

linhas

#10 2015

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Sérgio Abdalla

04 **conversa com wilson sukorski**
Daniel Puig

17 **o estado da arte para william kentridge**
Cau Silva

21 **música boa de qualidade, não essas porcarias de hoje em dia.**
Lucas Rodrigues Ferreira

23 **tom johnson/samuel vriezen - the chords catalogue/within
fourths/within fifths**
Henrique Iwao

27 **da leitura da obra**
Ivan Chiarelli

38 **viver de arte (ainda se fôssemos máquinas...)**
Julia Teles

42 **bisturí: vino y mezcal**
Adam Matschulat

44 **sontexto**
Flora Holderbaum

47 **umas quimeras**
Luis Felipe Labaki

51 **you (k)now**
Flora Holderbaum

editorial

Sérgio Abdalla

Olá a quem lê a *linda*!

Neste mês, voltamos com nossa série de entrevistas com grandes pessoas da música eletroacústica e afins!, onde, desta vez, **Daniel Puig** conversa com o veterano paulista **Wilson Sukorski**; e **Cau Silva** fala do artista sul-africano **William Kentridge** e traduz partes de sua palestra sobre alguns estados da arte; **Lucas Rodrigues** diz que a música de hoje em dia é um horror, como toda música sempre foi; **Henrique Iwao** enumera observações sobre enumerações de acordes no disco de **Tom Johnson** e **Samuel Vriezen**; **Ivan Chiarelli** lê interpretações do que é a interpretação em geral e diz que o “*como*” importa mais do que o “*quê*”; **Julia Teles** precisa viver de arte e sabe que não é só ela; **Adam Matschulat** queria que fossem mais longas as obras de Emiliano Mendoza, ou **Bisturí**; **Flora Holderbaum** poeta sobre não escrever para a *linda* enquanto ainda assim o faz; **Luis Felipe Labaki** dubla sem lip-sinc com **Jorge Luis Borges**.

Temos também a nossa colunista **Flora Holderbaum** como artista do mês, com suas folhagens digitais chamadas “**you (k)now**”, feitas especialmente para a *linda*.

E, claro, desejamos a todos uma ótima leitura!

conversa com wilson sukorski

Daniel Puig



Wilson Sukorski está envolvido com a música desde os seis anos de idade e tem transitado pelas mais diferentes direções e projetos. Graduou-se em composição e regência pela Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) e atua como compositor, performer multimídia, produtor, construtor de instrumentos musicais inusitados, pesquisador. Foi aluno de *Michel Philippot*, *Conrado Silva*, *Oscar Bazán*, *Coriún Aharonián*, *Walter Smetak*, *Hans Joaquim Koellreutter*, entre outros. Sua música concentra-se no som como matéria auditiva, utilizando interfaces com outras linguagens artísticas, meios eletrônicos e improvisação. Mora em São Paulo e tem se apresentado em diferentes festivais e eventos no Brasil e no exterior.

www.sukorski.com

Daniel Puig: Estou aqui com Wilson Sukorski, falando com ele online, em mais uma conversa para a linda. Queria começar fazendo uma pergunta meio capciosa, que tenho feito em todas as conversas e que tem um paradoxo nela: você acha que existe uma cultura eletroacústica?

Wilson Sukorski: Engraçado que fiquei pensando nisso, depois de você ter falado — vi na entrevista com o Rodolfo [Caesar]... Eu acho que, na verdade, não que existe uma *cultura eletroacústica*, mas certamente há uma influência eletroacústica na cultura e ela é muito forte. Você tem por um lado a superposição, sabe, o *looping*... isso é tudo muito moderno! Então do ponto de vista social mesmo — não to falando de um ponto de vista musical, não —, você tem essa coisa, tem superposição, tem camadas, tem várias coisas que são resultantes dessa nossa pesquisa maluca que ninguém sabe direito porque começou. Isso é uma coisa que vejo que existe. Pra cultura contemporânea, isso é importante.

E como é que você vê o teu trabalho hoje, que é um trabalho que tem uma história incrível de coisas que você começou e inovou nos anos 80, que ninguém fazia no Brasil. Você foi percorrendo vários caminhos diferentes. Como é que você vê a música eletroacústica, a influência desse pensamento que você estava falando antes, na tua produção?

Olha, sou mais artista, não sou tão professor assim, não sou acadêmico. Sou mais artista, então corro o risco todo. O pessoal da academia corre menos risco, eles põem a bunda em menos lugares. Eu corro o risco inteiro. Comecei com esse negócio de eletroacústica por causa do Michel Philippot — estudei com ele na UNESP — que é um dos caras do primeiro disco de música concreta: são quatro faixas e uma é dele, uma do Pierre Schaeffer, uma do Pierre Henry e uma acho que do Michel Chion. Ele [Philippot] foi meu professor. Eu vinha da Bahia, onde estudei um pouco, e eles me apresentaram música eletroacústica. O Conrado Silva, que foi um cara muito importante, claro, incrível,

na minha formação. O Conrado foi superimportante, por que eles fizeram um estúdio de música eletroacústica na UNESP. Final de 1978, começo de 1979, coisas muito antigas. No começo do semestre de 79, o Conrado falou pra mim: “Wilson, tem um trabalho de dança que o pessoal tá fazendo e não tenho tempo de fazer, você não quer compor a música?” Eu nunca tinha feito música eletroacústica, entende? Fiz esse trabalho e fiz o trabalho com a Mara Borba, com o Ismael Ivo, que hoje são ícones da dança brasileira e a gente era tudo moleque, era uma coisa meio de... Fiz lá no estúdio de música eletroacústica, cortando fita, fazendo aquele trampo, assim, de 3400 cortes por hora, sabe aquela coisa? A música tem 3400 cortes por hora, em média. Fiz uma hora e dez de música, porque era um espetáculo de dança. E isso em 1979, cara! Estreou dia 31 de julho de 79, chamava *Sagra Bereno*, no teatro... não lembro mais o nome do teatro, bem no centrão de São Paulo, um teatro legal. O Philippot foi assistir, o Conrado foi assistir... e o Philippot não gostou, falou que precisava melhorar muito. Professor é professor, né? É muito legal [risos]. Mas é, minha ligação com eletroacústica começa meio assim, entendeu? A primeira vez que comecei a mexer com equipamento... sou muito *friendly* assim com equipamento, equipamento gosta muito de mim. Falo que quando o computador tá ruim, coloco a mão e fica bom, eles gostam de mim, tenho essa ligação...

Ah, você é desses?! Meu pai também tem esse dom, conheço isso. É, realmente tem gente que tem essa habilidade. Tem pessoas que conseguem chegar perto de uma máquina e se entendem rapidamente... Então, e essa questão de ter uma facilidade pra trabalhar com a máquina?

É, sempre tive essa facilidade. Sempre gostei de matemática, sempre fui bom aluno de matemática na escola e tal, sempre achei que matemática tem tudo a ver com música, adoro números primos, tenho vários amigos no mundo que discutem essas relações malucas, de fórmula e tal. Principalmente

assim, sempre joguei com essa ideia da minha liberdade, manja como é que é? Não tenho ligação com nenhuma corrente, vamos chamar assim, e aí acabei variando muito. Trabalhei com o pessoal de artes plásticas por um tempo. Depois, sempre com essa ideia da cultura contemporânea, a cultura eletrônica, como você está dizendo, trabalhei com o pessoal de *sky art*, trabalhei um tempo com instalações, performances — que a gente meio que inventou, porque não sabia e chamava de vários nomes, o que eles chamam de performance, hoje —, fiz muita maluquice com sensores em 1979, 80...

Nossa, já em 79?

É, e essas coisas... usando radiotelescópio como *input*... fiz um monte de coisas assim, sempre fui variando muito, porque não tenho muito esse compromisso, não represento uma escola, não tenho uma escola musical, assim, que eu goste. Desprezo a todas igualmente, como diria? [risos] não tenho nenhuma preferência... Então, sou um sobrevivente, sou um dos poucos caras, acho.

Entendi. Você estava contando de quando o Conrado te chamou, porque estava falando da edição em fita...

É, trabalhei muito com essa coisa... durante um bom tempo na UNESP, porque tinha o estúdio, né? Então, fiquei lá 4 anos e usei o estúdio pra caralho! Usei muito o estúdio. Sou um cara que faz um monte de músicas, que *faço* coisas...

Você trabalhou também em diversas trilhas pra cinema, curtas, longas...

Faço um monte de coisa assim. Claro que não trabalho com o *mainstream*, né? Qualquer cara razoavelmente inteligente não ia usar a minha música no *mainstream*. Até porque não cabe. E também não faço concessão pra trabalhar com música aplicada, como a gente fala. Não faço concessão nenhuma, entende? Trabalho com aquilo que acho legal. Conto a história. Claro que o diretor que trabalha com você tem uma conversa, uma interlocução, mas não faço e não

tenho costume assim de uma concessão burra. Falo: “Porra, você não conhece música, né? Deixa, que eu conheço!”, sabe? É fácil assim [risos].

Isso fica muito claro na tua produção, que é fantástica. Queria te perguntar, nesse sentido, Wilson, você falou da questão do afastamento da academia, né? Isso gera uma série de dificuldades também de sobrevivência – ou não?

Gera, gera. Mas sou um cara simples, não tenho muitas pretensões. É claro que tenho equipamento, sou um cara que tem equipamento e acabo sobrevivendo bem num certo sentido. Acabei comprando meu apartamento, sou um cara assim... Tenho dois filhos, bem criados... E tem essa coisa toda, é uma vida dura, uma vida movimentada, um dia nunca é igual ao outro. Agora... trabalho com isso há 30 anos, percebe? Isso já não é surpresa nenhuma. Tenho o melhor equipamento que é possível hoje no Brasil, em casa, aqui, pra trabalhar. Então, sei lá, não vejo muita dificuldade.

Deixa te fazer mais uma pergunta que tenho feito pras pessoas. Você tem algum episódio nessa tua trajetória — que é múltipla, com produção em muitas áreas — alguma história com música eletroacústica que você lembraria agora, que te vem à mente como algum episódio que marcou e por algum motivo você lembrasse?

Tenho uma história com o [John] Cage que é engraçada, não é de eletroacústica, mas é engraçada. Porque ele veio pra cá pra Bienal de 1985, algo assim. Eu era macrobiótico na época e o Cage também, aí o Conrado me perguntou se conhecia algum lugar legal em São Paulo que tivesse um restaurante macrobiótico e falou pra levar o Cage lá pra almoçar. Era o restaurante do [Tomio] Kikuchi, que é um velhinho que tem um restaurante macrobiótico ali perto da Liberdade. Aí fomos com ele lá, levei o Cage de Fusca — tinha um Fusca da minha sogra, nem meu era —, descemos lá e apresentei ele pro Kikuchi, falei: “Esse é o John Cage, cara, esse é o maior compositor do mundo! O maior compositor vivo!”. Aí ele olhou pro Cage e falou assim: “ E, o Sr. sabe

cortar bardana?” [risos]. Bardana é uma raiz que se usa muito em macrobiótica. Aí o Cage falou: “claro que sei!” e o Kikuchi falou: “Então vêm comigo”, eles foram lá e ficaram cortando bardana uma meia hora... [risos], entendeu? O Kikushi não falava inglês e o Cage não falava português. Então, acho que é uma história linda, bem *cageana*! É uma história que ele poderia contar facilmente, mó legal! [risos]

Muito bacana isso! Conviver com o Conrado também deve ter sido interessante, no sentido da música eletroacústica...

O Conrado me ajudou pra caralho, no começo da carreira. Ele me deu as músicas todas: tinha todas do Stockhausen. Tinha tudo sabe, em fita de rolo, em 7/2, sabe? E, além disso, participei dos festivais que eles fizeram e eram do caralho, isso foi do caralho! Foi fundamental isso, fundamental, incrível, incrível! Tive aula com o Oscar Bazán, com esses caras da América Latina que ninguém ia conhecer, aula particular com esses caras todos sem pagar nada – quer dizer, incrível! Esses eram os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea que o Conrado e o Coriún Aharonián faziam, e o José Maria Neves também ajudava. Fiz 3 desses cursos, foi muito legal, tive aula com uns caras muito legais e aprendi que a música contemporânea é uma coisa universal, que fala várias línguas, que você tinha que ser um cidadão, uma pessoa culta, aprender a estudar outras coisas, você tinha que saber política e tem que ser um cavalheiro. Se você quiser ser um artista, você tem que ser um cavalheiro, é ou não é? Simples assim.

Enquanto você estava falando, me veio à mente também tua experiência lá fora, em muitos países com várias apresentações, colaborações. Você podia falar um pouquinho sobre isso, como foram essas experiências, o que marcou mais?

Tenho muitas experiências assim, gosto muito de trabalhar com parceiras. Acho que a arte e a música são um negócio gregário, entende? Quanto

mais você agrega, mais legal fica, simples e objetivamente. Quanto mais gente tem, mais legal é. Então, sempre fui favorável. Tenho parceria com o Lívio Tragtenberg de anos. Fizemos parcerias em filmes, discos, eventos e o que não é muito comum: dois bicudos! [risos] Vejo que na verdade trabalhar em grupo é um troço que você tem que situar, você tem que entrar com os dois lados da moeda. É uma coisa que você aprende muito com a outra pessoa, mas também tem que passar alguma coisa pra pessoa também – senão, não tem a mínima graça. Ficar só chupando, é sacanagem. Então, a gente fez várias coisas no exterior, participei de várias coisas com ele... a gente tocou em alguns lugares meio carimbados. Acho bem normal fazer esse tipo de coisa, Daniel, porque, num certo sentido, acho que sou um trabalhador, o Lívio é um trabalhador, nós somos pessoas que têm o vício da coisa, a gente acredita no trabalho dessa maluquice toda e acho que a gente num certo sentido representa um pouco isso no Brasil. Somos franco-atiradores, somos bucaneiros, ciganos, sei lá o que é, mas a gente carrega essa maluquice da música, porque a música contemporânea brasileira tem esse viés muito bucaneiro. Se você pegar o Gilberto [Mendes]... o Willy [Correia de Oliveira], ele era maluco. Então, sei lá... a gente tem esse viés bucaneiro, de bandeirante, de desrespeitar o gringo, de tirar um sarro, sabe? A gente nunca foi muito puxa-saco de gringo, entende? Conheço amigos que fizeram carreira puxando saco de gringo, sabe como é que é? Se não, pior. No bom sentido: foda-se, não tenho nenhum problema com isso. O que digo é que a gente representa um lado mais bucaneiro assim, mais bandeirante, sei lá. Não sei se explico. Ah, não explico não, cara. [risos]

Conta um pouquinho do que você usa em termos de tecnologia e o que está te encantando agora.

Agora to numa fase... sempre tenho muita demanda de trabalhos legais, então, por exemplo, agora to fazendo um filme com um pessoal que é de um co-

letivo, que é uma rapaziada da periferia e aí a gente compõe de um jeito maluco, dou uns *samples* pra eles e eles compõem, sabe? Tenho umas demandas malucas assim que adoro, isso me mantém vivo, isso é muito legal porque não fico só nessa coisa de achar que a linguagem é importante... Acontecem muitas outras demandas que são demandas muito modernas, sabe? Coisas muito contemporâneas. Então, tem me fascinado muito esse tipo de coisa. Tenho retornado fortemente agora a estudar música instrumental, porque nos próximos trabalhos quero trabalhar com orquestra, com grande orquestra, quero fazer coisas grandes. Bobagem, mas talvez quando você fica velho seja essa uma desculpa. Acho que é legal porque tenho interesse nisso, então, tenho estudado bastante. Meço meu interesse pelo tanto que estudo a coisa, quando tenho o barato de ficar estudando uma coisa, acho que isso parece ser o caminho que estou indo, mas não planejo muito essas coisas, não. Não sou “*drivado*” [levado] por esse ponto, não. O meu trabalho é mais abstrato e vou muito pelo feeling, pelo meu jeito, não tenho uma teoria que eu acredite, tanto que tenho optado agora por não ter um sistema de composição. É verdade! Porque talvez seja o mais complexo de todos, o sistema mais complexo. Porque sempre achei que a música contemporânea caminha pra complexidade e qualquer outra coisa que tentem te vender como sendo: “é difícil ser simples”, o que a indústria cultural tenta fazer o tempo todo e tal: “Ah, o difícil é ser simples e tal?” é o caralho! Isso é uma bobagem de enganar trouxa. E o que a gente quer, e o que a gente *precisa*, é ter uma sensibilidade que compreenda o complexo, entende? E que absorva do complexo as lições que só o complexo pode dar. Então, nós temos que ter uma arte contemporânea brasileira realmente complexa! Entende? A gente tem que ter. Não esse pensamento bobo. Os gringos tentam vender pra gente que nós somos os exóticos e eles são os complexos, e eles não são, cara! Faz tempo que eles não são. Nós somos os complexos, nós temos um trabalho... — Poxa, eu

trabalho com isso... por acaso! [risos] — que trabalha a complexidade nesse nível, que não é um nível matemático, não é um nível linear que os gringos tão pensando. Isso é o que vivo muito fora do Brasil, por que não tenho muita cara de brasileiro, passo por um polaco, sei lá, por um italiano, passo por qualquer coisa, então, não tenho cara de brasileiro e meu nome também não é brasileiro, né? Wilson Sukorski, aí os caras falam: “Você é brasileiro mesmo?” E na verdade sou super brasileiro, me descubro super brasileiro. Pode ver, estou conversando com você e você logo percebe que sou um cara brasileiro, claramente.

Você estava falando da maneira como você trabalha, do que te motiva no trabalho. Como é a tua imaginação sonora, como ela funciona? Tem alguma coisa que te chama atenção na maneira como os sons te pegam, te inspiram a criar uma obra?

Ah, sou um orelhão, cara! Adoro escutar e desde criança sou ligado nisso de escutar. Quando era criança, bem pequenininho — toco violão desde os seis anos de idade — um dos meus prazeres preferidos era tocar com a orelha grudada no violão, que era uma delícia, lembro de criança. Então, tenho esse tesão pelo som, sempre tive. Agora, como é que é a imaginação sonora? É maluco, né! Porque eu costumo sonhar muito, sou um cara muito matinal e atualmente estou correndo, levanto cedo, estou numa *vibe* de aeróbica. Diz que é bom o oxigênio pro cérebro, pra você compor e tal, tenho feito isso, há 15 anos que eu corro. Levanto cedo e essa parte matinal pra mim é muito legal, é muito criativa. Ou então, a alta madrugada, porque também durmo tarde. Sonho muito com áudio, não é nem sonho, é uma coisa meio assim, às vezes fico tentando reconstruir essas paisagens. Trabalho muito com *Csound*, há muitos anos. Tenho um domínio razoável de *Csound* e vários softwares que são meus prediletos. Às vezes fico perseguindo a minha imaginação no *Csound* e é 20 a zero pra minha imaginação, né, mas o *Csound* ainda chega lá!, nós ainda estamos desenvolvendo ele... [risos]

E que outros softwares você usa?

Olha, agora to estudando mais partituras, então estou usando o Sibelius, pra isso. Uso um pouco de composição automática, via *Max [MSP/Jitter]*, umas coisas assim. Olha, tenho um projeto de *noise music* que faço só com robô, isso é *cageano* de lançar a *noise music*, e faço só com robô, manja? E aí comecei a pesquisar e peguei aquele *Max4Live*, aí peguei uns instrumentos de *Live* e comecei a brincar com isso e funciona super bem e tiro o meu ego, como diria o Cage, tiro meu ego da música! Toco na noite quando me chamam. Toco às 3 da manhã prum monte de drogados e tal, é engraçado. Então, faço diversas coisas, mas meu software predileto, hoje, trabalho com o *Logic*, trabalho com o *Pro Tools* pra montagem de coisas. Pra geração de coisas, trabalho com uma porrada de programas, tenho uma paleta de programas pra geração, mas uso bastante o *Csound*, acho que ele resolve um monte de coisas legais, de qualidade mesmo, porque ele tem essa coisa da qualidade, você consegue mesmo ter o som. O que diferencia no nosso trabalho é isso! A gente faz um puta som, essa é a diferença. Faço instalação, fiz agora instalação embaixo d'água, dentro da piscina. Aí faço, e é um puta som, o que é legal desse trabalho é que é um puta som, você vai entrar debaixo d'água e você vai escutar um som que você nunca escutou debaixo d'água igual, entende?! No ar também, mando um som assim, entendeu? O objetivo é fazer um puta som, entendeu como é que é? É claro que você pode ficar, dizer, algoritmizar, mas o que importa mesmo é a percepção da coisa. A obra de arte é a obra de arte, ela não é uma conversa sobre a obra de arte. Ela é a obra de arte, não o escrito sobre a obra de arte. Ela é a obra de arte. O trabalho é o trabalho, não uma imaginação que você tem sobre o trabalho. Ele é o que acontece. Sou muito pragmático, sempre fui, e gosto. Sou mão na massa, trabalho pra caralho, todo dia, o dia inteiro. Sou um trabalhador, até pra conseguir fazer isso que você falou, pra conseguir criar os meus meninos e tal,

fora da universidade e sem vender a bunda, sem vender a bunda, né? Porque tem cara que vende a bunda barato, então, sei lá.

Querida retomar uma coisa do início, da crítica à academia. Qual é a tua crítica à academia?

Não, não tenho crítica à academia, fui vinculado à academia várias vezes. Talvez seja uma das únicas pessoas que entrou na universidade e pediu demissão, porque se quisesse ficar, eu ficava. Pedi demissão porque achei que me enchia o saco. Prezo muito pelo meu tempo em um certo sentido. Acho que para você produzir um trabalho de qualidade tem que trabalhar, tem que estudar, tem que fazer um monte de coisa, não é uma coisa assim nem pra você ser um diletante nem pra você ser o amador, entende como é que é? Então, você tem que ter um trabalho sério, tem que fazer mesmo, não adianta. A universidade, num certo sentido, isso daí é talvez a minha crítica, a universidade é onde tem os melhores profissionais, tem algumas das melhores pessoas hoje. Conheço bem, 90% das pessoas são meus amigos, então não é crítica nenhuma, digo que essas pessoas não tem tempo de trabalhar no trabalho delas. Acho que é lindo! Tenho um monte de alunos e adoro dar aulas. Dou aula agora em duas escolas de teatro, dou aula na São Paulo Escola de Teatro e na Pós Graduação do Célia Helena, mas são cursos de vinte horas. Faço cursos de vinte, vinte e quatro horas, um dia na vida, e tal, e o pessoal gosta muito, mas não tenho muito saco assim de ficar pensando. Talvez o que queira te dizer não é uma crítica à universidade, é ao status das coisas como estão hoje, de repente, sei lá. O Brasil é muito primitivo, a universidade brasileira é muito primitiva, ainda é muito francesa. Tem que evoluir muito pra realmente ter as pessoas que trabalham com isso, são da área, e tal, pra trabalhar na universidade. Porque a universidade é um lugar muito chato...

Engessa muito...

Engessa pra caralho! e faz parte do jeitão dela, entende? Mas essa é a universidade brasileira, eu acho, a universidade americana já é bem mais desafiante. Já pensei, mais pra frente, ainda tenho aí mais uns vinte ou trinta anos de vida, já pensei em mais pra frente talvez fazer alguma coisa assim, mas não gostaria de fazer no Brasil, não, porque acho que aqui é muito careta, é ainda muito acadêmico no sentido francês da palavra, sabe? Sabe aquela academia francesa? Tá muito nesse papo ainda e hoje em dia a pesquisa é outra, a molecada tá em outra, o mundo tá em outra, então corre um risco bem grande de ficar fora da parada e sei lá. Agora respondi.

Sim, sim, totalmente.

A gente vai ter que terminar por aqui, o que é uma pena porque a gente poderia conversar muito mais, saber muito mais das tuas experiências todas. Você teria alguma coisa pra deixar como um recado final, alguma coisa qualquer que venha à tua mente agora, em relação à música eletroacústica?

Sou um otimista da porra, tenho esse problema sério, falha de caráter, e acho que a gente... tem muita gente que acha que a música já terminou, que ela chegou a um certo ponto de evolução. Acho que não, acho que a gente tá nos prolegômenos do início de uma caminhada que é muito, muito maior que tudo isso. Odeio gente que explica o mundo, que fala: “Olha, desde os gregos aconteceu não sei o que e culminou na minha música”, entende? Desconfio muito dessas pessoas, acho que a música se faz tijolinho por tijolinho, linguagem, trechos e bordados e acabamentos, sabe? A música é uma coisa artesanal, sou mais pra esse lado da música e acredito mesmo que ainda tem muito futuro. E que explicar assim faz parte do problema, e não resolve o problema. Tem muita música para ser feita, muita música pra ser inventada e o futuro tá na frente, ele que tá aí. Isso que acho que a molecada tem que ter na cabeça, de que eles é que vão fazer isso. A gente abriu picada, que nem bucaneiro, atirando contra tudo pra

ver o que acontece, abrindo o caminho. E aí, o pessoal que vem, por favor, façam música, cara! Façam essa música boa, essa música nova, essa música moderna, do futuro, essa música que vai nos resgatar! Façam essa música, por favor!

Wilson, super obrigado pela conversa, por estar aqui com a gente.

Sou meio destoante dessa coisa que você tava fazendo, não sei se serve pra você, isso. Mas tá okay, conversar é sempre bom.

Totalmente, foi muito legal esse papo!

o estado da arte para william kentrige

Cau Silva

Motivado pela inquietação do fazer artístico, o artista plástico William Kentridge utiliza diversas mídias e suportes para expressar seus anseios criativos. Vídeos, performances, gravuras, esculturas e desenhos fazem de seu trabalho um território plástico bastante híbrido. Ele trata da história sem explicitar simbologias políticas ao mesmo tempo em que desenvolve a memória pessoal e coletiva. Seus desenhos a carvão (posteriormente transformados em vídeo), por exemplo, utilizam o processo de criar e apagar a construção da narrativa quando deixar as marcas do que já foi feito sobre os novos desenhos. Ele também utiliza folhas de jornais como suporte de desenhos. Esses procedimentos podem ser vistos como um paralelo aos processos históricos que foram esquecidos ou excluídos da memória coletiva e que tentam ser resgatados e revistos hoje.

[vídeo indisponível]

William Kentridge nasceu e vive na África do Sul, onde também encontra-se seu estúdio. Seus pais foram advogados que colaboraram contra o apartheid, o regime que adotou a segregação racial durante o período de 1948 até 1994. Em meio a esse contexto, Kentridge iniciou uma de suas várias séries de desenhos ainda nos anos 1970. Depois estudou ciência política com foco em estudos africanos na Universidade de Johhanesburgo para depois estudar artes plásticas e teatro.

Além de suas experiências com TV, ópera e teatro, Kentridge tem uma habilidade quase indiscutível no ato de desenhar. Seus desenhos formam simul-



William Kentridge. *Cambio*. 1999.
Litografia e carvão sobre papel.
Acervo Tate Gallery, Londres.

taneamente a base e o processo de criação e, a partir deles, surgem esculturas, *flipbooks* e animações. O artista acredita que são essas transformações da arte que questionam os limites da imagem, ponto fundamental para toda criação artística.

Exposição “William Kentridge: Fortuna” / Flipbook - <https://youtu.be/nxGrazdl9WY>

Para entender suas referências e ideais, coloco abaixo o trecho de uma palestra que proferiu em 1986, durante um festival de artes em Grahamstown, na África do Sul. Nesse documento, é possível identificar e entender o raciocínio do artista aplicado ao seu método de criação e todos os devaneios que permeiam sua atividade.

Arte em seu estado de graça, arte em seu estado de esperança, arte em seu estado de sítio (William Kentridge, 1986)*

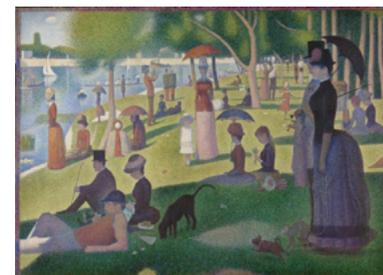
Arte em seu estado de graça

Este estado de graça é inadmissível para mim. Sei que isto é contraditório. A situação do mundo não mudou tanto, em termos de miséria humana, entre o final do século XIX e atualmente. Havia fábricas ao redor dos jardins do rio Sene onde Seurat pintou; em anos de miséria, camponeses morriam de fome ao redor das propriedades cobertas por um afresco de Tiepolo. Mas em suas pinturas, o efeito não é de uma história distorcida da realidade, mas sim de um mundo mais bondoso.

Há uma razão para agradecer a todas essas mentiras e outra para perpetuá-las.

Existem alguns artistas, como o pintor abstrato Matisse, que se preocuparam em preservar a inocência ou a cegueira e continuaram trabalhando dessa maneira até os dias de hoje sem que nenhuma má fé atormentasse seus trabalhos. Eu adoraria ser capaz de trabalhar assim, mas isso não é possível.

*Tradução livre de trechos do texto *Art in a State of Grace*, *Art in a State of Hope*, *Art in a State of Siege*, proferido por William Kentridge em 1986 durante sua palestra em ocasião do Standard Bank International Festival of the Arts na Winter School em Grahamstown, África do Sul. Texto extraído do livro *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings* (STILES, K. SELZ, P. London: University of California Press, 2012. p.311-313).



Georges Seurat (França, 1859–1891). *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*. 1884. Óleo sobre tela. Acervo do Instituto de Artes de Chicago.

Essa impossibilidade é complexa. Quando eu tento, as imagens saem horríveis. O lirismo se reduz ao kitsch ou ao sentimental. Ou então a natureza da imagem muda. Parece que o lirismo precisa de autoconfiança e clareza de pensamento, coisas das quais eu não tenho. Este argumento, claro, é quase que circular. Se eu pudesse trabalhar imagens e cores de forma lírica, talvez eu tivesse mais confiança. É claro que me atento ao sofisma em atribuir o fracasso da pintura à uma austeridade moral.

Talvez, trabalhando longe daqui em algum paraíso europeu ou campestre, eu esteja preparado para pintar maçãs e paisagens – mas eu duvido. Aqui, mais do que na maioria dos outros lugares, o nariz de alguém está sempre metido em obrigações todos os dias. Certamente que essas obrigações são mais grotescas do que a maioria dos afazeres, mas na essência eu não acho que eles sejam tão diferentes quanto qualquer outro lugar.

É sempre o camponês que paga, caridade é uma quimera.

Arte em seu estado de esperança

O “Monumento à Terceira Internacional” (1919-20) de Tatlin é uma das grandes imagens de esperança que eu conheço. Eu digo imagem porque apesar de o protótipo do monumento existir, eu só o conheço através das fotografias. Elas são suficientes. É o projeto, mais do que o monumento em si, que é comovente. Eu imagino que aquelas vigas de concreto cinza, a mil metros de altura, devam ser monstruosas. Mas há na figura de Tatlin e seu assistente escalando essa estrutura, grande por si só, uma esperança e certa convicção que eu simplesmente invejo. Tal perspectiva, particularmente aqui e agora, parece impossível. As falhas de toda esperança e ideal, e suas traições, são muito poderosas e numerosas. Eu não posso fazer uma pintura de um futuro assim e acreditar



Tatlin e seus assistentes com o protótipo para “Monumento à Terceira Internacional”, Petrogrado, 1920.



William Kentridge. *Nariz 3*. Da série *Nariz*. 2010. Acervo do Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque.

nela. O que também pode não ser necessário. Uma boa propaganda pode vir da habilidade e conscientização mais do que da convicção, apesar de isso ser difícil. Nos poucos pôsteres que elaborei sob encomenda, a ironia (o último refúgio da pequena burguesia) rasteja e a paixão é reduzida a uma piada sem graça. Ultimamente minha crença na revolução democrática socialista está contaminada. Não por duvidar de suas demandas ou desejos, mas porque parece um otimismo injustificável pensar que ela poderá ocorrer. E mesmo que aconteça, não sei como eu me adaptaria nela.

Arte em seu estado de sítio

A pintura *Morte* (1938) de Max Beckmann é um alerta para as almas em vias de extinção. Ela aceita a existência de uma sociedade comprometida e mesmo assim não exclui qualquer tipo de conceito e valor, nem pretende que tais comprometimentos devam ser ignorados. Essa pintura marca o lugar em que o otimismo é colocado em xeque e o niilismo é mantido à distancia. É nessa abertura estreita que eu me vejo trabalhando – consciente disso e sustentando o caráter anômalo de minha situação. Estou no topo das grandes convulsões sociais, mas também distante delas. Sou incapaz tanto de fazer parte dessas revoltas quanto de trabalhar como se elas não existissem.

Essa posição – nem como um participante ativo nem como um observador desinteressado – é meu ponto de partida e minha área de trabalho. Não é necessariamente o tema de minhas produções. A própria criação é sempre uma incursão ao ápice dessa posição.



Max Beckmann. *Morte*. 1938. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Berlin.

Para saber mais:

Imagem de capa

Imagem do filme *Journey to the Moon*, 2003, de William Kentridge.

Livro

STILES, K. SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 2012.

Links

Instituto Moreira Salles

Goodman Gallery

Tate Gallery

MoMA

Descobrimdo William Kentridge

música boa de qualidade, não essas porcarias de hoje em dia.

Lucas Rodrigues Ferreira

Músicas qualitativamente boas são as que não se entende nada. Ao mesmo tempo, músicas que tem parte A e parte B são travestis do misticismo, porque as coisas devem ser como devem ser: não tem pegadinha que vai me fazer gostar de você. Você não tem ego nem alma.

Agora, não basta o esoterismo, mas sim a ilogicidade. Apesar de o esotérico ser ilógico, o contrário não é condição necessária. Não é ilogicidade se puder ser uma chance de perceber e criar novas lógicas. E no mundo do pensamento ocidental, quanto mais lógicas, mais mundo!

Talvez essa seja uma forma de descrever a obsessão pela “criação através da destruição” – o clichê pós-moderno da “desconstrução” (é engraçado que “clichê pós-moderno” é por si mesmo um clichê pós-moderno).

— pausa para um printscreen não-autorizado —

Quando a nova lógica é posta isso mata o mistério da música. Músicas nascem mortas junto aos seus *~papers~*. Não é isso? O professor-fantasma ao qual temos aversão. E as músicas indestrutíveis às aulas de análise. Aguardo ansioso o dia do Apocalipse musical. Espero que ele ocorra dentro do meu corpo e que a MTV seja incorporada ao sistema estadual de ensino superior.

<http://www.facebook.com/groneleo>



Apocalipse 3; 14 – 16:

~E ao anjo da igreja de Laodicéia escreve: Isto diz o Amém, a testemunha fiel e verdadeira, o princípio da criação de Deus:

Conheço as tuas obras, que nem és frio nem quente; quem dera foras frio ou quente! Assim, porque és morno, e não és frio nem quente, vomitar-te-ei da minha boca.“



tom johnson/samuel vriezen - the chords catalogue/within fourths/within fifths

Henrique Iwao

Resenha, por Henrique Iwao, do CD *Tom Johnson/Samuel Vriezen: The Chord Catalogue / Within Fourths/Within Fifths*, lançado em junho de 2013, por Edition Wandelweiser Records †(EWR 1304).

1. O que caracteriza, afinal, o serialismo, se não a crença nas diferentes práticas combinatórias? Só que há aí ainda muita musicalidade, musicalidade demais. É preciso ser didático, mais didático, fazer do didatismo uma saída possível da musicalidade, essa herança romântica, insistente.

2. Penso na extrema diferença entre a obra de Tom Johnson (de 1985 ou 1986) e a Sonate pour Piano (1950-2), clássico de Jean Barraqué, cujo didatismo no primeiro movimento apoia-se na expressividade que cada nota da série, congelada, pode conferir a uma possível sensação de imobilidade.

[Tom Johnson: The Chord Catalogue I. The 78 two-note chords.](#)

3. Da arte conceitual, beber da impassividade, do anti-sentimentalismo. Posteriormente ao Catálogo, Claude Closky ordena, em *The first thousand numbers classified in alphabetical order*, os primeiros mil números em inglês, alfabeticamente. Mais diretamente, e de acordo com o próprio Vriezen, neste

Tom Johnson The Chord Catalogue Samuel Vriezen Within Fourths/Within Fifths

EDITION WANDELWEISER RECORDS

vídeo, vale mencionar Sol LeWitt e seus algoritmos; especificamente: *Incomplete Open Cubes*.

4. Não vejo como tocar de modo lírico possa dar certo. Não há organização, como em Morton Feldman, que alimente esse tipo de interpretação, como a de Nicolas Horvath.

5. Tampouco há complexidade, ou o arrebatamento pela estrutura. A voz mais acima se move primeiro, semitom por semitom, repetindo o mesmo até que a voz imediatamente abaixo realize todas as combinações. Com mais de duas vozes, o procedimento indica que a voz de baixo espere que as combinações intersticiais se esgotarem, para então subir um semitom. Etc, como indica na partitura. Se me referi a Closky e sua ordem alfabética, aqui temos uma ordenação cromática em ação.

[Tom Johnson: The Chord Catalogue VIII. The 715 nine-note chords.](#)

6. Serei mais justo. Do minimalismo, Johnson absorve a preocupação de trabalhar com processos audíveis, que se mostram em ação. Estou funcionando, dizem. Mas, sendo pós-minimalista, ocupa-se aqui de tornar o processo mais abstrato, mais autorreferencial. E nisso existem dois pós-minimalismos. Pois há inúmeros compositores que se ocupam em acentuar o que há de belo, de melodioso, de efetivo sentimentalmente – aproximando-se ainda mais do rock e da música pop. Nesse sentido, Phillip Glass é o compositor que é, ele mesmo, pós-Phillip Glass. Já Michael Gordon é apenas pós-Glass.

7. O Catálogo dos Acordes: todas as 8178 combinações de acordes de duas a treze notas possíveis dentro de uma oitava. Movimentos: I. Os 78 acordes de duas notas. II. Os 286 acordes de três notas. III. Os 715 acordes de quatro notas. IV. Os 1287 acordes de cinco notas. V. Os 1716 acordes de seis notas. VI. Os 1716 acordes de sete notas. VII. Os 1287 acordes de oito notas. VIII. Os 715 acordes de nove notas. IX. Os 286 acordes de dez notas. X. Os 78



acordes de onze notas. XI. Os 13 acordes de doze notas. XII. O único acorde de treze notas.

8. Há na gravação de Vriezen algo diferente da gravação do próprio Tom Johnson, de 1999, pela XI Records (Experimental Intermedia). Ambos respeitam as pausas entre cada bloco (definido pela manutenção, na voz mais aguda, de uma mesma nota, a cada acorde). Mas Vriezen toca cada sessão o mais rapidamente possível, enquanto Johnson toca de modo a aproximadamente manter o mesmo tempo durante todos as sessões.

[áudio indisponível]

[Tom Johnson: The Chord Catalogue III. The 715 four-note chords. Interpretação acima por Samuel Vriezen. Abaixo por Tom Johnson.](#)

9. Johnson expõe assim uma visão de conjunto mais unificada. Uma monotonia mais calma e deliberada, mas também necessária. Uma disposição mais humanista, que permite-nos analisar cada peça. Que valoriza igualmente cada uma, que talvez até mesmo chegue a ter suas prediletas, entrelaçamentos de dedos ligeiramente mais prazerosos. Vriezen, por sua vez, dispõe a coleção como uma máquina que lista rapidamente, ajustando a velocidade conforme sua capacidade, por bloco. As peças, em cada sessão, remetem ao todo numérico de seu título e suas pausas internas, além de à quantidade de informação/notas que é colocada em ação. Analisamos, a cada vez, o próprio processo de listagem. Sabemos e percebemos sua completude. Em 29 minutos, algo que da outra forma dura 67.

10. Pensando nas duas interpretações, separo esses dois modos, com uma certa névoa idealista pairando. Abstraio duas figuras de interpretação e transformo Johnson e Vriezen em quase-personagens delas. Camadas de apreensão que se empilham e entrecruzam com a escuta e a compreensão do processo composicional.

11. *Within Fourths/Within Fifths*, de Samuel Vriezen é uma peça bonita. Mais que isso, é uma espécie do estilo “peça bonita”.

[Samuel Vriezen: Within Fourths V.](#)

11. Certo, *Dentre Quartas/Dentre Quintas* segue regras estritas. Diz, Vriezen, no encarte: são “progressões de uma a cinco vezes com todas as combinações de notas, com cada voz limitada a três passos, uma quarta perfeita de distância das vozes vizinhas (*Within Fourths*) ou uma quinta perfeita de distância das vozes vizinhas (*Within Fifths*)”

12. Como um doceiro que faz brigadeiros mas teima em sublinhar que todos ingredientes estavam em igual proporção. Se é um bom brigadeiro, isso importa. E no entanto, brigadeiro, para quê?

13. *O Catálogo dos Acordes* não nos oferece essas regalias (e aos que me conhecem, sabem que não gosto de chocolates). É na aspereza que a razão nega e conserva a sensação advinda na percepção. A beleza de ir até o fim, de afirmar o procedimento. De poder dar-se o luxo do absurdo, de perceber e realizar a possibilidade de construir e viver o absurdo.

14. Diz Johnson: “Eu gosto de pensar o Catálogo dos Acordes como uma espécie de fenômeno natural – algo que esteve sempre presente na escala musical ordinária, e que eu apenas observei, mais que inventei. Não é tanto uma composição quanto simplesmente uma lista”. Mas é aí que reside sua potência. Por ser e não ser simplesmente e não simplesmente uma lista.

da leitura da obra

Ivan Chiarelli

O conceito de *intertextualidade* foi introduzido nos estudos da crítica literária por Julia Kristeva, numa tentativa de síntese da semiologia saussureana e do dialogismo bakhtiniano. Com o passar dos anos, sua permanência na discussão da crítica literária levou a adoção de diferentes terminologias por parte de diversos autores, tais como *transposição* (cunhado pela própria Kristeva), *transtextualidade* (Gérard Genette) e *intratextualidade* (Harold Bloom).

Há, no mínimo, três razões para justificar a escolha do fenômeno da intertextualidade como um objeto de pesquisa no atual momento de estudo das ciências denominadas humanas. A primeira delas diz respeito à centralidade desse conceito para os estudos da linguagem humana em diferentes momentos históricos e em diferentes áreas do conhecimento. A noção de intertextualidade, de alguma forma já inscrita nos primórdios da História da Filosofia, na década de 60, fora introduzida por Julia Kristeva no âmbito dos estudos da Crítica Literária. Com isso, Kristeva nos chamava atenção para o potencial valor de “produtividade” da escritura literária que, por sua natureza, redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual. (...)

A segunda razão baseia-se no fato de que esse fenômeno, apesar de potencializado no fazer estético, criativo, em função das habilidades cognitivas humanas responsáveis pela imaginação, não se restringe ao universo da literatura, das artes. Identifica-se todo tempo, nas diversas situações de uso da linguagem. Dessa forma, a intertextualidade é um fenômeno que merece investigação não apenas como um problema característico da natureza do “texto” em que se inscreve, mas como um problema que indicia a própria natureza da cognição e da linguagem humana.

A terceira razão, intrinsecamente relacionada às duas anteriores, advém do fato de a intertextualidade ser um fenômeno que, prevalente no processamento discursivo, vem

sendo amplamente estudado no campo da análise literária, da análise do discurso e, mais recentemente, da antropologia cultural. Esses estudos, no entanto, não apresentam respostas para, entre outros, os seguintes questionamentos: se a intertextualidade é um fenômeno prevalente na maneira como os seres humanos produzem discurso, ou seja, na maneira como colocamos a língua em atividade, como e por que os seres humanos desencadeiam, de maneira tão recorrente e em contextos comunicativos tão diversos, esse fenômeno discursivo? Que princípios, operações e mecanismos cognitivos subjazem a atualização desse fenômeno discursivo?

— Sandra Cavalcante

Segundo Kristeva, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. Para melhor compreendermos o significado dessa afirmação, é preciso entender o que é um *texto* do ponto de vista da semiótica, disciplina que embasa os estudos de intertextualidade.

Marcio Renato Pinheiro da Silva, teórico e historiador literário, apresenta um bom resumo dessa discussão – lembrando-nos que a noção de texto se expande para além da literatura devido à utilização do conceito de signo pela semiótica, pela semiologia e pela linguística no século XX – e define:

(...) o texto é qualquer coisa capaz de engendrar significância. (...) o texto não se refere às letras impressas em uma página, à materialidade que, por si, é opaca e indiferente. Se o texto é algo afim à significância, trata-se do jogo metonímico próprio à relação entre leitor e obra – a precondição do texto é a interação entre leitor e obra, dando vazão ao processo de significância.

— Marcio R. P. da Silva

Silva dialoga com a tríade da estrutura básica do signo como definida por Charles Sanders Peirce – significante, objeto e interpretante – afirmando que o *texto* seria aquilo que imbuí o objeto de conteúdo que possa dialogar com outros conteúdos via interpretante, e que esse objeto pode ser variável: uma to-

talidade (por exemplo, um livro); partes dele (capítulos, seções, parágrafos); ou mesmo suas partículas constituintes (palavras, sílabas ou mesmo letras).

Assim, se, na definição peirceana, o *signo* é algo que *significa* (tem significado) para alguém – ou seja, algo vinculado à univocidade e estabilidade – o *texto* teria *significância*, um “engendramento ilimitado e jamais fechado, este funcionamento ininterrupto das pulsões em direção à, na e por meio da linguagem”. Enquanto o *signo* seria uma entidade tendente à unidirecionalidade que estabelece um solo comum para diversos interlocutores, o *texto* tenderia à pluralidade interpretativa e reforçaria a individualidade do leitor. De acordo com Silva, “por isso, um texto não é um conjunto de signos, mas o signo é que consiste em um texto (...)”. O autor afirma também que, para que o *texto* exista, é necessário que haja *leitor* (interpretante) e *obra* (objeto), novamente se referenciando à estrutura triádica peirceana.

Sendo a *significância* essa rede de múltiplas conexões entre *textos*, a *intratextualidade* seria, então, a interação *entre textos*. Kristeva aponta para a fecundidade da escritura literária que, via um texto atual, prolifera, dissemina e atualiza textos anteriores; segundo a especialista em linguagem, cognição e discurso Sandra Cavalcante, “a intertextualidade [intratextualidade] é um fenômeno que merece investigação não apenas como um problema característico da natureza do ‘texto’ em que se inscreve, mas como um problema que indicia a própria natureza da cognição e da linguagem humana”.

Tal problemática não se refere apenas à natureza do texto; sua relação com a cognição sugere uma relação com a própria natureza do ato de ler em si, ou seja, a maneira como percebemos as informações veiculadas pelo texto. Silva explicita essa problemática de forma bem articulada, que podemos resumir em três perguntas: seria a leitura um ato passivo, em que o leitor é apenas o receptáculo de uma “verdade” explicitada pelo autor? Seria um ato proativo

direcionado, em que o leitor recebe dicas de um caminho criado pelo autor e estabelece conexões a partir disso? Ou ainda, seria a leitura um ato de criação que continua e prolonga aquilo iniciado pelo autor?

Toda e qualquer análise de uma obra musical (em especial, mas não exclusivamente, composições de música de invenção ditas contemporâneas) já é uma interpretação e, portanto, intratextual — em verdade, todo o trabalho musical, quer seja criativo, interpretativo, crítico é intratextual, posto que sua condição de obra que comporta mais de uma interpretação permite diferentes leituras. Destarte, longe da hermenêutica romântica — que acreditava que o analista necessitava se aproximar das intenções do compositor — a análise não deve ser tomada como uma verdade absoluta, especialmente se tivermos em mente um dos pressupostos criativos assumidos pela composição do século XX EC é justamente o de abolir a noção da obra como entidade única, que deve ser lida apenas de uma determinada maneira. Ao longo dos séculos XX e XXI EC, tem se tornado cada vez mais comum que compositores expressem desinteresse (ou até mesmo desgosto) em definir suas obras por meio de palavras, entendendo que explicações sobre “o quê a composição é” (como notas de programa e outros comentários de natureza similar) limitam o potencial interpretativo do ouvinte — que, após ler os comentários do autor, buscaria encontrar uma correspondência direta entre o descrito e o sonoro —, preferindo seguir a máxima de Béla Bartók: “que minha música fale por si só; não reivindico qualquer explicação acerca da minha música”. Consonantemente, Karlheinz Stockhausen afirma:

Assim, embora inicialmente relutante, o que posso fazer para atender tais solicitações é oferecer algumas interpretações subjetivas — porque creio que qualquer pessoa que experiencie tal obra deveria, tanto quanto possível, lembrar-se dela e dar-lhe significado. Uma obra de arte é algo ambíguo e misterioso. O mal da atualidade, de querer ter explicações acerca de tudo, de pedagogizar tudo o que é artístico, está, na verdade,

aquém de um indivíduo de imaginação livre. Além disso, uma obra de arte morre quando dissecada para que se a explique. Todos deveriam experimentar a singularidade do indivíduo e a experiência de interpretação de JAHRESLAUF.

— Karlheinz Stockhausen

Em *Introdução à semanálise*, Kristeva diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [*intratextualidade*]”. Segundo a autora, haveria, no campo literário, um eixo horizontal direto entre *autor* e *leitor*, ao qual se junta um eixo vertical (a *intratextualidade*) referente à relação entre um texto e os demais. Ela parece entender que o lugar onde esse mosaico de citações se constrói é o próprio leitor, em consonância com o teórico literário e filósofo Roland Barthes:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.

— Roland Barthes

De acordo com a interpretação de Silva, isso equivale a dizer que não há dois eixos, mas apenas o leitor e a obra. Ao se transformar origem e destino do texto em projeções de leitura, este não teria começo ou fim. A linearidade seria desorganizada de forma a problematizar qualquer leitura que buscasse “explicá-lo”, comprometendo, inclusive, os intertextos a ele relacionados. Isso em função de uma busca pela anulação do papel que a crítica da influência e das

fontes tenham sobre o texto original, já que, se houver identificação daquelas, o texto será sempre subordinado ao intertexto: presumivelmente, o que se criticaria não seria o texto em si (suas qualidades ou deficiências), mas a maneira como este se apropriou de, se inspirou em, ou faz referência a outros materiais, deslocando o objeto e anulando o impacto do material original da crítica. Ademais, podemos acrescentar que tal noção do leitor como um receptáculo vazio vai de encontro à própria noção de intratextualidade, já que esta seria a aplicação do repertório do leitor – portanto, sua vivência e experiência, em toda sua singularidade – ao *texto* em questão.

Até aqui, muito falou-se do leitor (receptor/interpretante) e da obra (sinal/objeto); porém, pouco se falou do emissor. Isso faz sentido dentro da perspectiva de Kristeva e sua defesa da primazia do leitor como único lugar onde se dá o texto. Porém, na visão adotada aqui, o *texto* carece da existência um leitor com capacidade cognitiva para ler, de algo a ser lido (uma obra a ser interpretada) e de um criador que enuncie algo.

A manifestação concreta da intertextualidade [intratextualidade] pressupõe a (re) contextualização de um cenário discursivo-enunciativo já construído, que passará a ser “recordado”, “recontado”, “reconstruído” com outra perspectiva, em um novo cenário discursivo, em um cenário discursivo intertextual [intratextual]. Se assim compreendemos a intertextualidade [intratextualidade], para além de um fenômeno de caráter textual, ela passa a ser entendida como um fenômeno implicado na dimensão enunciativa da linguagem.

Por enunciação, compreendemos, em consonância com Benveniste, o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização.

— Sandra Cavalcante

Se, na literatura, o papel de interpretação é, via de regra, exclusivo ao leitor, em música esse papel é compartilhado com o *intérprete*. Por isso, me parece que a leitura da obra musical enquanto realidade acústica (seja ela feita ao vivo

ou por meio de um registro fonográfico ou audiovisual) é um ato que se dá em múltiplas camadas. Enquanto o compositor (autor da obra) se encontra num pólo como emissor, o ouvinte (leitor da obra) está noutra, como receptor; essas duas pontas são mediadas pelo intérprete, que atua tanto como emissor quanto como receptor. Portanto, para se falar de uma *intratextualidade* em música como fenômeno acústico, é necessário falar de uma triangulação *autor-performer-ouvinte*, na qual dois binômios constitutivos de emissão e leitura correm em paralelo: *compositor x performer* e *performer x ouvinte*.

Essa triangulação possui diferentes dinâmicas, pautadas pela relação emissor-receptor: no primeiro caso (compositor e performer), o primeiro é emissor, e o segundo é receptor; no segundo (performer e ouvinte), este é receptor e aquele, emissor – o compositor, aqui, passa a integrar o intratexto. Por isso, a terceira relação possível (*compositor x ouvinte*) não é direta, sendo sempre mediada pelo performer – mesmo nos casos em que o compositor cumpre esse papel, pois em tais ocasiões ele *está* performer (do ponto de vista do público). Ainda que o compositor estabeleça elementos prioritários que devem chegar ao ouvinte, estes são – bem ou mal – passíveis de reorganização enquanto sistema por parte do performer. Se nos referirmos ao repertório da prática tonal, as diversas interpretações das *variações Goldberg*, de J. S. Bach, fornecem um bom exemplo em função das diferentes leituras, das quais as de Glenn Gould se tornaram referência; se concentrarmos nossa atenção sobre a música contemporânea, cabe lembrar que um dos propósitos do extremo rigor notacional de alguns compositores (Stockhausen entre eles) era gerar uma uniformidade performática da obra, de maneira a contornar as variações derivadas de mudanças de intérprete ou local de apresentação da obra e efetivamente “libertando” o ouvinte para interpretar a composição como bem quiser. A compositora Rebecca Saunders define bem a questão:

(...) É possível, no entanto, buscar definir onde o foco de um som está e de que perspectiva um som será percebido, como o som é emoldurado – o que, por sua vez, parcialmente controla o que o ouvinte escuta. Porém, claramente cada ouvinte tem uma experiência diferente, [e] controle absoluto não é possível, de qualquer maneira. Um compositor pode focar numa fonte sonora, afinar[-se] à suas frequências, desvelá-la, torná-la audível. O que e como isso é então ouvido é não apenas dependente do contexto em que o som é apresentado, mas também de muitos fatores incontroláveis. A súbita presença de silêncio – ou qualquer de suas manifestações, que podem interromper abruptamente o fluxo de uma música em particular – pode forçar o ouvinte a reajustar seus ouvidos, a aproximar-se de uma nova perspectiva do(s) mundo(s) sonoro(s) apresentados na peça. A própria música pode enfatizar que o ar está constantemente vibrando com camadas de som, em frequências audíveis e inaudíveis, que está saturado com ruído.

— Rebecca Saunders

Elvira Brattico, pesquisadora de neurocognição, afirma que a codificação da música, como a da linguagem, se baseia na análise da cena auditória e também depende de conhecimento culturalmente dependente, adquirido implícitamente (por exposição) – ou explicitamente (por estudo), como aponta Arthur Rinaldi (em sua discussão de três pressupostos relacionados à noção de música como linguagem):

1) que os processos de escuta e de análise musical são diretamente dependentes de um sistema de categorização estruturado em torno de nossos mecanismos cognitivos e perceptuais; 2) que o compartilhamento (ainda que parcial) destes mecanismos entre os seres humanos (relativo a fatores inatos e/ou culturais) é a base para a troca de informações entre indivíduos, permitindo-nos compreender a música como um sistema de comunicação; 3) que o compositor explora o seu conhecimento (intuitivo e/ou consciente) destes mecanismos compartilhados para a composição de uma obra, cerceando e direcionando as possibilidades de interpretação de seus intérpretes (performers e ouvintes).

— Arthur Rinaldi

Se, por um lado, isso parece ressaltar o papel do aspecto perceptivo da escuta na compreensão musical, por outro também reforça a importância do repertório do leitor, assim como da posição em comum compartilhada por ouvinte e performer como receptores; por isso, devido ao aspecto deste último como emissor, a leitura que este faz da obra se interpõe entre a emissão original (do compositor) e o receptor final (o ouvinte), podendo tornar mais simples ou complexa a contextualização e a leitura por parte deste último, ou mesmo alterar o jogo de relações intra-sistêmicas estabelecido pela obra.

Assim, o denominador comum entre emissores (autor, compositor ou, em certos casos, performers) e receptores (leitor ou ouvinte) se relaciona aos padrões perceptivos que a obra tece. Para que haja *intratextualidade*, é necessário que uma parte ou o todo de um texto se relacione com outros textos (seus intratextos). Para que essa relação seja possível ao receptor, é necessário que este possa perceber, em parte ou no todo, as ideias e relações apresentadas.

Se, na crítica literária, a materialidade do texto é menos importante que sua *significância*, creio que, na música, tal materialidade é algo imprescindível, pois é nela que se inserem as relações, ambiguidades e expectativas que serão lidas pelo ouvinte, e onde se aloja a própria *intratextualidade* (independentemente de sua tipologia).

Como afirma Silva, “a condição do texto é a interação entre leitor e obra”. Assim, se o “idioma musical”, manifesto na escrita musical (partitura) e no jargão especializado, é algo restrito aos iniciados na área, a apreciação da música por meio do som como matéria é acessível a virtualmente qualquer pessoa cognitiva e auditivamente capaz. Por isso a percepção do som ganha tanto destaque: desconsiderando as possíveis interferências causadas pelo intérprete, o elemento base parece estar, por um lado, na organização da informação por parte do compositor, que pode facilitar ou dificultar uma leitura mais abran-

gente do texto em questão; e por outro, na capacidade do leitor em percebê-la. Se concordamos que o *texto* não é uma entidade fechada, encontrar relações entre obras não é difícil. A questão passa, então, a ser que significado devemos dar a esses “ecos intertextuais”. Além disso, é necessário, do ponto de vista musical, considerar que os sons não são culturais em sua materialidade, mas sim em seu uso – e que, portanto, somos nós quem lhes imbuímos tanto de significado quanto de emoção. Cabe aqui a ressalva de Korsyn:

[A] Intertextualidade [Intratextualidade] apresenta vigorosos desafios para qualquer modelo. Como vimos, o modelo deve incluir a história; no entanto, deve também conter a originalidade. Precisamos de um modelo que explique tanto a tradição como a singularidade, que explique como uma obra se torna original ao debater-se com outros textos. Tal modelo deveria também deixar espaço para a imaginação, para que nos mantenhamos artistas mesmo durante nossa construção-de-modelo; ele deveria integrar conhecimento e sentimento, a fim de que nossos modos complexos de análise não nos alienem da música.

— Kevin Korsyn

Ao estabelecermos esses paralelos entre música e linguagem (por meio da teoria literária, da linguística e da semiótica), não buscamos afirmar que a música seja uma linguagem no sentido de um organismo mutável com regras e organizações sintáticas e semânticas mais ou menos claras que funcionam de forma objetiva e com significados estabelecidos. Diferentemente de uma palavra (um agregado de letras em um determinado idioma), que tem significado estável para todos os falantes de um dado idioma, na música de invenção contemporânea, uma nota ou um agregado de notas – como um *cluster* ou um acorde – não necessariamente estão comprometidos com contextos externos à própria obra, podendo sequer ter significado externo a seus contextos sintático e histórico. Mesmo quando ecoa relações intertextuais com outras obras (como

nas noções de *entidade* e *arquétipo musical* apresentadas por Flo Menezes), a música não tem a capacidade – ou a pretensão – de definir relações de significado com a mesma clareza e objetividade do signo verbal. Como bem disse o escritor Thomas Mann: “da relação depende tudo. E se quiseres dar um nome mais adequado à ela, chama-a ‘ambiguidade’. (...) A música é a ambiguidade organizada como sistema.”

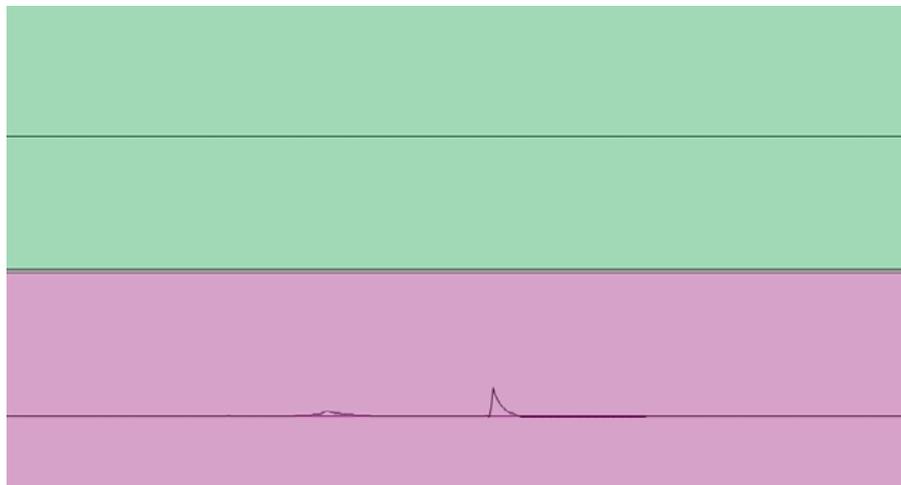
Nesta discussão, parti da tese de que os parâmetros de organização e de leitura de ambos os meios (linguísticos e musicais) passam por um quesito cognitivo de organização de padrões – de articulação de frequências e pulsos sonoros em uma, de articulação de estruturas ortográficas e gramaticais em outra –, padrões estes que estabelecem diferentes níveis internos de *significação*, *significância* e *representação*: se a linguagem verbal busca estabelecer uma base lógica comum que permita a troca de informações em um nível direto de significado (de maneira a permitir que os interlocutores compartilhem a referência), creio que a linguagem musical se relacionaria com o que Vico nomeia como “lógica poética”, no sentido em que cria sistemas de significação internos que não precisam ser justificados externamente – quando muito sendo uma metarepresentação, como a ficção literária. Como diz a linguista Samira Chalhub, ainda que não necessite de justificação externa, a obra continua sendo uma via para algo que não é ela mesma, para uma verdade além dela própria: “Independente de *sobre o que fala* o artista, é no *como fala* o artista que se funda o ser da arte”.

Para saber mais:

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

viver de arte (ainda se fôssemos máquinas...)

Julia Teles



Em um artigo anterior para a *linda*, já discuti um pouco sobre trabalhar de graça. Ultimamente andei lendo coisas pertinentes sobre esse e outros assuntos relacionados a dinheiro e artes e, portanto, volto a problematizá-los.

Achei por acaso o artigo de uma australiana, Madeleine Dore, sobre o desgaste de se trabalhar com artes. Antes de saber o país de origem da autora, comecei a perceber que os problemas eram exatamente os mesmos dos quais eu poderia me queixar, os que enfrentamos trabalhando como “artistas” diariamente aqui no Brasil. Os artistas de outros países não estão imunes, nem mesmo os australianos (sempre tive a impressão de que lá deve ser um lugar

maravilhoso, funcional e justo). Infelizmente o texto está apenas em inglês, mas vou tentar passar por alguns pontos apresentados.

Eu diria que a maior pressão nas artes vem por vivermos uma vida de constante insegurança financeira. Artistas trabalham pesado, geralmente de várias formas em diversos projetos diferentes, mas esses trabalhos raramente lhe dão uma renda fixa, então você lida com um stress que não tem a ver com o seu trabalho, mas é resultado dele. (trecho do artigo)

Acaba sendo difícil dizer *não*, até mesmo para trabalhos mal remunerados, pois sempre temos a impressão de que *devemos* fazer, de que aquilo pode dar algum retorno em algum momento, que simplesmente não podemos “perder as oportunidades”. Ou às vezes aquele dinheiro, mesmo pouco, faz diferença; quando se trabalha em muitas coisas e todas pagam mal, apesar do desgaste, todas podem acabar sendo necessárias para pagar o aluguel. De um modo ou de outro, acabamos entrando em uma sobrecarga que desgasta nossa vida pessoal e até mesmo a qualidade do nosso trabalho. Segundo o texto, hesitar em admitir que estamos esgotados e precisamos de tempo livre “é definitivamente contraprodutivo. Significa que as pessoas sentem que precisam ser superhumanos, ou senão elas são fracassadas”, e isso é muito estressante.

Outro problema dessa baixa remuneração é que ela afasta do trabalho artístico pessoas de classes sociais menos favorecidas, pois em geral é quem mais precisa do retorno financeiro para viver, todo mês. Isso muitas vezes as impossibilita de continuarem na área. Nesse sentido, a arte passa a ser feita apenas por quem tem alguma estabilidade que possibilite esses riscos. A maioria dos meus colegas artistas podem contar com seus pais pagando seu aluguel, possuem um imóvel para morar, ou moram com os pais.

Em geral, as próprias instituições de artes pagam muito abaixo dos valores de mercado (se compararmos com outras áreas, como cinema, design, etc)

e exigem muitas horas de trabalho. A maioria das residências artísticas, por exemplo, oferece uma verba para compra de materiais para criação de obras, e oferece um cachê que às vezes não chega à metade do valor de produção. Além disso, exige-se que se cumpra uma carga horária fixa, em geral por volta de 20 horas semanais. Quase sempre o cachê é só uma ajuda de custo, quando deveria ser algo que de fato possibilitasse que o artista se concentre naquela criação por um determinado período de tempo. Na média, creio que seja cerca de 1300 reais por dois ou três meses de trabalho. Já enviei alguns projetos para editais de residência, mas no geral a sensação é sempre essa: estou pagando para trabalhar. Quando ganhamos, ganhamos muito pouco.

Esses dias caí no link de um edital de chamamento de obras de artes visuais e exposições de um museu público. Abri pra ler o edital, para de repente enviar a alguns amigos, e percebi algo errado. Em nenhum item do edital se falava em dinheiro. Nada, nem ajuda de custo, nem cachê mínimo, nem prêmio. Você manda sua obra e, se for selecionada, ela fica exposta (e você se responsabiliza em montar, desmontar, comprar os equipamentos que forem necessários). Eles nem se deram ao trabalho de justificar a falta de verba, ou evidenciar que de fato não haveria cachê; simplesmente não tocam no assunto. Parece que há um tabu em “falar sobre dinheiro” e “falar sobre arte” ao mesmo tempo. Muitos artistas falam que tanto faz o dinheiro, que não fazem arte por isso. Acho que é medo de perderem credibilidade, ou vontade de distanciar esse assunto e discutir somente a obra. Claro que não fazemos só por dinheiro, senão estaríamos trabalhando em outra coisa que desse maior retorno, ganhando 13º, férias remuneradas, etc. Mas falar que dinheiro *não importa*, acho um problema. Quem não quer poder viver do que faz, sem ter que se desdobrar ou viver sempre com pouco?

Quem se interessar pelo tema, pode ler também esse texto de Elizabeth Renzetti, no qual ela também comenta o “viver de arte”. Ela dá um exemplo,

diz que as pessoas poderiam dizer: “mas ninguém pediu para você trabalhar com isso, criar música/literatura/arte”; mas quando vão a uma livraria ou loja (ou youtube, que seja) esperam encontrar música e literatura nova de boa qualidade. Alguém precisa produzir esses materiais, não?

Tim Craiger, escritor, também traz pontos interessantes sobre trabalhar de graça, esses “convites” que as pessoas nos fazem para que a gente contribua trabalhando de graça. Segundo ele, “dinheiro é também como nossa cultura define valor, e nos dizerem que o que fazemos não tem (\$0.00) valor para a sociedade em que você vive é, francamente, desmoralizante. É até mesmo insultante.”

O interessante, no artigo da Madeleine Dore (o primeiro citado), é que ela apresenta algumas ferramentas e dicas para organizarmos nosso tempo e trabalho; Para saber quando dizer não, que tipo de prioridades é bom estabelecermos para manter a saúde física e psicológica. Somos humanos, não somos máquinas, quando nos desgastamos não é só mandar para a assistência técnica. Eu por exemplo, estou com um começo de tendinite. Tem como trocar o tendão, ou consertar? Precisamos aprender os limites do corpo, pois não somos os nossos computadores.

bisturí: vino y mezcal

Adam Matschulat

Com prazer, apresento o artista mexicano Bisturí.

[áudio indisponível]

Emiliano Mendoza, ou Bisturí, possui uma presença online intrigante. Ele opta por uma imagem elusiva e como resultado os fatos não constam nessa sua apresentação. Independentemente dos fatos eu vejo aqui um artista sensível que cria incessantemente e – tenho a impressão que – um tanto impulsivamente também.

“Vino y Mezcal” começa com fragmentos, ou recortes, de uma gravação e logo somos jogados para um espaço abstrato cheio de profundidade e instabilidade. Constância não existe e sinto que a música promove e, ao mesmo tempo, expressa a natureza aleatória da mutação das coisas. Mas, infelizmente, esse espaço fragmentado, o circo de mutações, chega a um fim um pouco rápido demais e a música termina.

Recentemente ele vem compartilhando inúmeros trabalhos na página do grupo Vanguarda no SoundCloud e percebi que maioria de seus trabalhos são relativamente curtos: escutei uma quantidade significativa de seu trabalho no SoundCloud e também no seu bandcamp, onde tem 2 lançamentos que possuem cerca de 50 faixas de, em média, 1 minuto. Mas foi na página do vimeo dele que me deparei com um trabalho recente chamado “Jaibas”; uma surpresa agradável que me lembra o maravilhoso trabalho dos mundos mágicos do doce Joseph Cornell.

[vídeo indisponível]

Infelizmente esse video também tem uma vida curta. Eu gostaria muito de mergulhar nas ofertas estéticas do artista mexicano Bisturí, mas infelizmen-



te devido à brusquidão do término de suas obras e a falta de tempo e de espaço para descobrir novas camadas em suas narrativas, não se consegue apreciar ao máximo o que o artista tem a oferecer. A duração infelizmente é um obstáculo para mim.

Mas eu gostaria muito de no futuro ver trabalhos novos vindos de Emiliano Mendoza. Aguardo ansiosamente.

Para mais informações, visite:

soundcloud.com/bisturimx

vimeo.com/bisturi

bandcamp.com/bisturi

sontexto

Flora Holderbaum

<https://soundcloud.com/sontextos/sontexto1>

(recomenda-se o uso de fones de ouvido)

Um sono texto

um non-texto

Sound text

Para escrever a coluna

Para não escrever a coluna

Potente no firmamento móvel

De(-) vir para São Paulo

Está

O campo criativo

Inter-de.pendente

De achar.se

Sobre como

Preparar-se

Ou

Deixar-se

preparar

E agora tenho mais este texto lindo



Pra fazer
Não sei se
Falo da Oficina de Poesia Sonora, o laboratório de vocalidades que mediei
Ou se coloco em pauta o assunto do feminino, feminismo, mulheres, Sonora,
gênero
Ou se relato
Algumas paixões
Fica a critério

Do que vem.
Como
A poesia
de Isabel:

“Corpo
Pra ser
Tempo
Pra Ser
Corpo
Tempo
Prazer
(ar)
San.are
Son.ora
Som.ar
Som.
Oni

dona
Odo
Arere
Om.
Sonada
Serena
Oni
Dom.
(ar)
Te benze
te banha
de agua e flor
abre caminho
na rua”

Mostrar fazendo

A proposta é começar a chamar poemas e sons para a linda. A partir de agora, veicularei os trabalhos que chegarem nas trocas com as pessoas, entre fazer poesia sonora, fazer doutorado em Sonologia na USP e frequentar o NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia), tocar-vocalizar com OperáliaZIn.CO, fazer parte do Sonora, um grupo de mulheres músicas que fazem todo tipo de som.

Para saber mais:

Texto e scontexto de Flora Holderbaum

Poesia de Isabel Nogueira

umas quimeras

Luis Felipe Labaki

i.

[vídeo indisponível]

ii.

Sightseeing is the art of disappointment, deixou anotado Stevenson; essa definição convém ao cinematógrafo e, com triste frequência, ao contínuo exercício impostergável que se chama viver.

É assim que Jorge Luis Borges conclui “Sobre el doblaje”, um artigo curto de 1945 em que o escritor argentino ataca a prática da dublagem no cinema. Colocando o “maligno artifício” entre outros exemplos da “história da arte de combinar” – como a invenção da quimera pelos gregos e da Santíssima Trindade por teólogos do Século II –, Borges diz que a prática cria “monstros”, “anomalias fonético-visuais”.

Não sei exatamente como andava esse debate na Argentina de 1945, mas hoje boa parte dos argumentos do autor já é lugar comum nas discussões sobre dublagem que, mesmo depois de décadas, continuam voltando de tempos em tempos: se é bom ou ruim, se quem é contra é elitista e quem é a favor é populista, qual deve ser a proporção entre filmes legendados e filmes dublados no mercado etc. Para Borges, o que parece inaceitável – aquilo que seria o “defeito central” da dublagem, que a diferenciaria de outros tipos de tradução – é o fato de se tratar de uma substituição arbitrária de um dos elementos definidores,



não-contingentes, de um ator ou atriz. Greta Garbo, sem sua voz, não seria Greta Garbo. Melhor seria substituí-la de vez, sugere uma nota de rodapé do texto:

Mais de um espectador se pergunta: já que há a usurpação de vozes, por que não também de figuras? Quando o sistema será perfeito? Quando veremos diretamente Juana Gonzáles, no papel de Greta Garbo, no papel da Rainha Cristina da Suécia?

Borges escreve querendo levar a situação a um absurdo, mas não sei se ele simplesmente esqueceu ou omitiu de propósito a informação de que, durante um determinado período, na passagem do cinema silencioso para o sonoro, a refilmagem integral de filmes em outras línguas *realmente* foi uma prática comum. Versões que reproduziam o filme-matriz plano a plano, mas com outros intérpretes e, em alguns casos, com algumas “variações culturais” – exatamente como *Metastasis*, a versão em espanhol de *Breaking Bad*.

Acho interessante também que ele toque em um ponto nem sempre lembrado por aí: a mera substituição da voz de um ator por outra em uma língua diferente cria um estranhamento entre fala e linguagem corporal: “a mímica do inglês não é a mesma do espanhol”. Mímica que vai além dos próprios movimentos da boca ou tempos necessários para cada palavra ser pronunciada.

Mas, no fim das contas, quando se trata de um filme, a voz talvez seja só o elemento sonoro mais dificilmente tapeável. Acho que Borges não se importava muito com o fato de os passos de um personagem terem sido recolhidos a partir de caminhadas de outras pessoas, ou que cadeiras entoem rangidos de outras, pássaros de um continente circulem por outro canto do mundo etc. São elementos, afinal, fora do *star system* (ainda que alguns ganhem notoriedade). Talvez a edição de som seja mesmo o espaço privilegiado da geografia criativa no cinema.

iii. Ainda Borges: “Pior que a dublagem [...] é a consciência geral de uma substituição, de um engano”. O problema então não é o monstro, mas o quão bem ele se disfarça.

Oh, oh, oh: Celine Dion lip-syncing compilation (Proof) - <https://youtu.be/GSQwKMgrnhA>

No final do vídeo, Celine Dion para Borges: não é preciso disfarçar nada, não há mais monstro algum. O que há é a acomodação de uma nova demanda, a necessidade de novos gestos, de novas mímicas: delega-se o canto para que o corpo possa se ocupar de outras coisas. Mas talvez na realidade seja: exige-se que o corpo se ocupe de outras coisas e, por isso, delega-se o canto. Ou, ainda, delega-se o canto para que o evento histórico – seja no Ocidente ou no Oriente – seja histórico pelos motivos previstos. A dublagem nem tanto mais como uma variação de tradução, mas como uma margem de segurança quase sempre não-anunciada.

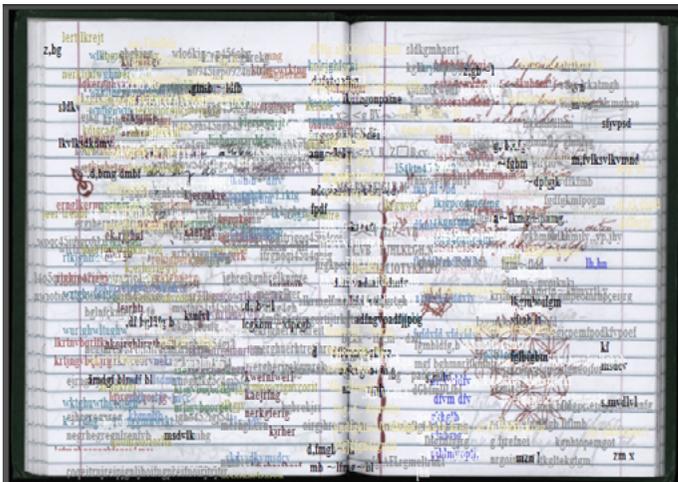
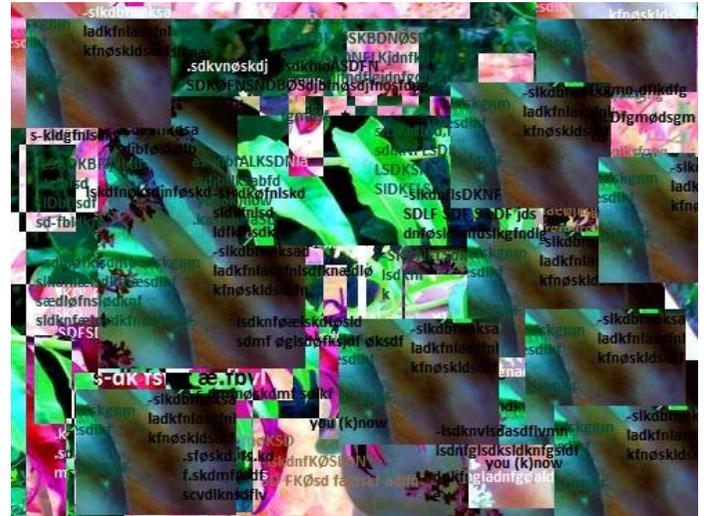
Será que para se livrar das acusações de hipocrisia ou estelionato o playback/lip-sync em algum momento sumirá, sendo substituído por um espetáculo puro e simplesmente coreográfico, videográfico etc. em presença de um cantor que não abre a boca?

(Ao menos autonomia enquanto gênero o lip-sync já ganhou, graças a RuPaul.)

iv. Lembro de um amigo que voltou de um show do Kraftwerk há alguns anos falando: “Os vídeos são legais, mas... eles não fazem nada? Ficam só ali no computador?” Também me lembro de ouvir mais de uma vez: “Não, será um concerto de música eletroacústica; ninguém vai tocar nada, só vão dar *play*. No máximo alguém vai mexer em uns faders e mudar o volume, talvez o lugar do som no espaço.” A situação não é a mesma – afinal, aqui a princípio não há nenhuma suspeita de substituição ou engano –, mas a reação por vezes é: se só vão dar play, então por que o concerto?

O movimento de uma mão nos faders, o movimento das caixas de som, isso tudo é tão pouco suficiente assim? O que fazer quando o movimento necessário para produzir o seu som não é exatamente espetacular? É preciso inventar gestos desnecessários para “preencher” a performance?

O Sérgio escreveu um texto no ano passado que se chama “paguei por esse sonzinho”. Falando em arte da decepção, talvez no nosso caso pudéssemos dizer: “paguei por esse gestinho”.



soundcloud.com/flora-holderbaum

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 03 de novembro 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