

linhas

#4 2017

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

- 03** **editorial**
Alessa, Flora Holderbaum e Julia Teles
- 07** **eue – improvisos com um alto-falante alterado**
Henrique Iwao
- 14** **alguma coisa sobre voz**
Inês Terra
- 16** **suicídio en guayas**
Isabel Nogueira e Luciano Zanatta
- 21** **para uma música peripatética parte 2**
Cadós Sanchez
- 29** **notas de viagem**
Natacha Maurer
- 31** **quem é beto junior?**
Alessa
- 34** **spectros**
Flora Holderbaum

editorial

Alessa, Flora Holderbaum e Julia Teles

Saudações, lindxs leitores-ouvintes!

A linda retorna,
se o som-texto é a rota,
do entorno ao eterno trâmite;
ali onde o som insinua espelhamentos, estiramentos infinitos, imagens
por dentro, subjetividades móveis.

E nesse trânsito contínuo, nossos colunistas atuam, ao noticiar o que a cena experimental/estranha/contemporânea oferece.

Mas antes de tudo, é muito importante noticiar as ações que o NME/linda vem realizando junto com o coletivo 28 Patas Furiosas. Estamos em pleno movimento do projeto [RE]INVENÇÕES, viabilizado pelo Governo do Estado de São Paulo e pelo Programa de Ação Cultural, com diversas atividades na sede do Espaço 28 em São Paulo.

Tivemos a Oficina de Construção de Caixas de Som, Workshop de Paisagem Sonora, com nossa editora Alessa: um evento interessantíssimo que proporcionou a familiarização com a cultura DIY (Do It Yourself) e propôs a construção de um sistema de som caseiro usado para uma instalação coletiva de paisagens sonoras. O ponto de partida para a criação foi uma caminhada com captação de sons no celular, os quais foram editados e reproduzidos nas caixas, reinventando a cidade num mosaico sonoro.

Aconteceu também a oficina Criação Experimental e Audiovisual: Convergências entre Som, Imagem e Corpo com Felipe Merker Castellani, cujo foco foram as relações entre corpo, imagem e som que surgem a partir da exploração das tecnologias de geração e tratamento audiovisual em tempo real. Foram abordados diferentes processos interativos e como resultado da oficina, dia 2 de julho, foi apresentada a performance Suspensões, com os artistas improvisadores Felipe Merker Castellani, Julia Teles e Leticia Sekito.

Até amanhã, dia 13, acontece a oficina de Criação e Percepção Sonora – Explorando Mundos do Som dentro e fora do computador, com Julia Teles e Gustavo Branco. Esta oficina propõe diferentes formas de experimentar o mundo sonoro, tomando como ponto de partida exercícios de escuta propostos por Murray Schafer, além de introduzir alguns modos de criação, gravação e manipulação de sons através de ferramentas computacionais e objetos cotidianos.

O segundo evento realizado pelo NME no projeto [RE]invenções será dia 15 de julho próximo: NME convida Festival em tempo real (Colômbia) & Dissonantes. Dissonantes (Natacha Maurer e Renata Roman) apresentará uma performance e convidará o duo Arcofluxo (Bella e Sannanda Acácia) para multiplicar. Haverá também uma instalação sonora do Festival En Tiempo Real, que conta as com obras das compositoras latinoamericanas Denise Garcia (BR), Libertad Figueroa (Mx), Carole Chargueron (Fr/Mx), Patricia Martinez (AR), Julia Teles (BR), Michele Abondano (Colômbia) Gabriela Ortiz (Mex), Susan Campos Fonseca (Costa Rica) e curadoria de Michele Abondano. Resumindo, nesse dia teremos 12 compositoras/artistas sonoras latino-americanas mostrando seus trabalhos! Apareçam!

E como última oficina do projeto, teremos o Laboratório de Vocalidades na Poesia Sonora, facilitado por nossa outra editora, Flora Holderbaum. Acon-

tece entre os dias 25, 26, 27 e 28 de julho, das 9:30 às 12:30. As inscrições estão abertas, vão até dia 16 e podem ser feitas neste link.

Então voltando à linda em si, nesta edição #4 do ano 4 do mês sete de 2017, Henrique Iwao resenha o álbum *Improvisos* com um alto-falante alterado, de eue, lançado pelo selo *Al Revés* em dezembro de 2013. O texto é escrito a partir de uma entrevista com o autor Alexandre Marino, realizada em 03 de abril de 2017. O álbum “espelha um eu grafado em minúsculas; tocando e elaborando as músicas sozinho, olhar para si: que questões me afetam, me colocam a refletir e/ou me provocam a expressar.”

Inés Terra é uma das colaboradoras desta edição. A temática vocálica permeia seu texto *Alguma coisa sobre voz: escrita não-certeira, solta, que ouve o que na voz se diz. “E a voz se diz”, para Inés. E esse dizer, mais do que definir, seria uma tentativa de deixar ruir, deixar o ruído da garganta sair, deixar o ar soar e respirar uma voz-corpo, talvez, que se encontre ali onde pode se perder. E nessa liberdade vocal ela convidou Leila Monségur para elaborar uma imagem que trans/figura a voz para a capa do texto.*

Isabel Nogueira e Luciano Zanatta escrevem sobre *Suicídio en Guayas*, o outro álbum resenhado nesta linda. O processo de composição parte do ato de suicídio presenciado pelos três autores: Susan Campos, Fredy Vallejos e Arsenio Cardenas. Evidencia a coragem de trabalharem, cada um deles, a partir da intervenção do ato testemunhado, tornando consciente um momento de crise e transformação que vivemos: “A tragédia pessoal de um mundo que comete suicídio, um mundo entregue ao totalitarismo, [...]. Decidimos pensar um mundo que resiste, onde nós, criadores sonoros, temos a responsabilidade inescapável de escutar e materializar a monstrosidade do instante”.

Alessa resenha a banda baiana Beto Junior, o trio com fagote, guitarra e sintetizadores que lançou seu primeiro disco acompanhado de um zine. Pensa nos diálogos com outros estados, música experimental/mercado...

Cadós Sanchez, em seu segundo texto da série Música Peripatética, propõe aquele "ir-e-vir-conversando" que acompanha um passeio sonoro na cidade, tal qual discorreu no primeiro texto, mas agora sob a perspectiva do que chama de Música Turística e as relações mais ou menos impessoais da postura do turista sobre a cidade e os sons.

Por fim, mas não por último, no jogo do eterno instante, Natacha Maurer apresenta suas Notas de Viagem, diário no qual nos conta sua mini turnê ao lado de Mário Del Nunzio por Buenos Aires e Motevidéu. Ela sinaliza um bocado de gente fazendo música experimental/estranha por lá e as causas de porque não ouvimos falar ou ficamos distantes dessa atividade vizinha.

E para visualizar a soma de tantos textos-sonoros, Flora Holderbaum apresenta a série spectros como imagens-frame da edição.

Então boas derivas sonoras!

E boas leituras!

eue – improvisos com um alto-falante alterado

Henrique Iwao

Resenha para o álbum *Improvisos com um alto-falante alterado*, de eue, lançado pelo selo Al Revés em dezembro de 2013, [alr24]. Escrito a partir de uma entrevista com o autor, realizada em 03 de abril de 2017, via Google Talk.

<https://alreves.bandcamp.com/album/improvisos-com-um-alto-falante-alterado>

1. eue é o nome do projeto solo de Alexandre Marino, um dos fundadores do selo Al Revés. O nome palindrômico espelha um eu grafado em minúsculas; tocando e elaborando as músicas sozinho, olhar para si: que questões me afetam, me colocam a refletir e/ou me provocam a expressar. O problema de Narciso era o erotismo que envolvia a imagem do lago e um ciclo que ali se fechava. O “e” de eue joga o movimento de volta, de dentro para fora. Percebe que precisa do espelho e recusa então a maiúscula. Ensimesmado, explicita sua auto-percepção como formada no contato com o mundo (o grande não-eu). Então, forma-se como projeto solo ao redor do que lhe move. E sabemos que incômodos movem como muitas outras coisas não.

2. Na época do álbum, como a própria descrição na página do mesmo indica, Marino viu-se preocupado com duas coisas: (i) como dar continuidade à sua produção sonora mas incorporar em seu instrumentário a possibilidade de uma gestualidade física mais complexa; (ii) como simplificar seu instrumen-

tário, afastando-se de equipamentos que evocassem a lógica da obsolescência programada.

3. Começou então por usar um alto-falante usado e velho como seu principal meio de produção sonora; ligando-o ao contrário, as entradas dele como saídas, funciona como um grande microfone dinâmico precário, de 12 polegadas, não muito sensível e que não capta sons muito agudos. No álbum, é usado percutindo sua pele, raspando objetos como molas e parafusos nesta e jogando porcas no seu cone. Também há vocalizes graves, como aqueles sons guturais que aparecem no Impromptu 01 parte D. Nessa iniciativa, pôde conjugar os dois incômodos e começar a elaborar um modo de enfrentá-los.

4. Os dois improvisos tem durações totais parecidas (12'06" e 12'48"). De fato, seguem uma mesma estruturação: uma proposição vaga de partir do grave-coração-terra, em direção ao agudo-cabeça-mente. Disso, já se desprende que a gestualidade há de iniciar mais lenta, suave e terrena, os tempos entre delays mais longos, indo para algo mais agitado, uma atenção mais dispersa, com escaladas de delays cada vez mais curtos, com variação de durações e modulação da panorâmica, chegando a um som mais digital ao final.

5. Ouço o primeiro improviso do seguinte modo:

(A) Começo com graves pontuados e repetições, que ganham deslocamentos e rastros (ouvimos o tempo dos delays sendo arrastados durante o som, provocando aquela qualidade espremida).

(B) Pausa e recapitulação, mas com uma cama de retroalimentação grave e uma distorção gradualmente maior, com adição de arremessos agudos, lembrando pequenos objetos, em outra camada e textura, mais molhados e lim-

pos, aos poucos sendo espremidos também e então acumulados em pequenos gestos, arranhados como num disco de vinil. A continuidade do grave torna a seção mais fluída e tenebrosa, mais dramática, o que justifica seu fim, com corte e sobras, cada vez mais picotadas, cheias de cliques e interrupções.

(C) O grave começa mais vacilante, entre a pontuação de (A) e o drone de (B), e os agudos desde logo tomam frente, pulsando no médio agudo e estabelecendo um gesto que varre a panorâmica. Esse gesto domina a faixa, mas aos poucos sofre a infiltração do grave, que cresce como que subterraneamente e quer eclodir.

(D) Combinação do pontuado com o contínuo; um agudo ruidoso já se combina e há um vento sinistro que estabelece um espaço cada vez mais amplo; o motivo da repetição que se descontrola em modulações que a descaracterizam irrompe, mais agressivo; os gestos agora afundam, acumulando uns nos outros, com névoas e um grave que chacoalha, um médio a borbulhar e um agudo esfumaçando de um lado a outro. A distorçam cresce de novo, até o ponto em que as modulações radicais voltam e explodem digitalmente: ouvimos a continuidade loopada, o contínuo e trancado, a falta de espaço interior ao som, a formação de frequências por aceleração das repetições internas das amostras. Como em (B), há então um corte e um jogo de delays de sobras. O grave baixo que dava contraste à digitaleira é deixado de lado, e a frequência que centrava as eclosões, talvez por características computacionais, é aquela que passa no gargalo; o vento agora sopra mais calmamente e coroa os despojos, mas há uma retomada a partir daquela frequência, que toma para si a tarefa de terminar o improvisado.

6. O segundo transita sem menos interrupções, e de cara assume as modulações de frequência, ao mesmo tempo que deixa o pulso grave rapidamente se acumular em algo mais contínua e melódico, com glissandos subindo e descendo ao seu redor. Criar uma camada média ao redor e intervem com um

ataque que se transforma em um tique taque, a marcar e desviar o tempo – ele, entretanto, não persiste. O espaço se diferencia mais, no ligar e desligar de reverberações e filtros e no deslocamento mais exagerado dos sons na panorâmica. As mudanças de dinâmicas são menos sutis e a distorção surge mais diretamente. Tudo é mais drástico, mas menos dramático. A intervenção metálica acaba articulando interrupções, mas que descansam menos que no Impromptu 01: há um vai e vem na entrada de camadas e na filtragem das mesmas.

Em (B) há um crepitar mais irrequieto, jogando com os lados, que sincroniza num gesto em arco, repentinamente filtrado, capturado no vácuo e que leva a uma mudança. Sons já bastante descaracterizados, por terem sido amostrados com um corte bem rápido, fornecem o sentido de andamento que resulta em uma incursão mais rítmica, com um momento ping-pong, e abordagem percussiva. Quando o digital entra, há menos impacto; a manipulação é mais deliberada, tanto que há a transformação em um rápido pulsar e um varrer as frequências. Uma frequência principal também fica proeminente, mas há um passeio mental que soa como um estereótipo de música computacional, bem mais controlado, e que remove o papel de centro da mesma, de modo que o final pode se dar com uma retomada dos graves.

7. Os agudos digitais lembram os CDs danificados de Yasunao Tone. Há um uso amplo do reverb em sons raspados como em Half-Moon, de Sachiko M. Marino cita Gijs Gieskes como alguém que admira. Seu encontro com o alto-falante usa do toque e dos objetos para fazê-lo vibrar. Em alguns trabalhos de vídeo de Gary Hill, o toque e os objetos sentem as vibrações, e então filtram ou alteram como o falante vibra.

Mediations (towards a remake of Soundings), 1979/1986 from Gary Hill Studio on Vimeo.

8. As duas tentativas no álbum são tanto um modo de mostrar as possibilidades de variação, dentro de uma forma, quanto firmar para o ouvinte proposição/forma utilizada. Em Impromptu 02, as soluções são mais contínuas no sentido de não haver subdivisões, mas mais inquietas, menos orgânicas na sua condução.

9. A estratégia de montagem em cima do uso de delays (repetição-propagada) merece ser comentada. Com o delay há sempre o perigo da forma engolir o conteúdo, a articulação o articulado. A analogia do lago é útil aqui: imagine que vários objetos são jogados no mesmo ponto de um lago, e estamos a observar de cima uma certa área em que esse ponto é central. Notamos as diversas ondas, em círculos cada vez maiores e menos nítidos, a partir do centro de impacto.

Marino sabe disso e aprecia esse prazer habitual da propagação. Mas ele também está atento a seus perigos, e programa desvios e arritmias, de modo a aproveitar ambos o conforto dos retornos e o preenchimento do espaço sonoro que provê constância à escuta, quanto a quebra da expectativa implícita nesses retornos e a construção mais propriamente rítmica. Não substituímos os graves por um padrão aparentemente irregular de graves, mas percebemos graves ritmando, aparecendo e reaparecendo, ora dentro ora fora do esperado, ou acumulações que vão transitando entre o pontuado e o contínuo. Aí temos o tema do pulso virando ritmo – acentos, expectativas, desvios, retomadas e do pulso virando textura. E também, metaforicamente, segundo a proposição-partitura, um caminho de transição, a passagem do coração bombeador para as dispersões do corpo e distúrbios da mente, que lhe afligem.

Marino fala de uma busca de corporalidade, mas precisamos colocar isso em contexto. Não é todo discurso do corpo que envolve fazer do músico um Masonna, a pular e se jogar contra as caixas ou o chão, estatelando-se. A cor-

poralidade é uma conquista pessoal, e Improvisos com um alto-falante alterado é o começo de uma trajetória. No álbum, há ainda o uso do computador, com um patch (rotina computacional) programado em Pure Data a aplicar, aos sons produzidos, delays (repetições-atraso) com parâmetros randomicamente variados, reverbs diversos e distorções. Um controlador é usado para alterar parâmetros quando necessário e desligar e religar os efeitos, com botões para girar (knobs), subir-descer (faders) e apertar; com os dedos na tela de um módulo de efeitos, controla-se o panorâmico dos sons, movendo-os para lá e para cá.

10. Mas já não há teclado e olha-se menos para a tela. O falante e os objetos são manipulados – são o instrumentário elétrico-físico ao qual a eletrônica digital irá afetar; e há a voz, com seus grãos de corpo. Só de se colocar assim, sua postura corporal é outra, mais concentrada. Pois o computador é um instrumento versátil demais, não se deixando enquadrar como qualificado apenas com uma função e assim sempre mantém um excesso que o impede de ser propriamente um instrumento musical; ademais, há sempre o espectro da manutenção ou do jogo de paciência.

É uma ferramenta dispersa. Comparemos a diferença entre alguém numa cadeira, olhando para uma tela em cima de uma mesa, com parcimônia, e alguém de pernas cruzadas no chão, olhando para seus objetos, ponderando. É claro que não se trata de um nível grande de engajamento físico, mas constitui uma abertura a outros modos de ação. O músico costuma se esconder atrás de seu instrumento, mas do computador, diz-se que ele esconde o músico, em sombras de acusmatismo.

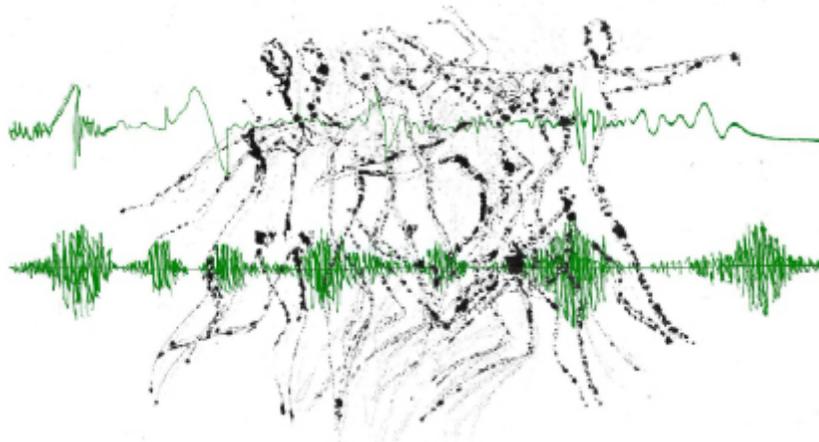
11. O álbum de Marino está inserido no contexto de sua pesquisa acadêmica sobre modos de produção, dentro do campo da música eletrônica, que

contrapõem a lógica da obsolescência programada. Circuito alterado: termo que engloba tanto o circuit bending quanto seu irmão hardware hacking, isto é, os ramos da apropriação e manufatura eletrônica, modificação caseira de equipamentos e da gambiologia voltada ao som. O seu alto-falante invertido se insere aí: uma apropriação levemente indevida, seguida de uma abordagem gambiarrenta. Era uma solução maximamente simples, muito barata, substituível (passível de fácil reposição) e efetiva. Aponta para uma redução de recursos que se coloca contra o consumismo high-tech.

Só que seu instrumentário incluía ainda o laptop a processar o sinal e multiplicar os resultados. O computador fornecia uma certa tranquilidade de ação que soa durante o álbum, transparecendo gestos contidos. Com ele, não era ainda preciso lidar com o silêncio e sentir o peso da inatividade e da pausa (evitando-as ou as aceitando). Por outro lado, com ele, Marino disse sempre ficar se preocupando com o sistema de gerenciamento e com como o software estava rodando. Logo após a gravação, seu laptop queimou, logo de manhã, no dia de uma performance solo, provavelmente no Ibrasotope. “Pensei em desistir, mas resolvi ir sem o computador e foi a melhor que coisa que aconteceu... Obsolescência programada na veia”. Ironia do destino, era o empurrão necessário para seguir adiante. Com a ajuda de um pedal de delay e obrigado a preparar-se para um ritmo de atividades um pouco maior, eue realizou uma série de apresentações posteriores, adicionando mais um falante ao set. Menos obsolescência e mais gestualidade. “Na noise orchestra [com Dror Feiler] ele [o falante] rasgou, mas eu coleí com fita isolante e tá rolando bem”.

alguma coisa sobre voz

Inés Terra



Dizer alguma coisa sobre voz. Que não seja certa, uma coisa solta, que tome vida e forma, sem precisar de um empurrão, de um sopro. E a voz se diz. Queria que a voz dissesse alguma coisa, em movimento. Na verdade, as vozes, as de dentro já conheço. Porque a gente é sempre (um pouco) o desejo do que a gente gostaria de ser. O que não conheço é o meu corpo. Quando era ainda uma criança, não podia gritar. É errado saturar o ambiente, as quatro paredes, ainda mais sendo mulher. Dizem. Menos paredes, mais vida?, mais som? E foi assim que fui engolida. Com 27 anos comecei a dançar. Entendi que a língua que eu falava (a primeira, a segunda), nenhuma delas era a minha língua. A minha língua era a língua do corpo, a língua do som. Língua torta, corpo cansado, frenético, uma espécie de invasão. Tanto tempo procurando a afina-

ção que envolvesse o mundo, numa canção que deitasse nas costas de quem quisesse escutar. E elas deitaram. Canções são bonitas, são como rios. Mas o corpo falou uma outra língua. Percebi que a respiração era uma música, a mais realista delas. Dei para a garganta o que era da garganta, deixei o pulmão apitar sem dor. Devolvi o meu sacro para a terra e deixei o meu palato brincar com as nuvens. Mas ainda, da voz, nada sei. Quando alguém quiser cantar para você, agradeça. Agradeça o grito, a lembrança, o fio, o apito, a rouquidão, o fogo, o peso, o ruído, a multidão. Agradeça nada. Talvez seja a última vez. Pedro falou: “vulcano silencioso”, e dançamos. Muito se fala em voz, de vozes, em constante guerra com o mundo. Vozes invisíveis, cimentadas, amontoadas, apagadas ou enaltecidas. Sons articulados por altura e distância, nos corpos vibrantes. Logo se propagam no espaço. O espaço fica úmido e a distância, e a distância, ... é um valor perdido. O silêncio é o modo que temos de observar o tempo, impermanente e ruidoso. Como vulcanos (silenciosos) esperamos o momento de entrar em erupção, virar esboços de cores e calor. Todos (enquanto borrões) escutamos as vozes e esculpimos a terra sem querer, sabendo que a nossa única presença possível, é a confusão, é uma queda, um tempo perdido.

PARA SABER MAIS:

Imagem da Capa por Leila Monségur: leilamonsegur.wordpress.com/ e www.facebook.com/leila.monsegur

suicidio en guayas

Isabel Nogueira e Luciano Zanatta

O álbum tem uma temática tão surreal quanto verdadeira.

(Os ruídos da rua e o piano preparado de Susan Campos abrem o disco, organizado em três movimentos: Entrada en la catedral; Extasis de la caída; Sangre entre iguanas y palomas)

Suicídio en Guayas parte do ato de suicídio presenciado pelos três artistas, de um homem que, vestido com uniforme militar, se atira do alto da catedral da cidade de Guayaquil, Equador. Susan Campos, Fredy Vallejos e Arsenio Cardenas presenciam a queda.

As informações do álbum dizem que “ a catedral é vigiada por quatro homens de tempos pretéritos, ‘padres da igreja’, trazidos pelos colonizadores. Colonizadores europeus frente à quem, segundo conta o mito, um cacique indígena chamado Guayas se suicidou como ato de rebelião. Guayas é também o nome de um rio que guarda segredos escuros.”

A partir do suicídio, os três artistas decidem propor uma investigação artística a partir da experimentação sonora, teorizando sobre os estudos sonoros, o conceitualismo e os estudos urbanos.

Diante da catedral, Susan documenta a marca de sangue humano durante 72 horas (de 15 e novembro a 17 de novembro de 2016), enquanto a cidade continua com seu cotidiano – 72 horas foi também o tempo em que o disco foi gravado. A cidade atravessa a obra – suas diferenças e contrastes – expressas nas gravações de campo e no formato quase literário das três peças que compõem o disco. Ela entende que o ato suicida, que aconteceu entre a catedral e a praça

que fica em frente a esta, chamado “das iguanas e pombas” – que ali compartilham habitat – contém a crise e a transformação da cidade.

(o disco, que convida a um passeio denso, profundo e entrecortado por diferentes momentos sonoros, foi feito durante o Interactos – Encontros Públicos de Artes e a inauguração do Instituto Latinoamericano de Investigação em Artes da Universidade das Artes de Guayaquil. Foi o primeiro trabalho de colaboração entre estes artistas)

O texto do disco diz, a seguir: “atravessados pelo ato suicida, decidimos trabalhar a partir desta intervenção do ato em cada um de nós, decidimos pensar a partir deste lugar o momento de crise e transformação que vivemos. A tragédia pessoal de um mundo que comete suicídio, um mundo entregue ao totalitarismo, e por sua vez, decidimos pensar um mundo que resiste, onde nós, criadores sonoros, temos a responsabilidade inescapável de escutar e materializar a monstruosidade do instante”.

Isabel: Os silêncios, as texturas que se alternam, a sonoridade pontuada do piano preparado, as gravações de campo fazem pensar uma cidade sonora de Guayaquil, que se aproxima através da especificidade do ato suicida, mas se torna metáfora de um mundo contemporâneo que se reinventa e não sabe exatamente o que ou para onde inventar.

Acompanho o trabalho de Susan Campos há muitos anos -estivemos juntas na organização do livro Estudos de Gênero, Corpo e Música, lançado pela editora da ANPPOM em 2013 – e observo sua potência investigativa aliada à um vulcão de criatividade composicional e projetos transdisciplinares.

Particpei também do projeto proposto por Susan para o Irreverence Group Music: Tribute to Pauline Oliveros, junto com outras compositoras latino-americanas.

Hoje, o conceito artístico do seu trabalho, manifesto também neste álbum, está voltado para a união entre pesquisa artística e questionamentos con-

temporâneos, como a decolonialidade, o feminismo, a crise de identidade, os estudos urbanos: formas de pensamento disruptivo, como ela coloca.

Em seu site, uma breve apresentação abaixo de seu nome diz que: “minha intenção é propor espaços de investigação transdisciplinar, ação e inovação social, a partir das humanidades e da criação experimental”.

Na minha escuta, o disco se encaixa aí, como procedimento de pesquisa artística, a partir desta perspectiva de conceito transdisciplinar.

Luciano: “a monstruosidade do instante”, esse gancho foi o que me ligou poeticamente ao disco. A monstruosidade de um instante que insiste em não passar. O tempo ao redor segue, a cidade, as vidas mas o instante resiste, o que cria a percepção de fluxos temporais simultâneos e potencialmente contraditórios. Assim a música do disco: entre recortes de gravações, piano e eletrônica há o fluxo que diz que todo instante é igual na insignificância e impele ao próximo e a resistência que afirma a singularidade e demanda permanência.

O suicídio aparece como ato de ruptura, como aquilo que não devia ser, um rasgo na normalidade, e como tal fica. Não como fratura mas como ritornelo. Assim se vão os gestos e sons se constituindo no fluir temporal da obra: algo sempre vai adiante mas algo também nunca vai.

Dia desses conversei em aula sobre um componente que julgo importante à experiência artística: o quanto a obra me convence da sua verdade, o quanto me faz embarcar no fluxo que propõe e me faz chegar ao estado de não mais pensar que estrou diante de uma obra. Suicídio em Guayas, neste sentido, soou para mim uma obra bastante convincente.

Para saber mais:

Susan Campos-Fonseca – musicóloga, compositora e escritora

Doutora em Musica, Mestre Pensamento Espanhol e Latino-americano pela Universidade Autónoma de Madrid (UAM), Doutora em Sociedade e Estudos Culturais, e graduada em Direção Musical pela Universidade de Costa Rica (UCR), Susan Campos Fonseca é uma diretora musical e artística internacional, pesquisadora, especialista em filosofia da cultura e ensaísta em criação sonora.

Seu trabalho, publicado em prestigiosas revistas internacionais e várias antologias, foi reconhecido com o Prêmio do Conselho Universitário da UCR em 2002, a bolsa WASBE 2003, a bolsa da Fundação Carolina em 2005, o Prêmio da Comunidade Autónoma de Madrid e Latin Fusion Magazine “100 Latinos” (2007), foi Visitor Scholar do Departamento de Musicologia na Universidade da Califórnia em 2009, Los Angeles (UCLA); o Corda Award 2009 concedido pela Fundação Corda em Nova York, Award; “Universidade Outstanding 2013” Concedido pelo Conselho Universitário e Reitor da UCR, e Prêmio Musicologia Casa de las Américas em 2012 (Cuba).

Fredy Vallejos – www.fredyvallejos.com

Músico de origem colombiana, realizou estudos de percussão, composição, informática musical e musicologia na Colômbia, França e Suíça. Sua preocupação estética, caracterizada pela exploração de um universo sonoro múltiplo e heterogêneo, está baseado em trabalhos de investigação etnomusicológica, formalizados mediante ferramentas de CAO (Composição Assistida por Computador) e na relação do som com outras formas de arte. Atualmente é diretor da Escola de Artes Sonoras da Universidade das Artes do Equador.

Links:

www.irreverencegroupmusic.com/suicidioenguayas

www.susancamposfonseca.com/suicidio-en-guayas/

Ficha técnica do disco:

Produced by IGM & Universidad de las Artes

Susan Campos-Fonseca – Prepared piano

Fredy Vallejos – Digital electronics

Arsenio Cardena – Analog effects

Recorded by Arsenio Cardena at Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador

Mixed by Arsenio Cardena & Fredy Vallejos

Mastered by Juan Steven Chiriboga

at Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador

Program Notes by Dr. Susan Campos – Fonseca

Booklet design and Cd Cover by Lina Gracia

CD Artwork & photography by Richardo Bohorquez

Manufactured and marketed by IGM (Brooklyn, NY)

© and © 2017 Irreverence Group Music

Susan Campos-Fonseca & Fredy Vallejos (BMI)

Made in US. Total time: 56 min | IGM – 015

para uma música peripatética parte 2

Cadós Sanchez

Cadós continua o segundo de sua série de três textos sobre música peripatética. O primeiro deles você pode acessar aqui e iniciava o assunto sobre como “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.” Segue:

MÚSICA TURÍSTICA

A essa altura de minha escritura, o que pretendo chamar de música turística me parece ficar mais claro. Exemplos talvez óbvios dessa relação são as salas de concerto ou as viagens de navios nos cruzeiros turísticos, trazendo o romântico saudosismo dos clássicos que vão desde o período que leva o mesmo nome, ao período Romântico, (nada além dessa parte do universo dito erudito, não por acaso, período que essa música serviu amplamente à nobreza e à burguesia, parece merecedor do sentimento de saudade, até as apresentações



das obras saudosas de um passado ainda vivo de Chico Buarque até Roberto Carlos). As lojas de discos mesmo que virtuais ajudam nesse saudosismo, rádios investem na repetição dos produtos do passado em alto grau, o registro e gravação reaparecem no fetiche do suporte do vinil e até mesmo das fitas K7 como alternativa de gerar novamente os velhos produtos anteriores ao mundo virtual. A própria música “sem suporte”, online, ou a música de fundo dos shoppings, restaurantes, lojas em geral, a música portátil dos aparelhos de celular e mp3, tudo isso parece estar inserido no contexto do turista. A música nesse sentido serve a interação do tipo turística com a cidade, tende a servir primeiramente para a homogeneização dos espaços públicos (sempre sonoros) transformados em privados pela afirmação da indiferença. A música turística no espaço público marca a afirmação da moda e do senso comum num território de pertencimento de grupo, em torno de gêneros e até mesmo pelo signo do ecletismo musical e, depois, com os aparelhos portáteis pessoais, servem ao sonho do “teletransporte” de um espaço privado (ou privatizado) ao outro, pois de certa forma também privatizam o sonoro nesse percurso em que funciona como anestesia contra toda a sinestesia incômoda que o espaço público pode ocasionar ao turista.

Aspectos contemporâneos da pedagogia musical, 2013 (Detalhe da vista interna do “panóptico”).

A figura do turista só quer diversão, espetáculo e a confirmação do conforto dos espaços privatizados-turísticos oferecidos nas propagandas. Ele busca a sinestesia dos espaços espetaculares, aquela que de maneira retórica anestesia a percepção e trabalha com as sensações e emoções básicas humanas, sempre confirmando o meio pragmático do turista, acabam fazendo fundo para uma socialização superficial e que se aplica perfeitamente na retórica do turismo, música pano de fundo para que os turistas conversem sobre o turismo. Exemplo

disso são os concertos de rock ou pop ao ar livre em grandes estádios. Nesses concertos você praticamente não tem acesso visual ou auditivo a apresentação do seu “ídolo” a não ser por uns monitores instalados em pontos distantes do palco para que você possa ver alguns momentos escolhidos de maneira arbitrária por uma pessoa contratada para editar o material em tempo real (fruição coletiva espetacular muito semelhante, porém ainda mais pobre que a do início do cinema e da TV) enquanto os muitos fãs gritam em êxtase por estar presente naquele encontro inevitavelmente superficial que diz mais respeito a socialização dos “turistas”, do que propriamente da fruição da música. Isso obviamente se dá não por limitação ou falta de qualidade musical de quem está se apresentando, mas sim, pela falta de aprofundamento ocasionada por toda estrutura espetacular do que também pretendo chamar de território turístico e mais precisamente nesse caso, Música Turística. Como percebeu a cantora Joni Mitchell durante o festival da Ilha de Wight em 1970 na Inglaterra*, mesmo a contracultura quando tratada com a monumentalidade das apresentações musicais da cultura de massa sofrem os efeitos das relações turísticas.

Dois outros ambientes propensos a relação turística são os grandes “laboratórios científicos” que tem se tornado os estúdios de gravação de som e as salas de concerto do que se convencionou a chamar de música erudita ocidental. São aparentemente voltadas à escuta da música e colocação do som em primeiro plano, controlado como um paciente em uma mesa cirúrgica pronto para ser dissecado. Tudo é construído, como no panóptico, para esse controle espetacular, tanto no que diz respeito à estrutura acústica da sala, que em geral é construída para receber formações instrumentais específicas, como no posicionamento das acomodações do espectador, todas voltadas para o palco onde é gerado o som pelo músico/intérprete, esse som, por sua vez, muitas vezes é amplificado e emitido para o público através de alto-falantes. Esses tratamen-

tos acústicos e equipamentos de estúdio e amplificação do som têm ficado cada vez mais acessíveis e é verdade que pequenos espaços de apresentação musical e estúdios de gravação caseiros de boa qualidade são cada vez mais acessíveis. Mesmo assim, é claro que o fetiche de preservação de um status social elitista ocasionado por esses ambientes, principalmente os que mantêm a monumentalidade e nobreza saudosa aos burgueses e novos ricos das grandes salas de concerto não pode ser deixado de lado, bem como, sua característica espetacular, controladora e disciplinar presente no desejo turístico.

Já o caso do isolamento e assepsia dos estúdios de gravação, tem semelhança com as salas de concerto, sendo que, soma-se ainda o controle rigoroso e laboratorial sobre o material sonoro no que diz respeito à preparação desse material para o público, não consigo escapar da tentação de comparar o potencial do estúdio de se tornar uma sala de cirurgia plástica para o som. Claro que esse material editado, controlado e disciplinado pode fornecer material espetacular ou não, mas vejo uma forte tendência à música que é produzida nesses termos, a ser mais um produto turístico. Já espaços de apresentação e gravação sonora menores tendem a um tratamento pouco menos turístico do som e do público, nesses lugares, todos podem se conhecer com mais facilidade, circular, opinar, ter voz ativa e representativa, de modo que toda interação, mesmo que turística, se dá num nível mais íntimo e menos arbitrário e burocrático.

O trabalho “Aspectos Contemporâneos da Pedagogia Musical” ou ACPM, que apresentei em ocasião de residência artística no espaço Condomínio Cultural aguçou meu entendimento sobre o que estou chamando de música turística. O prédio do Condomínio Cultural já havia sido dois dos ambientes de controle citados por Foucault: uma escola e um hospital. Os donos do espaço optaram por manter uma sala cirúrgica do antigo hospital próxima de como devia ter sido originalmente, mantendo alguns objetos e traços da arqui-

tetura e assim, da história do prédio. Essa estrutura da sala cirúrgica onde optei por construir a instalação tinha muito das características do panóptico citado por Foucault, com espaços externos para a observação do interior e um grande “olho cirúrgico” no centro da sala. Lembro também que os proprietários do Condomínio tinham a intenção de transformar a “Sala Cirúrgica” em Estúdio de gravação de áudio.

A instalação aproveitou o ambiente do panóptico e foi montada com objetos pertencentes ao hospital, entre eles quatro macas com estrutura e molas de metal foram levantadas para tornarem-se uma espécie de jaula. Serrando as grades (as molas das macas) tinham quatro arcos de violino e contrabaixo com serras colocadas no lugar da crina, esses arcos eram sustentados por braços mecânicos e movimentados por motores controlados por quem estava no espaço externo observando a jaula e o público que circulava durante a exposição no que passei a chamar na ocasião de Panóptico, um dos motivos dos controles ficarem fora da sala era o de inverter o papel do público, colocando-o como centro das atenções e com a possibilidade de interagir com os objetos da sala através de captadores eletromagnéticos em forma de luvas que podiam ser vestidas pelo visitante. Havia também duas cadeiras escolares amplificadas distribuídas pela sala. O controlador/intérprete dos braços mecânicos ficava como observador distanciado. Com essa instalação acredito ter criado um ambiente que transitou entre o drama das grades e braços mecânicos com serras no ambiente hospitalar e a sátira dessas serras serem sustentadas por frágeis arcos de violino que tentavam cortar as grades, os ruídos gerados eram amplificados dentro da sala aumentando a tensão entre a ironia e o drama dos objetos e dos ambientes escolhidos (cárcere, hospital, escola, escola de música).

Aspectos contemporâneos da pedagogia musical, 2013 (Visão geral interna da instalação sonora interativa em centro cirúrgico de hospital desativado).

MÚSICA PERIPATÉTICA

A ACPM me fez pensar na possibilidade do ambiente de apresentação vir para primeiro plano da performance musical, tornando-se o próprio instrumento e o público e tudo mais, a composição. Trabalhar a simultaneidade dessas relações é trabalhar o ruído que permeia e afeta todas elas e tentar transformar ou ao menos considerar e agregar esses ruídos como linguagem é uma das bases do que pretendo com a música peripatética.

Hakim Bey, para propor a superação do turismo, fala de mudar a atitude de “paying attention” (pagar atenção), relação de consumo, “economia de percepção” e “miséria de recursos psíquicos” típica do turista, para ao invés disso, dar a atenção como um presente. Bey fala que:

“o presente é retribuído com um presente – não há gasto, nem falta, nem débito de capital, nem penúria, nem punição por dar nossa atenção e nem fim para a potencialidade da atenção.” e conclui que “Se nós nos convencêssemos que a atenção segue uma regra de “sinergia” mais que uma lei de investimento, poderíamos começar a superar em nós mesmos a banal mundanidade da desatenção cotidiana, e nos abrir para “estados mais elevados”.

Essa outra relação de percepção proposta por Hakim Bey se aproxima do que pretendo com o peripatetismo em oposição ao turístico (o termo peripatético na Grécia Antiga designou quem ensina caminhando e foi usado por Aristóteles na sua escola de mesmo nome), esse termo não no sentido estrito formulado por Aristóteles, muito dialoga com as ideias sobre o caminhar nas cidades e fora delas que vem desde Baudelaire, Nietzsche, muitos dos pensadores anarquistas, Thoreau, entre muitos outros e que desembocaram no Situacionismo e além.

Na música, os responsáveis por ampliar a gama de ruídos aceitos em suas composições durante a história parecem-me os precursores do peripate-

tismo sonoro na cultura ocidental. Wagner, Russolo, Satie, Cage, os indivíduos e coletivos criadores do free jazz e da livre improvisação, do punk, do Rap, da “noise music” e todas as músicas de resistência cultural das minorias ao redor do mundo (capoeira, blues, as músicas dos povos nômades e grande parte das práticas musicais populares também estão nas raízes do peripatetismo musical).

É preciso salientar a essa altura, como foi dito no início do texto, que o ambiente e meio (no sentido de canal/suporte) que potencializa a relação turística com a cidade, também pode ser potente na sua subversão e sendo assim, o oposto também pode acontecer. Incluo aqui esse brevíssimo texto que escrevi após ir a um show de rap:

Sobre uma música turística:

*“...O Turismo o meio lícito que mais movimentava dinheiro, atrás somente do narcotráfico e da indústria bélica (meios ilícitos).”(...) “Trabalhando assim, o turismólogo fará indiretamente para que os custos do produto TURISMO sejam mais acessíveis a outras classes econômicas societárias, fazendo com que num futuro próximo o TURISMO seja não mais um privilégio de uma minoria, mas sim um direito necessário de todos os cidadãos”.**

Percebido isso, é fácil entendermos que as artes e as manifestações culturais que são base de todo o turismo sejam: “... lazer, passeio, negócio, religião ou outra atividade diversa da econômica.” A mudança do ambiente cultural é sempre presente e de alguma forma relevante para o turista. Então, a exploração desse mercado do turismo e tentativa de inserção e assimilação de seus discursos pelas artes é algo já esperado. Recentemente, fui convidado por um amigo a assistir um show de Rap em São Paulo no Sesc Pompéia. Durante o show presenciei assim como o Graffiti já havia feito, o Rap também iniciar seu apelo ao mercado turístico. Um dos MC’s da apresentação anunciou e pediu

* fonte: www.revistaturismo.com.br/materiasespeciais/turismo.html.

para que o público repetisse diversas vezes a afirmação de que São Paulo é a capital do Hip-hop”. Assim como SP é a capital do graffiti com seus grandes murais autorizados e financiados pela prefeitura sob a justificativa exatamente da atração turística, SP também é a capital da gastronomia e agora, o rap quer assumir o discurso turístico. Se antes o rap falava dos meios ilícitos de ganhar dinheiro, talvez agora esteja querendo entrar para a área mais lucrativa da economia (lícita). O problema que vejo nisso é a “redução a cartão postal” que o turismo tende a fazer com tudo o que passa por ele. Tudo tende a perder profundidade e as várias perspectivas para favorecer a um único ponto de vista, o ponto de vista do desejo do turista, afirmação do cartão postal e da propaganda. Prova dessa relação turística foi percebida por uma amiga que comentou sobre a enorme quantidade de pessoas que assistiram o show inteiro através da tela de seu celular enquanto filmavam a apresentação.

Joni Mitchell no festival da Ilha de Wight 1970- Inglaterra - <https://youtu.be/UIRYAqD4uhw>

Para saber mais:

Foto da Capa: Aspectos contemporâneos da pedagogia musical, 2013 (Detalhe de arco de violino com serra e motor.)

notas de viagem

Natacha Maurer

Em maio deste ano fiz uma mini turnê ao lado de Mário Del Nunzio por Buenos Aires e Montevideú.

Na viagem revi pessoas cujos trabalhos eu já conhecia e conheci mais um bocado de gente nova. Voltei sabendo que tem muita gente fazendo música experimental (e afins – não vou com esse texto me estender sobre a classificação do que é música experimental). Mas a pergunta que fica é: Por que não conhecemos essas pessoas?

Já comentei essa falta de contato com artistas sul americanos com diversas pessoas, e nos dois países pelos quais passei ouvi o mesmo incômodo.

As causas para esse distanciamento são inúmeras, mas creio que uma das principais é econômica: a falta de subsídios que viabilize a circulação de artista em diversos países da América do Sul é uma barreira para que possamos conhecer pessoas que estão desenvolvendo trabalhos bastante interessantes em improvisação, noise, luteria experimental e muitas outras coisas.

Nesse texto colocarei a maior parte dos contatos que fiz no Uruguai e na Argentina. Coloquei na ordem em que as pessoas e locais iam surgindo na memória. Com certeza tem mais gente e lugares. Assim que descobrir, me avisa!

Na Argentina tem a Alma Laprida, que organizou o Mini Festi Noise na Yapeyu. Tem o Vicente el Absurdo, onde toquei com a Cecilia Quinteros



na mesma noite que tocou o Mandril (Hernán Samá, Jorge Espinal e Pablo Díaz) .

Tem também o Una Casa, onde você pode falar com o Charles. Tem o Vicente el Absurdo. Tem os artistas Juan Jose Calarco, Verónica Cerrotta, Marcelo von Shultz, Hernán Samá, Gustavo Obligado, Javier Bustos. Tem os caras do Calato, tem a Patricia Martinez, compositora e professora no Conservatorio superior de Musica.

No Uruguai tem a Lucía Chamorro, que participa, ao lado de Augustín Texera Borja e Nicolás Gonzalez do trio de improvisação Impensable. Tem o UU Espacio Para Música, onde você pode falar com o Pol Villasuto.

Tem o Lukas Kühne, que além de dar aulas na Facultad De Artes da UDELAR , onde desenvolve um trabalho muito interessante com construção de instrumentos não convencionais, mantém o uma oficina cheia de instrumentos construídos por ele e pelos alunos, mantém o Monteaudio, um festival internacional de arte sonora que ocorre em Montevideú.

Além dessas pessoas, há diversas páginas e grupos no facebook que procuram viabilizar o contato entre pessoas de países vizinhos. Dentre elas se encontram a new weird south america, a orquestra de improvisadores de Buenos Aires, a libre improvisación latinoamérica, a improvisadores, a latinoise, a mujeres en la experimentación sonora, a compositores argentinos contemporáneos, entre tantas outras.

PS: Sei que não é muito listar essas pessoas e espaços e páginas no facebook, mas foi o modo que encontrei de nos aproximarmos – ainda que virtualmente.

quem é beto junior?

Alessa

Conheci Beto Junior por um amigo em comum, o João Milet Meirelles. O João, eu conheci num workshop de gravação analógica e temos a paixão em comum por sintetizadores analógicos. Desde então, ele se tornou uma espécie de freeway particular do que anda rolando na música experimental em Salvador.

E pelo Beto Junior, eu conheci Uru Pereira e Pedro Filho, estes dois não pessoalmente, só através do Beto Junior mesmo. Nosso primeiro contato foi ao vivo mesmo, old fashion, ele chegou aqui em casa assim:

Em forma de zine e cd, Beto Junior Vol.1 é o primeiro trabalho dos amigos músicos que tinham em comum dois cenários baianos, a UFBA (Universidade Federal da Bahia) e o Teatro Vila Velha. Com a vontade de fazer improvisação livre, desde 2010 começaram a tocar pra ver no que dava. João_ no sintetizador modular, octatrack, ableton live/push; Uru_no fagote com o pedal whammy; e Pedro_guitarra preparada e pedais.

O zine complementa o disco e em tempos de Spotifys, parece fazer cada vez mais sentido. Nessa vida de músico independente de nicho, cuidado e amor no material ajudam a quebrar a barreira de conseguir se diferenciar dos mil e um álbuns lançados por semana. O projeto gráfico foi feito pela Lia Cunha, o comix pelo Pedro Filho e o rolê todo lançado pela editora DUNA.

Ao todo o disco tem 5 faixas, um pouco mais de meia hora de música e foi gravado no estúdio “Casa das Máquinas” lá Salvador pelo Tadeu Mascarenhas e edição, mix e master pelo próprio João. As músicas foram gravadas em takes de improvisação sem corte.

A primeira faixa Nossa História é a mais extensa do disco e trabalho bem as texturas processadas de guitarra e modular, em contraposição com o fagote, mais limpo. Aliás, o fagote é uma doideira em si, por sua característica acústica e seu título de “instrumento clássico” isso o distingue dos dois outros elementos, ele vira uma espécie de visitante, observador comentarista dos parceiros sintetizados, mas...quando ele próprio entra no processamento temos a sensação que ele desencarna do corpo “instrumento clássico” e encarna como entidade elétrica. Um exorcismo às avessas do santo fagote que foge à noite pra brincar com os amigos elétricos do mal. Uma ode ao Caos feita por Baco.

Magic C, que é a última do disco (não estou as comentando na ordem), usa bastante técnicas expandidas, vale tudo, som de chave do fagote, tossir, frequências bem agudas theremizadas de sintetizador, guitarra preparada. O resultado é uma densidade sonora que se move, no começo mais esparsa de acontecimentos musicais aqui e ali, para uma massa sonora que se move por inteiro, às vezes sem saber o que é o que. Aqui, o fagote já foi completamente exorcizado e esquecemos dele como instrumento de orquestra.

A minha faixa favorita é a terceira RaJahDas, mas sou meio bias pra falar, porque eu adoro/trabalho com voz e o começo desta faixa tem um trabalho de voz muito interessante e lúdico, como devem ser as improvisações free ou não. Ela progride pra contraposição de ritmos do modular, melodia quase toda ligada do fagote e comentários da guitarra que ora tem a função de frase em contraposição com o fagote, ora uma característica mais harmônica, contribuindo com a textura.

As faixas dois e quatro são vinhetas que ficam no meio das faixas maiores e pra mim funcionam muito bem. Além de separar as faixas e “zerar o ouvido” da faixa anterior, elas são percebidas de quem vê o trio de fora. É olhar a cena de dentro da coxia e ver os remendos da roupa do ator. Torna o trabalho despre-

tensioso e simples. O que é um alívio dentro do gênero improvisação free que muitas vezes tem a característica egoísta de “me escutem por mil horas fazer qualquer coisa com nenhuma comunicação entre eu e meu público”.

Perguntei pro João por que dar o nome da banda Beto Junior? Parece que é o disco de um brother só... Beto Junior, este ser que é mais não é, tão genérico como um Junior, específico como um nome próprio. Ele contou que depois de uma sessão de improvisação muito boa, Uru mandou o resultado pra ele num pen drive que havia achado na rua, o nome do pen drive era Beto Junior. E a partir desta história real, os três inventaram outra história, eram músicos acompanhantes do cantor compositor Beto Junior, que depois de tretas com o grupo resolveu sair, e a banda permaneceu batizada com o nome do cantor fantasma.

Histórias inventadas em cima de histórias reais, quem nunca?

Para saber mais:

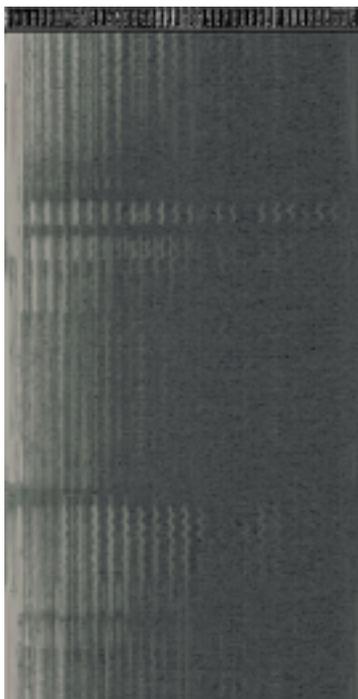
Beto Junior - <https://soundcloud.com/betojunior>

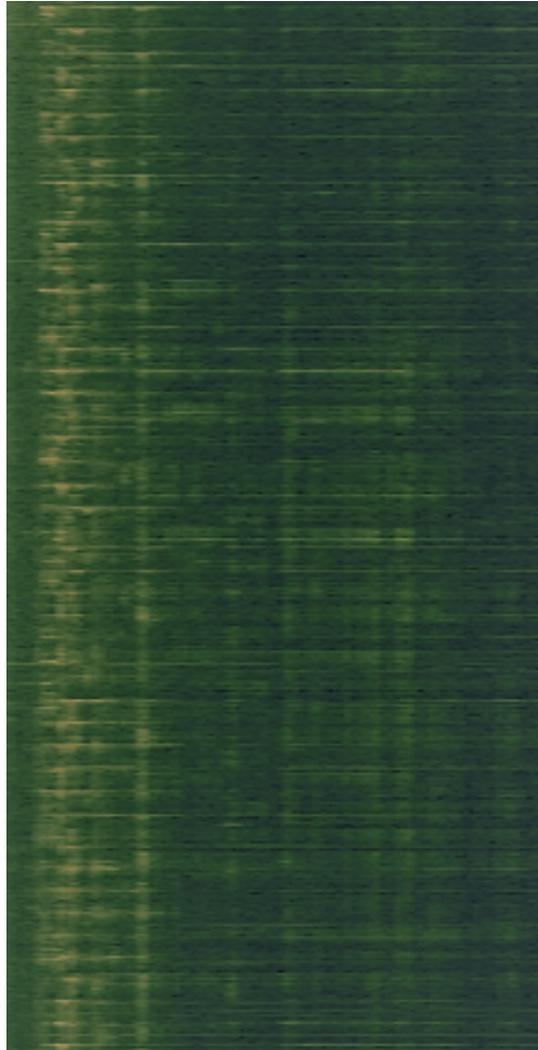
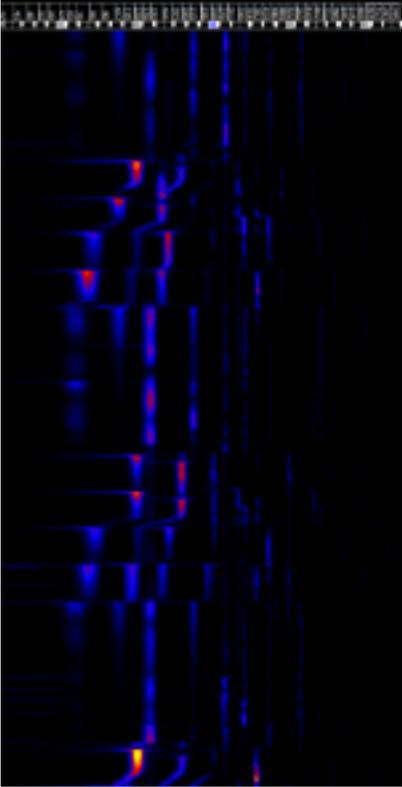
DUNA editora

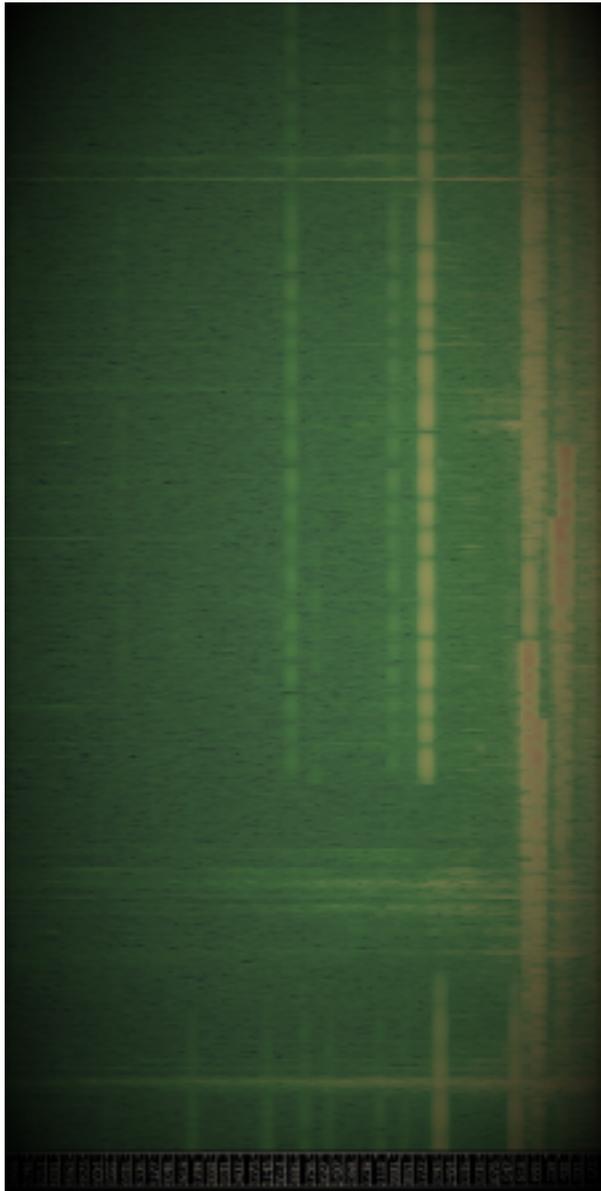
<https://www.facebook.com/dunaeditora>

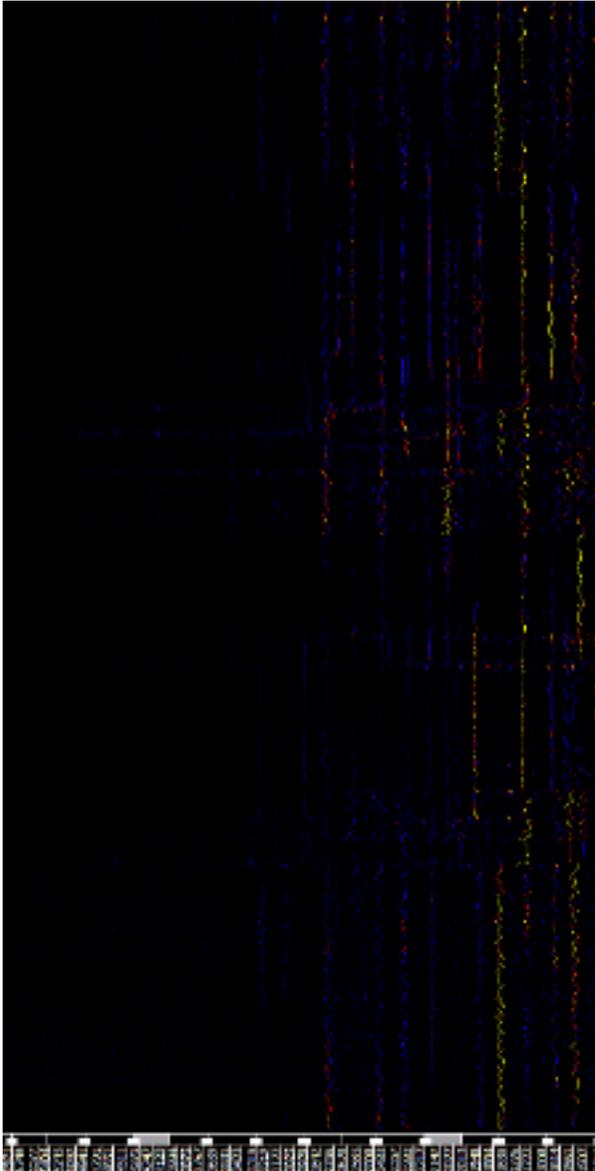
spectros

Flora Holderbaum









Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 09 de julho 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