cria os *audiopoemas* (nome dado por Brion Gysin), nos quais utiliza manipulações eletroacústicas em fita magnética com variadores de velocidade, ecos, reverberações vocais com a utilização do microfone bem perto da boca, em performances ao vivo (CHOPIN, 1992, p.65). Confira um vídeo com performance de Chopin na França, em 2005: Henri Chopin Live in France 2005 - [https://youtu.be/mg3NrR7\\_jYk](https://youtu.be/mg3NrR7_jYk)

Dentre seus *audiopoemas* podemos citar também *Vibrespace* (1963), *Dynamisme Intégral* (1978) e *La Digestion*.

Já na déc. de 50, a exploração dos meios eletroeletrônicos dão outra gama de nuances para a voz em performance gravada ao vivo e com manipulações, levando mais além esses desejos e esses devires de uma voz mediada pela máquina. No entanto, a voz gravada não seria uma voz descorporalizada, mas sim uma voz que se pensa antes e além do corpo, através do aparato tecnológico e das mídias, revelando aspectos fronteirizos entre estes elementos.

Podemos pensar sobre isso quando percebemos que ao mesmo tempo que Chopin se utiliza da tecnologia, a sonoridade da sua poesia evidencia uma ligação extrema com componentes viscerais do corpo, os ritmos respiratórios, os pneumismos, a digestão, o grito.

Em *Introdução à Poesia Oral* (2010), Paul Zumthor indica que a voz poética seria necessariamente vivenciada em totalidade *em presença*, através da performance do corpo, e critica a midiaticização da voz por sua falta de taticidade. Todavia, o autor também indica em outro texto um empoderamento da voz pela eletrônica.

Sob este aspecto em especial, Paul Zumthor amplia sua concepção sobre a voz midiaticizada quando aborda os trabalhos poético-sonoros de Henri Cho-

pin, no capítulo *Por uma Poesia do Espaço*, em seu livro *Escritura e Nomadismo* (2005). Zumthor afirma que a “quinquilharia industrial” que midiaticizou a voz, modificou as condições de ação e a esfera de sua aplicação, restituindo-lhe a autoridade perdida com a escrita, beneficiando-a assim com um status de poder. As mídias teriam, desta forma, o papel de restituir à língua sua função intensiva de crítica aos discursos que ordenam ou proíbem, às instâncias de poder da máquina social. (CHOPIN apud ZUMTHOR, 2010, p. 62). Nesse sentido, haveria uma liberação da oralidade em vocalidade na poesia eletrônica:

A eletrônica torna manifesta a inadequação da linguagem para aquilo que mais importa fazer ouvir. Ela expande as virtualidades das transmissões orais tradicionais, da “poesia oral”, (...) seu funcionamento e seus valores; na medida em que ela transpõe o último passo que a libera dos signos (da significação) da linguagem, a P.S. torna irreversível o que, desde sempre, existe no estado de aspiração selvagem- e frequentemente reprimida – nos costumes poéticos da humanidade. Por essa via, ela modifica radicalmente a natureza da oralidade, vocalidade daqui para frente liberada. Ela permite agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação das velocidades, reverberação, produção de ecos, uso de sintetizadores múltiplos. É assim que a máquina, escreve Chopin, nos ensina o que é a voz... Chopin é um mestre nisso; sua obra, exemplar. Devemos a ele ter conseguido captar o que ele chama de “micropartículas vocais”, identificadas de início fazendo aderir o microfone aos lábios e aos músculos da boca. Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro de ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira (ZUMTHOR, 2005, p.161).

Essas “micropartículas vocais” ou “vocemas” que Chopin manipula, operariam nas mediações entre a oralidade e as tecnologias, em todas as suas faces, liberando aspectos de uma vocalidade atual, de um novo devir da voz, ou desejo de voz, que ainda não foi nomeado, muito menos compreendido, mas que tem

sido posto em prática sonoramente e poeticamente por poetas sonoros, alguns compositores, performers e artistas intermídia.

Em seu artigo *Mutações poéticas*, Chopin fala da voz que aparece pelos anos 50, “no momento em que ela pode ouvir a si mesma”, referindo-se aos processos de gravação e manipulação da voz com o gravador. “Desde então, o gravador entra na boca quase naturalmente, adivinha-a e descobre suas forças vocais.”(1992, p. 62). Para Chopin, este fenômeno seria tão misterioso quanto o renascimento do poeta que soube submeter-se à escritura.

Creio que a partir destas propostas podemos constatar uma influência cada vez maior dos dispositivos tecnológicos sobre a voz poética, o que nos leva ao segundo grupo de textos pensados pra esta coluna, que envolve os desejos de uma voz mediada e maquinada!

**Para saber mais:**

BOSSEUR, Jean-Yves. De La Poesia Sonora a La Música, in: Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. Edição e Curadoria: BULATOV, Dmitry. México: Ríos e Raíces, 2004, p. 89-107.

CAMACHO, Lidia. Prólogo em Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora.

CHOPIN, Henry. Poésie sonore internationale. Paris: Éd. Place, 1979.

DEPERO, Fortunato. Onomalíngua. In: MENEZES, Philadelpho (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 19-22.

DUFRENE, Francois. The Crirythme and the Rest, in François Dufrene: Affichiste, Sound Poet, Museu Serralves, 2007, p. 249.

ZUMTHOR, Paul. Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios; trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Quiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

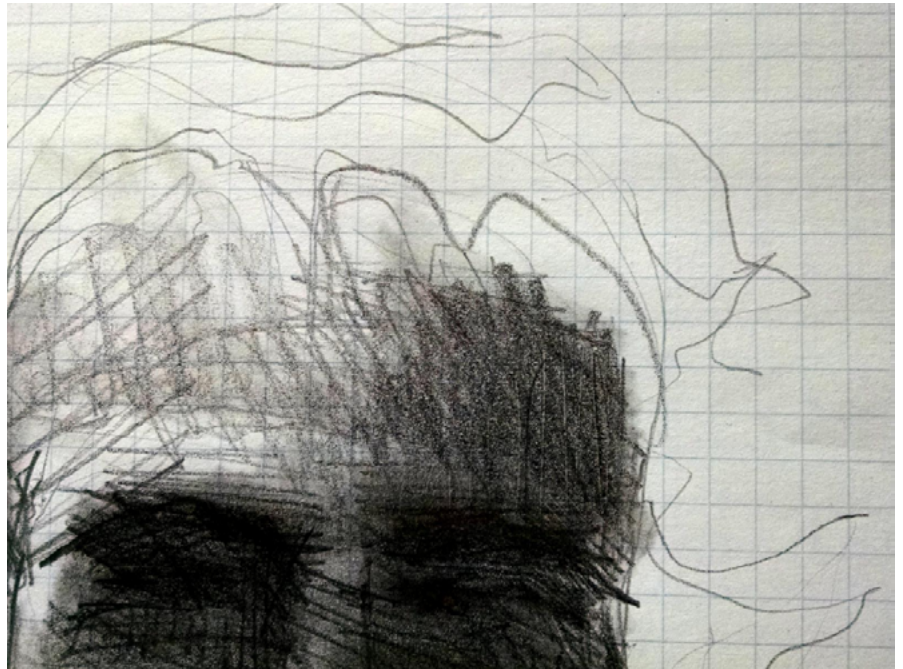
\_\_\_\_\_. Introdução à Poesia Oral. ; trad. Jerusa Pires Ferreira, Márcia Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Imagem: Isidore-Isou\_ Sem título, retirado de “les journaux des dieux”, 1950.

# cabeças-estudos

Élcio Miazaki

---



[sites.google.com/site/elciomiazaki](http://sites.google.com/site/elciomiazaki)





*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 25 de maio 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**