

linhas

#5 2017

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 **editorial**
Alessa e Flora Holderbaum

05 **diário de viagem: ohain, musiques et recherches**
Julia Teles

09 **notas sobre montagem**
Alessa

16 **para uma música peripatética parte 3**
Cadós Sanchez

25 **queer noise**
Isabel Nogueira e Luciano Zanatta

editorial

Alessa e Flora Holderbaum

Salve salve lindos e lindas!

Nesta edição falaremos de percursos e corpos...jornadas para fora, neste mundão de caminhadas internas dentro de nossos ossos, de nossas escutas.

Temos a Julia Teles em Diário de Viagem: Ohain, Musiques et Recherches, nos contando de seu percurso na Bélgica. Ela transcreve seu diário de viagem durante o tempo que fez um curso de composição em fita magnética no Instituto Musiques et Recherches. Além de explorar a região e seus entornos, seus cheiros e sabores, ela conta sobre os momentos em que compôs de maneira tátil, cortando e colando pedaços de fita, pedaços de som.

O desafio de agarrar o som também é mencionado no texto, Notas sobre MONTAGEM, de Alessa. Ela conta sobre a colaboração feita com a coreógrafa Elisabete Finger na peça MONTAGEM, para a qual fez a trilha e criou objetos sonoros. Mover o som era a provocação, como incorporar o som, trazer para o corpo isso e a importância da espacialidade na experiência sonora.

E é neste gancho que Cadós Sanchez termina sua trilogia Para uma Música Peripatética Parte 3, no qual finaliza seu pensamento sobre graus de pertencimento e turismo. Ele nos apresenta seu trabalho Interfaces Sonoras em Situação de Rua – ISSR e comenta a idéia da improvisação livre como uma maneira de música peripatética.

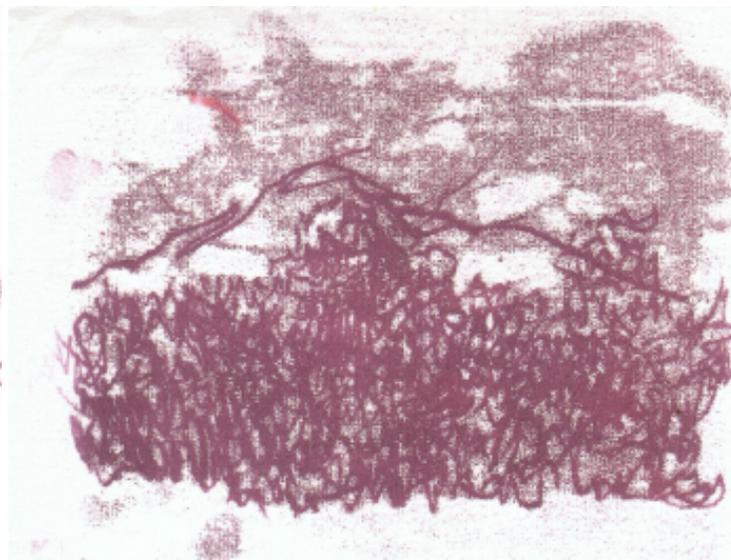
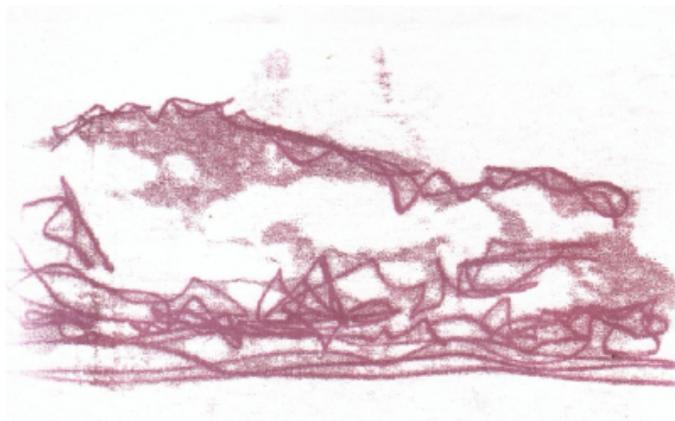
Contamos também com o duo Isabel Nogueira e Luciano Zanatta no texto Queer Noise, que percorre ainda mais o corpo sonoro e o que seria isso



a partir de uma perspectiva queer. Qual é o papel do som na sexopolítica? E como a escuta pode ser um instrumento de empoderamento?

E levando todos textos de um ponto ao outro, temos a participação de Natália Francischini como artista visual convidada. Ela, que tem seu trabalho inspirado na inevitabilidade da mudança e o acaso, é improvisadora livre e você pode conferir sua performance com guitarra preparada aqui, além de suas ilustrações aqui!

Boas leituras!



diário de viagem: ohain, musiques et recherches

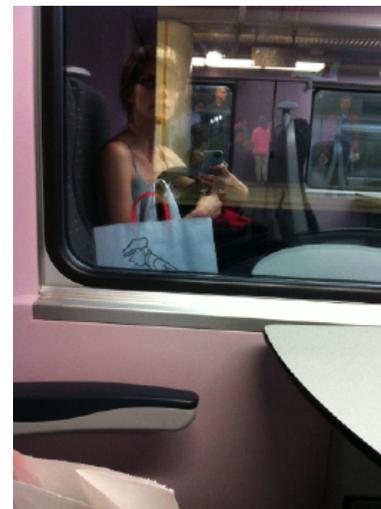
Julia Teles

Diário de viagem: Ohain, Bélgica (Musiques et Recherches)

Em um texto anterior disponível aqui, falei sobre compor em fita magnética e sobre um curso que fiz na Bélgica, no Instituto Musiques et Recherches, dirigido por Annette Vande Gorne. Agora decidi transcrever aqui meu diário de viagem, dessa mesma viagem, que contém alguns comentários e impressões sobre o estúdio e o que rolou por lá, processos de composição, etc.

OHAIN/WATERLOO /segunda-feira, 11 de agosto de 2014

Cheguei no instituto Musiques et Recherches lá por 15h ou 16h. Não foi difícil, mas existem poucos ônibus que fazem o trajeto da estação de trem de Braine L'Alleud para cá nas férias. Deixei minhas coisas (o quarto que estou hospedada dentro do estúdio é incrível!), e a France Dubois (que trabalha aqui, e com quem eu trocava e-mails sobre a chegada) me mostrou os estúdios e demais instalações. Saí para explorar a região e fazer mercado. Andei um bom tanto pela cidade, super pequena, e por uma estrada, em direção a L'Alleud. Choveu bastante no caminho. Passei por Waterloo (a cidade, onde teve a batalha em que Napoleão perdeu a guerra). Chegando em um lugar chamado Media Market, procurei controladores Korg mas não havia. Comprei um fone de ouvido e pilhas. Comi um waffle (gaufre) no Carrefour. Na volta, abriu o



Rua do M&R, em Ohain

sol. Jantei uma comida congelada que comprei, a Annette me ajudou com o micro-ondas, que era bem complexo de operar. Dormi.

OHAIN/terça-feira, 12 de agosto de 2014

Terça de manhã conheci meus colegas Simon, Charles (dois meninos de Braine L'Alleud) e Céline (de outra cidade próxima à Bruxelas). Céline trabalha com som de cinema, foley, e é bem simpática. Tivemos a primeira aula com a Annette sobre história da música eletroacústica e sobre nossas expectativas com o curso.

Depois almoçamos todos, e fomos gravar alguns objetos. Temos acesso ao estúdio por quanto tempo quisermos (mas acabei o dia cansada, nem usei à noite).

À noite encontrei a Annette na cozinha, jantando (ela mora aqui; em uma casa ao lado, mas usamos a cozinha dela para as refeições). Conversamos por mais de uma hora por vários assuntos. Por que compor? Por que música eletroacústica? Annette diz que a música escrita está morta. E se a porta da eletrônica está aberta, por que não ir por ela? Para ela o Schaeffer foi o fundador de uma nova era musical. Falamos também sobre a necessidade de se produzir/gerenciar nossos próprios concertos, essas coisas. Me senti acolhida por ela e por Marie-Jeanne Wyckmans, que também trabalha e mora aqui.

Annette me mostrou a biblioteca, o electrodoc (database do site do M&R) e os mais de 3.000 CDs de música eletroacústica. Até que me virei bem conversando em Francês, na medida do possível. :)

OHAIN/quarta-feira, 13 de agosto de 2014

Acordei meio atrasada, mas cheguei a tempo da aula (claro, eu “moro” aqui, hehe). Tivemos uma aula teórica sobre tipos de “jeu”(jogo; formas de tocar os objetos) e energias, bem legal. Com exemplos sonoros. Depois escutamos



Passando por Waterloo



Campo de batalha de Waterloo

as gravações e gravamos mais coisas. No fim do dia, decepei meus sons e acabei desgostando dos sons que gravei. :(

OHAIN/quinta-feira, 14 de agosto de 2014

Na quinta tivemos aula teórica sobre as transformações dos sons. Ouvimos coisas bem legais nas aulas, a Annette é super didática e inteligente.

Li no jornal daqui que caiu o avião do Eduardo Campos.

De tarde passamos nossos sons para a fita magnética, e a Marie-Jeanne me ensinou o básico do manuseamento da fita. Como cortar, como colocar no aparelho, como organizar os rolos, etc. Descobri que ela foi a primeira foley artist da Bélgica!!! Por 10 anos só havia ela fazendo foley para filmes no país. Ela também é compositora. E tem um cachorrão que parece um urso chamado Ugho que fica circulando por aqui (também tem um gato, o Orphée, que é da Annette).

Gravei uma sequence-jeu de mim mesma tocando o toca-fitas, pra frente, pra trás, acelerando, desacelerando, bem divertido. Depois re-ouvi tudo e decepei e experimentei outros equipamentos, o varispeed, EQ, delay (brega) e reverb, um pouco.

OHAIN/domingo, 17 de agosto de 2014

Sexta e sábado foram dias intensos! Tivemos aula teórica de montagem e mixagem e depois trabalhamos nos nossos sons até meia-noite. Simon e Charles estão compondo juntos e estão mais avançados; Céline está um pouco em crise com o processo todo. Cada um correndo como pode pra avançar.

O legal de trabalhar com fita magnética é que as decisões são mais definitivas, se você corta um trecho e joga fora, já era. E quanto mais reduzido o material, melhor, pois lembrar de tudo e ficar re-ouvindo é complicado, leva muito tempo.



Foto parcial do estúdio M&R



Rolos de fita, após algumas experiências

Limpei todas minhas sequências e escolhi mais ou menos o que usar. Fui para a mesa de mixagem e experimentei gravar umas sequências longas. Gravei várias e várias vezes, até que achei uma sequência que funcionava melhor. (é difícil coordenar, por as fitas na hora certa e ainda mixar em tempo real!)

Gravei essa sequência com alguns efeitos e voltei pra montagem (já no domingo). Com a montagem feita, remixei alterando somente os volumes. Dei uma editada básica, fiz uma gambiarra (um fade out longo manual, cortando a fita na diagonal, haha) e pronto! Está pronta minha composição (acabei 30 min antes do concerto).

<https://soundcloud.com/juliateles/aoutmagnetique>

O Charles chamou alguns amigos, uns 5, e esse foi nosso público, além do namorado da Céline.

Foi legal o curso, principalmente por poder conviver tanto com essas pessoas. Gostei muito! Jantávamos, almoçávamos e tomávamos café juntos, todos os dias. Durante 3 dias eu nem saí do Musiques et Recherches, fiquei enfiada, imersa.

Xeroquei livros, comprei revistas e CDs da Annette e do François Bayle, e parti na manhã de segunda. O ônibus passou dois minutos adiantado no ponto, e eu tive que pegar um táxi pra estação de trem e foi bem caro. Depois, trem pra Bruxelas. Deixei minha mala na estação Bruxelles-Midi e fui dar uma última voltinha na cidade. Grand Place, loja do Tintin, waffles (graufres), comprinhas, e a estátua do menino mijão (Manekken Pis). Voltei pra pegar minha mala, e fui pro aeroporto.



Um último gaufre

notas sobre montagem

Alessa

Quando eu conheci a Elisabete Finger, a Bete, ela estava tão grávida, mas tão grávida que eu queria mandar ela voltar pra casa e descansar. Mas tínhamos que terminar de editar o programa de rádio Discoreografia, e o tempo e a correria de fim de ano, que não respeitam gravidez alguma, cobravam da gente o tal programa. Depois de um bebê por parte dela e um bloco de carnaval por minha parte, nossos caminhos voltaram a se cruzar no começo de 2016. Ela me ligou com uma pergunta meio peculiar: “Alessa, eu preciso de uma trilha em que eu consiga mover o som...”. Na verdade não foi exatamente isso, mas era algo do tipo...mas eu já tinha achado estranho suficiente para me interessar.

A provocação era a partir do livro/peça Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River, do Brian Eno e Fernando Ortega. Neste trabalho, Brian Eno compôs uma trilha curta para um percurso de barco que durava aproximadamente um minuto, o livro foi também ilustrado com fotografias de Ortega.

O percurso que Bete iria criar era um loop em um quadrado desenhado no chão com fita e a vontade dela era fazer uma coreografia na qual as performers pudessem literalmente carregar o som. Assim, a trilha seria completamente afetada pelo movimento das dançarinas no espaço da sala/quadrado. Ou seja, desde o princípio criou-se uma simbiose entre som e movimento, som impulsionando o movimento a ser escolhido, ao mesmo em que era afetado por este. A partir disso, a idéia de uma trilha multicanal me pareceu bastante coerente. Mas uma coisa é fixar caixas de som e fazer o som correr entre elas,

outra coisa, mais primitiva e didática é correr com a caixa de som por aí. Neste último caso, vemos o esforço [físico] do som andando no espaço.

Para tudo!

Há um tempo atrás, escrevi este texto: O compositor como coreógrafo – dilemas binaurais, que fala sobre como a movimentação no espaço é a essência da composição binaural. No caso de MONTAGEM, era uma inversão desta idéia, o coreógrafo como compositor. Portanto, a minha trilha seria estruturalmente afetada pelos movimentos da coreografia, gerando uma nova trilha de som e movimento.

Voltando...

Foram três momentos de trabalho até que MONTAGEM ficasse com a cara que tem agora. Sua primeira parte é completamente geométrica, ganhando até o apelido de virginiana. Uma coreografia máquina, então esta estrutura relojoeira se implode, dando início a uma selvageria orgânica bem contrastante com a primeira parte. A peça esteve no Festival Música Estranha de 2017 e recentemente em temporada no Sesc Pompéia.

Para transportar o som de um lugar para o outro, construí circuitos de amplificação (LM386) e os coloquei dentro de caixas de papelão, que seriam leves o suficiente para as performers, não as machucando ao longo da dança.

A gente tem a impressão de que a tecnologia estará sempre a favor da arte. Mas na verdade o que acontece quando se tem a coragem de juntar os dois, é que se iniciam dois processos: o processo de desenvolvimento artístico e o processo de desenvolvimento tecnológico. E eles caminham juntos. O que eu quero dizer é que do mesmo modo que levou um tempo para Bete e as dançarinas acharem seus movimentos, desenvolverem suas poéticas e sentidos com a coisa da dança...isto também aconteceu no caminho da tecnologia. Levou-se um tempo para as caixas revelarem pra mim suas necessidades. Tivemos mo-

mentos em que isso foi difícil de entender, pois quando a dança estava pronta, a tecnologia ainda não tinha chegado lá... e vice versa. Pode-se pensar assim, que a tecnologia é um outro lado da moeda da arte, mais uma expressão humana, mais uma coisa que se modifica ao capricho do tempo, resultado de esforço e horas e horas...

São muitas as imagens de MONTAGEM, eu fico sempre surpresa como elas conseguem ser imagens sonoras. Por exemplo:



A Vênus de Milo sonora
foto: Joana Penteado



Aquela vez que levei meu som pra passear...
foto: Debby Gram



Lanternas sonoras



O beijo

foto: Alessa

Tem algo de doido no poder de algo posto de maneira literal na tua frente, um misto de absurdo e cômico. O som, sendo abstrato do jeito que é, impõe essa necessidade... algo do desespero de “por favor faz alguma coisa pra eu conseguir colocar as minhas mãos nele”. Sempre em vão... pois som é antimatéria, é mágica, é da ordem do não visível e da fé. Querer tocá-lo literalmente, é passar carão, é voltar para um estágio infantil de compensações.

MONTAGEM me lembra muito as primeiras gravações de disco de cera. Nelas, o processo de gravação era um processo de transformação de energia mecânica (olha aí o esforço físico outra vez!). Colocava-se a banda numa sala e os elementos desta banda eram distribuídos no espaço de acordo com a energia sonora de seus instrumentos. Do outro lado ficava um cone gigantesco que captava a energia deste som e “psicografava” a mensagem num disco de cera.



Esta imagem nos revela como o som sempre esteve atrelado ao espaço, ouvir uma gravação antiga é ouvir o espaço físico onde o material foi gravado. Som é localidade, é um ponto num lugar.

A medida que os processos de gravação foram se tornando mais desenvolvidos, parece que algo desta junção, som/espaço foi se perdendo. Não sou nem um pouco da turma do “morte ao digital”....mas o fato é que as gravações contemporâneas, principalmente as músicas de rádio, revelam pra gente um não-espaço, a gravação é tão perfeita, que parece que a fonte sonora pulou todo o espaço entre ela e o ouvido. Nosso círculo auditivo, um círculo de proximidade entre as coisas que ouvimos e nós mesmos ficou cada vez menor. Tudo ao pé do ouvido.

Mas o que revela esta ausência de espaço entre fonte sonora e o meu ouvido? Revela a extinção do movimento. Revela uma consciência sonora cada vez mais individual, pois só se escuta o seu círculo mais próximo, o que está extremamente perto, que praticamente é você mesmo.

MONTAGEM joga um pouco com isso, devolve para a escuta aqueles momentos iniciais da gravação antiga, em que os músicos estão ao mesmo tempo afinando os instrumentos e se acomodando na sala. Daí o técnico de gravação grita “mais pra trás trompete”, e o trompete anda mais para o fundo da sala e você sabe disso não porque você viu o músico se locomovendo, mas porque ouviu o som no espaço. A peça é uma máquina do tempo auditiva.

Quando as performers dançam em sincronia em volta do quadrado, o espectador sentado dentro dele não consegue ter um campo de visão que contemplem as quatro dançarinas ao mesmo tempo. Ele vê duas, no máximo três, mas a presença da dançarina que ele não vê, ele escuta. E ele entende o movimento dela de uma outra forma, de uma forma auditiva. Portanto, o que temos são duas coreografias, uma que acontece ajudada pelo campo visual e uma coreografia de ponto cego, que acontece em outra parte de nossa percepção e literalmente em outra parte do nosso cérebro.

Ao longo do processo fui entendendo que MONTAGEM é uma coreografia milagre. São tantos os riscos corridos para ela dar certo, que quando dá temos a sensação de estar assistindo algo fantástico e único no tempo. A sincronia dos tracks da trilha são feitas a mão, cada uma com um player de audio (celular) em sua caixa no esquema “1...2...3...play”. A coreografia só acontece quando o acaso abençoa estes plays a entrarem em sincronia. E durante a primeira metade da peça a tolerância a erros é zero, pois isso significa des-sincar a peça toda. É claro que problemas aconteceram! Aqueles que ousam viver sob o signo do risco estão fadados a ter como melhor amigo o erro. E o erro é um artista por ele mesmo, chega na hora que quer e rearranja a peça a sua maneira, um Picasso instantâneo, obrigando a nossa percepção a juntar os pedaços e fazer sentido no caos.

A precariedade, e o espírito DIY (Do It Yourself) também contribuem para este estágio de risco, a qualquer momento alguma coisa pode dar mal

contato, e já era. A Siri pode resolver fazer uma aparição inexplicável no celular player de uma das meninas, e já era. A caixa pode ceder devido ao peso, ou a manipulação...já era. Mas nunca é “já era”, é sempre “já é”.... e a vida/coreografia segue independente de riscos. Portanto, quando tudo dá certo e assistimos o milagre acontecer por 30 minutos, terminamos com uma imensa sensação de vitória! É Tetra! O gozo da satisfação. E mesmo tendo todas trabalhado durante dias, horas, suado a camisa pra entender como fazer essa coreografia/coisa funcionar...saímos com a sensação que tudo foi um golpe de sorte! Encantados são os processos.



Para saber mais:

Elisabete Finger – <https://elisabetefinger.com>

para uma música peripatética parte 3

Cadós Sanchez

MEIOS PERIPATÉTICOS

Parece-me que os meios utilizados pela música turística que mais podem ser associados diretamente ao peripatético e talvez por isso, tenham mais potencial de subversão nessa relação de turismo, são os aparelhos de som portáteis que são acessíveis à maioria dos moradores da cidade, levados no bolso e instalados nos carros, carroças, motos, bicicletas e nos corpos.

Talvez os ambientes mais controlados e mais privatizados como os shoppings, restaurantes e até os cruzeiros de navio com sua música ao vivo podem ser também pensados para a ação peripatética. Nesse sentido a intenção do criador e o largo acesso ao meio é o que define a finalidade e forma de utilização (peripatética ou turística). Como aconteceu com o uso de difusores de som nos espaços públicos pelos regimes totalitários, as tecnologias mais caras e de maior impacto midiático ainda estão nas mãos dos que desejam manter o poder e controle, mas esse cenário tem mudado.

Por isso e apesar disso, tentarei especular aqui sobre possíveis características a se desenvolver especificamente no que tenciono chamar de Música Peripatética.



O acesso e a troca das tecnologias midiáticas são pontos cruciais para essa ideia. A possibilidade de criação dos seus próprios instrumentos, métodos de captação, amplificação, modulação, ampliam as possibilidades de experimentação e assemblagem de materiais produzidos e descartados em abundância na cidade. A apropriação desses produtos geram novas relações com as coisas pré-fabricadas com o mercado de consumo. Acredito que essa criação de instrumentos e objetos sonoros é importante para pensar a música peripatética, assim como criar seus próprios instrumentos ou rouba-los sempre foi fundamental para os nômades e para as culturas populares de resistência em geral. Quando digo rouba-los, lembro aqui do apagão que houve na cidade de Nova Iorque em 1977. Antes do apagão, haviam apenas cerca de cinco grupos com equipamentos de som para discotecarem nas praças, depois do apagão todo jovem tinha seu próprio equipamento que roubou das lojas de som durante a noite em que a cidade ficou sem energia elétrica. Esse acontecimento parece ter dado força ao movimento Hip Hop se espalhar pelos EUA e pelo mundo:

Disco Wiz and Grandmaster Caz - New Yor City Blackout of 1977 –
<https://youtu.be/2omq2XBrEIM>

Atualmente temos a tecnologia de ponta sendo usada para algo que talvez possamos chamar de peripatético, como por exemplo, nas próteses de fones de ouvido implantadas no corpo. A característica do objeto técnico de ser alterado pelo homem e de alterá-lo reciprocamente passa a ficar óbvia quando vemos essas próteses, no entanto, para a prática da música peripatética, ainda me parece importante a ideia do faça você mesmo, onde o domínio técnico do indivíduo sobre o seu instrumento passa a ter um sentido além do convencional, por exemplo, não só o instrumentista voltado para o aprendizado das técnicas de execução do seu instrumento, mas sim, para o instrumentista inventor de técnicas e apto a reinventar tecnicamente seu instrumento, fazendo alterações

em sua fisicalidade (do instrumento) e até mesmo propondo novos instrumentos a partir e ao longo de suas práticas. Isso a meu ver é o que acredito ser o maior valor para um instrumental peripatético, a abertura para pesquisa e desenvolvimento de instrumentos e interfaces fazedoras de som específicas para cada ambiente e para cada situação, e também que possam ser modificadas para se adaptarem a outros lugares. As alterações no corpo do intérprete/instrumentista para a criação de um músico-instrumento me parecem interessantes, mas pouco viáveis para uma produção que na sua essência não visa o lucro e que portanto, tende a existir com poucos ou nenhum recurso financeiro. Além da questão de recursos, vejo na questão das próteses apenas uma continuação do desejo do domínio do instrumento pelo ser, agora correndo o risco de se tornar, o domínio do ser pelo instrumento, só para citar um exemplo disso, imagine as próteses de fones de ouvido captando interferências de rádios indesejáveis, ou para não ser tragicômico, existe também a possibilidade de uma exploração unicamente fetichista do instrumento, aliás, o fetichismo técnico é muito comum nas artes que abordam as novas tecnologias.

Voltando ao que chamo de música peripatética, irei abordar aqui algumas propostas que desenvolvo há alguns anos. Gostaria de citar de forma breve algumas ações que fiz desde 2011 e que em 2014 dei o nome de Interfaces Sonoras em Situação de Rua – ISSR, são o início de minha pesquisa em criação de instrumentos/interfaces sonoras voltadas para prática sonora em espaços públicos. A primeira que acredito que já tinha esse caráter peripatético de forma bem literal inclusive, é uma estrutura de PVC toda desmontável e facilmente transportável no formato semelhante ao de um vibrafone. A ideia era leva-la para terrenos baldios e utilizar o material encontrado nesses terrenos para compor as “teclas” do instrumento que seria tocado no local onde os objetos foram encontrados.

Outra ação já pensada com o nome de ISSR, foi sobre a “carcaça” de um piano que encontrei na varanda de uma casa abandonada enquanto caminhava pelo bairro que eu morava. Esse piano não tinha nada de sua máquina (teclas, martelos e pedais), havia apenas a estrutura, caixa de ressonância e as cordas bem desafinadas. Levei uma bateria para alimentar seis braços articuláveis com motores de diferentes rotações e uma pequena caixa que uso para controlar a velocidade desses motores, montei esses motores para percutirem e friccionarem as cordas e convidei um amigo que topou tocar clarinete baixo nesse duo.



Detalhe dos motores montados no piano – Foto: Rogério Martins

Os pedestres passavam e olhavam curiosos mas sempre seguiam seu caminho. Nosso público mais atento consistiu em três crianças que jogavam bola na rua, moradoras da casa vizinha e que contrariando as ordens rudes de sua mãe, chutavam a bola no quintal em que estávamos com o propósito de observar o que acontecia. Registros (que considero um trabalho audiovisual autônomo) podem ser encontrados nesse link: <http://www.cadossanchez.com/issr>

A ação Passagens de som ou música peripatética, que foi a proposta onde iniciei a definição dessa idéia, foi executada com a participação de músicos das formações mais diversas e com diversos graus de entendimento e envolvimento com a música experimental, convidando músicos de diversas vivências e linguagens musicais eu pretendia propor um tiro nas juntas dessas linguagens, ou seja, conectar/desconectar simultaneamente, não só as linguagens, mas todas as articulações musicais possíveis através de uma partitura móvel e imprevisível- o pedestre/público desavisado. Mas não é fácil acertar nas juntas de músicos treinados

Essa primeira ação consistiu basicamente em usar uma passagem pública (um corredor subterrâneo sob uma grande avenida usado para travessia de pe-

destres e gerido por livreiros que usam o espaço para o comércio e como espaço cultural onde acontecem apresentações musicais e exposições). A introdução da proposta apresentada para os músicos foi a seguinte:

“O projeto visa explorar o cotidiano de ambientes públicos como um possível elemento de estruturação de improvisação em performance musical coletiva, nesse caso o ambiente proposto é o da Passagem Literária da Consolação. Uma “parede” ou corredor de músicos será formado através de toda a passagem, o elemento gerador da improvisação serão as pessoas que passam no túnel, a visualidade, corporeidade, gestos do caminhar serão interpretados como uma possível partitura pelos músicos. Outra questão estrutural para a ação será a espacialização sonora, pois a disposição dos músicos e o movimento do passante/partitura irá indicar o percurso dos sons.”



Still de vídeo da performance “Música peripatética” realizada no FIME I, festival internacional de música experimental em 2015. câmera: Thiago Falcão.

Essa proposta foi também realizada num edifício onde os músicos com instrumentos de sopro, subiam três andares improvisando. Nessa ação foi dada uma atenção maior para a estruturação da improvisação com base no próprio ambiente acústico e para a espacialização dos sons que invadiram o prédio desde quando os músicos começaram a tocar na rua, entraram no prédio e subiram as escadas e elevadores. Outra adaptação da ação aconteceu em uma galeria de arte, na qual apenas um músico caminhava tocando pelo espaço os visitantes da exposição como possíveis partituras.

Link para um breve registro da performance: <https://vimeo.com/140730123>

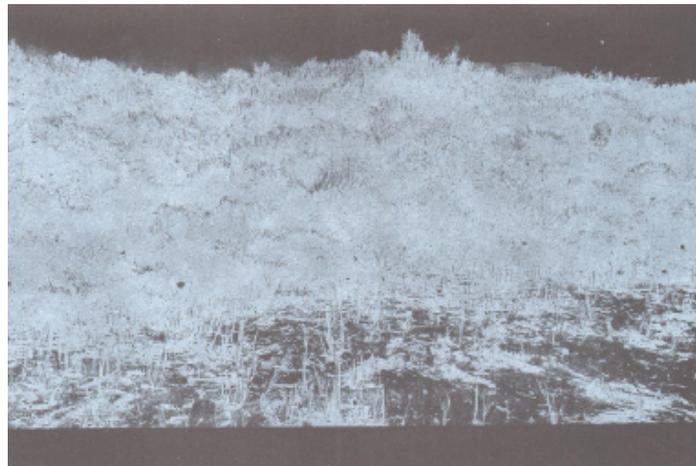
Link para o áudio de toda a performance: <https://soundcloud.com/cadossanchez/musica-peripatetica-passagens-de-som>

(IN)CONCLUSÃO

“...os eternos são vulneráveis nas articulações.

Para matar um deus ou um ideal, mire nas juntas.” Lewis Hyde

Vejo na Música Peripatética a necessidade de pensar o som na sua própria potencialidade peripatética e física de escapar ao controle, de invadir ambientes, de se alterar e se adaptar aos ambientes sempre expandindo e fundindo com tudo o que reverbera ao seu redor. Assumindo a característica peripatética do som, é importante que se considere o ruído dos instrumentos, do ambiente, do corpo e das relações humanas como ponto de partida para a composição. O resultado sonoro da composição convencional que considera começo, meio e fim e suas conexões e transições, não é visto como primordial, mas como consequência das interações existentes nos ambientes que podem ser afetados pela proposição. Para o performer/intérprete assumir essa relação peripatética, acredito que a abertura para a improvisação possa ser de grande valor. Improvisar no sentido de proporção, mas também estar aberto a receber influência das características peripatéticas externas e também da sua própria ação. A motivação da abertura à possibilidade de improvisação em meio às propostas sonoras ou mesmo como fundadora das mesmas se aprofunda quando vemos um exemplo da ideia de jogo em Lyotard. O autor fala de um jogo de tênis no qual um dos participantes joga seguindo as regras desse esporte, enquanto o seu adversário manipula as bolas como em um jogo de xadrez. Levanta-se com isso, o absurdo da cena e as possibilidades de se chegar a algum tipo de consenso entre os dois. Nas artes experimentais (a meu ver, sempre um jogo), podemos pensar o público como



sendo sempre desafiado a ser esse parceiro que joga tênis, enquanto o artista é o jogador que apresenta regras novas para o antigo jogo. Essa quebra de tradição nas artes surge principalmente durante a revolução industrial em paralelo com os movimentos sociais do período e ganha força durante as guerras mundiais e também dialoga com o que Agamben irá falar do jogo, como uma possibilidade de profanação:

“...a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias.”

Essa dimensão profanadora do jogo, que atravessa todas as esferas da nossa sociedade, no caso da música inclui ainda o ambiente em que está acontecendo, os outros músicos e o público presente no acontecimento. A ação peripatética é também jogo profanador das cidades-museus, no entanto, vai além das ruas e acontece também nas casas e ambientes fechados, mas sempre dependendo fundamentalmente de sua vivência (articulações) fora desses ambientes. Gaston Bachelard fala da casa através do olhar do poeta, cita a casa como proteção do cosmos, das intempéries da natureza, mas também como local de expansão, que completa as forças do ser e se amplia para uma imensidão infinita. Casa como proteção e união ao cosmos. Bachelard cita uma passagem do poeta Rilke que acredito ajudar a definir o sentimento e desejo do fazer da música peripatética.

Ó nostalgia dos lugares que não foram
 Bastante amados na hora passageira
 Quem me dera devolver-lhes de longe
 O gesto esquecido, a ação suplementar
 Segundo Lyotard, a música é carência, e seu gesto, mesmo mudo, é ener-

gia de vida, prova e afirmação da existência humana que gera a sua própria carência. Nos versos acima, Rilke se refere a “nostalgia dos lugares que não foram”, talvez essa seja a característica de todos os lugares, o de serem sempre passageiros, mesmo quando amados, só nos resta o desejo de devolver-lhes “o gesto esquecido”, a “ação suplementar”, que me parecem o próprio gesto do artista, da poesia desejan-te de deixar seu rastro, como “o animal que se esfrega no seu próprio odor” de que fala Lyotard. A hora passageira me parece ser a característica do próprio som e dos lugares que sempre continuam sendo, sendo outro, nunca o mesmo.

Ao chegar ao final (provisório) desse escrito, acabo de me lembrar desse trecho do texto “Towards an Ethic of Improvisation” de Cornelius Cardew que parece quase uma parábola de tudo que escrevi aqui.

“Ao entrar numa cidade pela primeira vez você a enxerga numa determinada hora do dia e do ano, sob certas condições de luz e clima. Ao ver sua superfície pode-se apenas formular teorias a respeito de como, essa mesma superfície, foi moldada. Ao se hospedar lá, no decorrer dos anos, você vê milhões de mudanças na luz, você vê o interior de casas, ao observá-las por dentro, sua fachada nunca parecerá a mesma. Você acaba conhecendo os habitantes, talvez você case com um deles. Eventualmente, você se transforma em um habitante (um nativo). Você se transformou em parte da cidade. Se a cidade é atacada, você vai à sua defesa. Se ela está sitiada, você sente fome – você é a cidade. Quando você toca a música, você é a música.”

Fica claro que essa noção de Cardew sobre o sentimento de pertencimento que um estrangeiro ganha ao passar do tempo na cidade, já não diz respeito a grande maioria da população, nem mesmo dos próprios músicos que se deslumbram com as promessas espetaculares do turismo. Mesmo assim, se aproxima da percepção peripatética e de como me parece que atuam os fenômenos temporais. Esse parece ser também o lugar da própria música e o ser vivo não para de atualizá-los. Sendo assim, quando trato do peripatetismo

musical, como já disse, não falo diretamente da ação na rua, a música peripatética pode acontecer numa casa onde se encontra algum ser barulhento solitário, num encontro de amigos, num bar, num terreno baldio e até mesmo numa sala de concerto. O peripatetismo pode ser uma espécie de “caminhar mental”, sonoro, inclusive solitário, mas que depende da sua vivência e experiência fora dos ambientes privados, pois é através dessa vivência que trocamos a interpretação pela experimentação. A improvisação livre enquanto experimentação e não interpretação, consiste não em estar e sim em ir, se é cidade, é cidade como percurso. Durante a composição instantânea você não é a cidade, você é o percurso, os fluxos, não é assentamento e sim errância. Não é casa, e sim templo de passagem.

O que tendo a chamar de peripatético é também uma música libertária, com todas impossibilidades e utopias que contém nesse desejo, mas acredito que a questão, para citar um questionamento levantado pela maioria dos praticantes da improvisação livre que começaram junto comigo (lembrando que não associo a música peripatética unicamente a livre improvisação), que criticamente se perguntam: improvisação livre do quê? Prefiro mudar a pergunta, e questionar: livre para quê? Pois a primeira pergunta me parece falar da estética e a segunda, do desejo.

queer noise

Isabel Nogueira e Luciano Zanatta

Queer.

Noise.

Dois conceitos distantes, mas que há algum tempo tem nos parecido próximos.

Conversamos sobre isto, especulamos coisas, os temas nos intrigam e o assunto tem sido recorrente, então decidimos começar uma primeira abordagem sobre isto, trazendo algumas ideias preliminares.

“Esta pessoa se veste de um modo muito hétero”, disse minha amiga Paulinha outro dia.

Como é se vestir hétero? Tem um modo de manifestar ser hétero ao se vestir? Tem um jeito de performar/atuar, através do figurino cotidiano e do comportamento uma postura/escolha/preferência sexual? E o que significa isto?

Tem uma normatividade intrínseca nisto, um modo de ser que é visto como mais normal do que os outros (tantos, inúmeros, múltiplos) jeito de vivenciar as sexualidades.

O pensamento mais imediato poderia ser: “Ah, tipo uma pessoa normal?” Então não ser hetero é não ser normal? Pensar em algo que não seja binarismo de gênero (o binômio homem / mulher, quase sempre vinculado com pessoas que se identificam com o gênero biológico com o qual nasceram e que nem se longe são a totalidade das pessoas) é pensar em algo diferente do não ser normal?

Que conceito de normal é este? De que forma opera? O que abrange?

O Império dos Normais, desde os anos 1950, depende da produção e da circulação em grande velocidade do fluxo de silicone, fluxo de hormônio, fluxo textual, fluxo das

representações, fluxo de técnicas cirúrgicas, definitivamente, fluxo dos gêneros. Com certeza, nem tudo circula de maneira constante e, sobretudo, os corpos não retiram os mesmos benefícios dessa circulação: é nessa circulação diferencial de fluxos de sexualização que se desempenha a normalização contemporânea do corpo. Isso nos traz um lembrete oportuno de que o conceito de “gênero” é, antes de tudo, uma noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica do feminismo americano. (Preciado, 2011: pg. 13).

Sexopolítica.

Normatização dos corpos.

O que isso tem a ver com som, música, escuta? Ora, nos parece que o que Preciado (Paul Beatriz) chama de “Império dos Normais” tem um tentáculo também no domínio do sonoro. Há um fluxo, ou antes uma pluralidade de fluxos, que delineiam um corpo sonoro que é apresentado como o corpo normal, como o corpo que importa.

De que jeito eu posso fortalecer o quarto dedo, perguntam alguns pianistas?

Como faço para minha banda ter sucesso e vender discos?

Em resumo: Como faço para ser aceito/a? Quanto eventualmente terei que abrir mão de mim mesmo/a para ser aceito/a? Como se articula esta negociação?

A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais.. As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer. O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. (Preciado, 2011: pg. 14).

Multidão.

Desterritorialização.



Os territórios demarcados em música, os códigos de linguagem e de comportamento, os mecanismos que geram as aceitações ou exclusões.

O que se delimita, de forma não dita como apropriado ou adequado, sem que haja uma plaquinha na porta das salas dizendo explicitamente o que pode ou não pode ser feito, mas que se entende?

As formulações cotidianas com que se articulam as sanções: “hum... esquisito...”

Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (Preciado, 2011: pg. 14)

Se os lugares e práticas que usam e engendram tecnologias são vistos como mais próximos a um universo de gêneros do que a outros, se configuram as possibilidades de escolha, como possibilidades políticas.

No processo de crackear objetos sonoros, encontrar outras funções diferentes de seus sons primeiros, achar novos desvios em caminhos, transitar por derivas, desvelar escutas.

E nisto, sim, produzir sons que resistem.

Desvios das tecnologias do corpo. Os corpos da multidão queer são também as apropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo straight e o corpo desviante moderno. A multidão queer não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se

faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas heterossexual/homossexual, mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues...

O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (Preciado, 2011: pg. 14)

Esta ideia dialoga com a cultura DIY, com crackear instrumentos, com a gambiarra, mesmo que feita por pessoas brancas cis.

O processo é de produzir novas formas de subjetivação.

As práticas em si, a saturação do ruído, o uso de instrumentos com suas funções desviadas daquilo que se esperava deles, com o que tem de desviante e de não confirmação de expectativas nestas praticas.

Por outro lado, poderíamos pensar que algo do tipo “sempre espere o inesperado” poderia ser um rotulo aplicável ao que se poderia chamar de música de ruído, ou musica noise, ou música experimental.

No entanto, quando o rotulo não serve para rotular, ele se faz, talvez, designador de uma multidão, como as multidões queer que defende Preciado.

Uma ideia de ruído que pode funcionar como uma abertura para a contranormatividade, possibilitando pela ausência das confirmações das escutas costumeiras, uma abertura à diferença.

Como coloca Preciado, para a produção de identidades resistentes à normalização (“As identificações negativas como “sapatas” ou “bichas” são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à “universalização”)

No início do livro *Listening to Noise and Silence*, Salomé Voegelin declara uma posição que adotará na sequência do texto: a escuta como um ato de engajamento com o mundo. Este ato de engajamento se dá com o entendimento da escuta como um modo de exploração. Estamos em acordo com a autora e entendemos a escuta como uma ferramenta poderosa de leitura e proposição de sentidos, atividades que jamais são neutras. A ausência de neutralidade pode se manifestar, por exemplo, numa forma de agenciamento das expectativas que se coloque entre a confirmação e a contradição de sentidos estabelecidos.

Escutar pressupõe haver uma escuta, e haver um/uma outro/a. Escutar quer dizer que aquela voz importa, que aquele corpo importa, que aquele som importa. Pode ser que não faça parte do teu universo sonoro, mas o desejo da produção de sentido que este som traz importa para ti, porque tua escuta reforça a presença deste som no mundo, e daquela pessoa, por consequência. Da mesma forma que na sociedade apenas alguns corpos importam, no universo musical alguns sons importam mais que outros.

Na sociedade os corpos queer não importam como possibilidade de existência, são alvo de violências diárias, de abusos de maior e de menor grau. São alvo de morte.

De que forma a escuta pode ser escuta de vida, de presença, de respeito, de diversidade? Pensamos em uma escuta ativa que seja uma forma poderosa de reconhecer o desejo do/a outro/a e apoiar, reafirmar sua experiência, sua existência e seu poder. De que forma é possível demonstrar, para a realização sonora, compartilhamento, apoio, escuta?

A nossa escolha é pelo rasgo, pelo desvio. Pensamos em sons que proponham excessos, que levem os entendimentos até onde não mais operem, por contradição ou falta de alcance. Sons cuja existência aponte incongruências e limitações de modelos. E isso nos leva ao ruído, como apresentado por

Joseph Nechvatal em *Immersion Into Noise*, entendido como um modo de constituição da experiência que tem, pelo excessivo, pelo paradoxal, pela sobreposição de sentidos, a capacidade de reescrever os circuitos automatizados da percepção.

Muitas vezes preferimos chamar o ruído que fazemos de barulho. Porque barulho, pensamos, não se refere a nenhuma materialidade específica. O barulho é a potência de desvio, de contradição e de fuga: bagunça e desordem, como um amigo, Diego, costumava designar o nosso devir. Fazer barulho nos coloca em um território de encontro e resistência. Tanto mais queer quanto mais noise. Barulho na multidão.

Para saber mais:

NECHVATAL, Joseph. *Immersion Into Noise*. Michigan: Open Humanities Press, 2011.

PRECIADO, Paul (Beatriz). Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence*. New York: Continuum .2010.

Notas de fim

Ilustrações: Natália Francischini

Montanha longe 2 – Monotipia / Natália Francischini – 2016

Montanha longe – Monotipia / Natália Francischini – 2016

Montanha longe 3 – Monotipia / Natália Francischini – 2016

Trilha-Natália-Litogravura / Natália Francischini – 2015

Restinga-Natália-Litogravura-de-foto-transferida-com-intervenções / Natália Francischini – 2014

Restinga-variação-em-vermelho – Litogravura-de-fotografia-transferida / Natália Francischini – 2014

Restinga-variação-em-verso-Litogravura-de-fotografia-transferida-com-intervenções / Natália Francischini – 2014

Natália Francischini no *Dissonantes #6* – <https://youtu.be/XUACgoc8tCQ>

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 29 de agosto 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