

linhas

#6 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Sérgio Abdalla

05 **breves apontamentos sobre uma estética da tropicália**
Cau Silva

12 **splendor: 50 musicians and their public create a new space
in amsterdam**
Anne La Berge, David Dramm

15 **adaptar um chá/um conto: obstruções**
Luis Felipe Labaki

18 **raquel stolf - assonâncias de silêncios**
Henrique Iwao

23 **essa colunista descobriu algo que você não vai acreditar**
Julia Teles

26 **voz – corpo e eletricidade**
Flora Holderbaum

36 **luz**
Natália Keri, Carol Neumann, Felipe Merker Castellani

38 **mash ups, simbiose como composição?**
Alessa

41 **patricia martínez: voar (2011)**
Adam Matschulat

43 **vestígios**
Larissa Taketa

editorial

Sérgio Abdalla

Olá!

Esta é a edição de junho da linda. Como esta revista versa sobre as coisas mais diversas que se pode associar com uma possível cultura eletroacústica, não paramos de agregar novos colunistas – cada um com novas referências, novos mundos de vida, novos amigos, novos inimigos, tudo que um colunista tem. Para este mês, trouxemos [Cau Silva](#), que escreverá sobre questões das artes plásticas e suas tangências com o mundo musical ou sonoro [ou sabe-se lá!].

Além disso, esta revista está pegando fogo!, mas já apagou. Larissa Taketa é a artista convidada do mês, e apresenta os [Vestígios](#) – de incêndios, de alguma forma biológica, de alguma ideia que se perdeu, de alguma coisa, enfim.

Temos a segunda edição de nossas palavras estrangeiras [com nome em inglês, Foreign Words], texto em inglês de [Anne La Berge](#) e [David Dramm](#), ambos co-fundadores do espaço em Amsterdam que tematizam no texto, o Splendor, que é dedicado à música em geral, o que faz com que ele inclua o que chamamos de música experimental juntamente e sem distinções com o que chamamos de música clássica e talvez com o que chamamos música popular e talvez também música assim-assada etc coisa assim. Quantos lugares assim no mundo o leitor conhece? Se conhece alguns, talvez goste de conhecer o Splendor!, e, se não conhece nenhum, o mesmo!

E cá estamos nós, os de sempre: [Luis Felipe Labaki](#), como obstruções abrem portas (quando falamos de composição); [Henrique Iwao](#), resenha de um disco silencioso de Raquel Stolf / resenha de possibilidades de silêncios; [Julia](#)

Teles, como a produção de interesse pode virar uma restrição (muito obstrutiva!) a se produzir unicamente o que supostamente seria interessante; Flora Holderbaum, máquinas destruindo nossa voz puramente biológica, que já era hora, e construindo talvez uma voz mais da hora, maquinal; Natália Keri, continuando sua série de sobre-escritas, desta vez acompanhada das Continuidades (, música) de Felipe Merker Castellani e da boneca de marte (, par de fotos) de Carol Neumann; ainda, Alessa, que fez mash-up sob encomenda e se descobriu uma espécie de socióloga da música pop, e sintetizou até algumas estatísticas; e, por fim (mas não no fim desta revista sem fim, e sim só ao fim desse editorial), Adam Matschulat, falando, a propósito de Volar, obra de Patrícia Martinez, que a integração entre modo (meio) de produção e resultado sonoro é muito importante.

Desejamos a todos uma ótima leitura!

breves apontamentos sobre uma estética da tropicália

Cau Silva

Mais que um movimento musical, a *tropicália* foi um acontecimento artístico dos anos 1960 que proporcionou uma nova forma de olhar e entender determinados aspectos centrais da cultura brasileira. A estética tropicalista se desenvolveu em meio a uma sociedade de consumo urbanizada e socialmente desigual, com os problemas específicos de uma cultura oprimida pela ditadura militar. Nesse contexto, sua atitude básica consistia em sobrepor anacronismo e modernização, submetendo arcaísmos culturais brasileiros à globalização e à tecnologia. Assim, é possível dizer que a *tropicália* tem significado relevante na trajetória da arte no Brasil por ter questionado o lugar sagrado em que a arte se encontrava em meio à elite tupiniquim e por ter incorporado às suas produções elementos da discussão contemporânea a respeito da arte. Glauber Rocha, Lygia Clark e José Celso são alguns dos exemplos daqueles que fomentaram debates extremamente atuais para o momento, como o entre o experimental e a dimensão ritual da arte, introduzindo o destaque ao papel do corpo na relação entre arte, público e crítica social.

A centralidade desse debate pode ser vista na produção do artista plástico Hélio Oiticica (1937-80), caracterizada por problematizar a relação entre público e obra de arte. A partir disso, sua ideia era que as artes plásticas não



deveriam ficar presas às questões da imagem, mas que também pudessem ser uma nova forma de vivência do cotidiano. Trata-se aqui de quebrar as barreiras da arte, levando questões estéticas para o âmbito do informal e do comum. Não à toa, Hélio foi integrante da comunidade e escola de samba carioca da Mangueira. Além de participar dos desfiles no carnaval, realizou junto com o grupo uma de suas criações ambientais e performáticas. Na primeira tentativa, foi expulso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1965 ao ingressar na instituição com os integrantes da escola vestindo os Parangolés, vestimentas coloridas que Oiticica afirmava serem pinturas vivas.

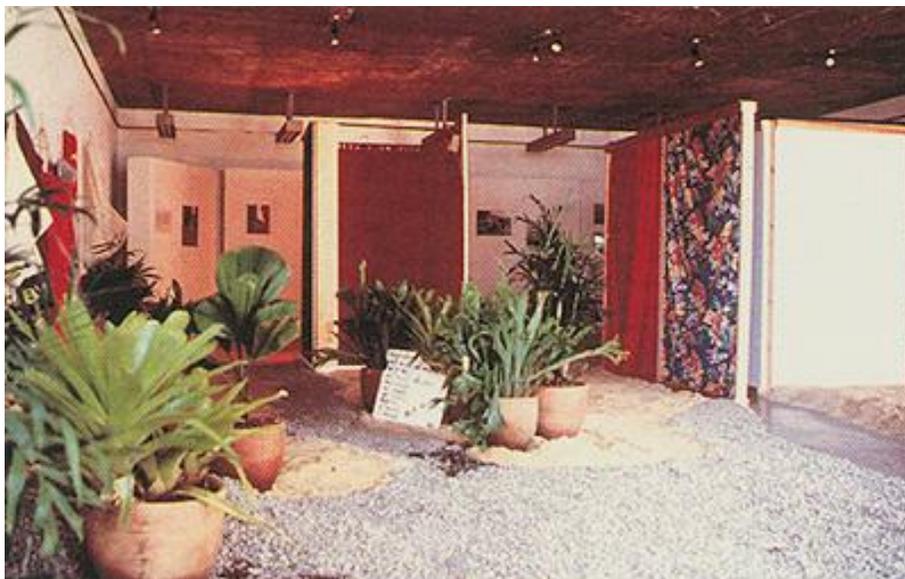


Hélio Oiticica. B54, Bólido Área 1. 1967. Técnica Mista. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.



Hélio Oiticica. Parangolé P6, capa 3. Tela, pano, nylon e fotografias de jornal.1965. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Em 1967, o artista retorna ao MAM-RJ para apresentar pela primeira vez *Tropicália* na exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Nessa instalação, o participante (que aqui deixa de ser somente um espectador) tinha que caminhar sobre areia e pedras, procurar poemas entre as folhagens, brincar com araras (vivas) e assistir a uma televisão que não passava nada além de uma imagem chuviscada. Cada ambiente era separado por *Penetráveis*, placas de materiais e tamanhos variados, dispostos de forma a proporcionar diversas experiências sensoriais. Dessa maneira, Oiticica juntava elementos considerados como tropicais, ao mesmo tempo em que questionava a situação do país na conjuntura política da época. O aparelho de televisão e frases como “o mergulho do corpo”, “a pureza é um mito” e a célebre “seja marginal, seja herói” desmistificavam ironicamente o imaginário de um Brasil folclórico.



Hélio Oiticica. *Tropicália*. 1967. Plantas, areias, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Semelhante ao labirinto tropical de Oiticica, na música *Tropicália* (1967), de Caetano Veloso, também aparece a justaposição de fragmentos diversos. Supondo remeter aos trópicos primitivos, instrumentos de percussão geram um clima de suspense e a ambientação musical é efetivada pela letra. As frases "organizar um movimento" e "inaugurar um monumento" se mesclam fazendo alusão aos aspectos políticos e alegóricos da *terra brasilis*. Além do mais, a introdução de recursos eletrônicos ampliava as possibilidades de arranjo e vocalização, desconstruindo certa tradição musical nacional.

eu organizo o movimento
 eu oriento o carnaval
 eu inauguro o monumento
 no planalto central
 do país
 viva a bossa-sa-sa
 viva a palho-ça-ça-ça-ça

Com o mesmo estilo irreverente de Oiticica, Caetano aparecia em programas populares de TV celebrando a cafonice e a ironia, trajando roupas de plástico e colares de macumba. A questão estética da miscelânea havia se transformado em atitudes cotidianas, assim como as proposições experimentais de Oiticica. Nesse sentido, podemos perceber que tal concepção da arte não está longe da adotada pelo cubismo e pelo dadaísmo. Caracterizados pela bricolagem de elementos visuais e sonoros e pela atitude anárquica e questionadora em relação ao próprio circuito artístico, estes movimentos veicularam a ideia de *antiarte* que tanto Duchamp quanto Oiticica utilizavam para contextualizar suas performances. No Brasil, a mobilização desse conceito por Oiticica é a proposta da *tropicália* de descolonizar de modo irônico o Brasil, constituída por um verdadeiro *ready-made* de elementos advindos de problemas e questões do

dia-a-dia em sociedade. Nada mais coerente com tal proposta do que Caetano distribuindo bananas à audiência no programa do Chacrinha.



Caetano Veloso no Programa do Chacrinha. Arquivo Projeto Tropicália.

De modo geral, é interessante perceber no movimento da *tropicália* a vontade de misturar a pesquisa artística à vida cotidiana. A incorporação de aspectos da cultura nacional na produção artística gerou uma atitude quase que implícita de imersão em um *modus vivendi*, ou seja, de utilização de elementos mais recorrentes da cultura de massa, até então ignorados pela classe artística. No movimento modernista de 1922, por exemplo, houve a revisão de elementos étnicos, linguísticos, folclóricos etc., mas sem a fusão com canais populares de entretenimento. A letra da música *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, condensa todos os paradigmas da estética tropical:

(é a mesma dança na sala
no canecão na tv
e quem não dança não fala
assiste a tudo e se cala

não vê no meio da sala

as relíquias do brasil:

doce mulata malvada

um elepê de sinatra

maracujá mês de abril

santo barroco baiana

superpoder paisano

formiplac e céu de anil

três destaques da portela

carne seca na janela

alguém que chora por mim

um carnaval de verdade

hospitaleira amizade

brutalidade jardim)

A *tropicália* foi um movimento de ruptura que questionou a forma de se pensar a arte no Brasil. A abertura do movimento, no entanto, não tratou de generalizar as especificidades da arte e da cultura, mas de pensar na possibilidade da produção artística como alguma coisa que seja flexível em relação aos acontecimentos do mundo, no sentido da transformação criativa e da propagação da arte para além das suas barreiras, onde talvez achamos que ela não possa existir.

*Hélio Oiticica. Parangolé P15,
Capa 11, Incorporo a Revolta.
1967. Técnica Mista. Projeto Hélio
Oiticica, Rio de Janeiro.*



Para saber mais:

Livros

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FREITAS, Artur. *Poéticas Políticas: Artes Plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, p. 59-90, Editora UFPR: 2004.

OITICICA FILHO, Hélio (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Links

[Projeto Hélio Oiticica](#)

[Projeto Tropicália](#)

[Enciclopédia Itaú Cultural](#)

Foto da capa

Hélio Oiticica. *Parangolé P1, capa1*. 1964. Plástico e tecido. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

splendor: 50 musicians and their public create a new space in amsterdam

Anne la Berge and David Dramm

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

Club, workspace, laboratory and meeting place in one, Splendor is a new music center in the heart of Amsterdam.

Amsterdam is known for its musician-initiated spaces through the years including the electronic music center STEIM, the jazz club BIMhuis, the modern music venue IJsbreaker and the post-squat Overtoom 301. Splendor adds a distinctive new twist to these fabled institutions: it is completely self-funded and offers work and performance space to any and all genres.

Five years ago, contrabassist Wilmar de Visser dreamt of creating a music space in Amsterdam where musicians could rehearse and organize concerts easily and on short notice. The idea was simple: make a place where musicians could explore, collaborate and perform. To finance it, they would do what comes most naturally: play concerts.

This idea was embraced by a group of 50 musicians. Each Splendor musician produces one concert a year for a membership based audience, automatically generating 50 concerts. This special concert series is then offered to members who pay €100 a year for free access to all 50 concerts. Splendor is cur-



rently supported by around 1000 paying members and hosts over 250 events per season. In a short span of two years, Splendor has become an international hub for musicians to gather and try out new ideas.

Splendor is run by a group of select musicians from every corner of the Dutch music scene. There are a host of experimental and electronic music mavericks, jazz and alternative rock types as well as orchestra players from the Concertgebouw, Rotterdam and Radio Philharmonic orchestras. There's even a tap dancer.

They use the space for themselves and their own groups as well as for guests who are invited to take part in various projects. Just by the nature of a building where multiple groups can rehearse or perform at the same time, collaborations between the 50 happen frequently, often conceived during a chance encounter at the coffee machine or the bar.

Splendor's business manager is an ex-percussionist, ultra-jack-of-all-trades named Norman who oversees a small staff that takes care of daily operations and finances. The musicians handle most of the

production tasks themselves, including PR and hosting their events. Everything from the sound systems to the whiskey and wine selection bears the personal touch of one or more of the musicians.

The building itself was a old public bath house that needed major renovation. On a cold winter's day in 2012, three brave Splendor musicians played a memorable concert for the construction workers.

A year later, this space became our 'big' hall.

With three performance spaces, two rehearsal studios downstairs and a bar, the building is often used for multiple-space events and simultaneous concerts. The diversity of the Splendor musicians ensures a wide-range of music *and* people coming through the building. Listeners who come for Schubert



often wind up checking out a live electronics event just because it's next door.

The former women's bath is our smaller hall.

Probably everybody's favorite space is a dome-like attic with Vermeer-like natural light for intimate shows, small rehearsals, meetings and just hanging out.

With flexible staging and no backstage areas, musicians and members walk through the same door into a concert space and wind up at the same bar afterwards for drinks and a chat. In order to accommodate all 1000 members at once, Splendor organizes one large, marathon concert per year at the Amsterdam Muziekgebouw aan 't IJ called the Splendor Parade.

Splendor Parade, 2015 [imagem não disponível]

An early morning meeting in the bar organizing the annual Splendor Parade.

Splendor has become a second home for the musicians, their public and a vast number of artists from the Netherlands and abroad. The building is theirs – 365 days a year – to create, explore and produce...to wherever their imagination takes them.



Photo credits: Foppe Schut, David Dramm, Wilmar de Visser

Musicians pictured include Maarten Ornstein, Wilmar de Visser, Santiago Cimadevilla, Oene van Geel, Caoimhín Ó Raghallaigh, Anne La Berge, Robert van Heumen, Dana Jessen, Paula Matthusen, Katherine Young, Amy Cimini.

For more information on Splendor:

splendoramsterdam.com

Flutist/composer **ANNE LA BERGE** and composer **DAVID DRAMM** have been living and working in the Netherlands since 1989. They are co-founders of Splendor Amsterdam.

annelaberge.com

daviddramm.com



adaptar um chá/um conto: obstruções

Luis Felipe Labaki

No último mês de maio, aconteceu em São Paulo o concerto NMElivro, acompanhado do lançamento virtual do álbum com as peças que foram apresentadas. A ideia inicial do projeto era simples: cada compositor iria trabalhar a partir de alguma obra literária ou autor que lhe interessasse e ver no que dava. Eu contribuí com “Serafim e a malícia / Reabilitação balística”, peça “inspirada em” (ou feita a partir de) “Serafim Ponte Grande”, de Oswald de Andrade.

<https://soundcloud.com/luisfelipelabaki/serafim-e-a-maliciareabilitacao-balistica>

Esse formato a princípio não é estranho ao NME, que já realizou outros projetos que tinham como eixo central algum elemento extra-musical: NME-chá, NMEpássaro, vídeos inspirados na ideia de “2” e por aí vai. Em todos os casos, acho que essas temáticas foram propostas apenas como gatilhos criativos (ou como obstruções, no sentido positivo do termo – como aquele usado pelo cineasta Jørgen Leth) tanto para as peças quanto para os concertos em si. E, especialmente no caso dos chás e dos pássaros, a aparente distância entre uma peça acusmática e, digamos, um chimarrão suscitou diferentes estratégias de composição (alguns partiram da história do chá, outros de *sua* história com o chá, outros das propriedades específicas da infusão etc., outros talvez tenham apenas tomado o chá enquanto compunham) e também de recepção por parte do público que, diante da sugestão oferecida pelo compositor, podia tentar es-



tabelecer algum paralelo entre música e chá ou – como nunca deixa de ser uma opção – não.

(Falei por acaso da aparente distância entre o chimarrão e a acusmática, mas o Chico já escreveu sobre o ato composicional do mestre-queijeiro em um de seus primeiros textos para a linda.)

Quando chega a vez dos livros, a relação entre “objeto inspirador” e peça parece menos inusitada. Isso porque livros (textos) são provavelmente a matéria-prima favorita quando se trata de buscar algo para passar de uma linguagem (ou ‘forma de existência’) a outra, ao menos em alguns contextos. Falar em adaptar o chimarrão para um filme talvez soe estranho (não fazer um ‘filme sobre o chimarrão’, mas um *filme baseado no chimarrão*); adaptar um conto, talvez não. Talvez não por haver algo de mais “natural” em adaptar um conto, mas por ser o tipo de adaptação que mais vemos por aí batizada como tal.

Batizada e anunciada: “peça/ópera/canção/filme baseada em uma novela de.”

Ou ainda: “inspirada pelos conceitos discutidos em...” (o que por si só já supõe uma relação bastante diferente entre as partes.)

O jogo de referências anunciadas sugere um trabalho de busca de semelhanças e dessemelhanças (enfim, de algum tipo de diálogo com o outro objeto) por parte do compositor e daquele que escuta. Nos concertos com chá, servimos o chá enquanto a peça é tocada; no concerto do livro, provavelmente não teríamos tempo de oferecer as obras escolhidas para que a platéia as lesse no decorrer da respectiva peça. Mas, caso tivéssemos, faria sentido? Até que ponto aquele que faz a adaptação/derivação pode esperar ou querer ou exigir que aquele que escuta/vê tenha conhecido o “original”? Até onde pode ir essa vontade sem que se interrompa o diálogo com base em um “Bom, mas fato é que você não sabe do que estou falando”?

Às vezes, isso pode fazer sentido. Às vezes, pode estar servindo de escudo.

(Até onde vai a diferença entre dar o crédito à ‘obra inspiradora’ por, sei lá, ‘honestidade intelectual’, e usá-la para justificar desenfreadamente suas próprias escolhas estéticas?)

A ênfase no processo de adaptação/transformação/diálogo ou a ênfase no resultado deste processo. Retomando Jørgen Leth, o filme *As cinco obstruções* – em que ele é desafiado a recriar diversas vezes seu curta-metragem *O ser humano perfeito* seguindo uma série de regras impostas por Lars von Trier – tomado como um todo, e não os curtas realizados por Leth ao longo do processo.

DET PERFEKTE MENNESSKE by Jørgen Leth - https://youtu.be/QMGKw_StDuw

Ou, efetivamente, o resultado do processo: *Game of Thrones* (aliás, aparentemente a série ultrapassou os livros; será que agora os produtores do seriado poderão argumentar com os fãs que *os futuros romances* é que não estão sendo fiéis à série?)

Ou ainda: *Die Hamletmaschine*, versão do Einstürzende Neubauten. No fim das contas, uma adaptação tradicional. Talvez nem tanto uma adaptação: uma versão.

Einstürzende Neubauten - Die Hamletmaschine - <https://youtu.be/0151400OT18>

E por aí vai.

raquel stolf - assonâncias de silêncios

Henrique Iwao

Sobre o álbum Assonâncias de Silêncio (volume 0, 2007-2010), de Raquel Stolf.

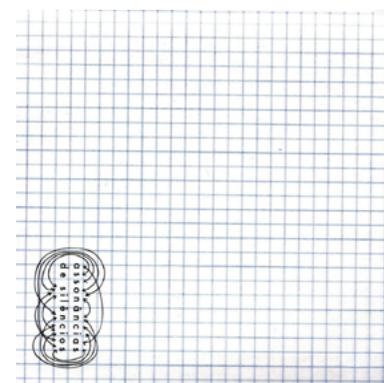
[áudio indisponível]

1. – O silêncio pode ser o fundo do ruído? – Mas não há silêncio matriz.
– Só que isso não impede de pensarmos o silêncio como um a priori da escuta.
– Para o ouvido, entretanto, não existe silêncio.

2. Percepções de silêncio: “aqui está silencioso”. Silencioso como? Se ouvir mais fosse romper o silêncio, a resposta seria algo como “antes, era o silêncio com motor de frigobar, mas agora, presto atenção e então escuto som de motor de frigobar, sem silêncio”. Daí uma diferença importante entre o microfone que capta e a escuta, porque depois do ouvido e suas transduções, o ato cognitivo direciona, filtra, foca. Já o microfone, por falta de inteligência, nota tudo.

3. Mas o silêncio não é um pedido para a não-escuta (ou pelo menos, não aqui). Não é um silenciar a escuta, como suprimir a visão, usando um óculos escuro branco. Talvez um pouco como silenciar o mundo, mas certamente não como caminhar com abafadores de ruído nas orelhas.

4. Em um volume normal, não consigo escutar muitas faixas. Isto é, seus silêncios, mais quietos, são mascarados pelos sons ambientes. Em uma escuta assim em casa, ouço muita coisa, todas elas de fora do CD: uma voz mecânica e grave, como de um carro de polícia que pede “aos cidadãos de bem que voltem



às suas casas”, mas dizendo “saco de mexericas por cinco reais” e “dúzias de ovos” alguma coisa; o toque de telefone de um vizinho distante; alguns carros (parecidos com 19, 23, 25, 32, 44) e uma buzina breve (36); o gato invasor que mia “mau” e não “mel”, como minha gata Mel; minha geladeira ligando e o consequente drone agudo (bem diferente de 10); eu próprio teclando para descrever os sons que ouço (em 33 esse som reaparece); alguns cachorros latindo (21 e 26). Penso na terrível vizinha que não faz outra coisa se não gritar – preciso escrever uma carta para ela e sua filha Nicole, “a retardada” (palavras da mãe). Os resfriadores barulhentos do meu MAC estão à toda, e nem está quente – são contínuos demais para soarem como os grilos de 41, e ruidosos demais para soarem como o eletrônico de 14. Um leve vento e uma surpreendente mosca, quase como em 28, e me lembrando o álbum colaborativo de Radu Malfatti, *One Man and a Fly*. Um plástico estalando devido à mudança de temperatura (na faixa 40, algo estala também).

5. Penso nessa situação curiosa, mas que poderia ser perfeitamente normal: para ouvir o CD, preparar um ambiente de quietude: fechar portas e janelas, tirar geladeira da tomada, desligar telefone, desligar estabilizador.

6. Ouvindo de novo, será que aumento o volume? E se ouvir alto, o quanto tudo não se mostra extremamente fragmentado? Primeiro, os clicks eventuais em começos e finais de faixa; os esbarrões e falta de perspectiva em algumas gravações: certamente são marcas que sinalizam: cotidiano, trabalho não especializado – uma certa fortuidade, um gosto pelo que aparenta espontaneidade. Seria tudo isso um diário? Entre as faixas, silêncios digitais, sem espaço (e dentro delas, nas faixas com falhas – 45 a 47): é como ficar sem respirar, entre respirações preocupadas em não soar. Isto é, há interrupções radicais. E também: as mudanças das texturas de fundo ficam bastante acentuadas, mas não duram o suficiente para se estabelecer, nem tampouco são curtas o suficiente

para se encadearem (como eu mesmo tentei fazer na minha obra “Silenci”, onde trechos de músicas de Varèse percebidos como silêncios são normalizados e justapostos). Enfim, é preciso muita concentração. Uma coleção que talvez diga – é preciso evocar x, evocar y, mas não há tanto tempo (rápido!); como alguém que às vezes diz: acalme!, e agora acalme daquele *outro* jeito.

7. Talvez seja melhor colocar o fone, e ajustar o volume para o mais baixo possível. Digo melhor, mas é como: de outra maneira – uma transformação do álbum. Deve-se escutá-lo no mínimo 3 vezes, eu diria. Mas hoje, *tinnitus* do brabo.

8. Sutrações-decalagens: abaixar algum som até sua energia perder-se em quietude e, por fim – silêncio, ou ainda mais: zero.

9. Segundo Craig Dworkin, em *No Medium*, Jens Brand realizou uma gravação de campo do som de um deserto de Botsuana, lugar quase vazio e quase realmente silencioso, e utilizou esta na instalação *Stille-Landschaft* (2002). A menos que você esteja numa câmara anecóica...

10. 13 e o som de trovões à distância. Uma atmosfera de atenção e espera invade a sala. É breve. 20 e 35 algo range. Como gosto de rangidos, não poderia considerar isso como silêncio. Sempre que ouço rangidos, penso: “música acontecendo”. Um vento muito bom, alguém a andar. Carros passam. Quero ler com isso, mas dura pouco demais para ler. O jeito é escutar a próxima. 48 e 49 falam sobre aparência. De cima, não entender que há ruído em baixo. Fundo do mar, fundo de rio. – Está tão quieto aqui na superfície. – Mas e as correntes subterrâneas?

11. O silêncio como o branco e não o transparente. Uma lista de coisas brancas. A relação com o papel. Diz ela: “gosto quando escuto a escrita”. John Cage anota notas em cima das imperfeições do papel em branco (música para carrilhão, música para piano 1-85, etc).



12. Mas o que são esses silêncios? Se são sensações, eles incluem sons. Se são um sentimento, posso coletar os sons dos momentos em que o senti. Num contexto barulhento e frenético talvez o bem maior seja o silêncio. Solidão e silêncio para propiciar algo a dizer. Mas talvez o “a dizer” sejam esses próprios momentos. Eu estava nesse momento e gostaria de dizer “eu estava nele” (sem *que*), e estava nele, e estava nele etc.

13. Como diz Ulisses, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector: “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.”

14. E se o silêncio for um convite para escutar mais? Certamente, se nos mantemos em silêncio, durante um evento sonoro, escutamos melhor – não somos a *outra* fonte sonora, causa de distração própria. Salomé Voegelin escreve sobre isso no capítulo *When there is nothing to hear you start hearing things* do seu livro *Listening to Noise and Silence*.

15. Diferentes silêncios, diferenças no e dentro do silêncio. Sons infra-sutis, quase-imperceptíveis (vamos escutar bem baixinho, e aí corrigir, como a errata pede, o volume de 48, 49 e 50, abaixando-os mais). Ou ainda mais uma diferença conceitual: o silêncio como pausa: o silêncio do vento, quando este não venta. O ar (tranquilo); a mesa (não estala nem range); a geladeira (sem drone). Escuto não-ouvir vento, mesa, geladeira.

16. Colando e parafraseando: “Baixar o volume do mundo. Baixar o volume da boca. (...) Talvez seja preciso baixar o volume de sentido da escuta. Propor ao outro a falta de sentido. Ouvir com os ouvidos bem fechados. Dificuldade e limite de audição. Propor isso. E nessa dificuldade, propor diferenças – eis o irrepetível – de uma gravação a outra, de uma execução de gravação a outra – na escuta, no seu esforço, mas também no seu entorno. Assonâncias: re-

as camadas de um silêncio:



petições de micro-variações, o que pulsa entre um silêncio e outro, o que insiste. Um quebra cabeça branco com 1000 peças.”

17. Stolf cita Comte-Sponville para falar do silêncio como ausência de sentido: “é o outro nome do real”. [áudio indisponível]

18. Em uma das escutas, depois de 49 silêncios empilhados, criando silêncios do tipo mascaramento-silenciar uns aos outros, de sopetão, o aparelho de CD (estou usando um que tenho, bonitinho, com duas caixas de sonoridade agradável e tamanho médio, retangulares na frente, com gabinete de madeira preto, com falhas premeditadamente rústicas na pintura, esbranquiçadas, como listras) produz seu característico “toque de recolher”. Imediatamente, som da tubulação do banheiro, indo e vindo.

essa colunista descobriu algo que você não vai acreditar

Julia Teles

Normalmente, quando estamos navegando nas redes sociais encontramos diversos links que começam com “você não vai acreditar”. No geral, eu clico imediatamente, pois gosto de saber o que os amigos estão vendo e conhecer a gama de coisas que são oferecidas para nós diariamente sob essa idéia da curiosidade ou da novidade. O resultado do clique pode ser várias coisas diferentes (até porque os títulos não explicam muito, de propósito). Podem ser noivos fazendo dancinhas descoladas no casamento, pedidos de casamento românticos ou em forma de flashmob, instrumentos musicais feitos de cenoura, podem ser vantagens e desvantagens de algum alimento específico, enfim, notícias que os sites pretendem bombar em visualizações.

O site [Catraca Livre](#), que antes somente divulgava atividades culturais gratuitas ou de baixo custo de ingresso, passou a ser um desses sites em busca de compartilhamentos e visualizações, usando essas matérias engraçadinhas-curiosas. Vi surgir até mesmo alguns sites especializados em matérias curiosas, como o [Compartilhável](#), o [Tudo Interessante](#), e provavelmente muitos outros. É como um ressurgimento digital das revistas Recreio e Mundo Estranho.

Arte e Música também são itens expostos nessas sites, especialmente em versões mais descoladas deles, como o [Hypheness](#). O título base para quase todas

as matérias é “Esse fotógrafo pegou X e fotografou com Y, veja o que aconteceu”, confirmam alguns exemplos:

[Fotógrafa clica gatos com deficiência para mostrar como eles continuam sendo incríveis](#)

[Esse cara está transformando as fotografias maternas com incríveis fotos debaixo d’água](#)

[Fotógrafa registra, sem saber, momentos finais de um casal](#)

[Fotógrafa captura cães em momentos de relaxamento](#)

Aí fica a dúvida. Esses projetos super “curiosos” sempre existiram, ou passaram a existir à medida que passamos a consumi-los nessas grandes quantidades? A saída agora para tornar algo popular é torná-lo curioso? Alguns dos trabalhos fotográficos são bem bonitos, mas sempre vêm com essa roupagem bem publicitária. Isso é um problema?

O engraçado é que quando acessei esses sites, o Catraca Livre e o Hype-ness a partir de suas páginas iniciais, o conteúdo se torna muito mais interessante. Encontramos matérias e críticas de exposições e apresentações, entre outros assuntos diferentes. Mas as matérias específicas que chegam em nós diariamente são essas que estão mais por dentro da lógica da curiosidade. São as que realmente batem recordes de compartilhamento, logo, representam o que a maior parte dos leitores quer ver no site.

As notícias que mais me marcaram, relativas a som e música, foram essas:

[O som de grilos desacelerado](#)

Essa curiosidade bombou na internet e logo foi desmentida, não haveria como os grilos soarem assim sem muita manipulação e edição. Eis uma [outra matéria](#) que desmente o caso.

[O som do tronco da árvore](#)

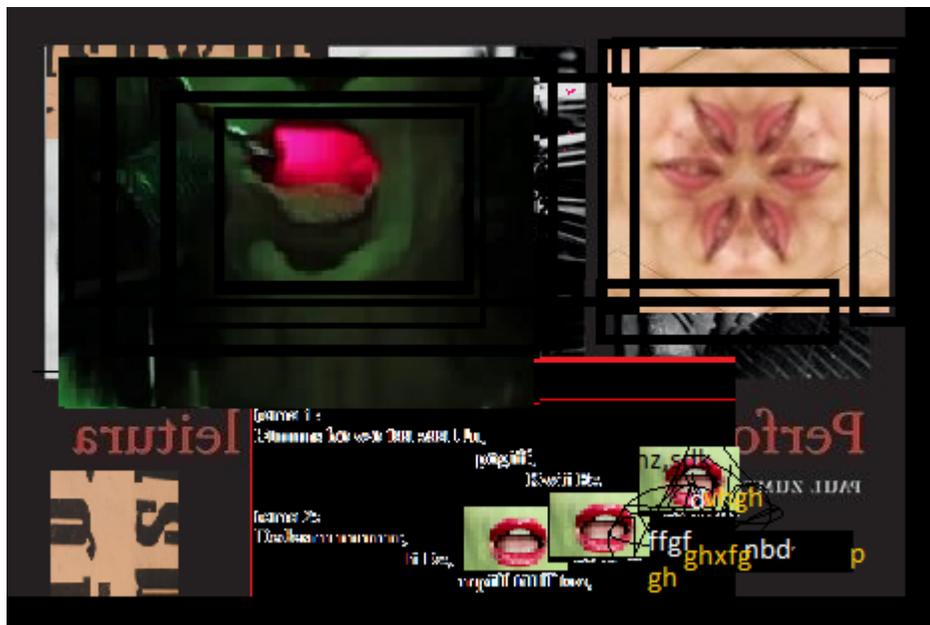
Alguns sites, como esse que postei, venderam a notícia como se o som

fosse próprio da árvore. [Outros](#) já deram a informação completa, falando que um software interpreta as informações dos sulcos da árvore. Não, uma árvore não soa naturalmente como um piano.

Será que então precisamos produzir curiosidades para sermos populares nas mídias sociais? Ou até forçar a barra para uma interpretação errônea, para forçar relações com a natureza? Os cinco minutos de fama na era digital.

voz – corpo e eletricidade

Flora Holderbaum



É na intersecção entre partitura-ação, poesia performada, escuta-composição, texto-música e partitura verbal que tento veicular a ideia de um desejo de voz, o qual atravessa a Poesia Sonora. Ao ser absorvida pela mediação tecnológica causada pela gravação, micro-edição e difusão sonoras, a Poesia Sonora mutaciona seus articuladores de criação, recepção e apropriação do material vocal. Ela também dissolve seus limites para outros âmbitos, como a música eletrônica, as performances intermídia, os eventos e happenings, a rádio arte, entre outros.

Quando Henri Chopin cria seus *audiopoemas* (veja meu texto anterior, [aqui](#)) e trabalha a voz com o gravador de fita, prepara de certa forma a performance através de um meio eletrônico. A voz adere ao microfone. A letra foi explodida pela poesia, e tanto mais a palavra e as sentenças, deixando apenas proto-pronúncias, vestígios de um material sônico complexo, que é amplificado, repetido, retrogradado, filtrado, transformado.

De acordo com Cathy Lane, em seu artigo *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech* (2006), o que antes do gravador era chamado de composição fonética revigorou-se após os anos 50 e se desenvolveu a partir da habilidade de gravar o som, acontecimento que acabou borrando a fronteira que separa arte sonora, poesia e música concreta (LANE, 2006, p.4). A autora nos apresenta uma coleção de termos frequentemente usados para nominar esse tipo de atividade composicional com a voz falada, apontando para a variada gama de fontes e de disciplinas que esse tipo de composição delineia:

[...]Metapoesie (ALtagor-Jean Vernier), text-sound composition (Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson, Bengt Emil Johnson), Instrumentation Verbale (Jean-Louis Brau), áudio-poems, poésie sonore\electronique (Henri Chopin), Lautprozesse (Carlfridrich Claus), concrete sound poetry (Bob Cobbing), Crirythme, Musique concrète vocale (François Dufrière), poèmes lettristes, lettrisme sonore (Isidore Isou), Audiotettura, poesia sonora (Arrigo Lora Totino), artikulationen (Franz Mon), Verbophonie (Arthur Petronio), Akustische and Optische Lautgedichte (Josef Anton Riedl), Audi-tive poesie, lautgedichte (Gerhard Ruhm), skribentische Lautpoesie (Valeri Scherstjanoi), sonorisierte audiovisuelle Gedichte (Paul de Vree), Megapneumes (Gil J. Wolman). (Lentz, apud LANE, op. Cit. p. 4).

A passagem da poesia de um meio ao outro, disposta em paradigmas sobre a oralidade e escrita, palavra e som, corpo e poesia, indica a voz como agenciadora destes meios, registros ou canais. Refletindo e atravessando as idéias de Walter Ong (2002), Marshall MacLuhan (2001) e Paul Zumthor

(2007, 2010), existiriam “lugares de passagem” entre um registro e outro, bem como perda, ganho ou mutação de elementos, enquanto estes processos se dão sempre de acordo com a sociedade que os engendra. Estes autores abordam os paradigmas entre a comunicação vocal e os registros de gravação e reprodução, os *media*, como o rádio, a TV, o computador, e apontam o papel do aparato maquinal das tecnologias de disseminação, como o gravador, enquanto detonadores de complexidades dentro do campo apreensão, recepção e manutenção da informação humana, em suas ordens mental, econômica e social.

No caso da poesia, a experimentação levaria aos diferentes meios como a performance, o gravador e o computador, gerando novos modos de composição, conhecidos como poesia sonora, poesia visual, poesia fonética, entre outros. Então, que mutação de ordem mental, econômica e criativa essas diferentes abordagens da poesia e da voz poderiam nos proporcionar, em contato com a tecnologia?

Na interação da poesia e do fonetismo com a Música Experimental, Concreta e Eletroacústica, as possibilidades que a voz gravada alcançou foram multiplicadas. [Ommagio a Joyce, Visage](#) (1961), e [A-Ronne](#) (1974-75), de Luciano Berio, [Roaratorio](#) (1979), e [Empty Words](#) (1973-74), de John Cage ou [Glossolália](#), de Dieter Schnebel, são exemplos de iniciativas que inauguram para a voz um outro nível de exploração, que combina performance, técnica vocal, acúmulo de vozes, polifonia, justaposição sense/non-sense, inclusão de ruídos guturais e sons do cotidiano, síntese e processamento da voz, e combinação de todos estes procedimentos.

Se nas vanguardas artísticas a palavra se liberta das regras sintáticas e libera o rumor das palavras, o a-semântico e a declamação do som, logo a música vai liberar todo tipo de som para a criação musical sob o nome de Música Concreta e Experimental e depois, de Arte Sonora. A concepção do que é tido como musical passou assim a incluir sons de todo tipo (sons cotidianos con-

cretos, ruídos) e mesmo o não-som (silêncio) como potencialmente musicais. Daí decorreu também um processo de musicalização dos sons, no qual o artista lida com os sons de todo tipo como matéria prima, não apenas os sons instrumentais tradicionais, para compor e criar um complexo de materiais de sentido.

Douglas Kahn, em seu texto [The Arts of Sound Art and Music](#), fala do papel do Som nas Artes, termo que ele prefere ao invés de Arte Sonora. De acordo com o autor, o nome Arte Sonora foi pronunciado por inúmeros artistas a partir da década de 80, com o intuito de identificar seus trabalhos com o som como expressão poética possível, dentro de variadas modalidades: são escultores criando ambientes sonoros, artistas plásticos fazendo instalações, entre muitas outras possibilidades. Todavia, a utilização do som nas artes, não só por músicos, precede em 30 anos a década de 80. O que se convencionou chamar de Arte Sonora a partir dos anos 80 na verdade recorre aos fins dos anos 40 e início da década de 50, com a Música Concreta e a Música Experimental, Pierre Schaeffer e John Cage.

Para Kahn, tanto a música concreta quanto Cage, tanto a Poesia sonora, o Text-sound ou o Horspiel, são práticas que ensaiariam uma “sensibilidade pós-moderna, respondendo à provocações teóricas, engajando um tipo de problematização das fronteiras (em arte)” (Ibidem, tradução da autora). A musicalização dos sons seria assim um meio de identificar uma abordagem técnica e discursiva para o uso artístico do som e um convite para ouvir complexamente e compreensivamente.

[...]Ambos, Cage e a música concreta envolvem uma advertência contra os vários significados do som. Isso se deu como uma ressaca dos argumentos do século XIX contra as propriedades miméticas de música de programa, disposição que foi ensaiada através da música avant-garde na primeira metade do século ao longo dos anos pós-guerra. A música concreta tentou erradicar as qualidades indiciais através da manipulação direta

do som na fita (aceleração, desaceleração, retrogradação, corte, etc.), enquanto Cage estendeu essas operações desde a produção até a recepção, a fim de realizar uma última linha de defesa no limiar psicológico entre ouvir e pensar (Idem Ibidem).

Podemos falar de uma poética experimental da voz enquanto valorização dos sons cotidianos, da fala, da enunciação, do ruído e do silêncio como elementos musicais, tal como Cage realiza em suas conferências, leituras poéticas e declarações. O texto escrito é pensado enquanto partitura musical, enquanto proposição sonora, e a colagem, quebra, junção e diagramação das palavras na página convidam para a leitura ao microfone.

São inúmeros os trabalhos veiculados a uma forma de ouvir-compor um texto que se aproxima do musical pelo jogo da enunciação com os sons das palavras: Palavras Vazias (Empty Words), (1973-1975), Da Conferência sobre o Nada (Lectures on Nothing, [aqui](#) traduzido e lido por Augusto de Campos), Conferência sobre o Clima (Lectures on the Weather, 1975), e seus Escritos através de Finnegans Wake (1973) dos quais provém também Roaratorio (1973).

Quando Cage recitava seus textos, contava com a aglomeração sonora dos ruídos do ambiente, bem como do silêncio das pausas entre leitura e público. Em seus trabalhos gravados, o compositor-poeta também utiliza procedimentos de edição e colagem dos sons da voz com sons cotidianos, sons do trânsito, objetos domésticos.

Roaratorio, especificamente, foi baseada no livro Finnegans Wake, de James Joyce, e foi pensada originalmente para ser uma transmissão de rádio.

John Cage - Roaratorio (1979) - <https://youtu.be/bdHe4c10smY>

Cage utilizou o texto de Joyce como medidor ou como tempo da composição (CAGE apud BOSSEUR, op. Cit. p. 105): o procedimento estipulado foi delimitar um tempo de gravação dos sons e da voz (um mês), e outro para trabalhar com as trilhas gravadas em 16 pistas no IRCAM, em agosto de 1979.

De acordo com Bosseur, na obra de Cage “temos a impressão de que a música é o campo de investigação que colide com as ideias da poesia sonora devido ao caráter cotidiano do material e às tecnologias utilizadas [...]” (BOSSEUR, 2004, p. 106-107).

Além do envolvimento entre palavra e som que Cage desenvolve, sua influência recaiu sobre artistas das mais variadas procedências, através de suas conferências e cursos no Black Mountain College e na New School for Social Research. Lá frequentavam artistas plásticos, dançarinos, atores, musicistas e cineastas, muitos deles veiculados ao grupo Fluxus e às ideias de evento, performance e happening. Artistas como Dick Higgins, George Brecht, Alisson Knowles, Ken Friedman, Al Hanse, Yoko Ono, Wolf Vostell, Ben Vautier, Nam June Paik, desenvolveram o conceito de *proposições, ações* e os chamados *Event-Scores (Partitura-Evento ou Instruções-Evento)*, ligados ao conceito de Pesquisa-composição introduzido por Cage. Estas propostas repensavam a música em contato com a performance: “não mais como sucessão de notas, harmonia e ritmo, mas como pulsação, fruição, temporalidade.” (MELIM, 2008, p.12). De acordo com Alisson Knowles,

[...] Instruções de Evento envolvem ações simples, idéias e objetos da vida cotidiana recontextualizada como performance. As Instruções de Evento são textos que podem ser vistos como peças proposicionais ou instruções para ações. A idéia de instrução sugere musicalidade. Como uma partitura musical, as Instruções de Eventos podem ser realizadas por artistas que não sejam seus criadores originais ou estarem abertas à variação e interpretação [...]. Os eventos são uma forma mínima de performance inventada por George Brecht, durante as lendárias aulas de composição Experimental de John Cage na New School for Social Research, em Nova Iorque, em 1958. Muitas performances Fluxus tomaram este significado reduzido de performance, que é muitas vezes uma simples instrução enganosa. (in: www.aknowles.com, apud FELICÍSSIMO, 2009, p.49)

Diretamente ligado a John Cage e ao grupo Fluxus, porém com uma carga excepcionalmente singular, temos Demetrio Stratos, multi-instrumentista e artista da voz. Nascido em Alexandria, filho de pais Gregos, e residindo grande parte de sua vida na Itália, Demetrio explorou como um nômade as potencialidades vocais em relação ao timbre, às alturas, aos harmônicos ocultos da voz. Em entoações semelhantes ao canto de povos mongóis e sardos, associou este saber antigo ao caráter improvisatório do jazz, do soul e do rythm'n'blues. Atuou com o grupo Area, um grupo de Rock Progressivo mundialmente conhecido. Demetrio teve pleno contato com Cage e sua obra e interpretou *Sixty-two mesostics Re Merce Cunningham*, para voz não acompanhada e microfone:

John Cage Sixty Two Mesostics Re Merce Cunningham (1971) - <https://youtu.be/GBTf50UXgME>

Janete El Haouli, em seu livro *Demetrio Stratos: em busca da voz música* (2002), coloca como a exploração vocal deste poeta-músico viria provocar um processo de “des-subjetivação” da voz. Segundo a autora, Stratos opera uma espécie de comunhão dos corpos vocais múltiplos, polifônicos, num mesmo instante de tempo, através da pronúncia de uma voz diplofonada, na qual dois ou três sons são entoados simultaneamente. Não haveria, neste caso, uma exacerbação da capacidade expressiva do sujeito, mais ligada à mimesis enquanto repetição de padrões estéticos do bel canto e da voz lírica. Ao contrário, Stratos incorpora o performer do happening, avesso ao sujeito “teatral” e à mesmice do ato imitativo e representacional, e instaura uma voz recuperadora do erotismo do corpo no desmanchamento semântico provocado pela poesia. (HAOULI, 2002, p.58-60).

Stratos apresenta uma gama de timbres, alturas, ruídos guturais, técnicas de ressonância e entonação que revelam um virtuosismo impressionante. O poeta pesquisou cantos do Oriente Extremo, e exhibe um repertório de sons,

gemidos, risos, grunhidos. Um exemplo desse tipo de obra são as Investigações: diplofonias e triplofonias de Stratos, nas quais utiliza técnicas dos cantos Mon-góis, com sobreposição de harmônicos e elementos percussivos da voz.

Investigazioni (DÍplofonie e Triplofonie) - Demetrio Stratos - <https://youtu.be/D9p7iMTzCf0>

Outra tomada da Poesia Sonora mais recente surge o movimento da Polipoesia, em Valência, na Espanha, desenvolvido por Enzo Minarelli e seu Manifesto da Polipoesia como Prática da Poesia do 2000, publicado em 1987. (MINARELLI, 2005, p 195). Neste documento, o poeta sonoro lança mão de seis pontos principais de sua proposição ‘militipoética’, e aborda aspectos definidores de uma poesia sonora contemporânea, tais como: o papel das novas tecnologias, as mídias eletrônicas, a palavra como elemento primordial de qualidades sonoras polivalentes, o aparato da boca e as possibilidades de experimentação com o ruído sonoro oral, entre outros (Ibidem, p.196-210). Minarelli busca o diálogo freqüente entre poesia e performance, numa abordagem da poesia multimídia.

Essas propostas anunciam outros modos de ouvir e criar com sons na modernidade, o que até os dias atuais nos apresenta desafios de atualização, frente às constantes mudanças de materiais, tecnologias, meios e modos de produção sonora, nos quais a fala e outras enunciações humanas são sujeitas a diferentes formas de ressonância, armazenamento, síntese, manipulação e disseminação. Também anunciam a voz como interlocutora das novas tomadas do corpo com as mídias e maquinações tecnológicas contemporâneas, o que nos direciona para a concepção de voz maquinada. Mas não se trata de um maquinismo mecânico, mas de uma apreensão menos determinada e mais heterogênea das mediações entre poesia, voz, corpo e máquina. Podemos pensar num conceito de *máquina* de acordo com a proposta Gilles Deleuze, sob a

conotação de processos de articulação, de vizinhança, de interferência, *devoir* ou intervenção contínua entre corpos, organismos, ferramentas e máquinas sociais, num *agenciamento maquínico*:

Máquina, maquinismo, “maquínico”: não é nem mecânico, nem orgânico. A mecânica é um sistema de conexões graduais entre termos dependentes. A máquina, ao contrário, é um conjunto de “vizinhança” entre termos heterogêneos independentes. [...] O que define um agenciamento maquínico é o deslocamento de um centro de gravidade sobre uma linha abstrata. [...] Máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa (DELEUZE; PARNET, 1996, p.84-85).

Proponho então pensar numa voz maquinada no que diz respeito ao processo em que as dicotomias oral-escrito, corpo-mídia, voz em performance-voz gravada, voz versus instrumento, podem assumir um novo aspecto, não de dualidade, mas de agenciamento, de *devoir*, de atravessamento e passagem, no qual cada uma concede de si intervenções sobre a outra.

Para saber mais:

Imagens da capa: colagens sobre outros trabalhos, entre eles: imagem de Ute Wassermann.

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.

DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995, 128 p. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

FELICISSIMO, Ana Paula. Fluxus em Museus, Museus em Fluxus. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, 2009.

HAOULI, Janete El. Demetrio Stratos-em busca da voz-música. Londrina: Haouli, 2002.

KHAN, Douglas. Sound Art, Art, Music. Disponível em: http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn_Sound%20Art.pdf

_____. Noise, Water and Meet: A History of Sound in the Arts. Cambridge: MIT Press, 2001.

LANE, Cathy: Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech. Organised Sound, Cambridge, 11(1): 3-11, pp. 3-11, 2006.

MACLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2011.

MELIM, Regina. Performance nas artes Visuais. Rios de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Auckland, New Zeland, 2007. Disponível em: <http://www.intermedia.ac.nz/pdfs/ConceptualFusionISBN.pdf>. Acessado em dezembro de 2012.

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.

ONG, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

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

_____. Performance, Recepção e Leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Todos os textos desta coluna são alimentados a partir da minha dissertação de mestrado: [A VOZ-MÚSICA NA INTERMÍDIA SOM-PALAVRA-PERFORMANCE \(UFPR, 2013\)](#), realizada sob orientação de Daniel Quaranta.

luz

Natália Keri, Carol Neumann e Felipe Merker Castellani

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 série fotográfica *boneca de marte* de **Carol Neumann**.

E com a música *Continuidades* de **Felipe Merker Castellani**.

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/continuidades>

Luz, de Natália Keri

Nem sei quando foi a última vez que vi os meus pais. Às vezes bate uma saudade. Às vezes acho que é melhor eles não me verem assim.

Vou esperando eu ficar do jeito que eles queriam, aí sim apareço. Mas aí tento ficar pensando, para lembrar como eles me achavam bonito, como era dar orgulho em alguém. É... acho que nunca fui muito bom nisso...

Sou bom em ser eu mesmo, mas isso não me levou a lugar nenhum. Não. Me trouxe aqui, mas é isso que estou tentando apagar.

Talvez devesse voltar para casa, no horário de sempre, depois do trampo, como se nada tivesse acontecido. Talvez já tenham esquecido de mim.

Isso ia ser bom para caralho. Uma hora eles vão pensar que o menino que

Carol Neumann (foto) é mauaense e estudante de Midialogia pela Unicamp. nn.carol92@gmail.com

Felipe Merker Castellani

(música) é mestre e doutorando em Música pelo IA-Unicamp.

Atualmente suas pesquisas práticas e teóricas tem como objeto central a criação musical em relação a outras práticas artísticas, como o vídeo e a dança, especificamente em contextos de criação coletiva colaborativa.

soundcloud.com/fcastellani

[youtube.com/user/](https://youtube.com/user/FMerkerCastellani)

[FMerkerCastellani](https://youtube.com/user/FMerkerCastellani)

eu fui nunca existiu, nunca veio à luz. Eu mesmo esqueço. Verdade, acho que o melhor mesmo é sumir nesse mundão de merda.

Sumir e sumir, dia após dia, numa faísca criada pelo estalido das pedras.

Luz

e

penumbra

penumbra

penumbra

penumbra

nem sei quando for a última vez



mash ups, simbiose como composição?

Alessa

Recentemente tive a oportunidade de trabalhar com um procedimento muito recorrente dos dias atuais, o *mash up*. Eu e meu amigo e parceiro musical, Cauê Benetti, tivemos que compor 3 trilhas utilizando os *mash ups* no tema “bailes” para uma exposição de fotos. As trilhas tinham uma abordagem histórica e geográfica. A primeira dedicava-se a bailes rurais, a segunda a bailes do começo da metrópole, mais ou menos entre os anos 30 e 60, e a última era mais contemporânea e dedicava-se aos processos de globalização cultural.

Proveniente da cultura do *remix*, o *mash up* é uma técnica na qual se reaproveitam materiais sonoros, geralmente de música pop, recombina-os numa nova estrutura. Pega-se a base de uma música para acompanhar a melodia de outra e num processo de colagem obtém-se uma nova coisa, mas que em si não é coisa alguma. Os *mash ups* viraram moda na internet. *Geeks* de áudio e fanáticos pelo tema postam vídeos no *youtube* de suas obras, e a prática se estende não só para o som, mas para os vídeo-clips. As colagens são das mais diversas, de coletâneas de vários hits até a sobreposição de artistas, as batalhas, Fulano vs. Siclano. O *mash up* mostra dados interessantes sobre o processo de composição de música pop nos dias de hoje, os quais me dedicarei a comentar na medida do possível.

Abaixo exemplos de *mash ups*:

[Mashup] 30+ Hit Songs from 2007-2014 - <https://youtu.be/DS2xsk2hzpM>



James Brown vs Led Zeppelin - Whole Lotta Sex Machine - https://youtu.be/3XeI9H2_gM

Existe na cultura de *mash up*, assim como na prática de dj, um grande trabalho de pesquisa em música. Isso se dá não só pelo fato de ser um estudo do gênero pesquisado, mas também pelo dado que o dj é um colecionador de loops. Ao tentar conectá-los, nem sempre o loop escolhido dará conta do recado, mesmo que o dj o processe digitalmente, o material original é muito importante, e processamento não faz milagre. Portanto sua amostragem tem que ser bem alta.

Outro fato digno de nota tem a ver com o andamento das músicas. Enquanto trabalhávamos nas trilhas, pude constatar que alguns gêneros possuem praticamente o mesmo andamento, o funk carioca por exemplo gira em torno dos 130 bpm. Os calypsos empolgantes de hoje, também todos a quase 130 bpm. Porém isso muda durante o tempo e os funks dos anos 80, mais melódicos, estão em torno dos 100 bpm. O carimbó paraense e o brega, também dos anos 80, 76 bpm. Pode até ser um “padrão” da indústria, mas isso se explica facilmente uma vez que estas músicas, projetadas para fazer dançar o baile, são pilotadas por djs. E, nesta função, a sincronicidade do tempo é essencial.

Também podemos ver o quanto o *mash up* desmascara uma questão harmônica muito presente na música pop de rádio. As cadências harmonicas são muito próximas, o que cria a sensação de que, em uma hora de músicas tocando no rádio, ouvimos uma hora inteira da mesma música. Na guerra do *dial*, a similaridade prevalece. O rock também não escapa disso. Tem *riff* de guitarra? Então existe uma grande possibilidade da música estar na tonalidade de E, que é coincidentemente a corda mais grave da guitarra.

A trilha que nos deu mais trabalho foi a que tinha como tema o início da metrópole, dos anos 30 a 60 mais ou menos. As músicas deste período não

tinham o procedimento de *loop* como base composicional, existiam repetições, mas muitas oscilam em andamento pois eram essencialmente executadas ao vivo. A composição se dava fora dos *DAWs* (*Digital Audio Workstation*). Portanto foi mais difícil acharmos andamentos coincidentes, assim como uma tonalidade que prevalescesse sobre outra. Assim, para tentar encaixar algo que não foi feito para funcionar na lógica de *loop*, tivemos que “apelar” para processamentos digitais como *time stretch* (quando se estica ou encolhe o tempo de um áudio) ou *pitch transformers* (quando eu ajusto a frequência das notas a meu bel prazer, o famoso *autotune*).

No final do trabalho, fiquei pensando o quanto o *mash up* consegue realmente se transformar em uma nova obra, ou se sua função é apenas explicitar o quanto as composições são maleáveis e similares as outras. Acredito ser um processo diferente da técnica *plunderphonics* à maneira de [John Oswald](#) na qual os samples utilizados são menores, e o resultado final bate na porta da cultura eletroacústica.

Os *mash ups* parecem criar uma dependência dos fonogramas originais. É simbiose como composição, se tirarmos uma das faixas, o *mash up* para de existir, e o que temos é apenas mais uma música pop. No entanto, eles seguem a tônica dos novos tempos de internet, exemplo de recurso *bendable*, um tipo de *hack* de áudio. Vomitam para as redes o que as rádios enfiam goela abaixo.

Fica aqui o convite para todos irem ver a exposição Bailes do Brasil que fica no Solar da Marquesa (R. Roberto Simonsen, 136 – Sé), perto do Pateo do Colégio. Em exibição de 28 de junho até 25 de outubro de 2015 – entrada gratuita.

patricia martínez: volar (2011)

Adam Matschulat

Patricia Martínez: Volar (2011).

Volar é uma peça da compositora e artista argentina Patricia Martínez, que também se identifica como artista experimental multi-disciplinar, improvisadora, pianista e intérprete de produtos eletrônicos e instrumentos digitais. Em suas palavras seu trabalhos surgiram, em parte, a partir de um processo experimental de de-condicionamento que envolve um certo grau de risco onde a música resultante é deixada vulnerável em termos de sua identidade expressiva.

<https://soundcloud.com/patricia-martinez-1/volar-to-fly-2011-string-1>

Volar, nas palavras da compositora Patricia Martínez, “*é uma peça sobre o alongamento e elasticidade de unidades do tempo*” e a intenção da compositora de representar o som como uma textura em progresso é atingida eficientemente pelos músicos do “The Jack String Quartet” nessa gravação ao vivo em Stanford University (EUA), onde Patricia obteve seu Doutorado e seu Mestrado em Composição. *Volar* é um brilhante exemplo de quão importante é a comunicação entre compositor e músicos no meio experimental. As instruções e a compreensão conceitual da compositora fizeram que os músicos realizassem a peça em forma justa ao seu etos. A peça transborda com uma sensação do orgânico e do maleável e a representação sonora das unidades de tempo. Esticando-se e passando por etapas de metamorfose, carrega valor dramático e humano. *Volar*, para mim, é uma incrível realização conceitual que naturalmente puxa para fora sensações de fragilidade humana.

Atualmente Patricia Martínez lidera *workshops* de composição musical e de criação multidisciplinar em Buenos Aires e está trabalhando em diversos projetos.

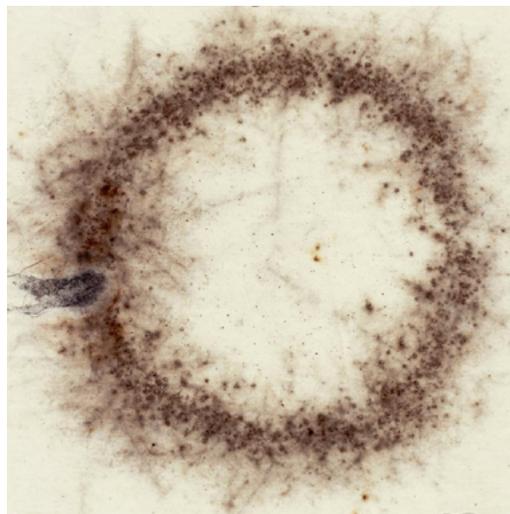
Para mais informações, visite:

patriciamartinez.com.ar

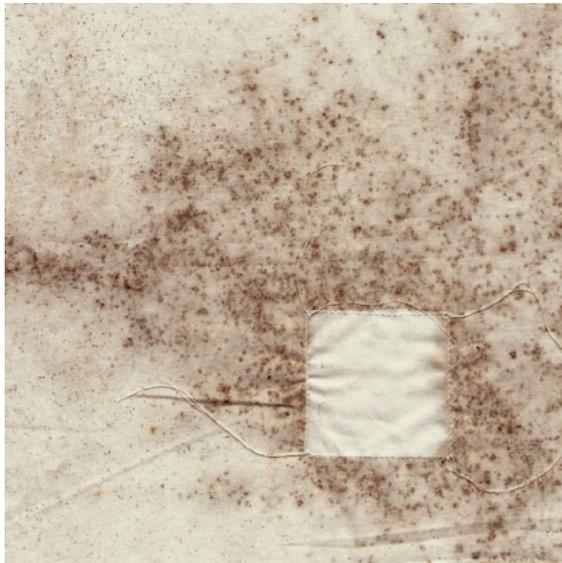
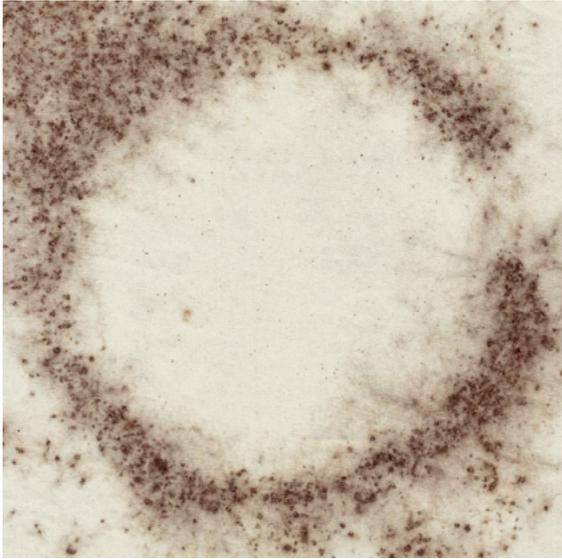
soundcloud.com/patricia-martinez-1

vestígios

Larissa Taketa



larissataketa at gmail ponto com



Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 28 de junho 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