

# linde

#3 2017

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

# sumário

**03** **editorial**  
Alessa, Flora Holderbaum e Julia Teles

**06** **uma escuta imersiva: geralda, máquina de captar**  
Alexandre Fenerich

**29** **ativismos digitais e cyberfeminismos**  
Isabel Nogueira

**38** **do si diante do sol. para flora**  
Ana Paula Pereira

**40** **notas sobre notas (mmm)**  
Vinícius Fernandes

**42** **para uma música peripatética**  
Cadós Sanchez

**49** **be water**  
Daniel Ferreira Holderbaum

# editorial

Alessa, Flora Holderbaum e Julia Teles

---

Salve salve!

“Perâmbulo”:

Ao editar a linda a cada mês, observamos as coincidências repentinas, todavia, inequivocamente maduras, das muitas moradas sonoras que ora ocupamos e habitamos. Mas em contraposição, também percebemos os muitos trânsitos e percursos sonoros possíveis que perambulamos, passamos, nos apropriamos como passageiros para depois ir embora. Os trânsitos e as migrações, as chegadas e saídas das moradas, as visitas. É como nos textos: meio que sem querer, conversamos entre nós, às vezes num paralelo bem próximo, como amigos íntimos; em outras, em conexões passageiras como num banco de ônibus, uma feira de alimentos de procedências longínquas que precisam ser cozidos a fogo baixo e, ainda depois, digeridos lentamente, para se revelarem para nós em outros efeitos de nutrições. Ou como dar outras funções a cômodos usados de forma velha, ou à salas e cozinhas sonoramente ocupadas e exploradas de outra maneira.

Nesta edição, temos colaboradores novos e seus textos sobre as relações entre o som, habitações e seus nomadismos pulsantes; as trocas entre interioridades e exterioridades aí criadas. O compositor e sound designer Alexandre Sperandéo Fenerich relata sua experiência junto ao multi-instrumentista e luthier Tato Taborda e sua instrumenta Geralda, uma espécie de bicho-sonoro, ou bicha-sonora meio mulher-banda, meio instrumento-casa ambulante, morada meio caramujo, morada meio circo, montada dentro de um barraco no

Largo São Francisco no Rio de Janeiro e com a qual Fenerich interagiu em diversas ocasiões e concertos com Taborda. Geralda que conecta o interior das sonoridades improvisadas com o som entrante da rua.

Outro colaborador estreante é Vinícius Fernandes, produtor do selo de música experimental TUDOS. Em seu texto, ele fala sobre seu disco-casa ou disco-roupa que ele veste: Metal Machine Music de Lou Reed. Fernandes fala sobre uma música simpatomimética, algo como uma cheirada de carreira no ouvido, que leva a um outro sentir a música. Uma coisa meio High morada, transe morada....

Cadóz Sanchez completa o time dos novos colaboradores da revista. Em seu texto dividido em três partes (a segunda virá na próxima edição), ele propõe a vivência de uma música peripatética, um “ir-e-vir-conversando” que acompanha um passeio sonoro. Escreve sobre algo que seria uma experiência sonora da não-morada: como as condições dadas nos trânsitos afetam nossa escuta e a produção de música e como os sons são, por nós, ora consumidos como se fôssemos hóspedes ou turistas, ora enquanto co-habitantes de um espaço comum. Discorre sobre as relações mais ou menos impessoais que daí decorrem, a postura do turista sobre a cidade e os sons e, a partir desta relação, como isso é levado para o âmbito sonoro.

Ana Paula circunda o tema casa, entrada-saída em seu poema feito a par(t)ir de Oficina de Poesia sonora que participou em Curitiba com uma de nossas editoras, Flora Holderbaum, no excelente Espaço de Criação Composteira. Ao final desse evento, essa casa, quase um “Caminho de Santiago Composteira”, abrigou, encasulou e deu lugar a diversas performances poéticas, uma em cada cômodo.

Para fechar o time desta edição, temos o texto de Isabel Nogueira, que já escreveu diversas vezes aqui na linda em sua coluna-duo de conversas e en-

trevistas. Ela contorna um tema muitas vezes abordado na revista, que é a falta de representação para criadoras, artistas e compositoras na música, não só na música experimental, mas em todos os âmbitos musicais. A morada dela ou seu trânsito, ou seja, seu texto, é uma espécie de construir-morada sobre as formas de ativismos e feminismos na música, através de compilações de criadoras por selos e coletâneas digitais, as quais inauguram ativismos e cyberfeminismos. Nos apresenta assim as compilações *Feminoise Latinoamerica*, organizada pela artista sonora argentina Maia Koenig e *Hystereofônica*, organizada por Ágatha Barbosa de São Paulo. Morada em construção, morada Do It Yourself...

E quem coloca todas estas moradas e estradas em diagramação é o convidado para ilustrar a linda deste mês, Daniel Ferreira Holderbaum. Sejam visuais ou vibrantes, em várias janelas, ele nos concede as paisagens.

Então...entre! Ou transite! A casa é sua!

E a passagem também!

Boas leituras e ressonâncias

# uma escuta imersiva: geralda, máquina de captar

Alexandre Fenerich

---

A expressão reta não sonha.

(...)

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as suas naturalidades.

Manuel de Barros – Livro Sobre Nada.

## 1) “(...) escute o mundo.”

“A grande revolução até agora (...) é ‘escute o mundo’. Não tem nada mais revolucionário que isso” – declarou o compositor, multi-instrumentista e luthier Tato Taborda em entrevista que me concedeu, em fevereiro de 2013. De 2005 a 2008 ensaiei semanalmente, tocando computador e controladores MIDI, com Tato e seu multi instrumento Geralda no Largo São Francisco, (Figura 1 na capa; Taborda, 2008), centro do Rio de Janeiro, num barracão antigo que abrigava a grande máquina e outras tantas companhias de teatro e dança, administrado por um coletivo denominado “Condomínio Cultural”. Nesse barracão criamos uma parceria de bastante música improvisada, talvez experimental.

O prédio era fronteiro de uma das áreas de comércio popular mais ruidosas da cidade – o Saara, com seu circuito interno de rádio que, das 8 às 18h

ininterruptamente, emite ofertas de produtos vendidos pelas lojas. Rodeados que estávamos pelos pregões e pela música, não podíamos deixar de escutar a cidade em sua efervescência, que adentrava pelas portas e janelas do barracão. A um primeiro contato poderia-se dizer que era um espaço totalmente inapropriado para um ensaio musical. Entretanto, na nossa prática cotidiana, foi se tornando, por um lado, fonte sonora constante e, por outro, estímulo para a concentração. Não à toa, em nosso primeiro giro pela Europa o compositor e luthier acoplou na Geralda um radinho de pilha comprado ali mesmo, a três passos da porta do barracão, que trazia para o tecido musical de nossas performances em salas de concerto europeias os sons impuros do mundo.

A própria Geralda era uma miscelânea de instrumentos que remetem às ruas: um velho acordeon e um velho violão, agogôs, uma zabumba, pandeiros, apitos, flautas bolivianas... a um primeiro olhar o instrumento remete à figura do homem-banda – rabelaisiano personagem das ruas. Na sua constituição, era uma alegoria musical dos sons exteriores ao ambiente de um concerto, seja ao trazer um modo de tocar pouco preocupado com a correção ou a perfeição técnica, seja ao importar instrumentos da rua. Além disso, por basear-se no improviso, as performances com a Geralda remetiam a um certo descontrole, a uma instabilidade típica das apresentações populares.

Entretanto, minha experiência musical ao tocar neste ambiente tinha também o aspecto de uma extrema imersão sonora e espacial nas estruturas musicais e arquitetônicas do instrumento; um ambiente sonoro-espacial delimitado tanto pelos restritos materiais rítmicos, harmônicos e timbrísticos empregados em repetição, quanto pela espacialização dos seus sons em diversos pontos por via de alto-falantes instalados ao redor de nós – como abordaremos mais tarde.

Este artigo tem como eixo esta dupla relação na experiência de tocar com Tato e a Geralda: por um lado, a absorção dos sons do mundo, de seus ritmos

e suas sonoridades, do trabalho com suas impurezas intrínsecas e em um ambiente tecnológico low tech, como aquele que nos cercava e que dispúnhamos no Condomínio Cultural. Por outro lado, a imersão profunda no território musical criado pelo instrumento a partir de ensaios longos com materiais sonoros, rítmicos e espaciais bem delimitados. Inspirado por essa experiência espero traçar o perfil estético e musical do repertório que criamos. Mas não se trata de um texto confessional ou auto-referente: simplesmente do relato de um viajante que possui uma voz narrativa pessoal e uma direção do olhar de dentro para fora acerca dos percursos que trilhamos com a Geralda, da experiência de tocar nesse ambiente e das estratégias para conversarmos musicalmente.



Figura 1: Geralda  
(Taborda, 2008).



## 2) Improviso e forma inacabada

Uma particularidade dos nossos ensaios: enquanto eu montava meu set, Tato ia afinando a Geralda e já ensaiava algum gesto, loop ou motivo melódico-harmônico. Quando percebia, ele estava imerso no ambiente musical e a performance já havia começado, sem aviso, a partir dos esboços ou afinações iniciais. As delimitações temporais ficavam nebulosas, e a mim nada mais restava que entrar ali e interagir.

Era um começo sem marco inicial. Não se esperava que do silêncio surgisse a música; pelo contrário: esta emergiu dos sons exteriores dos passantes e dos pregões, e também de sons anteriores a uma intencionalidade propriamente musical: afinação do violão, experimentação do arco, teste do volume dos samples e loops, etc. Sem esperar que todos os executantes estivessem prontos, não havia uma moldura sonora pré-determinada que definia um princípio, tipicamente realizado como um gesto com a cabeça ou com as mãos, ou ainda com um som pontual e marcante. A performance começava como se não fora interrompida anteriormente.

Este começo era a expressão de uma mobilidade da forma que se espelharia no própria modo de tecer o sonoro. Pois o que fazíamos era um percurso sem mapa ou esquema anterior; um improviso no sentido estrito do termo: não havia um pré-acabamento formal que determinasse articulações no tempo, como há, por exemplo, tradicionalmente no improviso jazzístico. A única delimitação que tínhamos era do material sonoro empregado, decorrente dos instrumentos que estavam acoplados na Geralda naquele momento – e isso é significativo, pois seu corpo instrumental variou substancialmente de tempos em tempos – havia assim uma restrição harmônica e timbrística a priori. O material com que eu trabalhava no laptop era de amostras gravadas dos ins-

trumentos e alguns toques que Tato frequentemente dava a eles. E, portanto, era uma réplica das sonoridades da Geralda física, sobre as quais aplicava, em tempo real, algumas operações típicas da música eletroacústica: colocava em loop, filtrava, granulava, transpunha, fragmentava e espacializava.

*Partindo desta delimitação sonora, as performances eram perambulações sem rota. “Performance desprotegida”, como se refere o professor e improvisador Rogerio Costa a respeito das livre improvisações:*

*(...) nela os músicos não se apoiam numa partitura ou num roteiro ou mesmo numa “linguagem” (idioma musical) compartilhado por todos. Mesmo os momentos em que o Caos invade a performance devem ser encarados com naturalidade pois isso faz parte do jogo ideal sem regras (Costa, 2007: 174).*

Mergulhados no tempo, a homogeneidade do material sonoro nos permitia uma liberdade de percurso que poderia abranger um largo espectro de texturas e densidades, mas que nos isentava de lançar mão de atributos formais como retomadas temáticas ou motívicas, simetrias ou qualquer busca por um equilíbrio formal – elementos que impregnam a forma de uma sensação de completude. Nosso percurso musical manifestava-se através de modos de expressão dinâmicos, mutáveis e flutuantes (para usar as expressões de Bakhtin: 1987) – um jogo de contrastes, intensificações ou de polifonia expandida, mas sem uma meta temporal única nem inícios ou finais pontuados e claros. Transitávamos de um estado a outro tendo como substrato o rico material sonoro da Geralda, mas mantínhamos formalmente os sentidos de mobilidade e inacabamento.

### **3) Performance contemplativa: tempo intensivo**

Exemplo deste espírito é uma região que frequentemente alcançávamos em nossas improvisações: por vezes “parávamos” em uma sonoridade em loop a fim de

abordá-la sob diferentes ângulos, como se olhando para as muitas facetas de um prisma. Este zoom sobre o material, espécie de contemplação dos músicos sobre as sonoridades em loop, é de uma temporalidade da ordem da intensidade, bem diversa de uma sequência linear, como numa obra escrita, composta – extensiva por natureza – em que tradicionalmente há uma forma pré-determinada. Frequentemente abríamos janelas de escuta em que propriamente não tocávamos, ou intervínhamos muito pouco, mas escutávamos. Não que não houvesse momentos de muita ação física: Tato por vezes se utilizava de todo o corpo (pés e mãos, braços, pernas, bunda, cabeça) para acionar o instrumento<sup>1</sup>. Mas as Janelas de inação se tornaram, a meu ver, um dos principais motores de nossa criação musical.

Isso se dava por conta de alguns instrumentos que dispúnhamos para a colocação de material pré-gravado ou recém gravado em loop. No meu caso, criei, no software Max/MSP, cinco tocadores de sons armazenados, os quais podiam ser tocados simultaneamente. Além disso, em cada um deles era possível fragmentar o material continuamente, mudando a duração do loop, além atuar na velocidade de leitura do sample (acarreando em alterações de sua duração e em transposições) através de um dispositivo de iteração (mouse ou interface midi de controle<sup>2</sup>. Tato, por sua vez, tinha acoplado na Geralda dois geradores de loop Echoplex<sup>3</sup> que permitiam a gravação de inúmeras camadas de material, os quais ficavam agenciados por loops com durações pré-determinadas e que podiam ser tocados simultaneamente. Assim, com estes dispositivos podíamos sobrepor uma série de repetições com períodos de duração muito próxima, fato que gerava uma complexa micropolifonia rítmica – ou seja, uma polifonia cuja diferença entre as vozes é sutil.

Para ilustrar como esta se dava tomemos um exemplo mais simples – com apenas dois sons – representados pelas formas de onda em triângulo das Figuras 2 a 7.<sup>4</sup>

Defasagens - <https://youtu.be/pyIOsG1hmzw>

O som de cima, mais curto, possui a duração de 0,12s, e o de baixo, 0,1202s – uma diferença muito pequena. Iniciam em sincronia (Figura 2) e passam a se defasar por conta desta diferença, que se acumula de repetição a repetição. Assim, cerca de 17s após o início (Figura 3) estão em visível defasagem, mas não é possível, pela escuta, determinar se há dois sons destacados. No entanto, tem-se a impressão de que este único som escutado, inicialmente de ataque bem definido em com rápido decay, parece ter aumentado de duração. Já em cerca de 32s (Figura 4) o som de baixo principia exatamente na metade da duração do outro, e escutamos dois sons destacados. Progressivamente essa percepção retorna à situação inicial (em cerca de 46s e em 1 minuto – Figuras 5 e 6) e finalmente os sons estão novamente sincronizados, sendo escutados como um só (em cerca de 1 minuto e 10s – Figura 7). Note-se que estes estágios são atingidos de forma contínua, não sendo possível determinar exatamente quais são os seus limites.

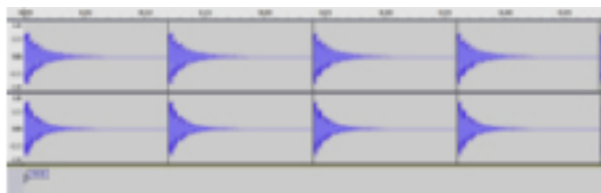


Figura 2: Sons de 0,12 s (acima) e 0,1202 s (abaixo); início



Figura 3: Sons de 0,12s (acima) e 0,1202 (abaixo); em c. 17

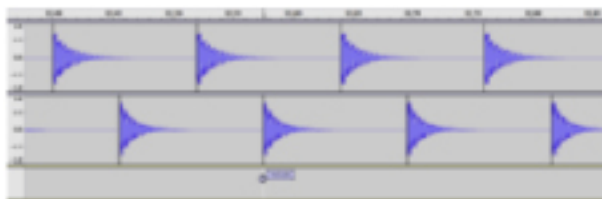


Figura 4: Sons de 0,12s (acima) e 0,01202s (abaixo); em c. 32" – metade

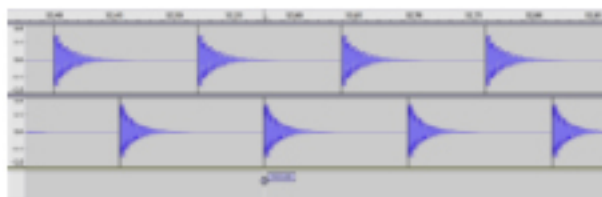


Figura 5: Sons de 0,12s (acima) e 0,01202 (abaixo); em c. 46



Figura 6: Sons de 0,12s (acima) e 0,1202 (abaixo); em c. 1'

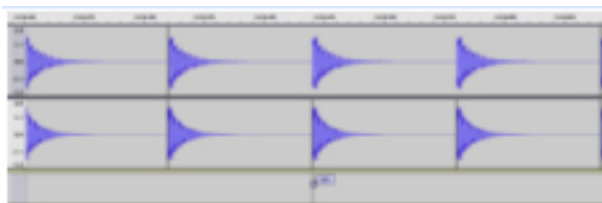


Figura 7: Sons re-sincronizados; c. 1'10"

Este procedimento é bastante conhecido no ambiente da música experimental, tendo sido empregado por compositores como Pauline Oliveros e Steve Reich. Em *Come Out* (1966), de Reich, por exemplo, um extrato da gravação de uma sentença proferida por um manifestante negro em Nova Iorque, em 1964 (a palavra “Come Out”)<sup>5</sup>, foi posto em loop em dois toca-dores de fita diferentes ao mesmo tempo. A pequena diferença de velocidade entre eles – normal mesmo entre tocadores idênticos – gerou defasagens que ocasionaram em deslocamentos rítmicos e resultantes melódicas e timbrísticas que se formaram simplesmente pela diferença de velocidade de leitura entre eles (como se pode escutar na peça de Reich). Por conta disso, o compositor Alvin Lucier afirmou que “o que era impressionante é que se poderia escutar uma peça inteira sendo composta por si mesma”<sup>6</sup>, sendo que “o compositor não decide o que acontece de momento a momento”.<sup>7</sup> Esta postura criativa seria chamada por Lucier de música de processos graduais – sendo ele mesmo realizador dessa prática em que, uma vez iniciado o processo, este se engendrava por si só, cabendo aos compositores/intérpretes escutá-lo a fim de respeitarem a duração necessária para que se efetuassem. Uma postura que conta, portanto, com uma inação dos agentes; uma contemplação frente aos acontecimentos sonoros em curso exteriores a eles, ou independentes de seu gesto a cada momento.

Na nossa prática, sobrepúnhamos muitos desses loops com períodos, ou de duração muito próxima, ou com múltiplos inteiros e pequenas frações entre si – o que trazia certa complexidade para o jogo rítmico que expus acima. E por vezes os escutávamos intervindo muito pouco, a fim de que o processo resultante de sua defasagem ocorresse. Nesse sentido, muitas vezes prestávamos muito mais atenção ao som na medida em que este acontecia do que na sua realização.

#### 4) Imersão

As flutuações de andamento mencionadas acima geravam deslocamentos rítmicos entre as camadas de loops, mas sua percepção geral era, apesar das defasagens, de uma única pulsação. Esta, por vezes, prevalecia por muito tempo – lembro-me, em um ensaio, de tocarmos quatro horas ininterruptas sob um mesmo pulso de base – a ponto de influenciar a minha escuta dos sons de fora do ambiente musical: muitas vezes, terminado o ensaio, eu saía para as ruas do centro do Rio de Janeiro escutando todos os eventos sonoros dentro da grade temporal determinada pela pulsação, tal qual num transe. Assim, os pregões, sons de pássaro, vozes ou buzinas encaixavam-se de alguma maneira no pulso que acabara de silenciar – tamanho era o estímulo ao qual eu estivera imerso.

Também o conteúdo harmônico e timbrístico da Geralda configurava um universo muito particular, o qual se distanciava da sonoridade padrão do Ocidente e colocava a escuta em uma espécie de redoma. Pois por ser construída a partir de muitos instrumentos acoplados das mais diversas origens, a orquestra-de-um-homem-só possuía uma afinação muito específica, que misturava traços em temperamento igual com outros em afinação justa ou mesmo desafinados – por vezes tudo isso em um mesmo instrumento. Tato Taborda explicou-me o caráter heterogêneo da ideia de base da qual proveio a Geralda, a qual gerou sua instrumentação:

*Antes de ter clareza sobre a forma da estrutura<sup>8</sup>, eu pedi para amigos me darem o que eles tinham de tralhas de instrumentos usados, quebrados, brinquedos ou objetos com potência de instrumentos, que eles não precisassem mais. Isso ressoa um pouco um poema do Manoel de Barros que influenciou o projeto da Geralda que diz [que] “qualquer objeto sem serventia, serve para a poesia”. (Taborda, 2013)*

E influenciado também pela ideia de uma “arquitetura de natureza fragmentária”<sup>9</sup> – oposta à prática histórica da Arquitetura no Ocidente, que parte

de um projeto – a Geralda foi sendo construída “como os barracos, que não eram feitos a partir de projeto arquitetônico pré-existente” (Taborda, 2013) – ou seja, foi sendo composta a partir de instrumentos os mais diversos na medida em que estes chegavam às mãos, os quais foram criando significação quando postos a tocar juntos.

A afinação de base, por exemplo, surgiu da semelhança entre dois instrumentos muito diferentes, os quais se aproximaram através da escuta e da prática do compositor-luthier. O primeiro a aparecer foi um acordeon, presente do amigo Tim Rescala, que era afinado em 438 Hz:

*(...) aquela, que é um acordeon afinado em 438 [Hz]. E tudo isso é determinante... esse acordeon determinou uma afinação. Os clusters<sup>10</sup> que eu dou estão em torno do 438 [Hz], e não em 440 [Hz] e nem 442 [Hz]<sup>11</sup> (...) (Taborda, 2013).*

Mas esta afinação só seria percebida na medida em que, experimentando com a Geralda, Taborda, ao tocar o plate<sup>12</sup> – após uma longa improvisação noturna que determinou um novo modo de tocar, além da identidade feminina da orquestra<sup>13</sup> – descobre que este possuía uma fundamental – um Si baixo, a qual se ajustava, também em suas parciais, com a afinação estabelecida pelo acordeon:

*Vi que [este Si] era compatível com o 438 [Hz] do acordeon, era bem próximo. Era um baixo que não se encaixava em um padrão de 440 [Hz], mas encaixava com os clusters das notas brancas do acordeon, que era afinado em 438 [Hz]. (Taborda, 2013).*

Esta coincidência foi determinante para a afinação de outros instrumentos de base para o sistema harmônico da Geralda, como o violão (o qual fora seu primeiro instrumento<sup>14</sup>– e que teve a primeira corda substituída por uma de contrabaixo):



Figura 8: Capa do disco “Música para Orquestra – Tato Taborda e Geralda”, na qual se pode ver a maquete de arame, com o círculo em baixo, o quadrado no meio e o pentágono em cima (Taborda, 2008).



*Com isso, a nota grave do violão, a primeira corda de contrabaixo, foi afinada nesse Si grave. E botei a quinta corda uma oitava acima dela, a quarta corda uma quinta acima dela, e aí a terceira corda uma oitava dessa quinta, a segunda uma terça maior e a primeira corda a oitava da oitava da oitava. Então um acorde perfeito maior, ali no violão, aterrado, ancorado nesse Si baixo (Taborda, 2013).*

Além da afinação baseada nesse Si baixo que ressoa no Plate, também um outro instrumento – uma corda de nylon de pesca, presa do círculo de base ao pentágono de cima e tocada com as mãos (em pizzicato) ou com arco, era afinado nesse Si baixo (Taborda, 2013). E muitas vezes vi Tato afinar o violão nos harmônicos desse Si baixo – ou seja, as oitavas, quintas, e sobretudo a terça maior do violão a partir de seus harmônicos.

Isso é significativo, pois ao fazê-lo Tato empregava nas cordas soltas do violão uma afinação justa – ou seja, baseada nos harmônicos naturais da fundamental do Si baixo até o quinto harmônico (que corresponde a uma terça maior), e não nas notas resultantes do temperamento igual da oitava, que é atualmente o padrão no Ocidente.<sup>15</sup> A diferença entre a terça maior justa e a temperada é significativa: se tomarmos como base a nota Lá 2 (110 Hz), sua terça maior justa (Dó# 2) será 137,5Hz, enquanto que a temperada será de 138,59Hz. A diferença, além de perceptível se compararmos ambas as notas, ocorre no plano das ressonâncias: na afinação justa esta terça maior irá coincidir com o quinto harmônico das cordas mais graves (baixo do violão e corda de nylon), enquanto que na temperada não haverá esta coincidência. A consequência é que toda a orquestra-instrumento, por ancorada em uma mesma fundamental, ressoava por simpatia:

*(...) ela tem uma afinação de base em função do material harmônico físico que está ali envolvido. E aí a partir dessa noite<sup>16</sup> ela ganhou uma sonoridade mais orquestral, pois eu comecei a fazer com que as afinações entrassem em sintonia. Ao entrar em sintonia elas se*

*fundem, óbvio. É o princípio básico da orquestração, você entra numa relação harmônica e as entidades se fundem. Elas deixam de ser percebidas como diferentes, elas passam a ser parte de uma mesma coisa, entram em uma relação harmônica e se fundem naturalmente. E eu gostei muito dessa onda, eu comecei a tocar o violão e a platinela vibrava lá em cima. Começou tudo a ressoar. Daí eu tocava o “baixão”<sup>17</sup>, fazia a oitava com o dedo dividindo e o violão vibrava por simpatia. (Taborda, 2013).*

A base harmônica da Geralda seguia, portanto, a afinação justa, mas o violão, a escaleta e o acordeon, nas suas respectivas escalas (delimitadas pelas teclas e pelas trastes) seguiam o temperamento igual. Assim, se o instrumento-orquestra tinha uma afinação justa entre as fundamentais das cordas do violão e do “baixão” com o acordeon e o plate, esta mesclava-se com o temperamento igual das escalas dos instrumentos. Mas estes, por velhos – procedentes das mais diversas origens, não viam afinação há muito tempo! – não eram exatamente “temperados”. A sonoridade da Geralda era, assim, uma mistura entre afinação justa com instrumentos temperados desafinados.

A minha participação na Geralda expandida, com os loops em Max/MSP, ia muitas vezes ao encontro desta poderosa estrutura harmônica dada pela afinação justa. Pois apesar de ter no computador amostras dos instrumentos harmônicos e portanto manter originalmente as relações de afinação da Geralda real, eu podia alterar sua afinação ao mudar (continuamente para mais ou para menos) sua velocidade de leitura. O resultado, do ponto de vista da afinação, é como se eu tivesse em mãos várias cravelhas, as quais alterava, desafinando-as. No entanto, tal como os pulsos dos loops que permaneciam inalterados por longos períodos, aqui é como se eu criasse ornamentações ao redor de uma só nota – ou às ressonâncias emanadas dela – sendo que prevalecia, do ponto de vista harmônico, um pedal<sup>18</sup> sobre este si baixo e as notas ao redor de suas parciais harmônicas – além, é claro, de ruídos (ou sons sem altura

definida) resultantes dos atritos em sforzato em instrumentos de corda ou dos toques nos instrumentos de percussão.

Da mesma forma que nas longas permanências em uma única pulsação, a imersão neste ambiente harmônico predominante era, ao contrário do que se pode imaginar de início, uma experiência de abertura à diferença – ou seja, às mínimas alterações que apareciam neste bloco harmônico. Pois, assim como sobre as pulsações, a permanência induzia, não a um estado de desatenção, mas de cuidado com os menores detalhes que a alternavam: qualquer desafinação era notada, e seu abandono, desejado. E também as notas dos sons da rua que entravam pelas janelas acabavam por ser redescobertas (ou mesmo, percebidas) após longa imersão neste Si baixo – seja pela semelhança, seja por oposição. A harmonia que o instrumento sugeria ficava por um longo tempo ressoando na imaginação como um tinnitus<sup>19</sup>, sendo uma forma generosa de re-escuta dos sons do mundo.

## 5) Habitat

Mas se a pulsação e a sonoridade consistiam numa “oca sonora” – uma delimitação singular que criava uma imersão tal que alterava minha escuta fora do ambiente musical, e portanto permanecia ressoando após seu término<sup>20</sup>, o próprio espaço que o instrumento-orquestra delimitava era imersivo, circular e concêntrico. Pois a Geralda fora pensada inicialmente como uma arquitetura singular:

*Ela é uma veste e é uma casa também... ela é um espaço de habitar, é um habitável. Ela também é um espaço penetrável, ao mesmo tempo que tem uma coisa uterina nessa relação de quem habita e onde habita. Tem o fato de penetrar e estar dentro, cercado por aquilo. Eu me mover circularmente ali dentro traz esse signo do “habitar”, do habitar uterino, de uma arquitetura, mas uma arquitetura pensada de dentro pra fora, uma arquitetura de natureza fragmentária (...) (Taborda, 2013).*

Arquitetura ao redor do músico que lembrava, por exemplo, a peça Zirkus, para percussão, de Karlheinz Stockhausen, na qual o intérprete, rodeado por nove grupos instrumentais, deve girar a fim de tocá-los, tal como indica a partitura.<sup>21</sup> Mas o modelo de performance era bem mais o do palhaço-homem-banda, tal como Tato comenta no encarte do CD que registra algumas peças criadas a partir de performances na Geralda, do qual participo:

*A origem da Geralda é remotíssima: meu pai, um exímio contador de estórias, costumava contar uma sobre um número de circo de sua infância, onde um palhaço, chamado Espingarda, vestido de fraque, tocava violino e se acompanhava com prato e bumbo preso nas costas. No auge do seu número entrava em cena um garotinho que, com a mesma roupa e instrumentos em miniatura, anarquizava a performance 'seríssima'. (Taborda, 2008).*

Esse aspecto “homem-banda” é um dos grandes “baratos” da performance: assistir o músico tocar com as mãos, os pés e com a cabeça, voltando-se em malabarismos coreográficos dentro daquele espaço exíguo. Antes de minha entrada como intérprete da Geralda expandida, Tato inclusive andava com o instrumento, portando-o mesmo como uma veste – já que este possuía amplificação própria e não era ligado a nenhum cabo.<sup>22</sup>

The Man-Orchestra (O homem-banda) – <https://youtu.be/EHPxQP-DzXZg>

Com minha entrada na orquestra-instrumento esta mobilidade se perdeu, pois para que igualássemos em volume e em timbre as sonoridades da Geralda física com a virtual foi preciso que a primeira fosse difundida nos mesmos alto-falantes que a outra – e portanto ela passou a ser ligada por cabos, impedindo que andasse. Entretanto, minha entrada trouxe, por sua vez, um outro aspecto ligado a esse habitar: um dos meus trabalhos era o de espacializar os sons, ou seja, de difundi-los em diversos alto-falantes situados, na maioria das vezes, ao redor do público, mas voltados para o centro – onde nos encontráva-

mos. Isso se dava de algumas formas: primeiramente, eu podia alocar qualquer um dos meus cinco tocadores de loop para atuar entre um até oito alto falantes. Para tal, criei uma matriz no Max/MSP que designava qual das saídas de áudio dos loops iria para quais alto-falantes. Uma outra forma de fazê-lo era por um dispositivo contínuo, comandado por um mouse, o qual me permitia “passar” com o som proveniente de cada loop pelos alto-falantes.

Com o tempo fomos criando outros dispositivos. Usávamos um que era acionado por Tato na Geralda e que ligava uma série de delays – cujo tempo era diferente para cada saída para os alto-falantes – os quais defasavam o som capturado vindo do mixer, que por sua vez continha diversos instrumentos captados por microfones de contato.<sup>23</sup> O tempo dos delays era escolhido aleatoriamente sempre que este era acionado novamente, e usávamos um antigo drum machine acoplado à Geralda, que possuía uma saída MIDI, a qual era conectada ao meu computador – instrumento com o qual Tato ligava ou desligava os delays.

A experiência de espacializar os sons da Geralda era a de acentuar a noção de que ela ocupava um lugar – que não era apenas um objeto sendo tocado no palco, mas que estava ali, próxima ou distante dos ouvintes e de nossos ouvidos. Trazia portanto, para a escuta, um aspecto palpável, quase tátil – os sons pareciam estar ao alcance das mãos, ou muito distantes. retirava dessa experiência um aspecto abstrato que a performance musical tradicionalmente tem: aliado aos toques de samba que frequentemente eram trazidos pelo batucar de Tato Taborda, tirava da escuta concentrada e “puramente sonora” do concerto tradicional. Nada havia ali para ser somente escutado; o ouvinte podia dançar conosco com os sons que lhe preenchiam o corpo, como no espaço real do mundo.

O habitar de Tato Taborda na Geralda física era assim expandido pela Geralda virtual na forma de sons que, agora, envolviam os ouvintes e a nós mesmos: uma abertura do espaço circundante que o instrumento criava, não

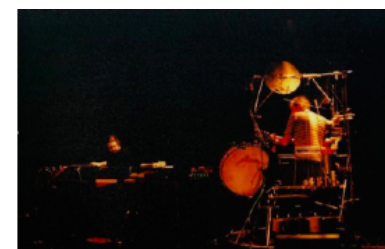


Figura 9: Geralda virtual + Geralda real, em improvisação. Fenerich, 2007.

sendo vivenciado apenas visualmente pelo público, mas que também tinha um paralelo sonoro que ressoava a experiência de estar cercado por instrumentos.

## 6) Conclusão

Neste texto tentei colocar alguns pontos marcantes ao tocar com Tato Taborda na orquestra Geralda. Gostaria de enfatizar um aspecto aparentemente contraditório dessa experiência: por um lado a orquestra era composta pelos mais diversos instrumentos acústicos e eletroacústicos, trazendo os sons das ruas, da música popular e do rádio; e nos modos de tocar, o diletante, o músico de circo, o homem-banda. Por outro lado, sua sonoridade particular e a repetição em longas durações – graduadas por microvariações – além de sua arquitetura visual e sonora concêntrica, fazem a escuta convergir para o seu mundo: um lugar particular que traz para dentro de si elementos em diálogo com o exterior, mas que parece se fechar para dentro no momento da realização musical.

Mas, sem limites temporais precisos, o percurso das performances parecia incluir o silêncio circundante e dele emergir, sem aviso de início. Ao final, nossas performances quase sempre diminuía até o silêncio, e terminavam. Havia portanto como que um afluir dos sons que nos rodeavam, os quais, alguns deles, tomavam corpo na alegoria das ruas dada pelos instrumentos-cacareco – e um retorno ao estado inicial, um silenciar gradual em direção ao fundo sonoro dos pregões e das vozes (no caso de nossos ensaios), ou na memória dos sons recém-silenciados, no caso de salas de concerto.

Além disso, a imersão em sonoridades que pouco se desviam ou se modificam produzia um estado de atenção ao aspecto sonoro do real: passava-se a ouvir as ruas ativado pelo longo pedal, fazendo comparar a todo momento o exterior com essa escuta-memória interior. Era como se um outro sentido

da escuta se desdobrasse. Essa estruturação interna dada pelos pedais rítmicos e harmônicos, ao invés de esconder, na verdade revelava o exterior pelas suas frestas. E os sons de fora passaram a ser percebidos pelo simples fato de terem sido emoldurados pela longa exposição aos delimitados pela Geralda.

Havia portanto uma perambulação sem rota prévia, mas como num mantra, não saíamos do lugar; não traçávamos nenhum arco temporal narrativo. As improvisações eram exercícios de longa duração da escuta do ínfimo: do detalhe e do desvio tanto da pulsação quanto do pedal harmônico, e seu resultado final era o de colocar os ouvidos em um limiar mínimo, fazendo-os atentos e cuidadosos com aquilo que apreendiam. Uma hiper-sensibilização que nos abria para uma escuta ampliada do mundo, quando para ele nos dirigíamos.

**Notas de fim:**

1. Boa parte dos instrumentos de percussão acoplados à Geralda eram tocados por dispositivos movidos por alavancas, como nas teclas do piano. Assim era o bumbo, que servia como percussão grave e como a pança do instrumento-orquestra, acionado por uma alavanca presa a uma baqueta e tocado com o pulso ou com a mão. As latas, por sua vez, eram acionadas através do teclado de uma velha máquina datilográfica, cada tecla presa a um longo fio de aço que, por sua vez, era preso a vários martelinhos de metal que percutiam as latas acopladas ao corpo da Geralda.
2. Objeto groove do Max/MSP – docs.cycling74.com/max5/tutorials/msp-tut/mspchapter14.html
3. [www.vintagesynth.com/oberheim/echoplex.php](http://www.vintagesynth.com/oberheim/echoplex.php)
4. Um vídeo ilustrando esse princípio também pode ser assistido em [www.youtube.com/watch?v=pyIOsG1hmzw&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=pyIOsG1hmzw&feature=youtu.be) (abaixe o volume do seu player!).
5. A sentença é a seguinte: “I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them” – Lucier, 2012: 103.
6. “What was amazing was that you could hear a piece of music composing itself.” (Lucier, 2012: 104)
7. “The composer doesn’t decide what’s happening from moment to moment.” (Lucier, 2012: 104).
8. Tato Taborda se refere à estrutura de metal da Geralda que sustenta os instrumentos, o mixer, os alto-falantes e os loops: “O projeto surgiu dessas formas geométricas básicas que ela tem, feitas em arame. Foi feita uma maquetezinha com esse círculo embaixo, o retângulo na cintura, o pentágono em cima, e a partir dessa geometria os instrumentos foram se dispondo” (Taborda, 2013) Isto é ilustrado na Figura 8. Taborda menciona também que a opção por formas geométricas para as extremidades do instrumento sofrera influências do músico suíço-brasileiro Walter Smetak: “Pensando na relação dessas formas geométricas eu fico pensando nas explicações do Smetak sobre os instrumentos dele. Cada instrumento tem formas geométricas e todas elas, essas geometrias têm explicações cosmológicas. Os instrumentos são só a manifestações do plano concreto material de instâncias metafísicas.” (Taborda apud Obici, 2013, p. 143, nota 117).
9. Como se refere Tato Taborda a partir do pensamento de Jacques Paola Berenstein a respeito da arquitetura das favelas cariocas (Berenstein, 2001, p. 23).



10. O acordeon ficava nas costas do músico em posição vertical, e não era tocado diretamente. Um sistema de alavanca e roldanas o acionava. O instrumento era preso a uma estrutura semelhante a uma gaveta, e a alavanca, acionada pelo pé, era presa à extremidade superior do acordeon (onde se encontram os baixos) por cordas, e quando acionada emitia o som. O teclado do acordeon era preso por moedas, que acionavam apenas um grande número de teclas brancas (cluster diatônico). O teclado da escaleta acoplada à Geralda era acionado da mesma forma; para tocá-lo, entretanto, Tato apertava, com um pé, uma bomba das que servem para encher botes, ligada por um cano no bocal do instrumento.
11. Taborda refere-se aqui à afinação de base do instrumento, que é mais baixa (438 Hz) que a dos atuais instrumentos modernos, afinados normalmente em 440 ou 442 Hz. Estes valores de frequência referem-se ao Lá 4, o que implica que todas as outras notas do instrumento são proporcionalmente mais baixas, já que, para que a escala cromática ao redor do Lá4 seja transposta, todas as demais notas devem seguir sua afinação.
12. Trata-se de uma chapa de metal hexagonal que se situava acima da cabeça do músico e servia como instrumento. Era presa a seis molas, amplificada por microfone de contato (piezo) e tocada ou com as mãos, ou com uma baqueta acionada remotamente com a cabeça por um dispositivo de alavanca e roldanas, ou com arco de contrabaixo.
13. Sobre esta noite, Tato Taborda declarou: “Numa noite veio uma amiga do (Jards) Macalé aqui e disse ‘Tato, que linda! Como é o nome dela?’ – e eu nunca tinha pensado na Geralda como ‘ela’, uma entidade, um ser. E a amiga do Macalé disse que não só era ‘ela’, mas que também estava grávida, por causa do bumbo. Nós conversamos e brincamos sobre isso, daí eles foram embora e eu fui pro instrumento e comecei a tocar e de repente entrei num transe que foi até as 4:30 da manhã. Toquei quase cinco horas direto e começaram a surgir sons que nunca tinham surgido até aquele momento. E a maneira de tocar o instrumento mudou completamente nessa noite. Eu comecei a tocar mais delicadamente.”(Taborda, 2013).
14. Obici, 2013, p. 143.
15. As considerações que seguem foram feitas a partir do site: <http://www.phy.mtu.edu/~suits/scales.html>
16. Taborda refere-se à noite em que improvisou ininterruptamente “por quase cinco horas”, mencionada antes.
17. A corda de nylon.

18. Ou seja, uma nota longa e inalterada.
19. Ou seja, um som percebido cuja fonte parece não advir de um estímulo externo (Cf <http://www.nidcd.nih.gov/health/hearing/pages/tinnitus.aspx>). O compositor Rodolfo Caesar tem uma obra com esse título e que tematiza a sensação. A peça principia por uma paisagem natural, silenciosa, com sons de pássaros ao fundo. Subitamente, o som de um pássaro mais próximo “aciona” um longo pedal sobre o som da paisagem. De certa forma, faz o percurso inverso ao que eu experimentava após as longas sessões de improvisação com a Geralda. (Ela pode ser escutada em <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20022004/21Tinnitus.mp3>).
20. Há um video que ilustra esse longo pedal rítmico e harmônico: [www.youtube.com/watch?v=A\\_UBCha\\_4eE](http://www.youtube.com/watch?v=A_UBCha_4eE)
21. Griffiths, 2010, p.159.
22. Esse tipo de ação pode ser visto ao final desse video: [www.youtube.com/watch?v=EHPx-QPDzXZg](http://www.youtube.com/watch?v=EHPx-QPDzXZg)
23. Como o violão, o acordeon, o plate, e as flautas, captadas por um microfone de lapela instalado à frente da cabeça do músico.

**Para saber mais:**

**Alexandre Sperandéo Fenerich** (Brasil, 1977) é compositor e sound designer. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais, live electronics, espacialização aural e performances audiovisuais ao vivo. Participou de diversos festivais de música e artes digitais (Festival Ibrastope, Live Cinema, Bienal de Música Contemporânea Brasileira, Happenings, Festival Novas Frequências, FILE- Hipersônica, Bienal Música Nova de Curitiba, ZKM, Münchener Biennale, Futura (França), Beliner März Musik). Trabalha desde 2005 com Tato Taborda em seu multi-instrumento Geralda e realizou a espacialização sonora em projeto de automação em 24 canais de sua ópera *A Queda do Céu*, que contou com récitas em Munique, Viena e São Paulo. Atua com Giuliano Obici no Duo N-1, centrado em experimentações sonoras e audiovisuais. Participa do grupo de criação musical colaborativa *Persona*, com Fernando Iazzetta, José Augusto Mannis, Rodolfo Caesar e Lilian Campesato (dentre outras pessoas). Cria desde 2007 obras como intérprete e compositor com o saxofonista Manuel Falleiros. Ganhou diversos prêmios e editais com seu trabalho, dentre eles o Prêmio Funarte de Composição Clássica (2005) e a bolsa de residência no LabMIS (São Paulo – 2008). Em 2014 lançou o disco *Música Eletroacústica – 10 anos* pelo selo Seminal Records. É professor do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e membro da pós-graduação em música da mesma universidade.

**Referências:**

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

CAESAR, Rodolfo. Tinnitus. Disponível em: <<http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20022004/21Tinnitus.mp3>>; acesso em 16/07/2015.

COSTA, Rogerio. *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas*. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita*. São Paulo: Annablume, 2011.

GOETHE-INSTITUT. *Saiten und Daten. Ein Video-Konzert von Tato taborda und Ale-*

xandre Fenerich. Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=A\\_UBCha\\_4eE](http://www.youtube.com/watch?v=A_UBCha_4eE)>; acesso em 16/07/2015.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

LUCIER, Alvin. *Music 109: notes on experimental music*. Middletown: Wesleyan University, 2012.

MICHIGAN TECHNICAL UNIVERSITY PHYSICS DEPARTMENT. *Scales: Just vs Equal Temperament*. Disponível em: <[www.phy.mtu.edu/~suits/scales.html](http://www.phy.mtu.edu/~suits/scales.html)>; aceso em 16/07/2015.

NATIONAL INSTITUTE ON DEAFNESS AND OTHER COMMUNICATION DISORDERS. *Tinnitus*. 2014. Disponível em <[www.nidcd.nih.gov/health/hearing/pages/tinnitus.aspx](http://www.nidcd.nih.gov/health/hearing/pages/tinnitus.aspx)>; acesso em 16/07/2015.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. 2014. 184p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Musica – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de Sao Paulo. São Paulo: 2014.

O HOMEM-BANDA (video). Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=EHPxQPDzX-Zg](http://www.youtube.com/watch?v=EHPxQPDzX-Zg)>; acesso em 16/07/2015.

TABORDA, Tato. *Entrevista concedida a Alexandre Sperandéo Fenerich* [fevereiro de 2013]. Rio de Janeiro, 2013. Acervo do autor.

TABORDA, Tato. *Música para orquestra: Tato Taborda e Geralda, participação de Alexandre Fenerich*. Rio de Janeiro: Sonopress; Petrobrás, 2008. 1 CD (ca. 60 min). Acompanha encarte.

# ativismos digitais e cyberfeminismos

Isabel Nogueira

---

“Ei, quantas compositoras vocês estudam na faculdade? E quantas compositoras vocês já tocaram?”

A pergunta se repete semestre após semestre nas minhas aulas do curso de graduação em música onde trabalho, e com certeza não sou a única a perguntar isto aos alunos em universidades do Brasil.

Não vale falar apenas sobre intérpretes ou cantoras, mas compositoras, criadoras ou artistas que tocam sua própria obra.

Lucy Green lembra das diferentes concepções sobre as mulheres no campo da música, observando que as mulheres educadoras e intérpretes estariam mais próximas de um suposto conceito de feminilidade, enquanto que as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, por uma suposta maior proximidade com o trabalho intelectual.

Se por um lado os currículos de universidades ainda não questionam, em sua maioria, estes paradigmas de invisibilidade e pensam que só ensinam o que há de importante para ser aprendido, por outro lado existem redes e teias que tramam outras histórias, e lidam, de diferentes maneiras para mostrar que um outro panorama é possível.

Pensar em invisibilidade significa pensar em estratégias de poder, entender que alguns conhecimentos e atores são mais válidos que outros, algumas

formas de pensar são mais adequadas que outras ao momento de se decidir o que vai fazer parte do cânone e o que não vai.

Olhar para os próprios privilégios custa mais do que se imagina.

A realidade não é igualitária: nas universidades temos muito mais professores homens do que mulheres, nos concursos e festivais o número de homens ainda é esmagadoramente maior, nas programações de concertos idem, será que não está na hora de se perguntar quem e o que segue validando este sistema e pensar que pode ter alguma coisa errada?

Ainda que as regras não sejam declaradas e colocadas nas portas dos lugares, elas existem e são tácitas, e é impossível pensar que, em 2017, a não participação de mulheres em uma determinada área da música possa ser creditada apenas à sua falta de interesse no tema, como andou sendo aventado em alguns eventos de porte nacional.

Todos estes elementos precisam com certeza de uma discussão muito maior e mais aprofundada, mas que não faz parte do escopo deste trabalho, neste momento.

Compreender a situação a partir das teorias feministas traz luzes importantes para o problema, mas entender as epistemologias feministas significa entender que não se trata apenas de oferecer uma visão compensatória da história, mas buscar estratégias de pensamento que possam lidar a partir de outras lógicas e outras lentes, menos tacitamente excludentes, como lembra Margareth Rago.

Trata-se de fugir do perigo das histórias únicas, como diz Chimamanda Adichie.

Ao mesmo tempo, as epistemologias feministas trazem a ideia da união entre teoria e prática, fazendo dos ativismos elementos tão importantes quanto as reflexões teóricas.

Uma não invalida a outra, as duas se apoiam, e constituem uma máquina de guerra para fazer ouvir outras vozes, outras formas de pensar, outros campos, outros panoramas.

Aqui, a diversidade é importante – além do perigo das histórias únicas, pensar em feminismo significa pensar no plural: feminismos, onde importa entender os lugares de fala e compreender que feminismo branco é diferente de feminismo negro, feminismo indígena, feminismo decolonial, e por aí vai. A lista é longa e merece atenção, tomando o cuidado de não falar pelas pessoas que não sou, mas demarcando meu próprio lugar de fala, que é de onde me coloco: uma pessoa branca, mulher, de classe média, do sul do Brasil, com formação em música e professora universitária.

Quero me dedicar neste texto a comentar sobre dois compilados de compositoras, produtoras e criadoras do Brasil e da América Latina realizados entre 2016 e 2017, apresentando uma produção nada pequena: *Feminoise Latinoamericana* e *Hystereofônica*.

Escolho falar disto pelo enfoque de ativismo político que penso que apresentam: ao lado de grupos de pesquisa e de estudo que contribuem para fazer soar vozes de mulheres, os projetos de promoção de concertos e publicação de compilados de compositoras, produtoras e criadoras trazem a escuta para o papel central, respondendo à pergunta sobre onde está essa produção.

*Hystereofônica* foi uma coletânea organizada por Ágatha Barbosa (Cigarra) e lançada no final de 2016 pelo selo digital Tropical Twista Records, dirigido por Felipe Delgado. Perguntando à Ágatha se considera que esta seja uma ação feminista, e de que forma, ela responde que “sim, das formas mais simples e diretas: visibilidade, espaço, equidade de direitos. Uma das “justificativas” para não haver mais mulheres nos line ups, revistas, selos, é que não existimos, que mulheres não se interessam por música eletrônica. Pois bem, cá estamos!”

<https://tropicaltwistarecords.bandcamp.com/album/v-a-hystereof-nica-vol-1-ttr021>

“A primeira compilação da Tropical Twista voltada totalmente para as fertilidades femininas na música. Aqui estão artistas de diferentes vertentes que se enredam na cena eletrônica latino-americana nas mais variadas texturas sonoras e beats por minuto. São mais de 20 mulheres envolvidas – e somente mulheres –, dentre já consagradas e novas potencialidades, reunidas por Ágatha Barbosa (Cigarra) em uma grande rede no projeto Hystereofônica.

Há 78 anos, Johanna M. Beyer compunha “Music of the Spheres”, talvez a primeira música eletrônica composta por uma mulher. De lá pra cá, a história se fez enquanto provamos diariamente a histeria não por uma doença feminina mas, sim, uma indomabilidade humana. O impulso desta coletânea é perfurar o terreno denso dos digitalismos musicais de privilégios e cavar espaços para ser. É este o semear. Para além de uma categoria de gênero: música.

Ouvidos atentos notarão que as 19 faixas soam em comum. Mesmo quando o bass te levar ao chão da pista ou as vozes às nuvens espectrais, a unidade dessas narrativas está naquilo que todas vivemos e transbordamos: gritos, uivos, sussurros... Vai do flow de cada dia que ecoa a imensidão de cada ventre. O que está aparente aqui tem por pretensão dar pistas deste segredo.”

Ágatha diz que a idéia da coletânea “veio da necessidade de perceber a realidade de privilégios que atinge o mundo e a cena musical também. Eu cheguei no selo trazendo esta bandeira comigo em meu próprio trabalho, e a ideia pareceu maravilhosa.”

A decisão foi de que o trabalho seria feito apenas por mulheres, além das músicas, a capa, curadoria e masterização também estão incluídas nisso. Foram em torno de 23 mulheres envolvidas, além de apoios e parcerias com mulheres na festa e no lançamento na divulgação em resenhas em sites e tudo mais. A



maioria delas são brasileiras, mas no time também estão uma alemã, uma chilena, uma francesa e uma argentina.

Ágatha diz que neste trabalho a intenção foi “somente mostrar que existimos e somos muitas. Então abrangemos vários estilos diferentes entrelaçados em 19 faixas com cantoras, instrumentistas, compositoras, produtoras, analógicas e digitais, artistas novas e já consagradas também”.

No entanto, ao longo do projeto, foi percebendo que a intenção foi além da prevista: “o propósito ali virou estarmos em rede e esta se formou com uma força para que o projeto desse certo para além do que naturalmente ocorre com as outras coletâneas. Nos abraçamos ao abraçar o projeto. E isso foi o melhor que colhemos disso tudo”

---

Feminoise Latinoamerica é um compilado organizado por Maia Koenig, artista sonora e ativista argentina, com 60 peças sonoras de artistas de países como Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, México, Uruguai, Costa Rica, Paraguai, Brasil, Argentina, primeiro lançamento do selo Sisters Triangla Records. Maia diz que há vários anos escreve no blog chamado Sisters Triangla e pretende, com a compilação, que isso se transforme em um selo com foco na experimentação sonora feminista e promova a união entre as mulheres.

<https://sisterstriangla.bandcamp.com/album/feminoise-latinoamerica-vol-1>

A proposta parte de uma ideia de reunir as produções de mulheres com diferentes formas de experimentação, explorando a canção experimental, circuit bending, noise, drum and bass, música concreta e paisagens sonoras; resultando no maior registro feito até o momento desta produção. Maia relata que realizou uma viagem por vários países latino-americanos em 2016 e conheceu

várias mulheres que estavam fazendo experimentos sonoros, mas também observou que nos lugares eram os homens que organizavam a cena noise, o que não lhe pareceu justo. Pensou que, com a compilação, cada uma que quisesse viajar ou fazer algo poderia encontrar alguma companheira que estivesse no mesmo rumo.

Maia diz que a proposta principal era conhecer e localizar no mapa, chamar a atenção para quantas somos e ativar, virtual ou fisicamente, projetos diversos com mulheres de diferentes lugares da América Latina, já que a luta feminista latina tem muito em comum. É preciso estar em contato e conscientes do que está acontecendo em países vizinhos e em todo o mundo, ressalta.

Maia considera que a compilação é uma ação diretamente feminista, destacando o contato pelas redes sociais como um meio prático e fácil para conhecer pessoas, projetos e as problemáticas de cada uma em seu país, para promover a união por meio de ideias e música. “Proponham, estejam despertas e conscientes que esta é a melhor ação que podemos fazer por este mundo”, diz Maia.

“Falar para as mulheres que se animem a sonhar, a flashear, que serão mais do que bem vindas, que somos muitas e que não tenham medo de errar, porque o erro é a magia da genialidade. Que já é hora de nos organizarmos, de fazer-nos visíveis em um mundo patriarcal, que sejamos fiéis a nós mesmas, que a partir de nosso interior renasçam flores criativas, propostas e canalizações, para transformar o que vem nos reprimindo há milhões de anos, com arte, com amor, com feminilidade em todos os seus sentidos.”

Divulgados principalmente por meio dos grupos e redes sociais, reitero o que dizem Maia e Ágatha e entendo que estes discos funcionam como expressão e estabelecimento destas redes de pensamento feminista, que funcionam por contaminação de práticas, modelos e possibilidades. Nem todas as pessoas da rede tem a mesma formação ou atuação e não apenas os trabalhos realizados

diretamente em parceria são expressões de redes, mas desdobramentos do que veio depois, mesmo que não diretamente relacionados.

Mostrar que existe, que é possível e que os espaços podem ser múltiplos.

Se falamos nas epistemologias feministas que são importantes os exemplos, os modelos, as mulheres em quem se espelhar, os discos significam isto: possibilidades e concretizações.

A forma como isto se dissemina, estas teias imaginárias que se formam a partir desta abertura já não são totalmente definidas ou rastreáveis e, talvez importa menos esta definição e importa mais que aconteçam, que sejam visíveis e audíveis.

Porque é de voz que se trata.

E de escuta.

P.S.: Dentro de poucos dias serão lançados outros novos compilados de compositoras e criadoras, a coletânea Lego 10 Evas pelo selo digital peruano Chip Musik Records e o projeto Mujeres Paisajistas Sonoras em Latinoamérica, organizado por Ana Maria Romano Gomez, Vanessa Valencia Ramos e Fabian Esteban Luna. Pretendo fazer uma nova reflexão a partir destas coletâneas, juntamente com o Tributo à Pauline Oliveros organizado por Susan Campos Fonseca e lançado neste mês de maio de 2017 pelo selo digital Irreverence Group Music (<https://www.irreverencegroupmusic.com/paulineoliveros>).

**Ágatha Barbosa por ela mesma:** trabalho na cena paulistana há quase 10 anos. Já escrevi para mídia musical, produzi e participei de diversas festas undergrounds e movimentos populares pela cultura. Nos últimos anos estive na formação da voodoohop e toda a cena ao redor dela e agora com a Tropical Twista mergulhei nas minhas próprias produções e curadorias no selo. Moro em Lisboa hoje, onde estamos ampliando nossa cena por essas bandas ainda por desbravar. No meu primeiro EP (que saiu pela TTR também) eu já trazia um trabalho de samples que falava de uma pesquisa dos meus sets sobre o feminino na música, este sempre foi um acento do meu trabalho. Viabilizar isso vai de encontro com uma produção cultural que tenho paixão em fazer, de algum modo meus propósitos sempre giram em torno de reunir pessoas em projetos e eu amei essa experiência.

**Maia Koenig por ela mesma:** RRayen es mi proyecto solista donde compongo mayormente con un gameboy usando un tracker llamado LSDJ, también armo instrumentos realizando hardware hacking fiel ligado al DIY uso sonidos de lo que se me ocurra en el momento y lo que tenga a mano, es bastante diverso para mi el área musical, a veces toco la guitarra, teclados, bajos, o ramas, chapas encontradas en la basura, incluso a veces hago paisajismo. No me limito en el sentido artistico, pinto, escribo actuo, etc. Generalmente las performances de rrayen tienen el agrado de desagradar, ya que a veces se tornan un poco violentas en el sentido de remover la energía y movilizar a la gente, saliendo del típico espectáculo donde uno consume belleza y que encajan con el estándar de un artista que solo intenta gustar, me gusta ir un poco más al límite, porque lo que se dice con los instrumentos y el tipo de música no es más que una catarsis de un mundo no perfecto, con sus diferencias y tramas desbordantes de variedad.

**Para saber mais:**

**Links para as coletâneas:**

Hystereofônica no soundcloud: <https://soundcloud.com/tropicaltwistarecords/sets/va-hystereofonica-vol-1>  
<https://soundcloud.com/tropicaltwistarecords/sets/va-hystereofonica-vol-1>

Hystereofônica no Bad camp: VA Hystereofônica Vol. 1 (Tropical Twista Records – 2016)

Feminoise Latinoamerica: <https://sisterstriangla.bandcamp.com/releases>

Livro editado em 2013 pela ANPPOM sobre Estudos de Gênero, Corpo e Música

Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música, coordenado por Isabel Nogueira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e vinculado à Medula Experimentos Sonoros: [www.facebook.com/medulasonora/](http://www.facebook.com/medulasonora/)

Feminaria Musical Grupo de Pesquisa em Gênero, Música e experimentos sonoros, coordenado por Laila Rosa na Universidade Federal da Bahia: [www.facebook.com/feminariamusical/](http://www.facebook.com/feminariamusical/)

Sonora Música e Feminismos, rede colaborativa que reúne artistas e pesquisadorxs interessadxs em manifestações feministas no contexto das artes: [www.sonora.me](http://www.sonora.me)

Projeto Dissonantes, que organiza concertos de mulheres da música experimental, coordenado por Natacha Maurer e Renata Roman (São Paulo): [www.facebook.com/dissonantes.sp/](http://www.facebook.com/dissonantes.sp/)

Art Talks, evento realizado em Salvador, Bahia, que reuniu mulheres da música experimental brasileira discutindo suas trajetórias e fazendo música juntas, promovido pelo Low Fi – Processos Criativos em parceria com o Flotar: Programa de Mobilidade e Residências Artísticas: [www.facebook.com/arttalksssa/](http://www.facebook.com/arttalksssa/)

Girls Rock Camp, projeto para o empoderamento de meninas através da música: [grcportoalegre.com/](http://grcportoalegre.com/), [www.girlsrockcampbrasil.org/](http://www.girlsrockcampbrasil.org/)

Ladies Rock Camp, programa de música e empoderamento para mulheres: [www.girlsrockcampbrasil.org/ladies](http://www.girlsrockcampbrasil.org/ladies)

# do si diante do sol. para flora

Ana Paula Pereira

---

diante do pôr do sol  
o que tenho a dizer  
do calor longe  
sentido  
e do grito desmedido lançado.  
em casa para fora  
uma voz se parte)ja  
e ocitocina libera  
na oficitocina  
de um encontro  
aFlora  
na hora do sempre  
agora que decompõe  
o que outrora  
compostava.  
oposto do mesmo  
os tempos dos processos  
decomposicionais.  
aion, kayros e cronos.  
de cada elemento  
terra água  
fogo e ar.

reverberasom de banheiro  
no rosto os estalos  
dos tapas.  
expondo as chaves  
ao som de grãos  
o café e as vozes.  
zéfiro passando  
em ocarinas  
e a flauta transversa  
em conversa com o espaço  
pássaros passam.  
alcança a cama  
ama em dia g)rama  
de poema magma  
diafragma dela .  
espaço deFlora  
como um olhar demora  
e fica  
livre para  
desformatizar as vozes  
do si  
diante do lá sol.

Ps.: Poema feito em decorrência da Oficina de Poesia Sonora com Flora Holderbaum, que aconteceu no Espaço de Criação Composteira em Curitiba, com total apoio e consideração de Luigi D'Angelo, Santiago, Beis, Martin Herraiz e Willian Henrique. Ao final desse evento, essa casa, quase um "Caminho de Santiago Composteira", abrigou, encasulou e deu lugar a diversas performances poéticas, uma em cada cômodo.

# notas sobre notas (mmm)

Vinícius Fernandes

---

No dia 27 de outubro de 2013, meu aniversário de 27 anos, acordei com a notícia da morte de Lou Reed. Um ano depois, ao fazer 28, recebi de presente de uma amiga o LP Metal Machine Music remasterizado, comprado diretamente das mãos do seu compositor, no show que fez no SESC Pompéia em 2010. Já havia ouvido o disco virtualmente (possivelmente minha primeira experiência com noise music), porém, esta foi a primeira vez que tomei contato com seu encarte. No texto escrito em seu interior, Lou afirma que o disco “é o único trabalho gravado, seriamente realizado, que conhece e que também pode servir como presente[...], da parte de uma certa cabeça para algumas outras”. Naturalmente, minha vocação à paranoia persecutória (de longe menos barroca que a de Bruno Borges, o “menino do Acre”) imediatamente revelou os nexos ocultos desta mensagem: ao invés de eu morrer na fatídica idade dos 27 anos, Lou Reed havia sido sacrificado por forças sobrenaturais e o disco foi encaminhado às minhas mãos como encarnação de sua cabeça. The Gift.

A cadeia fanopeica deflagrada pelo texto de MMM me levou a pensar neste objeto literário tão injustamente abandonado pela crítica: as notas do encarte de fonogramas. Radicar a experiência estética de um LP, CD, ou whatever, no texto, mais do que na experiência sonora que ele produz, configura uma traição ontológica?

The Gift – Velvet Underground

The velvet underground ‘The Gift’ 1993 - <https://youtu.be/-Mr9LtlMsFM>

Presumivelmente, neste caso específico, tratando-se de uma figura do universo da música pop, o texto de Lou Reed advoga a favor da legitimidade



da experiência sonora radical de MMM, lançado, ironicamente, pela RCA, selo responsável por discos de artistas como Elvis Presley, Enrique Iglesias, Miley Cyrus. No entanto, para além da defesa de uma poiesis pessoal, o texto de Lou Reed parece inscrever a promessa da escuta de MMM numa gramática da transcendência, mediada por signos bioquímicos.

“Passion – REALISM — was the key”. Estas palavras que abrem as notas apontam para o distanciamento de uma finalidade abstrata do disco, mas, simultaneamente, não se filiam à uma tradição musical que funda a experiência da escuta na concretude do som. O texto parece destinar o disco, principalmente ao favorecer o “tacit speed agreement with Self”. Toxicoterapia. Música simpato-mimética. Uma espécie de pino de cocaína injetado nos ouvidos. A “estimulação de vários centros” (nervosos, psíquicos, espirituais, oooohmmmm) prevista por Lou torna o disco apenas umas espécie de barco para levar o ouvinte de uma margem a outra. Após a travessia, o disco pode tornar-se absolutamente inútil. A experiência da saturação sensível como aporte à completa ausência emocional.

Independentemente do sucesso estético (e de vendas) que o disco obteve na realização de seus propósitos (impossíveis de serem aferidos), o que me parece mais interessante é que talvez este texto não esteja tão firmemente ligado aos sons gravados no disco que o acompanha a ponto de não podermos experimentar fenômenos similares ouvindo outras coisas. Assim como podemos obter resultados estéticos similares à algumas composições muito rigorosas do serialismo integral com procedimentos composicionais muito simples, prescindindo do discurso que o sustenta.

Talvez não precisemos mais ouvir música. Só escrever sobre música. A extrema redundância da música e dos discursos que a cercam me faz pensar que a única forma de fazer música é não fazer música, nem som, nem silêncio. Talvez nem escrever sobre música. Talvez a única forma interessante de fazer música seja fazendo um sanduíche de atum.

# para uma música peripatética

Cadós Sanchez

---

Não escrevo isso como um manifesto ou manual, mas sim, como uma reunião de minhas experiências e reflexões de vida, desde a infância até os dias que correm em 2017. Pretendo com esse exercício organizar meu pensamento em torno da minha produção mais recente, para com isso, traçar planos conceituais e práticos para as próximas ações.

O texto a seguir tem base na minha experiência principalmente na cidade de São Paulo onde vivo desde sempre e também nos caminhos que tive a oportunidade de percorrer para fora do meu ambiente citadino pelo Brasil e Europa. Tentarei abordar apenas os trabalhos e percepções mais recentes, tentando manter o foco nas práticas e reflexões sobre o som nas quais tenho mergulhado fazem cerca de dez anos.

Existem dois tipos de relacionamento com a cidade que gostaria de ressaltar utilizando os seguintes termos: o turístico, que se atém ao consumo e ao espetáculo e por isso é sempre mediado, e o peripatético, que a grosso modo significa “ir e vir conversando” e acredito partir de uma vivência relacionada à experiência individual e coletiva, mais empírica e menos mediada. Independente de existirem outros, ou de minha nomenclatura não ser muito adequada e tender a uma sutil dicotomia, ainda mais provável é que esses tipos de relacionamentos estejam influenciando-se a todo instante e com isso criando novas formas das pessoas se relacionarem com a cidade.



Dentro da separação que inicio por fazer, tratarei primeiro do tipo turista, aquele que mesmo vivendo anos em uma mesma cidade ainda entende seus espaços de maneira pragmática, visa sempre otimizar seu caminho de forma a chegar rápido ao trabalho, casa ou local de entretenimento, seu deslocamento baseia-se na reta cartesiana, no ponto de Arquimedes e para aplicar isso na imensidão da cidade contemporânea usa os aplicativos de “telefones inteligentes” que conduzem pelas vias mais rápidas. Para ele a cidade é mero local de passagem. Se pudesse evitá-la por uso de uma máquina teletransportadora que o levasse instantaneamente apenas a locais onde pudesse fazer dinheiro e se divertir, os espaços-entre não fariam falta para sua vivência de turista. A casa é a pátria e ele é estrangeiro-turista fora dela, circulando onde habitualmente frequênta, locais onde, através de sua afirmação de pertencimento, pode considerar os outros estrangeiros.

## TURÍSTICO

Uso o termo turista pois percebo que a postura da maioria dos que se dão esse nome, visitando novos territórios geralmente em curtos períodos de tempo, têm um comportamento semelhante até mesmo na cidade onde habita a maior parte do tempo. Esses tipos tendem a utilizar a cidade como fazem com a internet ou a televisão; passam de canal em canal, site em site, buscando a satisfação pelo consumo de novas ofertas de serviços, de produtos, de lazer e entretenimento. Tudo gira sobre o consumo e tudo é tratado como produto a ser consumido. Concordo com Hakim Bey quando diz em seu artigo “Superando o Turismo”:

As verdadeiras raízes do turismo não se encontram na peregrinação (ou mesmo na troca “justa”), mas na guerra. Estupro e pilhagem foram as formas originais de turismo, ou melhor, os primeiros turistas seguiram diretamente

rumo à agitação da guerra, como urubus humanos procurando em meio à carniça do campo de batalha por um butim imaginário – por imagens.

Espetáculo, controle e disciplina militaresca são termos que conduzem todo turista, normalmente com a justificativa e finalidade de otimizar o tempo, à diversão e de ter segurança ao caminhar em territórios desconhecidos. Esse tema já foi muito bem trabalhado por diversos pensadores desde os 60, só para citar alguns que li enquanto escrevia esse texto (Viagem na irrealidade cotidiana – Humberto Eco, Moralidades Pós modernas – Lyotard e Arte de viver para as novas gerações – Raoul Veineigem).

O ideal pregado na publicidade das grandes cidades é precisamente o do “você também pode ser um turista sem sair de sua cidade”. Uma propaganda recente na rádio sobre o Museu de Arte de São Paulo – MASP falava da grande distância que alguém precisa percorrer para visitar os museus da Europa e concluía com a afirmação de que o paulistano poderia ter acesso a esse acervo mundial indo ao MASP sem precisar andar nenhum km. O curioso aqui é que a propaganda desconsidera as distâncias internas da cidade e fala como se esses espaços a percorrer não existissem, algo que parece mais uma propaganda de companhia aérea ou promessa de teletransporte.

Não à toa Agamben, no seu livro “Profanações”, aborda a museificação do mundo quando fala do consumo generalizado que gera impossibilidade de utilização das coisas, “objetos que incorporam em si a própria não-usabilidade” e diz que “o museu pode coincidir ... com uma cidade inteira (Évora, Veneza)”. O autor aqui fala dessas cidades-museus numa “dimensão separada para a qual se transfere o que há algum tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. “Acredito que esse seja precisamente o tratamento que o turismo tem com a cidade, nesse sentido, me parece que toda metrópole tem seguido o caminho de cidade museu, e após escrever essas linhas parto para o próximo

parágrafo do livro de Agamben e ele inicia falando justamente sobre a relação do turista em comparação com o peregrino medieval.

Se os cristãos eram “peregrinos”, ou seja, estrangeiros sobre a terra, porque sabiam que tinham no céu a sua pátria, os adeptos do novo culto capitalista não têm pátria alguma, porque residem na forma pura da separação. Aonde quer que vão, eles encontrarão, multiplicada e elevada ao extremo, a própria impossibilidade de habitar, que haviam conhecido nas suas casas e nas suas cidades, a própria incapacidade de usar, que haviam experimentado nos supermercados, nos shopping centers e nos espetáculos televisivos.

Esse trecho parece resumir o que observo como a relação turística na sua própria cidade e com o advento da internet, a expectativa prometida pelas propagandas passa também a ser “Você também pode ser um turista sem sair de casa, navegando na rede pode visitar os museus e cidades do mundo”.

Os meios de comunicação móveis têm ajudado muito no sonho do teletransporte de um espaço privado ao outro. Os celulares criam uma pequena e frágil bolha privada dentro dos espaços públicos, através das telas dos aparelhos celulares, o habitante-turista, assim como o viajante-turista vê o mundo através das lentes e telas, esses aparelhos os levam em segurança até chegarem as suas propriedades privadas. A questão do medo e da insegurança gerada pelos meios de segurança e controle são também grandes responsáveis por essa relação de fuga do espaço público, e esses pontos turísticos cada vez mais incorporam a segurança, o controle e a grandiosidade espetacular dos shoppings centers.

Para citar mais uma propaganda que acredito ilustrar o que digo, contarei sobre a escrita que encontrei no muro atrás de um hotel em um bairro próximo a Av. Paulista, a principal avenida da cidade de São Paulo, feito por uma ONG na qual eu já trabalhei e que ensina jovens em situação de vulnerabilidade social o “ofício” do Graffiti e os capacita para prestarem serviços para grandes empre-

sas. A frase escrita ao lado do Graffiti feito por esses jovens diz: “Esse muro não divide, mas sim, une dois modos de hospedar”. A relação do turismo aqui é trazida por uma comparação tão absurda que temo não ter entendido.

Parece-me que a “hospedagem”, que aquilo que a rua, separada do hotel pelo muro, oferece aos jovens em situação de risco, ou que aquilo que a própria ONG lhes oferece, está em comparação com a hospedagem típica dos hotéis. Como se as pessoas atendidas na ONG, ou moradores de rua fossem turistas, hóspedes na sua cidade. É como se quem mora na rua, marginalizado, fosse estrangeiro no ambiente onde vive. O marginal se torna estrangeiro, e na vontade integradora da ONG, esse marginal pode se tornar um hóspede. É uma inversão do que tratava no início do texto. As pessoas “socializadas” da cidade evitam os ambientes públicos agindo como turistas e as pessoas marginalizadas que habitam esse espaço não são consideradas parte do lugar, mas sim, estrangeiros. Não é novidade esse tipo de tratamento do marginal pela sociedade. O que acho novo aqui é o não-pertencimento atingir o marginalizado agora chamando-o de hóspede. Será essa a inclusão do pobre ao mundo do turismo? Quem não tem lar não pertence a lugar nenhum, a menos que alguém o aceite como hóspede? O cosmopolitismo da metrópole não é hospitaleiro, mas é humanizado pela ação dos hotéis e ONGs? A meu ver, as relações de hospitalidade mantidas através do dinheiro, estão mais propensas ao parasitismo, do que a hospitalidade não mantida ou mediada pelo capital. Mas se o parasitismo acontece nos espaços de consumo e de produção de consumo já fechados, privatizados, qual tipo de relação que podemos construir nos entre-espços privados?

Hakim Bey no texto já referido, fala que a palavra (host) hospedeiro em inglês tem a possibilidade de receber tanto um hóspede como um parasita, e conclui que o turista é o parasita, pois nenhum valor financeiro pode, segundo o autor, comprar a hospitalidade.

## PERIPATÉTICO

O espaço público parece passar a não pertencer a ninguém ao invés de pertencer a todos, ele parece inseguro até para quem literalmente o habita, terra de ninguém, sendo assim, um lugar a ser feito e refeito. De fato, moradores da cidade têm se organizado para ocupar e criar espaços comunitários em praças, geralmente tentando evitar a mercantilização das relações cidadinas nesses lugares.

Não quero generalizar nem a situação do morador de rua, que desejo me aprofundar em outro momento, nem dos que chamo de turistas. Mas me parece que o morador de rua tem uma vivência nos ambientes públicos sempre singular, diferente do turista que busca confirmar suas expectativas sobre o lugar que escolheu para visitar, para isso, vivendo em busca do melhor ângulo, aquele do cartão postal ou do “selfie”. O morador de rua, por sua vez, conhece as paisagens em ângulos inesperados, inacessíveis e talvez assustadores para os outros moradores-turistas da cidade, ângulos que nem o retrato “selfie” mais descuidado revelaria. Sua relação sensível e bruta, seu conhecimento geográfico e seu imaginário dos espaços públicos são muito mais próximos do que chamarei de peripatético do que do turístico. Ele não busca confirmar expectativas pré-estabelecidas e, mesmo que busque, o impulso maior para a sua própria sobrevivência é o de explorador e experimentador da cidade e seus espaços (não tem somente um sentido de embate técnico e estético, mas também, a própria sobrevivência é colocada em questão). Caminha sem rumo exato, as novidades se tornam bem vindas para quem não tem nada a perder. O tempo é vivido sem necessidade de otimização, mas sim de experimentação.

O morador de rua nunca faz um traslado, nem se transferindo geograficamente, nem transferindo linguisticamente, digo no sentido de tradução, ele não se preocupa em traduzir o que passa e nem precisa que outro o faça em seu

lugar, não precisa de cópias traduzidas dos originais, ele sim, deriva das coisas de que se encontra ao sabor. Escrevendo, tento contrariar Dorival, carroceiro morador de rua que ao me ver lendo um livro, diz sobre sua experiência: “Aqui é vida vivida”. Nesse sentido, a deriva faz parte do morador de rua no sentido geográfico de suas andanças e também na leitura que ele faz dessas andanças, no sentido linguístico da derivação. (O peripatético não tem mediação além das relações e relatos diretos, o turista sempre tem algo ou alguém mediando sua experiência, sua relação é ligada ao boato). O peripatético entende a diferença não no sentido identitário, mas sim no sentido de novas combinações de forças, sentido proposto por Deleuze (eu chamo de individualidade como oposição ao individualismo revelado nas relações de consumo).

O caráter coletivo de diversidade e o conflito do pertencimento e não pertencimento que se presentifica nos caminhos entre os pontos turísticos é fundamentalmente diferente do que se tem quando eles apenas se apresentam para nós. O peripatético, da forma que tentarei aplicar o termo, está no presente, dá atenção aos eventos sonoros que anunciam as diferenças, o movimento e a sinergia instável do mundo. O turístico é (apresentação), que comprova a posse, ele (paga atenção), consome as diferenças, estabiliza e se apossa do mundo através de mapas, guias online, fotos, vídeos e áudio.

Na segunda parte desse texto que será publicado na próxima edição, abordo alguns exemplos do que tendo a chamar de música turística e peripatética.

**Para saber mais:**

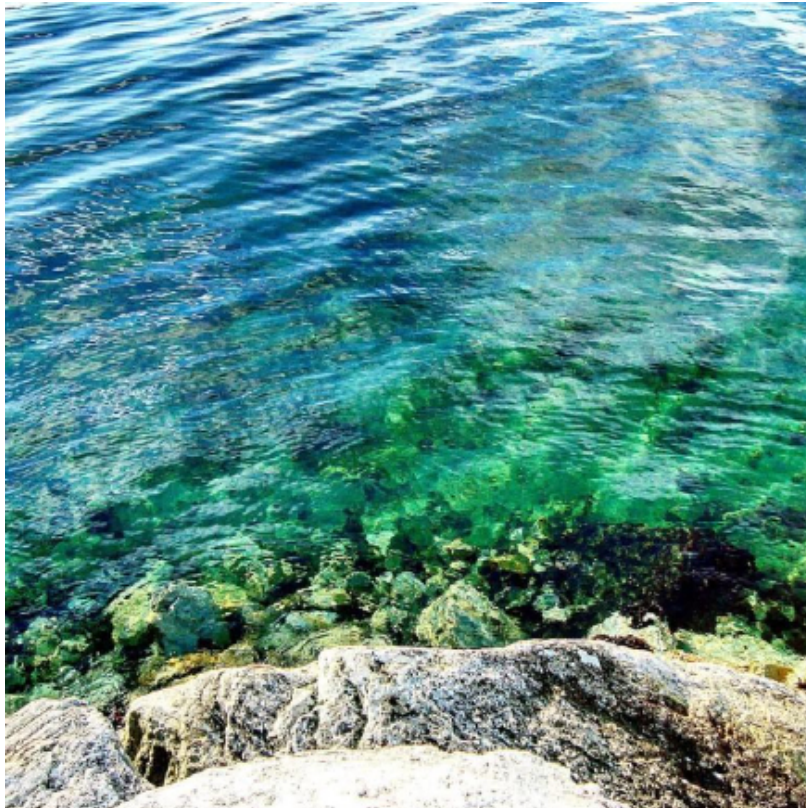
Capa: Still do vídeo: Concerto de Piano com Clarone 285, ISSR 01.2 – Interfaces Sonoras em Situação de Rua Cadós Sanchez e Rogério Martins. Câmera: Juliana Kase



# be water

Daniel Ferreira Holderbaum

---





*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 29 de maio de 2017*

### ***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**