

linhas

#1 2016

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

- 03** **editorial**
Alessa e Flora Holderbaum
- 05** **conversa com fernando iazzetta**
Daniel Puig
- 24** **mensagem criptografada**
Natália Kéri, Leon Rodrigues e Ivan Chiarelli
- 26** **marco scarassatti - rios enclausurados**
Henrique Iwao
- 34** **grandes volumes de comoção**
Caio Kenji
- 36** **edita! de chamada - residência artística linda**
Linda
- 38** **lançamento: morpheus por luca nasciuti**
Adam Matschulat
- 40** **a era da morte cerebral**
Davor Branimir Vincze

editorial

Alessa e Flora Holderbaum

Salve salve eletroacústicxs!

Entramos a partir de hoje no ano 3 de nossa revista, a linda, agora menina dos olhos de Alessa e Flora Holderbaum, que no papel de editoras encarnadas vão conduzir a publicação neste ano de 2016.

E já que é pra tombar... tombemos com novidades logo de início! Bang, Bang!

Além de nossos textos e colaboradores da casa, teremos convidados nacionais e internacionais contribuindo para a revista. São duas colunas colaborativas, que propõem diálogos entre artistas, curadores e produtores culturais. Uma é o fórum internacional, organizado por Ivan Chiarelli, para a publicação de textos num âmbito global. A outra é a coluna colaborativa [interamericana], conduzida por Flora Holderbaum, que abarcará o âmbito local, em São Paulo, mas também brasileiro e Latino Americano.

A coluna multidisciplinar da Natália Keri continuará a puxar limites e em breve se remodelará em novas interações.

Gostaríamos de anunciar também que a linda terá um espaço aberto para uma residência artística virtual/online, destinada à exploração deste formato de maneira livre em suas conexões com ações, performances, concertos e demais atividades adaptadas à revista eletrônica.

Para saber mais sobre o edital da linda residência artística clique [AQUI!](#)

Nesta edição, filha primeira do ano 3, temos: a conversa do Daniel Puig com o Fernando Iazzetta; a coluna do Adam Matschulat comentando o compositor italiano Luca Nasciuti; o texto sutil de Caio Kenji sobre redes sociais; a



coluna do Henrique Iwao comentando o álbum Rios Enclausurados de Marco Scarassatti; Natália Keri criptografando as fotos de Leon Rodrigues com música de Ivan Chiarelli; além do novo espaço de lindo-colaboradores com curadoria do próprio Ivan que nesta edição convida Davor Branimir Vincze.

Temos ainda as imagens curadas especialmente para a linda pela artista ilustradora desta edição, Marcela Lucatelli.

Tudo lindo como deve ser em uma revista linda.

Bons sons e boas leituras



conversa com fernando iazzetta

Daniel Puig

Fernando Iazzetta é professor Livre-Docente na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e pesquisador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI). É coordenador do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. Graduiu-se em percussão pelo Instituto de Artes da UNESP e realizou seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese “Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música”. Suas composições para diferentes formações camerísticas e meios eletrônicos foram apresentadas em diversos teatros e festivais de música. Tem trabalhado regularmente na produção de performances interativas e eventos multimídia. Como pesquisador tem se dedicado particularmente ao estudo e utilização de novas tecnologias musicais. É pesquisador do CNPq e autor dos livros “Música: Processo e Dinâmica” (1993) e “Música e Mediação Tecnológica” (2009).

Daniel Puig: *Em mais uma conversa para a linda, estou com Fernando Iazzetta, em São Paulo, dia 3 de julho de 2015, na casa dele. Bom, Fernando, você já deve ter visto, que estou fazendo essa pergunta para cada uma das pessoas com quem converso para a linda. É uma pergunta capciosa, tem um paradoxozinho nela: Existe uma cultura eletroacústica?*

Fernando Iazzetta: Acho que sim. Acho que existiu uma contaminação dentro de certos setores da música, daquilo que a gente chama de música con-

temporânea, que foram muito focados em elementos que fazem parte da vivência, do ritual e dos procedimentos eletroacústicos. Uma dessas coisas é a própria ênfase na tecnologia, na mediação tecnológica. Então acho que isso criou certas maneiras de abordar música, certos discursos que são muito particulares. Tem uma cultura eletroacústica por um lado e por outro lado vejo muito uma diluição dessa cultura, uma espécie de ciclo, que tem a ver com o próprio ciclo do uso das tecnologias, mas também com o ciclo da própria produção musical em geral, um marco aí das vanguardas do pós-guerra, que até hoje espelha essas mudanças de uma maneira bem semelhante.

E como é que você vê ela hoje, por exemplo, aqui no Brasil?

A gente tem uma história que é muito bonita, de compositores, de escolas, de grupos, que fizeram música eletroacústica, fazem, e isso de alguma maneira acho que está bem consolidado em alguns lugares. Então, isso se mantém. Gerações que vão passando a bola pra frente e isso se mantém. Por outro lado, vejo um certo esgotamento. E esse esgotamento tem um pouco a ver com estar dentro da universidade e observar como as novas gerações de alunos estão lidando com isso. Há dez anos atrás, existia um apego, existia uma vontade, a seguir uma trajetória mais tradicional, do que a gente chama de música eletroacústica. Hoje, já vejo os alunos mais novos muito preocupados em descobrir por si mesmos ferramentas tecnológicas que permitam com que eles façam várias coisas musicais, sem estarem conectados a essa tradição eletroacústica. E daí, quando você tenta fazer essa conexão, nem todos estão interessados nisso. O efeito colateral é uma diversidade, talvez uma pulverização dessa tradição eletroacústica, dessa música, desse arco da tradição eletroacústica. Com isso, tem muita gente que diz que está fazendo música eletroacústica hoje, mas que tem pouca associação com todo esse pensamento tradicional da música eletroacústica. E tem muita gente que está fazendo coisas que parecem música

eletroacústica, mas sem nunca ter prestado atenção na história ou nas técnicas ou nas escolas ou nas discussões. É uma espécie de pulverização, uma diluição, que não é só no Brasil, obviamente, mas que tenho sentido de uma maneira bastante forte, vamos dizer, nos últimos oito, dez anos...

Querida trazer também o gancho dos trabalhos que você tem feito atualmente junto com o Persone, que o Rodolfo [Caesar] também falou na conversa com ele, mais os trabalhos com a Lilian [Campesato], Ale Fenerich, com o NuSom, e que têm misturado linguagens... muito a imagem, seja com captação dela, dessa imagem, em tempo real, seja com a imagem de filmes já consagrados ou cenas escolhidas. Você pode falar um pouquinho pra gente sobre isso, sobre essa interface com outras linguagens, o que você sente nessa interface da música eletroacústica com imagem, vídeo em geral?

Não é exatamente... acho que a gente está fazendo alguma coisa que se despreza um pouco dessa linhagem da música eletroacústica strictu sensu, mas esse deslocamento não se dá simplesmente porque a gente está usando elementos novos— por exemplo, uma conexão com o cinema ou com linguagens visuais ou coisas cênicas —, mas está ligado a buscar uma nova forma de fazer as coisas e com novos propósitos, e essas novas formas e novos propósitos abrem possibilidades de você interagir com essas outras linguagens ou esses outros meios. Isso é mais acidental que uma coisa essencial para essas mudanças. Diria que o que muda, é um pouco esse modelo de obra, de compositor, de técnica, de artesanato refinado. Tudo isso existe ainda, a gente continua praticando, porque a gente aprendeu a fazer isso, mas isso deixa de ser essencial para o que a gente faz. Por exemplo, o próprio Persone, todos nós temos lá uma formação, uma história de música, e que obviamente a gente traz. Mas o Persone é justamente a gente brincando com essas coisas, não tentando levar isso a sério, não tentando restringir, mas misturar, desconstruir ou apagar certas coisas. Daí surge essa busca por poéticas, tem muito isso... De certa forma, a música eletroacústica,

a música contemporânea, talvez tenha ido para essa rigidez formal, formalista, que impede que essa poética prolifere, se desenvolva. Talvez a gente esteja vindo nessas associações com imagem, com cena, com luz, com vídeo, uma maneira de explorar essa poética de uma maneira mais intensa. Isso não é um projeto consciente, acho que é muito intuitivo. Tem a ver com o nosso modo de operação. Uma das coisas que tem nesse nosso modo de operação é trilhar processos que são colaborativos e isso faz com que você se associe com muitas pessoas, essas pessoas geralmente tem formações muito diferentes e essas contribuições muito diferentes acabam abrindo leques de possibilidades. Isso te estimula a investigar essas possibilidades. Daí, é quase como um processo natural: você vai se aproximando dessas outras possibilidades, vídeo, cinema, teatro, som, cor, luz. Isso te excita de alguma maneira, então, você quer justamente explorar. Acho que esses trabalhos que a gente têm feito vêm um pouco daí: essa abertura para outras coisas, vem de uma contaminação que é trazida pela diversidade de pessoas que estão em volta da gente.

Nesse sentido, quais são ou qual é o trabalho que hoje te instiga mais?

Acho que é muito difícil definir o que eu estou fazendo neste momento ou o que está me interessando neste momento, mas dá pra delimitar um campo. Estou muito envolvido com o NuSom, que é um núcleo lá que a gente tem na USP. O NuSom, na verdade, é o resultado de um processo também. A gente, faz mais de dez anos, que tem um grupo, que foi fazendo coisas e essas coisas levaram em um determinado momento à possibilidade de criar um núcleo. Se consolidaram aí de uma certa maneira que a gente criou um núcleo. Mas é algo que foi se construindo, não é algo que a gente inventou. Quando a gente criou o núcleo, ele já existia, de certa forma, a gente só formalizou a existência dele. Ele tem certas direções que propagam, que vieram naturalmente, elas foram se construindo nesses dez anos, elas não foram projetadas dessa maneira, foram

de fato acontecendo e acho que é por isso que o núcleo consegue funcionar. Uma delas é a ideia de trabalho coletivo. Que obriga a gente a se reformular em termos de produção artística, porque você está acostumado a compor, você sozinho compõe e o outro toca, o outro escuta, e de repente você tem que compartilhar isso com todo mundo. É um aprendizado, não é fácil, não é simples, tem lá os seus problemas, mas é uma coisa muito bacana. É um traço muito forte do que a gente faz lá, é um traço do que a gente faz no Persone também. A outra questão é o que a gente chama de experimentalismo, que é algo não muito simples de definir o que é, mas está ligado a essas ideias de testar propostas sobre as quais você não tem segurança ainda de como elas vão funcionar, e ir incorporando os resultados dessas propostas. Então, os trabalhos, são realmente trabalhos de pesquisa geralmente, não são coisas fechadas. A gente tem temas ou desafios ou questões para responder e, a partir dessas questões, os trabalhos vão sendo elaborados. É um pouco diferente de um projeto de composição onde você tem “não, ah, eu vou submeter uma composição pra determinada formação instrumental, determinado evento, determinado festival”... Onde você tem lá um projeto, já tem muitas coisas pré-concebidas: “ah, isso aqui é pra clarinete”, então, já diz muita coisa sobre o que vai sair enquanto música dali. O que a gente tem feito não, são coisas que a gente está experimentando e dessas experimentações a gente vai colhendo elementos, alguns desses elementos vão se consolidando com o tempo e viram obras, né, de vez em quando. Um terceiro aspecto talvez seja essa... não sei se é descrença, mas talvez uma liberação em relação à postura frente à tecnologia, que é, que eu acho que ainda é muito forte no âmbito da eletroacústica, da tecnologia como algo que direciona demais o trabalho ou que é muito fundamental pro metier e tal. A gente lida com tecnologia o tempo todo, mas a tecnologia também é um lugar de experimentação. Ela não é um ponto de referência pra gente. Não é, que a gente tá

lá para quebrar coisas, pra estragar coisas, pra desconstruir coisas e, também, eventualmente, construir, formalizar coisas. Não é que a gente está contra a tecnologia, não é nada disso; tem uma visão talvez um pouco crítica, mas tem uma certa liberação, uma certa leveza em relação ao papel que a tecnologia passa a ter. Acho que a questão da tecnologia de certa maneira contaminou demais a produção eletroacústica e produções periféricas; a ideia de computermusic, síntese sonora, composição algorítmica, composição com auxílio do computador, todas essas coisas adquiriram uma crença, uma confiança, um apoio muito forte na questão tecnológica, que de alguma maneira a gente deixou de se preocupar com ela. Tem lá aparatos tecnológicos, assim como você anda de carro, que é uma tecnologia, você acende uma luz, que é uma tecnologia, e a gente também usa, mas não é um ponto central na produção. Acho que finalmente, uma quarta coisa seria essa conexão com outras mídias, conexão com outros territórios, com outros modos de expressão que não só a forma tradicional de obra musical. Então, a gente está fazendo música, mas está tocando em um lugar que não é um teatro com palco e platéia ou a gente está fazendo alguma coisa que envolve música, mas não é um concerto nem uma instalação, é uma coisa que é uma intervenção ou um espetáculo ou uma instalação ou algo que não tem nenhum desses nomes. Isso tem sido uma preocupação também: como a gente faz com que essa produção ressoe nas pessoas e nos lugares onde a gente se apresenta, não seja simplesmente produção acadêmica e fechada em si mesma — que a gente mesmo faz, a gente mesmo escuta e a gente mesmo [... reproduz] ... reproduz e a gente mesmo valoriza, valida... quer dizer...

E vocês têm encontrado essa ressonância nas pessoas? Como tem sido essa experiência com o que a gente normalmente chama de público?

Acho que a experiência é muito boa. Se a gente tomar como referência a ideia de que estamos fazendo experiências, acho que os resultados são muito

bons, porque a gente não tem metas, nem mesmo subjetivas, do que esses trabalhos têm que alcançar. A gente está testando até onde eles vão. Então, não é o número de pessoas que assiste, nem o quanto as pessoas que assistiram entenderam a mensagem ou qualquer coisa desse gênero, mas é como a gente consegue de fato interagir com as pessoas nos lugares onde a gente se apresenta. De alguma maneira os trabalhos, não todos, mas muitas vezes, a gente tenta fazer os trabalhos já pensados pra explorar o público e os lugares onde a gente está. Com o Persone, a gente fez várias apresentações, por exemplo, para públicos de cinema ou de artes visuais, que estão mais ligados a esses contextos do que ao contexto musical. O que é um desafio, mas também é muito legal. Porque você tem uma interação muito diferente daquela coisa mais restrita entre público e palco em um concerto. No NuSom, a gente tem tentado fazer bastante isso, tirar... A gente quase nunca toca num teatro, tem algumas coisas que são projetadas pra teatro, mas... são coisas que acontecem no museu, numa cantina da universidade, no meio de um espaço público, coisas desse tipo. Daí, somos obrigados, não só a fazer uma música fechada, mas uma música que se proponha a acontecer naquele espaço. Então, a gente tem que pensar como essa música vai interagir com o lugar e, portanto, com as pessoas que estão lá. Eu acho que isso automaticamente traz uma interação com as pessoas que é diferente. Acho que isso tem sido positivo. Tem também o caminho inverso. Muito do que fazemos tem a ver com a nossa formação, tem muito essa ideia de processo, da oficina, do curso que no fim tem um resultado. Muitas dessas coisas são apresentadas publicamente, mas tem também um componente de ação nas próprias pessoas que estão envolvidas na criação, que é importante também.

Pra mim, tem uma ligação, por exemplo, a interface que Lilian tem usado, que é aquela mesa com uma câmera, uma webcam em cima e as luzes de led... É uma construção simples de certa maneira, mas tem um resultado visual da Lilian se

movendo, ali projetadas... e ao mesmo tempo a transparência, pra quem está assistindo, de ver o que está acontecendo. Então tem uma coisa cênica muito forte, visual muito forte. Tem uma interação das pessoas com essa interface e ao mesmo tempo, ela tem também uma eficiência na produção sonora. Acho que isso tem uma relação, essa pesquisa, de chegar a uma interface que tenha essa empatia com o momento da apresentação, o local... como é que você vê isso?

Sim, sim. Esse caso específico é legal porque a Lilian, primeiro, ela criou um instrumento, no sentido de que ela tocou isso muitas vezes, em peças diferentes, em situações diferentes. Então é algo que se tornou flexível o suficiente para suportar contextos diferentes e funcionar. É uma coisa assim, a mesa é quase um conceito. Claro, fisicamente tem a mesa. Então, tem uma mesa, a câmera e a iluminação, mas isso é quase um conceito, não tem um patch pra ela, né? Cada uma das obras tem um patch diferente, em cada uma das obras a Lilian usa a mesa de uma maneira diferente. Tem duas coisas que são interessantes: uma, que é um instrumento coletivo, só a Lilian na mesa não acontece nada. Ela tem sempre que estar conectada a outras coisas ou outras pessoas e o que ela toca depende dessas outras relações aí. Têm desde coisas que eu faço em duo com ela, tem a mesa com esse aparato, mais computador, outros instrumentos conectados com a mesa... Mas a gente tem um espetáculo chamado transparência, que são três pessoas tocando ao mesmo tempo. O que ela faz, controla o vídeo (já teve até quatro pessoas tocando ao mesmo tempo), então o que ela faz interfere no vídeo, no áudio. Tem dois ou três computadores conectados em rede e mandando informações de um pro outro, então o que ela faz estimula um e esse um manda coisas pro outro... É um instrumento coletivo. Ela sabe que ela depende dos outros, ela precisa confiar nos outros para que as coisas aconteçam. E a gente precisa aprender o que ela faz para conseguir interagir com ela, esse é um primeiro aspecto. Segundo, que é um instrumento que

se manteve. Ele passou por vários desses processos, e por um lado o conceito é o mesmo, mas ele foi se aprimorando, a mesa, câmera e iluminação. Hoje, a gente tem muitas possibilidades que você pode conectar a ele. Essas possibilidades vão desde tocar a mesa com as mãos, tocar fisicamente, com o atrito dos dedos, batendo etc, até simplesmente gerar processos que são de vídeo ou gerar informação pra processar vídeo em tempo real. Mas tudo isso é abstrato: o que é processar vídeo? O que é gerar som? Tudo isso depende do que esses outros componentes em volta da mesa estão fazendo. Mas voltam aqueles três elementos iniciais: é um projeto experimental — a gente está o tempo todo fazendo com que ele se transforme, embora tenha essa unidade —, é um projeto coletivo — ela toca, ela sempre depende do que está em volta —, e é um projeto que está sempre unindo outras linguagens— porque tem a ideia cênica muito forte; tem a questão musical, porque ela produz som também, ou ela processa som; e obviamente tem a questão visual, porque boa parte do que ela faz foi pensado pra processar imagem.

Deixa eu mudar um pouquinho o rumo da conversa e te perguntar sobre a tua história com música eletroacústica. Quais foram os contatos mais importantes, ou talvez grupos, não sei, o que você recordaria agora neste momento como algo que foi talvez decisivo, que tenha pautado a tua trajetória?

Depois que eu fiz graduação em percussão na Unesp. Depois disso, eu fui fazer pós-graduação na PUC. Na PUC de São Paulo existia um programa de pós-graduação chamado Comunicação e Semiótica. Lá, nesse programa, a gente construiu um grupo de estudos sonoros ou algo semelhante. Existia lá, além de uma questão muito interdisciplinar, certa vontade de criar laboratórios, de imagem, de som, e de fato em algum momento surgiu a perspectiva de se criar um laboratório eletroacústico. No mestrado na Comunicação e Semiótica, eu estava trabalhando tentando descobrir algumas coisas ligadas à relação

entre música e ciência, música e tecnologia, num âmbito mais teórico, e surgiu essa possibilidade do laboratório. Nessa possibilidade, as pessoas que estavam mais próximas desse tema éramos eu e Silvio Ferraz. A gente começou a trabalhar nisso, de uma maneira totalmente intuitiva – óbvio. Eu fiz lá um curso, tinha uma disciplina na Unesp, tinha lá alguma noção do que era aquilo, mas nunca tinha operado nada. A gente começou do zero. De repente, de uma hora pra outra, aquilo que a gente estava pesquisando em teoria — música e tecnologia, música e ciência, e tal —, de repente a gente tinha um laboratório, muito bem equipado, para aquele momento, e não tinha quem usasse. Então, a gente passou a habitar aquele espaço. Passávamos horas e horas todos os dias lá, provavelmente as primeiras versões de Max/MSP que tiveram no Brasil foram compradas lá, tinha Forum IRCAM, no comecinho dos anos 90, tinha ProTools, um monte de samplers, tinha teclados, tinha um maquinário ali que era muito difícil de conseguir e foi muito sedutor. A gente se aplicou muito em dominar aquilo lá e nem eu nem o Sílvia tivemos aulas de nada. No doutorado, fiz um sanduíche em Berkeley, na Universidade de Berkeley, na Califórnia, eu fiquei no CNMAT, Center for New Music and Audio Technologies e lá, assim, não que tenha tido aula de música eletroacústica, mas tinha uma convivência quase diária, tinha muita palestra, tinha curso, tinha concerto, todo dia tinha uma atividade ligada a isso.

Quem estava lá nessa época?

Quem dirigia e dirigiu até bem pouco tempo atrás foi David Wessel, que faleceu muito recentemente (13/10/2014). Quem me recebeu lá foi um dos pesquisadores chamado Galle Garnett que não está mais lá há muito tempo, está em alguma outra universidade. Eles tinham muito esse approach norte-americano, que já estava muito ligado à performance... vamos dizer, menos ligado a uma escola francesa de música eletroacústica, de design sonoro, de

desenvolvimento sonoro. Mais ligado a uma coisa de composição ou de composição e performance. Tinha muita coisa interativa, eles trabalhavam muito com Max [Max/MSP]. Peguei justamente a passagem dessa questão da música computacional, para a música computacional em tempo real. Era justamente quando o computador pessoal passou realmente a conseguir fazer alguma coisa interessante, de síntese e processamento em tempo real. Eles trabalhavam muito forte nesse sentido. Foi onde eu adquiri a técnica, talvez, vendo as outras pessoas fazerem coisas. Juntei a questão da composição com a habilidade técnica e fui tentando fazer as coisas. Não se trata de ser auto-didata, mas também não dá pra dizer que tive uma formação regular, e acho que isso aparece. Nas músicas eletroacústicas que eu fiz, é muito clara essa coisa rítmica. A ideia do gesto instrumental rítmico aparece muito e obviamente isso tem a ver com a minha formação de percussionista. Umhas peças têm sons de três minutos que vão se transformando gradualmente, pedais... Tem uma certa movimentação ali, que acho que não tem muito a ver com ritmo, mas talvez mais a ver com articulação, muita articulação sonora, que eu acho que tem muito a ver com essa questão da minha formação em percussão e dessa formação no CNMAT, que estava muito voltada pra performance, pro tempo real, e que acaba induzindo você a trabalhar muito mais com conceito mais de nota ou de pequenos objetos sonoros do que com processamentos de som muito longos no tempo.

Fernando, você lembraria agora de algum episódio pitoresco assim nessa tua trajetória com música eletroacústica, aqui no Brasil, ou fora, alguma coisa de que você tivesse memória neste momento?

Não sei, eu acho que eu estive muito envolvido ali em uma situação institucional, que não tem a ver diretamente com a produção eletroacústica, em termos de obras, mas tem a ver com os grupos que se formaram, o ambiente onde a coisa aconteceu, e na verdade eu acompanhei algumas brigas que se

tornaram saltos nessa configuração. (Foi) No começo dos anos noventa, depois de todo o embrião que teve ali da escola Síntesis do Conrado Silva, do estúdio da Glória no Rio, do trabalho do Jorge Antunes que estava em Brasília, essas coisas... vamos dizer, das décadas anteriores. Surgiu uma nova geração, da qual eu faço parte, que já veio no contexto da música computacional. E essa associação levou a uma aproximação com o grupo da computação musical, que foi quando se formou o NUCOM— Núcleo de Computação Musical ou de Computação em Música, que ninguém nunca conseguiu chegar à conclusão do que deveria ser. Existiu um processo ali de consolidação, de entusiasmo com esse agrupamento, e, logo, uma espécie de explosão ali de gênios e egos, e de divisão de território, muito explícita, que eu sempre achei que foi muito egoísta da parte de todo mundo. Então o núcleo, em algum momento, criou uma divisão entre técnicos e compositores. Esses técnicos ficaram agrupados no que seria computação musical e os compositores criaram realmente um outro grupo que estaria mais voltado pra música eletroacústica. Essa cisão enfraqueceu muito esse grupo, que era e continua sendo pequeno, eu acho. E o que é curioso, é que esse mesmo tipo de procedimento aconteceu várias vezes depois disso. Pra citar dois outros casos, há alguns anos atrás, o diretor científico da Fapesp foi pra Paris, visitou o IRCAM e voltou entusiasmadíssimo para criar um IRCAM em São Paulo, um IRCAM paulista. Chegou a ter até nome, chamava-se Musarts. Pra fazer isso, ele chamou algumas pessoas que ele conhecia, que faziam música contemporânea e estavam envolvidos com isso, e propôs: “A Fapesp vai dar pra vocês um instituto, talvez inspirado no IRCAM, talvez não com um prédio central, mas distribuído pelas universidades, mas vocês vão ter aí um tipo de apoio totalmente inédito de uma agência de pesquisa, seria um apoio totalmente inédito voltado pras artes.” A Fapesp tem vários projetos grandes e avançados, mas são lá o Projeto Genoma, da Bioquímica, coisas assim...e, de

repente, apareceu um projeto da Música. E mais uma vez esse grupo não soube ter a generosidade de dividir as funções e não foi pra frente justamente por falta de coesão entre as pessoas. Poucos anos depois, houve uma nova divisão em que determinado grupo quis se destacar de outro e criou uma palavra chamada sonologia para delimitar um outro território. Talvez a coisa mais pitoresca nesse processo tenha sido essa desarticulação, com um fundo muito mais pessoal do que musical. Embora tenha tomado a música como mote, como razão dos desequilíbrios. Isso marcou muito. Eu deixei um pouco de acreditar nessas configurações, nessas agremiações formadas de cima pra baixo ou de fora pra dentro, um pouco por causa disso. Uma das apostas do NuSom justamente é essa: o NuSom é constituído das pessoas que estão lá, e as pessoas que estão lá estão porque elas conseguem compartilhar. Quem não consegue compartilhar, automaticamente, não se sente bem e acaba saindo. Daí, a direção que o grupo toma é a direção das pessoas que estão lá naquele momento. As pessoas vão se renovando, essa direção vai mudando, e é isso que mantém o grupo coeso: a falta de coesão. Não é uma anedota exatamente musical, mas eu acho que ela espelha muito um período de talvez uns vinte anos desse grupo no Brasil, como esse grupo... não quer dizer que esse grupo não constituiu coisas comuns, nada disso, mas sempre existiu essa dificuldade de delimitar o território, nesse grupo.

Como é que você vê a sonologia hoje, nesse contexto?

Não sei... pois é, não sei! A gente assumiu essa proposta com a sonologia, de que a gente tem lá certas preocupações e a gente pratica um determinado tipo de sonologia. Não quer dizer que seja “a” sonologia e nem que a gente ache que é a melhor sonologia. Simplesmente é a que a gente consegue fazer e a que funciona melhor pra gente. Mas eu acho que, a sonologia, ela tem sido tomada ali por nós como algo positivo, no sentido de que ela serve pra ajudar a criar conexões com coisas que a partir da música não conseguiríamos fazer.

Não é exatamente um projeto político, mas é um projeto, talvez, ético, cultural, ou intelectual. A gente usa a sonologia pra criar conexões com coisas que talvez através da música a gente tivesse mais dificuldade de enxergar. Nesse sentido, eu acho muito positivo, porque permite que a gente se aproxime de coisas da antropologia, da música, da acústica, outras artes, permite trazer isso pra música. Ou fazer coisas que a gente nem faz mais questão de chamar de música, mas sem ter nenhum ressentimento com a música. Começou a ficar complicado usar esse termo, vamos usar outro, mas não é um projeto político, “vamos fazer uma não-música...”, não é nada disso. Acho que talvez a força da sonologia esteja aí, nessas conexões que em outros países acabaram sendo associadas a outros nomes, né? Esse é um lado. Outro lado, é esse lado político, de delimitar um grupo. Esse lado, eu confesso que acredito menos nele, embora ele seja necessário. É importante quando você vai pedir uma verba que alguém saiba o que é sonologia, ou quando você vai a um congresso que exista uma área chamada sonologia e as pessoas saibam o que você quer dizer. Então eu acho que isso é importante também. Acho que a gente avançou bastante num determinado momento nesse sentido, e hoje menos. A gente está um pouco tímido, talvez.

Partindo então dessa importância de uma fonografia, a mudança que ela traz para a escuta, pra relação com a tecnologia, com o que a gente chama de produção musical e para além do que a gente chama de música, gerando mesmo essa vontade até de que o nome música não seja nem mais necessário... Como é que você vê essa fonografia, se é que ainda vai ser, no futuro? E você pode responder como o dudu: “não, não sou futurólogo...”

Confesso que a minha vontade seria essa... Quando eu escrevi no doutorado um livro sobre tecnologia, muito do que eu escrevi tem um certo aspecto historicista – começo investigando a fonografia desde a origem, e tal... –, justamente porque uma das coisas mais notáveis que encontrei nessa história, era

o quanto aquilo que foi projetado por essas mídias não deu certo e o quanto existia uma certa recorrência com a história do fonógrafo, depois com o rádio, depois com a indústria fonográfica de massa. Em certos aspectos de construção, como que isso se tornou, como isso contaminou a sociedade média, no sentido de sociedade média, européia, americana, o homem de classe-média, branco educado... como é que essas mídias entram na vida dessas pessoas e configuram a maneira dessas pessoas se relacionarem com a música. Um pouco, eu quis narrar essa história pra mostrar como que as personagens que estavam envolvidos na construção dessas mídias ou dessas tecnologias projetaram as coisas de uma maneira, mas na prática ou historicamente, elas aconteceram de uma outra. Então, acho que fazer uma projeção pro futuro tem esse risco. Fazer uma projeção pro futuro, é simplesmente tentar olhar pra hoje, é focar no que você gostaria que fosse hoje. Mais do que isso a gente é incapaz de fazer. Acho que também tem um ciclo aí, que talvez tenha se encerrado com essa cultura de massa, dessa grande fonografia que nasce lá com o fonógrafo, no final do século XIX, e vai até final do século XX, quando existe uma cultura digital de rede... Acho que a digitalização muda muito a configuração do acesso, da distribuição, da produção, da manipulação das coisas, especialmente da música e do som. Isso traz uma nova mudança na maneira como a gente vai conviver com isso. Fazer uma projeção pro futuro é simplesmente continuar na linhagem que a gente observa hoje, que é uma espécie de imersão sonora e imersão num ambiente de dados sonoros, que faz com que a gente tenha muito acesso, muita diversidade, muita diferenciação, muita pulverização, tudo muito. Esse excesso deve se propagar por algum tempo, nos próximos anos, décadas, mas as consequências disso não sei se saberia dizer, o que vai acontecer... Historicamente, geralmente, quando você tem alguma coisa que você coloca de maneira muito incisiva, o que acontece é que você gera uma reação contrária numa geração

posterior, o que possivelmente deve acontecer. De alguma maneira, reagir a esse excesso de possibilidades que você tem, tanto de acesso, como de escuta, quanto de diversidade de músicas que você pode consumir... Mas eu prefiro não projetar mais do que isso... O que eu consigo vislumbrar é uma espécie de reação aí, que deve acontecer em algum momento. Agora qual será a reação...

Concordo com você. A gente começa a ver já um pouco dela, quer dizer, uma volta mesmo à fonografia analógica, mas poderia se falar também de outros meios analógicos, um certo recuo em relação ao excesso de ofertas...

É, existe algo que acho já está acontecendo, que não é futuro, que é essa particularização. Isso é uma espécie de reação a uma cultura de massa. O produto médio que vai acessar muita gente – o que é diferente de dizer “um produto médio que muita gente acessa”. Existe uma espécie de linha de direção da produção pras pessoas. Num ambiente digital você tem a possibilidade da flecha se inverter: que as pessoas venham buscar mais aquilo que elas querem acessar. Existe uma particularização das produções: como você pode distribuir de uma maneira mais rápida e mais barata, você pode distribuir geograficamente, não só no sentido espacial, mas no sentido de diferentes grupos, você pode distribuir pra muitos grupos, de maneira mais ágil. Então você pode ter produções mais particularizadas, mais setorizadas. Você tem as tribos que vão se formando em torno de culturas musicais muito específicas. Isso é uma espécie de reação, essa profusão de coisas: você ter grupos que se especializam muito num determinado nicho musical, pode ser noisemusic ou música eletroacústica. Você consegue constituir uma comunidade que não é mais geograficamente delimitada, ela pode estar espalhada pelo mundo inteiro e ela consome aquele tipo de música. De certa forma é uma reação já presente, e é uma reação que tem muito a ver com esse modo, com essa economia de distribuição no meio digital. Não é uma mudança só quantitativa quando passa do analógico pro

digital, mas ela acontece numa intensidade tão grande que tem uma consequência que é qualitativa também.

Tem uma coisa que eu queria te perguntar, mas acho que você já falou bastante dela, que é sobre o processo de criação mesmo. Especialmente, ouvi você falando e escrevendo sobre o sentido ampliado de instrumento, ou seja, essa luteria digital, a luteria com meios eletrônicos, mas também a luteria de objetos que produzem som. De qualquer maneira, como é o teu processo de criação?

Acho que o processo reflete um pouco de desinteresse em relação a compor uma obra, no sentido fechado, e um interesse maior na ideia de experimentação. Acho muito divertido você criar coisas, criar patches, criar instrumentos, inclusive fisicamente — gosto de trabalhos manuais, de ações que são manuais, tanto de tocar, mas também de serrar uma madeira, colar, pregar, soldar —, se você conseguir juntar essa questão elétrica, física, mecânica, material com uma coisa lógica, do software, programa, é muito legal, isso é muito apelativo. Tem essa ideia de você compor a partir do instrumento. Isso é algo, na verdade, que aparece de uma maneira teórica, quando comecei a fazer pesquisa com música e tecnologia: essa questão da eliminação da divisão entre o que é peça, o que é instrumento, o que é compositor, o que é o cara que toca. Essas fronteiras vão se diluindo, e de fato essas coisas hoje são muito próximas, estou lá escrevendo um patch, que vai acionar um negócio que bate em alguma coisa e produz um som, e isso vai gerar algum resultado sonoro ou visual. Tudo isso está muito ligado à ideia de processo, de construção, de experimentação — acho que isso é talvez o grande estímulo pra criar peças. Depois disso é que vem, se você quer, algum conceito, alguma poética, alguma ideia que vai dar consistência pra isso. Mas esse estímulo é muito forte, então ele acaba às vezes direcionando bastante o processo de criação. Embora, também tenha muito cuidado para que as coisas não se tornem brinquedos, para que o ato de você criar uma peça não se torne

um jogo. Porque me interessa que seja mais do que isso. Não porque, não ache que possa ser só isso, mas porque me interessa que seja mais do que isso. Depois dessa fase que tem a ver com uma questão muito lúdica, tem outra fase que é dar consistência pra isso de alguma maneira. Confesso que essa primeira etapa é muito forte, ela é muito estimulante... compor é muito difícil, e ter esses estímulos ajuda você a vencer essas dificuldades: você criar uma obra, compor, especialmente as coisas que a gente faz que são coisas coletivas, que envolvem muita gente, demoram pra ser feitas, várias linguagens em jogo, isso demanda um esforço muito grande, então você ter esses estímulos ajuda a vencer as barreiras, que não são poucas. Então eu acho importante. Depois tem a segunda fase, que é você pensar sobre o que você está fazendo e o que aquilo quer dizer depois que está pronto. Eu acho importante. Acho importante porque tem uma coisa pra mim que é muito desestimulante que é ficar nessa primeira etapa. Boa parte do que a gente chama hoje de arte e tecnologia tem esse cacoete: fazer coisas que são lúdicas, se aproximam do jogo, do design. Tem essa estetização das coisas que estão à volta da gente. Tudo é colorido, tem muita luz, muito vídeo... e o apelo sensorial num nível muito elementar, o apelo no jogo, porque tem muito a ideia de entretenimento... todas essas coisas me cansam um pouco quando a gente está falando de arte. Elas são legais em um certo nível da nossa vida, mas quando eu vou fazer uma obra, sempre pretendo que ela seja mais do que isso... Então, tem essa segunda etapa também, que a gente tenta levar a sério.

Antes dessa última pergunta, queria te agradecer muito essa oportunidade. E se tivesse que deixar uma última palavra, pra quem está fazendo música eletroacústica hoje... se é que tem uma última palavra...

Não, eu acho que não tem de jeito nenhum uma última palavra. Acho que não tem nenhuma coisa consistente a recomendar, sugerir ou aconselhar a nin-

guém que queira fazer música eletroacústica hoje. O que posso dizer é que acho que é um campo riquíssimo, onde se fez coisas maravilhosas e que, de alguma maneira, talvez viva hoje um certo esgotamento. A coisa mais interessante pra mim é não ver esse esgotamento com nenhuma melancolia. É como uma coisa natural, no sentido normal, de acontecer. E ainda que exista esse esgotamento, não deixa de ser estimulante que a gente brinque com outras formas de produzir música. Então, o que eu faço hoje deve-se completamente à minha história com música eletroacústica, embora não haja mais a necessidade e nem tenha mais a vontade de chamar boa parte do que eu faço hoje de música eletroacústica — acho que sai um pouco daquilo. Mas acho que é algo que tem uma história maravilhosa, um estímulo maravilhoso, uma escola maravilhosa de conhecimento musical. Acho que quem quer fazer música hoje tem que aproveitar isso, está aí e é pra aproveitar. E não vejo nisso nenhum saudosismo também.

Obrigado.

mensagem criptografada

Natália Kéri, Leon Rodrigues e Ivan Chiarelli

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

Hoje a partir das fotos de Leon Rodrigues

E com música daydream, de Ivan Chiarelli

imagens são sons e histórias by Ivan Chiarelli

Mensagem criptografada, de Natália Kéri

Prezados senhores,

Leiam, realmente leiam se ainda podem, o receituário que lhes vou enumerar. Nada mais depois haverá para ser lido.

Apeguem-se a suas próteses cerebrais sintéticas e prossigam ao balanço do tique-taque pela rodovia que é só caminho. Transcorram o tempo sem picos e vales. Sejam apenas notação binária.

É procedimento concretar as emoções, vedar e lambuzar de antisséptico. Previne-se assim as florescências e os florescimentos. E é melhor também proibí-los, só para garantir.

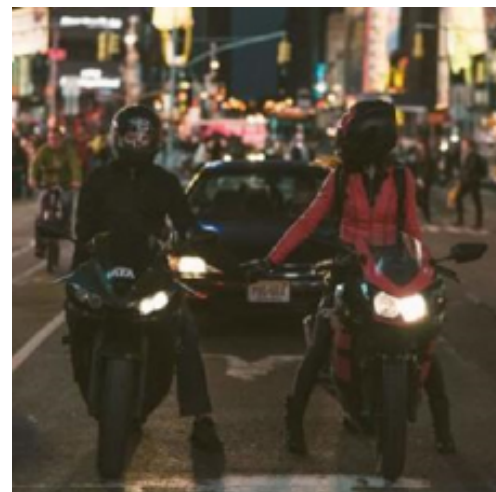
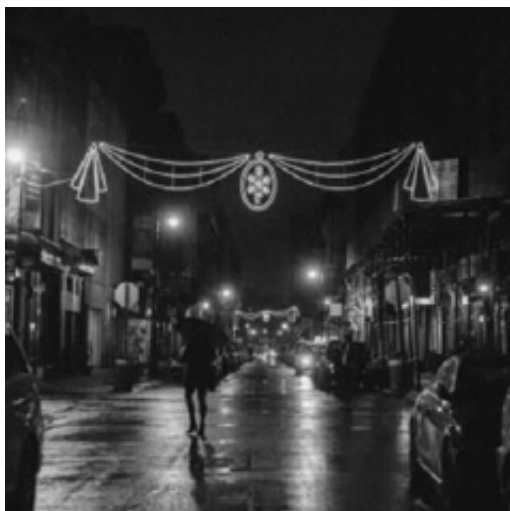
Mas os bichos crescem e acabam com o sonho metálico, cumprindo sua sina animal de troca de fluídos, influências e afetos. Não digam que eu não alertei que isso culmina em erro.

Leon Rodrigues (fotos):

leonrphoto.com

Ivan Chiarelli (música):

www.ivanchiarelli.com



Assim me despeço, sem mais, com a certeza calculada de que o fim vai ser péssimo a vocês todos. Sua fortuna é apenas um exercício de probabilidades.

Att.

you-know-who

marco scarassatti - rios enclausurados

Henrique Iwao

Resenha para o álbum Rios Enclausurados, de Marco Scarassatti, lançado pela Seminal Records, [sr008], em março de 2015. Disponível para download gratuito aqui ou ainda como CD comprável pela loja da Brava. Fotos por Nicolas Hallet.

1. Preâmbulo

O subterrâneo: Alice e o buraco de coelho (Lewis Carroll), a passagem por Moria (Tolkien), o homem morcego e sua hq (Kane/Finger); a sobrevivência como uma topeira a construir sua toca (Kafka); esconderijo, tráfico de armas e festas em Belgrado (Emir Kusturica); os bueiros das metrópoles – rotas de fuga (Katsuhiko Otomo), passagens subterrâneas diversas de hollywood (de Resident Evil a Jogos Vorazes, de Goonies a Indiana Jones, e muito mais). Há algo no subterrâneo: túneis, até mesmo cidades, e por que não rios?

Uma imagem famosa: ao empurrarmos a poeira para baixo do tapete, de um lado, vemo-la acumular em outro.

2. Entorno do Sublime

Marco fala de um sentimento de possível sublimidade em relação à presença subterrânea de certos rios, mais caudalosos, em cidades urbanas. Como

se eles pudessem vir à tona, arrastando a cidade consigo, ou ao menos, partes dela. Em Belo Horizonte, no canteiro entre os dois lados do começo da Avenida Andradas, em frente ao Espaço 104, em dias de chuva, é possível sentir fortemente o trepidar do chão. Rios Enclausurados.

Mas discordei veementemente de que se tratava do sublime. Pois a força dos rios foi alquebrada. O claustro lhes drenou a beleza terrível que nos fascinaria e o que sobrou, como resíduo, é apenas a eventual tragédia dos transbordamentos selvagens. E o papel dos rios nas inundações – esquecemos (mas vou lhes lembrar, adiante).

Reparação? Vingança? Como diz a letra dos Pixies: *Snakes are coming to your town, in tunnels underground, some travelling overground, a plague for our mistakes, they'll be right next to you, snakes up against me too, there'll be nothing to do, when the rattle shakes.*

(Cobras virão à sua cidade, em túneis subterrâneos, algumas viajando sobre o solo, uma praga pelos nossos erros, elas estarão bem ao seu lado, cobras contra mim também, não haverá nada a fazer quando a chocalho sacudir.)

Eu vivi o dilúvio, Caim diz pra Deus, depois de matar todos os humanos da arca (Saramago). Reviver o dilúvio – se não houver desertificação, que haja dilúvio. Mas um belo dilúvio – notem, darei aqui, uma chance a essa sugestão do Marco, ao meu ver, contra o álbum dele – a partir dele, mas contra ele (a álbum traz, ao meu ver, uma potência analítica – além som – e há o que dizer sobre o som, mas por hora, deixarei isso de lado. Essa potência envolve uma tentativa de ativar o pensamento).

Nesses dois anos de chuva parece que nos aproximamos dos planos de desertificação, do entendimento do que seria o deserto absoluto – Xerodrome – esse desejo, grande sonho do Deus único (Negarestani). No fim, somos “especiais”, todos nós, nossa religião tem o (único) verdadeiro Deus, a ciência “não” nos descreve como os outros animais, etc. Melhor seria acabar e começar

de novo então? Se não há o individualismo da ignorância e do egocentrismo, quem sabe um coletivismo suicida da sapiência (como queria Mainländer na sua reformulação do imperativo de Kant a partir da “supremacia do não-ser” – que Cabrera tão bem revisa com seu projeto da Ética Negativa).

Houve quem esquecesse da chuva. Quando cheguei em Belo Horizonte, evitei de morar com um padeiro no horto por medo de inundações, e vi de fato o ribeirão Arrudas, no trecho Santa Efigênia, não enclausurado porém cimentado, inverter seu fluxo. Naquele verão, em 2013, 10% das pessoas com a qual convivia pegaram dengue. Mas isso passou. E veio a seca. Faltou água na minha casa por uns períodos. E de algum modo, pensávamos em água, mas não em chuva, como conformados com o “haverá água mas não chuva” (quão curiosa é a lama da Samarco nesse sentido). Talvez as (não-)ações e propagandas pró-seca do governo de São Paulo tivessem real impacto. Em janeiro de 2016, por exemplo, produtores do Festival Música Estranha simplesmente esqueceram do janeiro chuvoso, do janeiro inundação da cidade de São Paulo, das comportas subterrâneas que, como no filme Alien 3, cuidam da redução de danos, inundando frequentemente a Lapa, dizem as más línguas. E foi quando percebi que ia supostamente tocar num evento no mirante 9 de julho, apenas parcialmente coberto pelo viaduto acima. Só que não.

Nos noticiários desabamentos e inundações trazem lembranças que nos fazem voltar a articular água e chuva. Os rios continuam debaixo do tapete. Lembro dos diversos desabamentos na estrada de santos, em um dos réveillons, mais de dez anos atrás. Eu estava caminhando por uma trilha na Ilha Grande. Usava óculos. A cascata formada em volta das lentes me deixara quase-cego por três quilômetros. Grandes quantidades de água nos dificultam o deslocamento. Por cima das marginais Tietê e Pinheiros, pontes e viadutos. Pela cidade, o chão, essa espécie de viaduto rebaixado, ponte-invisível.

3. Pensamento

Se eu falava sobre forçar o pensamento é por acreditar que o álbum pôde, pra mim, trazer à tona o que estava abaixo, borbulhando. Chamar a atenção, com um texto condensado e os 54 minutos de duração que materializaram a necessidade de reflexão sobre esse aspecto de nosso urbanismo.

Belo Horizonte possui aproximadamente 150 km de córregos e rios canalizados, escondidos da população em verdadeiros calabouços subterrâneos que só são percebidos pelas grades expostas no asfalto das ruas. Na cidade, estas grades estão em toda parte. Ao nos aproximarmos delas, o canto do rio timidamente transpõe os limites da cela, mas sua sonoridade é engolida pelo trânsito e outros sons urbanos.

Era 2013, e o show havia acabado. Uma tentativa não inteiramente bem sucedida, mas tampouco fracassada, de congregar o Epilepsia (duo de estrob-noise, ou como gostamos, de chamar, de doom-tecno, que tenho com J.-P. Caron, e que raramente se apresenta por aí), com o Chinese Cookie Poets, banda r.i.o. carioca, animada e positiva (outro parêntese: a gravação desse show gerou o material para a faixa Petropolitics, publicada pela Plataforma Records). O local era a Audio Rebel, parte do que eu chamava, com carinho, de “reduto hipster botafoguense”. O Godoy estava de carro. Mas também tinha a bateria. Acabado o show ele precisava ainda arrumá-la. Não para levá-la embora, mas para fazer algo com ela depois – ou buscá-la, ou deixá-la em modo facilmente transportável. Com isso, chuva e inundação. O plano era ir à Comuna, casa de festinhas que costumava ter apresentações mais experimentais do que o habitual. E Zenícola conhecia lá bem. Mas a água já passava dos nossos tornozelos, e algumas quadras patetas depois entramos no carro e imediatamente sentimos um cheiro de esgoto terrivelmente forte – vindo de nós mesmos. Na balada,

subimos, jogamos as meias foras, lavamos os calções num chuveiro, guardamos os sapatos num escritório, e curtimos a noite, fedendo mesmo.

Só que depois, em São Paulo, após uma chuva, saindo da Livraria da Vila, onde procurava um presente para Luana (um livro do Baudrillard), presenciei uma rápida inundação, e andei com os tornozelos imersos até as proximidades do Ibrasotopé. A diferença: o cheiro. Na velocidade da inundação, não esquecer: rio não é o mesmo que esgoto. Eu estava cheiroso (cheio de falta de cheiro fedido).

4. Presença

Devem existir alguns projetos de cartografia sonora rodando no Brasil. Em São Paulo, sei que Renata Roman iniciou algo. Rios enclausurados não apresenta uma cartografia; apenas diz: talvez haja uma cartografia dos rios, mas antes é preciso escutá-los, mostrar que existem. Que são diversos – uns gotejam, outros fluem, uns parecem estar apertados em pequenos tubos, outros correm em ótimas pistas para skate do futuro seco; uns são como câmaras secretas, outros como chuvas. Mostrar a existência, como na série *Nessa Rua Tem um Rio*, de Theresa Portes / Instituto Undió – intervenções na Rua Padre Belchior sob a ponte invisível/calçada do antigo Córrego do Leitão.

Quando Marco e Fernando Ancil montaram a versão expositiva de *Rios Enclausurados*, na rádio poste que acompanha a calçada do parque municipal, ao longo da Avenida Afonso Pena, não passou muito tempo para que a produção da mostra *Escavar o Futuro* recebesse reclamações de moradores das imediações. O barulho de água era insuportável, como algo recalçado e que agora emergia. No local, quando o tráfego de veículos estava normal, entretanto, os rios eram novamente mascarados e quase sumiam da percepção dos transeuntes.

Poderia dizer mais, só que há uma excelente entrevista entre Scarassatti e Thais Aragão no blogue Escuta Nova Onda, onde são abordados derivas e mapeamentos.

5. Masterização

Para a masterização, que fiz no estúdio Concatena com Marco ao lado, tentamos ajustar equalizadores. Desistimos. A opção que parecia mais acertada era usar um compressor, de modo a aumentar a intensidade geral do álbum, sem no entanto alterar em nada a sua sonoridade. Isso envolveu duas etapas. Primeiro, aplicamos o compressor sem compensações de ganho, e comparamos o resultado com compressão e sem. Eles deveriam ser indistinguíveis. A intenção era conseguir um máximo de compressão nos picos sem que possamos distinguir diferenças na sonoridade resultante. Depois, o espaço de intensidade que fora liberado por tal operação, poderia ser ocupado compensando o ganho da gravação como um todo.

Escolhemos essa opção para manter um sentido de crueza, de que, se alguém fosse até os bueiros e posicionasse os microfones, conseguiria mais ou menos o mesmo resultado de Marco.

De resto, é estranho como o álbum evoca chuva. É possível escutá-lo despreocupadamente, com um sentimento calmo, só quebrado no final brusco da segunda faixa. Talvez exista mesmo um recalque que diz: não há rio, apenas chuva.

Na compilação de rios menos caudalosos que forma a faixa 1, é interessante ouvir, aos 13 minutos, passos de sala – cimento, rua. Ruídos de algo batendo, abafado – em outro espaço. Latidos de cachorro vindos de alguma posição estranha. Uma atmosfera sonora curiosa, levemente deslocada. Falta-me a vivência do rio mesmo.

6. Poslúdio

Durante o 12º Congresso Internacional de Estética, na UFMG, ano passado, Marco falou sobre seu trabalho. Termina aqui com suas palavras:

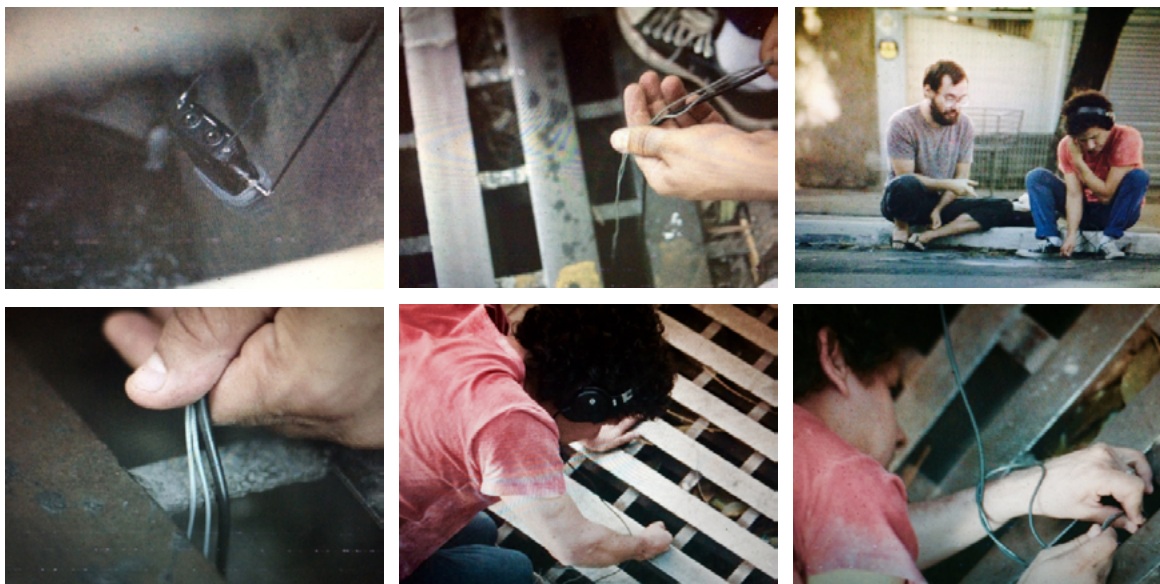
Aos primeiros gotejamentos, ainda lentos, o ambiente de caverna reverbera, um rio ruído branco é adensado numa camada abaixo, um contínuo que ilude o senso de direcionalidade. É preciso ver pela grade, greta que permite a entrada da luz. Ao fundo, a água reluz continuamente em seu movimento e velocidade, a correr pela galeria. O gotejamento estala, há uma descarga de água. Os córregos e rios da cidade tornam-se um único rio, o rio enclausurado que percorre um veio de concreto abaixo do asfalto, abaixo da terra, submerso à cidade que se construiu acima dele. Não são os tubos de Siracusa para que o tirano pudesse escutar os rumores e humores da cidade. (...)

No momento em que foi decidido que seria utilizada a estrutura da rádio-feira, já instalada na avenida Afonso Pena, com aproximadamente 60 altofalantes distribuídos por 350 metros, o que se pretendia era criar um rio aéreo, suspenso do chão como um espírito, um espírito de um morto – para algumas etnias ameríndias, do morto o que perdura é a voz. De outro lado o que se propunha enquanto performance do rio, na sua relação com a cidade, era o transbordamento acústico, uma inundação sonora contínua durante as 12 horas diárias de difusão, no período de 3 meses (de dezembro a fevereiro de 2013).

Os momentos, os entornos, os contextos de gravação foram sempre variáveis. O interessante é pensar que a cidade não escuta o rio. A frequência da sua sonoridade é mascarada pelos sons urbanos. O som do rio é quase um ruído branco, confinado dentro de um tubo de concreto. Mas dali de dentro do tubo, escuta-se a cidade. E a captação desses sons externos ao tubo aparenta ser de uma escuta com certa difração, como o raio de luz que incide sobre a água. (...)

Se pensarmos o rio como um ser vivente, esses momentos seriam aparições de uma realidade possível, como se ele, o rio, fosse o prisioneiro da caverna do Platão. Imagine uma caverna, com uma pequena entrada de som... deve ser angustiante ser rio urbano.

De alguma forma, quero reproduzir a sensação do que foi pra mim a descoberta de uma masmorra dentro da cidade, a descoberta de um prisão, uma clausura em que um prisioneiro está ali esquecido, pretensamente invisível e silenciado pelo projeto urbanístico. Ele sequer pode ser visitado. Ele está privado da convivência com a cidade. Mas quando chega-se perto das grades, percebe-se logo sua potência e um encantamento sublime advindo da ideia de que a qualquer ele pode com sua força quebrar tudo e voltar a decidir o seu curso.



grandes volumes de comoção

Caio Kenji

Há uma coisa na forma com que as redes sociais propagam suas informações que se assemelha com um lago, pessoas jogando pedras nele e um fundo lodoso. Imagine uma pessoa arremessando uma pedra cujo trajeto a faça atingir quase que perpendicularmente a superfície do lago. Imediatamente o impacto reverbera por todo o lago, a pedra varia pouco seu percurso, apenas encontra resistência, continua direto ao fundo, revolve um pouco de lodo ao aterrissar, eventualmente toda sua comoção se esquece. Um outro sujeito arremessa uma pedra quase que paralelamente à superfície, ao tocá-la muda um vetor e a direção da pedra já não é mais ir ao fundo, a pedra ricocheteia e persiste na superfície, perturba o espelho d'água diversas vezes até perder impulso e, enfim, sucumbir e, resignada, naufragar, revolver o lodo de leve, eventualmente ter sua comoção, que ao longo de seu lastro inquietou múltiplos pontos, esquecida. Presta-se atenção e percebe-se que toda a movimentação que qualquer pedra causa apenas nota-se na superfície, o que acontece abaixo dela é facilmente ignorado enquanto reverberação, enquanto reação. Outra pedra, pequena, pouca reação. Uma grande, uma média, faz-se uma média entre as duas e uma outra da média entre as duas mais a que logo depois veio. Outra, agora rugosa, outra lisa, outra “não-importa”, outra, outra, outra e o estado comum é a perturbação permanente, qualquer reverberação de seja lá que médio corpo ou médias feitas já se faz tão transfigurada e interferida que apenas grandes volumes de como-

ção são passíveis de reconhecimento. Outra pedra. O lodo já não assenta, não se dá tempo entre os choques para deixá-lo decantar, organizar temporalmente aquilo que fica ou não no meio para que se possa ver melhor o que acontece em volta sem nos atrapalhar a clareza. Outra pedra. O provável contraste viria de um boicote geral e súbito dos apedrejadores, olhares no lugar de pedras atiradas, muitas vezes, com ódio. Outra.

edital de chamada - residência artística linda

Linda

Sobre

A linda terá um espaço aberto para uma residência artística virtual/online, destinada à exploração deste formato de maneira livre em suas conexões com ações, performances, concertos e demais atividades adaptadas à revista eletrônica.

As interações podem ser “desde” um vídeo, uma peça para internet interativa, streaming de processos, composições colaborativas e tudo que a plataforma permita.

Por exemplo: um artista sobe um áudio que será a cada semana trabalhado e relançado por outro, documentando o processo e fazendo da residência da linda um work in progress. O formato e os materiais estão em aberto para cada artista explorar como bem entender.

O projeto pode ou não estar em WordPress, a revista poderá redirecionar para um outro site.

Chamada de propostas

A linda irá abrir chamadas de seleção a cada três meses e selecionará 3 projetos. Considere este post a primeira chamada de seleção, valendo a partir da publicação do mesmo.

Cada projeto deverá ter a duração de um mês.

Caso o número de inscritos seja menor que três, pode-se realizar outra chamada ou estender-se o período de residência.

Os projetos devem ser enviados para: linda.nmelindo@gmail.com e podem ser inscritos em mais de um nome/autor, bem como em grupos e coletivos.

Não há remuneração financeira para o projeto. A revista se coloca no papel de incentivar e fomentar espaços de criação, não podendo tirar qualquer lucro das obras selecionadas.

Curadoria & Critérios de Seleção

A curadoria da linda residência artística será feita pelas editoras Alessa e Flora Holderbaum e do diretor geral do NME – Ivan Chiarelli.

Procuramos projetos que proponham, com criatividade e originalidade, a utilização do espaço virtual/internet, de forma a expandir os limites desse meio em suas relações com os materiais artísticos (sons, cores, corpo, audiovisual, etc) e as diferentes modalidades de arte (música, artes visuais, performance, fotografia, cinema, etc); processos que desencadeiem a expansão dos pontos de conexão e das formas de apresentação e registro destes elementos através da revista eletrônica linda.



lançamento: morpheus por luca nasciuti

Adam Matschulat

Morpheus, a obra do compositor italiano Luca Nasciuti é lançada pelo selo ‘Resterecords’, que tem um pé no Brasil e um pé na Inglaterra.

‘Morpheus transforma a matéria pura de sono em forma. Ele dá forma e vôo ao amorfo e à queda. Sua metamorfose contém o próprio mistério do sono: o contorno de uma fluidez, o olhar, assinar e gesto de evanescência com o charme e a virtude da presença’. (Nancy 2009 [2007]: 9)

Luca Nasciuti é um compositor, curador e artista baseado em Glasgow – Escócia. Sua obra, que abrange instalação, vídeo e performance, compreende noções de redução fenomenológica e simbólica em composição e arte sonora. A arquitetura do trabalho se baseia na informação cultural e imagética encontradas na field-recording. No momento ele trabalha em seu PhD em Composição Musical na Universidade de Aberdeen.

A peça, que é o sétimo lançamento do selo, apresenta a organização e manipulação de sons selecionados e gravados ao longo de várias noites de sono: sons do mundo exterior (tráfego, sirenes, aves) e do interior do quarto, assim como os ruídos do próprio corpo do compositor (suspiros, movimentos, roncos).

Referências miméticas, embora apareçam com menos frequência e impacto do que os estrondos e ruídos processados, são a força principal do significado contextual e estrutural da composição.

Ela foi originalmente composta como uma peça de 8.1 Channel Surround no estúdio de música eletrônica da Universidade de Goldsmiths (Londres) e a Mixagem para Stereo e Masterização foi realizada por Adam Matschulat.

Para saber mais

resterecords.bandcamp.com

lucanasciuti.com

a era da morte cerebral

Davor Branimir Vincze

Olhe à sua volta. Diversos objetos piscantes, janelas pop-up, emails de spam que parecem cada vez mais espertos e pessoais... Antes que você pudesse se acostumar com o novo sistema operacional x.y.w, já há um novo x.y.z sendo lançado, e você mal pode ver a necessidade de atualizar seu x.y.w. É como se a produção de massa dirigida pelo neo-liberalismo produzisse enormes quantidades de produtos baratos reduzindo a qualidade em todos os aspectos da produção.

Como isso se dá em música?

Bem, se tomarmos como exemplo a música popular – que raramente foi fonte de ideias musicais inovadoras – podemos ver como muitas canções consistem de padrões melo-rítmicos nucleares, repetidos incessantemente, como se a repetitividade das festas de dance-techno-rave fosse parte consistente de qualquer outro gênero de música popular. Porém, a repetição em si não é um problema, pois já testemunhamos o estado agradavelmente meditativo a que o minimalismo pode, por vezes, nos conduzir.

O que é muito diferente, aqui, é a sensação de vulgaridade da música. Linhas vocais inambíguas, eletrônicos frequentemente pautados por samples bregas, batidas extraídas de algum preset típico do Garageband... e ainda assim, a galera vai ao delírio! Diferentemente de outros períodos, os atuais sucessos não parecem ter força para se tornarem perenes, e tampouco tem tal pretensão. Precisam apenas ser bons o bastante para que as pessoas os queiram AGORA, e ruins o bastante para que, sem remorso, os esqueçam AMANHÃ.

A música sempre teve seus altos e baixos, mas nunca como hoje foi tão pouco exigente – ou melhor dizendo, nunca seu conteúdo sub-estimulou o cérebro, ao passo que a quantidade de ofertas cria um stack overflow cerebral. É como se o único objetivo fosse vender a si mesmo e a seu produto. Não estou tentando dizer que gerações anteriores não tivessem interesse em fazer dinheiro, mas sim que também tinham um conjunto de crenças muito forte, e tentavam fazer um statement a cada canção, algo raramente encontrado nas músicas das paradas de sucesso de hoje. E o mais surpreendente, é a necessidade de um fluxo constante de novas informações, como se as pessoas não pudessem mais apreciar o momento, como se sua concentração se perdesse no vazio e precisassem de algo que constantemente as desviasse, atraindo sua atenção ao que estão fazendo – neste caso, ouvindo música.

Deixemos claro, no entanto, que pode-se encontrar esses mesmos elementos na música contemporânea. Ao tentarem acomodar seus públicos, curadores hoje tendem a não organizar concertos de música contemporânea com mais de uma hora de duração. Posto que eu mesmo sou um diretor de festival, devo admitir que todo concerto que programei com duração maior que essa tendeu a resultar na saída do público. As pessoas sequer têm a cortesia de fingir que se importam, e tampouco aguardarão educadamente o fim do evento. Se não gostarem, passam para a próxima.

Outro fenômeno que encontramos é a emergência de dúzias de projetos interdisciplinares, alguns dos quais surpreendem pela qualidade da simbiose entre diversas formas de arte, mas cuja maioria infelizmente é tão ruim quanto as escandalosas janelas de pop-up no seu navegador, gritando “você pode ganhar um novo computador!” – algo para chamar a sua atenção, e nada mais.

O uso de citação também se tornou imensamente popular em anos recentes. Cada vez mais encontramos uma espécie de peças trans-gênero, junta-

tudo que ouvimos streaming de rádio. Peças que se iniciam com ruído instrumental característico e, subitamente, um momento jazz, seguido de um momento clássico, de um momento rock etc., como se fosse um flash-back de memórias da infância sem qualquer relação universal ou qualquer conexão real com a obra – apenas mais um capricho com valor sentimental para o compositor, permanecendo completamente inescrutável para a platéia. Um dos pináculos dessas obras de citação é o recurso à ironia: ao invés de gerar algo genuinamente original, cospe-se em tudo que não se gosta da música dos outros – mas você é bacana, tá por cima da carne-seca.

Com todas essas ideias no fundo da minha cabeça, criei minha obra recente “Plagiat” (para grande ensemble e acordeão), apresentada na Austria pelo Klangforum Wien, com Krassimir Sterev ao acordeão. Quis trabalhar com o fenômeno de morte cerebral descrito acima, tentando ainda me manter crítico e verdadeiro a mim mesmo. Pensei muito sobre nossa sociedade atual, e por fim decidi apresentar dois conjuntos de processos antagônicos, que dividem a peça em duas grandes seções: desintegração individual x aglomeração coletiva; e concatenação local x disseminação global.

O acordeão é apresentado em 3 diferentes soli (que também funcionam como uma espécie de pool de material musical) como um indivíduo com ego bastante exacerbado. Em contraste, o restante do conjunto se apresenta a princípio como um eco absolutamente amorfo. Imediatamente após o primeiro solo, grupos de câmara passam a “roubar” pequenos pedaços de informação (elementos musicais) do acordeão. Ao reutilizar, reinterpretar e re-presentar (ações que correspondem a responder & reblogar), de diferentes maneiras, aquilo que ouvimos no acordeão, as ações do ensemble resultam em paisagens sonoras diametralmente diferentes. À medida que a peça progride em direção a seu clímax, ouvimos a desintegração dos solos de acordeão, que se tornam mais

curtos e esvaziados de material, à medida que o ensemble aglomera a quantidade de material “roubado”.

Após o clímax, o acordeão deixa de existir enquanto solista, e o segundo processo é posto em marcha. Agrupamentos camerísticos internos ao ensemble se separam, tentando concatenar elementos derivados dos soli anteriores em motivos/linhas melódicas maiores e mais significativas. Porém, o restante do grupo se opõe a esse processo e força as novas figuras concatenadas a se disseminarem globalmente. No fim, o ensemble (mercado global) vence. A coda expõe uma paisagem amorfa, similar àquela do início mas preenchida com pedaços digeridos e reagrupados dos soli de acordeão.

Para criar essa estrutura, me amparei na técnica de síntese granular da música eletrônica, brincando com ela de maneira analógica. Os soli de acordeão agindo como banco de samples, que eu então transformei, por meio de diferentes configurações, em distintas constelações sonoras.

Se transferirmos essa alegoria para a vida cotidiana, podemos dizer que somos todos roubados de nosso tempo para pensar (que é necessário para a produção de algo verdadeiramente original) e sendo imergidos na consciência coletiva (que consideramos ser nossas crenças) – uma ideia que nos foi empurrada! Da mesma forma, qualquer ideia local bem-sucedida necessita ser adequada ao gosto global – o que, novamente, deixa pouco espaço para genuína autenticidade. Assim, não é surpresa que neste mar de dejetos de escolhas intermináveis, nos encontremos efetivamente apreciando os sons simplistas de uma canção pop trash? Depois de um dia inteiro de incansável multitasking, necessitamos de algo para matar nossos cérebros.



Sobre o autor

Como artista, sou fascinado pela mídia moderna e as maneiras como ela muda a percepção humana sobre seu arredor. A sobrecarga de informação inútil que pode-se encontrar surfando a internet está se transformando em coágulos de notas, que juntos formam uma espécie de fita musical. Semanticamente, eu frequentemente trato de tópicos relacionados à sentimentos escondidos, desejos e todas as coisas que o indivíduo gostaria de fazer, dizer, criar, mas que não ousa, e assim tende a utilizar textos relacionados. De um ponto de vista técnico, eu me inspiro em fenômenos naturais, que então se tornam modelos algorítmicos para a descoberta de novas soluções acústicas em minhas explorações sonoras.

Tendo participado em renomados festivais e programas de residência para compositores, tais como Impuls, Mata, Manifeste, Steirischer Herbst, Royaumont etc., pude trocar e discutir ideias com C. Czernowin, P. Ablinger, B. Ferneyhough, M. André, H. Parra e outros. Minhas peças foram tocadas por ensembles profissionais de nova música (Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Talea, Ensemble Recherche), e a aceitação de meu trabalho também levou à diversas bolsas de estudo (Boulanger, Frankopan, Erasmus...).

Ao estudar composição em academias de músicas em Graz e Stuttgart, bem como no Ircam de Paris, tive a oportunidade de aprender com grandes compositores, tais como C. Gadenstätter, S. Gervasoni, G. F. Haas, G. Kühn, K. Lang, M. Lanza, M. Stroppa e J. C. Walter. Em 2014, junto com minha equipe, dei início ao NOVALIS – um festival cujo foco é a música contemporânea e projetos interdisciplinares à ela relacionados.

<http://www.db-vincze.com>

Notas de fim

[imagens] - Marcela Lucatelli

[curadoria]

Klara Vincent-Novotna

cuuuuute

lah.land

Arthur Machado

-Fluor % –

tuukz.glitchartistscollective.com

you can't offer me escape if you

take me there you'll get relief

Klara Vincent-Novotna

it's erotic capital that uses cultural

capital to hoist itself up

lah.land

Rachael Archibald

no title

rachaelarchibald.tumblr.com

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 14 de março de 2016

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