

linhas

#7 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Sérgio Abdalla

05 **escrito em pedra**
Ivan Chiarelli

08 **tetuzi akiyama – the ancient balance to control death**
Henrique Iwao

12 **nmechá#4 - música eletroacústica transbrasileira**
Lilian Nakao Nakahodo

15 **con-siderações sobre a voz maquinada**
Flora Holderbaum

22 **o acaso como transgressão**
Cau Silva

25 **ranhura**
Natália Keri, Maria Paula Ferraz Dias, Cainã Vidor

27 **ostenta mas não balança**
Lucas Rodrigues Ferreira

28 **alejandro brianza: mikrokosmika**
Adam Matschulat

29 **matschulat: desordem**
Sérgio Abdalla

31 **a + b**
Sérgio Abdalla

editorial

Sérgio Abdalla

Pedimos perdão por enganá-los com a chamada deste editorial na homepage, onde se lê “**aqui tem um bando de:**”. Ela não tem nada a ver com o assunto.

Então:

Olás a todos os nossos leitores de sempre e mais um olá aos novos! Ou ao menos esperamos que haja novos! Sem essa esperança não estaríamos aqui fazendo essa revista. Tem sido, então, muito bom conhecer alguma pessoa nova e descobrir que ela conhece a *linda*. Isso quer dizer que nosso trabalho tem ido além de nós, além dos lugares onde conseguimos colocá-lo, digamos, manualmente. Tem ido além do nosso controle. Nesse sentido, perder o controle sobre a difusão dessa revista é tudo o que queremos!

Daqui a alguns meses, lançaremos nossa segunda edição impressa, e já estamos preparando nossos textos. Daqui a um mês, o NME, grupo e lugar de onde vem a *linda*, fará seu 4º aniversário. Este mês, temos de volta o **Ivan Chiarelli**, velho conhecido – talvez algo como um ex-recolunista? – falando sobre os começos da escrita em música, que talvez tenham sido na pedra.

Hoje, exatamente hoje, lançaremos **nosso primeiro newsletter, a nossa assinatura da linda**, que, obviamente ou não, chamamos de “assine a linda”! A quem quiser receber, é só inserir o email no espacinho à direita de todos os textos, inclusive desse, onde se lê “*Receba a atualização mensal da linda no seu e-mail! Cadastre-se*”. Deve dar pra ver, ou ao menos assim a gente espera...

...e não sabemos muito o que esperar por aqui. Qual é o nosso assunto nesta revista, exatamente? Afinal nosso tema sempre se expande, a cada edição.

Veja bem: **Henrique Iwao**, nessa edição, fala do disco *The ancient balance to control death*, de **Tetuzi Akiyama**, algo sobre indecisão, não saber tocar, não se entender letras; etc.; **Lilian Nakahodo** fala de sua experiência com o NMEchá#4; **Flora Holderbaum** chegou a um limite em sua coluna sobre poesia sonora e traz um texto em estado de alerta; **Cau Silva** fala do acaso e de como ele entrou explicitamente na arte a partir da vida do vivente do séc XX, um grande acaso muito caótico; a coluna de **Natália Keri** deste mês vem com a *Música Rosa* de **Cainã Vidor** – ambos, texto e música, feitos sobre as fotografias de **Maria Paula Ferraz Dias**; **Lucas Rodrigues Ferreira** diz que talvez associar o funk ao nome “eletroacústica” seja uma ofensa ao funk; **Adam Matschulat**, excepcionalmente aparecendo duas vezes, tem em sua coluna mensal uma resenha do disco *Mikrokosmika*, de **Alejandro Briana**; e recebeu resenha desordenada por **Sérgio Abdalla** (este mesmo que vos escreve!) do lançamento de seu disco *Desordem*, que ele assina simplesmente como **Matschulat**.

Ainda do mesmo **Sérgio Abdalla** (ainda este mesmo que...), temos como paisagem desta revista as *a+b*, ilustrações de *glitches* (erros digitais) + erro, já que uma imagem toda linda em seus erros digitais estetizados não tem mais, talvez para nossa tristeza, nada de errado, e talvez nossa única tarefa seja inserir um mínimo de negatividade em cada uma delas...

E uma ótima leitura a todos!

escrito em pedra

Ivan Chiarelli

Notação mensurada é um sistema de notação musical, utilizado pela música polifônica europeia do fim do século XIII até o início do século XVII. O termo mensurada se refere à capacidade deste sistema em descrever durações rítmicas, medidas precisamente em termos de proporções numéricas entre os valores das notas. Seu nome moderno é inspirado pela terminologia de teóricos medievais, que utilizavam termos como *musica mensurata* (música mensurada) ou *cantus mensurabilis* (canção/canto mensurável) ao se referirem à música polifônica ritmicamente definida de sua própria época, em oposição à *musica plana* ou *musica choralis* (música coral) – o cantochão gregoriano. Nesse período, a notação mensurada foi empregada especialmente na composição inserida na tradição polifônica; o cantochão manteve o sistema de neumas; e diferentes tradições de música instrumental foram grafadas em diversos tipos de tablaturas específicas para cada instrumento.

Uma preocupação recorrente para os seres humanos é o tempo. Especificamente, o controle do tempo. Não apenas a medição das unidades naturais — quantos dias perfazem um ciclo lunar? Quantos ciclos completam um ano? Quantos anos uma pessoa vive, em média? —, mas também subdivisões desses períodos naturais. Saber quanto tempo duram os dias e noites nos permitiu compreender as estações (e, portanto, dominar a agricultura).

O atual sistema sexagesimal de contagem de tempo surgiu na Suméria, cerca de 2000 anos antes da nossa era. De lá pra cá, desenvolvemos toda sorte de equipamentos para mensurar a passagem do tempo: relógios solares, de

areia, de água, astronômicos, mecânicos, elétricos, atômicos... Cada um mais preciso e menos influenciado por fatores externos (clima, movimento, posição no globo) que o anterior.

No fundo, um relógio é apenas uma maneira de escrever o tempo, e de delimitar o *ser* humano — discussão apresentada de forma bastante interessante no filme *Interstellar*.

Se o tempo cronológico é “previsível” — uma unidade sucede a outra regular e periodicamente —, o tempo musical é “maleável”, podendo ser modificado tanto pelo compositor como pelo intérprete da música. Porém, tal natureza cristalizadora, congelante, não tardaria a se manifestar no tempo musical, através da criação da escrita da música.

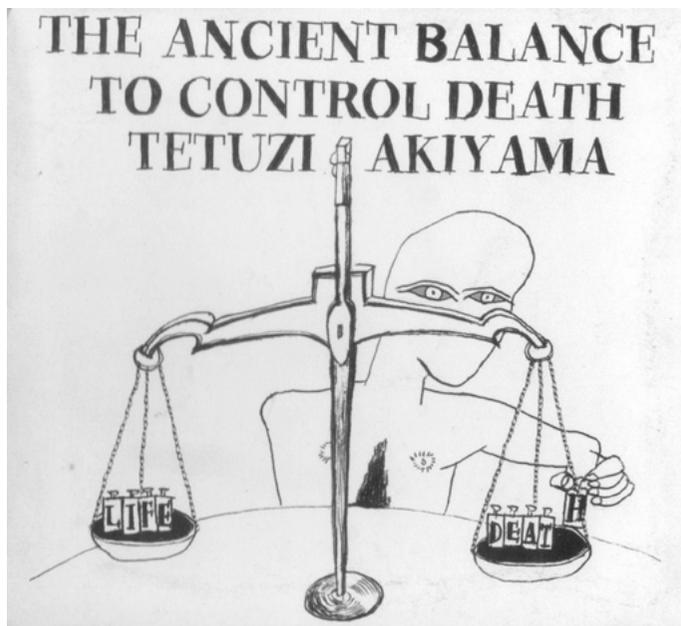
A princípio, a notação musical era um recurso mnemônico, uma maneira de lembrar como determinada música é (por sinal, muito poética a ideia da música como *ente*, tendo um ser próprio que independe do musicista). Porém, com o passar dos anos, a notação tornou-se uma maneira de controle da música: basta olhar sua história para ver que o nível de especificidade da grafia musical aumentou exponencialmente ao longo dos séculos. Como diz Trevor Wishart, em seu *On Sonic Art*:

O efeito da notação analítica da música no contexto de um mundo dominado pela escrita foi muito mais fundamental. Surgindo apenas na Europa ocidental, ela desenvolveu-se consideravelmente mais tarde que a escrita alfabética. A tese fundamental desse sistema é que a música pode, em última instância, ser reduzida a um número pequeno, finito de constituintes elementais, com um número finito de ‘parâmetros’, com os quais todos os sons possivelmente necessários na praxis musical podem ser notados por combinação.

(Wishart continua seu argumento, apontando para o fato de que a prática musical europeia é das únicas que se limitou, por décadas e séculos a fio,

a trabalhar quase que exclusivamente com apenas dois parâmetros sonoros: altura [frequência] e duração).

Tal processo reducionista, imposto à prática musical europeia pela notação musical, só foi extensivamente questionado (e, por consequência, alterado) no século XX, quando o uso de sons “não musicais” passou a ser incorporado na prática “musical”, rompendo com a limitação da escrita como definidora do fazer sonoro. Dessa forma, as práticas contemporâneas devolveram o *ser* à música — ainda que seja questionável se tal feito é intencional ou mera consequência. Porém, após tanto tempo de alienação entre som e ser, nossos sons atuais raramente são reconhecidos como *entes* — esse, talvez, o maior problema da música contemporânea.



tetuzi akiyama – the ancient balance to control death

Henrique Iwao

Resenha, por Henrique Iwao, sobre o álbum de Akiyama, lançado pela Western Vinyl, 2008.

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhIXXpNKpv7UB-JuxAPZ_25tj2RXmZYEZI

1. Estou tocando violão – é *Close That Door* (acima) – e tenho uma linha harmônica e melódica a seguir, delineada, e certos tempos e acentos a cumprir. Tenho, enfim, passagens obrigatórias. Vou inclusive dobrar, triplicar, setuplicar minha voz. Preciso saber da linha condutora, para segui-la, retraçá-la ou ainda estar em paralelismo com ela. Mas e os pequenos desvios no percurso? Em um dia, passo por essa rua, em outro, por esta. Dedilho um pouco diferente, ando mais devagar, olho para a coloração específica desse fim de tarde, adianto um pouco uma nota e adiciono algumas a mais ou um acorde entre dois, numa transição, como que para mostrar que percebo algo no caminho: “ei, olhem também, os ipês roxos, floridos” (no Japão, cerejeiras).

2. Mas, de tanto praticar a deriva, a sensação de seguir em frente rumo a um lugar específico é estranha – como se ir fosse apenas um meio e não houvesse estar mas apenas passar pelo meio; como se o meio fosse o redutível entre dois espaços. Sensação exagerada, decerto, mas presente. – Em improvisos, ex-

plorar essa sensação, repetindo ciclos harmônicos simples, quase que de música pop, durante 10 minutos. Será que consigo compartilhar esse estranhamento?

3. Ou então, será que habito o estranhamento e assim transformo-o? Podia falar de um andar titubeante, mas num titubear certo, ou, se essa palavra é ruim para qualificar algo como o titubear, então de um titubear calmo, tranquilo, concentrado; de uma concentração que está ali, no e para o deslize.

4. A improvisação livre teria disso: mostrar a indecisão. Mas como todo mundo aprendeu que é melhor estar decidido, que uma vontade decidida é forte e potente, e que por outro lado, uma vontade titubeante não exibe a indecisão e a ambiguidade senão como fraqueza e falta, então, às vezes, mesmo assim, fica difícil de observar. Psicologicamente, o improvisador tende mais a parar para decidir o que fazer a seguir do que se manter num estado de indecisão enquanto faz algo. E há que pensar também, talvez seja necessário exagerar esse estado, optar por ele (gestos de indecisão amplificados, decididos).

5. Estou longe e me distanciando da proposição situacionista, exposta por Guy Debord em [Teoria da Deriva](#), embora sem desconsiderar a analogia com a psicogeografia. Trastejos, esbarrões, acelerandos, cortes de dedilhado, abafamentos e pressão insuficiente, cordas soltas sobrando, pequenas assincronias entremãos... Estrada esburacada, paralelepípedo, cordas de metal, é claro.

6. Akiyama canta, toca violão, gaita e maracas. Canto: um sotaque japonês bem moderado – o que já é bastante aparente. Fala bem o inglês, mas não deixa de ser evidentemente estrangeiro. Uma declaração: meu modelo de homofonia vem do jazz: quase juntas ou ainda, juntas mas mantendo cada uma sua individualidade. Antecipações e atrasos que compõe com o todo.

[áudio indisponível]

7. Gaita: para quem quer mostrar o titubear como constitutivo, porque também não mostrar a inaptitude? No solo em *I Will Be With You* (acima): duas

notas – a dificuldade e desafinação ali, um tom de rock, o essencial dele. Em *Something From This Moment*: uma atmosfera, no começo e no fim (introdução e coda). Pensemos no equivalente no violão, as cordas soltas – tocar como se o instrumento fosse um objeto achado (*trouvé*), um pequeno acontecimento. Em *It Shall Not Be Your Tremble* (abaixo), além do comentário, aparecem as marcas. E se no 4/4 do *riff* roqueiro talvez não seja possível mostrar inaptitude (“é só balançar esse treco”), na introdução e em todas as mudanças esse é um dos objetos de escuta – o atravessar, chegar atrasado, correr atrás.

[áudio indisponível]

8. Existe algo remanescente do dito rock psicodélico aqui. Algo soa hippie. E no entanto.

9. Sete músicas curtas, 14 minutos. Mas já? E o resto? Perguntando ao mesmo sobre isso, em 2008, uma resposta um pouco cons-

trangida: “eu tinha essas canções e decidi gravá-las. Não estou certo sobre esse projeto”.

10. Não entendo as letras. Tudo o que consigo pensar é que foram traduzidas do japonês para o inglês de um modo obtuso. Como Björk faz. Ou então, um pouco como Y-no fez [nessa canção](#).

11. Hospedamos Tetuzi no [Ibrasotope](#), eu e Mário Del Nunzio, em outubro de 2008. Ele faria um concerto estranhíssimo junto a Peter Gossweiler. Estava especialmente feliz por encontrar produtos japoneses no supermercado, incluindo um lamen do tipo instantâneo, que consumiu às 6 horas da manhã, no dia em que iria embora. Na sua apresentação solo, além do que foi mencionado em (2), usou dois bastonetes de metal (*sliders?*) que, quando friccionados nas cordas, produziam harmônicos contínuos, soando acima dos rangidos. Falava frases em japonês enquanto os manejava. A gravação pode ser ouvida [aqui](#), faixa onze.

12. *A Balança Antiga para Controlar a Morte*: vê-se na capa do disco um humanoide, olhos concentrados, a equilibrar a vida e a morte como letras ordenadas numa balança. A morte é mais pesada. Balanceia-se a morte com a vida, mas como? Com 4 letras contra 4, tudo parece equilibrado, se já a morte não pesa. Com uma quinta, algo terá de ser adicionado ao lado da vida. Ou, tal como a imprecisão, a balança controla mostrando o desequilíbrio?

1. **Close the Door** / Close the door never to wake upon the ground / The tale which the people have heard nothing about / Dishes and saucers have taken away for eleven years / The sound of the presence had been indicated by seasons / And their descent gave birth to themselves out in the country in my dream

2. **Remember** / Remember you have sent to the first words he spoke / Returned months saw all this happen to hold / But did not understand Twelve years expected were asking what was realized / And make sure this was done

3. **I Will Be With You** / I will be with you in exchange for the master of all / Keep faith with me and care nothing for all that they have / You should reach to the skies, pointing upwards on the mountain / With pure gold that were on heat, the end of being was hard pressed / Look into the distance before your eyes, the thing for which everywhere must be opposite / No feeling of living in the land, let it be as you have done this satisfied

4. **The Sun Was Covered** / The sun was covered in the district standing to show truth to take up / Came down like the steward, came up out of the crowd as it came out blood / This must not happen to you, change your way of life Suffer much sorrow then return to look around

5. **Break Silence** / Break silence never to rise again, the river let you live one to another / It is there that the water watches over marauders all over / Seven times each wave that booms shall be your name Darkness of bronze shall be made with all that is not good for recording

6. **Something From This Moment** Something from this moment call him beside, vision including / The others suddenly appeared discovered, inside bleeding / Future generations wasted no time, nothing believed in / See that now in the days honored, outside waiting

7. **It Shall Be Not Your Tremble** It shall be not your tremble, found countless throughout one day / They could no longer follow what was wrong, no idea to see what is all spent / Over the space in front of every building in the process shaped like each other / Traveled across until the sky began to go down in under the ground / I have seen who did this, who hears enough, wants to be released / Move towards the fields not so well seen from the days of old / And all came to an end when paid tribute, later on as all the birth have come to you

nmechá#4 - música eletroacústica transbrasileira

Lilian Nakao Nakahodo

O dia 18 de junho começou numa correria fora do comum para uma quinta-feira. Deixei o Tiago em casa, descansando da maratona do dia anterior. Era o último dia pra finalizar um cd-projeto do *nme*, o *NMEchá#4*, já que em algumas horas aconteceria o seu concerto de lançamento. Fui em busca dos sachês de chás para o “kit imersão”. Aí, quem não conhece o nmechá se pergunta – *o que tem a ver a finalização de um cd com sachês de chá?* Bem, era o item que faltava do pacote que começou a ganhar vida há alguns meses atrás, seguindo a ideia – que acontece anualmente, há quatro anos – de apoiar a produção de um cd com peças eletroacústicas baseadas em chás.

Não lembro porque comecei a “conversar” com o Tiago de Mello, um dos cabeças do *nme*. Lembro, sim, que foi pelo facebook, mais de um ano atrás, antes de nos encontramos ao vivo, pela primeira vez, e em Curitiba. Lembro, também, como fiquei feliz com o contato, porque acompanhava de longe o trabalho inclusivo que o *nme* vinha fazendo com música em espaços alternativos. E admirava aquela galerinha de São Paulo que estava levando a cultura eletroacústica para além dos círculos acadêmicos e usuais.

Nesse dia 18, com a vinda do Tiago para Curitiba e a presença do compositor curitibano Felipe Ribeiro, lançamos o *NMEchá#4* em um concerto

acusmático realizado num belo casarão antigo de madeira e lambrequins. Conhecido localmente como SESI – Casa Heitor, é um espaço cultural que abriga a série “Artes Sonoras e outros sentidos: o som pensado e degustado” – concertos e performances adaptadas ao espaço da casa, que integram o paladar à experiência sonora.

O *NMEchá#4* é a quarta edição de um projeto que reúne oito compositores em um cd com obras eletroacústicas baseadas em chás escolhidos pelos próprios. Já participaram desse projeto mais de trinta artistas e compositores – um quadro expressivo para uma produção independente. Nesta edição, propusemos aos compositores “transbrasileiros” de diferentes regiões, que já percorreram o país e o mundo, a expressão de uma alma sonora regional inspirada em infusões de sabor nacional. Alessandro Santana, Daniel Puig, Daniel Quaranta, Guilherme Bertissolo, Felipe Ribeiro, Marcelo Villena, Renata Roman e eu, apresentamos nossas perspectivas audíveis para a erva-mate, a catuaba, a verbena com capim-limão, a pitanga, a folha de laranjeira, a camomila e até a alucinante flor da trombeta.

Na real, o *NMEchá* é mais que uma compilação de música eletroacústica. Ele representa a sinergia de várias pessoas que, há quatro anos, no meio de um turbilhão de projetos pessoais e profissionais, pensam, produzem e falam sobre as possibilidades afetivas e criativas do som. Não imaginava, há alguns anos quando conheci a iniciativa, que hoje eu mesma estaria na lida, ajudando o *nme* a tirar um *nmechá* do forno. E muitos ajustes orçamentários, atrasos, revisões, parcerias e surpresas mais tarde, trouxemos ao mundo um *kit* todo especial: dentro de uma linda caixa, o cd (design de Lucas Nery), além de um set de chás que inspiraram as composições (gentilmente embalado pelo estúdio Lumen Design), com link secreto para um vídeo alucinógeno do Alessandro Santana (!) e rótulos-poemas (criação de Ricardo Schmitt Carvalho).

O concerto de lançamento aconteceu com uma série de surpresas até o final. Imprevistos, desde a correria virtual para arranjar documentos e declarações dos compositores para o ECAD, até a ausência da Renata Roman, que no último momento não pode embarcar em São Paulo. E muitas alegrias: um público extraordinariamente à vontade – para um concerto eletroacústico –, instalado em pufes e sofás, tomando chás, comendo canapés e ouvindo a difusão das obras em uma sala aconchegante; e cujos *feedbacks* eu gostaria que todos os compositores pudessem ter ouvido pessoalmente. Este texto é dedicado a eles, que embarcaram juntos na ideia com entusiasmo, desde o início. E a todos que ficaram curiosos ou com vontade de apoiar o projeto – os kits NMEchá#4 já estão disponíveis na lojinha virtual do nme: loja.nmelindo.com.



con-siderações sobre a voz maquinada

Flora Holderbaum



As máquinas desejan-
tes são paradoxais: elas só
funcionam avariadas.
(D & G, O Anti-Édipo)

Este texto para linda #7 chega num limite. Limite de um âmbito de estudos o qual estou desenvolvendo e que a partir daqui é um tanto enevoado. Até agora, utilizei o material que levantei na dissertação de mestrado, sobre uma poética sonora que gravita a voz, as micro-vocalidades da poesia sonora, dos letrismos, da performance vocal, sempre lançando um panorama contextualizado em práticas vocais históricas e específicas. Mas à medida que avanço numa cronologia suposta, fica cada vez mais evidente a necessidade de dissolver a linearidade dos tempos. Trata-se agora mais sobre considerar obras e artistas singulares do que vertentes ou ismos. Isso tem como consequência que o próprio tema “Poesia Sonora” irá diluir-se necessariamente e tomar outra consistência no percurso.

O tema da coluna, enquanto Poesia Sonora, é diluído propositalmente nos termos: “entre”, “voz”, “corpo”, “máquina”, mas em especial, “desejo”. Desejos da voz. Sendo que de alguma forma meu intuito é escrever sobre estas relações entremeadas que a arte nos interpõe e estas relações são justamente o lugar “entre”, no qual os conteúdos e as expressões, as máquinas e os corpos, as palavras e os sons, permeiam uns aos outros de forma heterogênea.

Falo da voz que sai da minha boca, acumulada e infiltrada de trejeitos culturais, idiomáticos, familiares, comunitários, políticos. Falo de desejos enquanto relação, mas não apenas relação com algo que está fora e circunda, tal qual um objeto retirado de contexto, mas como algo que se compartilha em via de mão dupla, ao encontro; que comunica, intercede, e assim multiplica agenciamentos, conjuntos, duplas percepções. Um processo de vizinhança, de junção acumulativa por pares de contra-fluxos.

Na série de entrevistas chamada “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet, mais especificamente no vídeo intitulado “[Desejo](#)”, Deleuze propõem um novo olhar sobre o desejo que, segundo ele, é um conceito nada abstrato, mas ao contrário, extremamente concreto. Conceber o desejo como algo abstrato é extrair um objeto, que é supostamente o objeto de desejo da psicanálise. Dizemos: desejo uma mulher, desejo partir, viajar, etc. Mas Deleuze diz que nunca se deseja algo ou alguém, pois:

(...) deseja-se sempre um conjunto. Proust dizia: não desejo só a mulher, mas também a paisagem que envolve esta mulher. O desejo é político-geográfico. É algo concreto como construir um agenciamento, um conjunto. Não seria exatamente desejar um conjunto, mas em conjunto. Um animal nunca é um animal sozinho, mas uma matilha, um coletivo. Por onde passa o desejo? O desejo se constrói sobre agenciamentos.” (Da série de entrevistas “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet).

Neste mundo de desejos político-geográficos, a língua é marcada pelo

performático, pelo contextual, pelo situacional e instantâneo, quando se fala e se diz alguma coisa, quando se enuncia e se vocaliza, naquilo tudo que está em volta do que se diz, em ato quando se diz: os atos ou pressupostos implícitos da linguagem. Essa é a parte chamada de pragmática da língua, ou o estudo dos enunciados e enunciações(1), aquele que investiga a fala em contexto, ao abordar a língua em uso, em termos situacionais e intransferíveis. Aqui se estudam os aspectos espaciais do enunciado, de tempo, de pessoa, de contexto, de grupo social e da sonoridade dos dialetos, suas variações da língua padrão, “maior”. Onde, com quem, como e quando se fala “meu bem”, *hic et nunc*, delimita esta expressão: se foi para o juiz, se para a banca, se para o namorado ou o filho. Os gestos, o contexto, o tom da voz e os estados internos da fala, delimitam os componentes extra-linguísticos que são, paradoxalmente, chamados de “atos implícitos” ou “atos imanentes” do enunciado, fazendo assim com que a linguagem engendre o próprio contexto extra-verbal.

A questão é que, quando usamos a fala, evocamos, vocalizamos, ao mesmo tempo que produzimos mensagens com sentido e semântica. Lidamos com instâncias corpóreas, sensíveis e ao mesmo tempo, instâncias incorpóreas, proposições, sentenças, juramentos, interposições, outorgas, tais como “abra”, ou “feche” ou apenas, “vamos!”, de modos emocionais os mais diversos.

Estas camadas ou instâncias são o correspondente material e imaterial que a Poesia Sonora agencia, suas técnicas e procedimentos, seus equivalentes de nota, ritmo, ruído, timbre, ressonância, sonoridade. Estas instâncias são reveladas na palavra verbo-vocal como procedimentos de manipulação das sílabas, dos fonemas, dos sentidos e significados, mas também numa exploração ampla dos níveis e estratos não hierárquicos do ilocutório da língua na sua ligação com diferentes mecanismos e máquinas, sintetizadores, sensores, câmeras, microfones, eletrônica.

1. De forma muito resumida, podemos dizer que o estudo dos enunciados e das enunciações resgata a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da língua dentro da vida, revelando uma fronteira indiscernível entre a vida e o aspecto de elocução dos enunciados. Assim, o contexto de uma enunciação verbal interage necessariamente com a situação extra-verbal que, portanto, não age fora do enunciado, mas o integra como estrutura significativa de sua constituição (VOLOSHINOV, V.N. La palabra em La vida y La palabra em La poesia, 1926, p. 5).

Um compositor que utiliza estes elementos gravitantes da voz e ainda os emparelha por vezes com maquinário tecnológico é **Georges Aperghis**, francês ligado ao teatro musical. No trecho da obra a seguir, *Parcours 4*, ele utiliza tipos de interações entre estas instâncias enunciativas. Isso é feito através de utilização de frases pronunciadas de forma acelerada, o que exalta o caráter sonoro das palavras, causando o efeito de dê-semantização da linguagem. Também ocorre a repetição de uma mesma frase de forma a compor seções sonoras reiteradas pela forma textual, e que compõem um percurso ainda maior dentro da peça como um todo. Isto revela uma audição composicional das formas sonoras do texto e ainda cria um contraponto entre conteúdo musical e conteúdo linguístico.

Aperghis também propõe seções que jogam entre oposição, contraponto e-ou dobramento entre voz e aparelho. São apresentadas ainda transições, nas quais uma frase é construída por repetições aditivas de palavras, desde a sua primeira sílaba até a completude da frase. Cada fragmento é somado a gestos correspondentes e simultâneos, que também variam por adição, até serem executados inteiros.

Parcours 4 - <https://youtu.be/purne0PXXSA>

Este tipo de processo, no qual há criação sobre diferentes “partes” da língua, de seus pressupostos incorpóreos, seus componentes sonoros e suas possibilidades enunciativas, é o que Deleuze e Guattari veiculam como *agenciamento*, mais precisamente, *agenciamento coletivo de enunciação*.

O agenciamento maquínico, entremeado de desejo, constitui-se de corpos físicos, das substâncias, dos fluídos ou máquinas desejantes. Tudo é uma máquina: boca, casa, ânus, seio, caderno de anotações, interface sonora, microfone: todos com entradas e saídas e fluxos e suas potências de enunciação. Mas a apropriação das palavras “máquina” e “maquinado” ou “maquinismo”, serve justamente para dissolver a noção dual de separação entre humano e na-

tureza. É necessário intercalar as diferenças duais propostas pelo idealismo e pelo estruturalismo entre vivo e não vivo, entre forma e conteúdo, organismo e máquina, sujeito e objeto, corpo e alma, significado e significante.

“Maquinismo” seria a interconexão ou influência assimétrica entre os corpos e as paixões, os conteúdos e os continentes, fluxos e interrupções, corpos e almas; conexões de todos os tipos, no homem, no animal, na indústria e nas máquinas mecânicas, todos estes inseridos em máquinas sociais, biológicas, estéticas, políticas.

As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta. (Deleuze; Guattari, 2010, p.16)

Dentre nossas máquinas corporais de fluxo e corte, temos a boca e o aparato vocal, em seu círculo maquínico de enunciação-audição conectado ao ouvido. Mas “como definir a amante mais íntima do ouvido, a voz?”, é o que Steve MacCaffery nos pergunta em seu texto *Voice in Extremis (1998)*. O autor dissolve qualquer concepção inequívoca sobre a voz, ao dizer que ela é algo que cruza uma zona erógena própria dos estímulos táteis do ouvido. A voz seria muito mais da ordem do indefinível, algo volátil que “passa por uma cavidade através de um buraco dilatado sobre pressão” e cujo nome voz seria redutor de todo acoplamento intrincado neste aparato:

“Voz é uma polis da boca, lábios, dentes, língua, palato, sistema respiratório, timbre, e som. Menos um componente do que a produção de um agenciamento material-

-pneumático de interação entre ossos, líquido, cartilagem e tecidos. Apreciando tal complexidade, mesmo uma única voz ressoa como uma simultaneidade de eventos corporais e acústicos; a consequência da energia e força respiratória em vôo através de cavidades fixas e tensores ajustáveis (MacCaffery, 1998, p. 162-163, trad. da autora).

A voz “é” este conjunto maquinico que embute o encontro da palavra e do som no corpo do poeta. Ela é plural: são aparelhos que ora rugem, ora choram, ora gritam, oram rosam, ora beijam, ora sonham, ora conversam. Vozes aparelhadas, emparelhadas em cada ouvido, nessa lateral sonora, bina.aural. Também ao meio este canal, de músculos e pregas, e fluxos sonoros, e saliva dente, mandíbula e língua, chamado boca. Também aí os osciladores, das cavidades (e do módulo digital).

A voz maquinada agiria desta forma num plano entre diversos *philuns*: entre música, poesia, fonética, performance, a linguística, o canto, confundindo os elementos do corpo, das palavras e da tecnologia. Ela parece realizar um papel de eixo de condução de experimentação, dentro de práticas que põe em jogo procedimentos linguísticos, extra-lingüísticos (sonoros, situacionais, corporais), musicais e extra-musicais (ruído, conversas faladas, fala, silêncio, sons da natureza), e assim coloca em cheque justamente os elementos de base destas ordens.

Os gestos e as coisas, as vozes e os sons, são envolvidos na mesma “operação”, arrebatados nos efeitos cambiantes de gagueira, de vibrato, de trêmulo e de transbordamento. Um sintetizador coloca em variação contínua todos os parâmetros e faz com que, pouco a pouco, elementos essencialmente heterogêneos acabem por se converter um no outro de algum modo [...]. Passagem ou fuga dos contornos em benefício das formas fluídas, dos fluxos de ar, da luz, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso. Potência incorpórea dessa matéria intensa, potência material dessa língua. Um matéria mais imediata, mais fluida e ardente do que os corpos e as palavras.” (Deleuze; Guattari, 1995, p.61).

Mais do que uma metáfora da desintegração de um sistema ou de outro, nesta última frase Deleuze e Guattari propõe uma rebelião ou arrebatamento cósmico. Sintetizar a língua pela voz-maquimada seria assim interceder as palavras com a música, a voz com o instrumento, o molar e o molecular da voz, o sujeito e o povo, o individual e social, todas as partes da enunciação poética do desejo, numa gagueira criativa ou escritura agenciada. É todo um jogo de enunciados e corpos, atribuições corpóreas e incorpóreas, devir corpo-máquina, organismo-sentença, conteúdo-expressão, entre corpos e os enunciados da linguagem. Intersecção na qual o sujeito, os nomes e as referências, as representações, o famoso “estado lógico e racional do juízo sintético representacional”, são rasgados, atravessados e arrebatados pela desterritorialização da música, produzindo um lugar intermídia nela mesma, no qual “o sintetizador tomou o lugar do juízo sintético a priori [...]” (Ibidem).

[...] Alcançar essa língua neutra, sem constante, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento. Não se pensará que a música não sabe mais cantar, em um mundo que deveio mecânico ou atômico, mas, antes, que um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatada todas as partes fáticas, afáticas, lingüísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro- “um simples uivo percorrendo todos os graus (Thomas Mann apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 43).

Para saber mais:

NOTADELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo- Capitalismo e Esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. _____ . 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).

MAcCAFFERY, Steve. Voice in Extremis. In: Close Listening-Poetry and the Performed Word. New York: Oxford University Press, 1998, p. 162-177.

O acaso como transgressão

Cau Silva

O *acaso* e a indeterminação nas composições de John Cage eram uma forma de trabalhar a flexibilidade, a mutabilidade e a fluência da atividade musical de modo a criar uma experiência diferente cada vez que a música fosse executada. Na linha desse procedimento, Jackson Pollock percebeu que o go-tejamento aleatório da tinta na tela estendida no chão, manifestado através do seu caminhar em torno dela, era uma tentativa de organizar não só seus embates internos como também e, principalmente, indagar sobre a própria atividade criadora através da catarse do momento criativo. Já no Brasil, as vivências sensoriais de Lygia Clark também questionaram o suporte da obra de arte através de práticas conjuntas entre artista, público e objeto artístico, transferindo o caráter de produto final da arte para o acaso das experimentações. Através desses exemplos, podemos dizer que o *acaso* na dança, na música e nas artes plásticas é, em geral, um retorno para o momento presente do aqui e do agora.

Proposição “Túnel”- Lygia Clark: uma retrospectiva - https://youtu.be/nsmk5L_OkCI

Os casos de *acazos* na arte podem ser considerados, em um primeiro momento, como práticas totalmente despreocupadas com os princípios da estética, como atitudes desconexas e sem finalidades e até como produções que ignoram desdobramentos lineares da história da arte. Nesse sentido, parece complicado abstrair “As antropometrias do período azul” de Yves Klein, em que corpos de modelos femininos eram usados contra a tela em branco. Em um segundo momento, contudo, o *acaso* na arte aparece não como uma mera confluência



aleatória de fatores, mas como uma abertura de possibilidades para trazer a arte ao nível da vida cotidiana. No caso de Klein, a performance com as modelas e outras ações como a de jogar folhas de ouro no Rio Sena era ao mesmo tempo um meio de pensar a imaterialidade pictórica e de ironizar o mercado de arte. Desse modo, a palavra *acaso* passa a ser utilizada aqui no sentido de *acontecimento*, um lugar em que o campo da arte se transforma numa arena cujo espaço é dado para que se dê o combate, o jogo e o espetáculo.

Após 1945, no período do pós-guerra, os artistas nova-iorquinos caminharam ao longo da segunda metade do século XX à procura de uma auto-identidade em meio à crise da sociedade contemporânea. A inclusão do corpo como o sujeito da ação artística, somada às inquietações pessoais do artista e aos conflitos com o mundo a sua volta, levaram a questionamentos sobre a própria arte. De acordo com o crítico de arte americano Harold Rosenberg (1906-78), foi dessa maneira que a obra de arte passou a ser uma espécie de registro dessa busca mais do que uma simples fruição estética de museu. Defensor crítico do *expressionismo abstrato*, a vanguarda de Nova Iorque que transferiu a crise da sociedade e da arte para a vivência interior do artista – daí o porquê de sua respectiva denominação –, Rosenberg sustenta que a pintura de ação é uma forma subjetiva de afirmar o artista como ser atuante, mantendo, simultaneamente, o pensamento imutável de que o homem é o objeto supremo da pintura.

Miles Davis: The Cellar Door - Improvisation No. 2 - <https://youtu.be/CuGSxJqF9yc>

Nesse período, ao mesmo tempo em que os Estados Unidos se consolidavam como uma potência mundial nos anos iniciais da Guerra Fria e desenvolviam uma cultura de consumo no interior do bem-estar social capitalista, a *ação* na arte promoveu uma ruptura com os padrões vigentes do novo homem americano: espírito comercial e oportunismo profissional. A intenção do artista

parecia querer diluir essa característica pragmática da tradição estadunidense trabalhando um lado psicológico mais emotivo, impulsivo e intuitivo no momento da produção artística. Um exemplo claro disso pode ser ouvido nos improvisos do jazz, bem como na desconstrução do movimento clássico na dança – como é o caso, por exemplo, das coreografias de Merce Cunningham. Desse modo, a arte do pós-guerra abriu portas para uma questão que tem se tornado cada vez mais controversa no mundo contemporâneo: o enfrentamento direto da arte com o cotidiano.

[vídeo indisponível]

Adolph Gottlieb. 'Apaquogue'. 1961.
Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de Forth Worth, Texas.



Yves Klein. Registro da performance "As antropometrias do período azul". 1962.

Para saber mais

Livros

ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: CosacNaify, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. A Arte da Performance: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Links

wikiart.org

themodern.org

Foto de capa

Pollock trabalhando em seu estúdio nos anos 1950.

ranhura

Natália Keri, Maria Paula Ferraz Dias, Cainã Vidor

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 **Maria Paula Ferraz Dias**.

E com a música *Música Rosa* de **Cainã Vidor**.

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/m-sica-rosa>

Maria Paula Ferraz Dias (foto).
[behance.net/mariapaulafd](https://www.behance.net/mariapaulafd)
Cainã Vidor (música).



Ranhura, de Natália Keri

Chega um momento em que a gente quer os detalhes. E passa a dedicar dias a conhecer completamente um pedaço de chão. É para incrustar “eu estive aqui” que passamos a esmiuçar cada trinca e cada canto sob cada variação da luz solar.

Mas aí a gente esquece onde fica a cozinha. E o que mesmo que ia fazer na cozinha? Talvez sede, talvez fome. Justo agora que descobri uma ranhura nova no banquinho! Dá para esperar mais um pouquinho...

O divertido é ficar pensando que você é o primeiro ser humano a ver certa coisa. O descobridor da ranhura: um explorador.

Mas queria mesmo saber onde foi todo mundo parar. As coisas novas na casa só descubro porque não tem alguém pra papear, pra mostrar o botão da rosa, para esperar a primeira pétala cair e para lamentar quando a flor secar.

Mas a ranhura no banquinho suga o olhar e quando vejo já é hora de deitar. Tomar água, olhar pela janela e dormir. Quem sabe amanhã aparece alguém?



ostenta mas não balança

Lucas Rodrigues Ferreira

O funk é um cara fortão que curte My Little Pony – essa música frágil super suscetível às flutuações da economia. Imaginem uma estética atrelada a índices do BACEN. E as implicações disso. Músicos teriam algum prospecto nessa vida, talvez.

Assistimos agora ao declínio da ostentação – eu mesmo estou vendendo uns pedais de guitarra. A exaltação não é mais de whisky mas de lança-perfume, que deve fazer um mal do cão pros corpos, mas cria uma mímese sonora que talvez valha a pena?

Aos 40”:[vídeo indisponível]

O funk é a música eletroacústica mais importante do Brasil. Talvez associar o funk ao nome “eletroacústica” seja uma ofensa ao funk, que tá aí nem sabedo que isso existe. Mas quão plásticas podem ser nossas músicas? O plástico é o influenciável, mas o que é que molda o plástico? E quão claro é isso pro ouvinte? Gostaria de saber o que molda a música de cada um. No funk isso é óbvio e isso faz essa música estar viva. Queria que fosse assim conosco também, nós, compositores com diplominhas. Parar com as referências às outras músicas, e tentar viver. Tomar as coisas como são – o funk é isso, mas eu falo do que eu quiser. Ser interlocutor/profeta, e não ditador/Criador. Música como um meio de comunicação cujo meio de transmissão é o tempo infinito, ou como um brinquedinho de encaixar coisas? Olha meu lego do star wars!

Nossas vidas não importam tanto pras nossas músicas quanto importam as nossas vidas para as nossas vidas.



alejandro brianza: mikrokosmika

Adam Matschulat

Alejandro Brianza: Mikrokosmika (2015).

Mikrokosmika é uma obra formada por três movimentos (*Mikrokosmika*, *Abismos e Exílio*) composta pelo compositor, pesquisador e professor Alejandro Brianza, de Buenos Aires.

<https://soundcloud.com/alejandro-brianza/mikrokosmika>

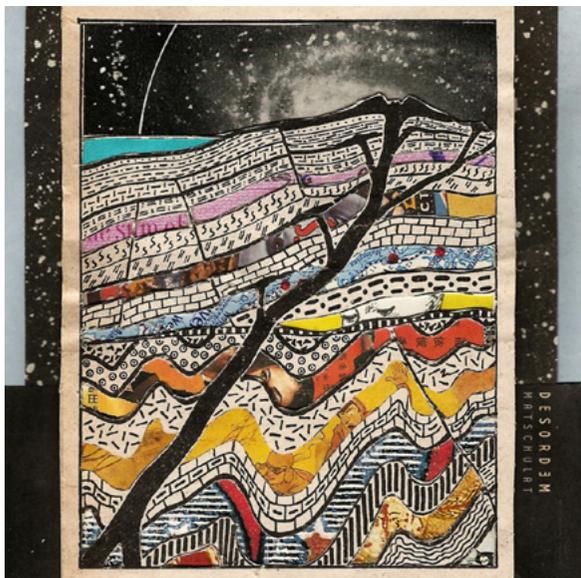
O primeiro movimento, *Mikrokosmika*, introduz a peça que tem como meta “*despertar um sentimento de que estamos testemunhando as atividades de um universo microscópico*”. Mantendo a linguagem figurativa, a experiência de ouvir a peça é exatamente o que ela sugere: a sensação de estar observando um universo através de lentes de aumento. Presenciamos então a natureza cumulativa e agitada deste espaço e o comportamento errático de seus habitantes. No meu devaneio, *Mikrokosmika* soa como uma exploração da *Teoria das Cordas*, onde somos convidados a perceber atividades que nosso campo sensorial não nos permite perceber.

Alejandro Brianza ensina na Universidad del Salvador e na Universidade Nacional de Lanús. Investiga a relação da tecnologia sonora com as linguagens contemporâneas, tema sobre o qual dá palestras e workshops em conferências e outras reuniões acadêmicas, nacionais e internacionais. É também membro da Rede de Artistas Sonoros da América Latina e coordena a programação do Festival Internacional *Sonoimágenes*.

Para mais informações, visite:
alejandrobrianza.wordpress.com
soundcloud.com/alejandro-brianza
twitter.com/alebrianza

matschulat: desordem

Sérgio Abdalla



Desordem
por **Matschulat**

Meu amigo [Adam](#) me pediu para lançar o disco de música experimental dele, e como fiz besteira, não me organizei e não dei a devida atenção – e acabei fazendo jus ao nome do disco –, aqui (lá embaixo) está simplesmente o link do disco com um [1] parágrafo de resenha minha somado a 1 [um] parágrafo de resenha dele mesmo. Antes do meu parágrafo de resenha, uma breve descrição: trata-se de um disco de música de certa forma acusmática, sons que não sabemos de onde vêm; por outro lado, o compositor nos conta que vêm de sua prática cotidiana. Nosso escritório, nosso quarto, nosso dia-a-dia não são lugares e origens suficientes para os sons, para podermos dizer que sabemos de

onde eles vêm? É, também, um disco, de certa forma, violento. É o mínimo que se espera de um disco.

Espero que Adam não fique chateado com meu texto desordenado (ainda que tudo esteja na ordem numérica)!

O meu:

De conjuntura I, nada a dizer; de Conjuntura II: lembra tinnitus, aquele negócio que fica no ouvido, e lembra uma construção-destruição lá fora, na rua; de Conjuntura III, que me deixou em estado de alerta, e acabei baixando o volume para não acordar quem estava dormindo aqui ao lado; de Conjuntura IV, me lembrou uma chuva, talvez uma chuva de poucos bits.

O dele:

‘Desordem’ é a (per)sonificação de registros do diário do compositor. ‘Agrupei trechos que faziam menção à falta de foco, à sensação de estar incapaz de se concentrar, à sensação de desequilíbrio, e criei uma narrativa inspirada pela releitura desses registros, em devaneios sobre a natureza desses estados mentais em si’.

Escute (não deixe de escutar!) o disco aqui:

<https://resterecords.bandcamp.com/album/desordem-ep>

tinnitus

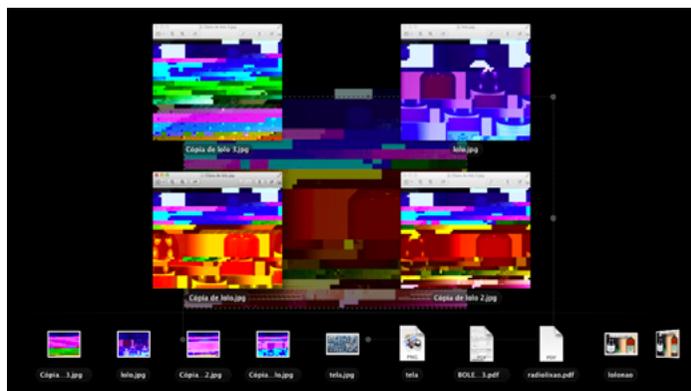
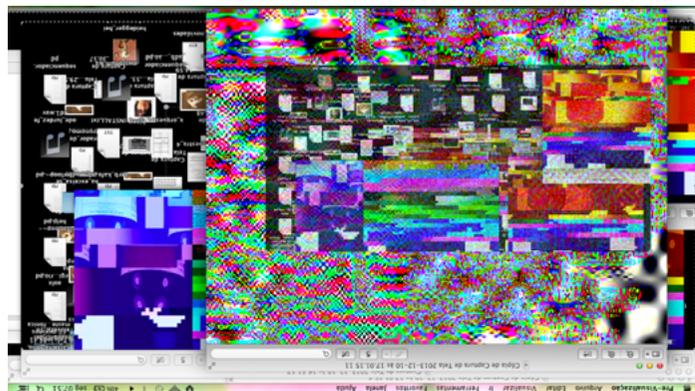
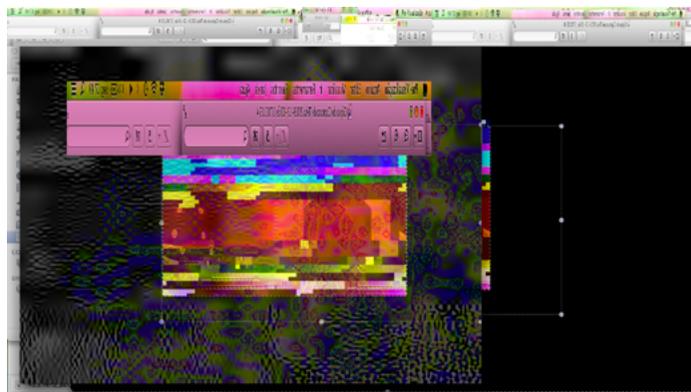
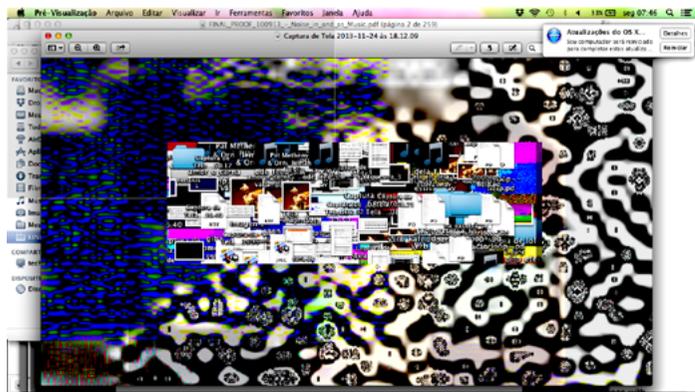
Definições da Web

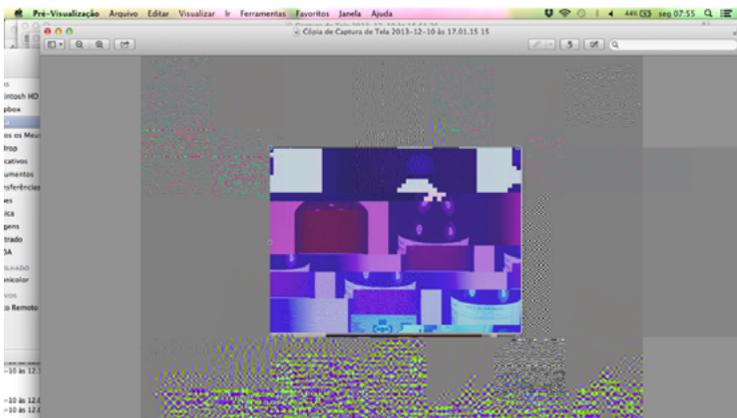
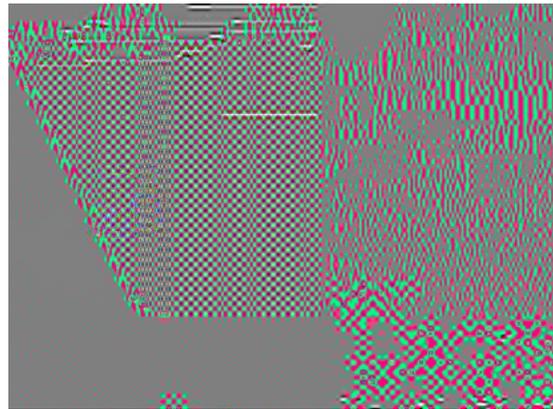
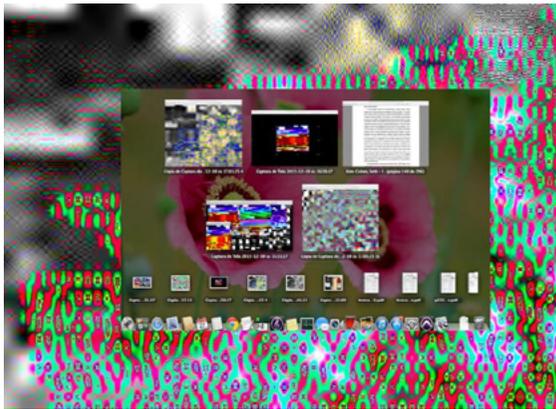
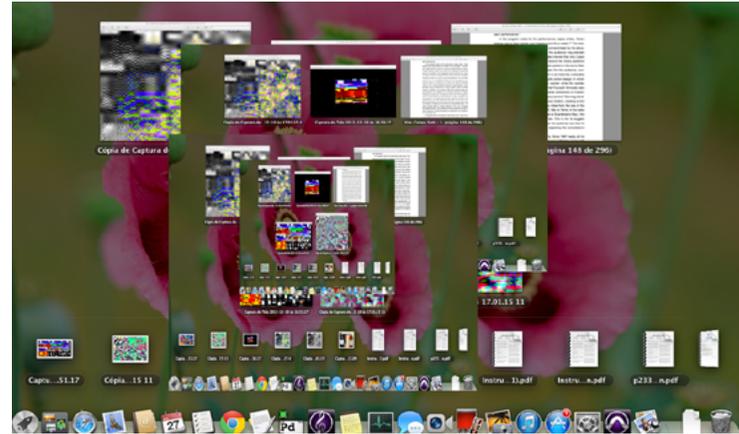
Dá-se o nome de zumbido, ou ainda acúfeno, tinnitus ou tinido, a uma sensação auditiva cuja fonte não advém de estímulo externo ao organismo, é um sintoma associado a várias formas de perda auditiva. ...
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tinnitus>



a + b

Sérgio Abdalla







O pesquisador de literatura japonesa [Donald Keene](#) define, em seu artigo sobre a estética japonesa, quatro características do [zen budismo](#) que influenciaram fortemente as artes japonesas:

sugestão – o uso de poucos elementos para indicar o todo, como no caso da poesia *haikai* (俳句) e da pintura *sumi-e* (墨絵);

irregularidade – a imperfeição como característica central do belo, como nos arranjos florais *ikebana* (生け花);

simplicidade – o uso dos meios mais econômicos para se atingir o fim desejado, como na *chanoyu* (茶の湯, cerimônia do chá, onde os utensílios e o local não devem chamar mais atenção do que a experiência temporal de se preparar, servir e sorver o chá); e

percebibilidade – a impermanência material como elemento central da beleza, como na apreciação da florada das árvores cerejeiras.

Tais características também podem ser encontradas na música tradicional japonesa, particularmente no que se refere ao timbre. O uso da técnica de ornamentação *yuri* no *shōmyō* dos m

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 27 de julho 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 Telles e Fernando Iazzetta

Diagramação: Elisa Bosso Fernandes e Ana Clara Gimenez

Apoio: NuSom e Berro

NUSom
NÚCLEO DE
PESQUISAS EM
SONOLOGIA

BERRO