

linhas

#6 2016

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Alessa e Flora Holderbaum

04 **okkyung lee - ghil**
Henrique Iwao

10 **medula coletivo de experimentos sonoros**
Isabel Nogueira, Luciano Zanatta e Chico Machado

17 **meio racional**
Natália Kéri, Cau Silva e Caio Kenji

18 **em-sai(´)adas - ou, de como narrar a paisagem sonora**
Flora Holderbaum e Danielle Antunes

21 **kaos**
Walter Rego

editorial

Alessa e Flora Holderbaum

Olá olímpico para todos!

A linda deste mês vem breve, cronometrando espasmos sônicos. Contrações crônicas de Medula, que também é grupo sonoro de Porto Alegre, e manda sua som-sinapse para nós por meio dos colunistas correspondentes Isabel Nogueira, Luciano Zanatta e Chico Machado.

Nossas colunas mensais continuam firmes, com Natália Keri escrevendo a partir da paisagem sonora de Caio Kenji e com ilustração de Cau Silva, ambos colaboradores da linda.

E como paisagem sonora é a sensação da revista no momento, Flora Holderbaum e Danielle Antunes dissolvem a fronteira entre a rua e as palavras, roteirizando os sons de passagens físicas e filosóficas. Ensaiam textualmente a narração de uma caminhada feita pelas duas (com a companhia virtual de Montaigne e Deleuze) na costa leste da ilha de Santa Catarina, às bordas da praia do Campeche.

A coluna do Henrique Iwao deste mês se dedica ao disco Ghil da compositora, improvisadora e cellista Okkyung Lee. Pra quem segue a coluna, vai se ligar que o Henrique usa os discos para discorrer, em pensamento livre, sobre temas como, neste caso, a improvisação.

E para ilustrar a linda de agosto temos os desenhos do artista WalterRego, com a série kaos!

Desejamos ótimas leituras e escutas!

Até a próxima!

okkyung lee - ghil

Henrique Iwao

Resenha para o álbum Ghil, de Okkyung Lee, lançado em vinil pelo selo Ideologic Organ, em parceria com Editions Mego, [SOMA012] 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=n-m4IHAz4Uk&list=PL8OLNhDAXIGtXBog6UNoof3hidnZdlf2n>

1. Fala-se que é impossível improvisar sozinha. Há muito hábito, além da auto-consciência apurada. Faltam elementos estranhos, estrangeiros, a contrapor o estilo próprio. Mas que confiança! É como olhar-se de longe e dizer: eu construo minha existência, eu sou interioridade, eu decido. Mas no dia a dia, com o instrumento na mão, sabemos, quando temos os pés no chão, que é como se não houvesse solidez, e flutuamos. Há que cavalgar as emoções, sim, mas ainda assim, há o cavalo, ou o barco o qual remamos, e as pastagens ou rios.

2. Muitos pensam que se trata de produzir sons. Fazer esse som, aquele som. Como se o som fosse algo fixo, de um repertório fixo de sons. Ou então pensam que trata-se de construir resultados a partir de resultados. Como se improvisar consigo fosse andar de freio de mão puxado (ou como se assim feito, os pneus não cheirassem queimado ou o veículo não derrapasse). Há, claro, classes, sons, gestos, maneiras de usar o instrumento; estas aparecem, entretanto, como resultantes virtuais de ações que produzem espécimes mais ou menos variados, encaixados/ encaixáveis. O tocar é o produzir de ações, mais ou menos diretamente relacionadas a uma gama de diferentes níveis de fixidez de resultados, em vários níveis de avaliação de pertença a classes já prontas ou a construir.

3. Num estilo próprio são desenvolvidas sonoridades, modos de interação, modos de atenção e modos de ação: quando a distância entre a ação e o som é medida pela atenção, há um espaço de intervenção que combina reações motoras, sensações, avaliações racionais e desejos. Improvisar é navegar um espaço cujas opções de continuidade se reconfiguram a cada momento, pois até mesmo projeções de forma por parte da intérprete podem ser revistas após observações e percepções de pequenas catástrofes e limiares – em si e no corpo (proprioceptivamente), no instrumento (como parte separada), no som produzido, na formulação do que está sendo até o momento a música.

4. Os tipos de traçado que cada improvisadora acumula para si na iminência desses acontecimentos, das variações que deslocam, são parte de seu estilo. Não se está preso ao estilo porque este é pressuposto para a navegação (ele pode ser frouxo, mas esse não é o caso). O estilo é como a embarcação necessária pra se jogar na correnteza. Voltar a atenção para si é descobrir uma série de exteriorizações no interior. Dobras, buracos, passagens. Por exemplo, Derek Bailey nas suas cercanias: quão pequeno um pensamento!

5. Há uma predileção para um trabalho com a variação da pressão do dedo e o flautato. O arco gosta de apertar, da fricção àspera, do esmagamento; também gosta de circular e de escorregar, de ouvir os pequenos glissandos saltarem-se. Prefere estar sempre em movimento. Passeios do grave ao agudo são característicos do violoncelo, mas aqui eles são pontuais e marcam contraposições. Há na repetição articulações de desejo: acumulações dramáticas mas também aparição da possibilidade de filtragens e adições, além da evidenciação de pequenas variações, por vezes incontroláveis. No glissando mesmo, o descobrimento de pequenas áreas a circundar. Uma preocupação constante com a energia, com as trajetórias dessa e eventos de sincronização entre energia e gesto. A criação de vozes e contrapontos virtuais; sua dissolução num movimento

único. A auto colocação num estado de impulsividade, por vezes frenética e incansável: uma orientação para a construção momento a momento, menos comedida e mais direta.

6. Para Ghil, Okkyung Lee esteve a improvisar por Oslo, Noruega, com Lasse Marhaug a gravar usando microfones baratos e um gravador de fita antigo de 1976 (+). Diferentes locações: usina elétrica abandonada, cabana na floresta, ruas recônditas na cidade. As três horas de música foram então editadas e produzidas por Marhaug. A crudeza das gravações procurava uma maior imediatez; possivelmente a manutenção de uma maior espontaneidade. O caráter sujo, restrito e de captação imperfeita das faixas contribui para reforçar uma espécie de intimidade bruta. A presença de efeitos de distorção cria certas condições especiais ao qual deve se responder: reforça restrições (maior estridência, borrados mais empáticos, tendência à agitação constante, menor amplitude dinâmica disponível, menos nuances timbrísticas possíveis). O microfone muitas vezes próximo cria por vezes mais um lugar do que reflete o espaço em que a improvisação foi gravada.

7. Você pode transitar entre faixas de diversos modos. Quando a ideia é que o ouvinte perceba que se trata de outra música, há sempre o problema, em alguns estilos, de como deixar claro um final. Há quem confunda e vá lá conferir se mudou de faixa. Embora muitas faixas de Ghil indiquem começo meio e fim e diferenciem-se em gestualidade e condução uma das outras, há outra solução em conjunto: diferenciar a sonoridade de cada improviso, garantindo assim lugares diferentes para cada música (lugares, não ambientes ou locais). Nesse sentido – o lugar e os cortes de cada faixa (início e final, não há edições internas), o álbum é uma colaboração, dado o papel de Marhaug nisso. A sequência também é engenhosa na sua combinação de soluções:

- Frequências sobrando em uma gravação razoavelmente limpa; início ‘poderia ser aqui’, final esvaindo-acabou.

- Distorção com buraco no médio agudo, som opaco; início ‘poderia ser aqui’, final brusco arbitrário (propositadamente descuidado).
- Maior amplitude; sentido de continuidade, corte repentino.
- Parecido, mas com mais grave e possibilidade de sons abafados; clique (ruído) indicando começo fora de lugar, final esvaindo-acabou, com tropeçada.
- Mais distância e trajetória no som. claramente trecho retirado do contexto, com cara de exemplificação.
- Clareza, reverberação maior, sentido de continuidade em um espaço bem mais amplo; final claramente cortado, com decrescendo, marcando o cumprimento de uma trajetória.
- Proximidade e distorção, contrapondo maior clareza aos graves e agudos mais borrados; início abrupto (no meio de algo), final também esvaindo-acabou.
- Distorção, um pouco de distância, corte nos graves, sobra assoprada; início ‘poderia ser aqui’, final ‘isso poderia continuar’.
- Muita distorção, ruído de fundo e microfonia, jogo perto-longe; início ‘jogado aqui’, final “tirado de cá”.

8. No outro álbum de improvisações solísticas ao violoncelo, “Eu vi um fantasma de uma alma desconhecida e ele disse...” (I Saw the Ghost of an Unknown Soul and It Said...), de 2006, a situação é bem diferente: um som limpo e claro; há menos ímpeto e explorações timbrísticas. A paisagem geral é mais calma. Uma faixa, entretanto, merece especial atenção: four, onde Lee toca extremamente pianíssimo, mesclando-se assim tanto aos sons do ambiente de quem escuta essa faixa tão silenciosa, quanto, para quem aumenta o volume, ao ruído de fundo da própria gravação.

9. Em 2004, Andrew Lampert produziu uma série de filmes silênciosos com Okkyung Lee. Ali, diferentemente, temos os gestos, mecânicas e suas sobras são ressaltados pela ausência de som.

(1) O Corvo Fugiu Quando Yi Cantou: habitar as mediações de um gesto, desenvolvendo escapadas, retornando em repetições que aprofundam a intensidade e permanência do mesmo, e então descobrem pequenos acontecimentos e nuances – linhas novas, vou por ali; atratores para um final claro – só sobra som que esvai-se ao virar uma nota.

(2) Dois para a Sua Direita, Cinco para a Sua Esquerda: corte brusco. Atacar. Contraposições entre arranhados, arrastados e sobras. Percepção da criação de planos (arranhado vs pressionado), cadências – abrir uma lata.

(3) Estritamente Vertical: com maior amplitude, apertados que lembram faixas anteriores, contrapõe-se a trêmulos; aos poucos, voz independente no agudo vai se desenvolvendo, solicitando resposta em glissando no médio grave. Contrapontos virtuais, mas com desfazimento e refazimento da separação das vozes. Depois: polarização de camadas (uma mais à frente). Com a dominância do médio, incorporação (ricochete), seguida de drible para o desenvolvimento de um motivo dentro de uma estrutura respirada (...__).

(4) O Espaço Debaixo do Meu Coração Cinzento: com maior tempo, ir ao grave e habitar o abafado, gastar a energia para parar numa exploração do pressionar e seus subprodutos; traçar apertados e deixá-los dominar, deixando o grave sobrar, confuso e borrado, até que ele emerja claro e leve a um espaço de médios de volta aos pressionados (agora sobram cordas, elas atraem, vão criando o campo do grave e do ampliar o circular, sumirem e reaparecerem como pizzicato). novamente o abafado, finalmente tornado distorcido e máquina ruidosa, depois a expelir sons de cordas, até uma filtragem e dominância das mesmas e cadência (como em (1)).

(5) Música-Kkot (?): acontecimento de drone, em meio a deslizamentos turbulentos. Aparecimento como primeira tentativa.

(6) Água Oca: realização do drone, avistar pedregulhos, perceber a turbulência e mergulhar em seus arcos, deslocando-se para regiões cada vez mais distantes. Chegar em fim a estiagem.

(7) Duas Pedras Perfeitamente Perfiladas: cortes rápidos atravessados por uma frequência insistente grave (pizzicato), que vai tomando espaço, ameaçando mesclas (o arco também a ataca agora), adquirindo um vizinho e por fim recedendo. Sobram arrastados e por fim fricção (mesmo tipo de (1) e (4)).

(8) Meolly Ganeun: arco melódico caindo em um ricochete. Presença do assoprado. Tremulado, de vibrações que viram frases e depois passeios. Esses são atravessados por rápidas estocadas, que vêm a parar em frases e glissandos mais lentos, diminuindo energia até a volta do ricochete e a tragédia do aparecimento de um raspado agudo, sem graves. Acumulo de grave com cintilações que tomam corpo e afiguram como oitava, apresentam harmônicos, depois quase somem com o som, filtram, recedem, viram ruído que se revela como uma nota arqueada insistentemente. E insiste em transformar-se em ruído, acumula distorção e assim harmônicos. Pede mudança ao agudo, tremulado em expansão e corte.

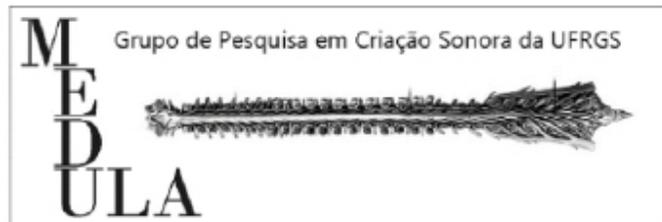
(9) Sobe o Carvalho, Sob o Olmo: Ambiente se pronuncia no ruído de fundo e microfonia, e assim há jogos com a distância. Graves sujos, escalando acima e abaixo. Percepção do grave e agudo, e ricochete, primeiro respirado, depois embolando. Efeitos extremos de distorção, corte da gravação [na fita? – do espaço], grande movimentação contraposta a frequências que sobram sempre estáticas, incorporação das mesmas, dessa cintilância, da combinação microfonia e nota tocada. Encadeamento ambiente, glissandos e volta das interrupções distorcidas no grave, microfonia ocasional, fim.

medula coletivo de experimentos sonoros

Isabel Nogueira, Luciano Zanatta e Chico Machado

A Medula é um grupo de Porto Alegre, RS, que cria a partir de diferentes aspectos do sonoro. A imagem da medula remete a uma ligação entre o material e imaterial, do físico ao psíquico, o que está dentro ou por trás da estrutura física, imagem do próprio conceito operativo em si mesmo. A produção do grupo consiste em trabalhos artísticos e teóricos que discutem ou se utilizam de sobreposições e atravessamentos das fronteiras dos campos disciplinares. Inclui trabalhos de música, arte sonora e artes visuais – de uma forma que não se saiba dizer exatamente onde uma coisa começa e outra acaba. O trabalho acontece em paralelo às atividades do Grupo de Pesquisa em Criação Sonora e do Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música da UFRGS, dos quais a Medula é a persona performativa pública. É um espaço de investigação focado na pesquisa artística, abrangendo uma variedade ampla de poéticas do sonoro, estudando diferentes abordagens da criação artística envolvendo som, na forma de investigação reflexiva sobre seus ciclos de tomada de decisões a partir de suas dimensões filosófica, ideológica, estética e pontual.

Atualmente tem onze integrantes ativos, que se revezam em diferentes trabalhos: Luciano Zanatta, Isabel Nogueira, Chico Machado, Ricardo de Carli, Carlos Ferreira, Nikolas Ferrandis, Isadora Martins, Ana Clara Matielo, André Brasil, Carina Levitan e Diego Silveira.



Dentre os pontos de interesse artístico desenvolvidos pelo grupo está uma interpretação do conceito de limite, pensado não como uma barreira ou um extremo, mas como um contato. O limite entre superfícies, entre conceitos, entre entendimentos. O limite como uma relação. Entendido desta forma, um limite não é intransponível nem um ponto de convergência. O limite é a borda.

As composições são criadas a partir de gravações de campo, processamentos, gravação de vozes e instrumentos ao vivo, edições, programações, sonificação de dados e mixagens. Também são utilizados loops, ideia de circularidade, e movimento não hierarquizado, pensado em cortes narrativos, como uma colcha de retalhos. Estes cortes aparecem na forma de ruídos de alta intensidade que se justapõe a sons de quase silêncio, estruturas determinadas que dialogam com aleatoriedade, improvisação em contraste com material fixado, grandes densidades e vazios profundos.

As ações performativas executadas não se mantem fixas, sendo acertadas de acordo com as circunstâncias, ferramentas (instrumentos e/ou equipamentos) utilizadas, local, etc. São improvisações utilizando instrumentos acústicos e eletro-eletrônicos além da produção de sons via processos algorítmicos e generativos, sobre uma base gravada ou sem base alguma. O caráter improvisatório da performance serve como referência para a escrita de algoritmos que também improvisem, gerando resultados imprevisíveis. Processos randômicos e probabilísticos combinados e ajustados dentro de um espectro de possibilidades entendidos como desejáveis ou aceitáveis e utilizados para tanto gerar sons a partir de síntese como para processar sons armazenados na memória dos programas utilizados.



O uso de procedimentos algorítmicos de composição busca aproximar a resposta computacional de uma simulação de resposta humana em termos de ritmos e dinâmica. Para isso são usados, por exemplo, sequenciadores configurados para percorrer a sequência programada na forma de movimento browniano. Quando utilizada uma sequência suficientemente longa e variada, o movimento browniano assim utilizado cria regiões de coerência motívica, com reiteração de elementos rítmicos e melódicos sem, no entanto, ocorrer repetição literal. Processos semelhantes são utilizados em outros parâmetros, como o uso de variações randômicas produzindo desvios em torno de uma intensidade de referência.

O mesmo tipo de procedimento é utilizado no processamento dos sinais de áudio por efeitos. Os sinais processados se originam na captação de vozes e instrumentos e são processados por diferentes efeitos, como delays, loopers, granuladores e distorções. Os parâmetros dos efeitos são modificados randomicamente, em alguns casos com variações bastante intensas que provocam diferenças súbitas nas características sonoras. As ações performáticas d@s improvisador@s estão ligadas ao que ouvem como resposta sonora do sistema de áudio, estabelecendo assim um processo de realimentação entre improvisação e processamento.

A improvisação instrumental, por sua vez, incorpora elementos de imprevisibilidade e aleatoriedade. Num dos exemplos, uma parte de guitarra deve ser improvisada utilizando o desequilíbrio físico de objetos sobre o instrumento: um ebow produz um estímulo constante enquanto o instrumentista equilibra a guitarra em cima das pernas com as cordas voltadas para cima. Sobre as cordas, um slide é deixado solto. A instabilidade deste sistema faz com que o slide se movimente e cabe ao instrumentista procurar restaurar o equilíbrio e manter o objeto sobre as cordas. A alternância entre equilíbrio, sempre precário, e desequilíbrio produz movimento e do movimento vem as variações de altura do som da guitarra durante a improvisação.

A destacar ainda, dois processos computacionais de geração de sons que apresentam resultados bastante imprevisíveis quando da sua realização (embora sejam realizados em tempo diferido, permitindo a quem compõe a escolha de resultados a serem utilizados na obra): sonificação e bytebeat.

O método de sonificação escolhido foi a leitura como dados brutos de áudio de arquivos de computador que não são áudio. Os arquivos escolhidos incluem executáveis, imagens e textos, entre outros. Ao ser lido como áudio, um arquivo que não é de áudio tende a apresentar como resultado em sua maior parte alguma forma de ruído próxima a ruído branco, uma decorrência do fato de que o conteúdo de bits dos arquivos não fazem sentido como áudio e se aproximarem de variações aleatórias de valor dos bits. Há trechos, porém, que produzem material com aparência rítmica e/ou frequências definidas e/ou variações timbrísticas, bem como silêncios e variações de amplitude, resultando em sonoridades próximas às utilizadas no gênero harsh noise.

Bytebeat é um método, também identificado como um gênero, criado por Viznut em 2011. Consiste na escrita de programas bastante curtos, de uma ou poucas linhas de código de extensão, que utilizam fórmulas baseadas em operações lógicas e matemáticas produzindo som por alocar o resultado das fórmulas diretamente nos buffers de áudio. A modificação de parâmetros nas fórmulas produz resultados que muitas vezes escapam de uma previsibilidade mais óbvia, embora sejam determinísticos e previsíveis no sentido computacional. Essa característica torna o método atraente para a experimentação mesmo quando não se domina a sintaxe da programação. Alterar uma constante, uma operação ou ainda valores como taxa de amostragem e resolução em bits pode modificar intensamente o resultado sonoro, gerando resultados como sons estáveis, loops evidentes ou mesmo sequências mais longas que se repetem apenas após decorrido um tempo extenso.

Projetos atuais:

Lusque-Fusque – trabalho de criação de canções, ligado ao projeto de pesquisa Linhas de fuga da Canção, dirigido por Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, no qual a reflexão sobre as molduras de diferentes modelos de canção são trabalhadas criativamente com um viés de explorar os limites operacionais dos conceitos, aproximando-se da extrapolação ou contradição. As canções recebem uma contrapartida visual com a produção de vídeos, realizados por Chico Machado. Participações também de Isadora Martins, Nikolas Ferrandis, Ricardo de Carli e Carlos Ferreira.

https://www.youtube.com/watch?v=W-YVb3GFFoU&list=PLqFPw81-xsnSPwB3_xfjDe64eAx-mUMmw7



Repetitivo e Barulhento – projeto de criação sonora e visual que explora diferentes modalidades de produção e repetição barulhos. Utilizam-se loops, glitches, sobreposições, reiteraões, deslocamentos e saturações. Dirigido por Luciano Zanatta e Ricardo de Carli, com participações de Carlos Ferreira e Isabel Nogueira.

Desandance – protobanda que, a partir de fragmentos de partituras anotados em um caderno de rascunhos, cria gravações e performances que tem na colagem o procedimento gerador. São utilizados recortes de vídeos achados na internet, improvisações gravadas e montadas, leituras abertas das partituras-esboços e mixagens de processos eletrônicos de transformação de som. Dirigido por Luciano Zanatta, conta com a participação de Carlos Ferreira e dos músicos convidados Bruno Vargas e Fabrício Gambogi.

<https://www.youtube.com/watch?v=mABEUkxeZeU&list=PLqFPw81-xsnSt33uVSHZpR2G5aYNSn5N0>

Impermanente Movimento – montagem de expressões do cotidiano construídas sobre derivações de sonoridades extraídas de gravações de campo, sonificação de dados, improvisações, processos algorítmicos, geração randômica de materiais e processamento de som. O processo criativo sobrepõe gravação, performance e composição, propondo desconstrução de conceitos como voz, produção de sentido, autoria, registro, limites entre performance e composição (e dos papéis de performer e composit@r). A articulação teórica do trabalho se dá pelas formulações das epistemologias feministas e pelo conceito de conhecimento situado e formação de redes. Coordenado por Isabel Nogueira e Luciano Zanatta.

Medula convida na Sala dos Sons: o projeto pretende a realização de concertos mensais com obras eletroacústicas em até 8.1 canais na Sala dos Sons, com repertório diversificado escolhido por curadores convidados. A série pretende que as curadorias possam observar, na seleção dos autores e trabalhos para estes concertos, princípios de diversidade entre gênero, sexualidade, raça e etnia, em acordo com suas concepções e possibilidades. Os mesmos princípios serão observados nos convites para as funções de curadoria. Os curadores enviarão o programa, que será difundido nos concertos, com divulgação previa via internet.

Para saber mais:

Isabel Nogueira

Compositora – performer, doutora em musicologia, é parte da Medula Experimentos Sonoros e parte do duo Strana Lektiri, com Leandra Lambert. Professora do Departamento de Música da UFRGS nas áreas de Música Popular e Performance, professora do curso de pós graduação em Música da UFRGS e PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL.

Luciano Zanatta

Músico, doutor em Composição pela Ufrgs. Integrou a banda Os Relógios de Frederico e atualmente é parte da Medula – experimentos sonoros. Professor do Departamento de Música da UFRGS, nas áreas de Composição, Música Eletroacústica e Música Popular.

Chico Machado (João Carlos Machado).

Nascido em 1964, vive e trabalha em Porto Alegre/RS. Artista plástico, performer e professor do Departamento de Arte Dramática do IA/UFRGS. Bacharel em Pintura e em Desenho (1991), Especialista em Teoria do Teatro Contemporâneo (2000), Mestre (2005) e Doutor em Poéticas Visuais (2012) pelo IA/UFRGS. Realizou exposições individuais e coletivas desde 1991, tendo obtido diversos prêmios nas áreas de artes visuais, música e teatro.

meio racional

Natália Kéri, Cau Silva e Caio Kenji

Nesta série, a ideia de Natália é fazer uma chamada entre os outros autores da linda para que enviem de um a dois minutos de paisagens sonoras (captadas ou montadas). Aí este áudio é o ponto de partida de um texto e de uma obra visual.

Hoje, a partir do som de Caio Kenji.

<https://nmelindo.bandcamp.com/track/caio-kenji-som>

E com a produção visual de Cau Silva na capa.

Meio racional, de Natália Kéri

A rua via um vai-e-vem de gente, e não tão gente, e animal, e coisa, e racional, meio racional, pouco racional, antirracional. Palco do ser que se esconde, que se cala, que se emburrece, que se apequena no dentro, mas que descortina e floresce no vento, na sujeira, no desgovernado, na horda.

Via andamentos apavorados, no medo da rua, do que é feio, do oposto disposto aos pés do edifício, do rés do chão em que a vida fede e, principalmente, do fluxo irrefreável e desesperado que se emula na vida. Ou quase. Se tiver sorte. Se fôssemos melhores e mais eficientes, a rua seria trocada por um borrão de cores, projetadas nas janelas laterais, dianteiras e traseiras. A limpeza abstrata.

Via vazio. Via oco. Via morte.



em-sai(´a)das - ou, de como narrar a paisagem sonora

Flora Holderbaum e Danielle Antunes

Sáimos aos ensaios da con-versa, versando às passadas das paixões que urgem, com-passionando as falas e os fal(ado)os que nos atravessam. Passo, passio, passamos, palavr(e)amos. Ao certo, nada encontramos, mas trilhas e atalhos, “linha de fuga do voo da bruxa” (1), alçamos. Ao que vem do vento, p(ar)lavras se encarnecendo, ossificando os sus-piros e arre-pios: “aqui também, o sentido ilumina e produz as palavras; não mais de vento, e sim de carne e osso.”(2) La chair et l’os, chere-lô a querela, quer eu e quer ela, querelô as passadelas. Pass pass passo, passado o filme de carne e osso que ainda passa em nosso es-paço.

Passio, paixões ao espaço: a palavra que mais eclode, explode, jorra de nossas bocas – paixão de carne e osso – des-organ(os)izando os meios – a voz, o texto, a poesia, a música... Não iríamos a qualquer lugar, correndo o mundo de ponta a ponta em busca de boas companhias, para fornecer e receber ensaios de carne e osso? Basta assobiar! (3).

Uma sub(e)stância que preenche a boca vazia, o coração vazio, o ventre vazio... Vaz(i)a pelos poros feromônios, fero-homônimos, fera homônima, f-Eros. Quando se vive sob(r)e a espécie da passagem (4), passadas agem querendo. Esse Eros feroz, agindo em nós, seria este sempre insaciável querer mais?

Aquilo que eletrifica a palavra: pão quente, impulso “suculento e nervoso”*, em inter-curso a palavra nos percorre, passo a passo, dedo a dedo, boca à boca caminhada – do pé à orelha, onde a fala é boca cheia, peito cheio, seio cheio, mesa farta – dispôr a mesa farta (o Banquete platônico, o amor que nunca tarda), tábua de sílaba (pau tônica paulatônica), bomba atômica na academia, que sobre a paixão se cala...

Queríamos, e íamos a querer, desejo profundo: desejo atômico, anônimo, antônimo.

Engraçado o encontro com o Pau-lo lá (aos 16:09), nos 69, na viagem da voz e como se conecta com as formas do cotidi-anus?

O desejo des-organus da fala, orgasmos que não calam, o que sonhamos: sonhos do orgasmo infinito até a explosão, pulsão atômica que sai pela boca: ensaios de carne e osso. E corpo sem órgãos, como voz sem corpo (22:00).

Inter-penetrações: paixões, passio, passos, passagens, passeios, anseios, ensaios, conceitos, com-seios, os meios da caminhada: quantas coisas acontecem num percurso?

A narração (09:00) do momento presente, de instante a instante, pintando a passagem, como o velho Montaigne contou:

“É preciso ajustar minha história ao momento. Daqui a pouco poderei mudar, não apenas de fortuna, mas também de intenção. Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos: ou porque eu seja um outro eu, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias e considerações. Seja como for, talvez me contradiga, mas, como dizia Dêmades, não contradigo a verdade. Se minha alma pudesse prender pé, eu não me ensaiaria: decidir-me-ia: ela está sempre em aprendizagem e em prova.”(5)

A narrativa adquire a forma do passeio, a forma-passeio passei-o pelo ensaio: ensaio pelo anseio,

ansei-o? Não sei-o... Digressões e fragmentos compõem a passeada: servidão de areia, rodovia larga, rua de calçamento, galeria em meio à restinga, dunas da Joaquina, águas do Atlântico. Crianças, carros, cachorros, pássaros, teses, amores, amoras, línguas, falas, gritos, encontros, risos, descobertas, alçadas: eis o andamento poético “à saltos e cambalhotas”.

Les flâneries pelas ruas da ilha, flama aí não mais minha nem tua, inflama a rua, proclama a passagem, declama a poesia e chama pra numa boa mover-se, devir-se, envolver-se, tecer-nos, enternecer-nos, tornarmo-nos amigas: pré-condição de toda conversa-ação e da palavra-ação que une sentimento-pensamento aos ensaios da nossa vida.

Para saber mais:

- (1) Deleuze e Guattari. O que é a filosofia? (p. 53).
- (2) Michel de Montaigne. Ensaaios. (III, 5, 132).
- (3) _____ Ensaaios (III, 5).
- (4) Cf. Haroldo de Campos. Galáxias.
- (5) Michel de Motaigue, Ensaaios (III, I, 27-28).

kaos

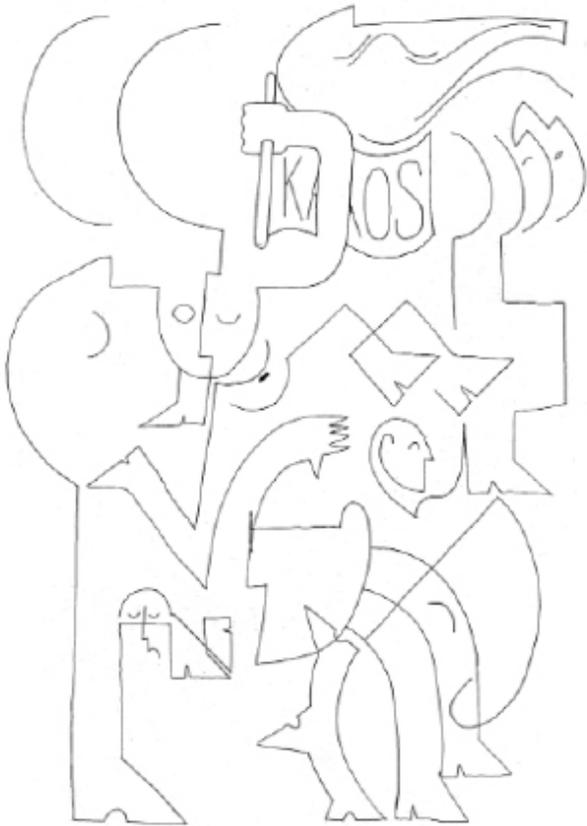
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego



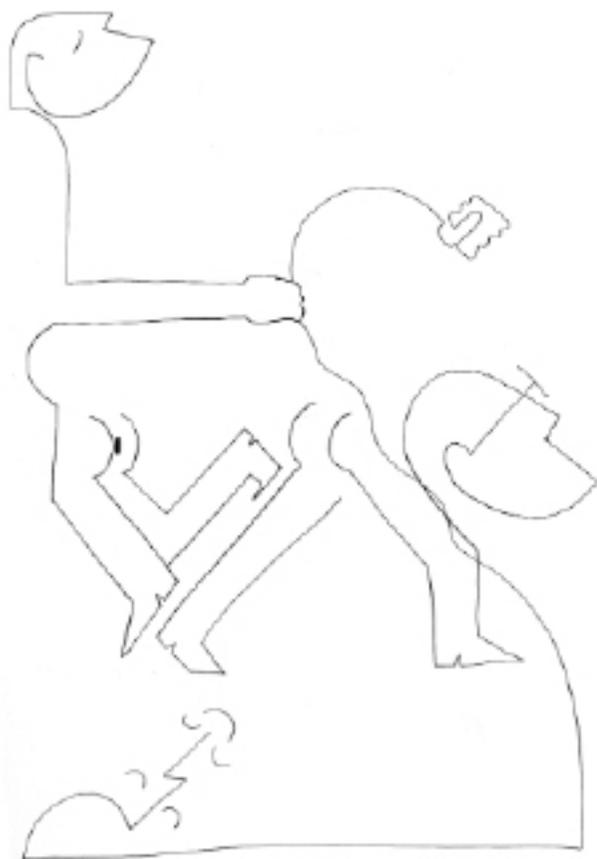
composição sem título ou número
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego

1



composição sem título ou número
Walter Rego



composição sem título ou número
Walter Rego

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 10 de agosto 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