

# linhas

#1 2018

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

# sumário

## **03** editorial

Flora Holderbaum e Julia Teles

## **06** sobre caixinhas, não caixinhas, trajetórias, maquininhas, movimentos e processos criativos

Isabel Nogueira

## **11** pensando el paisaje sonoro / pensando a paisagem sonora - otto castro

Alejandro Brianza

## **19** rrayen - tobe continued

Henrique Iwao

## **24** reconto: os "manuais" da música experimental e a narrativa nortecêntrica

Igor Almeida

## **31** anarquia e ruído

Cadós Sanchez

## **49** um panorama do experimental no brasil: indícios sociais e domínios relacionais

Fabiano Pimenta e Filipi Pompeu

## **53** ninhos

Isadora Ferraz

# editorial

Flora Holderbaum e Julia Teles

---

Saudações, caros leitores e leitoras!

É na ponta da linha que a *linda* começa o ano: trama para ligar alguns acontecimentos sonoros adjacentes até fazer uma espécie de continuidade uns com os outros, seja nos (m)ares ou em terra: paisagem sonora, ruído, anarquia, processo, conto, descentralização de narrativas, “mais ao sul da razão”? Ou talvez, o norte do sul?

Ou a leste do norte ao sul? Trajetórias, deslocamento, percursos, movimento: *viagem*... [Bússola é vibração portanto, som; ou ainda: navego, portanto, oscilo].

A *viagem sonora*, essa precursora ou per-cu(rs)siva passagem. Aquela que enlaça mundos diversos, no encaço do curso estrangeiro, parece configurar a trama desta primeiríssima edição da *linda* em 2018, ano 5! Seja na concepção de *viagem* geográfica por cidades, ou na duração do espectro de uma paisagem sonora com seus sinos e sinetas; ou do deslocamento das noções geográficas e políticas do que é *música experimental*; ou ainda, daquilo que o discurso reproduz como *sentido* do *experimental*... Por todas as vias, é a partir da viagem que fiamos um possível liame ou pós-fio condutor de linha [uma *direct-box* de *sentido*?], quase imperceptível, entre os textos que nos chegaram e que ora lançamos.

Diretamente da Argentina, **Alejandro Brianza** torna-se um dos novos colunistas deste ano 5. O plano de sua série é [Pensar a Paisagem Sonora](#) em contato com compositores e compositoras. Neste caso, seu texto é sobre o trabalho do compositor e professor costarricense radicado no México, **Otto Castro**,

que compartilha conosco *Olinda*, uma peça com forte utilização da paisagem sonora urbana, inspirada na novela *Cidades Invisíveis*, de **Ítalo Calvino**:

Em Olinda, quem for com uma lupa e procurar com atenção, pode encontrar em alguma parte um ponto não maior que uma cabeça de alfinete onde, ampliando o campo de visão, pode-se ver os telhados, as antenas, as clarabóias, os jardins, as fontes, o alinhamento das calçadas, os quiosques das praças, as pistas para as corridas de cavalos (Calvino, 2013, p. 68).

Seria essa ampliação fina dos elementos visuais, algo semelhante ao processo de detecção microscópica dos sons, das linhas e texturas que um ponto sonoro perfaz na escuta? Um fio de Ariadne no plano imanente da composição?... Aquele fio quase invisível que conecta nossos caminhos, percursos, sonoros ou apenas vivos, com aquilo que vibra e soa... Como se nosso perceber vibracional se tornasse um sentimento com aqueles e aquilo que encontramos no caminho...

Nesta esteira do fio que constrói ninhos, ou inversamente, como quem des-amaranha o nó e canta um voo novo, **Isabel Nogueira** desenrola seu texto: [sobre caixinhas, não caixinhas, trajetórias, objetos, maquininhas, movimentos e processos criativos](#). As memórias de um corpo em percurso, movimento, deslocamento... Corpo este habitado em faculdades que lembram-esquecem. Para **Isabel Nogueira**, a escrita e a documentação dos processos compositivos têm a função de deixar ver o fio que não está aparente entre nossas múltiplas condições, enquanto agentes e personas; fio que marca nossos caminhos internos de descobertas e criações.

Brasileiro residente em Portugal, **Igor Almeida** é outro novo colunista em 2018. Inaugura sua série *Música-Discurso* com um texto sobre a cena experimental fora de um eixo comumente nortecêntrico. Em [Reconto: Os “manuais” da música experimental e a narrativa nortecêntrica](#), ele observa pontos

histórico-cronológicos, estilísticos e filosóficos que tocam o termo *música experimental* enquanto possível gênero musical e questiona como seria possível ampliar o conteúdo relativo às práticas musicais ditas *experimentais* para perspectivas e narrativas que extrapolam a didática nortecentrista. Descentralização de narrativas em relação ao mapa político, geografia do discurso?

Há também uma resenha sobre um álbum que foi realizado em viagem: **Henrique Iwao** continua sua coluna de resenhas, agora sobre o álbum gravado ao vivo [RRayen - ToBe Continued](#) (2017), de **Maia Koenig**. Segundo **Iwao, Maia** cai na estrada com um Game Boy, uma quase-relíquia do mundo digital, com o qual trabalha para produzir suas composições musicais. Um sistema que a compositora utiliza em viagem, portátil para tocar ao vivo e fácil de programar sons.

Juntam-se a estes o texto sobre [Anarquia e Ruído](#) de **Cadós Sanchez**, não menos (desa)fiador de bordas e barras sobre os limites do discurso musical a cerca das relações constitutivas da música experimental com o anarquismo; e outro texto proposto por **Fabiano Pimenta** e **Filipi Pompeu**, [Um panorama do experimental no Brasil: indícios sociais e domínios relacionais](#), que discute expansões ou contrações do termo “música experimental” numa linha de análise dos discursos existentes sobre *música experimental* na academia em relação ao mundo sonoro prático.

Arrematando a costura visual da edição, a meada é traçada numa técnica de grafite-monotipias pelas mãos da artista **Isadora Ferraz**, com a série [Ninhos](#) (2015-2016). Nada mais apropriado que muitos ninhos fiados para dar pouso à primeira viagem tramada em textos, da linda em 2018!

Desejamos à todos um ótimo percurso de leitura!

# sobre caixinhas, não caixinhas, trajetórias, maquininhas, movimentos e processos criativos

Isabel Nogueira

---

São 5h48 da manhã e levanto para escrever. Se trata de uma hora em que a casa está ainda em silêncio, mas é também a hora em que tive vontade de escrever: acordei por isto.

Em 12 minutos os meninos despertam para começar a se preparar para ir para a escola, tenho algum tempo antes disto. Sim, a hora deles é exata, com minutos e tudo.

Tenho pensado em como achar formas de documentar, pensar e/ou relatar sobre processos criativos, e com isto vejo que não sei como explicar o que são processos, ou o que são criativos.

Não encontro um momento isolado de criatividade durante o dia, percebo uma espécie de estado criativo, e consigo me colocar nisto através de estar presente, ouvir, olhar, permitir que as relações se estabeleçam em mim.

O caso é estabelecer uma forma de diálogo com alguma coisa que me chama a atenção, desenvolver alguma espécie de jogo ou brincadeira com isto.

Pode ser um jogo de palavras em uma frase, um pedaço de letra de canção



<https://www.youtube.com/watch?v=EHEdOPKA-IQ>

que invento, um trecho improvisado no piano, uma música ou texto que me vem à memória e que de certa forma conversa com aquele estímulo.

Interessante observar em seguida que tipo de diálogo foi este, e o que pode vir a partir daí, entendendo apenas o que eu consigo entender naquele momento, nem me cobrar explicações ou causas racionais.

Há algum tempo venho observando que os processos criativos, ao menos em mim, são plurais e rizomáticos: começo uma música a partir da criação de uma improvisação e junto (ou antes, ou durante, ou no meio) da criação desta música me atravessa a escrita de um artigo, ou um poema, ou se destrava a escrita de algum projeto que estava empacado, ou tenho uma ideia para uma fotografia, uma performance, ou o que seja.

O que acontece de fato é que as coisas atravessam os processos, de forma diferente do que eu tinha pensado ou planejado.

Tenho percebido que é assim mesmo, que está tudo certo, os processos passam por isto, por estes descaminhos, ou novos caminhos.

Penso que preciso registrar isto e desenvolver o que vem daí, da forma que eu conseguir, da maneira que me for possível naquele momento. O exercício de escrever, de registrar estes movimentos e a forma como acontecem me ajuda a perceber os cliques, as pausas, as camadas, os detonadores e as direções (novas ou contínuas) que vem a partir deles.

Há muitos anos venho sugerindo que as pessoas que estudam comigo levem consigo pequenos cadernos de anotações, e que passem a anotar as ideias, os esboços de textos, insights ou relações quando elas vêm à mente.

Hoje tenho a prática de ter várias categorias de cadernos comigo: os pequenos, que levo quando saio para anotar as coisas ao momento (onde se misturam ideias, listas de coisas importantes, recados, coisas para fazer durante o dia, trivialidades ou anotações de reuniões), cadernos onde escrevo textos mais

longos- espécies de desdobramentos dos textos que anotei -, onde desenvolvo, dou continuidade sigo e persigo o fio da meada das ideias primeiras.

Percebo que ao desenvolver esta escrita vou em busca do que é de fato o que eu queria dizer quando pensei ou escrevi isto.

Não se trata de não entender minha letra, mas de perseguir a ideia que tem envolvida naquele pensamento: sua essência, seu fundo, o que torna aquilo verdadeiro para mim mesma (nesta busca, as vezes a concisão me leva a reduzir três páginas para três linhas, mas tudo bem).

Vem daí algumas ideias sobre processos criativos, como eu vejo hoje: perceber o movimento que começou, e buscar entender para onde vai; geralmente sem fazer ideia de onde vou – e assim se tornam importantes a percepção da ação e a direção daquele impulso.

A bibliografia sobre pesquisa artística fala sobre sua base estar na ação, no impulso, e em como o processo criativo se dá quando a gente faz, e não quando pensa sobre como fazer. Começar, ir, andar, trilhar, fazer: assim é que os caminhos aparecem.

Percebo que a característica desta ação, desta espécie de processo, é o mover-se, mesmo que se troque ou se agregue direções durante o processo.

Torna-se evidente então sua vinculação com o corpo, com a pessoa que o habita – consciente, situada, contextualizada – eu, no caso, que vivo e percebo a partir deste corpo.

Corpo que flui, que anda, que dói, que trava e experimenta.

Assim se coloca também o gênero como primeiro marcador político do lugar que este corpo habita no mundo, e dos elementos que vão demarcar sua construção de memórias e sentidos.

Este texto começa hoje pontualmente a partir de uma aula de yoga, mas a ideia veio antes e de várias conversas: desencadearam hoje uma improvisação,



uma experimentação dos limites da dobra do meu pé, que vem no mesmo dia de uma filmagem e da testagem dos sintetizadores que são as caixinhas que deram nome para este texto.

Me vem à lembrança – porque o corpo, este, habitado, tem faculdades que lembram e esquecem- a ideia do fio de Ariadne, do desenrolar do novelo para marcar o caminho – e para mim a escrita e a documentação dos processos têm a função de deixar ver o fio que não está aparente, mas que marca nossos caminhos internos de descobertas.

Além da mitologia ser uma referência fundamental para mim e uma importância forte na minha trajetória desde as histórias que lia nas enciclopédias da minha casa desde os onze ou doze anos, e traçava em papel as genealogias dos deuses gregos – faz sentido para que eu dê a conhecer a mim mesma os meus próprios fios internos. Nesta relação, percebo que a tomada de consciência dos sentidos atribuídos e a desconstrução constante dos que não me servem, muitos deles não conscientes, fazem sentido nesta ideia de descobrir o meu próprio fio de Ariadne.

Ontem à noite, depois da aula de yoga, não escrevi, mas fiz um bolo. Hoje escrevo, cedo. Mesmo movimento.<p.

Ontem aconteceram as conversas com Pedro, Gabriel e Luciano na tarde, as improvisações de Pedro na guitarra e Gabriel no piano enquanto estávamos sem luz na sala de casa durante a chuva que caía forte.

Antes de dormir, ouvi as gravações que fiz ontem e hoje com os sintetizadores (maquininhas).

Vai sair um disco, mas no meio disto, estas várias coisas outras: bolo, texto, alguns vídeos também.

Começar, movimentar, deixar fluir, registrar e perceber as raízes, os rizomas, os braços que se estendem: se colocar em estado de processo, em estado de criação.

Agora, fazer café da manhã com Gabriel e Pedro, que este entrelaçamento entre arte, criação e vida é concreto e real. E no meio disto, bancas, defesas, relatórios, planejamentos.

Movimentar-se com tudo isto.

Lembro da minha mãe cozinhando e dizendo algumas vezes que “era para ser um bolo, mas não sei o que aconteceu que virou uma espécie de suco-pudim-mousse”.

No meu caso, a receita da criação é inventada no movimento e no processo.

P.S: releio e vejo que escrevi um texto todo atravessado por diversas coisas. Acho que o movimento é este, dos atravessamentos, fluências, poéticas e possibilidades. Pelo menos por hoje.

P.S.II: Pedro me pergunta onde fui levar o celular para consertar. Ao invés de receber um nome de rua ou bairro em resposta, ele ganha uma explicação sobre as memórias que tenho daquele lugar, e da chuva que tomamos na rua enquanto tentávamos encontrar um taxi, porque tinha aquele banco do brasil do lado, e ventava tanto que as arvores se curvavam quase no chão, lembra? Ele lembrava.

P.S.III: este texto veio de algumas conversas (diárias) com o Luciano (Zanatta) sobre começar, e sobre outra conversa (linda!) com a Ana (Fridman) sobre nossos processos criativos e suas características, de como são “em movimento”.

# pensando el paisaje sonoro / pensando a paisagem sonora - otto castro

Alejandro Brianza

---

[O seguinte texto está disponível abaixo em português e espanhol]

Em Português

[Tradução de Igor Almeida, revisão de Flora Holderbaum e Virson Holderbaum]:

## **Pensando a Paisagem Sonora**

Por Alejandro Brianza

### ***Otto Castro***

Para **Otto**, um presente de seu pai mudou sua vida. Com apenas dez anos recebeu um gravador de fita K7. Qualquer criança de sua idade o teria usado para gravar a música da moda que tocava na rádio, uma prática bastante comum em épocas onde não havia internet e gravar (fazer gravações) de canções favoritas era algo difícil. Ele, ao invés disso, gravava conversas, gravava a si mesmo e registrava os primos que tinham um grupo de instrumentos de sopro.

Este presente não foi algo ingênuo ou tampouco casual: seu pai era um curioso nato. Os domingos eram passados entre experimentos e microscópios, onde

colocavam à prova técnicas elétricas, químicas e físicas. Além disso, era aficcionado às gravações e sobretudo ao hobby de colecionar cassetes. Assim foi que, de seu pai, **Otto** aprendeu o ofício de marcar as fitas com cera, cortá-las, juntar umas às outras e gerar edições próprias; incluindo experimentações com técnicas rudimentares que hoje podem nos parecer sumamente estranhas, como extrair a fita magnética do cassete, queimá-la e enrugá-la para produzir novos efeitos ao reproduzi-la.

A estes antecedentes se soma a possibilidade de viajar ao México, graças a uma bolsa de estudos para realizar um curso com o compositor italiano **Franco Donatoni** e outro de eletroacústica com **Stefano Scarani**, também italiano. Era um caminho sem volta.

De sua produção, Otto nos compartilha *Olinda*, uma peça com forte utilização de paisagem sonora urbana, inspirada na novela *Cidades Invisíveis* de **Ítalo Calvino**, que durante muito tempo foi uma referência para ele:

Em Olinda, quem for com uma lupa e procurar com atenção, pode encontrar em alguma parte, um ponto não maior que uma cabeça de alfinete onde, ampliando o campo de visão, pode-se ver os telhados, as antenas, as clarabóias, os jardins, as fontes, o alinhamento das calçadas, os quiosques das praças, as pistas para as corridas de cavalos (Calvino, 2013, p. 68).

O leit motiv desta peça é a sineta, que é usada para anunciar a coleta de lixo na cidade de Morélia, México. Isto recorda especificamente algo que **Murray Schafer** observa e denomina como *sons centrípetos*: refletindo sobre como soam as cidades em cada período histórico, os relógios da aldeia e seus sinos – de novo, em épocas onde nem todos possuíam um dispositivo portátil que marcas-se a hora – regulavam e unificavam a comunidade circundante requerendo dos cidadãos uma espécie de atenção obrigatória.

Encontramos também outros sons referenciais: o som de um sacerdote proferindo o sermão dentro da igreja, o que aos poucos vai se tornando cômico

mediante uma gradual transformação de sons. Aplausos. Uma sirene. A buzina do trem, com a mesma intencionalidade centrípeta do sino.

## OLINDA

<https://soundcloud.com/ottocastro3/olinda>

Para realizar o registro se utilizaram dois métodos de gravação: primeiro, um dispositivo portátil escondido em um pequeno bolso externo de uma mochila, o que permitiu uma gravação anônima. Por outro lado, um microfone tipo boom com o qual se gravou em lugares fechados.

A busca de Otto em Olinda está fortemente influenciada por duas referências: a compositora mexicana-francesa Carole Chaugeron e o compositor chileno Felipe Otondo que, seguindo uma tradição que é nítida já desde os primeiros trabalhos de Barry Truax, dão ênfase em distintas transições sonoras que intercambiam os âmbitos de escuta entre um mundo real e um fictício, em repetidas ocasiões. As longas transformações de timbre entre um elemento e outro comprovam isso.

O que você achou de Olinda? Continuamos na próxima entrega para a coluna Pensando a Paisagem Sonora.

**Para saber mais:****Otto Castro**

Costarriquenho vivendo no México. Atualmente é doutorando do programa de Tecnología Musical da UNAM tendo como tutor principal ao Dr. Rodrigo Sigal Sefchovich. Possui mestrado em Tecnología Musical pela mesma universidade Mexicana e ainda é graduado pelo programa de Maestría en Artes da Universidad de Costa Rica. Licenciado em composição musical pela Universidad de Costa Rica tendo como mestres (maestros?) a Luis Diego Herra, Benjamín Gutiérrez e o Dr. Bernal Flores.

É ganhador do Premio Nacional de Composição Musical Aquileo J. Echeverría de 2010. Premio pela Asociación de Compositores y Autores Musicales, ACAM, de 2010, por sua obra Cantos de la Llorona; e em 2009 recebe o Premio ACAM pelo CD Antología de Música Electroacústica Costarricense Oscilador Vol. I. Recebe a menção honrosa por sua obra “Pater Noster” para coro pela Asociación de directores corais da Costa Rica (ADICOR).

Foi jurado para concursos como o The International Computer Music Conference em 2012 (Ljubljana, Eslovênia) e 2016 (São Paulo, Brasil), assim como para o Seminario de Composición Musical ou o concurso de Arte Sonoro (MUCEVI, 2011) entre outros. Recebeu em 2001 e 2002 uma bolsa de estudos para profissionais iberoamericanos do Ministerio de Cultura da Espanha.

Publicou através do editorial Ariel – España com a Fundação Telefónica e foi curador de dois projetos de difusão de novas tecnologias aplicadas a música como som: REDASLA (Red de Arte Latinoamericano) y MICROCIRCUITOS, esta última patrocinada pela Fundação Príncipe Claus de Holanda.

[www.ottocastro.com](http://www.ottocastro.com)

info@ottocastro.com

En español:

## **Pensando el paisaje sonoro**

Por Alejandro Brianza

*Otto Castro*

A **Otto**, un regalo de su padre le cambió la vida. Con tan solo diez años recibió una grabadora de casetes. Cualquiera niño de su edad, la habría usado para grabar la música de moda que pasaban en la radio, una práctica bastante común en épocas en que no existía internet y hacerse de las canciones favoritas era tarea difícil. Él en cambio, grababa conversaciones, se grababa a sí mismo, registraba a sus primos que tenían un grupo de instrumentos de viento. Este regalo no fue algo ingenuo ni casual tampoco: su padre era un curioso innato. Los domingos se pasaban entre experimentos y microscopios, donde ponían a prueba principios eléctricos, químicos y físicos. Pero además, era aficionado a las grabaciones y sobre todo al hobby de empalmar casetes. Así que fue de él, que **Otto** aprendió el oficio de marcar las cintas con cera, cortarlas, pegar unas con otras y generar ediciones propias, e incluso experimentar con técnicas rudimentarias que hoy nos pueden parecer sumamente extrañas, como extraer la cinta del casete, quemarla y arrugarla para producir nuevos efectos al reproducirla.

A estos antecedentes se sumó la posibilidad de viajar a México, gracias a una beca, para realizar un curso con el compositor italiano **Franco Donatoni** y otro de electroacústica **Stefano Scarani**, también italiano. Ya no había retorno del mundo sonoro.

De su producción, **Otto** nos comparte *Olinda*, una pieza con fuerte utilización de paisaje sonoro urbano, inspirada en la novela *Ciudades Invisibles* de **Italo Calvino**, que fue durante mucho tiempo un referente para él:

En Olinda, el que va con una lupa y busca con atención puede encontrar en alguna parte un punto no más grande que una cabeza de alfiler donde, mirando con un poco de aumento, se ven dentro los techos las antenas las claraboyas los jardines lostazones de las fuentes, las rayas de las calzadas, los quioscos de las plazas, la pista para las carreras de caballos (Calvino, 2013, p.68).

El *leit motiv* de esta pieza es la campana, que se utiliza para anunciar la recolección de residuos en la ciudad de *Morelia*, México. Esto recuerda específicamente algo que **Murray Schafer** observa y denomina como sonidos centrípeto: reflexionando acerca de cómo sonaron las ciudades en cada período histórico, los relojes de pueblo y sus campanas – de nuevo, en épocas en que no todos tenían un dispositivo portátil que les marcara la hora– regulaban y unificaban a la comunidad circundante requiriendo de los ciudadanos una suerte de atención obligatoria. Encontramos también otros sonidos referenciales: el sonido de un sacerdote ofreciendo un sermón dentro de la iglesia que se torna payaso mediante una gradual transformación. Aplausos. Una sirena. La bocina del tren, con la misma intencionalidad centrípeta de la campana.

## OLINDA

<https://soundcloud.com/ottocastro3/olinda>

Para realizar el registro se utilizaron dos métodos de grabación: primero, un dispositivo portátil escondido en un bolsillo externo de una mochila que permitió grabar de incógnito. Por otro lado, un micrófono tipo boom con el que se registró los lugares cerrados. La búsqueda de **Otto** en Olinda está fuertemente influenciada por dos referentes: la compositora mexicana – francesa **Carole Chaugeron** y el compositor chileno **Felipe Otondo**, quienes siguiendo una tradición visible ya desde los primeros trabajos de **Barry Truax**, hacen énfasis en distintas transiciones que intercambian los ámbitos de escucha entre



un mundo real y uno ficticio en reiteradas ocasiones. Las largas transformaciones tímbricas entre un elemento y otro son prueba de ello.

Qué te pareció *Olinda*? Conocés otros paisajes sonoros dedicados a ciudades? La seguimos en la próxima entrega de *Pensando el Paisaje Sonoro*.



**Para saber mais:**

Calvino, Italo (2017). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

Schafer, Murray (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.

Truax, Barry (2012). Sound, listening and place: the aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17 pp. 193-201.

**Sobre Otto Castro**

Costarricense viviendo en México gracias a una beca de la Universidad de Costa Rica. Actualmente es doctorando del programa de Tecnología Musical de la UNAM teniendo como tutor principal al Dr. Rodrigo Sigal Sefchovich. Posee una maestría en Tecnología Musical por la misma universidad Mexicana y además, es graduado del programa de Maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica. Licenciado en composición musical por la Universidad de Costa Rica teniendo como maestros a Luis Diego Herra, Benjamín Gutiérrez y el Dr. Bernal Flores. Es ganador del Premio Nacional de Composición Musical: Aquileo J. Echeverría 2010. Premio por la Asociación de Compositores y Autores Musicales, ACAM 2010 por su obra Cantos de la Llorona y en el 2009 Premio ACAM por el CD Antología de Música Electroacústica Costarricense Oscilador Vol. I. Recibe la mención honorífica por su obra “Pater Noster” para coro por la Asociación de directores corales de Costa Rica (ADICOR).

Ha sido jurado para concursos como el The International Computer Music Conference 2012,(Ljubljana, Eslovenia) y 2016 (Sao Pablo, Brasil), así como el Seminario de Composición Musical o el concurso de Arte Sonoro (MUCEVI, 2011) entre otros. Recibió en el 2001 y 2002 la beca para profesionales Iberoamericanos del Ministerio de Cultura en España.

Ha publicado a través de editorial Ariel – España con la Fundación Telefónica y ha sido curador de dos proyectos de difusión de los nuevas tecnologías aplicadas a la música como son: REDASLA (Red de Arte Latinoamericano) y MICROCIRCUITOS, esta última patrocinada por la Fundación Príncipe Claus de Holanda.

[www.ottocastro.com](http://www.ottocastro.com)

info@ottocastro.com

# rRayen - tobe continued

Henrique Iwao

Álbum gravado ao vivo para *ToBe Continued* 2017, um streaming de 24h para o dia mundial de combate à tuberculose, 24 de março. *RRayen*, “flor” em Mapuche, é um nome artístico/projeto de **Maia Koenig**.

<https://maiakoenig.bandcamp.com/album/tobe-continued-live-set>

1. Enquanto eles se divertem com seus consoles, sensores, capacetes e manetes, em seções privadas, ela regozija com seu *Gameboy* antigo, tocando para um público variado, em espaços de shows e festas despojadas.



2. De fato, além de caros, os equipamentos deles estão sujeitos à lógica da obsolescência programada, nem tanto devido a tempo de uso e falhas de desgaste pré-arranjadas; há todo um ciclo comercial calculado – melhorias, acessórios, fases e seus pedágios; novidades! E a relação clara: paga-se por diversão. O trabalho é outra coisa. Maia, por sua vez, traz uma quase-relíquia do mundo digital, um DMG01 comprado barato, antes de ser retrô, com um cartucho LSDJ, com o qual trabalha para produzir suas composições musicais. O sistema é muito portátil, e tanto a função de tocar ao vivo e a de programar sons pode ser feita em viagem.

3. Viajar, conhecer pessoas, tecer aqui e ali relações. Por mais tímidos que sejam os frequentadores, há sempre a possibilidade do encontro, daquilo que é

marcante; do estabelecimento de conexões. E um show não é simplesmente ir ver as músicas sendo interpretadas. Há uma instabilidade e improviso que, por mais ancorada que seja no já preparado, mantém esse espaço do aberto.

4. A diversão do entretenimento é descartável; disso retira sua potência de encanto. Limitar as trajetórias e reduzir a objetivos simples as atividades mentais e motoras garante um engajamento focado, de um dispêndio com ar de pureza. Isto é, há ali a lógica da performance, identificada por Lyotard como a principal característica do realismo capitalista. O programa usado por RRayen, *Colliding Sound Beat Shake*, tem suas limitações: quatro canais, dois de pulsos, um de ondas e um de ruídos (basicamente ruído branco). Estas certamente cercam o possível. Mas ainda assim é preciso inventar a trajetória, observar os objetivos emergindo, reavaliar as estratégias; entender a sua própria motivação. Há todo um processo: construção integrada de descoberta e criação, estabelecimento e busca de novas maneiras e modos. A resistência oferecida pela limitação do meio é o que alavanca uma série de fazeres e problemas. Um agonismo libertado.

5. A vida deixa turvar-se pela complexidade da falta de destino, das inúmeras interações e as confusões do desejo. Mas há algo que reter do jogo, numa [vidagame](#): a possibilidade de viver aqui e ali como uma vida distanciada da vida – uma vida na qual é possível de fato imergir: dar tudo de si – vencer, perder, performar. Um júbilo distópico, uma felicidade cyberpunk, imaginando a vida como um jogo.

6. E se a música *8 bits*, o *chiptune*, provoca lembranças – tem uma certa nostalgia – ela é canalizada mais para a infância, do que aos videogames e jogos. A estridência das ondas quadradas e o ruidismo das texturas pixelizadas, *lo-fi*,

conectam com a adolescência punk, e um dinamismo contagiante é buscado, de danças desconjuntadas, bate cabeça e suor.

7. Essa música não deixa de remeter à reciclagem e às práticas DIY – faça você mesmo – uma crueza que empolga enquanto comunica: é possível seguir caminhos similares, despojadamente... fazendo... perguntando a amigos, pesquisando na internet. E parece natural complementar o instrumentário com sintetizadores analógicos e pedais de efeitos manufaturados, usando técnicas de remodelação (*hardware hacking*) e modificação (*circuit bending*) de circuitos.

8. Mas o que é diferente ao vivo? Momentos em que há espaço – repetições insistentes, aberturas em faixas de frequência e saída de camadas – abrem-se para o improviso, em intervenções de ruídos e efeitos. No *Gameboy*, camadas e continuidades são manipulados. O BPM (o andamento, ligado às batidas rítmicas) varia. Há um agrado no desagrado, mudanças mais bruscas de energia e tentativas de mobilização e desmobilização dançante. Uma preocupação em evitar o meramente divertido que viria da conexão fácil de tocar as músicas do álbum e pronto. A catarse deve ser de um mundo imperfeito, ela deve carregar a imperfeição. E essa surge de uma relação intuitiva de cumprimento e quebra de expectativas, mas que procura transmitir vertigem.

9. “Ir pelas ruas observando cada pedaço, cada coisa descartada pela sociedade de consumo, sentir-se como aquela lata enferrujada no fundo, esse erro trágico, tal como o glitch que te possibilita ver o fotograma 25” [\*]

**One.** Frases que se entrecortam, apenas no lado esquerdo, como um prólogo penso, um ritmo que fica preso e uma acumulação que estabelece-se um

fundo (ruído), contra uma quase-melodia aguda, mas que desiste. Ainda na esquerda, agora o campo abre – frases com um ímpeto de dança, mas a batida ainda entra e sai desconjuntada, e em primeiro plano há algo que brinca com o desafinado, pra depois parar como uma frequência paranóica. O baixo ensaia empolgações, mas a frase desafinadinha volta e de novo um delay acumula e leva tudo ao ruído e à distância. Uma outra textura, na esquerda, de um médio grave rugoso, uma onda pulso, motorzinho, retoma o privilégio estranho da esquerda exclusiva. Um scratch vira uma quase base, e as intervenções são tortas, espontâneas, arbitrárias. Decrescendo e aos 6 minutos e meio entra a primeira música reconhecível, para já de cara ter o andamento bruscamente diminuído e ser jogada num pequeno caos de camadas e separação de pans. As texturas se compõem, misturam, tanto como intervêm e atrapalham. Os floreios internos sinuosos são especialmente interessantes. E coisas agudas que saltam digitalmente. A frequência parada aparce novamente. E algumas coisas parecem congelar em resposta. O ruído em delay e repetições ressurgem nas bordas. Uma pausa combina a melodia ao pulso. Um misterioso epílogo fecha, também apenas na esquerda.

**Two-1.** O trabalho de camadas é interessante, nas alternâncias de ostinatos nos graves e frases mais movimentadas nos agudos. Há espaço para aparições secundárias, e logo no primeiro minuto, passeios desnorteadores nos canais. De repente, o andamento cai. A coisa fica aguda demais, e as coisas passam de frases a gestos, especialmente se tudo fica mais rápido. Frequências sobem como fases que aumentam de dificuldade. A sequência de ataques de bumbos do terceiro minuto, ao mesmo tempo que esperada, não é o que se espera, após repetições regulares de um baixo preparatório. A hora de pogar, com trocas, adições e subtrações de elementos e mudanças de frases bastante

dinâmicas, com detalhes como a mudança da colocação do elemento caixa da bateria a cada quadratura. A energia já é cortada, com um ralentando e como se a bateria tivesse acabado, pulsos. Voltemos. É interessante como as coisas vão sendo claramente ajustadas na hora – agora um pouco mais rápido, agora acelerar mesmo; ah, uma pausa, e panorâmicos abertos. E então, próxima música, sentindo a flutuação energética, o vórtex em volta das batidas por minuto, arrastando ora pra lá ora pra cá. Aproveitando deixas, pequenos espaços, esburacando imprevistos no que continua, que seria previsível.

**Two-2.** Um clima de relaxamento e descanso, frases mais espaçadas – surge um reverb, o som fica mais redondo, mais distanciado. Como um outro lado, a observação de outro que joga; ainda sim vibra-se junto. Volta ao normal, ralentando. O mesmo pulso segura uma transição, baixinho, do lado esquerdo. O delay ameaça e depois toma conta, retroalimentando. A parte musical estruturada resiste. Permite traçar o meio termo entre a canção e ambientação ruidosa. De novo, termina-se no lado esquerdo. A nota contínua/pulso, em seu arpejo característico, revela-se um atari punk-console, clássico do circuit bending. E é isso.

# reconto: os “manuais” da música experimental e a narrativa nortecêntrica

Igor Almeida

---



**Halim El-Dabh**, pioneiro da colagem sonora, etnomusicologista e educador musical egípcio morre aos 96 anos em 2 de Setembro de 2017, pouco se fala.

A partir desta fatídica ocasião, da morte e da inércia midiática pessoalmente observados na altura, venho retomar discussões sobre o ambiente de experimentação sonora não-nortecêntrico ao qual **El Dabh** fazia parte, reme-



morando parte das discussões finais de minha dissertação de mestrado, afim de redespertar esta problematização.

No trabalho de título *Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites*, observo pontos histórico-cronológicos, estilísticos e filosóficos que tocam o termo música experimental enquanto possível gênero musical. O objetivo era investigar a não uniformidade de definições e formas, e por consequência, uma possível inexistência de consenso terminológico. A constatação pós estudo extensor indica um prevaecimento na geração e reflexão acerca da produção literária e científica por parte do hemisfério Norte do globo. Surge então a ideia de protagonismo artístico em função do contexto geográfico (Almeida, 2017).

Observando ainda que, em consideração ao material utilizado no trabalho em questão, incluindo os “manuais” historiográficos que se fizeram clássicos pela abundância de informação, mesmo que apresentadas de forma superficial, de **Michael Nyman**, **Thom Holmes**, **David Nicholls** e outros, habitualmente quem produz e/ou quem escreve sobre inovações musicais, adaptações e extensões de técnicas e instrumentos e sobre a discussão ocasionada a partir destes procedimentos, são investigadores e músicos provenientes da Europa e da América do Norte, ou pessoas de outras regiões que debruçam-se sobre o conhecimento historicamente gerado nessas localidades (Almeida, 2017).

E desta observação nasce uma inquietação acerca do proselitismo histórico que parece-me ser transmitido, e como seria possível ampliar o conteúdo relativo às práticas musicais ditas experimentais, para perspectivas e narrativas que extrapolam a didática nortecentrista.

Alguns Exemplos Práticos:

**Halim El-Dabh**, classificado por **Sam Shalabi** (2007) como um artista dissidente ou “experimental”, e que, por razões raramente elucidadas, nunca foi considerado digno o suficiente para fazer parte da narrativa oficial do moder-

nismo, compôs a peça *The Expression of Zaar* no ano de 1944, ou seja, quatro anos antes de *Etude Aux Chemin De Fer* (a primeira obra de **Pierre Schaffer**). O cunho vanguardista de **Halim El-Dabh** é evidenciado em Cline (2012), que classifica sua obra como proto-musique concrète (Cline, 2012, p.349), todavia, os experimentos concretos franceses, tecnicamente análogos aos do egípcio **El-Dabh**, são absolutamente predominantes na bibliografia específica.

**Thom Holmes**, no livro *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, “dedica” apenas duas meias páginas à música eletroacústica, eletrônica e experimental brasileira, citando somente os nomes de Reginaldo Carvalho (1932-2013) e Jorge Antunes (1942). Nota-se no texto que ambos são associados à figura de **Pierre Schaeffer** como meros coadjuvantes dos estudos da música concreta no *GRM – Groupe de Recherches Musicales*.

**Holmes**, negligencia importantes fatos históricos decorrentes da imersão de ambos nos estudos concretos. **Reginaldo Carvalho** e **Jorge Antunes** foram precursores da música eletroacústica no Brasil. Carvalho destaca-se também por ter sido o criador do primeiro curso de música voltado a essa vertente estética, no *Instituto Villa-Lobos*, em 1966 no Rio de Janeiro e **Antunes**, que tal como escreve Albuquerque (2016), foi o compositor do primeiro disco brasileiro de música eletrônica.

Até mesmo **Toshiro Mayuzumi**, prolífico músico e compositor japonês, que tal como afirma **Julian Cope** (2016) foi um compositor experimental altamente importante na construção de uma ponte entre a vanguarda ocidental e a música japonesa tradicional, não frequenta as páginas dos tradicionais volumes como figura essencial. Entretanto, é lembrado como a personagem capaz de promover o encontro entre **John Cage** e o **Karlheinz Stockhausen** em outubro de 1954.

Nota-se, porém, uma discrepância histórica de condições de acesso entre o mundo da música experimental institucional do Norte global e do Sul global. Saliento aqui dois exemplos que sustentam esta realidade:

O primeiro se atém ao caso dos estúdios experimentais, muitas vezes mantidos com incentivos estatais ou investimentos subsidiados pelas próprias universidades privadas, que se mostraram / mostram substanciais, não apenas na consolidação do hemisfério Norte como polo de investigação e pensamento musical experimental, mas também como modelo primário de estrutura musical experimental.

Lista-se aqui alguns exemplos fundamentais:

- GRM – Groupe de Recherches Musicales – Paris/França – 1951
- Studio di Fonologia Musicale – Milão/Itália – 1955
- Studio Eksperymentalne Polskiego Radia – Varsóvia/Polônia – 1957
- CMC : Computer Music Center – Nova Iorque/Estados Unidos da América – 1958
- EMS : The Experimental Music Studio – Illinois/Estados Unidos da América – 1958
- BBC Radiophonic Workshop – Londres/Inglaterra – 1958
- UTEMS : The University of Toronto Electronic Music Studio – Toronto/Canadá – 1959
- Experimental Studio of Slovak Radio – Bratislava/Eslovaquia – 1965
- Experimental Studio of Czech Radio Pilsen – Praga/República Tcheca – 1964

Nota-se acima uma proliferação dos estúdios atrelados às práticas experimentais no hemisfério Norte, principalmente na Europa.

Já o Brasil, teve a fundação de seu primeiro estúdio voltado à música electroacústica, apenas no ano de 1994. Refere-se aqui ao *PANaroma*, fundado pelo compositor brasileiro **Flo Menezes**.

Em paralelo ao caso dos estúdios experimentais, traço empiricamente uma coleção de dados capazes de demonstrar a vasta desproporção entre a

produção científica ligada ao som (de forma geral) e à música experimental nos hemisférios Norte e Sul.

No âmbito de meu estágio acadêmico no *Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa*, produzi uma base de dados a partir da coleta de informações sobre publicações científicas dos anos de 1915 a 2017, nas áreas da música, musicologia e etnomusicologia, psicologia da música, música acústica e ultrassônica, estudos culturais, engenharia sonora, antropologia da música, computação musical e tecnologia de mídia, tendo como fonte de informação, os bancos de dados dos sites *Academia.edu*, *Google Scholar*, *JSTOR*, *EBSCO Host* e *ProQuest*.

Foram recolhidos um total de 9657 artigos publicados em 106 *journals*. Eis aqui, parte dos resultados expostos:

- Brasil – 227 publicações em 2 *journals*
- Alemanha – 975 publicações em 7 *journals*
- EUA – 3765 publicações em 37 *journals*
- Reino Unido – 2841 publicações em 22 *journals*

Desta forma, é possível sugerir uma dinâmica de investimento – advento, ou seja, do retorno em forma de produção científica textual e musical.

A partir destes exemplos, sugiro uma reflexão baseada em dois aspectos primordiais:

O primeiro, aquele da música experimental institucional: Percebe-se que historicamente, a chamada música experimental de caráter institucional é, senão a única, a principal referência recorrentemente legitimada pelas grandes publicações deste universo. Observemos, pois, nomes como os já citados **Reginaldo Carvalho**, **Jorge Antunes** e **El-Dabh**, ou mesmo os brilhantes **Flo Menezes** e **Jocy de Oliveira**, que alcançam visibilidade internacional (aos olhos do hemisfério Norte), após as respectivas vinculações com as grandes escolas experimentais Europeias.

Acesso ao banco de dados: <http://igoralmeida.me/citar/>

Acesso ao relatório final: <http://bit.ly/2GkifJU>

Vemos nomes como o supracitado congolês **Cedrik Fermont**, referencial na pesquisa e catalogação da música experimental africana, asiática e diaspórica, bem como o da autora e jornalista **Jordannah Elizabeth** que escreve sobre a música experimental negra, porém, a mim me parece que, este conteúdo se atém majoritariamente à produção vigente, ocasionando a preservação de uma narrativa nortecêntrica, que não renovará os capítulos elementares da história das práticas musicais experimentais nas próximas edições dos já conhecidos “manuais” de música experimental.

O segundo, aquele da relação *establishment* – *anti-establishment*. Neste caso, parto, não da visão de **Ballantine** (1998) que escreve a partir de um mote de complementaridade, onde *establishment* experimenta e *anti-establishment* adota o discurso musical, mas de uma visão conflituosa entre institucionalização do argumento experimental e a sua negação. Seria a música institucionalizada (leia-se: esta música do hemisfério Norte patrocinada por estúdios, governos e universidades), mesmo que experimental na forma, emissária de um discurso cômodo de exclusão ou negação? Seria esse discurso uma concordância com o status-quo corporativista? Questões estas que suscitam outras mais:

01) A quem interessa a manutenção de uma narrativa intocada, paralisa-da pela força impugnativa nortecêntrica?

02) As publicações exteriores ao hemisfério Sul, que lidam com as músicas experimentais institucionalizadas ou não, buscam presença em um contexto histórico de reconhecimento internacional?

03) Qual o papel do *anti-establishment* experimental na manutenção de uma cultura alternativa livre dos interesses escusos à prática musical e quais os limites entre o discurso, a prática e a subsistência artísticas?

**Para saber mais:**

**Foto de Capa:** Halim El Dabh *demonstrates a drumming technique for ethnomusicologists William Anderson (second from left) & Terry E. Miller, & Thai graduate student Kovit Kantasiri* (courtesy Kent State University Libraries, Special Collections and Archives). In: MacCutchon, T. (2017). *Unrelated Americana: A Conversation With Halim El-Dabab*, *Music & Literature*. Cortesia das bibliotecas da Universidade Estadual de Kent (Ohio, Estados Unidos da América).

Albuquerque, G. (2016). *A história do primeiro disco brasileiro de música eletrônica*. [Em linha]. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/11/22/a-historia-do-primeiro-disco-brasileiro-de-musica-eletronica-261192.php>. [Consultado em 19/02/2018].

Almeida, I. (2017). *Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa.

Almeida, I. (2017). *A construção de bases de dados no âmbito das investigações nas áreas do som e música*. Relatório Acadêmico, Universidade Católica Portuguesa.

Ballantine, C. (1988). *Music and its social meanings (vol. 2)*. New York: Psychology Press.

Burkhalter, T. (2016). *World Music 2.0: Updated and Expanded*. In. *Sound as Popular Culture: A Research Companion* (pp. 313-324). Cambridge: The MIT Press.

Cline, J. (2012). *Permanent underground: radical sounds and social formations in 20<sup>th</sup> century American musicking*. Tese de doutoramento, University of Texas, Austin.

Cope, J. (2016). *Japrocksampler*. Bloomsbury Publishing

Fermont, C. (2016). *An Introduction to Electroacoustic Noise & Experimental Music in Africa and Asia*. [Em linha]. [Transcrição da fala]. CTM Festival, Berlim. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/NTSRadio/an-introduction-to-electroacoustic-noise-experimental-music-in-africa-and-asia-2nd-february-2016>. [Consultado em 09/02/2017].

Elizabeth, J. (2016). *A Guide to Black Experimental Music*. [Em linha]. Disponível em: <https://daily.bandcamp.com/2016/08/05/a-guide-to-black-experimental-music/>. [Consultado em 16/02/2018].

Holmes, T. (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. Routledge.

Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge University Press.

Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond (vol. 9)*. Cambridge University Press.

Shalabi, S. (2007). *Music Pioneer Halim El-Dabh – Step Into the Electric Magnetic*. [Em linha]. Disponível em: <http://bidoun.org/articles/music-pioneer-halim-el-dabh/>. [Consultado em 09/02/2017].

# anarquia e ruído

Cadós Sanchez

---

Em minhas leituras sobre história da arte e história geral, percebo que há uma negação ou omissão do anarquismo, não pelos artistas e ativistas que se envolveram com o movimento, mas sim, pelos historiadores, acadêmicos e mídias em geral responsáveis por registrar os fatos. Cabe dizer que isso tem mudado com o passar do tempo desde as décadas de 60/70, com a entrada de anarquistas no universo acadêmico, período em que também artistas e anarquistas iniciam um diálogo mais intenso.

Algo que acredito ilustrar bem esse descaso de que falo nas artes, é acerca do pintor francês pontilhista G. Seurat. Até então eu tomava as suas pinturas, assim como as dos impressionistas, como uma visão da sociedade burguesa. Logo de partida, pesquisas sobre arte e anarquia apontaram que Seurat era anarquista militante e que suas pinturas tinham, na visão do próprio artista, temáticas ligadas a uma sociedade futura, pós-revolução, e não acomodada e burguesa como eu havia pensado. Além disso, sua técnica pontilhista tinha ligação direta também com seu posicionamento anarquista, como explica o próprio artista. Não me importa se Seurat foi ou não feliz na sua representação da sociedade utópica, e nem o quanto sua arte foi efetiva em transformações sociais ligada a alguma corrente anarquista, o fato é que esse pensamento do pintor não chegou ao meu conhecimento através dos livros de história da arte. Acredito que a maioria dos cursos não aborde o posicionamento político desse



artista e de tantos outros anarquistas que descobri posteriormente. Mesmo que a temática, técnica e poética desenvolvida pelo artista tenha ligação direta com anarquismo, a tendência até hoje, é de que essa relação seja suprimida e outras relações, ainda que não menos importantes, sejam ressaltadas.

Meu interesse sobre arte e anarquia vêm desde meu contato com a Pixação, o skate e o Punk, passando por conversas com meu pai desde o começo dos 90, mas só há 6 anos atrás que comecei a encontrar, não sem um bocado de suor, relações entre arte e anarquia.

Temos alguns pesquisadores com publicações sobre o tema nas artes visuais, algumas acessíveis em nosso idioma, porém na música, temos uma enorme carência de registros. Surgiu então essa constatação e com ela, a necessidade de encontrar os compositores anarquistas e claro, tentar entender qual a importância dos anarquismos dentro do trabalho deles. Esse texto é um resumo de uma pesquisa maior que vinha fazendo e que agora está parada. Para colocá-la em movimento, esboço aproximações entre alguns músicos e o anarquismo, mas não aponto possibilidades e caminhos do pensamento estético anarquista na música, nem muito menos respondo a boa pergunta de Pietro Ferrua: “considerando que ele exista?”.

## **RICHARD WAGNER**

Meu primeiro encontro com a aproximação entre música e anarquia foi surpreendentemente com Richard Wagner, músico alemão que se aproximou das ideias anarquistas logo que o termo foi criado e em 1848, esteve nas barricadas de Dresden ao lado de M. Bakunin, militante e pensador anarquista que exerceu grande influência e admiração no músico. Wagner escreveu em 1849 os livros “A Arte e a Revolução” e “A Obra de Arte do Futuro”, ambos consi-



derados por André Rezslar parte relevante da bibliografia sobre a estética anarquista. Nesses livros, pensou sobre a re-união das linguagens artísticas, sobre a cultura popular, a sociedade, fez críticas ao papel do regente de orquestra e ao mercado da arte. Só para citar algumas de suas colocações nessas publicações:

*Daí que vós, os inteligentes, não sejais de fato inventores de coisa alguma; inventor é o povo, porque é a privação, que o impulsiona para a invenção: todas as grandes invenções são realizações da inteligência do povo, ao passo que as invenções da inteligência mais não são do que expropriações, derivações, quando não desmembramentos e mutilações das invenções do povo (WAGNER, A Obra de Arte do Futuro, 2013, p. 26).*

Claro que podemos aprofundar essa questão do povo como inventor, da questão de autoria, ou apropriação cultural por meio do poder econômico, coisas que o próprio Wagner desenvolve mais nos seus escritos, mas vou deixar aqui apenas como esboço de algumas de suas ideias, como essa outra, quando ele fala do objetivo da educação com caráter artístico: “chegará o dia em que seremos todos artistas , não em torno de um objetivo secundário e lucrativo, mas sim, numa atividade a um tempo livre e coletiva...”

Ideia que de certa forma antecede os artistas visuais M. Duchamp e J. Beuys, na afirmação de que todos são potencialmente artistas. Carlos da Fonseca, tradutor desses dois livros de Wagner para o português, afirma que os ensaios de Wagner de 1849 “antecipam em vários aspectos o Expressionismo e o Dadaísmo, e abrem já na sua negação radical o caminho que conduz ao *Traité du savoir-vivre à l’usage des jeunes générations.*”, título da edição brasileira: “A arte de viver para as novas gerações” de Raoul Vaneigem.

Para ajudar a imaginar como as obras de Wagner repercutiram no passado, quero citar duas frases de ouvintes de suas composições, uma do poeta Baudelaire que escreve em carta para Wagner que seus ouvidos irão encontrar: “ ... em todas suas obras a solenidade dos grandes ruídos...”.

Outra frase, essa que mostra a influência do compositor no espírito de um anarquista do início do séc XX está no conto “Fogo!” de um trabalhador anônimo, publicado no jornal brasileiro “Na Barricada”, onde lemos:

*Acabo de contemplar um pavoroso, um emocionante incêndio. A fábrica, antro horripilante de injustiças, ficou reduzida aos alicerces. As chamas, chamas reparadoras duma escravidão milenária, fizeram, em algumas horas, o que os homens, em anos de incessantes prédicas, não foram capazes de realizar. (...) A fábrica ardia crepitando monstruosamente, derruindo-se, arrastando consigo todos os artefatos que, junto com o suor dos operários, constituíam uma boa parte da riqueza do patrão (...) Por isso os comentários, em frente ao fogo, eram todos de pessoas interessadas. E através das chamas que rapidamente comiam a fábrica com fome feroz, com fome de demolidora justiça, os interessados, os que ficavam sem nada com a perda da fábrica, tinham a visão das negruras do porvir. (...) O fogo é artístico e estético. Duma beleza inimitável, parece essa música de Wagner que nos retrata nos tímpanos e no coração as convulsões espasmódicas dos elementos em eterno movimento (Jornal Na Barricada. Rio de Janeiro, nº 2, 16/01/1916).*

Na sua música, Wagner levou a harmonia tonal aos seus limites, tornando-se um dos marcos estéticos do ocidente para as obras de arte do futuro. Gosto de pensar que junto com a origem do pensamento e prática anarquista veio o gosto pelo pensamento e prática “dos grandes ruídos”. Mas claro que sempre tivemos na história da humanidade a prática de algo próximo ao anarquismo e do ruído, mesmo antes de serem chamados assim. Claro também, que essas são especulações de uma mente desocupada e despreocupada em provar alguma verdade.

## LUIGI RUSSOLO

No início do século XX o artista visual Luigi Russolo, vinculado ao movimento futurista italiano, escreve em 1914 o manifesto “L’arte dei Rumori”. A

Arte dos Ruídos é fruto de sua pesquisa e construção de instrumentos, os intonarumori que geram exclusivamente ruídos. Ele organiza esses instrumentos a formarem uma orquestra, e escreve sobre os ruídos de cada um e suas possíveis relações com a natureza, a música, a sociedade, a cidade e as novas questões da era industrial. Para citar uma passagem de seus escritos no seu manifesto que lembra o espírito do anônimo do conto “Fogo!”:

*... Esta coordenação lírica e artística do caos do ruído na vida constitui nosso novo prazer acústico, capaz de verdadeiramente ativar nossos nervos, de tocar profundamente nossa alma e de multiplicar cem vezes o ritmo de nossa vida.<sup>1</sup>*

Sua relação com o anarquismo não é comprovada por seus escritos, apesar de registros de sua participação até por volta de 1914 em encontros de sindicatos e colaboração com revistas anarquistas. Durante o fascismo não é claro se Russolo se mantém ao lado de Marinetti. Criador do movimento futurista que foi a primeira vanguarda artística do séc XX, artista de família abastada, Marinetti possuía grande vocação propagandística e de pensamentos controversos que transitaram de libertários a fascistas, com uma fluidez que talvez só durante o período de criação e desenvolvimento do termo fascismo seria possível. Apesar da figura controversa de Marinetti, muitos militantes anarquistas se mantiveram vinculados ao futurismo inicial. Ligados às ideias niilistas de Nietzsche e anarco-individualistas de Stirner, esses futuristas se tornaram dissidentes das ideias de Marinetti quando ele se aliou com o fascismo, ainda que dentro desse regime ele mesmo tenha tido posicionamentos contrários a Mussolini, e chegou a escrever contra a prisão do anarquista Malatesta.

Segundo Laura Iotti, o manifesto dos músicos futuristas anterior ao “Arte dos ruídos”, gerou incômodo em alguns anarquistas que publicaram em 3 de dezembro de 1910 no jornal anarco individualista: Il Grido della Folla (O Grito da Multidão)

*... Os futuristas que proclamam a conquista da liberdade amoral de ação, consciência e concepção não farão mais que uma vã retórica, até que percebam que a burguesia dominante, a causa de todos os males que ocorrem em todos os lugares, é o principal inimigo de todos. Todos os esforços heróicos futuristas, todas as suas intenções revolucionárias em palavras, continuarão a ser letra morta até que eles se juntem a nós, que sempre gritamos. Não vemos outra saída que não a revolução social que trará seus efeitos benéficos para a humanidade e a arte que não terá que se explicar, emancipada do convencionalismo.” (Laura Iotti, Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all’ingresso italiano nella prima guerra mondiale 1909 – 1915, 2010 ).<sup>2</sup>*

Sobre o envolvimento direto de Russolo com o anarquismo durante a adesão de Marinetti ao fascismo, há controvérsias. O historiador e crítico de arte especialista no Futurismo, Giovanni Lista, diz que em 1927 o artista se exila voluntariamente em Paris em protesto ao fascismo. Luciano Chiessa, no livro: Luigi Russolo, Futurist, Noise, Visual Arts, and the Occult, diz que Lista não tem provas para essa afirmação, de fato, vemos em algumas cartas de Russolo que um dos motivos de sua ida a Paris era a grande aceitação que seus “intonarumori” tinham tido por lá. Ainda em 1927, Russolo chega a ter seu nome veiculado num cartaz de uma exposição de Arte Fascista. Esses fatos me fazem questionar se esses dois lados extremos, anarquismo x fascismo, ainda têm tendência a cruzarem-se com risco de fundamentarem-se sob um mesmo discurso. Creio que em cabeças confusas, sim. De qualquer forma, parece que Russolo deu mais importância em mostrar sua produção artística do que seu posicionamento ideológico. Ainda sim, as raízes do manifesto e do futurismo em si estão ligadas ao anarquismo e não ao fascismo.

Laura Iotti também fala do contato de Marinetti com as ideias anarquistas de Jean Grave e dos simbolistas:

*... “A última década do século XIX e o início do século XX foram caracterizados por gestos libertários explosivos: ataques, brigas, assaltos a bancos, gestos que foram todos aplaudidos*

*pelos simbolistas. Ravachol (1859–1892), o mais famoso dos propagandistas desses fatos, de fé anarquista e autor de ataques que lhe valeram o título de “Cavaleiro da dinamite”, encontrou entre os seus admiradores o escritor Paul Adam, que disse: ‘parece de fato que ele tinha buscado a morte individual para o bem do mundo’. O jornal anarquista Les Temps Nouveaux contou com a colaboração de vários intelectuais simbolistas que lançaram a frase: ‘O que importam as vítimas se o gesto È belo?’. O próprio fundador da revista, Jean Grave, viu em Ravachol ‘um herói de rara nobreza de espírito’. O anarco sindicalismo, que começou a se espalhar em 1890, completou de fato a formação marinettiana desse período.<sup>3</sup>*

Vemos um caminho de Wagner até o Futurismo, que passa pelos simbolistas e Jean Grave. O pintor Russolo por sua vez, vai influenciar as gerações subsequentes de músicos, do Silêncio de J. Cage a “Noise music” e as novas “máquinas” de ruídos do “faça você mesmo – DIY”.

## JOHN CAGE

Depois da Segunda Guerra Mundial, o músico norte-americano John Cage traz novos questionamentos visando a quebra de paradigmas sobre o ruído e sobre o silêncio na música. Trabalha em conjunto com as outras artes e junto com isso traz questões políticas e sociais relacionadas ao pensamento libertário em diálogo com seu trabalho como compositor.

É possível que seu primeiro contato com a anarquia tenha vindo da forte influência e admiração de Cage por Duchamp. Ambos se conhecem no início dos anos 40 e é provável que nesse período ele tenha tido contato com o pensamento anarco-individualista de Max Stirner, que segundo Francis M. Naumann em “Duchamp – Reconciliation of opposites”, é um dos pensadores mais influentes para o artista.

Em 63 ele publica em “26 proposições sobre Duchamp”: “ Além do mais, uma obra de nossa arte não é só nossa, mas pertence também ao opositor, que

está lá até o final. Anarquia?” (De Segunda a um Ano” – 26 proposições sobre Duchamp, originalmente publicado em 1963 revista Mizue). Além dessa, em outras frases Cage também deixa claro seu anarquismo.

O pesquisador anarquista italiano, Pietro Ferrua, que vivia no Brasil em 69 e inclusive deixou algumas composições de sua autoria, conta sobre a passagem de Cage pelos trópicos neste ano:

*Após uma longa discussão musical sobre “l’intonarumori” (o “acorde-bruto”) futurístico de Russolo e Pratella... começamos a falar sobre o C.I.R.A (Centre Internacional de Recherches sur l’Anarchisme), e ele conheceu nossas atividades e ficou surpreso em saber que anarquistas se reuniam à luz do dia em plena ditadura. Como ele se declarou abertamente anarquista, eu lhe pedi se poderia nos visitar oficialmente, o que nos proporcionaria uma boa propaganda em alguns meios. Ele aceitou com prazer e foi decidido que iria apresentar o anarquismo de Thoreau, porque ele não acreditava muito em revoluções violentas e não conhecia suficientemente os assuntos do curso para apresentar um.*

Depois, Ferrua fala de alguns posicionamentos de Cage durante esse encontro:

*Deixando Thoreau um pouco de lado, cujo papel na cultura americana nós já conhecíamos, ele nos apresentou ideias de Suzuki, de Buckminster Fuller e de Paul Goodman, que nós ignorávamos ou não tínhamos hábito de associá-los ao anarquismo. Cage manteve a tese da libertação da sociedade por uma revolução não-violenta e isso graças às novas tecnologias (com as quais se irritavam os anarco-sindicalistas).*

Em 1999 é publicada uma obra póstuma de Cage intitulada Anarchy: NY.:

*Os problemas governamentais não são suficientemente inclusivos. Nós precisamos (e temos) problemas globais para encontrar soluções globais. Problemas relacionados a sons foram insuficientes para mudar a natureza da música. Foi necessário que pensássemos no silêncio para abrirmos nossos ouvidos. Precisamos pensar na anarquia para estarmos aptos a fazer de coração aberto o que outra pessoa nos pede.<sup>4</sup>*

Ferrua comenta sobre esse trecho:

*O autor traça uma comparação entre problemas sociais e musicais. A seu ver a introdução do silêncio na música foi tão necessária para a evolução desta arte como o conceito de anarquia o é para encontrar uma solução aos problemas dos governos. A dinâmica do poema é inspirada por uma palestra de Emma Goldman.*

Na sua radicalidade estética o compositor norte americano escreveu:

*A razão pela qual estou cada vez menos interessado em música, não é só que eu acho os sons e ruídos que nos envolvem mais úteis esteticamente do que os sons produzidos pelas culturas musicais do mundo, mas sim que, se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer. Eu acho isso uma forma pouco atrativa de fazer as coisas. Gostaria que nossas atividades fossem, assim, mais sociais e anárquicas (J. Cage, De segunda a um ano, 1966).*

Por mais interessante que me soe esse trecho, parece que ele não se apresenta de maneira definitiva na prática, pois o papel do compositor que diz aos outros o que fazer ainda é mantido, por mais abertura que tenham suas composições utilizando-se do acaso e por mais “que através de tais procedimentos, ele tenha eliminado as relações deliberadas entre os sons e criou um novo tipo de continuidade musical abstrata em grande parte livre de gosto e memória individual, e de tradições da arte”, como aponta Sabine no artigo: John Cage and Improvisation – An Unresolved Relationship.

O caminho libertário dos EUA na música e na atuação política e social foi encarado de maneira diferente a de J. Cage pelo povo negro norte americano durante os anos 50, 60 e 70. Para eles, o fazer musical e atuação política não abrangia apenas um único artista, mas sim coletivos que vivem as problemáticas sociais, políticas e econômicas no seu cotidiano e que, historicamente, tiveram na música um dos principais elementos de resistência.

Se Cage queria tornar os sons autônomos utilizando o acaso para impossibilitar a atuação do ego do executante já a partir do final de 1940, o jazz e posteriormente o free jazz, por sua vez, se preocuparam acima de tudo com a autonomia de quem faz esses sons. E a questão do ego foi vista por outro ponto.

## FREE JAZZ

*... Mingus sugeriu que qualquer um que “quisesse se coroar como Deus da música” estaria de fato ‘apto a salvar o mundo’, mas então, rapidamente, se absteve dessa ambição: ele apenas aspirava a ‘ser o deus de sua [própria] música, não de todo o mundo’. (Scott Saul, FREE-DOM IS, FREEDOM AIN’T: Jazz and the Making of the Sixties.<sup>5</sup>*

Na década de 1960, é reavivado mundialmente o pensamento e a ação libertária e nos EUA. O movimento pelos direitos civis ganha força e impulsiona o desenvolvimento do free jazz, que traz questões de crítica estética e social para dentro de sua prática musical. No entanto, essa quebra com a tradição estética do jazz, iniciada por Coleman, Coltrane, entre outros, que pareceu limitada na concepção sobre o ego de Cage, para alguns críticos, ao contrário, pareceu algo extremado e inaceitável.

*A intimidação do “anti-jazz” foi lançada pelo editor da Down Beat, John Tynan, em novembro de 1961, quando ele fez objeções ao ‘disparate [nonsense] musical sendo vendido em nome do jazz por John Coltrane e seu acólito, Eric Dolphy’. Antes, Tynan tinha criticado o papel de Coltrane no grupo de Davis, argumentando que as suas ‘investidas de surrealismo e pensamento musical desconectado’ eram sinais de sua ‘compulsão neurótica’ e ‘desprezo pelo público’.<sup>6</sup>*

Ainda Scott Saul conta que esse mesmo crítico tratou uma peça do “Living Theater” como:...“não se pode descrever isso como teatro... Falta o essencial de criação dramaturgica, de conotação dramática e conseqüente resolução.



Nenhuma questão È perguntada e, conseqüentemente, nenhuma pode ser respondida.”<sup>7</sup>

Essas críticas demonstram um conservadorismo, no entanto, alguns ativistas de esquerda ouviram essas rupturas formais como anúncio anárquico de libertação:

*Os comentários de Spellman foram apoiados por Amiri Baraka, que ouviu energias revolucionárias no som de Coltrane e que talvez tenha feito o máximo para situar seu trabalho dentro de uma vanguarda negra emergente. Considerando ‘Live at the Village Vanguard’ juntamente ao trabalho dos free jazzers Cecil Taylor e Ornette Coleman, Baraka sugeriu que os três estavam reivindicando o ‘blues shout’ em ‘um jazz anárquico’ – significando que eles tinham mantido ritmos de blues e tons de blues, o ‘grito do blues’, enquanto dispensavam a narrativa harmônica convencional do blues. Como Spellman, Baraka viu Coltrane matando a música mais fraca do passado: ‘A salvação de Coltrane’, ele escreveu, ‘só virá como um assassino, um anarquista, cuja anarquia parece tão radical porque as referências da ‘música antiga’ ainda permanecem.’” (Scott Saul, FREEDOM IS, FREEDOM AIN’T: Jazz and the Making of the Sixties.)<sup>8</sup>*

Ainda na década de 60 surge em Detroit o Artists Workshop, espaço de orientação libertária tem aulas de Jazz Contemporâneo com Charles Moore. O fundador desse espaço foi John Sinclair, anarquista que em 71 escreve no livro Music and politics, publicado com co-autoria de Robert Levin:

No que o novo jazz se transformou, as verdades emocionais e espirituais em que chegou, considerando apenas um aspecto, suas improvisações coletivas, dão uma dica (e só estou aqui tangenciando um assunto de grande tamanho e complexidade) de uma anarquia viável, isto é, de um modo de vida afinado espiritualmente sem autoridade e ordem impostas externamente, que revela até mesmo as ‘liberdades’ do socialismo como opressivas.<sup>9</sup>

O espírito das improvisações coletivas inspiraram os anarquistas da época como Sinclair e inspiram até hoje como nos mostra o ex-membro do BPP

(Black Panther Party) e organizador do site [www.anarchistpanther.net](http://www.anarchistpanther.net), Ashanti Alston:

*Considere o jazz: é um dos melhores exemplos de uma prática radical existente porque ele assume uma conexão participativa entre o individual e o coletivo e permite a expressão de quem você é, dentro de um ambiente coletivo, com base no gozo e no prazer da música em si. Nossas comunidades podem ser da mesma forma. Podemos reunir todos os tipos de perspectivas de fazer música, de fazer revolução. (In. "Perspectivas sobre a teoria anarquista", boletim semestral do Instituto de Estudos Anarquistas, Primavera 2004 – Volume 8, Número 1)*

Também o situacionista belga Raoul Veneigem fala sobre a improvisação do jazz:

No seu melhor, a improvisação na vida cotidiana tem muito em comum com o jazz, como evocado por Dauer: A concepção de ritmo africano difere do ocidente, pois È percebida através do movimento corporal e não da audição. A técnica consiste essencialmente na introdução da descontinuidade no equilíbrio estático imposto sobre o andamento pelo ritmo e pelo metro. Essa descontinuidade, que resulta da existência de centros de gravidade fora do tempo com ritmos e métricas próprias, cria uma tensão constante entre o andamento estático e o ritmo extático que se sobrepõe a ele. "O instante da espontaneidade criativa é a menor manifestação possível da reversão da perspectiva. ... um momento unitário, ou seja, um e muitos. A erupção do prazer vivido é tal que em me perder, encontro-me; esquecendo que eu existo, percebo a mim mesmo. A consciência da experiência imediata está nesta oscilação, no jazz improvisado." The revolution of everyday life – Raoul Veneigem (\*também na "arte de viver" em português com pequenas alterações na tradução).<sup>10</sup>

Apesar desse olhar admirado dos anarquistas para o jazz e free jazz, aparentemente nenhum indivíduo ou coletivo do free jazz dos anos 60 se afirmou anarquista. No entanto, temos essas aproximações que certamente geraram trocas, como por exemplo, a do trompetista professor do Detroit Artists Workshop, Charles Moo-

re, que manteve estreito contato com os músicos de free jazz que se organizavam em Chicago em torno da AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians). Moore foi músico do grupo Detroit Free Jazz juntamente com Don Moye e, segundo o próprio Moye conta em entrevista, Moore foi o responsável por apresentá-lo ao Art Ensemble Chicago segundo biografia de Moye publicada em: (<http://bells.free-jazz.net/bells-part-one/don-moye-an-interview/>).

Charles Moore também fará parcerias com a MC5, banda de rock produzida por Sinclair considerada uma das precursoras do Punk Rock. Ainda sobre essa relação entre o freejazz de Chicago e os anarquistas de Detroit, George E. Lewis nos conta no seu livro *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*:

*A área de Detroit também se tornou um viveiro de fermentação musical, com o trompetista Charles Moore e o Detroit Contemporary 5, o saxofonista tenista Davis Squires, o baterista Danny Spencer e o pianista Stanley Cowell, dentre os novos aventureiros de Detroit. Concertos na Wayne State University apresentaram Cowell, Moore, Paul Bley e Marion Brown. O Artists Workshop, independente, que frequentemente apresentou eventos musicais, foi coordenado pelos ativistas John e Magdalena “Leni” Sinclair. John Sinclair, baterista e crítico, mais tarde tornou-se manager da banda de rock MC5, bem como o “Ministro da Informação” do White Panther Party, um grupo ativista cujo “Programa de 10 pontos” de 1968 traz “a memória o “Youth International Party” de Abbie Hoffman Party “, o “Yippies “. Joseph Jarman foi um visitante frequente da nova cena musical de Detroit, tanto como músico quanto como escritor. Em 1967, Jarman se apresentou com a poeta Diane DiPrima em um evento benéfico para o Artists Workshop. Jarman, Ron Welburn e J. B. Figi contribuíram para um pequeno jornal independente, Change, editado por John e Leni Sinclair com Charles Moore. O Change trazia ampla cobertura de eventos de música improvisada experimental e de jazz em Chicago, Detroit e Nova York. A escrita variava de resenhas mais ou menos formais a cartas pessoais. Também apareciam anúncios dos últimos lançamentos de free jazz da Europa, citando músicos como o clarinetista Michel Portal e o pianista François Tusques.<sup>11</sup>*

É importante levantar que a formação e organização da AACM em 1965 teve influência da forma de organização dos sindicatos de esquerda e movimentos em torno dos direitos civis. Uma busca por independência do mercado das gravadoras, pela autonomia econômica, da produção e da circulação de suas criações, foram base para a formação da associação desde as primeiras reuniões. Outro grupo que surge no mesmo ano mas em outro continente é a AMM, num encontro entre ideias do free jazz e eruditas, o grupo foi fundado pelos músicos de Jazz ingleses: Lou Gare, Eddie Prévost, Keith Rowe, e em 66 o músico erudito Cornelius Cardew ingressa nesse coletivo. Esse grupo e outros europeus começam a desenvolver a prática da livre improvisação, desvinculada de um idioma/raiz musical específica. Com uma abertura cageana a tudo o que é som, ela vai criando características próprias através de alguns coletivos que a praticam, mas parece que até hoje é uma ideia ainda aberta às mais diversas interpretações e possibilidades ao redor do mundo, algo que para mim se aproxima um pouco da abertura de entendimentos e práticas que o termo anarquismo proporciona.

Para finalizar com uma ligação direta e contemporânea entre pensamento e prática anarquista e musical no free jazz devo falar de Daniel Carter, saxofonista que tocou com alguns dos precursores do free, como; Cecil Taylor e Sun Ra, em entrevista para all that jazz fala como o pensamento anarquista tem influenciado sua música. Carter conta que desde a formação dos coletivos, ele opta por nunca figurar como um band leader e defende que todos são de igual importância para o coletivo e para as composições instantâneas do coletivo.

Outra influência do anarquismo é no modo militante de atuação e escolha dos locais de performance. Desde o início de 1990 Carter tem tocado nas ruas de Nova York, solo e com um grupo chamado TEST. Em 1999 eles gravaram seu primeiro disco. Ele termina a entrevista convidando outros músicos do

Free jazz a tocarem nas ruas para terem esse contato direto e ampliar o diálogo com o público e com os ambientes onde passa gente de todo tipo e não apenas iniciados no free jazz.

## CONCLUINDO

...O que importa são os incontáveis pequenos atos de pessoas desconhecidas, que fundam as bases para os eventos significativos que se tornam história.” ‘foram elas que agiram no passado são elas que terão que agir no futuro’. Chomsky cita Howard Zinn no filme: “Requiem for the american dream”.

Nos movimentos das artes como nos da sociedade em que se desenvolveu o pensamento e prática anarquista é difícil de notar os pequenos atos das pessoas desconhecidas envolvidas. Acredito que isso seja algo para atentarmos, não só numa perspectiva histórica ampla, mas no nosso dia a dia.

Na pesquisa que gerou esse texto deixei de lado as práticas musicais que de alguma forma caminharam comigo, como o Punk, o Rap e também as que caminham mais próximas atualmente, como a dita arte sonora, a livre improvisação e a música Noise.

Para finalizar, deixo aqui os nomes de quatro publicações recentes sobre música e anarquia: A revista Arena 3 – anarchism in music da editora ChristieBooks, o livro “A” maiúsculo com círculo `a volta, do português Rui Eduardo Paes editado pela Thisco e Chili Com Carne, o artigo Improvisation as anarchist organization, de David M. Bell publicado no sitio Ephemerajournal.org (link: <http://www.ephemerajournal.org/contribution/improvisation-anarchist-organization>) e a reunião de artigos Noise and Capitalism da Arteleku (link:[http://www.tenstakonsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Noise\\_Capitalism\\_Mattin\\_Anthony\\_Iles\\_eds.pdf](http://www.tenstakonsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Noise_Capitalism_Mattin_Anthony_Iles_eds.pdf)).

\*Um abraço para Mário Del Nunzio pela ajuda na tradução de todos os textos em inglês e italiano.

**Notas de fim:**

1. This lyrical and artistic coordination of the chaos of noise in life constitutes our new acoustical pleasure, capable of truly stirring our nerves, of deeply moving our soul, and of multiplying a hundred fold the rhythm of our life
2. I futuristi che proclamano la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento, non faranno che della retorica vana, finché non si accorgeranno che la borghesia dominatrice, causa di tutti i mali che si ripercuotono dappertutto è la nemica principale di tutti. Tutti gli sforzi eroici futuristi, tutti i loro propositi rivoluzionari a parole, resteranno lettera morta finché non si uniranno a noi che gridiamo sempre. Non vediamo altra via d'uscita che la rivoluzione sociale che porterà i suoi benefici effetti all'umanità e all'arte che sarà libera anch'essa di esplicitarsi, emancipata dal convenzionalismo... (Laura Iotti, *Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale 1909 – 1915*, 2010).
3. L'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento furono caratterizzati da esplosivi gesti libertari: attentati, colpi di mano, assalti a banche, gesti tutti che furono applauditi dai simbolisti. Ravachol (1859-1892), il più celebre dei propagandisti con i fatti, di fede anarchica ed autore di attentati che gli valsero il titolo di "Cavaliere della dinamite," trovò fra i suoi ammiratori lo scrittore Paul Adam, che sosterrà: "sembra effettivamente che abbia cercato la morte individuale per il bene del mondo."<sup>13</sup> Il giornale anarchico *Les Temps Nouveaux* vantò la collaborazione di diversi intellettuali simbolisti che lanceranno la sentenza: "Che cosa importano le vittime, se il gesto è bello?" Lo stesso fondatore della rivista, Jean Grave, vedrà in Ravachol "un eroe di rara nobiltà d'animo."<sup>14</sup> L'anarcosindacalismo, che cominciò a diffondersi nel 1890, completò di fatto la formazione marinettiana di quel periodo." (Laura Iotti, *Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale 1909 – 1915*, 2010).
4. Problems of governments are not inclusive enough. We need (we've got them) global problems in order to find global solutions. Problems connected with sounds were insufficient to change the nature of music. We had to conceive of silence in order to open our ears. We need to conceive of anarchy to be able whole-heartedly to do whatever another tells us to.
5. Mingus não se envolve diretamente com o free jazz, mas suas experiências com improvisação e seu envolvimento com ativismo político nos ajudam a traçar um caminho entre o

pensamento dos músicos mais engajados em questões sociais dos EUA de 1950, contra todo preconceito racial, segregacionista e autoritário.

6. “The “anti-jazz” gauntlet was thrown down by Down Beat editor John Tynan in November 1961, when he objected to “the musical nonsense currently being peddled in the name of jazz by John Coltrane and his acolyte, Eric Dolphy.” Earlier, Tynan had criticized Coltrane’s role in Davis’s ensemble, arguing that Coltrane’s “onrush of surrealism and disconnected musical thought” were signs of his “neurotic compulsion” and “contempt for an audience.” (Scott Saul, *FREEDOM IS, FREEDOM AIN’T: Jazz and the Making of the Sixties*).
7. “One cannot describe it as theater... It lacks the essential of dramaturgy—creation of dramatic conflict and consequent resolution. No questions are asked and, consequently, none can be answered.”
8. Spellman’s comments were seconded by Amiri Baraka, who heard revolutionary energies in Coltrane’s sound and who perhaps did the most to situate his work within an emergent black avant-garde. Considering *Live at the Village Vanguard* alongside the work of free jazzers Cecil Taylor and Ornette Coleman, Baraka suggested that all three were reclaiming the “blues shout” in “a jazz anarchic”—meaning that they had held onto blues rhythms and blues tonalities, the blues cry, while dispensing with the conventional harmonic narrative of the blues. Like Spellman, Baraka saw Coltrane killing off the weaker music of the past: “Coltrane’s salvation,” he wrote, “will only come as a murderer, an anarchist, whose anarchy seems so radical because references to the ‘old music’ still remain.” (Scott Saul, *FREEDOM IS, FREEDOM AIN’T: Jazz and the Making of the Sixties*).
9. What the new jazz has gotten to, the emotional and spiritual truths at which it has arrived in, considering just one aspect, its collective improvisations, give hint (and I’m just touching here on a subject of great size and complexity) of a viable anarchy, i.e. Of a spiritually tuned way of living without externally imposed authority and order, which reveal even the “freedoms” of socialism as oppressive.
10. At its best, improvisation in everyday life has much in common with jazz as evoked by Dauer: :The African conception of rhythm differs from the Western in that it is perceived through bodily movement rather than aurally. The technique consists essentially in the introduction of discontinuity into the static balance imposed upon time by rhythm and

metre. This discontinuity, which results from the existence of ecstatic centres of gravity out of time with the musical rhythm and metre proper, creates a constant tension between the static beat and the ecstatic beat which is superimposed on it.” The instant of creative spontaneity is the minutest possible manifestation of reversal of perspective. It is a unitary moment, i.e., one and many. The eruption of lived pleasure is such that in losing myself I find myself; forgetting that I exist, I realize myself. Consciousness of immediate experience lies in this oscillation, in this improvisational jazz. Pag.91 The revolution of everyday life – Raoul Veneigem (\*também na “arte de viver” em português com pequenas alterações na tradução).

11. ... “The Detroit area had also become a hotbed of musical ferment, with trumpeter Charles Moore and the Detroit Contemporary 5, tenor saxophonist Davis Squires, drummer Danny Spencer, and pianist Stanley Cowell among the new Detroit adventurers. Concerts at Wayne State University featured Cowell, Moore, Paul Bley, and Marion Brown. The independent Artists Workshop, which frequently featured musical events, was coordinated by activists John and Magdalena “Leni” Sinclair. John Sinclair, a drummer and critic, later became the manager of the rock band MC5, as well as the “Minister of Information” of the White Panther Party, an activist group whose 1968 “10-Point Program” recalled Abbie Hoffman’s “Youth International Party,” the “Yippies.” Joseph Jarman was a frequent visitor to the Detroit new music scene, as both musician and writer. In 1967, Jarman performed with poet Diane DiPrima in a benefit event for the Artists’ Workshop. Jarman, Ron Welburn, and J. B. Figi were contributors to a small independent journal, *Change*, edited by John and Leni Sinclair with Charles Moore. *Change* featured extensive coverage of experimental improvised music and jazz events in Chicago, Detroit, and New York. The writing ranged from more or less formal reviews to personal letters. Announcements about the latest free jazz recordings from Europe appeared, citing musicians such as clarinetist Michel Portal and pianist François Tusques.



# um panorama do experimental no brasil: indícios sociais e domínios relacionais

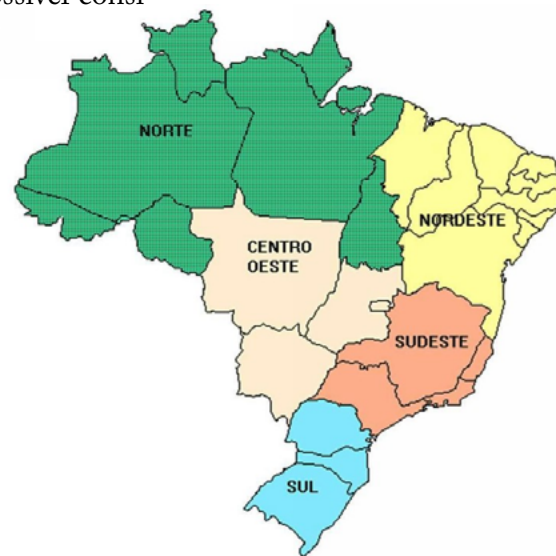
Fabiano Pimenta e Filipi Pompeu

---

Em uma rede social foi levantada a seguinte questão: “É possível considerar noise como música num plano mais expandido?” Diferentes opiniões surgiram no debate que se seguiu. Como em toda boa discussão virtual, não houve consenso, contudo dentro da peleja chamou à atenção a divisão do grupo em duas posições predominantes.

Uma questão latente a essa discussão chama a atenção pelo seu paralelismo com críticas às disciplinas humanas onde começa-se a se pensar sobre o seu lugar de fala – no nosso caso, de experimentação. Se assumir um lugar de fala é conscientizar-se da sua presença em/e dos círculos sócio-econômicos ao quais se pertence, o que seria um “lugar de experimentação”? O quanto os diferentes “lugares” do experimental ajudam a expandir nossa concepção do conceito e nossas práticas?

Fato é que quando o significado da “coisa” é posto em debate não se chega a consenso. Todavia, tal debate fomenta outras perspectivas que nos ajudam



a compreender melhor as discrepâncias de opinião entre os dois grupos e o que as motiva, dando algum entendimento do contexto geral da música experimental brasileira atual.

Aliás, o quanto ainda é válido sequer se questionar sobre quem pertence a quem; se quem veio antes, a música ou o barulho; o acadêmico? A proximidade dessa questão com “o que é arte?” já é cansativa de saída porque sabemos que não há respostas concretas e imparciais que não dependam de contextos tão específicos que resultam inúteis para uma apreciação geral objetiva.

Continuar nos questionando isso talvez seja necessário apenas para intuir que há outras coisas que se evidenciam sozinhas quando essa pergunta surge. Música e ruído são como os pólos positivo e negativo de um ímã. Quanto maior a proximidade, maior é a sua força de repulsão, muito embora sejam feitos da mesma espécie de energia: a magnética, neste caso. “Repulsão” ainda é próximo dos significados pertinentes a identidade e individualidade.

Note-se que isto é bem diferente da noção corrente de “individual” como resultado daquilo que está efetivamente isolado. Barulho e música têm mais a si mesmos quando conflagrados, colocados um contra o outro.

Em uma relação (antropológica) de parentesco universal, música e ruído são duas pessoas que nascem da mesma mãe, porém, se são parentes, certamente não são irmãos. Em termos de convívio, seria como se você dividisse apartamento com alguém que nunca viu e nem vai ver. As contas da casa, os cômodos, as tarefas de manutenção, o vaso sanitário – até o mesmo tipo de arte, veja só! Tudo isso é compartilhado irmanamente da mesma maneira. Não é à toa que os formatos físicos e digitais, equipamentos de produção, métodos de distribuição, locais de eventos e público-alvo geralmente são espaços e práticas compartilhadas tanto por responsáveis por zines anarquistas, quanto por editores de revistas de pós-graduação. Se perguntar quem é essa outra pessoa essencial para o seu

espaço de habitação, contanto, está fora de cogitação e poderia ser visto até mesmo como um impeditivo para o usufruto comum do lar.

É possível observar em alguns exemplos dentro desse panorama que a criação da música experimental de academia ou a prática dela de maneira sensória leva em seu próprio recurso o significado, e o som se associa a rostos e estéticas ficando de lado a fonte/forma que o conduziu até ali, onde é mais importante o contexto e a justificativa do que a “música” por ela mesma, outra maneira de notar essa divisão de grupos e opiniões. Não foi apenas o espaço acadêmico que permitiu **Halim El-Dahb** e **Pierre Schaeffer** coletar e compilar sons concretos fora das partituras para dentro de uma biblioteca até então despercebida, mas sim a sua própria curiosidade experimental que o levou a cunhar o conceito de música concreta (sobre **Schaeffer** e **El-Dahb** verificar o [texto](#) de **Igor Almeida**, neste mesmo número da *linda*).

O experimental parece ser uma força de potência quase animista: qualquer um que o tenha como filosofia criativa ou arcabouço artístico ouve, faz e pensa música onde ela não deveria estar – ou o contrário, coloca ruído onde deveria haver música. O contraditório, é que embora o experimental seja uma abertura e revelação da música além dos instrumentos, técnicas e espaços musicais, possibilitando alcance prático ilimitado ao universo musical, a noção de que “ruído não é música” é muito mais difundida. Entre estas duas grandes forças gravitacionais – por assim dizer – é onde está a real prática em questão. São as trajetórias individuais dos experimentalistas, que por sua própria associação a esta atividade, imediatamente culminam na prática e tornam a experiência do experimental possível. Esta atividade interlocutora constante e mediativa entre os pólos também exerce o papel de diplomata ao mesmo tempo que exacerba o conflito direto. Por isto é impossível mapear com clareza qual a distribuição da gravidade acadêmica sobre um território não-formal e vice-versa.

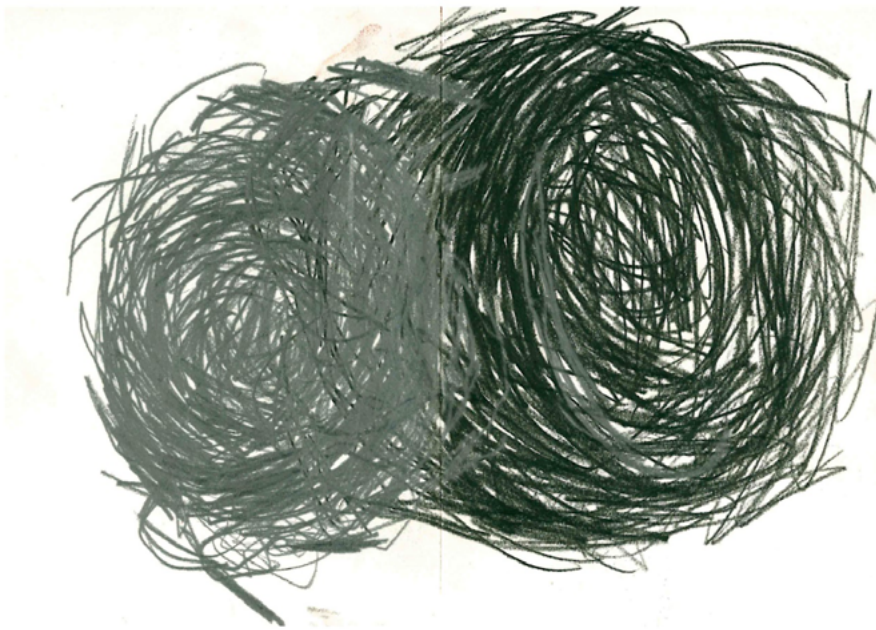
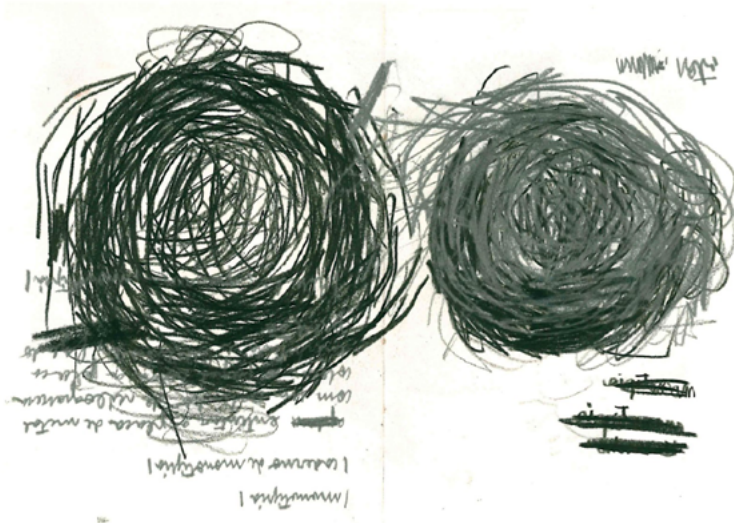
Questionar se barulho pode ser música em um plano mais expandido significa intercalar o espaço entre barulho e música com as origens destas emissões. Podemos comprovar a existência de dois barulhos e duas músicas, cada uma subordinada a duas grandes orientações criativas? Se este é o caso, o quanto podemos, portanto, falar em uma comunidade experimental brasileira? Por que, enfim, existem pessoas que afirmam que ruído não é música? O que significa dizer isto? É evidente que na realidade existe muito mais diversidade do que os pólos que o acadêmico e o ‘informal’ (se o assim pudermos chamar) representam; mas jamais seremos capazes de oferecer uma descrição orgânica, objetiva e sintética da natureza do experimental (nem só brasileiro aqui) se apenas determinadas orientações criativas são consultadas. O experimental é feito de tudo, mas nada pode sozinho.

# ninhos

Isadora Ferraz

---











*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 07 de março de 2018*

### **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**