

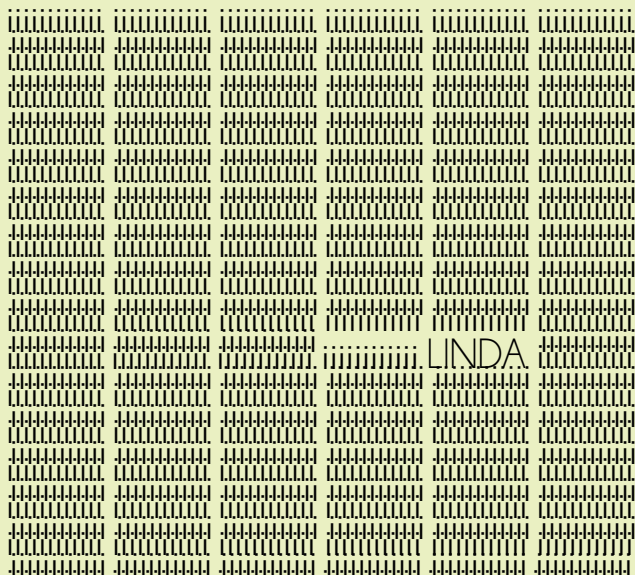
língua

- ii
em Português

*revista semanal sobre
cultura eletroacústica*

#2. 18 de agosto

ME



A *linda-i* foi nossa primeira incursão pelo formato bilíngue, buscando alcançar leitores ao redor do mundo: tivemos leituras na Suécia, Tailândia, Angola, Senegal, Islândia, China, Japão, Irlanda. A edição, já nossa segunda compilação de artigos, tinha um pé na Suécia, pois trazia uma entrevista feita pelo Sérgio Abdalla com os compositores suecos Eva Sidén e Jens Hedman.

A presente edição já é nossa terceira compilação de artigos publicados nas colunas quinzenais de nossos autores, novamente em formato bilíngue (inglês/português) abrangendo os últimos três meses de atividade.

A compilação trimestral permite que novos cruzamentos se estabeleçam entre textos por vezes publicados em momentos distintos. No caso desta edição, algumas temáticas parecem particularmente recorrentes: o compositor frente à sua obra, a busca por novos e outros modos de escuta e, com uma ênfase especial, a existência (ou não) de espaços de apresentação para a música eletroacústica e experimental.

Desta vez, temos um pé na Rússia, pois Luis Felipe Labaki entrevista Aleksiei Boríssov, Boris Cherchenkóv e Marina Poleúkhina para tentar entender que espaços existem na Rússia de hoje para a música experimental.

Além dos artigos dos nossos colunistas regulares, temos quatro contribuições inéditas para esta *linda-ii*: a já citada entrevista de Luis Felipe Labaki e mais três encomendas a convidados especiais. Aline Vieira apresenta sua experiência na organização do festival Perturbe, em Curitiba; Daniel Puig traz o relato de sua participação na JIM2014, em Bourges, França; e Marcela Lucatelli escreve um texto poético bilíngue, trilingue, multilingue ele mesmo, multiplicando a proposta multi-territorial da publicação.

Neste mês de aniversário do **NME** (3 anos!), esperamos que você explore conosco isso que aqui temos chamado de cultura eletroacústica, seja através da leitura semanal da linda, seja frequentando nossos concertos, seja fazendo parte de nosso grupo de parceiros.

E, *linda-ii* em mãos (ou na tela!), desejamos a você uma agradabilíssima leitura!

Luis Felipe Labaki e

Sérgio Abdalla

Toda literatura de música eletrônica tem que ser em alemão. Se filosofia que é Filosofia só serve em alemão, por que raios a nossa *Elektronische Musik* haveria de ser diferente? Até a iluminada *Musique Concrète* fica melhor germanofonicamente (que não me ouçam os Pierres). Isso sem falar na maravilhosa *Acusmáticospectronoisecomputacional*: muito melhor em alemão.

Nesse sentido, esta *língua* (bilíngue, diga-se) é um fracasso! Não tem alemão, não tem francês, não tem prefácio de alguém que fale alemão, mas tem uma história russa. Menos pior.

Eu, usuário diário do som, militante aural e GUI (*Graphical User Interface*) Friendly, ainda me choco com esta turma do **NME**. Já os vi compondo em softwares grátis, theremin, video que acompanha *synth*, imagem que acompanha timbre, transformar um arquivo *txt* em música (de onde venho música é *wav*, *doc* é word e *mix* é no Protools – com *plugin* colorido, de preferência) e, como se não bastasse, agora me aparecem com esta revista.

Fugindo dos bons costumes em textos de música contemporânea, esta *língua* não nos fala grego. Fala de Copa, de Vila Madalena, de coração, do 4' 33" do Cage e outros leves temas que desembocam em complexos assuntos com conclusões inspiradoras. Numa fácil leitura, torna ordinário o exercício de pensar o som no mundo, como se a música no ruído estivesse sempre ali, à mão.

Se eu fosse eles, faria uma versão em alemão.

Fernando Henna

ÍNDICE

(8-12) O SOM DA COPA
Lilian Nakao Nakahodo

(14-16) EXPERIMENTAL POR QUÊ?
Julia Teles

(18-21) MÚSICA NO CAMPO EXPANDIDO
Luisa Puterman

(22-25) UMA PEÇA SEM COMPOSITOR
Francisco de Oliveira

(26-29) "FESTIVAL" STOCKHAUSEN
Ivan Chiarelli

(30-31) MORNO
Natália Keri

(32-35) ANDAR BINAURAL
Luis Felipe Labaki

(38-41) AUSCUTA
Bruno Fabbrini

(42-45) TRAD.LI(E)BTUM
Marcela Lucatelli

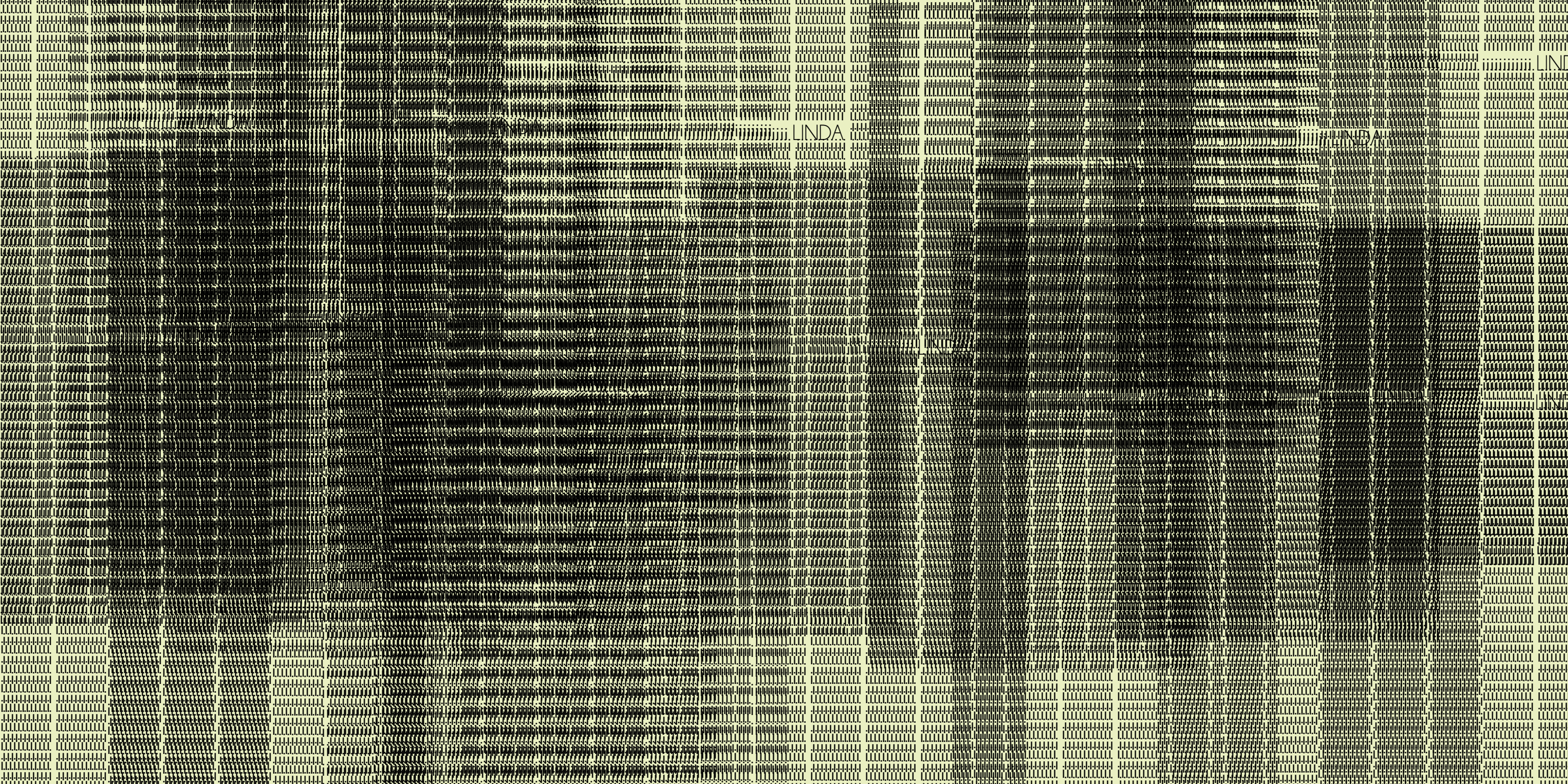
(48-51) PAGUEI POR ESSE SOZINHO
Sérgio Abdalla

(52-55) PERTURB(MUT)E
Aline Vieira

(56-62) INVENÇÃO: A SALA PARA MÚSICA NOVA DE S. PAULO
Tiago de Mello

(64-69) BOURGES E A JIM2014
Daniel Puig

(70-80) DA RÚSSIA: DOM, GEZ-21, RTM
Luis Felipe Labaki



LINDA

LINDA

As lembranças pessoais parece que ganham um selo de qualidade quando fundidas aos grandes acontecimentos sociais, já reparou? Pois acho que a Copa do Mundo, ainda mais assim, experimentada de “dentro”, é um desses episódios que enaltecem nossas recordações: viram cenário, e assim apoiam e conectam as vivências individuais a um momento cultural global empolgante.

Esta Copa de 2014 é especial pois está sendo realizada no Brasil. Ok, papo bem ano passado. Mas, de fato, esse evento, como pudemos perceber na prática, afetou a vida de forma direta e caótica. Tenho certeza que vários colegas também se encrencaram com projetos reformulados e prazos comprimidos por conta do início dos jogos. Vários também driblaram obras atrasadas pela cidade, cronogramas e planos alterados por causa do calendário das partidas. De qualquer forma, sendo aqui ou não, a favor ou contra, toda Copa é um tópico marcante no mundo dos acontecimentos pessoais.

Pra mim, por exemplo, a Copa deste ano está intimamente relacionada a um novo desafio criativo¹ e a uma viagem de férias diferente, acompanhando cada jogo

em um lugar distinto - cidades, casas, shopping, postos de beira de estrada, pela TV, internet e rádio AM. Já a Copa de 2010 foi a copa da indiferença - não que tenha passado em branco; mas simboliza uma fase da vida meio isolada, dessas de se confinar numa sala de edição. A de 2006 foi emocionalmente turbulenta, pontuada por encontros e desencontros entre os jogos. E assim por diante.

Mas da perspectiva aural, que é o foco aqui, os jogos coletivos de grande porte, além de potenciais cenários de memórias, também são ocasiões especiais para se perceber fenômenos sonoros extraordinários. A proeminente massa sonora das torcidas fervorosas é um dos poucos (se não único) sons humanos que são audíveis a grandes distâncias, sem o uso de aparatos externos ou sistemas de amplificação. Só no gogó e na catarse grupal. Eu, que moro a cinco quadras da Arena da Baixada em Curitiba, sei quando algum time marca gol três segundos antes do rádio me dizer.

Como em 4'33" de John Cage, ficar atento ao *background* sônico das partidas de futebol nos coloca em outro plano de comunicação: é uma das maneiras de perceber o fundo



por trás dos holofotes: silêncio ou ruído, conforme estado de espírito, situação e ponto de “vista”. Os sotaques interculturais, os preconceitos e emoções, pra englobar um pouco a semântica das torcidas, também se apresentam em formas muito variadas, através da expressão sonora. Da perspectiva acústica, é um som que, na forma coletiva, apresenta um desenho peculiar e rico: vales de silêncio de expectativa se intercalam com níveis próximos ao de um ruído branco - vozes juntas que se tornam ininteligíveis, porém, cheias de nuances - enquanto picos irrompem nas grandes jogadas ou falhas.

No excelente livro *Sonic Experience: A guide to everyday sounds* (traduzido pro inglês em 2009 por Andra McCartney e David Paquette), Jean-François Augoyard e Henri Torgue apresentam uma taxonomia para os *fenômenos* designados como efeitos sonoros / sônicos. No livro, eles propõem uma ferramenta analítica, criada a partir da necessidade de uma classificação das experiências aurais na escala do cotidiano, levando em consideração as características morfológicas peculiares do ambiente urbano. Os fenômenos, aí, são designados por *efeitos*, pois seriam o resultado de uma

relação entre observador e objeto que emite o som - e não apenas o objeto em si.

Pois, com base nesse guia, notei que existe um efeito sonoro inusitado, que só pode ocorrer a cada quatro anos em certos países que desenvolveram uma relação mais afetiva com o futebol. Augoyard e Torgue chamam de *envelopment*: o sentimento de estar cercado por um corpo de som que tem a capacidade de criar um todo autônomo, predominante sobre outras características substanciais do momento. E seguem: “esse efeito geralmente provoca reações comparáveis a um encantamento; sua realização é marcada por prazer.” No *envelopment*, que pode ser entendido como “envolvimento”, a fonte sonora está difusa e em toda parte, cercando o ouvinte em todos os sentidos.

Eu nem ligo pra futebol. Mas torci muito pro Brasil ir pras finais, e pra que a vitória fosse daquelas suadas, com prorrogações e pênaltis. Pois são essas partidas que deixam as ruas quase desertas, e que permitem vivenciar o mais belo efeito sonoro urbano, na minha opinião. A comemoração do gol, em finais de copa, é um encorpado ponto de exclamação pros ouvidos, num cotidiano

¹ goo.gl/YMUW0Q



cheio de interrogações e reticências. É um momento para se apreciar um som festivo espontâneo, produzido com quaisquer ferramentas de som que se tenha em mãos (e bocas), de todos os cantos, numa dimensão monumental e omnidirecional. Um corpo sonoro rico², que se propaga pelos corredores de concreto e ganha proporção imensa com o reforço das ondas refletidas nos prédios da cidade vazia. Bem distinto do *drone* constante com que estamos acostumados nas cidades, criado pelo tráfego ininterrupto de veículos.

Se você tiver o desprendimento de sair na rua durante esses jogos, poderá ter uma experiência sonora inesquecível. Uma experiência que comove não apenas pelo teor emocional intrínseco ao jogo mas, além disso, pela expressão pura de catarse coletiva ubíqua, em alto e bom tom: um unísono raro e envolvente, que nos lembra que somos seres culturais que convergem e se emocionam diante de certas coisas, como um gol fantástico - quer se goste de futebol ou não.

Este artigo foi escrito antes do fatídico jogo do Brasil com a Alemanha. Nesse dia, além do silêncio nas ruas, teve o silêncio no coração dos brasileiros. ii ii ii

ii Lilian Nakao Nakahodo é pianista, compositora, designer de som, editora de áudio e pesquisadora de cartografia sonora. Assistiu um único jogo ao vivo ainda criança, no estádio do XV de Piracicaba, numa partida entre o time de lá e o São Paulo. Foi levada pelo pai, que é grande torcedor desse time. Dormiu o tempo todo, e só acordou quando a torcida celebrou um gol.

soundcloud.com/lilian-nakahodo

² goo.gl/7mt9ge



EMBREVE,
A COPA DO MUNDO DOS ARTISTAS
COM ANNA KINBOM

OUÇA GRÁTIS EM

NMELINDO.BANDCAMP.COM

Talvez no futuro eu consiga planejar uma música e realizá-la em seguida, fazendo com que ela quase corresponda ao projeto. Hoje ainda não consigo. Acabo experimentando e gerando um monte de material para escolher entre eles os que melhor se encaixam, mais intuitivamente mesmo. Por isso, acho que considero minha música experimental nesse sentido do teste. Talvez algum dia isso seja diferente, e eu pare de usar o termo, apesar de não achá-lo ofensivo, apenas vago.

Julia Teles é compositora, thereminista e editora de som. Criou os sons do espetáculo lenz, um outro do coletivo teatral 28 Patas Furiosas. Se dedica à edição de som para cinema e a projetos musicais, incluindo trilhas sonoras.

soundcloud.com/juliateles



MÚSICA NO CAMPO EXPANDIDO

LUISA PUTERMAN

linda #15

O vasto lugar da música, semeado pela indeterminação de inúmeros elementos, certezas, métodos e parâmetros é análogo ao impreciso e generoso campo proposto por Rosalind Krauss¹ em seu texto *Sculpture in the Expanded Field*², publicado em 1979 na revista *October*³. As palavras a seguir pretendem dialogar com as ideias construídas por Krauss acerca da expansão semântica à qual o termo escultura foi submetido.

Ao longo do século XX, curiosos esforços criativos foram chamados de música: *Performers* empurrando pianos e quebrando violinos; cientistas amplificando cérebros, ritmos cardiovasculares; artistas, arduinos, pássaros, sapos, aviões e trens passando junto a outras incontáveis ações que se sobrepueram a uma noção categórica referente ao termo música. Em uma ação de alongar e ampliar as possibilidades

semânticas da música, o termo passou por um teste de elasticidade que a partir da Segunda Guerra incluiu praticamente todo tipo de experimentação sonora. A título de música experimental, eletroacústica ou arte sonora essas manifestações questionaram e subverteram os antigos parâmetros e assim viabilizaram que a categoria música, assim como a pintura e a escultura, se tornasse infinitamente maleável.

Segundo Krauss essas operações que ampliaram o significado e o perímetro categórico dos suportes ditos clássicos são um reflexo do pensamento historicista que olha e entende o novo através de uma perspectiva evolucionista. Nesse contexto o novo é familiar e de certa forma melhor aceito e compreendido por apresentar mutações graduais a partir de formas conhecidas. Sendo assim, a perspectiva historicista opera o novo e o diferente através de processos que mitigam



justamente a inovação e a diferença. Nesse procedimento, há algo similar à cotidiana experiência temporal da percepção na qual o homem do presente é aceito como sendo diferente da criança que ele foi e simultaneamente reconhecido como sendo o mesmo. De certa forma isso é um mecanismo humano em busca de reduzir o tempo-espaço dos fenômenos para algo mais próximo e compreensível.

Essa necessidade de expandir os campos parece ser uma maneira (um tanto radical) de rever os termos que confrontam o construído do não-construído e o cultural do natural, circunstância na qual a escultura e a música parecem estar suspensas. Aqui é necessário esclarecer que as problemáticas que permeiam essas dicotomias são discutidas em diversas esferas do conhecimento por inúmeros autores. E apesar de ser um assunto intrigante, infinito e de extrema importância, aqui está apenas como uma provocação.

Nesses fluxos dilatadores pode se dizer que a composição 4'33" de John Cage e a escultura *Coluna Infinita* de Constantin Brâncusi simbolizam um recomeço e talvez apresentem um novo paradigma crítico alternativo ao historicista. Essas duas

obras compartilham um mesmo raciocínio, pois, ao evidenciar e "endeusar" a base no âmbito escultórico e o silêncio, no sonoro, Cage e Brancusi invertem a lógica criativa. Essa inversão cria novos critérios e outras possibilidades formais/conceituais ligadas essencialmente à problemática do construído/não construído e do natural/cultural.

Todos esses movimentos e novas proposições protagonizados por Luc Ferrari, Alvin Lucier, Fluxus, La Monte Young, Cornelius Cardew e muitos outros, tornaram a noção de música um tanto obscura. A ideia de um termo reunir e autenticar de forma universal um grupo de partículas foi substituída pela necessidade de cobrir tamanha heterogeneidade a ponto de comprometer uma integridade semântica. Entretanto, é visível que ainda sabemos o que música é, pois há algo inefável que se responsabiliza pela unificação dessas ideias sonoras. Krauss acredita que esse comum acordo se dá por fronteiras historicamente formadas e sujeitas às mutações tempo-espaciais. Mas essa opinião é exclusiva e direcionada à produção escultórica, pois no âmbito musical talvez esse acordo aconteça numa esfera sensorial, mais inclinada ao

¹ Rosalind Epstein Krauss (1941, EUA) é historiadora e crítica de arte.

² O texto pode ser encontrado na íntegra através do link: goo.gl/DNJ42x

³ Revista criada em 1976 para a publicação de textos teóricos sobre arte.

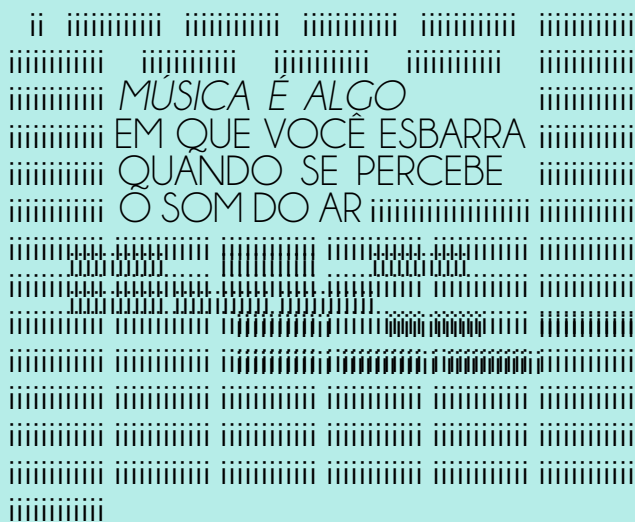


estímulo sonoro em si e suas consequências corpóreas.

A música, como qualquer convenção, possui uma lógica interna. Na escultura essa lógica está vinculada a uma ideia de monumento; “objeto” que se situa em determinado lugar e expressa determinada mensagem simbólica sobre um fato ou feito. De certa forma, várias composições também carregam essas características. Não há nada de misterioso nessa lógica, aparentemente compreendida e fonte de inúmeras obras tanto musicais quanto escultóricas. Mas as convenções são dotadas de vida, mudam e assim ao longo do tempo as lógicas começam a falhar ou simplesmente passam a ser insuficientes em um contexto expandido.

Na década de cinquenta Barnett Newman⁴ disse: “escultura é algo em que você esbarra quando se afasta para observar uma pintura.” Essa tentativa irônica de definir o que é escultura pontua o início das teorias e teoremas que Krauss criou para entender as novas produções e suas relações com a categoria escultura. Nesse processo ela identificou um caminho calcado em um tipo de ausência ontológica e uma

espécie de definição através da negativa. Nesses pensamentos a escultura se tornou algo que estava dentro ou na frente do prédio que não ele próprio ou algo que estava na paisagem mas que não era ela. A combinação dos processos de exclusão vinculados à arquitetura e à paisagem ficaram responsáveis por expressar o raciocínio do campo expandido. Em um diagrama essa ideia está representada conforme a imagem a seguir e em uma hipotética e provavelmente falha analogia com a música, esses termos poderiam ser substituídos por silêncio, som e música.



20

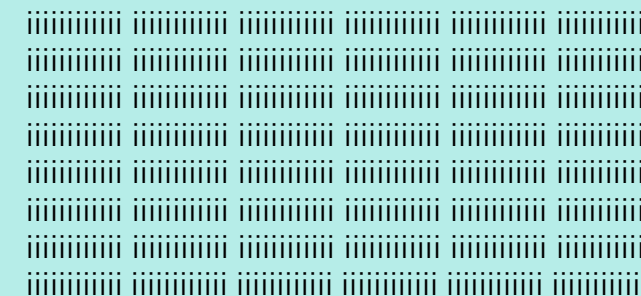
não-paisagem

não-arquitetura

escultura

No fim de seu texto Krauss enfatiza o fato de que o campo expandido acontece em um determinado momento da história da arte. Além disso ela fala que ele possui uma estrutura que precisa ser constantemente mapeada e questionada sempre em diálogo com novos paradigmas da crítica não restritos apenas à lógica da negatividade.

Talvez não tenha ficado claro que a música ou qualquer exercício sonoro é uma possível premissa escultórica. Suas reverberações, reflexões e movimentos são responsáveis por compor gestos que moldam o ar. É bem provável que se o comentário de Barnett Newmann fosse sobre a música, seria “música é algo em que você esbarra quando se percebe o som do ar.”



ii ii ii ii ii ii Luisa Puterman vive e trabalha com som. Suas pesquisas e projetos exploram histórias, possibilidades, problemas, lugares e outros aspectos sobre composição e percepção sonora.



⁴ Barnett Newman (1905-1970, EUA) foi um importante pintor americano.

21

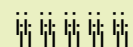
No final de 2010, em função de um projeto junto ao Tiago (de Mello, daqui do **NME**), escrevi um duo de marimba e piano intitulado *para o Heri e para a Karin* e tocado pelo Heri Brandino e a Karin Fernandes, em seu Duo Argoláguas. Havia na peça um trecho de piano solo em que eu indicava, na partitura, que se tocasse “*mezzo piano*, invariável”. Na ocasião, a Karin reclamou da indicação, dizendo que precisava de alguma variação dinâmica para dar sentido ao trecho. Eu, primeiro, bati o pé para que se fizesse tal como escrito; sem grande motivo composicional para aquela indicação, contudo, acabei por ceder.

Melhor assim. Se aquele “*mezzo piano*, invariável” não cumpria uma função estrutural na peça, exigi-lo não seria tolher o trabalho do intérprete? Não seria tirar o espaço de participação do *outro*?

Lembro, também em relação a essa peça, de ter tido uma sensação inédita ao ouvi-los (Heri e Karin) ensaiando-a, numa salinha da Tom Jobim: eu conhecia a peça, sabia bem como havia sido feita (estava fresquinha, afinal), mas não sentia que aquilo que eu ouvia tinha sido efetivamente composto por mim. Parecia mais que eu estava ouvindo, pela primeira vez, uma peça escrita por

ninguém, ou melhor: uma peça sem compositor.

A sensação vem se repetindo desde então em outras peças e cada vez mais cedo no processo: normalmente, assim que a partitura fica pronta.



Em meus últimos textos para a *linda*, andei falando de uma dimensão coletiva da composição: como, ao compormos, estamos inteligindo a partir de obras de outros compositores e, simultaneamente, operando seus significados, atuando sobre elas. (Podemos pensar na música ocidental como um grande jardim, trabalhado por muitos jardineiros: uma árvore não deixa de crescer depois que Scarlatti deixou de podá-la e ela certamente não está impedida de deixar-se aos cuidados de Haydn.)

Uma vez pronta uma partitura, ela contém em si uma inteligência. É claro que ela porta, nessa inteligência, a carga de um compositor que a fez – assim como a montanha porta a carga de seu processo geológico e o queijo, em seu sabor, porta a qualidade do pasto, a saúde das vacas, as bactérias, purezas e impurezas do ar e da água da região etc. –, mas, a esse ponto, ela (a partitura) não precisa mais do intermédio do compositor



para dialogar, para abrir-se ao *outro* (um próximo compositor, o instrumentista, regente, difusor eletroacústico...). Ela é, assim, *música*; agora sem compositor.

Creio que esta seja uma das duas grandes graças da composição musical: que o produto de nosso trabalho, ao mesmo tempo, independa de nós e nos ponha em contato com outras almas.

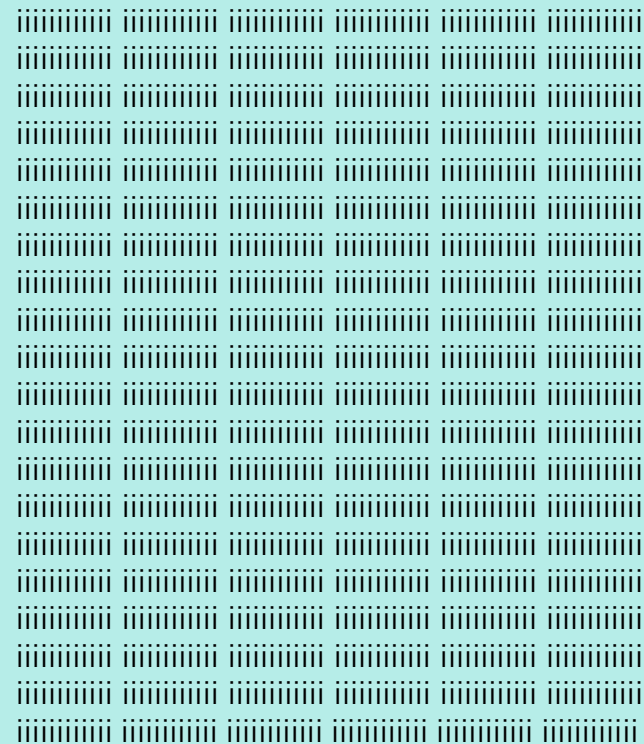
Francisco de Oliveira é compositor. Bacharel e mestre em composição pela Unicamp, doutorando em sonologia pela USP, professor na Universidade Federal de Rondônia.



“FESTIVAL” STOCKHAUSEN

IVAN CHIARELLI

linda #16



Karlheinz Stockhausen concebeu, na década de 1970, um festival dedicado à sua música, onde jovens instrumentistas viriam estudar e aprender sobre esse repertório e, após 3 meses de preparo, saíam em turnê pelo mundo durante outros 6 meses.

Quase trinta anos depois, em 1998, a primeira edição do *Stockhausen Courses Kürten* foi oferecida ao público: 9 dias de estudos dedicados exclusivamente ao repertório stockhauseniano, sob a orientação de intérpretes que já haviam ensaiado obras com o compositor; o resultado dos estudos e ensaios foi apresentado em concertos nos edifícios da própria Fundação Stockhausen.

Com resultados bem-sucedidos, os courses se estabeleceram como evento anual. Porém, devido ao grande número de interessados – que buscavam o curso ao longo de todo ano – foi estabelecida uma parceria com a Fundação Stockhausen, que tornou possível o oferecimento de cursos para os instrumentistas com durações maiores do que aquelas oferecidas pelo courses. Por conta desse desenvolvimento, o evento – agora chamado *Stockhausen Concerts and Courses Kürten*¹ – passará a ser bienal, em anos alternados com os



courses de verão de Darmstadt (que ocorrem em anos pares). Ainda com duração de 9 dias, o evento conta com concertos todas as noites, além de *masterclasses*, palestras e ensaios abertos.

A Fundação Stockhausen² é a entidade que administra o legado produtivo do compositor. Segundo seu estatuto (a fundação foi ratificada como *sem fins lucrativos* em 1994), seu propósito é “o avanço da musicologia, incluindo o estímulo à cultura musical, com base na obra criativa do Professor Karlheinz Stockhausen”. Assim, partituras, livros, gravações (em áudio e vídeo), suporte (*tapes* e afins), tudo relacionado à obra stockhauseniana é gerenciado por ela.

Toda a vida e obra de Stockhausen parecem, de alguma forma, revolver em torno de sua própria figura – não como indivíduo, mas como criador e educador. Suas composições são publicadas por sua editora Stockhausen-Verlag³ que, em conjunto com a Fundação, ajuda a promover o estudo de suas músicas e a execução de concertos (não só em Kürten, mas em todo o mundo). Estes, por sua vez, são gravados (em áudio, vídeo ou ambos), e as gravações são

¹ goo.gl/79n4h2

² goo.gl/7DFouE

³ goo.gl/qfyrA

⁴ goo.gl/kIMQZC



masterizadas e vendidas pela fundação. Além do aspecto musical, Stockhausen foi um escritor prolífico: atualmente, a editora tem em seu catálogo dez volumes publicados (o 11º está em produção) do *Texte zur Musik*, série de ensaios, artigos, entrevistas e afins, em que o compositor discorre sobre sua obra (e, ocasionalmente, sua vida). Partituras e textos publicados por outras editoras (como a Universal Edition, Vienna e DuMont Buchverlag) podem ser adquiridos pela editora do compositor. Pode-se dizer que sua criação existe em um processo de microfonia, retroalimentando-se a si mesma e se difundindo de diferentes formas.




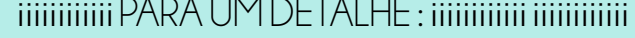











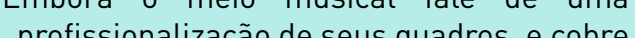
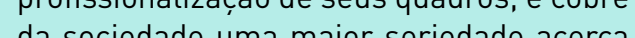

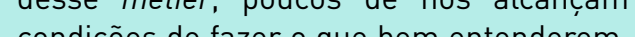
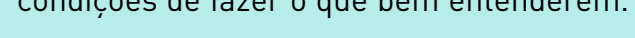




Pode-se criticar o compositor por seu intento de controlar todos os aspectos de sua produção e os direitos daí derivados (como Tom Service diz em um de seus textos: “o aparentemente obsessivo controle de seus direitos de publicação, apresentação e gravação”⁴). A figura de Stockhausen chega a ser até um pouco caricata nesse sentido, como um compositor que tem o mundo girando à sua volta, alguém que relaciona tudo o que faz com sua própria produção. Pode-se, também, criticá-lo por sua postura como “líder” da vanguarda

pós-segunda guerra (como o faz Cornelius Cardew, em sua crítica à vanguarda europeia *Stockhausen serves imperialism*⁵).

No entanto, ele talvez tenha sido, nos últimos 70 anos, o compositor que melhor soube criar uma independência financeira *como compositor*, capitalizando sua produção e sua posição como ponta de lança de uma vanguarda musical. Stockhausen pouco dependeu de posições “complementares” como professor, regente ou como técnico musical – complementações que, desde os tempos de Mozart e Beethoven, mantém a música como uma ocupação a serviço de outras.

Em anos recentes, ouço falar de musicistas que criam seus próprios grupos, ensembles e coletivos (não raro, contando com compositores entre seus integrantes), buscando algum nicho musical que lhes permita viver profissionalmente. A revista *I care if you listen*⁶ publicou diversos artigos sobre o tema (aqui⁷ tem uma lista de artigos com o tema “entrepreneurship”, muitos deles com um viés um tanto similar a conteúdos de auto-ajuda). Que música seja um mercado difícil, qualquer um na área


sabe; no entanto, parece ser particularmente problemático para compositores. De todos os que conheço pessoalmente, nenhum vive exclusivamente de sua produção, contando também com “estares” como técnicos, professores, regentes, instrumentistas, produtores – e tantos outros trabalhando fora do meio musical.

ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii
ii          
CABE CHAMAR A ATENÇÃO 
PARA UM DETALHE: 
O QUE SUSTENTA 
OS COMPOSITORES? 
         

Embora o meio musical fale de uma profissionalização de seus quadros, e cobre da sociedade uma maior seriedade acerca desse *métier*, poucos de nós alcançam condições de fazer o que bem entenderem.

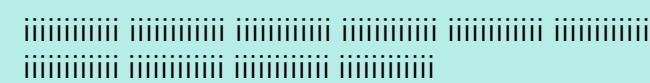
Mesmo na música popular, poucos artistas – como Prince, Miles Davis, Tom Jobim – ganham o direito de decidirem o que e como fazer, e de viverem com base naquilo que consideram sua profissão. Assim, se por um lado Stockhausen de fato parece (soa?) um tanto caricato, alienígena, egocêntrico – no sentido literal da palavra –, por outro acho curioso que um dos músicos que melhor soube defender seu espaço (do ponto de vista mercadológico) seja muitas vezes criticado por isso.

Por outro lado, cabe também chamar a atenção para um detalhe: o que sustenta os compositores? Criar um *ensemble*, grupo ou coletivo não seria mais ou menos a mesma coisa que o ideal vislumbrado por Stockhausen na década de 1970? Quando criadores musicais começam a montar empresas para garantir mais uma beirada aos seus rendimentos, isso não segue o mesmo caminho da fundação e da editora que levam o nome do compositor alemão?

Em última instância, dou voz a dúvidas com relação ao papel social da profissão de compositor e, em diferentes instâncias, a de musicista. Será que somos, de fato, alienígenas? 

          
Ivan Chiarelli
pesquisa relações entre forma, narrativa e imaginário em música. É mestrando em música pela UNESP, artista-residente na Casa das Caldeiras, foi bolsista do CNDM (Madrid) e compositor premiado pelo festival Música Nova (Brasil). Integra os coletivos os coletivos (invisibili)cidades e NME.

soundcloud.com/ivan-chiarelli



⁵ goo.gl/B3xWtY

⁶ goo.gl/KVRDC6

⁷ goo.gl/uJqTIR

MORNO

NATÁLIA KERI

linda #14

escrito a partir de *Presque Rien no. 1: Le lever du jour au bord de la mer*¹, de Luc Ferrari

Como muitos outros, é como ele é. Gosta de ser bem igual à maioria. Dava um alívio pensar que na mesma hora um monte de gente ligava a tevê em uma busca desesperada por ruído. Tudo isso para não ter que decifrar o nome e o sobrenome do silêncio.

O que não sabe é que até nisso está sozinho. Acontece que ele, ingenuamente, ocupa um ponto único no tempo e no espaço, e além disso rege tudo ao redor a partir do seu próprio e único interesse. Nunca se imaginaria tão arrojado e criativo.

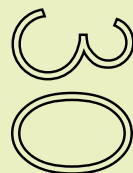
É engraçado como nos momentos mais inesperados ele retorna a um velho cantinho, onde guarda em frascos desleixados pedaços miúdos de um tempo bom. Uns dias em que as horas moviam-se em uma ciranda vagarosa, cada segundo transcorrido tinha precisão e sabor.

Aninha-se então em certos sons delicados, e para muitos indiferenciados, mas que trazem dentro de si uma memória ensolarada. Algo íntimo e precioso como o barulhinho do outro com quem se vive. Quando o mundo dá medo, coisa cada vez mais comum, aconchega-se nesta atmosfera que traz um conforto morno e macio, mas jamais silencioso.

Quais são as palavras dos sons? Que frases eles formam? Que tipos de texto advêm de músicas feitas de sons?

Quando pensamos em produzir uma revista sobre cultura eletroacústica, decidimos que não poderíamos preenchê-la apenas com palavras: os sons se faziam necessários.

Convidamos Natália Keri a pensar que palavras vêm de que sons, as estórias de cada progressão sonora, as pontuações de todos os silêncios. Também convidamos dez compositores a escreverem músicas que seriam vertidas em texto. Essa contribuição já se encerrou, e está dando lugar a um livro-CD_duplo, que sairá ainda esse ano.



*Natália Keri paulistana de 27 anos, é formada em jornalismo pela Universidade de São Paulo. Está cursando mestrado em Ciências da Comunicação na mesma instituição. É co-autora do livro “O poder e a fala na cena paulista”, de 2008, sobre censura teatral, vinculado ao Arquivo Miroel Silveira. Trabalha com comunicação desde 2005, atualmente na assessoria de imprensa da Prefeitura de São Paulo. Colabora com Tiago de Melo desde antes da fundação do **NME**.*



¹ Ouça *Presque Rien no. 1: Le lever du jour au bord de la mer*, de Luc Ferrari, em goo.gl/Sjp1TF

² Leia os clássicos da Música Eletroacústica quinzenalmente em goo.gl/WuXfNn

ANDAR BINAURAL

LUIS FELIPE LABAKI

linda #13

Na minha conversa com o Sérgio na linda #10, discutimos sobre música feita em torno da ideia de “novidade do suporte”, de encantamento pela nova tecnologia. Recentemente, encontrei um novo suporte. Nada novo para o mundo, mas novo para mim, que nunca o tinha usado: comprei um par de microfones binaurais. Não uma cabeça de oito mil dólares da Neumann, mas um par de fones de ouvido bem mais modestos.

O período de aprendizado com uma ferramenta nova costuma ser interessante. Fiz um caminho que me parece habitual: gravei algumas coisas em casa, ações cotidianas diversas, e comecei a caminhar por aí. Nesses momentos, se produz muito material. Diversos trajetos de quinze, trinta minutos enchendo o HD. E é um período frustrante também: os fones escapam dos ouvidos, arquivos vêm com sons estourados enquanto não se aprende qual o melhor nível de captação em cada situação, e assim por diante.

Talvez haja algo de desonesto em sair andando binaural pelas ruas. Na verdade, me senti muito mais intrusivo do que se estivesse com uma câmera apontada para



as pessoas à minha volta. Isso porque, afinal, uma câmera é uma câmera (ou, talvez, um telefone celular, que nesse caso passa quase a ser um sinônimo de câmera). Fones de ouvido são fones de ouvido, tão comuns de se ver por aí quanto celulares, mas a princípio reproduzem – e não gravam – um som. E é por isso que fones-gravadores são um disfarce perfeito se o que se quer é gravar uma paisagem observacional, baseada na não-intervenção no momento do registro: todos pensam que você está ouvindo música, que não está escutando nada do que se passa à sua volta e que também não quer ser incomodado. E, no entanto, você está justamente em um estado de alerta em que se presta atenção redobrada aos sons do entorno, talvez até desviando ligeiramente sua rota para se aproximar de algum ruído interessante.

TALVEZ HAJA ALGO
DE DESONESTO
EM SAIR ANDANDO
BINAURAL PELAS RUAS

Lembrei da equipe de espionagem da sequência inicial de *A Conversação* (*The Conversation*, 1974) de Francis Ford Coppola. Se fosse hoje, o binaural não substituiria os microfones ultra direcionais dos dois *snipers*, mas alguém fingindo ouvir música no seu *iPod* enquanto passeia com seu cachorro, apesar de ser uma imagem muito menos divertida, provavelmente se sairia melhor na tarefa de escuta do que o espião com a suspeita sacola de compras e fone em apenas um dos ouvidos, que insiste em circular perto do casal espionado.

A estranheza aumenta quando se resolve falar com alguém. Para o interlocutor, é esquisito conversar com quem parece não estar te escutando e, para quem está gravando, o reflexo inicial é de tirar do ouvido pelo menos um dos fones, como fazemos quando ouvimos música. É uma experiência diferente daquela de se gravar uma conversa com um microfone direcional apontado para o interlocutor. Mesmo que o técnico de som segurando o direcional esteja usando fones, para seu interlocutor ele ainda tem algo que identificamos como um microfone nas mãos; o técnico binaural, não.



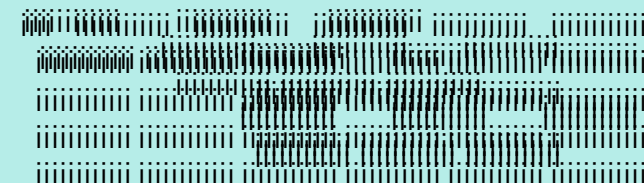
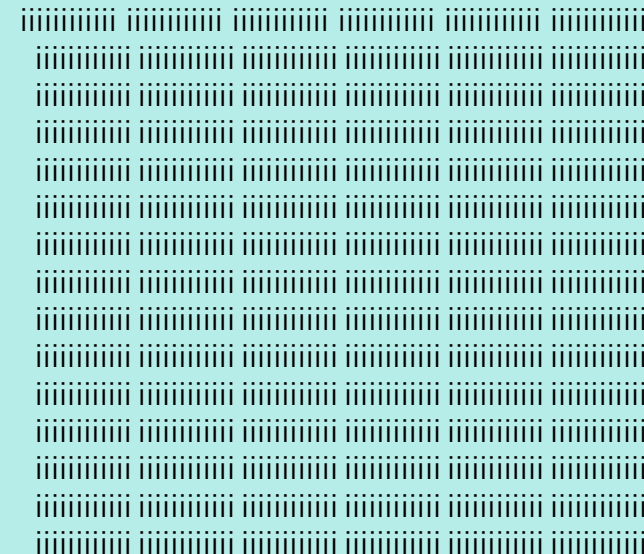
Bom, mas tudo isso se refere a apenas um tipo específico de gravação, que é também só um dos primeiros momentos da relação que se estabelece com a ferramenta. Saiba-se lá o que será feito depois com todo esse material captado.

Por conta dessas experiências, acabei pesquisando e encontrando alguns exemplos de gravações binaurais que eu não conhecia. Dentre eles, *Street Hassle* (1978), do Lou Reed, considerado “o primeiro disco *pop* binaural”, e a gravação de *Plêiades*, de Iannis Xenakis, realizada em 1986 pelo grupo Les Percussions de Strasbourg em presença do próprio compositor. O disco *The Final Cut* (1983) do Pink Floyd foi gravado com uma técnica chamada *holophonics*, um sistema patenteado nos anos 1980 que teoricamente conseguiria criar uma “sensação de tridimensionalidade sonora mais realista” que outros sistemas binaurais. No entanto, pelo que encontrei *internet* afora sobre o sistema – e pelo que ouvi de exemplos gravados com ele – parece haver alguma controvérsia a respeito do quão diferente ele realmente é do que já existia antes, inclusive em termos de processos de gravação.

E, seja como for, tenho muitas dúvidas sobre a necessidade de se avaliar uma experiência binaural com base nessa “corrida ao máximo realismo” que é talvez o argumento mais antigo e mais frequente da publicidade de novos sistemas de gravação e reprodução audiovisual. Trata-se do mesmo tipo de raciocínio envolvido no desenvolvimento de sistemas de som para salas de cinema, ultra-complexos tecnologicamente e ainda sub-utilizados criativamente, como comentei no meu texto *Andei pensando sobre o surround na lnda #1*.

Mas o mais curioso de toda essa pesquisa foi esbarrar na expressão “*Autonomous Sensory Meridian Response*” e descobrir que microfones binaurais têm sido muito usados pela comunidade ASMR. Para quem não sabe do que se trata, sugiro que se busque “asmr binaural” no Youtube e que se escolha um dos vários perfis com dezenas de vídeos, vários de meia hora ou mais, repletos de respiros, estalos de boca e sussurros.

Perto deles, o *Virtual Barbershop* parece o primeiro cinema, o *vaudeville* do binaural.



[Luis Felipe Labaki](#) é formado em audiovisual pela ECA-USP, onde também atualmente faz mestrado. Trabalha como diretor, montador e compositor de trilhas sonoras.

vimeo.com/luislabaki



Fazer música contemporânea – por natureza experimental – é (paradoxalmente) um desafio em nosso tempo, e fica ainda maior se aqueles envolvidos em sua produção assumirem posturas isolacionistas. Por isso, o **NME** (Nova Música Eletroacústica) faz questão de se posicionar como um lugar de produção, difusão e diálogo, com foco na música e cultura eletroacústica. O grupo busca sempre expandir os horizontes da produção artística contemporânea e seus muitos públicos por meio de novos formatos e locais de apresentação, construindo pontes entre artistas nacionais e estrangeiros e seus públicos.

Em quase três anos de vida (a se completarem em 18 de agosto próximo), o grupo propôs renovações no cenário musical paulista. A série **NME**chá (agora em sua terceira edição) convida compositores a criarem obras inspiradas em diferentes infusões, que são servidas ao público durante as apresentações. A instalação **NME**olhos, que ocupou praça pública na Unicamp durante mais de dois meses com um sistema de som de 10 caixas, tocando obras compostas especialmente para a instalação por meio de um software inteligente. Já o concerto-instalação **NME**lounge uniu música eletroacústica, paisagens sonoras ferroviárias e o universo sonoro das pistas de dança, sendo o evento principal do núcleo de artes da festa Caldo, na

Casa das Caldeiras. O grupo busca dialogar com o ambiente contemporâneo, saindo da rigidez do formato “sala de concerto”.

Essa expansão é a fundação da linda, uma revista semanal que fala da cultura eletroacústica e experimental. Além de seus colunistas regulares, que publicam textos quinzenalmente, a revista convida musicistas de todas as partes do Brasil a falarem sobre a cena contemporânea em suas cidades, colaborando na criação de um panorama – já há muito atrasado – da música experimental no país. Complementando esse panorama, artistas sonoros de diversas formações e origens participam da revista, ajudando a romper as barreiras de um experimentalismo ancorado essencialmente nas academias e estúdios de música.

Esta edição bilíngue continua a expandir nossos horizontes para além das fronteiras nacionais. Esperamos mostrar uma face diferente da música brasileira atual, ao mesmo tempo em que apresentamos aos brasileiros uma amostra da extensão do horizonte criativo da música contemporânea no mundo de hoje.

Quase três anos, e continua lindo!

{:

+ de 50 compositores ativos

+ de 80% de obras inéditas

NME

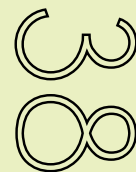
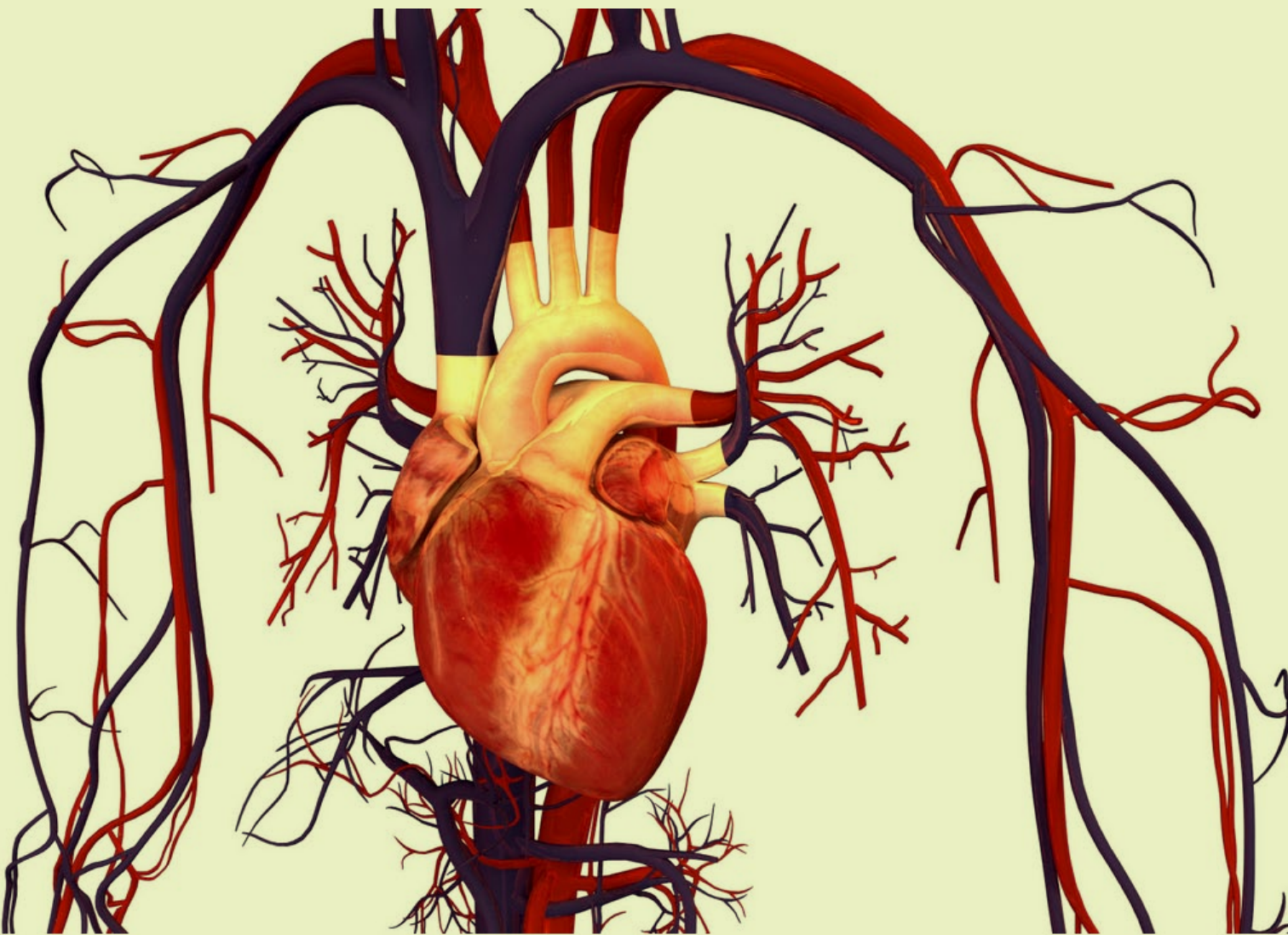
+ de 10 álbuns lançados

+ de 60 concertos em 5 cidades diferentes

AUSCUTA

BRUNO FABBRINI

linda #14

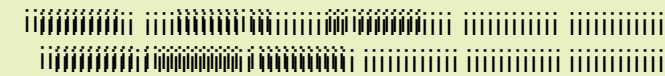


Uma das coisas mais legais que me aconteceram na vida é quando eu fui médico. De fato, durou bem pouco, mas foi um momento mágico: eu já estava pronto pra endoscopia quando uma bela mulher de jaleco branco se aproximou dizendo que a anestesia faria efeito em poucos segundos e me prometendo que depois dela eu não me lembraria de nada e nem sentiria dor alguma. Confortável e já um pouco entorpecido, agradei e, na sequência, ela perguntou minha profissão: murmurei “músico”. Minha vista já começara a apagar e, num estado semi letárgico, pra minha surpresa, ela arregalou os olhos com uma indisfarçável expressão de felicidade/orgulho e rebateu- “Médico?! Então você é um colega? Que bom!!” Quando tentei responder, já tinha embarcado e quando acordei, nunca mais a vi.



Jamais me atreveria a ser médico: Odeio sangue. Odeio hospital. Odeio ficar doente. Odeio remédio. Odeio agulha, claro. De coração, gosto de música. Também gosto de música do coração. Sei que isso soa rasteiro, mas não me refiro necessariamente a esse coração bonzinho <3, mas ao famoso som

do músculo cardíaco - tum tum, tum tum, tum tum, tumtumtum.



Em relação a medicina, como (quase) todo (garoto) adolescente, já fantasiei com enfermeiras e já quis ter um estetoscópio. As enfermeiras, com o tempo, tornaram-se apenas um terrível pesadelo (a realidade acaba com qualquer fantasia, é sabido), mas no estetoscópio continuo interessado.

Fazendo a lição de casa, averigui que ele é formado por um tubo flexível de látex, em formato de Y, extensores, olivas que se encaixam no ouvido (e servem para isolar os sons externos), e um receptor (sino) que pode ser de dois tipos, campânula ou diafragma. A campânula é formada de uma câmara rasa e aberta na parte que tem contato com a pele do paciente. O diafragma é composto de uma câmara rasa, com a extremidade que se encosta ao paciente fechada por uma membrana. Para escolher entre um ou outro, basta virar o aparelho de lado e seu uso é determinado pela posição em que se deseja captar o som, mais próximo ao pulmão, ao coração, e assim por diante.

TRAD.LI(E)BTUM

MARCELA LUCATELLI

especial para esta linda-ii



:censor the body and you censor breath and speech at the same time:

:::::write yourself:::::

:your body

must

be

heard

The Laugh of the Medusa:::OVcoCaLLeXppOnneNZaDboOrbraAdoYnSe
MnnaAntYk, sSyNaPuRrezZZZN ON AEcXysT / ao mesmo tempo //////////
peryNceptYnSeMannTRzZFraQcKuAnnnTKkzZ /// no seu soar, seja ele rastro vocal de tal
escritura? ////////// olHAoANaOLhA no pryZmo facial ////////// de um narcyzo sujo //// EccÔnYX
de uma língua-leite :::::: joRRrAzZG0zynNEGrAfrrrRRronte ////////// algo para seus ouvidos
escutarem <<<exe.c|utarem(?) /// suCçÃO que eXcEde os COdYglueZ //// the whole cathedral
crash at your back //// desde antes Deo Simbólico nos tirar a respiração e capturá-la dentrrRrrr
// de vsSZsereYAZ de oposições /// corte decroMaRk / a ranhura dramáquina d'AbZsURD /
ydura /// Não porque a voz não revele a unicidade, mas porque é a palavra que qualifica essa
relakçz=n como política / warm dead. warm merchandise. more than worn merchandise

life

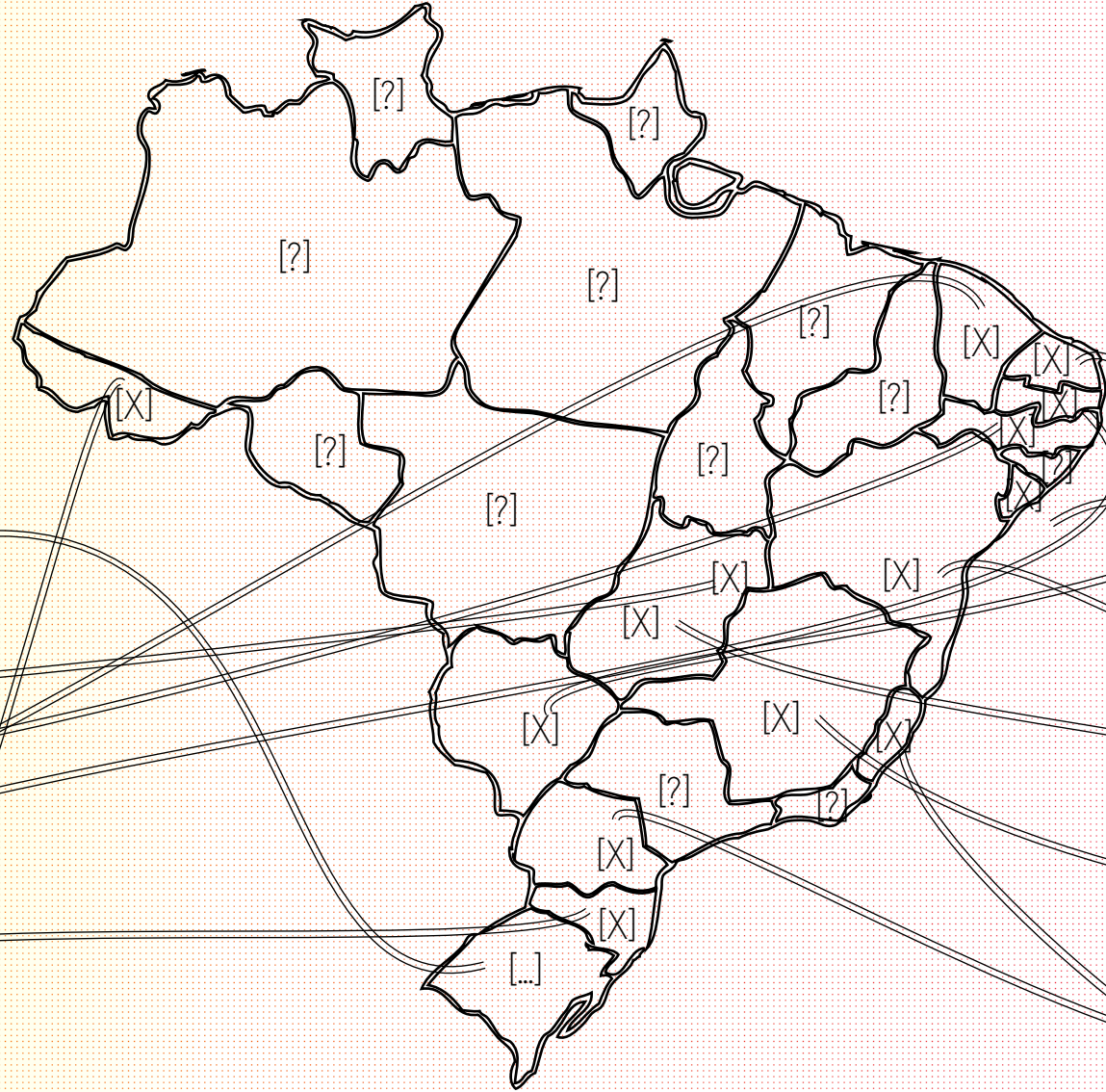


ESPECIAL: MÚSICA EXPERIMENTAL NO BRASIL

Você sabia que, quinzenalmente, pode conhecer um pouco mais sobre a música de invenção no Brasil? Sua história e seu presente? Seus autores e seus sons?

Desde fevereiro, uma série de textos está sendo feita especialmente para a *linda*. Amigos de todas as capitais do país foram chamados para nos contar como as coisas *realmente* vão por lá.

FRANCESCO MENEGUZZO
BETO MEJIA
THELMO CRISTOVAM
ERIC BARBOSA
VALÉRIO FIEL DA COSTA
FLORA HOLDERBAUM
DÁMIAN KELLER



A música de invenção não é um privilégio dos centros mais abastados, nem de uma elite sudestina: estamos por toda parte e não somos pouco! Conheça mais sobre essas pessoas e ouça suas músicas em: linda.nmelindo.com

JONAS FELIZ
HEATHER DEA JENNINGS
ALESSANDRO SANTANA
PAULO RIOS FILHO
BRUNO ABDALA
THAIS MONTANARI
LILIAN NAKAO NAKAHODO
MAGNO CALIMAN

Se pensarmos sobre de qual lado estão as responsabilidades, os deveres, as dívidas, nesse caso do som forte estão todas (ou mais) do lado do produtor, do músico ou sei lá – ele garante mais. Quando estamos falando de um sonzinho ínfimo, elas se dividem, ou, na verdade, se multiplicam. Se se quiser ouvir o som fraco, há que silenciar (e é pedir demais, sim, sempre, pedir para silenciar).

Mais do que silenciar, há que estar disposto a ouvir algo que não move, que não te dá quase nada, que não trouxe quase nada, que gasta quase tudo no esforço de ser baixinho e controlado.

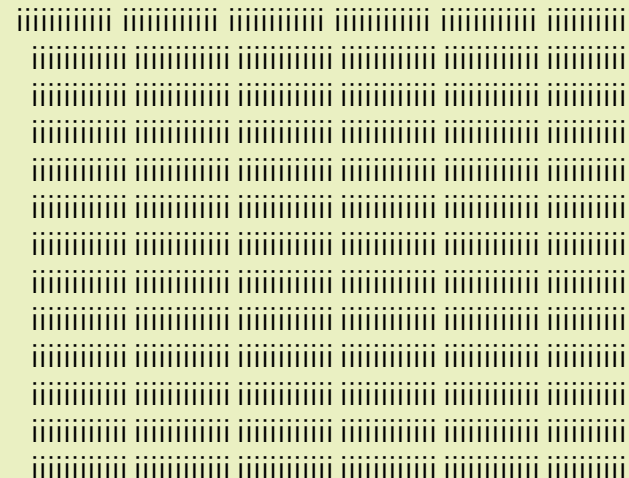
Podemos entender que parte do jogo da música eletroacústica (e também do que não se chama assim mas tem essa operação infinitamente dispendiosa – de fazer pouco som – como objetivo) é essa operação (quase imoral) de trabalhar muito e pedir muito trabalho (gastar muito, de nós e dos outros) para conseguir essa quase coisa nenhuma, decepcionante. Mesmo que pensemos em músicas barulhentas, sempre resta um pouco da imagem da música num lugar isolado, música que pede muita atenção do ouvinte, música que não dá quase nada, que não dá em nada.

² goo.gl/hNeesw

“Silence isn’t sexy – it’s actually very reactionary” (O silêncio não é sexy – é de fato muito reacionário), diz o nome de um texto de Pedro Oliveira². Reacionário seria o silêncio que pedimos do outro, quando é o outro incômodo que queremos silenciar. O silêncio a que nos forçamos para fazer um sonzinho baixinho talvez seja uma forma ritual de gastar quase tudo em um quase nada, como o é, por exemplo, comprar uma jóia caríssima. Se o silêncio for uma espécie de propriedade privada, o som baixinho é um modo terrível de arruiná-la com quase nada. O silêncio que se pede para que possamos ouvi-lo, o som baixinho, é um pagamento caríssimo que se pede de quem está presente. Os rituais são sempre caríssimos.

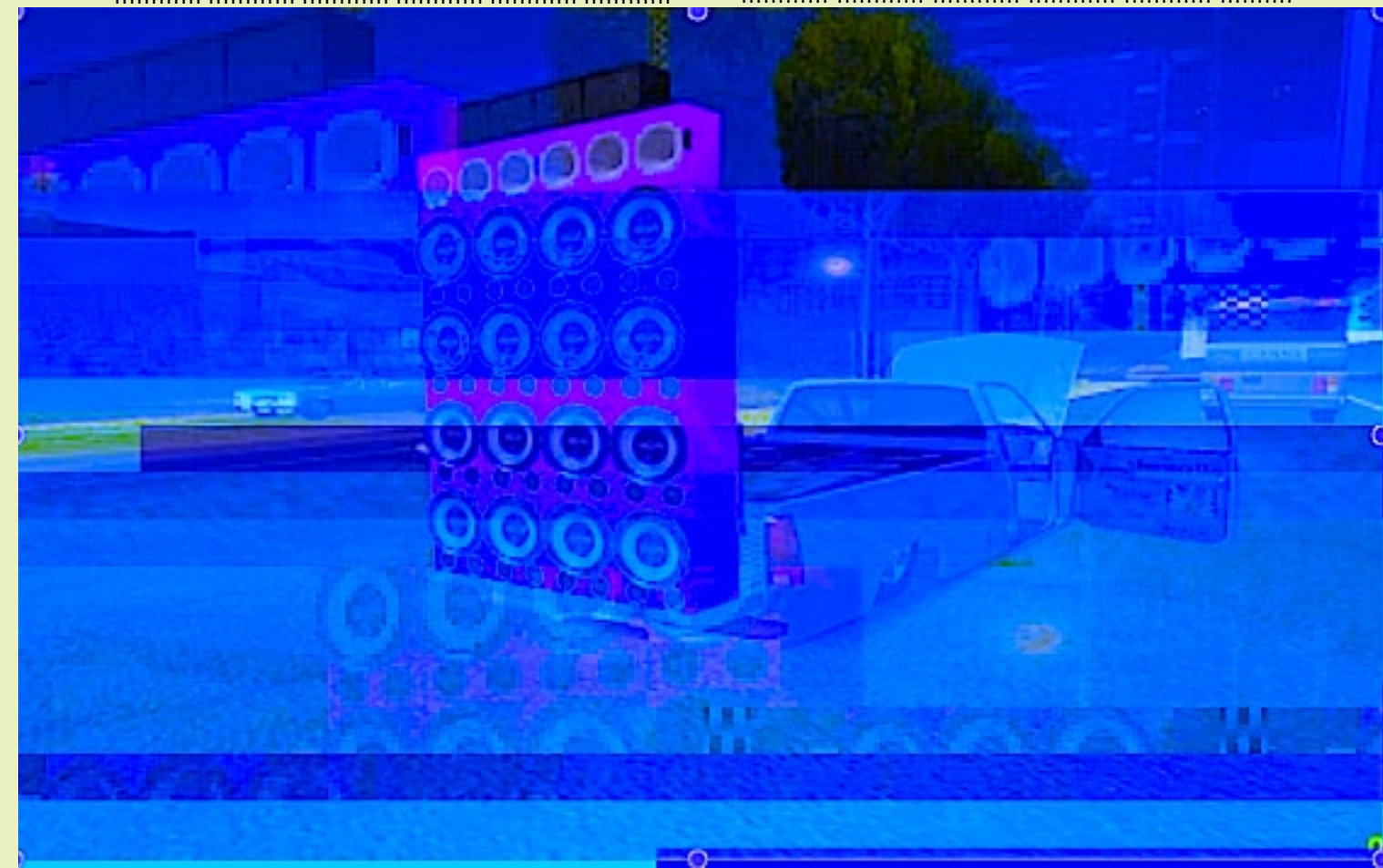
Essa música baixinha seria imoral: gasta tudo, pede um gasto enorme dos outros, e quem não puder gastar que vá embora. Ela vem como obscenidade. Seu dispêndio ainda por cima se esconde sob a aparente facilidade com que se move o alto-falante.

O alto-falante é o eleito, o meio ideal para um gasto infinito que se esconde e gera quase nada. Fazer música de alto-falante, por mais que possa acontecer de muitos modos diferentes, sempre indica que, nessa aplicação, o investidor morreu um pouco do outro lado, e que nós precisamos morrer um pouco também se quisermos fazer passar esse quase nada.



soundcloud.com/sergio-abdalla
Sérgio Abdalla faz: peças eletroacústicas, instrumentais, audiovisuais, improvisação; edição de som na Confraria de Sons & Charutos; live-electronics na Filarmônica de Pasárgada. Foi dos grupos Basavizi, Dito Efeito e mal.

soundcloud.com/sergio-abdalla



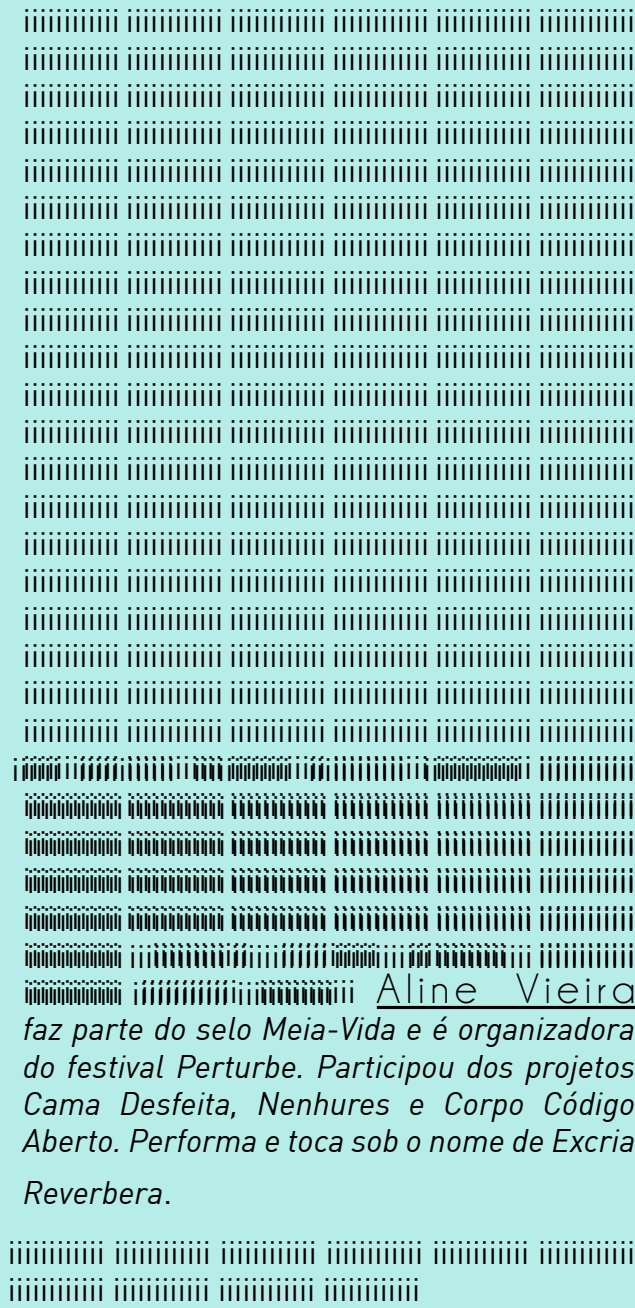
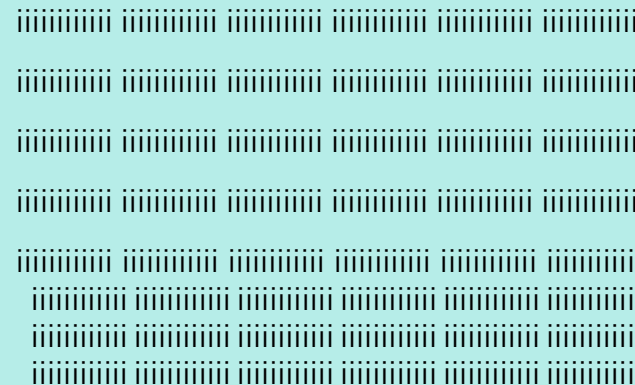
Além das apresentações, cada evento é um experimento. Tentamos construir um festival híbrido que seja inapropriável por grupos hegemônicos. Por isso é importante a presença de propostas que perturbem, por exemplo, a ordem patriarcal das produções culturais. É fundamental reconhecer que existe uma estrutura social que oprime principalmente as mulheres de se envolverem com música e tecnologia. Ainda que tenham sido expoentes na música eletrônica, não há muita visibilidade para a produção sonora das mulheres. Incentivamos e valorizamos ações realizadas por não-homens (todas as edições contaram com essas ações) e esperamos que o número dessas participações aumente a cada festival.

Fazer ruído não consiste em fazer ruído, nem ouvir o ruído, nem ver o ruído, ou sentir o ruído. Fazer ruído é a dobra da feitura, da escuta, da visão e do tato. A potencialidade dos objetos e dos espaços traz sempre um ruído próprio para nós: a rede elétrica, as paredes, o piso, o teto e quantos corpos habitam o local. Não é diferente com a performance. O instante de cada ato pode tomar conta de si próprio e conduzir a ação. O som talha tempo, a ação talha o ser e imagem talha o espaço. Cada movimento perturba o estado estático. A ordem e a desordem ocupam o mesmo lugar.

O Perturbe de 2014 terminou no dia 27 de julho à noite na minha casa, quando um

mini rádio ligou sozinho de repente e muito alto com chiado de estática. Não estava ligado em nenhuma fonte. Estava dentro de uma sacola, dentro de uma bolsa.

Para quem se interessar em conhecer o que já rolou no Perturbe e acompanhar futuras edições pode acompanhar no site do Meia-Vida: meiavida.hotglue.me/PERTURBE



Aline Vieira
faz parte do selo Meia-Vida e é organizadora do festival Perturbe. Participou dos projetos Cama Desfeita, Nenhores e Corpo Código Aberto. Performa e toca sob o nome de Excria Reverbera.

59

INVENÇÃO: A SALA PARA MÚSICA NOVA DE S. PAULO

TIAGO DE MELLO

linda #17



Em edições anteriores da *linda*, falei de alguns espaços para a música experimental com que tive contato. Falei sobre a Fylkingen, a octogenária sala sueca, que conta com apoio do governo. Falei da também sueca Audiorama, com todas suas genelecs e uma programação, mesmo que não tão frequente, de imensa qualidade. Falei ainda do caso brasileiro do Plano B, infelizmente (e aparentemente) extinto.

Poderia ter falado ainda sobre outros casos brasileiros, como o Ibrasotope, ou do estrangeiro, como o Splendor, o Celeste ou o Zaal 100. Mas hoje eu gostaria de falar com vocês sobre a Invenção, a sala para música nova de São Paulo.

A Invenção é um esforço conjunto do Poder Público com a sociedade organizada, que, através de um contrato de Organização Social (OS) de Cultura, vem permitindo a existência de um espaço democrático de coexistência artística, dentre as várias formas de ser experimental.

57

ORIGEM

A Invenção era, até os meados dos anos 2000, um sebo, localizado nas imediações da Praça Benedito Calixto, uma área nobre da cidade de São Paulo. Seu dono, Nilton Hélio, colecionador incondicional de discos, cassetes e CDs de todo tipo de música “estranha” (como ele bem gosta de definir), herdou a loja de seus pais, e vinha levando o negócio com o despojamento necessário para se administrar um negócio daqueles. Ali, vendia-se de tudo: roupas, alguns móveis, gibis antigos, coleções de óculos, sapatos. E, cá entre nós, ter um sebo em Pinheiros não é mau negócio.

Nilton costumava realizar algumas festas no sebo, um pouco para arrecadar dinheiro e promover o negócio da família, mas também para ter à sua volta um círculo muito particular da sociedade paulistana: os *ruidistas* – músicos de diversas formações, que se encontravam nessas festas em *jams* de improvisação que lembravam os antigos encontros freejazzísticos: desorganizados, anárquicos, e ao mesmo tempo únicos, no tempo e no espaço.

Essas apresentações musicais passaram a se tornar maiores que as próprias festas promovidas no espaço, ganhando cada vez mais autonomia. O ponto de descolamento foi justamente a realização do primeiro encontro de música nova de São Paulo, ali, no próprio sebo, em Agosto de 2011, com a participação de diversos coletivos da cidade.

O sebo continuou funcionando, sobretudo durante o horário comercial. Mas, durante a noite, uma ou duas vezes por semana, começou a haver mais e mais encontros e apresentações musicais, que atraíam novos públicos (não apenas o especializado, mas o curioso chamado pelo burburinho das redes sociais), e também outros artistas, que viam naquele espaço a chance não apenas de ter novos ouvidos dispostos a ouvir suas criações, como também a possibilidade de gerar novas parcerias.

Assim surgiu a Invenção, como que espontaneamente, sem um projeto inicial, e que se moldou pela atividade própria dos seus atores. Os móveis à venda servem de acomodação aos ouvintes, que, entre uma apresentação e outra, podem ainda conferir os livros à venda, ou comprar um cachecol de presente. Muitos diziam que a

venda dos objetos de antigamente (e sua consequente reutilização) ali disponíveis servia de metáfora à produção musical ali dinamizada.

A ATUALIDADE EXECUTIVA

Como já disse antes, hoje a Invenção mantém-se como uma OS de Cultura. Sua pessoa jurídica constitui uma Associação de Amigos da Invenção, que permite o convênio tanto com empresas interessadas em patrocinar as atividades que ocorram ali, quanto com as diversas instâncias de Governo, que vêem na Invenção uma chance de sanar parte da sua dívida para com a cultura experimental, criando um novo lugar de expressão cultural e de encontro para a juventude paulistana.

Nesse último ano, institui-se como Ponto de Cultura junto ao Ministério da Cultura, o que tem possibilitado a integração com outros Pontos ao redor do Brasil, que também tenham como foco a invenção nas mais diversas linguagens artísticas. Intercâmbios com artistas de outros estados, não apenas

músicos, têm se tornado frequentes, oxigenando a cena local.

Já graças à sua condição de OS, e aos convênios firmados com o Governo, têm-se realizado programas continuados de formação técnica e especialização para músicos que queiram atuar nesse segmento musical. Também tem-se mantido um programa educativo, através de parcerias com diversas escolas de ensino médio da capital, buscando atuar como um facilitador do contato com as novas linguagens artísticas, e não apenas a musical. Intervenções urbanas, performances artísticas, instalações multimídias: toda cultura muitas vezes esquecida dos programas educativos da Licenciatura Artística tem encontrado espaço no Educacional da Invenção.

A ATUALIDADE ARTÍSTICA

O maior problema, o leitor deve estar considerando, é a definição do escopo da programação que se apresenta ali. Afinal: o que é a tal *música de invenção*? Como já contamos, a Invenção surgiu aos poucos,

com apresentações de músicos ligados a diversas formações, mas que tinham em comum a amizade pelo Nilton, e o interesse pela música nova em suas várias acepções. Ou seja, sua origem está mais ligada à amizade do que um compromisso claro com a invenção musical.

Para nossa surpresa, essa continua sendo uma das premissas da sala. Porém, para dotá-la de profissionalismo, bem como idoneizar suas relações, foi criado um corpo artístico diretivo, que se encontra bimestralmente, para tomar decisões de cunho artístico e analisar as atividades da sala. Esse corpo artístico não tem número fixo de membros, e, atualmente, conta com treze artistas ligados à história (e a atualidade) da Invenção e também da música nova em São Paulo. Os primeiros nove membros foram decididos numa reunião no começo do ano passado, e, semestralmente, novos membros podem candidatar-se a fazer parte do corpo artístico, desde que comprovem ter tido uma atuação relevante na cena no último ano. A obrigação primeira que os membros têm é a de comparecer à sala frequentemente, e, necessariamente, às reuniões.

Cabe ao corpo artístico a elasticidade do escopo da programação. Cada membro pode, unilateralmente, propor e realizar um programa a cada dois meses. Para essa programação organizada pelos próprios membros há a disponibilidade de toda a infraestrutura da casa, bem como uma pequena fatia do orçamento geral, para ajudar na divulgação. Cachês são conseguidos com cobrança de entrada, mas faz-se necessária aqui uma importante observação: é compromisso de todo o corpo diretivo da Invenção a acessibilidade da sua programação, não apenas com a cobrança de entradas populares, bem como realização em horários e dias adequados para a visitação, mesmo daqueles que morem longe.

O restante da programação, bem como a utilização da maior parte do orçamento, vem de decisões coletivas do colegiado artístico. Para além de ideias que surjam das próprias reuniões bimestrais, propostas podem ser levantadas por troca de *emails* ao longo do bimestre e postas à votação nos encontros bimestrais. Em geral, esses projetos culminam não apenas em concertos isolados, mas em uma

programação de média duração, contendo não apenas apresentações musicais, mas mesas de discussão, oficinas e cursos de formação.

Da minha parte, como membro atual do corpo artístico da Invenção, tenho percebido como o encontro pessoal dos artistas para a discussão de problemas vem gerando soluções cada vez mais práticas, bem como a previsibilidade de outros problemas, que passam a ser evitados. A amizade que gerou todo o movimento faz-se presente na amigabilidade das reuniões, bem como no respeito à heterogenidade de ideias e posições. A possibilidade de decisões unilaterais traz a chance de que coisas que não sejam consenso tenham ainda a chance de existir.

○ *FUTURO* ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii
ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii

Não se pode prever o futuro. Porém, a partir daquilo que temos visto, é possível imaginar que, graças à Invenção, seja possível sustentar a cena para essa música e fazê-la crescer, chegando a novos

públicos, fidelizando muitos deles. Parece-me que somente uma política pública de média e longa durações seja capaz de tirar a música experimental da sombra, como esse movimento que estamos vendo graças à existência da Invenção.

A *VERDADE* ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii
ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii

A verdade é que a sala de Invenção de São Paulo não existe. A verdade é que a Música Experimental em São Paulo ainda está confinada a pequenas ações isoladas, e ainda não constitui uma política pública, seja para sustentar a própria cena, seja para fazê-la crescer.

Talvez confundamos nossos sonhos com nossas possibilidades, mas uma sala voltada para a música experimental na maior cidade da América do Sul é *possível* e *necessária*.

Possível porque há dinheiro investido em cultura o suficiente para manter um espaço voltado à nova criação musical. Possível porque essa música tem público e autores, ou seja, porque há demanda!

estado-da-arte na área e cobrem diversas aplicações e desenvolvimentos da cultura eletroacústica. Tento aqui uma rápida descrição de cada um, aproximadamente na ordem em que foram apresentados, esperando facilitar o contato a quem estiver interessado. Embora ela entre por algum vocabulário conhecido apenas por aqueles que já tem familiaridade com a área, vale, realmente, conferir a apresentação e os links que podem ser obtidos nos textos da URL acima.

Guido é um software para notação musical por linha de código, extremamente flexível, ao qual foram agregadas opções para a notação de música contemporânea. Fácil de usar, permite *live-streaming* e renderização da partitura em tempo-real.

ReactiveML implementa partituras interativas, procurando uma lógica não-linear e seu funcionamento baseia-se em eventos entendidos como *bots* na programação, trabalhando via OSC e INScore, com PureData (Pd) como base para o vídeo e a síntese do som.

A nova versão de *Iannix*, com sua história ligada ao UPIC de Iannis Xenakis, foi sem dúvida um dos pontos altos. A nova

forma de reagir em tempo-real ao som e imagem, sua aplicação em sistemas que se autorganizam, com aplicações artísticas na robótica, por exemplo, foram realmente impressionantes e podem ser vistas no vídeo dessa apresentação.

T-Calcul aplica um raciocínio matemático por tiles para o entendimento de configurações rítmicas na música.

FaustLive apresenta uma solução muito inteligente para a síntese sonora em rede, usando Jack e NetJack e distribuindo o processamento entre diversas máquinas, sem problemas de compatibilidade.

Cecilia, um software antigo de sequenciamento, foi apresentado em sua versão 5, com a possibilidade de programação de efeitos do usuário em Python.

A biblioteca *HOA* foi apresentada com novas possibilidades para a espacialização do som e objetos gráficos em Pd, com exemplos da instigante extensão *Chocolat*.

A biblioteca *i-Score* implementa a possibilidade de renderização de partituras interativas em vídeo, dentro do projeto



OSSIA (Open Scenario System for Interactive Application).

O brasileiro Didier Guigue apresentou os últimos desenvolvimentos de sua biblioteca *SOAL* para a análise da complexidade de estratégias de orquestração na dinâmica formal e sua percepção.

A biblioteca *Raed* para Csound, apresenta possibilidades práticas e efetivas para a análise e síntese de música árabe em suas diferentes abordagens microtonais.

Um grupo da Universidade de Lille (França), mostrou seus desenvolvimentos em software para a análise automática da forma sonata. Foram apresentadas ainda duas soluções para a documentação, disseminação e preservação de obras musicais com recursos tecnológicos, ou música mista, incluindo o software *REKALL*, uma implementação muito útil para qualquer projeto de produção musical.

A biblioteca *conTimbre*, para a orquestração com técnicas estendidas, possibilita tanto a notação quanto a audição dos efeitos escolhidos, baseada em softwares comuns de notação musical.

A biblioteca *cage*, para Max/MSP, estende de forma impressionante a biblioteca *bach* na implementação e síntese de técnicas da música espectral a partir desse software.

Completando essas apresentações, foi apresentado o resultado do concurso *LoMus*, para *softwares* livres e *open source*, cujos vencedores foram os aplicativos *ArgoPd*, *Egregore* e *FScape*³.

Jônatas Manzolli apresentou seus desenvolvimentos na implementação do pensamento sistêmico e da complexidade em obras como “continuaMENTE” e “re(PER)curso”, e suas pesquisas atuais no campo da sonificação topomórfica.

Fernando Iazzetta falou das pesquisas realizadas atualmente no Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom), da USP, com sua abordagem ao redor do conceito de transformação, de espaços, contexto, formas e ações, na música com meios tecnológicos.

Em minha apresentação, por fim (literalmente, pois foi a última da JIM2014), procurei esclarecer como implementei conceitos do pensamento sistêmico na formalização de um *patch* em Max/MSP,



³ Conheça mais em goo.gl/OqkzHc (em francês)



71 ON DA RÚSSIA: DOM, GEZ-21, RTM

*LUIS FELIPE LABAKI,
EM CONVERSAS COM:*

*ALEKSÊI BORÍSSOV
BORIS CHERCHENKÓV
MARINA POLEÚKHINA*

especial para esta *linda-ii*

Estive na Rússia por cerca de vinte dias entre o meio de junho e o começo de julho desse ano. Foi minha segunda visita ao país. Aproveitando a estadia em Moscou e São Petersburgo, decidi visitar alguns lugares para começar a entender que espaços existem por lá para o que aqui na linda temos chamado de música de invenção. Estive em três eventos diferentes, dois em Moscou e um em São Petersburgo, e em todos busquei conversar com um dos organizadores para saber sobre como se faz, no fim das contas, para se apresentar música experimental por lá.

KЦ ДОМ / CC DOM

RUÍDO E FÚRIA ii

O primeiro lugar que visitei foi o Centro Cultural DOM ('Культурный Центр ДОМ'. 'Dom', em russo, quer dizer 'casa'), onde vi o segundo dia do festival Ruído e Fúria ('Шум и Ярость'), já em sua décima terceira edição. O CC DOM é um espaço amplo no térreo de um edifício baixo, com diferentes ambientes: algumas fileiras de cadeiras diante da área demarcada como palco formam uma primeira platéia; do lado direito do palco, há uma espécie de arquibancada, um "mezanino" com algumas mesas; mais atrás, há um bar que funciona durante o concerto. Calculo que houvesse algo em torno de cinquenta ou sessenta pessoas, de idades variando entre vinte e sessenta anos.

Nesse segundo e último dia de festival, apresentaram-se tanto artistas estrangeiros quanto russos, e de estilos bem distintos: houve improvisação ao vivo de guitarra + live electronics, circuit bending (com direito a três bis!), loops de fita analógica acompanhados de filmes Super8 e até uma nova trilha sonora para o filme Entusiasmo, de Dziga Vertov.

Depois do concerto, conversei brevemente com o seu organizador, Aleksîi Boríssov, e combinamos de fazer uma entrevista por e-mail. Boríssov é um veterano da cena de música experimental da Rússia que iniciou sua carreira ainda no início da década de 1980, nos tempos da União Soviética, como guitarrista da primeira banda de new wave de Moscou, chamada Tsentr ('Centro'). Mais tarde, ele formou o grupo Notchnôi Prospekt, inicialmente um duo de electropop que depois se transformou em um quarteto de "pós-industrial/eletrônico/experimental". Desde os anos noventa ele se apresenta sozinho e também com uma série de projetos de live electronics, noise, industrial, música improvisada, rock e outros estilos, tendo já participado de uma longa lista de festivais em diversos países da Europa, Ásia e América. Ele possui também um selo com um colaborador de longa data, o artista finlandês Anton Nikkila, chamado N&B Research Digest, e mantém um site de notícias sobre a cena experimental na Rússia, o shum.info.

LUIS: Desde quando você organiza o festival Ruído e Fúria? Além dele, de quais tipos de eventos de música experimental você participa em Moscou e em outras cidades?

BORÍSSOV: O primeiro Ruído e Fúria aconteceu em 2000 no Centro Cultural DOM (eu me apresentei solo nessa edição). Eu sou o diretor do festival desde 2003. Nos anos noventa eu fui responsável pela série de concertos Electric Future (com Vladímir Ratskevich e Dmitri Uhov). Às vezes eu participo do processo de organização de festivais como Details of Sound, Monofest e também de diferentes concertos e turnês de artistas russos e internacionais em Moscou, São Petersburgo, Iarosláv, Kalúga, Vólogda, Kazán, Kiev...

LUIS: Então há outros festivais importantes de noise, eletrônica, etc. que acontecem na Rússia com regularidade?

BORÍSSOV: O maior festival desse tipo é o SKIF, o Sergey Kuryokhin International Festival, em São Petersburgo. A mesma equipe é responsável pelos festivais Electro-Mechanica e Ethno-Mechanica, também em São Petersburgo. Eu poderia mencionar também o festival Long Arms, que acontece no Centro Cultural DOM, em Moscou.

LUIS: Pelo que eu entendi, o Centro Cultural DOM não se dedica exclusivamente à música experimental, mas abriga realmente muitos concertos desse tipo de música. Existem outros lugares como esse em

Moscou, ou até mesmo um lugar dedicado exclusivamente à música experimental? Ou é o caso de se procurar um espaço diferente a cada novo projeto?

BORÍSSOV: O Centro Cultural DOM é o principal espaço para a música experimental, eletrônica e improvisada em Moscou, é sua maior especialização. Todos os outros espaços são lugares bem ocasionais para os nossos projetos experimentais. Às vezes também há museus de arte contemporânea, galerias, pequenos teatros, livrarias ou espaços privados...

LUIS: Há algum tipo de financiamento público para a música experimental na Rússia? Quero dizer, é possível se inscrever em editais, ou tentar receber alguma ajuda financeira para eventos específicos como festivais, ou até mesmo alguma bolsa para os próprios compositores?

BORÍSSOV: Infelizmente nós não temos nenhum sistema de bolsas para música experimental. Às vezes é possível conseguir dinheiro da prefeitura de Moscou, do Ministério da Cultura, alguns patrocinadores comerciais ou fundações estrangeiras para eventos e festivais maiores, mas não é tão freqüente e geralmente demanda muito tempo e esforço tentar conseguir algum dinheiro com eles... E não há organizações na Rússia que apóiem músicos locais em turnê no exterior, como acontece na Alemanha, França, Noruega ou Suíça, por exemplo...



LUIS: E quanto à música eletrônica acadêmica? Há alguma interação entre esse círculo acadêmico e as pessoas compondo fora do conservatório?

BORÍSSOV: Pelo que eu sei, a música eletrônica acadêmica na Rússia é consideravelmente isolada e não tem muitas oportunidades de apresentação. As pessoas poderiam ser mais ativas no exterior ou trabalhar mais no teatro ou participar em alguns projetos multimídia.



ГЭЗ-21 / GEZ-21 ii ii ii ii ii ii ii
ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii

Em São Petersburgo, eu não tinha nenhuma referência de lugares ou eventos e decidi procurar da maneira mais fácil, buscando “música experimental eletroacústica são petersburgo” no Google. Não à toa, o primeiro resultado foi a GEZ-21, a Galeria do Som Experimental (ГЭЗ-21, Галерея Экспериментального Звука), parte do centro cultural “Púchkinskaia-10” (Арт-Центр “Пушкинская-10”) na região central da cidade.

Estava programado para esse dia um workshop do compositor polonês Dariusz Mazurowski, que já havia se apresentado alguns dias antes no mesmo local. O workshop foi uma introdução a algumas técnicas de composição e improvisação, como o uso de plugins para tratamento de instrumentos em tempo real, síntese granular, tratamento acústico de sons eletrônicos e assim por diante. Havia umas dez pessoas com seus respectivos instrumentos, que foram gravados e processados ao longo da noite e usados para uma improvisação coletiva no final. Quando tudo terminou, eu conversei com Boris Cherchenkóv, diretor de som da GEZ-21.

LUIS: Como surgiu esse espaço?

BORIS: Tudo começou há 25 anos. Bem, começou provavelmente ainda antes, porque inicialmente o Art-Tsentr “Púchkinskaia-10” era uma ocupação, ou seja, um prédio abandonado no centro que foi ocupado por artistas. E na Rússia esse é o único precedente de uma ocupação desse tipo a receber um status oficial, ainda nos anos noventa. Hoje existem aqui muitos grupos artísticos diferentes, artistas que têm aqui ateliês, que moram aqui, que criam aqui e que possuem alguns espaços onde eles podem expor trabalhos. E além de galerias de artes plásticas funciona também um ateliê teatral e a Galeria do Som Experimental, uma sala de concertos dedicados à música eletroacústica, experimental, enfim, “underground”.

LUIS: Ela existe há bastante tempo?

BORIS: Sim, o projeto está completando quinze anos. Temos duas celebrações esse ano: os 25 anos do Art-Tsentr e os 15 anos da GEZ-21, que nós comemoramos com um pequeno festival. A GEZ-21 foi criada em 5 de maio de 1999, fundada por Sergei Bússov e Nikolai Sudnik, e inicialmente ficava em outro prédio, mas depois de alguns anos se mudou para cá e existe aqui já há consideravelmente bastante tempo.

LUIS: Vocês organizam concertos com que regularidade?

BORIS: Há concertos praticamente todos os dias, a não ser... bem, depende da lotação, quer dizer, se há gente para ver. Há também projetos mais ou menos regulares. Por exemplo, aqui funciona uma escola de música de improvisação, para músicos que querem se familiarizar com certas variantes, técnicas extendidas... alguns músicos-improvisadores bastante conhecidos trabalham aqui como professores. E freqüentemente vêm também diversos músicos bastante conhecidos do gênero da improvisação eletroacústica, como Keith Rowell, Noid (Arnold Haberl), Klaus Filip... Na Rússia acontece o festival Тени Звuka [‘Sombras do Som’], que nasceu aqui na GEZ-21 e depois passou a acontecer também em Moscou. O responsável por ele é Kurt Liedwart, curador e criador do selo moscovita Mikroton, de música de improvisação e eletroacústica. Há também o selo petersburguense Intonema.

LUIS: Nós falávamos sobre a música eletroacústica acadêmica. As pessoas desse círculo vêm aqui geralmente?

BORIS: Bem, eu falava sobre a divisão entre a música eletroacústica que existe em um formato.... digamos... subterrâneo, como a que existe aqui, e a música acadêmica que absorveu as inovações eletroacústicas da metade do século vinte como parte do processo de educação. Há algumas instituições de ensino, há aulas de música eletroacústica no conservatório, mas isso

hoje é apenas um dos aspectos que qualquer pessoa que se ocupe de composição acaba estudando.

LUIS: Mas esses compositores que estudaram em conservatório e compõem música eletroacústica geralmente não vêm...?

BORIS: Eu diria que geralmente eles se mantêm separados. Mas há compositores que se interessam pelo que acontece aqui, que vêm, escutam, encontram algo para si mesmos, organizam aqui seus projetos...

LUIS: E para essa música eletroacústica acadêmica, há aqui algum lugar onde ela seja apresentada com alguma regularidade?

BORIS: Que eu saiba, não. De vez em quando acontecem concertos, muitas vezes com músicos ou compositores vindos de lugares diferentes, mas não há um lugar especial para isso. A GEZ-21, nesse sentido, é um lugar absolutamente único, por ter sido criado desde o princípio para a música experimental, para a qual, naquela época, praticamente não existia nenhum lugar. E esse foi um dos primeiros. Agora há muitos que existem nesse formato de casa de shows, onde qualquer pessoa pode ir, e há lugares onde se pode tocar esse tipo de música. Mas a GEZ-21 conseguiu reunir muitos tipos de música. Em primeiro lugar, a música de improvisação e também eletroacústica, mas também projetos absolutamente diferentes para os

quais também não havia espaços, como por exemplo o ambient, drone-ambient e diferentes variações, ritual-ambient... ou seja, música que não é popular. E também free jazz em diferentes formatos...

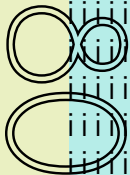
LUIS: Última pergunta: vocês recebem algum tipo de apoio financeiro estatal?

BORIS: Nós não recebemos nenhum apoio financeiro direto de órgãos oficiais. Esse espaço existe por conta própria, por conta do entusiasmo das pessoas que trabalham aqui e também de alguns, podemos dizer, “patrocinadores”. Por exemplo, alguém que se interesse pelo que fazemos que em algum dado momento vem e diz “Aqui está algum dinheiro, compre o que estiver precisando”. O único auxílio que permite que nós continuemos existindo é que o centro cultural existe aqui em condições muito favoráveis e nós pagamos um aluguel bastante baixo. Graças a isso nós conseguimos, basicamente, existir nesse formato, porque o que acontece aqui não possui nenhuma motivação comercial. Mas, enquanto existir o centro cultural, nós também poderemos seguir fazendo isso.

PARA MAIS INFORMAÇÕES: [ii ii ii ii](#)
[ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii ii](#)

- **CC DOM** – site oficial: goo.gl/9GzFxA
- **GEZ-21** – site oficial: goo.gl/rHXH9g
- **N&B Research digest** (selo): goo.gl/yIvQKF

- **Mikroton** – site do selo: goo.gl/hZexPN
- **Intonema** – site do selo: goo.gl/2UGvpj
- **Marina Poleukhina**: goo.gl/g3iGwk
- **blog de notícias** sobre a cena experimental russa: goo.gl/gWDbes



1º Colóquio Franco-Brasileiro de Análise e Criação Musicais com Suporte Computacional

O Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS), a FEEC, o Departamento de Música do IA e o CIDDIC da UNICAMP, juntos aos NuSom e Departamento de Música da ECA-USP e Studio PANaroma da UNESP.

18 a 28 de Agosto de 2014

O Quê?

Congregando os conhecimentos franco-brasileiros do IRCAM e das Universidades USP, UNESP e UNICAMP, o NICS organiza um Colóquio a fim de discutir as novas perspectivas do universo da formalização musical computacional: suas conceitualizações e ferramentas, através de conferências, mesas-redondas, aulas e concertos.

Para quem?

Estudantes universitários e pesquisadores ligados à Música, à Engenharia da Computação e às Ciências em geral.

Onde?

As atividades serão realizadas na sala PE 12 da FEEC - Prédio da pós-graduação, UNICAMP, entre os dias 18 a 21 e 26 a 28 de agosto; na sala 12 do Depto. de Música da ECA/USP no dia 22 de agosto; e no Studio PANaroma, UNESP, no dia 25 de agosto.



Informações e inscrição
www.nics.unicamp.br/coloquio

Tópicos abordados

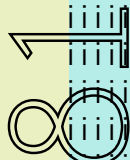
Ferramentas computacionais de análise e criação musicais

Ferramentas e conceitos da interação musical

Conceitos teóricos

Palestrantes

Gérard Assayag (IRCAM)
Moreno Andreatta (IRCAM)
Jean Bresson (IRCAM)
Jônatas Manzolli (UNICAMP)
Stéphan Schaub (UNICAMP)
Silvio Ferraz (USP)
Fernando Iazzetta (USP)
Flo Menezes (UNESP)



Direção artística do **NME**

Tiago de Mello, *diretor executivo, diretor de edição e diagramador*

Sérgio Abdalla, *editor, revisor de português e diretor de marketing*

Luís Felipe Labaki, *editor e revisor de inglês*

Bruno Fabrinni, Julia Teles e Natália Keri, *assessoria de imprensa*

Bárbara Scarambone, *colagens (páginas 8, 23, 56 e 70)*

Para falar com os autores ou com a revista:

nme@nmelindo.com

E não deixe de nos acompanhar em:

[fb.com/nmelindo](https://www.facebook.com/nmelindo)

Autores:

*Aline Vieira, Bruno Fabbrini, Daniel Puig, Francisco de Oliveira, Ivan Chiarelli,
Julia Teles, Lilian Nakao Nakahodo, Luis Felipe Labaki, Luisa Puterman,
Marcela Lucatelli, Natália Keri, Sérgio Abdalla e Tiago de Mello.*

Entrevistados:

Aleksêi Boríssov, Boris Cherchenkóv e Marina Poleúkhina

Apoio:

Casa das Caldeiras

Editora Medita

NICS/Unicamp

linda-ii, 18/8/2014

NME, cultura eletroacústica linda desde 2011

