

linhas

#9 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Sérgio Abdalla

05 **peça eletroacústica para ressonância magnética e tornozelo**
Alessa

08 **jackyschreiber: ijustnotaccept**
Adam Matschulat

09 **dehors – dehors**
Henrique Iwao

13 **estaticidade e movimento**
Ivan Chiarelli

17 **lembrança, trauma e rito de inicialização**
Cau Silva

21 **voz em maja ratkje**
Flora Holderbaum

24 **narva**
André Damião

editorial

Sérgio Abdalla

Olá aos leitores da *linda*. Chegamos à nona edição deste ano com uma revista especial no prelo (*linda*#2). Mês passado, que era o Mês da Cultura Independente (MCI) em SP, o NME, entidade cultural que produz esta revista que vos fala, realizou um grande concerto onde, segundo a prefeitura de São Paulo, “[o] coletivo NME comemora quatro anos e mais de 50 concertos, oficinas e programas de rádio realizados com uma mostra de atividades que valoriza a experimentação e a relação da música com outras linguagens artísticas.” :)

Estamos muito contentes pelo que foi alcançado até agora. Temos mais por vir. Só fazer as contas: se, em 4 anos de NME (e quase dois anos de *linda*), chegamos aqui, imagine-se em dez, vinte...mas contamos com sua colaboração, que, por ora, será a leitura desta revista feita com carinho!

Agora, já quanto a este mês:

temos Alessa, que está com o pé quebrado (ou só luxado, Alessa, o que que deu no exame?), e por isso foi a um concerto de ressonância magnética privado, feito só para ela; temos Adam Matschulat, que ficou contente quando um veterano (se é que a palavra cabe a um compositor que não foi à guerra) da eletroacústica Venezuelana, **Jacky Schreiber**, participou com uma faixa na Vanguarda Latino-americana de Nova Música; temos Henrique Iwao, que resenha desta vez um álbum do *debors*, também chamado *debors* e que, apesar de ter sido lançado pela Seminal Records, co-dirigida pelo próprio Iwao, foi lançado de forma anônima – talvez Henrique tenha sido ludibriado por seus

colegas!; temos **Ivan Chiarelli**, que continua em sua semi-série (já que não sabemos onde dará) sobre tempo no oriente em relação ao tempo do ocidente, despido o assunto (à força de muita pesquisa) dos clichês sobre *zen* e coisas lindas aos quais estamos acostumados; temos **Cau Silva** contando das suas primeiras (e um pouco chocantes, ao menos para ela, menina de dez anos à época) experiências em arte, e de como ela traz isso de lá para cá – e de como é escrever na *linda*...; e, como se diz, por último mas não menos importante, temos **Flora Holderbaum** com um poema confessional de-lírico que deságua na compositora **Maja Ratkje** – vocês conhecem, leitores?

Temos, também, **André Damião** ilustrando a *linda* deste mês como artista convidado, com **Narva**, “*uma série de objetos de Música Móvel Crítica*”, segundo ele. MMC.

Desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

peça eletroacústica para ressonância magnética e tornozelo

Alessa



Quem foi no último NME aniversário (#4, no CCSP, 03/09/15) pode notar que eu ando, ou tento andar, meio...lenta. Trata-se (com muito gelo) de uma lesão ligamentar adquirida durante uma viagem entre amigos...resultado: 20 dias de *robofoot*.

Acabo de voltar da minha primeira ressonância magnética e fazer este exame foi algo que me chamou muita atenção. Desejo que todos tenham a oportunidade de fazer uma na vida; desejo ainda mais que seja por um motivo

besta como um tornozelo torcido. Não tenho nenhuma mania de doença e acho que no Brasil faz-se exames desnecessários encarecendo o custo do sistema de saúde...blá blá blá. Enfim, espero que se você um dia estiver nesta situação, repare no exame profundamente.

Ao entrar na sala, devidamente vestida no meu avental rosa, me deparo com uma máquina futurista bem intimidante, imponente de forma arredondada. O cenário é completamente Sci-Fi, o que já me agrada.

Três ajudantes me colocam em posição, apoiam meu pé com almofadas, e me entregam um abafador de ruídos, na forma de um fone de ouvido gigantesco e um deles me diz: “bom exame!”. Como assim, “bom exame”??? Quando é que fui fazer algum exame e alguém me fala isso? Foi aí que percebi que não se tratava de um exame qualquer, mas de uma experiência sensorial. Ele não queria dizer “tenha uma boa saúde” ou “espero que melhore”; referia-se àquele momento. Agora passada a situação, acredito que se ele soubesse que eu era compositora, teria me dito “bom concerto!”.

Apagaram as luzes e eu tentei me concentrar e relaxar para não mover nenhum músculo e alterar o resultado da ressonância. O que se deu a seguir foi uma sucessão de sons muito particulares e bonitos, daquela máquina que engolia meu pé. Sons ricos e metálicos. Queria muito ter levado meu gravador, mas nenhum metal é permitido na sala. Lembrei do trabalho da Christina Kubisch *Magnetic Flights*, na qual ela grava ondas magnéticas de vôos de avião, e também suas famosas *Electrical Walks*. Também me veio à cabeça a peça *Music on a Long Thin Wire* de Alvin Lucier. O desenvolvimento dos *drones*, dos pulsos, das frequências e harmônicos me diziam que aquilo não era exame médico nenhum...aquilo era música eletroacústica.

E ouvindo os sons da máquina de ressonância por mais ou menos 25 minutos comecei a perceber o meu próprio corpo, comecei a escutá-lo. E fui para

aquele estado de contemplação que vamos quando estamos em um concerto, ou numa peça de teatro, vendo um filme...

Durante essa peça eletroacústica para ressonância magnética e meu tornozelo fiquei pensando em quantos mini-rituais de escuta fora do ambiente de concerto nos passam despercebidos.

Ouvidos atentos, meus caros, as coisas nunca são só o que elas parecem ser.

Alvin Lucier - Music on a Long Thin Wire - <https://youtu.be/rgy1E4YFef8>

Electrical Walks - Christina Kubisch / deutsch - <https://youtu.be/5tCphr8pbFk>

jackyschreiber: ijustnotaccept

Adam Matschulat

Para a minha felicidade Jacky Schreiber, compositor Venezuelano de Caracas, recentemente compartilhou a faixa “Ijustnotaccept” no grupo da Vanguarda de Nova Música Latino-Americana.

<https://soundcloud.com/jackyschreiber/ijustnotaccept-redux>

Jacky Schreiber teve uma participação importante na música contemporânea Venezuelana nas últimas décadas, lançando diversas obras para tape a partir de 1983 contando com os títulos “Seseribó”, “El Baile de los Gigantes”, “Far beyond the rain”, “Oh...Impotencia”, “Uncertainty principle”, entre outras. Ele também compõe música para filmes, televisão e programas de multimídia.

Atualmente Schreiber também trabalha com um projeto paralelo chamado ‘Schreiber-Sacchi-Projekt’.

Para mais informações, visite:

www.youtube.com/channel

soundcloud.com/jackyschreiber

www.facebook.com/jackyschreiber

dehors – dehors

Henrique Iwao

Resenha sobre o álbum *dehors*, de dehors, lançado pela Seminal Records [sr013], agosto de 2015. Disponível download [aqui](#). E em breve, em fita k7, pela Brava. <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/dehors>

1. 1. 2. 2. 3. 3. E assim por diante. “Qual o nome de 1.? 1.” Ou “qual o nome de 1? 1.” Ou “qual o nome da primeira faixa? 1.” Ou “qual o nome da primeira faixa? 1”.

2. Já aqui desenha-se um conceitualismo. No ponto no nome das faixas. Talvez diga: depois do 1 vem o 2, do 2 o 3. São números consecutivos. [Peano](#), aproximadamente: “o significado informal do axioma (de um dos axiomas expostos) é que todo número natural pode ser obtido a partir de 1 por meio de repetidas aplicações da operação de tomar o sucessor”. A hipótese: talvez as faixas sejam induzidas umas das outras.

3. E em seguida: todas duram 2’36”. Por quê? Parece uma duração absolutamente arbitrária. Podemos pensar, por exemplo, que $2 \times 3 = 6$. Mas dar o exemplo de um procedimento arbitrário não chega a explicar a arbitrariedade, e sim apenas confirmá-la. De qualquer forma, em que pese a duração atipicamente igual de todas as faixas, 2’36” é quase metade de 5’ – talvez os cinco minutinhos do intervalo rápido. Lembremos de canções punk. Há um tom anarco em *dehors*?

4. Quando finalmente damos *play* na primeira faixa – susto, comoção – como diminuo o som? (Pensamento: passar rapidamente para a próxima faixa.) E poderia continuar assim, passando adiante, os sustos diminuindo e enfim



a faixa de quase-silêncio. Só que, tal como nossa suposição matemática nos indicou, devemos resistir a tratar esse álbum como uma pura contraposição ao ouvinte, como apenas uma provocação, por mais radical que seja.

5. Existe na superfície de *dehors* um niilismo. *Black Metal* ([Burzum](#), [Dark-throne](#))? Esporro. Vitupério. Timbres que vêm de processos de distorção e perda de informação e de detalhes: timbres de deterioração, de embrutecimento. Mas é preciso notar, que, em toda a sua agressividade, a primeira faixa, com som de fita k7 e médio-agudo estourado e perfurante, não se configura como um paredão ou algo indiferenciado: existem ataques-acentos que, em seu avanço e recuo geram quase-gestos, e promovem uma cena de contínuas microvariações. Ademais, nos 3 últimos segundos, há uma mudança para o grave.

6. Lembro de um colega de adolescência que gostava de acordar com o primeiro grito da primeira canção do álbum *The Great Southern Trendkill*, da banda Pantera. [Climão](#).

7. A segunda faixa já tem agudos demais, e o som muito definido. Parece de fato uma transformação da primeira, mas o processo é digital, e a sonoridade típica dos k7s já não está presente. A terceira é ainda mais aguda. Seriam transposições? O final de cada faixa valida essa percepção: os últimos 3 segundos – mudança no timbre, para o grave. Seria uma evidência propositalmente colocada?

8. Na faixa 4, um *reverb* terrível, longuíssimo; há então um mar, os acentos estão mergulhados dentro, um pouco de médio-grave e ameaça (estamos na não-sala e essa é sua ressonância grotesca). Na quinta, uma voz, outro tipo de *reverb*, e distorção [*fuzz*] com sons no extremo agudo. A voz insere uns graves e articula diferente dos acentos. Volta uma qualidade de som precária, e quando a voz está mais forte, comprime o fundo junto. O texto é ininteligível, mas, pelo seu ritmo, é um texto poético, próprio para a declamação. A outra pista aqui é essa: trata-se de um texto poético. Nada mais.

9. Seria então possível pensar: por que pistas? Aos bravos, que não se deixam levar pelo confronto timbrístico inicial: indícios espalhados. Quem é *dehors*? Ou o que é *dehors*? Um álbum lançado de modo anônimo. Só que há algo de vacilante. *Dehors*: fora.

10. Como alguém que confronta o fora e, todo orgulhoso, quer poder indicar isso aos colegas, mas não pode. Não completamente. Porque se o fizesse claramente, eles não compreenderiam como o *fora* é justamente o lugar do não-eu. Como é possível, brevemente, pequenos incursos no anônimo, no anômalo. Mas que para lá chegar talvez seja necessário algo casual, um passeio.

11. Seis e mais distorção, comprimindo tudo. Quando não há mais como caminhar de volta ao ruído extremo, sete é uma faixa silenciosa: parece que há vento e o ambiente é muito reverberante. Será uma gravação de campo? A baixa intensidade torna a coisa mais fantasmagórica. Será que tudo vem de uma gravação de campo, e a ordem é retroativa?

12. Oitava e silêncio – não ouço nada. Tentação de aumentar. Mas pode ser que tudo aumente novamente, o susto seria absurdo. E pode ser que seja uma faixa de silêncio mesmo. É.

13. A nona começa como um solo de *harsh noise*, atribulado e desnor-teado – mas em seguida vê-se que é a mesma combinação de antes, mas com ênfase na voz, e a aridez timbrística da primeira faixa (que já reaparecera na sexta) volta. Em dez: a trepidação [*sleigh?*], volta, mas a distorção desaparece junto com um novo *reverb* e uma filtragem do extremo agudo, que deixa tudo médio-grave.

14. Onze. Uma gravação de campo: um tom confessional – primeira pessoa, passos, nada extremamente cuidado nem escolhido. Carros, calçada – que tipo de solo, paralelepípedos com um pouco de areia? Sons mais macerados do pé no chão. Mar? Pela primeira vez, em 1’09”, uma mudança dentro de uma

faixa: apitos, um assovio, ambiente mais silencioso, um *drone* grave constante ao fundo (carros, mas mais distantes?), pessoas falando. A faixa termina com um *click*, que parece evidenciar descuido.

15. Mas seria descuido? De 1 a 10, passando pelo silêncio e o incorporando como zero em dez, ou como camada, ou como não-variação, temos uma faixa de 1 e 1, em duas partes. Mas se a primeira fala em primeira pessoa: “eu vivi o fora – eu, algo banal, eu queria dizer isso”, a segunda parte deve ser então a metade amputada do original, do evento no qual aconteceram as transformações. Por isso o corte abrupto e o *click*.

16. Trabalho de detetive? No encarte há 4 figuras – fitas crepe digitalizadas, ruídos. No site, Insignificante ([Sananda Acácia](#)) é creditada. Ela mora em Curitiba. No facebook, vi [Thiago Miazso](#), [Guilherme Henrique](#) e [Cadú Tenório](#) reivindicarem a autoria. Importa? É possível contemplar e mostrar que se contemplou o fora? Ter sido anônimo e deixar o anônimo ser.

17. Quentin Melliassoux escreveu um excelente [livro detetivesco](#) chamado *O Número e a Sereia: um Deciframento de Um Lance de Dados de Mallarmé*.

estaticidade e movimento

Ivan Chiarelli

O compositor japonês Tōru Takemitsu disse: “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”. Para ele, tal circularidade também era observável na natureza – percepção 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 outro lado, que é 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-espço 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

O ideário do *zen* japonês se encontra, neste ponto, com o de [Karlheinz Stockhausen](#). Em uma de suas palestras em Londres, em 1972 – ao discutir a investigação que conduziu, junto com [Karel Goeyvaerts](#), sobre a possibilidade de criar novos timbres (e recriar timbres já existentes) por meio de síntese eletrônica de ondas sonoras – o compositor cita o médico e biólogo [Viktor von Weizsäcker](#): “as coisas não estão no tempo, mas o tempo está nas coisas”.

As experiências de construção de sons e timbres em estúdio também serviram de base para um entendimento didático da música japonesa por parte de Stockhausen. Em *DER JAHRESLAUF*, obra composta para ensemble de *gagaku*, Stockhausen escreve diversas seções de solo, dentre as quais: uma de flauta piccolo (c. 114~147) e outra de cordas (c. 174~198). Ambas estão inseridas na trama musical de tal forma que funcionam como um *close-up* num dos parciais nas pontas do registro do som composto pela orquestra, as cordas no limite grave, a flauta piccolo no agudo. Ambos os solos são apresentados com acompanhamento dos [harmônios](#), que atuam como matriz harmônica. Tal separação de sons já era compreendida, em algum grau, pelos praticantes de *gagaku*: a separação de naipes em registros diferentes impede a percepção do som como sendo um único agregado e destaca, em conjunto com a estrutura heterofônica, as individualidades de cada instrumento. O fato de que não há uníssonos entre instrumentos parece corroborar um entendimento (empírico, no mínimo) da construção do timbre por meio de seus parciais.

Outra característica que chama a atenção pela similaridade conceitual entre *DER JAHRESLAUF* e a tradição do *gagaku* é o uso de dinâmica e

repetição de informação. Na performance tradicional do *gagaku*, o conjunto instrumental toca em *tutti* quase todo o tempo (exceto pelo prólogo e epílogo, apresentados por naipes instrumentais diferentes), e sempre em dinâmicas fortes. Os retornos e mudanças de seção formal não criam expectativa, como na música ocidental, mas sim uma impressão de *déjà-entendu* e imobilidade, e sua abordagem do timbre em larga escala “reforça a sensação de circularidade do tempo e ilustra bem a constância da eternidade”.

O uso de interrupções e variações no fluir do discurso musical, por parte de Stockhausen, dialoga com a prática tradicional do *gagaku* sem imitá-la diretamente. As *Tentações* e os *Incentivos* dramáticos inscritos na obra funcionam, junto com os dançarinos-mímicos, como inserções dramáticas que situam o desdobrar da trama musical de forma pontual, remetendo à tradição nipônica na qual um dançarino ou um refrão musical estabelecem a relação entre música e algum objeto externo à ela. Além de articular a forma, os dois solos mencionados cumprem função de *cadenza* e remetem à introdução e conclusão que, tradicionalmente, são tocadas pela flauta e pelas cordas, respectivamente. Por esses solos estarem “fora de ordem” – por abandonarem suas funções de apresentação e conclusão da obra para se tornarem comentários internos – o retorno à estrutura heterofônica após cada *cadenza*, reforçado pelo movimento dos dançarinos, indica que aquilo que entendemos como movimento é, na verdade, suspensão, e que o que parece estático está, na verdade, em constante movimento.

Assim, os solos – seções de maior dinamismo musical em função do aumento de figuras rítmicas e da variedade de fraseado melódico – se tornam suspensões temporais, momentos em que apenas uma perspectiva temporal é aplicada: aquela da camada instrumental com que se relaciona, seja a dos séculos (flauta) ou dos anos (cordas). Todo o resto da estrutura temporal se paralisa,

como evidenciado pela imobilidade dos dançarinos. Por outro lado, as seções em *tutti* – cuja característica musical é de tendência estática – tornam-se seções de mobilidade, em que todas as engrenagens do relógio cósmico concebido por Stockhausen estão em andamento.

Referências:

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

Karlheinz Stockhausen – [Der Jahreslauf](#) (vídeo)

lembança, trauma e rito de inicialização

Cau Silva

Quando eu era pequena tinha a bochecha três vezes maior do que atualmente embora meu corpo fosse três vezes menor, o que deixava o conjunto da obra um tanto quanto desproporcional. De acordo com depoimentos recolhidos de familiares e amigos, na maior parte do tempo era considerada uma criança calma. Passava horas como que em estado de transe inventando situações, pessoas e objetos imaginários. Ao frequentar teatros infantis, diferente das crianças eufóricas, eu fixava o olhar nos personagens fantásticos e me concentrava na história. Além disso, muitas vezes não tinha com quem brincar e por isso acabei inventando alguns amigos imaginários. O número que surgiu foi tão grande que um dia eles brigaram por disputa de quem era o melhor amigo e depois sumiram pra sempre de minhas brincadeiras cotidianas. Tudo era muito tranquilo até que um dia a escola em que eu estudava levou minha turma a uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eu devia ter sete ou oito anos de idade.

Lá eu vi duas obras que me marcaram: um porco empalhado (isso mesmo!) e um autorretrato que é um pouco como se fosse uma escultura. Anos depois percebi que esses trabalhos haviam se fixado em meu inconsciente e de vez em quando eles me vinham à memória. Raramente lia ou via alguma coisa que pudesse me remeter especificamente a essas produções artísticas e, por algum momento, cheguei a achar que eram frutos de minha própria imaginação.



O que me pergunto até hoje é por que tais obras ficaram tão bem gravadas em minha mente. Talvez por ser ainda tão pequena e ver ali coisas consideradas, digamos assim, um tanto quanto estranhas e inusitadas?

A resposta para essa questão eu não sei exatamente dizer, mas posso suspeitar que foi nessa ocasião da ida ao museu que tive a primeira tomada de consciência acerca do que é arte (outra indagação que não tem resposta). Mesmo sendo uma criança em fase de assimilação acerca do significado das coisas, foi ali que comecei a raciocinar sobre as possibilidades do fazer artístico e de um pensamento estético.

“Mas esse homem deve ser mesmo muito esquisito pra se representar assim!”, pensou a bochechuda na época ao olhar para esta obra de Antônio Dias. Muito me chamava a atenção e me gerava dúvida esse tipo de se representar. Apesar disso, a obra tinha tudo para ser um autorretrato “normal”: rosto, braços, mãos e o enquadramento em primeiro plano.

Só mais recentemente fui entender que no período dos anos 1960 e 1970, durante o regime militar no Brasil, as obras de arte nacionais quase sempre carregavam um tom marcado pela ironia e evitavam um estilo acadêmico para poder produzir novos objetos, instalações e até vivências artísticas. No caso de Dias, é interessante pensar que o autorretrato sempre foi um tema recorrente na história das artes visuais e a imagem bidimensional da pintura de cavalete representa, em uma primeira instância, uma das formas tradicionais de uma produção plástica. No entanto, podemos notar que “*O meu retrato*” tem formas tridimensionais e um tom conceitual satírico, aspecto esse que permeia quase toda a produção do artista.

Segundo essa linha de pensamento, os artistas dessa época puderam romper com a crítica conservadora e o aspecto fechado das instituições artísticas. Foi justamente para testar os critérios da arte que Nelson Leirner enviou um



Antônio Dias. *O meu retrato*, 1967. Acrílico e vinil sobre madeira, tela e arame.



Nelson Leirner. *O Porco*, 1966. Porco empalhado em engradado de madeira. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

porco empalhado ao júri do IV Salão de Arte Moderna de Brasília em 1967, chamando sua atitude de “o happening da crítica”. Resultado: porco aprovado.

Voltando ao meu passado, após o episódio no museu, minha infância se sucedeu de forma pacífica. O fato de ter tomado conhecimento de tais obras não atrapalhou as noites de sono, os estudos e as relações com outras pessoas. Eu não ficava rememorando essas obras e nem pensando nelas conscientemente o tempo todo. Aliás, fiquei uns bons anos sem evocar a imagem delas.

Apesar disso, alguma coisa em mim tinha mudado e em algum ponto de meu raciocínio eu já não era mais a mesma. Me voltava quase todos os dias ao caderninho de folhas brancas e ao giz pastel para rabiscar cenas do cotidiano e representar meus familiares de forma desproporcional, muito embora a aparência grotesca não correspondesse ao meu sentimento em relação a eles. Durante a adolescência, ouvia “rock pesado” (informações detalhadas sobre as músicas ouvidas nessa época ficarão em sigilo para manter a boa reputação da autora) enquanto produzia grandes telas de tinta a óleo como forma de exaurir a efervescência da idade em formas abstratas, cores fortes e pinceladas gestuais.

Nessa fase comecei a entender o sarcasmo da obra “*To the police*”, em que representações de pedras são etiquetadas com a sugestão para sua ação: atingir a polícia. Nesse sentido, fui assimilando como a arte pode se apropriar de objetos e da materialidade da forma para tratar de temas do seu próprio tempo, de questões históricas e da subjetividade humana. Como exemplo, cito o Cildo Meireles, que discute questões pertinentes ao mundo globalizado, à produção industrial e ao consumismo. Em um âmbito mais pertinente às investigações do próprio ser, temos Hudinilson Jr. explorando seu corpo em busca de entendimento e aceitação de si mesmo e de suas condições sociais.

No período da faculdade, mesmo não cursando ensino em artes e tendo pouco acesso ao seu conteúdo (a não ser dentro do universo infinito e livre das



Antonio Dias. *To the Police*, 1968.



Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos 2: Projeto Coca-Cola*, 1970. Coleção Tate Modern, Inglaterra.

bibliotecas), mergulhei num processo de aprendizado autodidata e me fiz de curiosa ao frequentar coletivos artísticos, museus, galerias e eventos de arte em geral, além de usar a internet e os livros como principais fontes e ferramentas de pesquisa.

Dessa maneira, fui trabalhando desde muito cedo o meu encanto e o abalo causado em mim desde o primeiro contato com a arte. No episódio da ida ao museu, o encontro com as obras da geração anterior de artistas brasileiros deixou algumas portas abertas em mim. Apesar das idas e vindas da vida, nunca tinha voltado para esse assunto como forma de trabalho e fonte de pesquisa. Foi só no fim da faculdade que decidi me dedicar ao assunto que realmente gosto e me interessa. A esse processo dei o nome de rito de inicialização. Encarar uma decisão, estudar sobre o assunto e, acima de tudo, vivenciar essa tomada de atitude não é nada fácil para mim. Talvez esse seja mais um rito de imersão em busca dos porcos empalhados e dos autorretratos que ainda estão em meu subconsciente.

Escrever na *linda* tem sido parte de um processo de colocar pra fora o que está do lado de dentro. Por isso, senti necessidade de falar de mim mesma nesta edição, vontade da qual tenho grande aversão. Não garanto, porém, que tudo o que esteja escrito neste texto seja totalmente verídico, mas de qualquer forma construí aqui uma imagem de mim para que cada leitor a construa a partir do que foi lido conforme sua imaginação mandar.

Para encerrar e resumir este artigo, escolho Lygia Clark, para quem a arte é uma constante imersão dentro e fora de si, do outro e de todos nós.

Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988 - <https://youtu.be/Gw-wxz5-d54>



Hudinilson Jr. Sem título, sem data. Série *Exercícios de me ver* (1982). Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Para saber mais:

Imagem de capa

Nelson Leirner. *Sotheby's*, 2012.

Exposição

Traduções: Nelson Leirner leitor dos outros e de si mesmo.

Galeria Vermelho

01/09/2015 – 03/10/2015

terça a sexta das 10h às 19h

sábados das 11h às 17h

Rua Minas Gerais, 350

São Paulo – SP

voz em maja ratkje

Flora Holderbaum

De volta ao tema
 com mitemas e em forma proto-poema
 alcanço a *linda* num enlace circular
 seria a forma de um texto-escrito
 mas traço a borda de um texto-lido
 voco-hálito de son.orar
 porque atrasei na corrida um comentário sonhado
 por entre novas audições de um outro projetado
 de doctorado
 com “theseis”# e com tesão
 e re.thesado
 com língua e com respiro
 mas também
 tímido e contido
 apesar de úmido
 a’ pesar de leve
 e no meio destas potências
 de ouvidos latentes
 e musicológicos textos
 feministas
 de Suzanne Cusick
 à

MIG (Maria IGnês Cruz Mello)

da [Lilian Campesato](#) à [Valéria Bonafé](#) e [Marcela Lucatelli](#) e [Alma Lapri-da](#) e [Renata Roman](#) e [Isabel Nogueira](#) e [Eliana Monteiro da Silva](#), [Natacha Mauer](#) e outras tantas (!)

ouço agora loucamente [Maja Katkje](#).

Misto de improvisação, composição f(r)a(c)tal e Poesia Sonora. Exaurida de qualquer medo. Ainda na [escritura](#) para orquestra e para voz com microfone porém sem texto. Aliada a toda a potência nórdica do desejo.

Abaixo a versão completa da obra, no soundcloud:

<https://soundcloud.com/majasolveig/concertofovoice>

Nas palavras da compositora e intérprete da própria obra:

“Concerto para Voz (humores III) é o meu primeiro grande trabalho para orquestra. A comissão da Radio France queria incluir minha própria voz em uma parte solista. Este foi um desafio bem-vindo, já que nos últimos anos comecei a combinar cada vez mais a minha experiência tanto como compositora quanto como intérprete, fazendo novas formas de música onde improvisação e composição interferem e enquadram uma na outra. Não treinada como uma cantora clássica, eu uso a minha voz de maneiras não-idiomáticas, com base na experiência e inspiração em improvisação musical livre, música eletrônica e poesia sonora.

Em Concerto para Voz a parte orquestral é cuidadosamente composta em todos os seus detalhes, enquanto que a parte solo de voz segue, com poucas exceções de algumas notas entoadas sustentadas, guias e quadros para a improvisação. Além disso, este concerto é a terceira parte de uma série de pedaços chamados “humores”, onde a primeira peça, humor mono (S), uma peça eletrônica com base no espectro do saxofone, foi feita em 1997. Concerto para Voz lida com harmonias espectrais e a herança do pensamento sobre “sons concretos”, mas é acima de tudo uma forma de concerto onde a voz e a

orquestra estão em constante contraste com ou em relação coerente entre si.”
 ### (tradução da autora).

Então, como faz Maja em outra composição, *Softly As I Leave You*, deixo-os de forma doce; porém, com a proposta de audaciosas audições...

Procurem saber das artistas citadas. Logo falarei delas por aqui.

Para Saber Mais:

[descrição no original, em inglês:]

###”Concerto for Voice (moods III) is my first large work for orchestra. The commission from Radio France was to include my own vocals in a soloist part. This was a welcomed challenge as I have over the last years started to combine more and more my experience as both a composer and a performer, making new forms of music where improvisation and composition interfere and frame each other. Not trained as a classical singer, I use my voice in unidiomatic ways, drawing on experience and inspiration from free improvised music, electronic music and sound poetry.

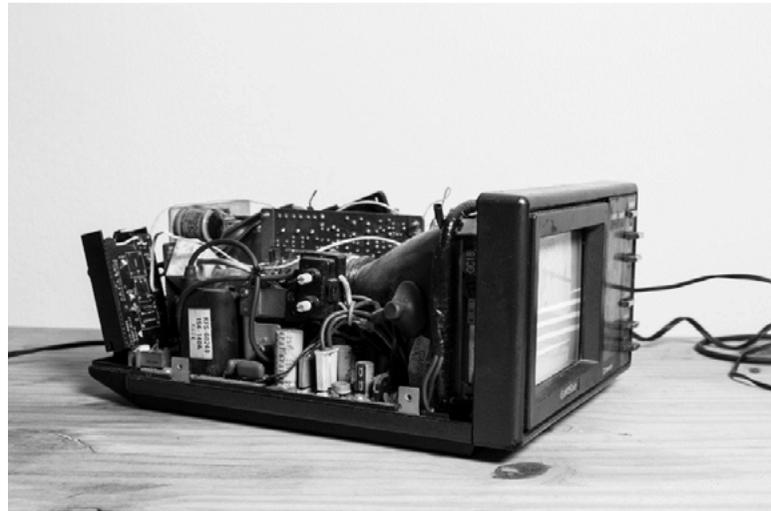
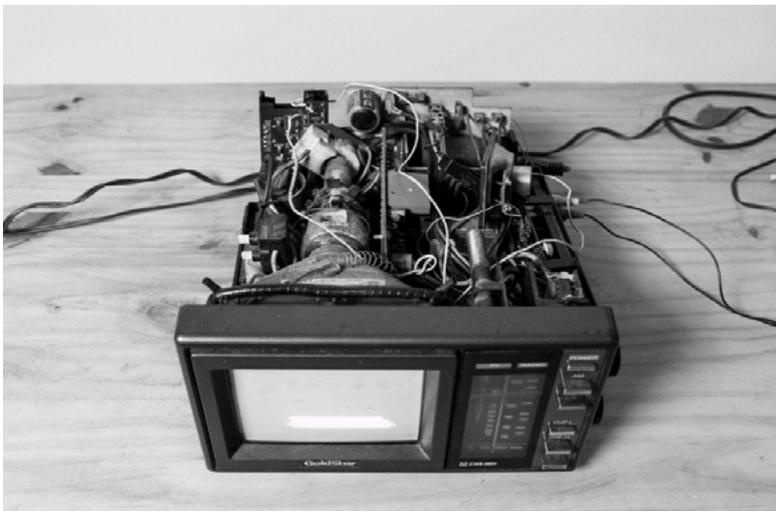
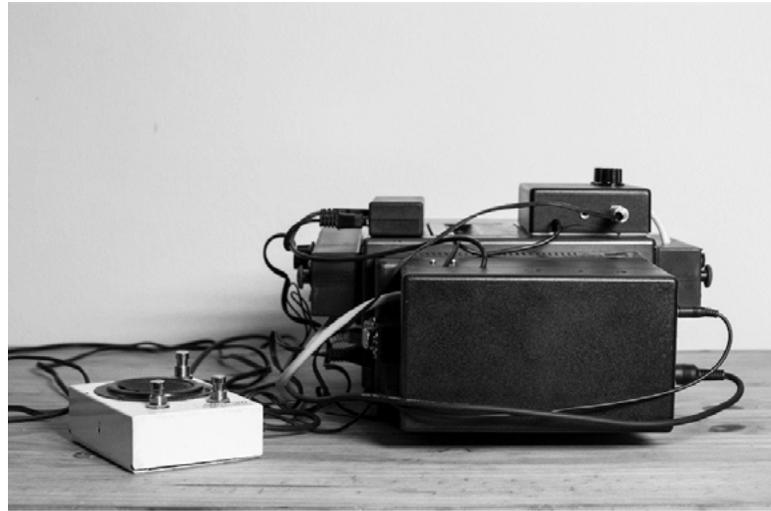
In Concerto for Voice the orchestral part is thoroughly composed in all its details, whereas the voice solo part follows, with few exceptions of some sustained pitched notes, guidance and frames for improvisation. Furthermore this concerto is the third part of a series of pieces called “moods”, where the first piece, “mono mood (S)”, an electronic piece based on saxophone spectrum, was made in 1997. “Concerto for Voice” is dealing with spectral harmonies and heritage from ‘concrete sound’ thinking, but is over all a concerto form where the voice and the orchestra are in constant contrast to or in coherent relation to each other.”

Texto de Maja Ratkje e partitura disponíveis aqui: ratkje.no/2004/11/concerto-for-voice--moods-iii

theseis: 1. estilo de escrita próprio do estado de doutorado, forma de tese, ou 2. alguma coisa nesse sentido. Termo adquirido através das conversas com Lilian Campesato, Valéria Bonafé et. al., no NuSOM

narva

André Damião

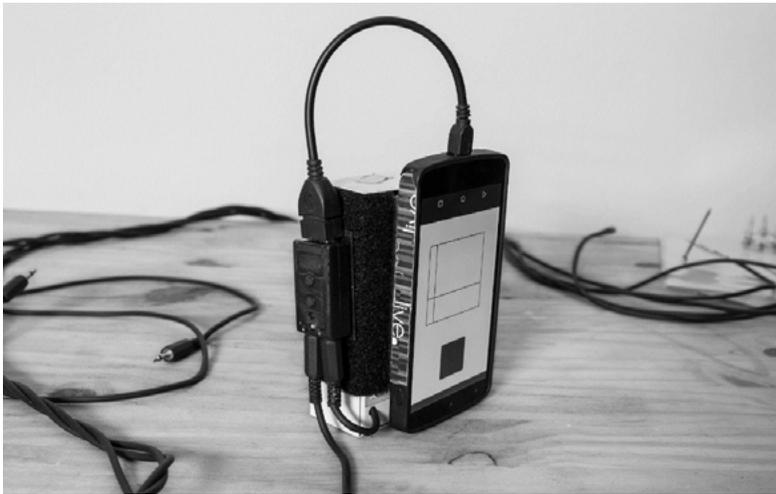
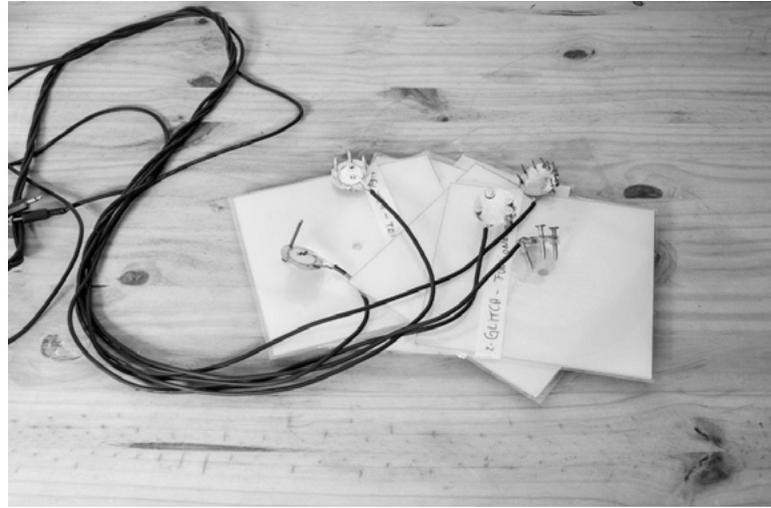




<https://soundcloud.com/andredamiao/narva1-lp2>

<https://soundcloud.com/andredamiao/narva2>

Site: vimeo.com/andredamiao



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