

# linhas

#8 2015

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

---

# sumário

**03** **editorial**  
Sérgio Abdalla

**05** **suba – rei das ilusões**  
Guile Martins

**17** **um vazio em meio ao caos: a comunicação urbana**  
Cau Silva

**21** **ouvir "o pátio"**  
Luis Felipe Labaki

**25** **memorabilia**  
Natália Keri, Daniel Puig, Henrique Chiurciu

**26** **mercenárias – demo 1983**  
Henrique Iwao

**29** **apropos: estética musical**  
Ivan Chiarelli

**35** **curandei hits: deslocamento**  
Flora Holderbaum, Rodolfo Valente, Marcela Lucatelli, Leandro de César

**41** **vtero, rito, pupila, lacuna**  
Mario Brandalise Baril

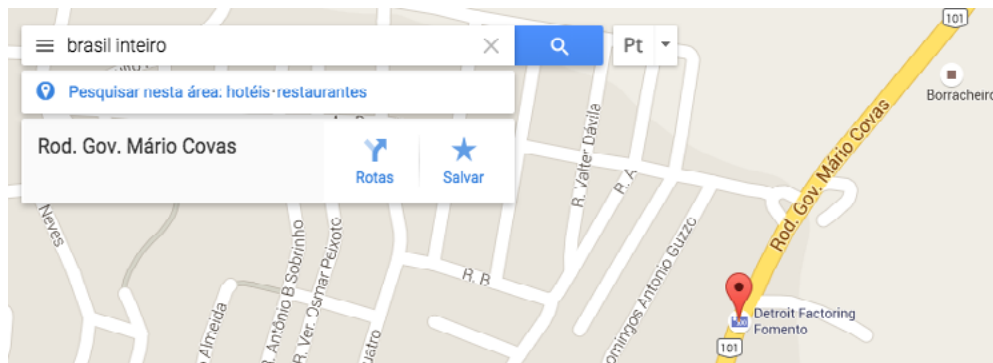
# editorial

Sérgio Abdalla

Olá aos nossos leitores!

A *linda* está em sua oitava edição online do ano de 2015, trazendo sempre uma heterogeneidade de visões e discursos sobre cultura eletroacústica. Neste mesmo mês, o NME faz seu 4º aniversário. As comemorações abriram-se com um concerto com o compositor tupi-austríaco Igor Lintz-Maues, e seguem ao longo desse mês. Quinta-feira 03/09 haverá grande evento com participação de muitos músicos no CCSP, em São Paulo.

Escrever o nome da cidade neste editorial nos lembra como a *linda*, apesar de sediada em São Paulo, gosta e quer ser uma revista do mundo, ou ao menos do Brasil inteiro. Não é simples tarefa, todavia...



Este mês, temos um texto especial para a *linda* por **Guile Martins**, que escreve-nos de Goiás, falando sobre Mitar Subotić, o Suba, produtor musical sérvio que trabalhou por um bom tempo no Brasil; **Cau Silva** fala da estética que a cidade imprime em nós e nos faz imprimir em nossas coisas: pixo, grafite,

Stockhausen; **Luis Felipe Labaki** fala do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha e de sua confessa mas mal-explicada “montagem sonora em música concreta”; **Natália Keri** escreve a partir da fotografia de **Daniel Puig**, de onde ainda **Henrique Chiurciu** faz uma música; **Henrique Iwao** resenha um álbum das Mercenárias de 1983, relançado agora em 2015 em vinil 7" e formato digital, e nisso passa pelo ânus e por Beatriz Preciado; **Ivan Chiarelli** fala sobre temporalidade e diferença e sonoridade no *oriente* segundo compositores e pesquisadores de e sobre lá, anciãos e novos; **Flora Holderbaum** fala, junto com **Leandro de César, Rodolfo Valente e Marcela Lucatelli**, de *Curandehits*, performance realizada por todos eles sobre peças desta última, Marcela.

Parece uma edição bastante heterogênea...

...e mesmo assim, reticentes, lembramos que esta é uma revista colaborativa, e que os interessados em colaborar da forma que acharem que a revista precisa ou merece ou da forma que quiserem podem sempre nos contatar!

**Mario Brandalise Baril**, um músico de ruído, ilustra a edição desse mês com suas figuras de certa forma assustadoras, ou talvez simplesmente íntimas, ou ainda nenhum dos dois e somente bonitas ou feias, ou ainda nem isso. Nelas, “estuda a retroalimentação da sua produção em pintura e fotografia”, “ora gravando em madeira desenhos produzidos sem pretensão, ora retalhando meticulosamente imagens cristalizadas através do processo fotográfico, próprias e apropriadas. Explora a gravura como o faz com o silêncio. Gritando”...

Desejamos a todos uma ótima leitura!

# suba – rei das ilusões

Guile Martins

---



## **A história não será recontada**

Muito já foi dito sobre a longa história de amor e ódio entre música e ruído. Não queremos recontar aqui essa história. Sabe-se que a partir do surgimento do fonógrafo, que permitia fixar e reproduzir sons numa plataforma, para editá-los posteriormente, o compositor pôde se tornar também um artista de colagem sonora, tratando os sons como o pintor trata suas tintas, ou o perfumista suas essências. Sons e ruídos, a partir de então, poderiam ser captados, misturados, dobrados, redobrados, fragmentados e levados por um direito à ilimitação. Passaria a se a trabalhar o som como quem trabalha um líquido, um gás...

A vida cada vez mais ruidosa nas metrópoles também influenciou vanguardas artísticas, como o futurismo italiano, por exemplo. Transformava-se a paisagem sonora e a escuta do homem urbano. As vozes das máquinas foram louvadas, seja nos versos do poeta português Álvaro de Campos, ou na criação de instrumentos musicais capazes de produzir estrondos de pistões, sibilâncias de vapores e rugidos de motor, como as invenções chamadas de *intonarumori*, do italiano Luigi Russolo. Apesar de buscar uma renovação da linguagem musical, o futurismo italiano acabou resvalando, em sua elegia excessiva às máquinas e a um suposto progresso, num eco da ideologia fascista que já brotava nos subterrâneos da cultura europeia. Os artistas desse movimento catalogavam os ruídos emitidos por diferentes tipos de armas, bombas e munições. Exaltavam tudo o que gastava combustível, queimava lenha, se expandia... Muitas de suas idéias só puderam chegar até nós por meio dos escritos e manifestos que seus representantes deixaram, uma vez que a tecnologia fonográfica da época não permitiu gravar adequadamente a sonoridade de seus inventos. A revolução estética que buscavam, portanto, foi muito mais literária que musical, mas já chamava a atenção para um deslocamento da condição de escuta do homem moderno.

Outros tantos compositores e artistas ajudaram a escrever as linhas e entrelinhas dessa história de amor (talvez de amantes) entre música e ruído. Alvin Lucier, John Cage, Erik Satie, Edgar Varèse, Stockhausen, Xenakis, entre tantos outros. Devemos também citar os jamaicanos Lee Perry e King Tubby, que literalmente tiravam 'leite de pedra', atingindo sonoridades extremamente inventivas e flutuantes, subaquáticas quase, com equipamentos rudimentares em estúdios que pareciam ter saído de livros de ficção científica. Como não lembrar também de Pedro Santos, Hermeto Passos e Naná Vasconcelos? Seria muito interessante poder me aprofundar nos trabalhos de cada um deles, en-

contrando divergências e ressonâncias na maneira como esses artistas trataram e sulcaram a matéria sonora. No entanto, quero contar aqui uma outra história, um tanto mais anônima e singular.

## **Bombeiros encanadores**

Início dos anos 90. Um jovem sérvio desembarca no aeroporto do Rio de Janeiro, sem falar uma palavra de português. Traz na bagagem algumas roupas, sua sanfona e uma caixinha de música que toca “Gnossienne”, de Erik Satie. Desembarca e procura em vão seu nome naquelas placas que as pessoas seguram na saída dos aeroportos. Aos poucos o salão vai ficando vazio. No bolso ele trazia alguns trocados e um papel com um número anotado. É o telefone de um ministério. Com custo o jovem consegue completar a ligação, mas ninguém atende. Sua escuta se perde nas frequências do tom do toque telefônico, deixa-se flutuar à deriva por esse oceano sonoro, ouvindo a pulsação de um sonar intergaláctico. É um tom diferente do de seu país, onde ele deixara quase tudo para trás.

O jovem é Mitar Subotic, nascido na cidade de Novi Sad, próximo à capital da então Iugoslávia, Belgrado, no dia 23 de junho de 1961. Cresceu ouvindo violinos e trompetes ciganos, soprados até sangrar a boca de meninos de 7 anos de idade, tocando debaixo da neve para encher o chapéu surrado com algumas moedas. Na sérvia Subotic estudou sanfona, formou-se em música erudita e se envolveu, ainda bastante jovem, com música eletrônica, trabalhando num estúdio experimental onde produziu diversas bandas, como a conhecida (pelo menos no leste europeu) EKV. Assinava suas composições como Rex Ilusivii, rei das ilusões. Muito influenciado pelas composições de Erik Satie e Brian Eno, compôs uma faixa de 25 minutos de música ambiente sobre temas de Satie. Rex Ilusivii já começava a explorar sonoridades díspares, desde tons

de telefone, mal-contato de cabos, passarinhos, até gravações feitas com povos nativos da Amazônia, com paus-de-chuva e gritos rituais.

Mitar Subotic ganhara uma bolsa da UNESCO, para viajar a qualquer país do mundo para estudar a música ‘local’ e produzir um disco infantil a partir do material recolhido. Sem saber porquê, escolheu o Brasil. Ele está no aeroporto, ao lado de um orelhão. São dois ouvidos expandidos que se encontram. Coloca a ficha e digita novamente o número. Dessa vez, alguém atende. A comunicação é truncada pelo conflito de idiomas, mas o jovem consegue captar a mensagem: o ministério com o qual ele queria falar havia sido fechado, há dois dias atrás, por uma medida tomada pelo então presidente Fernando Collor de Melo. Restava em seu bolso um outro papel amarrotado, com um endereço escrito a lápis.

Após dar algumas voltas, o táxi chega em frente ao prédio, sem porteiro nem elevador, paredes descascadas, cheiro de gás. Subotic gasta um tanto do pouco dinheiro que tem e procura a chave onde disseram que estaria, na caixa de correio. Sobe as escadas e abre as portas de sua nova casa. Quer tomar um banho, está exausto, mas não há água nem no chuveiro, nem na pia. Consegue abrir o registro, mas o encanamento parece estar desativado. Como um bom Iugoslavo, ele não desiste fácil, encontra uma lista telefônica e procura o número de algum encanador. Mas como, se ele não domina o português? Encontra a palavra bombeiro, que lhe parece familiar, pois remete diretamente, por conta de sua sonoridade, à palavra francesa “*plombier*”, que significa, exatamente, encanador. Bingo! Subotic telefona e tenta explicar que há um problema com o encanamento de sua casa, fala alto, dá o endereço.

Enquanto espera, deitado na banheira vazia, toca algumas notas cansadas em sua sanfona, até que a campainha soa. Ele corre escada abaixo, abotoando a camisa às pressas, e dá de cara com os agentes do corpo de bombeiro, prepara-



dos para apagar um incêndio. Os homens sobem correndo em busca do fogo, ele tenta explicar que houve um engano. Quando o mal entendido é finalmente resolvido, os bombeiros cobram uma espécie de 'taxa' pelo trote e vão embora, com um provável sorriso no rosto. Assim começava a carreira meteórica de Mitar Subotic no país do futebol, com uma anedota fonética que unia as palavras bombeiro e *plombier*, encontrando-se por pura afinidade sonora.

## Veneno e antídoto

A incorporação dos ruídos na música e as discussões que gravitam em torno dela permaneceriam um privilégio das vanguardas e de nichos acadêmicos, não fosse pelo surgimento de novos ritmos dançantes, que passaram a adotar novas tecnologias de gravação e processamento eletrônico dos sons, assim como absorver ruídos cotidianos diversos em suas composições. Estou falando do dub e o reggae na Jamaica, a disco e a dance music nos Estados Unidos e na Europa, o techno, o hip-hop, que explodiram pelas discotecas, esquinas e salas de baile mundo afora, arrebatando uma quantidade incalculável de adeptos. Falando a grosso modo, muitas das composições desses gêneros musicais procuravam retrabalhar sons humanos e ruídos da paisagem sonora para fazê-los soar tecnológicos, robotizando suas vozes. Já no dub e no reggae, encontramos uma organicidade maior nessa mistura, como atesta o célebre produtor jamaicano Lee Perry,

eletricidade é o olho, água é a vida. De alguma maneira, a eletricidade atinge o pico agudo. O estúdio deve ser como uma coisa viva. A máquina deve ser viva e inteligente. Então eu coloco minha mente dentro da máquina, enviando-a por controles e botões, ou através do painel de plugs. O painel de plugs é, ele mesmo, um cérebro, então você tem que cabear o cérebro e fazer do cérebro um homem vivente, e o cérebro pode re-

ter o que você está enviando a ele, e viver. Pense em música como vida. Quando estou fazendo música, penso em vida, criar vidas, e eu quero fazê-la viver, eu quero que ela se sintam bem e tenha um gosto bom. (PERRY, citado por TOOP 1995, p.113).

Essa preocupação em fazer a máquina ressoar com o corpo humano e com a terra que habitamos também aparece no trabalho do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 – 1986), que utilizou amplamente a música eletroacústica em seus filmes, pois acreditava que

a música eletrônica tem a capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral. Pode ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões... Ela pode ser como a respiração de uma pessoa (TARKOVSKI, 1998, p. 196).

Apesar disso, o próprio cineasta já nos alertava que os sons eletrônicos “devem ser depurados de sua origem ‘química’, para que, ao ouvi-los, possamos descobrir neles as notas primordiais do mundo” (TARKOVSKI, 1998, p.195).

Suba, como Subotic foi apelidado no Brasil, sempre declarou que uma música deveria dar vontade de dançar, retumbar no corpo, ao mesmo tempo em que fosse capaz de convidar o ouvinte a viagens imateriais, etéreas e espirituais. Erudito e batuqueiro, estudioso de sanfona e contraponto, amante dos instrumentos de pele e percussão, sintetizadores, chocalhos e cigarras, Suba resolvia em seu trabalho a contradição que foi, durante muito tempo, o maior impasse da música ocidental: a tensão entre divino e profano, corpo e espírito, som e ruído. Sabe-se que a igreja católica medieval sempre manteve uma relação ambígua com a música, reconhecendo sua capacidade de elevar o espírito do homem a Deus, ao mesmo tempo em que temia sua potência diabólica, aquela que causava dissonância ou fazia, ainda que secretamente, tremer os ossos, ressoar as pernas, vibrando nos quadris por dentro do hábito. Basta lembrarmos

as confissões dos ‘prazeres do ouvido’, de Santo Agostinho, que encontrava

algun descanso nos cânticos que vossas palavras vivificam, quando são entoadas com suavidade e arte. [...]. Às vezes parece-me que lhes tributo mais honra que a conveniente. Quando ouço cantar essas palavras com mais piedade e ardor, sinto que meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas de outro modo. [...]. Mas o deleite da minha carne, ao qual se não deve dar licença de enervar a alma, engana-me muitas vezes. Os sentidos, não querendo colocar-se humildemente atrás da razão, negam-se a acompanhá-la. [...]. Deste modo peço sem consentimento, mas advirto depois (AGOSTINHO, 1999, p.195).

Sabe-se também que os instrumentos percussivos foram gradualmente removidos da música sacra, pois eram os que estavam mais próximos da família dos ruídos, dos chiados do diabo e balanços do corpo. Seu uso foi sendo relegado à música popular, nos guizos dos trovadores, pandeiro de cigano, tambor de bruxaria. Para Suba, no entanto, essa disparidade entre erudito e popular nunca foi um problema, mas solução e força motriz. O chocalho da cascavel é música ou aviso de perigo para outros animais? Ou ainda uma maneira de hipnotizar o passarinho, chamando sua atenção para a cauda da cobra quando, na verdade, o veneno está na extremidade oposta, na cabeça, dentro de suas presas? Veneno e antídoto são como duas cabeças da mesma serpente.

Como compositor, Suba sabia utilizar muito bem as convenções musicais eruditas, os campos harmônicos, as modulações tonais, contrapontos, etc. Seu ouvido, no entanto, era fisgado pelas canções populares, escutadas desde a infância na boca de ciganos roucos de frio, migrando de boca em boca, como aves no inverno. Já vêm os ciganos, tocando em família, com seus instrumentos improvisados, remendados como se podia, uma boca de trompete fincada no corpo de um violino para conseguir maior amplificação, um contrabaixo de uma corda só. Já se ouve suas crianças tocando rua acima, a mesma música

infinitamente, dividindo o espaço acústico com carros, aviões, bombas talvez, e o canto daquelas aves que nunca cessaram de migrar. Corredores de mundos sonoros díspares, labirínticos, tecendo-se aos labirintos no ouvido de Suba, percorrido por sons. E um chamado vindo de outras terras, vozes na beira do fogo, onde ainda se dançava em roda ao ritmo das batidas no couro de um animal sacrificado...

## **Um meteorito**

No Brasil, Suba redescobriu a canção e inventou sua própria ancestralidade. Agora, nove anos depois de sua chegada, morando em São Paulo, falando um português já quase sem sotaque, ele era um dos produtores musicais mais requisitados do país. Entre seus trabalhos por essas terras brasileiras, podemos citar, entre outros, “Fuá na casa de Cabral”, do grupo Mestre Ambrósio, “O silêncio”, de Arnaldo Antunes, “Benzina”, de Edgar Scandurra, “Pierrot do Brasil”, de Marina Lima, a parceria fundamental com o percussionista João Parahyba, e o disco “Tanto tempo”, de Bebel Gilberto, álbum que explodiu na Europa, levando uma inusitada mistura de bossa nova com batidas eletrônicas a centenas de bares e cafés do velho continente. O sucesso internacional do disco foi estrondoso, mas, tragicamente, o seu produtor não viveria para ouvi-lo.

Em suas composições Suba conjugou rabecas nordestinas, alfaias de maracatu, piano, distorções eletrônicas com cantos de pássaros, conversas telefônicas, sequenciadores, vozes rituais e pontos de candomblé. Ele foi um disparador pioneiro de experiências sonoras transculturais alquímicas, mesclando ritmos brasileiros com síntese eletrônica, chão e éter, numa maneira heterogênea de trabalhar o material sonoro que já vinha ganhando espaço fora do Brasil, mas permanecia ainda latente por aqui. Claro que temos outras experiências ante-

riores dignas de nota, como a música eletroacústica, no entanto, elas se restringiam a trincheiras experimentais, talvez por não dialogarem de maneira efetiva com ritmos populares, mantendo-os, via de regra, afastados de suas composições. Um nome que talvez tenha desbravado as trilhas por onde Suba se aventurou foi o percussionista e inventor de instrumentos brasileiro Pedro Santos, principalmente em seu trabalho solo Krishnanda, que teve apenas 500 prensagens na década de 60, permanecendo durante anos praticamente desconhecido, até que explodiu no exterior ao ser reapropriado por diversos DJs europeus de música eletrônica. Devido a esse sucesso tardio e a dificuldade de se encontrar os vinis originais, selos estrangeiros promoveram inúmeras prensagens clandestinas do disco.

Mitar Subotic, Rex Ilusivii, o Suba, foi como um arqueólogo dos sons, escavando territórios heterogêneos em busca de vestígios rítmicos e tímbricos, trazendo na mochila sua musicalidade eslava, pás e pincéis eletrônicos, uma pequena caixinha de música. De tanto cavar, acabou topando com uma raiz musical desconhecida, um rizoma que encurtava as distâncias entre Brasil e Sérvia, São Paulo, Amazônia e Nordeste, bruxaria dos Bálcãs e xamanismo, bits e trovões, reinventando sua ancestralidade por entre elétrons, levado nos vãos de uma mitologia sampleada.

Ouvimos os roncões de um animal cósmico através da cuíca processada eletronicamente, que abre a canção “Sereia”, no disco “São Paulo Confessions”, considerado pela artista pop Madonna um dos 10 melhores discos já gravados na história. Impossível não se surpreender com as vozes de crianças soando ao fundo de sua versão de “A felicidade”, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Como não viajar no pandeiro espacial, soando com phasers e outros efeitos, junto à rabeça dançante e hipnótica da faixa “Antropófagos”, do mesmo disco? Antropofagia, aliás, seria ainda insuficiente para falar de Suba, porque a

prática antropofágica está excessivamente centrada no homem (*antropo*), quando, na verdade, o que ouvimos em sua música são sílabas de rios e florestas, átomos e maracás. Mais do que imitar os sons da floresta, Suba ergue ao redor do espaço uma floresta de sons. O termo mais adequado para se aproximar de seu trabalho musical seria, portanto, algo como uma *fonofagia* panteísta, uma constelação díspare de sons. Pássaros oníricos numa gaiola lunar...

Pergunto à sua ex-mulher, a cantora Taciana Barros, se ela sabia se Suba tinha chegado ao Brasil trazendo consigo algum equipamento, ou se ele andava por aí carregando máquinas. “Equipamentos?”, ela me responde irônica. Depois de rir por um instante, chacoalha um saleiro que está sobre a mesa e continua “ele não precisava de muitos equipamentos. Com isso – chacoalha mais o saleiro – ele já conseguia produzir uma música surpreendente”. Lembrou-se de uma vez, quando eles estavam viajando de carro, debaixo de chuva, e Suba pediu repentinamente para descer. Ele havia escutado uma cigarra cantando na estrada e queria gravá-la de qualquer maneira. Correu para se abrigar debaixo de uma árvore e, com um pequeno gravador de mão, captou o som estridente do inseto em meio aos pingos d’água. Segundo Taciana, Suba utilizou esse ruído em diversas faixas de seu trabalho, pois afirmava que isso lhe dava sorte.



## Xamã em chamas

No dia 02 de Novembro de 1999, dois meses depois do lançamento de sua obra-prima, o álbum “São Paulo Confessions”, o zelador do prédio em que Suba morava desperta com um forte cheiro de fumaça. Ninguém sabe ao certo o que aconteceu, talvez um curto-circuito, pois o prédio era antigo e a instalação elétrica precisava de manutenção. Talvez uma bituca de cigarro esquecida acesa durante o sono. Alguns dizem que, quando o zelador arrombou a porta, Suba foi encontrado já sem vida, sufocado pela fumaça. Outros dizem que o músico foi resgatado ainda com vida pelo zelador, mas, no meio do caminho, decidiu voltar ao apartamento em chamas, na tentativa de salvar do incêndio diversas gravações inéditas, inclusive uma coleção de ruídos que ele teria captado numa viagem à floresta amazônica e pretendia usar em seus trabalhos futuros. Ao voltar para o quarto as labaredas estavam maiores e ele não resistiu à fumaça. Lenda urbana ou não, o fato é que Mitar Subotic faleceu, asfixiado em seu apartamento na cidade de São Paulo, aos 38 anos de idade, e dessa vez não chegaram a tempo, como numa segunda anedota do destino, nem os encanadores nem os bombeiros. Em sua chegada ao Brasil faltou água sem ter fogo, em sua despedida da vida, havia fogo antes que pudesse chegar água. Em sua música, água e fogo podem ainda ser ouvidos, misturados, crepitantes, borbulhosos numa dança dos elementos em variação contínua.

Suba nos dá, com sua música, a chance de conhecer as vozes de mundos díspares, ou os mundos de vozes díspares. É que o menor fremir de uma voz já faz passar muitos mundos. Imagine-se, para começar, a proliferação de encontros microscópicos que se dão entre as fibras pulsantes das cordas vocais, uma multidão de impulsos e repousos atravessando partículas de ar, para chegar às colônias de pêlos auriculares vibrando ao longo dos labirintos do ouvido,

nervuras, redes sinápticas... E se essa voz viajasse ainda contaminada de vento, ritmos transcontinentais, adoecida de ecos, prolongando-se num arrepio, quantos mundos atmosféricos, pilosos, cutâneos, cardíacos já não arrastaria consigo?

Sobre a cidade que Suba adotou como sua, ele escreveu, quase como um epitáfio,

São Paulo, Brazil. A quarta megalópole do mundo, com mais de 18 milhões de almas, e outras novas chegando a cada dia. Um labirinto repleto de stress, arranha-céus massivos, avenidas quilométricas e irresistível caos. Pense em Blade Runner nos trópicos. A vida em São Paulo é rápida, louca e perigosa, enquanto a realidade muda constantemente. A cidade está cheia de pessoas, do Brasil inteiro e estrangeiros, todos tentando encontrar algum sentido nela. Com tempo e paciência de cavar fundo o suficiente, você pode fazer uma descoberta atrás da outra, encontrar pessoas bem estranhas e lugares especiais...Aqui, eles me chamam de Gringo Paulista. Estou nessa cidade há dez anos, e já parece que vivi diversas e paralelas vidas paulistas (SUBA, 1999).

## PARA SABER MAIS

[Maiores informações sobre a existência cósmica de Suba podem ser vistas e ouvidas [nesta animação](#) realizada em homenagem ao músico a partir de sua canção “Sereia”.]

AGOSTINHO, Santo. Confissões, em Os Pensadores (Vol. 7). São Paulo: Abril Cultural, 1999.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOOP, David. Ocean of Sound. London: Serpent’s Tail, 1995.

## Discografia

SUBA. São Paulo Confessions. São Paulo, 1999.



# um vazio em meio ao caos: a comunicação urbana

Cau Silva

## O suporte urbano

A cidade de São Paulo reserva para seus habitantes o irônico deleite com o caos. Não são novidade as dificuldades de deslocamento, a baixa qualidade do ar e a condição miserável em que algumas pessoas sobrevivem, apenas para citar algumas das tantas consequências de uma sociedade de consumo urbanizada e socialmente desigual. Por outro lado, é possível se incorporar ao caos encontrando nele pequenos elementos que podem nos proporcionar alguns poucos segundos de reflexão. Às vezes nosso cotidiano se depara com algumas imagens que suscitam em nós um sentimento de que nem tudo está perdido. Esse aspecto suscita uma estética *urbe*, caracterizada pelo encontro do caótico com a atividade artística. Essa cultura visual gera um campo muito fértil para a produção do *grafitti* [ou grafite ou grafito ou grafíti].

Nesse sentido, o *grafitti* aponta e constrói outra imagem sobre a cidade, nem sempre com a intenção de camuflar a realidade do espectador, mas de fazer a conexão entre o ser humano com o tempo e o espaço a sua volta. É assim que o *grafitti* busca seu direito à cidade ao se incorporar e se deixar ser incorporado por ela. Imagens coloridas, formas orgânicas e abstratas, figuras humanas, de animais e até, digamos assim, seres mito-poéticos, quebram o cinza e a verticalidade da cidade, tornando a paisagem urbana o suporte da obra. Além



Zeção

do mais, as letras geométricas das pichações apresentam outra configuração do mapa das ruas: são sinuosas e irregulares como labirintos, fazendo alusão às esquinas e becos. A pichação e o *graffiti* também chamam atenção para locais que vão desde largas avenidas até paredes e canos de interiores de esgoto, como é o caso do grafiteiro Zezão que, ao criar uma caligrafia própria, ou seja, sua própria linguagem, digamos assim, discute um assunto importante para a capital paulistana, que é o uso e a apropriação da água. Ainda na questão da linguagem, a artista Fefe Talavera reconfigura as letras de cartazes de shows, teatros e circos que são colados nos muros da cidade e devolve à paisagem urbana criaturas cujo corpo é formado pela confluência dessas próprias letras. A partir de exemplos como esse, o *graffiti* e a arte de rua incluem a cidade e passam a pensar e a interagir com e a partir dela. Como uma atitude quase que antropofágica, digamos assim, essa arte em geral é crítica de sua própria produção e do que está ao seu entorno ao gerar um debate acerca da questão urbana. Por este motivo, a comunicação faz da arte de rua o seu traço característico.

## O ritmo da mensagem

Dentre os inúmeros grafites coloridos, um dia avistei aqui na cidade de São Paulo um traço duvidoso em meio às pichações [ou piches ou pixos]. Ele consiste em uma linha reta, normalmente de spray preto ou vermelho, que vai percorrendo o espaço até tomar um ritmo levemente frenético – como se marcasse o compasso de um coração tranquilo, quase parando – para depois voltar ao seu caminho e terminar sua trajetória. A ideia é simples, mas chama atenção o modo como preenche o espaço e dialoga com o vazio. É interessante também observar que não há como saber se é apenas uma marca ou se é de fato uma manifestação visual que vai além de uma assinatura. Sua proposta é diferente



Fefe Talavera

tanto de um piche, por não conter certos estilos tipográficos, quanto de um grafite, por não abordar estéticas narrativas.

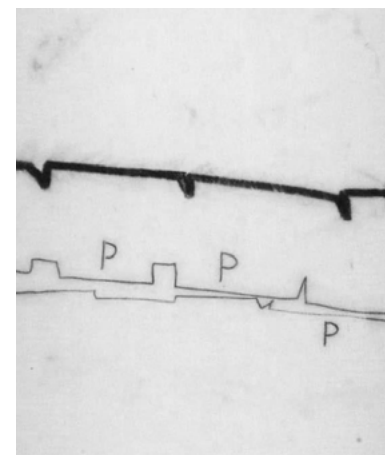
Este traçado remete-me ao trabalho *Monotípias* da artista plástica Mira Schendel, uma série dos anos 1960 em que ela investiga a relação entre linguagem e palavra. Suas pinturas experimentais e efêmeras buscam o lugar do vazio através da materialidade dos traços. No caso de “*Linhas*”, um subgrupo da série, a aparente simplicidade do traço, ao invés de descaracterizar a composição, revela o universo que está a sua volta: a folha em branco. O ambiente abstrato criado por Mira Schendel é um diálogo contínuo entre espaço e tempo, onde torna-se possível representar o não representável.

Tanto em Mira Schendel como na arte do grafite, existe uma ritmização gráfico-musical. No raciocínio de Schendel, as composições de Stockhausen se tornaram inspiração para transmitir no traço a essência e a estrutura retirada da música. Com trabalhos desse tipo, a artista apontava para uma região relativamente nova na arte brasileira e que se aproximaria dos estudos realizados pelo movimento concreto de São Paulo na década de 1960: a combinação de poesia e espacialidade.

Assim como nos sinais da caligrafia oriental e do expressionismo abstrato, tema tratado [no meu último artigo](#), o caráter de “ideograma” em “*Linhas*” de *Monotípias* e os códigos gestuais do *graffiti* exprimem sua comunicabilidade, caracterizada por uma caligrafia imagística: a materialização de um pensamento abstrato. Da mesma forma, o grafite misterioso que me chamou atenção aqui nas ruas da cidade acaba por evidenciar o espaço em que ele está inserido. A evidência, no entanto, não é óbvia: ele chama atenção justamente por ser econômico. Esta “economia” nos convida ao vazio ao flexionar as relações rígidas advindas da relação com o espaço urbano e revela a possibilidade de existir um mundo em branco a ser construído, habitado e complementado. O desenho



Cau Silva. Curiosidade Zona Norte. 2013. Fotografia Digital.



Mira Schendel. Sem título, 1964. Monotípias em papel de arroz, 47 x 23cm.

deste grafite, em seu desdobramento, se destaca como um símbolo e um sinal, conduzindo à ideia de um sujeito que, à frente de um plano de fundo informal – a multiplicidade caótica, ou seja, a cidade –, torna a sua presença perceptível por meio da efetivação do traço. Apesar da simplicidade de formas e recursos, o grafite aqui analisado nos coloca de volta ao caos da cidade, contrariando a felicidade proporcionada pelos desenhos grandiosos. Toda a questão, no entanto, está na leitura deste “ideograma” misterioso: colocado em forma de um traço abstrato, o ritmo no meio da linha reta proporciona um possível desequilíbrio mental que, ao mesmo tempo, sugere uma pausa para respirar. Não é uma fuga, mas um incentivo para continuar vivendo no caos urbano.



Mira Schendel. Sem título. 1966.  
Ecoline e bastão sobre papel. 43 x  
61cm. Coleção particular.

**Para saber mais:**

**Links**

[Fefe Talavera](#)

[Zezão](#)

**Artigo**

DIAS, Geraldo Souza. *ARS (São Paulo)* [online]. 2003, vol.1, n.1 [citado 2015-08-30], pp. 117-138.

**Foto da capa**

Mira Schendel. *Sem título [Bomba]*, 1965. Nanquim sobre papel, 48 x 66cm. Coleção particular.

# ouvir “o pátio”

Luis Felipe Labaki

---

Há uma informação curiosa nos créditos iniciais do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *O Pátio*, de 1959: além de se apresentar como “um film experimental de...”, indica-se que há uma “montagem sonora em música concreta”.

[vídeo indisponível]

Em geral se aponta a influência do concretismo nesse primeiro filme do cineasta, concretismo ligado sobretudo às vanguardas literária e artística e do qual Glauber iria se afastar pouco depois da realização desse curta e do seguinte, *Cruz na Praça*. Ele mesmo, em *Revolução do Cinema Novo*, diz que ambos tiveram origens literárias e descreve *O Pátio* como “preto e branco como o *SDJB* / Papa / Clarke / Brasília.” (p.328). Em “Papa”, imagino, leia-se “Pape”, de Lygia (assim como Clarke). Já o *SDJB* era o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, onde seria publicado, em 1959, o Manifesto Neoconcreto.

No mesmo livro, um pouco mais pra frente, o cineasta fala da realização do curta:

Helena Ignez pediu ao banqueiro Pamphilo de Carvalho dez contos pra que seu noivo fizesse um filme, Pátio. O resto o Rosalvo Barbosa Romeu deu pela Prefeitura. Ideia na cabeça, câmera na mão. 35 mm Arry Flex. Três lentes. Mil metros de negativo preto e branco. Casa do milionário Luiz Viana na ladeira... diante do mar. Solon Barreto e Helena Ignez [...] Montagem em casa, em coladeira do Leão, com acetona.

No final de 1958 Pátio estava filmado e pré-montado. (ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.339)



Essa primeira montagem feita em casa não tinha, obviamente, som algum. Em uma viagem para o Congresso dos Cineclubes, em São Paulo, Glauber aproveitou para levar o copião do filme, na tentativa de conseguir algum apoio para sonorizá-lo:

Mostrei Pátio mudo. Pasmô. Paulo Emílio gostou mas Khouri [Walter Hugo Khouri, cineasta] não me propôs, como eu esperava, produzir a sonorização. (Ibidem, p.340)

No fim, ele conseguiu fazê-lo no Rio de Janeiro, montando o som na Líder. Mas mais do que isso, nada é dito. A montagem sonora de *Pátio* aparece ao longo do livro em geral como um momento pontual de uma viagem que lhe rendeu novos encontros com outros cineastas e futuros realizadores, e só.

Eu não sou estudioso de Glauber, então é possível que alguém conheça ou tenha encontrado ou venha a encontrar alguma carta ou documento que fale um pouco mais desse processo. Por falta de qualquer coisa mais específica, cito aqui um trecho de *A Primavera do Dragão*, de Nelson Motta, pra adiantar o principal motivo desse texto:

Em São Paulo, Glauber exibiu Pátio na Vera Cruz, com a montagem provisória, na expectativa de encontrar parceiros para a finalização e a sonorização com a Sinfonia para um homem só, música concreta de Pierre Henry feita de ruídos e timbres eletrônicos, usada por Maurice Béjart em um revolucionário balé. (MOTTA, Nelson. *A Primavera do Dragão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p.162)

Imprecisões à parte, sim, muito da trilha de *O Pátio* vem da *Sinfonia para um homem só*, de Pierre Henry e Pierre Schaeffer, composta em 1949 e apresentada em 1950. Lembro que, da primeira vez que vi o curta, reconheci imediatamente o movimento *Erotica*, que é tocado na íntegra. Lembro também de pensar que “Hêh! ‘Montagem sonora em música concreta!’ Pegou a *Sinfonia*

e pronto!”. Mas eu errei, porque não é tão simples assim: vários trechos *não* são da *Sinfonia*. Não são e parecem indicar que houve, sim, um trabalho de seleção musical mais complexo do que somente pegar um disco com os movimentos da obra de Henry e Schaeffer e escolher alguns trechos.

Eu resolvi tentar identificar todos – e consegui, infelizmente com exceção do último, por sinal um dos mais longos. Vamos lá:

- 1) 00:00 – 00:30 (Créditos iniciais): Trata-se de um trecho de *Ionisation*, de Edgard Varèse.
- 2) 00:59 – 01:02: Outra inserção curta de *Ionisation*.
- 3) 01:23 – 01:25: Idem.
- 4) 01:31 – 01:36: Idem.
- 5) 01:51 – 02:35: *Apostrophe*, da *Sinfonia para um homem só*, de Pierre Henry e Pierre Schaeffer. Inicia-se por volta de 01:13 da peça.
- 6) 03:33 – 05:08: *Tam Tam IV*, de Pierre Henry, começando por volta de 01:38 da peça.
- 7) 06:01 – 06:14: *Ionisation* de novo.
- 8) 07:09 – 08:37: *Erotica*, da *Sinfonia para um homem só*, executada na íntegra.
- 9) 08:41 – 09:26: Início de *Scherzo*, da *Sinfonia para um homem só*. (Aliás, essa é justamente a peça seguinte a *Erotica* na sinfonia)
- 10) 09:32 – 12:35: Não consegui identificar qual é essa peça que toca durante os três minutos finais do filme. É algo com percussão e eletrônica. Se alguém conseguir reconhecer, avisa aí!

Ou seja, temos mesmo uma “montagem musical em música concreta”, ainda que *Ionisation* seja anterior a tudo isso. E, pensando em como Glauber pode ter chegado a essas músicas, a resposta que de imediato me parece mais provável é Hans-Joachim Koellreutter – que, afinal, estava à frente da Escola

de Música da Universidade Federal da Bahia na época em que Glauber era estudante de Direito por lá. O cineasta o menciona de passagem ao falar das figuras ilustres que circulavam pela universidade nessa época no mesmo *Revolução do Cinema Novo* (p.290), falando também da “música de Dorival Caymi, Batatinha e Koellreuter que tocava no Auditório da Reitoria Branca do Canela de pré-renascentistas a Stockhausen” (p.328). Será que há algum registro mais específico de contato entre os dois?

(Aliás, no próximo dia 2 de setembro será comemorado o centenário de nascimento de Koellreutter!)

Fico pensando na sonorização em si. Será que todas essas músicas estavam em um mesmo disco? Como teriam chegado aqui? Será que Glauber veio para São Paulo e depois para o Rio já com as peças selecionadas? Onde ele as conseguiu? Pode ser meu olhar preconceituoso de jovem do século XXI, mas não acho irrelevante considerar que o cineasta resolveu, em 1959, utilizar como trilha musical uma composição de vanguarda, “obscura”, estreada há menos de dez anos na França. A própria coreografia de Maurice Béjart é de 1955!

Aliás, bons tempos em que se podia pegar uma peça musical recente, colocá-la na íntegra no filme, não avisar ninguém, creditar apenas como “montagem musical em música concreta” e sair impune. Se fosse hoje, é provável que o som de metade dos filmes do Cinema Novo – e talvez principalmente do Cinema Marginal – fosse muito mais pobre.

Enfim. Ficou faltando o último trecho. Se alguém tiver bom repertório dos primórdios da música concreta/eletrônica e boa memória, avise-nos!



# memorabilia

Natália Keri, Daniel Puig e Henrique Chiurciu

---

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

Hoje, a partir da foto de **Daniel Puig**.

E com a música *improviso sobre carros* de **Henrique Chiurciu**.

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/improviso-sobre-carros>

## Memorabilia, de Natália Keri

Parado ali na beira da calçada, ele era um convite para cair fora. Uma lembrança de quando bastava cair na estrada para conseguir um vôo de liberdade.

Hoje a máquina é uma peça de museu: incerta, cinzenta e um pouco irreal.

Qual era a graça de pegar naquele volante com mãos intrépidas e reencenar aventuras que há muito se tornaram apenas motivo de flashback?

Ele era um monumento aos sonhos perdidos, às palavras desperdiçadas, aos amores ridículos, à poeira e às bobagens corajosas.

A melhor decisão seria mesmo deixá-lo ali, na rua, até que a chuva, o sol e o vento o transformassem no fóssil que, enfim, ele realmente é, percorrendo mais uma vez o caminho do homem que o amava, o mantivera e o abandonara.

[foto indisponível]

**Daniel Puig** (foto). [soundcloud.com/danielpuig](https://soundcloud.com/danielpuig)

**Henrique Chiurciu** (música). [luckysenpai.tumblr.com](https://luckysenpai.tumblr.com)

# mercenárias – demo 1983

Henrique Iwao

---

Resenha, por Henrique Iwao, da reedição de 2015 em vinil 7 polegadas e formato digital, por Dama da Noite e Nada Nada Discos, da demo lançada pela própria banda em 1983 [NADA038, DDN008].

<https://damadanoitediscos.bandcamp.com/album/mercen-rias-demo-1983-7>

1. A maior das canções tem 1’32” (Ó). A menor, 54 (Honra). O álbum inteiro tem 9’10”. Com 8 músicas, a média por música é de 1’08”.

2. Em vinil, a divisão é de 4 músicas por lado. Na casa de Matthias, o toca-discos recomeça automaticamente: como estou também a beber e ler as letras no encarte, acabo escutando pelo menos 2 vezes cada lado antes de trocar.

3. Baixo, bateria, guitarra, vocais. Com uma gravação estéreo discreta, a demo tem esse caráter: somente o necessário. Se o baixo com a bateria seguram o *riff*, então a guitarra contrapõe. Se é para repetir, repete-se. Se pode haver alguma variação, então surge um *backing vocal*, a guitarra esboça um motivo, há um pequeno solo antes de um arremate, o baixo faz uma sirene, há um contraponto que converge entre duas linhas vocais...

4. Mas nada que aponte para mais. Começa-se com um começo (*e agora, diretamente do paquistão, as mercenárias*). Termina-se sempre que a mensagem foi dada (no *punk* há sempre ritornelo. Aqui ele é colocado como um mínimo).

5. A voz rasga. O baixo é cru, sem deixar de ter ritmos e frases interessantes e que gíngam a quadratura. Um *reverb* pós-punk oitentista habita um pouco a bateria (veja a ressonância na caixa da primeira faixa ou em *dá dó*), bem como



um timbre mais limpo a guitarra (e há como pensar num levíssimo *chorus*). O baixo já é grave então a guitarra, médio aguda; mas como a guitarra não é tão distorcida, a voz principal é bastante. Os vocais secundários são cantados com mais naturalidade, e há na estrutura de pergunta e resposta a ideia da propositora e da multidão. poder ao contra-povo.

6. Onde está a honra do homem? A. *Tá na moral? Tá na diagonal? Tá na horizontal?* B. *A honra do homem tá no cú, tá no cú, tá no cú.* (A canção não foi incluída nem em *Cadê as Armas*, nem em *Trashland*). No encarte, Alex Antunes conta a história de um olheiro que, apavorado, nem quis encontrar as moças.

7. A edição brasileira do livro *Manifesto Contrassexual*, de Beatriz Preciado, de modo mais *hipster* do que *punk*, tem um cu no livro, no canto direito inferior (*n-1 edições*). Na página 32, um princípio de equivalência é colocado:

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda.

8. O mesmo princípio é evocado por Dj Dolores e Hilton Lacerda na cena da polka do cu, no filme *Tatuagem*.

9. As letras seguem tópicos do anarquista da cidade grande. Viver no caos e no lixo, falta de perspectiva para o futuro, contestação dos valores da pátria,



# apropos: estética musical

Ivan Chiarelli

---

Monges budistas cria *irregularidades* na emissão do timbre; a *simplicidade* no uso de poucos instrumentos na orquestra *gagaku*, sem variação de densidade instrumental ao longo das peças; a música no teatro *kabuki* se vale de citação de composições específicas para *sugerir* o local e a época onde se passa a peça; e a *impermanência* é implícita na ausência de um clímax musical, por meio de uma direcionalidade musical difusa, onde o presente é o foco.

Creio que há coisas na essência de nossa música que são, talvez, muito diferentes da música ocidental – uma percepção de tempo, uma percepção de espaço, e uma sensibilidade para a cor e o tom. No entanto, não quero dizer que, como orientais ou como japoneses, tenhamos algum monopólio especial sobre essas qualidades na música  
—Tōru Takemitsu

As palavras do compositor japonês Tōru Takemitsu ressoam conceitos que também preocupavam a Karlheinz Stockhausen: a percepção do tempo e do espaço musical são temas centrais da pesquisa do compositor alemão, que o intrigavam desde cedo em sua carreira, como evidenciado em seu artigo “... *wie die Zeit vergeht ...*” (...como o tempo passa...), publicado em 1957 na revista científica *Die Reihe*.

Diferentes sociedades conceberam diferentes paradigmas de criação musical e artística. No caso das tradições europeia e japonesa, a principal distinção, de acordo com os compositores e musicólogos François Rose e Jaroslav Kapuscinski, seria o paradigma do tempo musical. Enquanto a cultura ocidental da tradição tonal (aquela produzida entre o século XVI e a primeira metade do

século XX) o encara como um movimento linear do passado para o futuro – no qual o foco é a expectativa de “um movimento progressivo adiante ou um ciclo constante de implicações e realizações”, cuja ênfase no passado ou no futuro transforma o presente numa série de pontos muito específicos mas sem grande importância individual, posto que sua função é conectar aquilo que foi àquilo que será – a cultura tradicional japonesa “ênfata o presente, em detrimento de passado e futuro”, dando importância a todo acontecimento musical: um eterno presente em gradual e constante mudança, que não necessita de um clímax para se justificar, criando (ao ouvido ocidental) uma sensação de lentidão e estaticidade. Seu trabalho conclui que o conceito de tempo japonês, por característica circular e focado no presente, cria uma trama dinâmica e multi-dimensional.

A linearidade temporal ocidental demandaria um clímax, um ponto culminante para onde o discurso musical se direciona e que justifica a composição. Para a música tradicional japonesa, no entanto, a presença de um clímax não enriqueceria a composição. Keene afirma que, para o monge Yoshida Kenkō,

o clímax era menos interessante que os princípios e términos, pois não deixava nada a ser imaginado. A lua cheia ou as cerejeiras no auge da florada não sugerem o crescente ou os botões, embora o crescente e os botões (ou a lua minguante e as flores caídas) sugiram a lua cheia e o auge da florada. Perfeição, como uma esfera inviolável, repele a imaginação, sem dar espaço para esta penetrar.

—Donald Keene

Tal mudança de perspectiva temporal alteraria o foco do ouvinte: ao invés das constantes mudanças de notas e de suas relações umas com as outras (característica central do pensamento musical europeu), o interesse estaria na qualidade do som emitido, ou seja, no timbre – daí a ênfase no timbre instrumental e não na construção melódica ou harmônica, segundo o compositor japonês Toshiro Mayuzumi:

Em geral, pode-se dizer que os orientais têm uma sensibilidade mais profunda para timbres delicados do que os ocidentais. Nas músicas folclórica e tradicional japonesas, há inúmeras combinações requintadas de timbre, que tornam possível atingir formas delicadas de expressão musical sem o auxílio de outros elementos musicais tais como melodia, harmonia e contraponto.

—Toshiro Mayuzumi

Assim, enquanto a música tradicional europeia via, até meados do século XIX, o timbre como algo estático – como no caso do piano que, apesar de toda a diversidade sonora ao longo de sua extensão, era percebido como um único timbre – a tradição japonesa já o percebia como um fenômeno temporal e mutável:

A percepção do timbre não é nada mais que a percepção da sucessão de movimento dentro do som. Além de ser espacial por natureza, essa percepção é, claramente, temporal por natureza. Para colocar de outra forma: o timbre surge durante o tempo em que se está ouvindo o deslocamento do som. É algo indicativo de um estado dinâmico, como indicado pela palavra *sawaru* (que significa ‘tocar levemente um objeto’).

—Tōru Takemitsu

Além de *sawaru* (触る), outros quatro conceitos são importantes quando consideramos as artes tradicionais japonesas: *ma* (間: “espaço” ou “intervalo”) e seu relativo *mu* (無: “não-existência”); *naru* (成る: verbo que expressa mudança, comumente traduzido por “tornar[-se]”); e *jo-ha-kyū* (序破急), princípio formal de construção artística, que implica que a ação deveria começar lentamente (*jo*), acelerar (*ha*) e terminar rapidamente (*kyū*).

Os conceitos *ma* e *mu* estão intimamente relacionados. Como mencionado, *ma* se refere ao “vazio” (do ponto de vista ocidental) entre dois acontecimentos, englobando conceitos tanto temporais quanto espaciais – características que, para os japoneses, são indissociáveis e mutuamente interdependentes.

Nas artes, *ma* é “a distância natural entre duas ou mais coisas que existem em continuidade” ou “a pausa ou intervalo natural entre dois ou mais fenômenos que ocorrem de forma contínua”. Em música, não se trata apenas de uma pausa, mas do potencial sonoro imbuído na ausência de ação musical entre dois eventos musicais. Segundo Rose e Kapuscinski, *ma* governa o senso de ritmo na performance musical, não de forma “matematicamente calculada, mas sensorial e intuitiva”.

A relação deste conceito com *mu* pode ser mais claramente percebida na contemplação dos jardins japoneses: a austeridade de elementos, onde grandes blocos de pedra não lapidada são dispostos num espaço sobre um leito de cascalhos, leva a mente a contemplar não o que está lá (as pedras), mas antes o *ma* entre elas. Assim, *ma* também implica que o espaço entre eventos é tão digno de atenção quanto os próprios eventos. “Como consequência, o conceito japonês de durações de tempo também tem uma dimensão de profundidade”, dizem Rose e Kapuscinski.

[Em abril de 2014, escrevi sobre temas relacionados no texto [\*a barreira sem portal\*](#)]

*Naru* pode então ser entendido como a ação que une os dois eventos sonoros à *ma*: se tudo o que existe está em constante dinamismo (ou evolução), não há um momento claro de início e fim das coisas e dos seres; logo, estes estão constantemente *tornando-se* algo, de maneira que passado e futuro são incorporados à percepção, mas não como pontos focais – sendo o tempo algo fluido, não pode ser apreendido por meio de quantificação e mensuração, mas apenas por seus movimentos. “O ‘agora’ não é um momento recorrente ou imutável, mas antes uma constante sucessão de momentos de ‘tornar-se’”.

Como dito antes, *jo-ha-kyū* é o princípio formal de construção artística nas artes tradicionais japonesas. Em música, esse princípio formalizador pode ser aplicado a todas as esferas: à elaboração de um programa de peças; à com-



posição como um todo – implicando três seções principais: introdução, desdobramento (ou exposição) e conclusão –; a construção de frases musicais; e mesmo a emissão de uma nota individual.

William Malm, etnomusicólogo estadunidense especializado na música tradicional japonesa, afirma que essa cultura musical foi dominada por esse princípio formalizador, de forma análoga à importância que a teoria binária (arsis-thesis, pergunta-resposta) dominou a música ocidental. Outro elemento importante foi a tendência ao *desdobramento musical contínuo*; conjuntamente, estes elementos reforçaram a preferência pelas formas musicais abertas, em contraste com a preferência europeia por formas fechadas.

“Ocidentais, particularmente hoje, consideram o tempo como linear, e a continuidade como um estado regular e imutável. No entanto, eu penso no tempo como circular, e a continuidade como um estado de mudança contínua”, diz Takemitsu. O compositor também percebe essa circularidade na natureza que, segundo ele, foi reforçada pela influência dos ensinamentos do *zen* e do budismo.

Seguindo esse raciocínio, pode-se especular que a mitologia judaico-cristã tenha tido um papel central na concepção ocidental linear de tempo, por conta de sua construção de vida pautada pela narração de um início específico (Gênesis) e uma escatologia definida (Revelações). A filosofia budista, por sua vez, centrada no conceito de *samsāra* (संसार: o ciclo de nascimento, vida, morte e reencarnação), teria um papel igualmente importante na concepção temporal japonesa. A influência do *zen* se faz notar especialmente, como explicitado pelo monge Dōgen em sua conceitualização de “ser-o-tempo” (*uji*: 有時): “tudo aquilo que está acontecendo não está no tempo, mas é o tempo em si” – ou seja, não pode haver o *tempo* sem o *ser*, e tampouco pode haver o *ser* sem o *tempo*. Tal conceito embasa o entendimento de tempo-espaco na arte influenciada pelo *zen*:

Ao invés de obras que utilizam um modelo de tempo direcionado a um objetivo, no qual forças contrastantes se movem de uma forma linear, mensurada e são enfim resolvidas, a arte influenciada pelo zen utiliza um modelo temporal em que eventos efêmeros têm lugar sobre um pano de fundo estático subjacente, que representa a eternidade. O resultado é a criação de um estado de espírito meditativo, em que ‘o momento presente da experiência (entra) em contato com algo que transcendeu o tempo.’

—Charles Haarhues

**Referências:**

Ivan Chiarelli – “[Do micro ao macro: aproximações entre oriente e ocidente em DER JAHRESLAUF](#)” (PDF em português)

# curandehits: deslocamento

Flora Holderbaum, Rodolfo Valente, Marcela Lucatelli e Leandro de César

---

algo que se exagera  
no desejo  
até parece invenção  
e é

um **inter-valo** na coluna sobre Poesia Sonora, para falar de uma experiência Curandehits. Performance realizada em 15.08.2015, no Estúdio Fita Crepe Ateliê de Som e Movimento.

**Composições de Marcela Lucatelli**, minha áltera de corpoverbosonora troca, e seus transmediatos colaborativos para agrupamentos indeterminados.

**Set-curandehits:** Marcela Lucatelli, Flora Holderbaum (violino e voz), Rodolfo Valente (bandolim, voz, piano, pífano de PVC, bateriazinha de brinquedo) e Leandro de César (guitarra piccolo, um set de telefone, máquina de escrever, TV e outras bugigangas sonoras, mais uma marreta).

## O programa:

*Tuning Time (2013):*

Uma composição colaborativa para ensemble misto, vídeo e compositor-performer, através da qual os músicos são convidados a compor juntos, coletivamente e em relação ao compositor. A formação sonora do conjunto pode ser organizada livremente por opção; deve ser, porém, composta de ao menos três performers, ou mais. Depois do grupo formado, a cada músico é atribuída uma interface visual-



-musical e a tarefa de interferir plástico-notacionalmente com o seu conteúdo a partir de instruções específicas. O compositor, então, coleta as novas composições e revela a partir delas os disparadores performáticos da peça. O tempo está agora pronto para ser afinado e a tela musical-virtual pronta para ser (re)tocada.

even sunday (2014)–entre-se-compor–

*Veritas Sanitas Vanitas (Going Somewhere?)* (2015):

Uma peça para x curandeiros performáticos e uma compositora suspeita. A consciência modifica a matéria. A cura é uma questão de tempo, mas às vezes é também uma questão de oportunidade. Não é nenhuma medida de saúde ser bem ajustado a uma sociedade profundamente doente. Seria a sanidade apenas uma mentira fofinha? Uma peça sobre a invenção da vida, desenvolvida com base em meus estudos atuais em psicomagia e curandeirismo sonoro. Sabedoria? Vaidade das vaidades, tudo é vaidade.

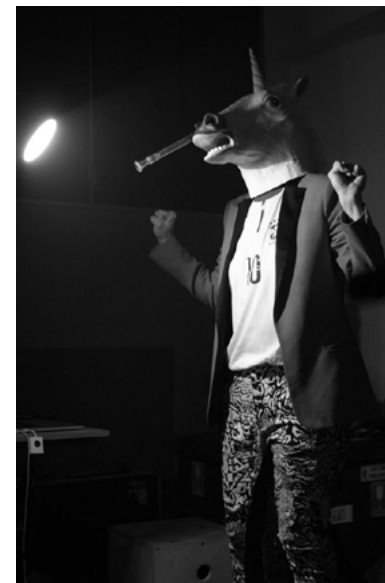
As peças tiveram sua estréia na Dinamarca, Alemanha e Suécia e foram apresentadas aqui pela primeira vez.

[*Marcela*] (...) receber a alteridade no mesmo, a criação de um ambiente sonoro em que nós possamos oferecer o conforto e a aceitação que falta a nós mesmos para conosco.

A escuta: dos nossos tempos, também é dos tempos do outro. Mesmo que à beira do abismo. Arrebatados pela existência. Seja qual for a partida de cada um. A ponto de cair. E continuar de pé. À beira do abismo. Ejetados de sis. (n)A-seres lançando.

E só tateando o abismo nos fazemos vôo.

[*Flora*] Tuning Time – Recebemos uma partitura visual colorida e atracente, que eram pinturas em aquarela de Marcela.



[Rodolfo] A partitura gráfica permite uma certa abertura na interpretação, mas ainda assim é prescritiva, indicando parâmetros musicais a serem seguidos. Não há indicação precisa quanto a rítmica, ou mesmo densidade de ataques. Pede-se manter a frequência em torno do lá 440 Hz. A faixa de cores que se expande e contrai sugere alguma continuidade.

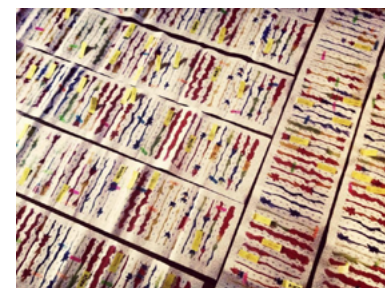
[Flora] Cada um recebeu 12 marcadores coloridos e algumas instruções escritas. Nas instruções, havia símbolos musicais, as marcações dos músicos e da compositora, notações estendidas que foram escritas em adesivos coloridos e estes, colados na partitura. Cada símbolo é um procedimento sonoro e a cor de cada adesivo, bem como as cores na partitura, uma dinâmica (azul – pianíssimo, verde – piano, laranja – mezzo-forte, vermelho – fortíssimo e rosa – sforzandíssimo). Depois disso, Marcela marcou suas próprias notações, além das nossas, e nos entregou a partitura preparada final.

Já em Veritas Sanitas Vanitas, a partitura era verbal-textual, de páginas a serem folheadas não-sincronicamente por todos os músicos, e entrelaçada com um vídeo simultâneo. Para esta peça, cada músico tinha liberdade de sugerir sua própria instrumentação.

Imagine duas composições em partituras cheias de orientações, mas nenhuma específica, e todas te dando uma gama de liberdade imensa. Ou talvez só uma aparência de liberdade, ou talvez uma evidência de condição, ou nenhum dos dois.

Um processo de encarar o apavorante da notação complexa e aberta e a absurdez da (in)determinação que isso desencadeia. Processo de entrega, escuta extrema e confiança de que era possível fazê-lo.

Intensidade, medo, tentativa e erro. Afinar-se é tocar-se? Onde começa e termina a escuta? Ou o gesto sonoro ou o outro em si? Ou o si do outro escutando-te-si-dos todos os 4?

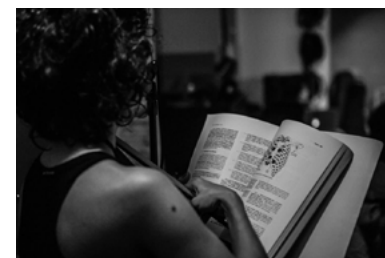


Minha experiência foi de entrega e, depois, desnorteio. Muitas mídias, muitos signos, muitos sentidos, muita performance. E ao mesmo tempo, senti que tudo me abriu para uma percepção semi-preparada para o humor, para o amor e para o inaudito. Todo contato pessoal anterior e durante foi transformador de forma profunda, e também duracional, nos poros da superfície que não é menos intensa.

Entre uns e outros formamos zonas de contato nas quais o ouvido é membrana de toque, susto, entrave, soltura, sensualidade, dispersão, reunião. Sou eu e preciso lembrar do entorno, relacionar-me com ele. O corpo cambaleou entre abismos e a confiança de saber-se entre amigos. Aposta no furo que prescinde de princípio. Esse que vai além mas nunca esteve antes. Essas sensações advindas desse mesclado que foi ser uma curandeira x.

*[Rodolfo]:* Tuning Time sugere um fluxo temporal maleável, marcado pela contagem, que ainda assim conduz a performance, como uma regência verbal. As variações de dinâmica, que embora sejam aqui representadas por cores, são precisas. A indicação de variação timbrística é mais aberta, sugerida pela forma da linha. Quanto às “marcas de músico” e as “marcas de compositor”, embora suas localizações temporais sejam definidas pelos intérpretes, trazem também um gesto sonoro preciso. As marcas de músico são mais tradicionais e indicam variações no fluxo: uma oscilação microtonal, uma sequência de ataques curtos, por exemplo. Já as “marcas da compositora” exigem atenção ao conjunto, reagir a situações sonoras que se tenha percebido no ensemble, sugerindo um outro tipo de engajamento.

Vanitas Sanitas Veritas (Going Somewhere?) já sucita outro tipo de jogo. Não se trata de uma partitura prescritiva. Pode-se chamá-la talvez de “provocativa” ou “incitadora”. Apresentam-se elementos, palavras, frases, páginas em branco; alguns pontos sugerem sons a serem feitos, em outros não há qualquer relação direta



ao sonoro. Assim também é o vídeo. Situações se sucedem, mas não há também uma prescrição específica. O fluxo temporal não tem um elemento unificador unívoco. Existe sim uma relação entre a sequência de páginas da partitura e as imagens e sons do vídeo, mas são marcos esparsos que propõem pontos de aproximação que ainda assim não se determinam mutuamente de forma extremamente clara. O importante aqui é entrar em relação com os elementos, e o que é uma relação? Não é um vetor único; é algo que acontece quando dois ou mais seres estão em presença, ou um ser se depara com um estímulo. Aqui não há prescrição, há uma potência de liberdade, inclusive de não reagir, não fazer nada. Esperar. Voltar uma página.

Nos dois casos, talvez neste segundo ainda mais, a presença é invocada. Não há que se pensar se algo dará ou não dará certo, se será adequado ou não. Mesmo a inadequação e o confronto são formas de relação: jogar ou não jogar o jogo. Há que se confiar no sistema, não na projeção do próprio ego. Estar lá.

Diversas coisas me provocam aqui. A aposta deliberada na incongruência, na incoerência, na multiplicidade, tudo isso construído para a síntese não ser possível. Mesmo a peça eletroacústica *even sunday* (2014), na qual trabalhei com a Marcela para fazer a versão quadrifônica para este concerto. São camadas de sons bastante distintos em todos os aspectos (morfológicos, espectrais, semânticos): sons abstratos de síntese, sons de coro gravado em cortes arbitrários (algumas vezes com alguns efeitos), fragmentos de músicas pop, sons sintéticos delicados e precisos de um lado ou glitches ruidosos do outro. Estes não se organizam de maneira direcional, dramática, não conversam, mas coexistem. Não existem aqui os tradicionais contrapontos eletrônicos em que os elementos se comportam como triggers [gatilhos] uns dos outros (um dos tão amáveis clichês eletroacústicos que aprecio, a forja de falsas causas e consequências). Coabitam, mas cada camada é uma dispersão de pontos, permeável, com mais pausas que sons. Abrem espaço uns aos outros para se atravessarem.

Há muitas coisas com as quais reluto em me identificar (as incoerências, inconsistências, que no entanto são coerentemente e consequentemente construídas), mas há essa outra onde me encontro: a permeabilidade. A transparência de uma voz que se cala para se ouvir reverberar.

Essa intrusão dos silêncios, tão necessária para a coexistência das singularidades. Esses silêncios, essas descontinuidades, que me pareceram um encontro feliz desde a primeira improvisação que fiz com a Marcela em 2012 em um concerto do NME. No entanto, tal encontro na descontinuidade não foi desde o início consciente. Em outros momentos, perdemos a mão dessa delicadeza (houve uma impro no Ibrasotope em janeiro de 2014, que depois ouvimos e nos soou tão barulhenta e sem respiro... e que depois retomamos como material para uma posterior decantação eletroacústica), até chegar na peça para voz e toca-discos que escrevi para ela neste ano de 2015, a partitura fragmentada em cartas de baralho (o que existe entre uma página e outra?). Identificar-se não é tão importante. Coexistir, sim. Relacionar-se, uma opção. Há coisas que entendemos muito mal. Tememos oposições, mas não nos damos conta que se opor nada mais é que estar diante de.

**Para saber mais:**

Foto de Capa: Ricardo Garcia

Demais fotos: Giovanni Reis e

Marcela Lucatelli

[rodolfovalente.com](http://rodolfovalente.com)

[marcelalucatelli.co](http://marcelalucatelli.co)

[soundcloud.com/flora-holderbaum](https://soundcloud.com/flora-holderbaum)

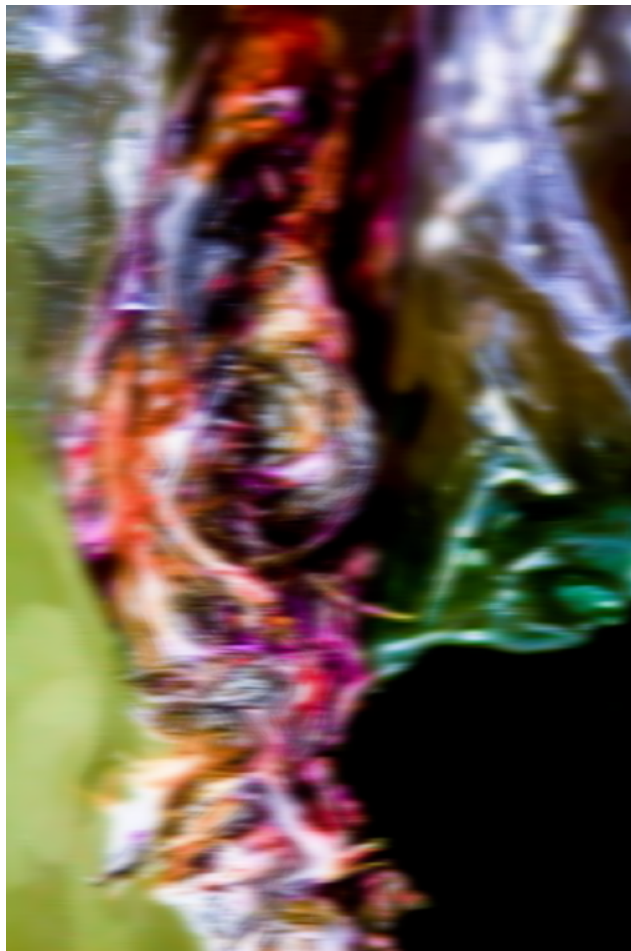


# vtero, rito, pupila, lacuna

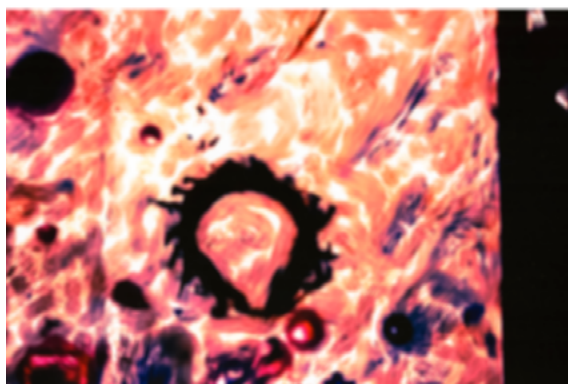
Mario Brandalise Baril

---

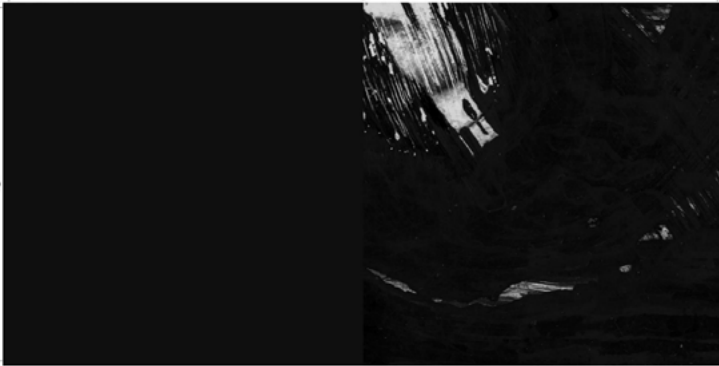
## VTERO



## RITO



# PUPILA



VICTIMAS 104

25/1/14 16:16



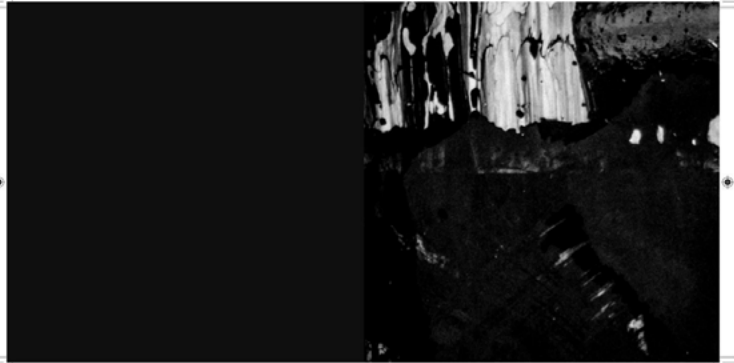
VICTIMAS 107

25/1/14 16:16



VICTIMAS 108

25/1/14 16:16



VICTIMAS 106

25/1/14 16:16

## LACUNA



por Mario Brandalise Baril

Visuais: [thenoisiestpassenger.tumblr.com](http://thenoisiestpassenger.tumblr.com)

Ruído: [yersiniose.blogspot.com](http://yersiniose.blogspot.com)

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 21 de agosto 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**