**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

**Práticas colaborativas em música experimental
no Brasil entre 2000 e 2016**

Volume 1

**São Paulo
2017**

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

**Práticas colaborativas em música experimental
no Brasil entre 2000 e 2016**

Volume 1

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em
Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo

2017

Nome: DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent

Título: Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em
Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Natacha Maurer.

A todos que concederam entrevistas durante o período da pesquisa (ver apêndice), bem como a todos com quem conversei sobre assuntos a ela relacionados durante este período. Também a todos que participaram das atividades transcritas no apêndice.

A todos os envolvidos nas atividades do Ibrasotope – de fato, todos: todos os que tocaram em atividades que nós organizamos, todos que foram assistir e todos que colaboraram, dos mais diversos modos, para a manutenção das atividades ao longo desses quase 10 anos.

A todos os envolvidos com a cena de música experimental no Brasil.

Aos companheiros envolvidos nos trabalhos artísticos dos quais participei, citados na Parte 2, bem como a todos com quem eu toquei ou fiz trabalhos artísticos ao longo dos últimos anos – são várias dezenas de pessoas, e eu temo não ter um registro tão preciso disso, de modo que vou evitar citar nomes.

Aos integrantes do Artesanato Furioso e do Hrönir, pelo compartilhamento de bulas, rascunhos e outros materiais úteis à pesquisa.

Ao Rogério Costa, pela orientação e confiança.

Aos meus pais.

À FAPESP, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Emancipar-se das bases materiais da verdade invertida, eis no que consiste a autoemancipação de nossa época. Nem o indivíduo isolado nem a multidão atomizada e sujeita à manipulação podem realizar essa “missão histórica de instaurar a verdade no mundo”, tarefa que cabe, ainda e sempre, à classe que é capaz de ser a dissolução de todas as classes ao resumir todo o poder na forma desalienante da democracia realizada, o Conselho, no qual a teoria prática controla a si mesma e vê sua ação. Somente ali os indivíduos estão “diretamente ligados à história universal”; somente ali o diálogo se armou para tornar vitoriosas suas próprias condições (Debord, 1997, p. 141).

Resumo

Neste trabalho são observados processos de trabalho envolvidos na criação musical dentro do que se pode chamar de música experimental, observando, particularmente, o trabalho de alguns grupos brasileiros realizado entre os anos de 2000 e 2016. O trabalho é dividido em três partes: na primeira, estabelece-se um contexto, por meio de uma discussão do termo “música experimental”, da observação de práticas históricas e de uma análise das condições dessa produção no Brasil no período citado. Na segunda, são abordadas práticas desenvolvidas por alguns grupos / coletivos (Artesanato Furioso, Brechó de Hostilidades Sonoras, Circuito de Improvisação Livre, Hrönir, Orquestra Errante, QI) bem como práticas associadas ao tema nas quais o autor do trabalho participou, especialmente durante o período da pesquisa (2013-2016), junto a diversos artistas e grupos. Na terceira, são feitas reflexões sobre algumas características de tais práticas, trazendo à tona questões relacionadas a autoria, especificidade, identidade individual e coletiva, oralidade e relações de trabalho,.

Palavras-chave: música experimental; colaboração; improvisação; indeterminação; relações interpessoais.

Abstract

In this thesis, the work processes involved in musical creation are observed within what may be called experimental music, observing, in particular, the work of some Brazilian groups between the years 2000 and 2016. The thesis is divided in three parts: in the first part, a context is established, through a discussion of the term "experimental music", the observation of historical practices and an analysis of the conditions of this production in Brazil within the above mentioned period. The second part deals with practices developed by some groups (Artesanato Furioso, Brechó de Hostilidades Sonoras, Circuito de Improvisação Livre, Hrönir, Orquestra Errante, QI) as well as practices in which the author of the work participated, especially during the research period (2013-2016), along a few artists and groups. In the third part, reflections on some characteristics of such practices are made, raising questions related to authorship, division of labor, identity, orality and specificity.

Keywords: experimental music; collaboration; improvisation; indeterminacy; música experimental; colaboração; improvisação; indeterminação; interpersonal relations.

Sumário

Volume 1: Tese

Apresentação	9
Parte 1: Contexto	
1. Palavra-chave: “música experimental”	11
1.1 Não-gênero	16
2. Práticas históricas	28
2.1 Indeterminação e aleatoriedade	29
2.2 Improvisação e criação coletiva	39
3. Contexto brasileiro atual	47
4. Música experimental no Brasil no século a partir de 2000	54
4.1 Espaços e séries de apresentações.....	61
4.2 Encontros e festivais	67
4.3 Selos, ferramentas digitais e acesso à Internet	71
4.4 Formação.....	76
4.5 Questões econômicas e relações com o estado	79
5. Contexto acadêmico	80
Parte 2: Práticas	
6. Definições, repertório, tipologia de relações colaborativas	86
6.1 Alguns termos adicionais: ruído e luteria experimental.....	95
7. Casos específicos: grupos brasileiros.....	102
7.1 Artesanato Furioso.....	102
7.2 Brechó de Hostilidades Sonoras	111
7.3 Hrönir	119
7.4 Orquestra Errante, Circuito de Improvisação Livre, QI	132
8. Trabalhos artísticos com envolvimento do autor da pesquisa.....	146
8.1 Bernardo Barros & Mário Del Nunzio	147
8.2 Infinito Menos.....	152
8.2.1 Trabalho colaborativo com outros compositores.....	153
8.2.2 Criação coletiva em contexto interdisciplinar	171
8.3 Grupos de Improvisação	175
8.4 Ibrasotopé no CCSP	180
Parte 3: Reflexões	
9. Autoria.....	185
10. Indivíduo e coletivo.....	206
11. Relações de trabalho	219
Considerações finais.....	235
Bibliografia... ..	237

Volume 2: Apêndice

Apêndice: Entrevistas e transcrições	250
1. Entrevista com Alexandre Torres Porres	251
2. Entrevista com Bernardo Barros	257
3. Entrevista com Fernanda Navarro	262
4. Entrevista com Guilherme Darisbo.....	272
5. Entrevista com Henrique Iwao.....	275
6. Entrevista com Henrique Vaz.....	286
7. Entrevista com Luiz Eduardo Castelões	294
8. Entrevista com Manu Falleiros.....	298
9. Entrevista com Marcelo Muniz.....	313
10. Entrevista com Márcio Gibson.....	320
11. Entrevista com Matthias Koole	324
12. Entrevista com Miguel Diaz Antar.....	329
13. Entrevista com Natacha Maurer	338
14. Entrevista com Renata Roman.....	343
15. Entrevista com Thelmo Cristovam.....	351
16. Entrevista com Túlio Falcão.....	365
17. Entrevista com Valério Fiel da Costa.....	369
18. Ciclo de Música Experimental: Circuito de Improvisação Livre	378
19. Ciclo de Música Experimental: Hrönir	384
20. Ciclo de Música Experimental: Infinito Menos.....	388
21. Ciclo de Música Experimental: Unlabeled Ensemble	396
22. Ciclo de Música Experimental: NuSom	405
23. Ciclo de Música Experimental: Duo Ericsson Castro & Andrea Paz	411
24. Ciclo de Música Experimental: Artesanato Furioso	417
25. CCJ Experimental: Basavizi	427
26. CCJ Experimental: Duo Araújo – Monteiro	438
27. CCJ Experimental: Duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio	448
28. CCJ Experimental: Marco Scarassatti e Valério Fiel da Costa	459
29. CCJ Experimental: Duo N-1.....	469
30. CCJ Experimental: Trio Agnes-Gianfratti-Rohrer	483
31. Sessão de conversação com integrantes do –notyesus> (Jean-Pierre Caron e Rafael Sarpa) e Hrönir (Thelmo Cristovam e Túlio Falcão) mediada por Valério Fiel da Costa	492

Apresentação

Este trabalho tem como principais objetivos apresentar o contexto brasileiro do que aqui é tratado por “música experimental”, especialmente no período demarcado pelo título (2000 a 2016), fazer um levantamento amplo de práticas colaborativas nesse contexto, analisar trabalhos artísticos desenvolvidos coletivamente e refletir sobre essa produção. A tese também se relaciona com atividades práticas desenvolvidas pelo seu autor, especialmente atividades artísticas (mas também, em certa medida, atividades desenvolvidas na organização e produção de eventos).

Com isso, após um momento introdutório, que visa de certa maneira delimitar a utilização do termo e algumas práticas históricas relacionadas à temática da pesquisa, é apresentada uma lista de empreitadas (séries de apresentações, festivais, selos, coletivos, etc.) desenvolvidas no país nesse período, e alguns de seus aspectos organizacionais são abordados.

A segunda parte tem duas divisões principais: na primeira, são tratadas as atividades artísticas de alguns grupos / coletivos (Artesanato Furioso, Brechó de Hostilidades Sonoras, Circuito de Improvisação Livre, Hrönir, Orquestra Errante, QI). Um foco principal de observação foi o processo de trabalho envolvido nas atividades de cada um desses grupos. Também são apresentados casos específicos de criações dos grupos, discutindo aspectos formais, materiais utilizados, modos de organização, etc. Infelizmente, foi necessário limitar a quantidade de grupos e trabalhos artísticos abordados na Parte 2 por conta do tempo, do aprofundamento da pesquisa e da necessidade de lidar com os outros objetivos estabelecidos; o trabalho de diversos outros grupos e artistas poderia ter sido abordado – e, certamente será, tanto em outros trabalhos vindouros de nossa autoria, quanto em diversos trabalhos correlacionados desenvolvidos por colegas, ora em andamento. A escolha, então, foi por um lado pragmática (acesso aos participantes e a materiais por eles desenvolvidos, acesso a registros dos trabalhos, acompanhamento presencial de atividades) e, por outro, tentou refletir uma diversidade (de proveniências, tipos de atividades, formações, experiências). Não é, com isso, pautada por atributos como “qualidade” ou “relevância”: diversos outros grupos e artistas desenvolvem trabalhos do mais elevado interesse e poderiam igualmente ter sido abordados.

Na segunda, são abordadas atividades artísticas nas quais o autor deste trabalho esteve envolvido. As atividades variam entre composições desenvolvidas em parceria, atividades de improvisação, criações multidisciplinares e o trabalho com peças *propostas* por outros compositores. O foco principal é, novamente, no processo de trabalho.

Sempre que possível, são fornecidas referências para o acesso a registros disponíveis na Internet, majoritariamente documentais, das atividades tratadas nessa parte do trabalho.

A terceira parte apresenta reflexões que visam lidar principalmente com os seguintes temas: autoria, divisão de trabalho, especificidade, identidade e oralidade.

Uma parte substancial da pesquisa é devedora da relação com pessoas, grupos, coletivos; da frequência regular de apresentações, encontros, festivais; da visita de diferentes cidades em diferentes regiões do país. Com isso, foi possível realizar trocas artísticas, conversas informais, acompanhar ensaios, ter acesso a materiais diversos (rascunhos, esboços, partituras, gravações, instrumentos, etc.), bem como realizar uma série de entrevistas (transcritas no Apêndice). Assim como se espera que fique claro ao longo do trabalho em relação às práticas artísticas nele abordadas, o contato direto e as trocas interpessoais configuram uma condição básica para a realização desta pesquisa.

PARTE 1: Contexto

1. Palavra-chave¹: “música experimental”

Este termo composto, música experimental, é formado por duas palavras que são eventualmente colocadas em questão pelos próprios praticantes das práticas que serão estudadas aqui, sob esta designação.

Não se pretende aqui um aprofundamento sobre o termo música, que em sua origem grega, era o termo utilizado para se referir à “arte das musas”, as nove irmãs deusas nascidas de Zeus e Mnemosyne, tratadas como inspiradoras do aprendizado e das artes, especialmente da música e da poesia (Murray, 1908, M, p. 779). Neste momento, pretende-se apenas apontar, preliminarmente, que, para além de áreas passíveis de eventuais sobreposições (por exemplo, poesia sonora, arte da *performance* e produções interdisciplinares / multimídia) parte do que se faz dentro do campo que aqui delimitamos opta por colocar em questão o termo música, seja simplesmente pela sua negação – “não-música”, “antimúsica” – seja pela proposição de substitutos, em especial o termo arte sonora.

Este termo é usado majoritariamente para se referir a um tipo de produção que é “caracterizado pelo intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura” (Campesato, 2007, p. 4). Lilian Campesato, em sua dissertação de mestrado, argumenta que a arte sonora teria um repertório “mais ou menos coerente”, com “características comuns”, que são sumarizadas pela relação do som com o espaço, importância do contexto, “elementos referenciais” e “uma peculiar utilização do tempo na estruturação dos elementos sonoros”, bem como pela mediação tecnológica e pela mistura de meios de expressão (idem). A formação da arte sonora se daria a partir de três influências fundamentais: as instalações, a arte da *performance* (em especial os *happenings*) e a música eletroacústica. Nesse sentido, ela procura apontar para diferenças entre “música” e “arte sonora”, entendendo que se tratam, de fato, de modos de atuação distintos, ainda que fronteiriços.

Sob outro prisma, Valério Fiel da Costa, em uma espécie de manifesto escrito em 2006 (Costa, 2006) defende que “[f]alar em música implica em remeter-se a ideias e conceitos tradicionalistas”², que se associam a procedimentos técnicos e critérios de valoração; com isso, espera-se uma coerência entre “sons e sentido”, que “depende de questões culturais, históricas e ideológicas”. O campo social da música teria, ainda,

---

¹ Utilizamos o termo palavra-chave, aqui, sob inspiração do livro “Palavras-chave [um vocabulário de cultura e sociedade]” de Raymond Williams (2011a).

² Citações anteriores à adoção em definitivo do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em 1º de janeiro de 2016, depois de período de transição entre 2009 e 2015, foram adaptadas às regras vigentes atualmente.

como “marca característica a organização estamentária (sic), típica de uma sociedade de castas, dividida em camadas diferenciadas quanto ao status social”, com compositores, regentes, intérpretes e ouvintes com posições hierárquicas distintas (enumeradas acima respectivamente, a partir da mais elevada). Deste modo, música não seria “a arte do sonoro. É, antes, a arte de acatar ordens, por meio da organização de material oriundo de sistemas sonoros pré-estabelecidos, visando à manutenção da desigualdade”. Seu discurso pessoal, então, vai em direção a uma valorização do “som” enquanto seu objeto de trabalho principal, propondo, ao final “[e]squecer as Musas e ater-se aos sons para que tudo volte a ser possível!”.

Este texto pode ser entendido também como um indicativo da utilização estratégica do termo “arte sonora”: ao invés de deixá-lo exclusivamente aos artistas associados às práticas descritas anteriormente por Campesato, poderia ser utilizado mais amplamente, em especial por pessoas cuja produção fosse alinhada com os pressupostos por ele levantados – que poderíamos simplificar em um interesse acentuado pelo sonoro e uma falta de interesse em envolver-se com as instâncias de legitimação supostamente associadas à música, habitualmente. Desta forma, a atuação poderia se dar em um nicho distinto, cujas diretrizes poderiam ser menos dependentes de uma tradição e expectativas prévias³.

Esse sentido ecoa o exposto por Trevor Wishart, em seu livro “On Sonic Art”; para ele, a “arte sônica”⁴ “inclui música e música eletroacústica”, bem como abarca outras áreas, tais como poesia sonora⁵ e sonoplastia [sound-effects]. Wishart diz que “pessoalmente não sente haver como estabelecer uma distinção clara entre essas áreas”, de modo que a utilização deste termo é “meramente uma ficção conveniente para aqueles que não aguentam ver o uso da palavra ‘música’ expandido” (Wishart, 1996, p. 4)⁶.

---

³ O texto citado reflete, como não poderia deixar de ser, uma posição momentânea, relacionada a um determinado contexto. Em conversas informais recentes o autor citado desenvolveu uma crítica do termo “música experimental” baseado no que seria a aceitação de um estado de marginalização das práticas contempladas por este termo: enquanto haveria uma “música” que se bastaria enquanto tal (dominante, especialmente do ponto de vista institucional), o qualificativo “experimental” seria necessário para que se ficasse clara a separação entre o dominante e o marginal.

⁴ Utiliza-se aqui a tradução “arte sônica” tanto para manter a proximidade máxima com o original quanto para diferenciar de “arte sonora” (“sound art”).

⁵ O termo utilizado por Wishart, “text-sound”, associado a “text-sound-composition” ou “text-sound-art” (composição sonoro-textual ou arte sonoro-textual), tem um significado um pouco mais específico do que poesia sonora, em português; a origem do termo, relacionada a uma prática que se situa entre a música e a poesia, caracterizada pelo uso não-semântico da voz, gravada. Para maiores detalhes ver, por exemplo, Bergmark, 2001.

⁶ Como veremos abaixo, eventos ocorridos no Brasil, relacionados à cena de música experimental, como o EIMAS – Encontro Internacional de Música e Arte Sonora e o Sô(M) – Encontro Internacional de Arte Sonora trazem já em seu nome menção a “arte sonora”

Apesar da palavra “música” poder ser preterida, seja por diferenças artísticas, seja por questões estratégicas, a palavra que aparenta suscitar maiores questionamentos neste termo composto é a segunda, “experimental”. Sua origem, do latim *experiri*: “ensaiar, fazer experiência, experimentar, tentar sentir, suportar” (Saraiva, 2006) aponta para algumas de suas acepções no contexto aqui abordado, em especial uma forte relação com a noção de empirismo. Raymond Williams aborda um significado geral do termo “empírico” a partir da distinção “entre o conhecimento que se baseia na observação (*experiência* e *experimento*) e o conhecimento que se baseia na aplicação consciente de princípios ou ideias orientadores, a que se chega pelo raciocínio ou são controlados por ele”, podendo se estabelecer a distinção simplificadora entre *prático* e *teórico*. Com isso, o termo pode tanto ter uma conotação positiva (“observação direta”) como uma conotação negativa (“‘mera observação’ ou ‘observação aleatória’, sem um princípio ou teoria que sirva de guia”) (Williams, 2011a, p. 154). Pode-se traçar essa distinção desde usos mais distantes temporalmente, como em Cícero: “conheci mais pela experiência do que pela instrução” (apud Saraiva, 2006), passando pela medicina e ciência dos séculos XVI e XVII: “empírico, vale dizer, que consiste na prática de experimentos’ (1569)” (apud Williams, 2011a, p. 153). Nesse sentido, “experimental” contrastaria fortemente com “teórico”, “formalista” e, mesmo, “especulativo”⁷.

Observando o “New English Dictionary on Historical Principles” (Murray, 1897), ao final do século XIX o termo “experimental” teria, enquanto adjetivo na língua inglesa, significados relacionados a:

1) Experiência

- a. de uma testemunha, de coisas: por exemplo, “Não temos outra evidência da impenetrabilidade universal além de uma ampla experiência, sem nenhuma exceção experimental” (Newton, “Ótica”, 1704);
- b. algo baseado ou derivado da experiência em oposição a meros testemunhos ou conjecturas, algo descoberto por experiência,

---

⁷ Tal termo foi frequentemente usado para delimitar um campo de atuação musical, especialmente até o séc. XVII; a *musica speculativa* distinguia-se da *musica practica*. A *musica speculativa*, deste modo, seria aquela “concebida e apresentada num formato esotérico para apresentação acadêmica”, que “envolia mais do que habilidades composicionais” e cuja “prova da composição estava no estudo, e não na *performance*” (Gangwere, 1991). Zarlino, em seu tratado “Le Istitutione Harmoniche” (1558), ainda que ressalve a necessidade de um músico ter tanto conhecimentos práticos quanto analíticos classifica a música como uma “ciência especulativa matemática” (in Corwin, 2008, p. 245). Curiosamente, o termo “música especulativa” é utilizado na atualidade; no contexto brasileiro, seu uso é frequente na escrita do compositor de música eletroacústica Flo Menezes (ver, por exemplo, Menezes, 2006: “Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa”).

empírico; religião experimental: experiência prática da influência da religião sobre as forças e operações da alma)

2) Experimento

- a. baseado, derivado ou verificado por experimento; filosofia experimental: que insiste na necessidade de fundação ou teste de todas as conclusões, por exemplo, “Legislação e política gradualmente passam a ser tratadas como ciências experimentais” (Herschel, 1830);
- b. pessoas habilitadas em experimentos (uso raro);
- c. natureza (provisória) de um experimento, por exemplo: “O trabalho de um jovem pode ser mais ou menos experimental” (Ruskin, 1857);
- d. pertencente a experimentos; usado para fazer experimentos.

Ou seja, de um lado entrar em contato com algo com a intenção de, subjetivamente, elaborar um juízo sobre o que está em questão: “experimente [algo]”, ou, ainda, ensejar uma determinada mudança, por exemplo, de comportamento; de outro lado, submeter algo a testes, desenvolver com base na observação, realizar algo com resultado incerto ou imprevisível.

Ao longo do século XX o termo passa a ser utilizado em relação a práticas artísticas; por exemplo, no “The Oxford English Dictionary”, edição de 1989, atribui-se, como um dos significados de experimental, “espécie de teatro, peça, etc.”, dando como um dos exemplos, de 1961, “*Experimental*, dito de drama, encenação, um tipo de teatro, etc., que busque frescor na escrita e produção de peças ao invés de fórmulas tradicionais para sucesso comercial ou convencional” (Bowman & Ball apud Simpson & Weiner, 1989). Em italiano, no “Vocabolario della Lingua Italiana” (1994, p. 492-494), consta como uma das acepções do termo a seguinte definição: “[n]as várias formas de atividade artística, o adjetivo qualifica a pesquisa que busca inovar os cânones expressivos, com soluções originais na forma e nos conteúdos, experimentando novas técnicas de realização das obras”. Curiosamente, em francês, no dicionário “Grand Larousse” (1990, p. 1182), o termo “experimental” tem como um de seus significados a aplicação musical: “[s]e diz, de 1950 em diante, das músicas concretas, eletrônicas e eletroacústicas”, sem nenhuma outra menção de utilização no contexto das artes.

Com este caráter mais geral, o termo foi usado com amplitude no contexto das ciências humanas (sociologia, estudos culturais, etc.) como algo a qualificar diferentes

práticas artísticas⁸. Por exemplo, no que se costuma chamar de estudos culturais, um autor como Raymond Williams (2011a) utiliza o termo em associação a palavras como “inovação” (p. 66, dentre outras), “libertário” (p. 70), “exploratório” (p. 125); contrasta “formas experimentais” com “formas populares” (p. 89); também fala de “certas técnicas que haviam sido experimentais” tornarem-se “convenções” (p. 46), indicando a transitoriedade (localização temporal) da aplicação do termo. Na sociologia, um autor como Howard S. Becker (2008) fala de experimento como teste para futuras práticas, especialmente em associação a desenvolvimentos e inovações técnicas (p. 314), e experimental como uma característica de determinados trabalhos artísticos (p. 121), que seriam acessados especialmente por um público de estudantes de artes, dado que “trabalhos experimentais (...) teriam dificuldades em atrair um público geral” (p. 53). Mesmo trabalhos de pesquisa musical, quando focados em um determinado contexto que não necessite dialogar diretamente com convenções específicas relacionadas ao contexto da música de concerto na segunda metade do século XX, tendem a utilizar o termo desse mesmo modo genérico; se pegarmos, a título de exemplo, o livro “Brutalidade Jardim”, de Christopher Dunn (2008), que tem como foco principal a produção musical da Tropicália, acharemos, por exemplo, o termo “experimental” (e derivados, como “experimentos” e “experimentação”) associado a ideias como “vanguarda” (p. 19), “liberdade de pesquisa” (p. 22), “inovação formal” (p. 58), algo que se opõe à comunicação com o público (p. 62), “invenção” (p. 92), “liberdade”, “radicalidade” (p. 194); ainda aparece ligado a técnicas específicas (“técnica dodecafônica”, p. 40), e como algo passível de gradação (“uma música mais experimental”, p. 26, ou, ainda, “sua composição mais experimental”, p. 180, referindo-se a “Objeto semi-identificado”, presente no álbum “Cérebro Eletrônico, de Gilberto Gil). Neste sentido, “experimental”, enquanto adjetivo usado de modo mais amplo é frequente na música como qualificador de uma diferença em determinado gênero: termos como “pop experimental”, “rock experimental”, “metal experimental” e variados outros são comuns⁹; percebe-se, entretanto, uma diferença: ao contrário da

---

⁸ Conotações habituais do uso de “experimental” num contexto artístico, infiltraram-se na utilização do termo em contextos outros; assim, por exemplo, Mangabeira Unger fala de atividades econômicas “experimentalistas”, “aquelas que convertem a produção em aprendizagem coletiva e inovação permanente, quebrando os contrastes rígidos entre a cooperação e a competição, assim como entre a supervisão e a execução” (2002, p. xxvi). Similarmente, Anthony Giddens fala de uma “modernidade experimental”, que não tem o sentido de “uma experiência do tipo laboratorial, porque não controlamos os resultados dentro de parâmetros fixados”, e se assemelha mais a uma “aventura perigosa” (Giddens et al, 1995, p. 93-94).

⁹ Neste sentido, o termo pode ser intercambiável com “de vanguarda”. Como coloca David Grubbs, a utilização do termo “de vanguarda” atualmente tem uma conotação extremamente ampla: “Quando o termo “vanguarda” é usado na atualidade, ele não denota uma entidade única e monopólica entendida como estando na linha de frente da prática musical em geral. Ao

qualificação aposta a um gênero, que funciona como um indicativo de modificação em relação a algo pré-estabelecido mas que, de todo modo, mantém características suficientemente fortes para manter-se como a designação primária¹⁰, justamente, “música experimental” não contempla uma identidade previamente estabelecida¹¹.

1.1 Não-gênero

No contexto específico da produção abordada na sequência, entretanto, não se trata de um adjetivo para qualificar um gênero prévio¹²; e, ainda que a acepção generalista relacionada ao uso em contextos culturais mais amplos seja relevante, há certas especificidades no desenvolvimento histórico da utilização deste termo, bem como na sua utilização em diferentes contextos geográficos e socioculturais.

Na primeira metade do século XX o termo “música experimental” aparece especialmente associado à música de concerto, predominantemente nos Estados Unidos. Um exemplo dessa sua utilização se dá no periódico “New Music”, editado por Henry Cowell; por exemplo, num anúncio de 1930 (ver imagem abaixo) a sugestão de assinatura do periódico vem acompanhada do pedido de “ajudar a apoiar a melhor música experimental americana”, e de uma lista de compositores que inclui Adolph Weiss, Anton Webern, Carlos Chavez, Colin McPhee e Henry Brant¹³. É uma lista de compositores então vivos e ativos, que inclui desde um jovem de, então, 17 anos (Brant, que teria como marca de seus trabalhos posteriores um interesse acentuado pela espacialização de instrumentos acústicos) até Webern, o mais velho dentre os citados (nascido em 1883). Em termos de técnicas e estilos, a lista parece bastante

---

contrário, nós falamos de um modo decididamente menos grandioso sobre jazz de vanguarda, musica pop de vanguarda, musica dançante de vanguarda, música big band de vanguarda, música ambiente de vanguarda, avant funk, avant metal, e assim por diante, onde “vanguarda” se refere menos a uma pureza ou sobriedade estilística (...) do que a uma natureza incomumente híbrida da música” (2014, p. 43).

¹⁰ Por exemplo, Osborn (2010) caracteriza “rock experimental” como um “processo composicional que experimenta ao desafiar as suposições convencionais do rock. Artistas podem experimentar com alguns parâmetros enquanto deixam outros intactos” (p. 30).

¹¹ Existe a possibilidade de uma argumentação que defenda justamente isso: a impossibilidade de delineação de uma “imagem clara” como uma identidade. É o argumento de Alexandre Fenerich ao dizer: “[j]ustamente a música experimental é uma música que se propõe a não ter essa imagem clara. Então isso cria uma identidade, de certa forma” (Apêndice, p. 478).

¹² Neste sentido, as palavras de Brassier sobre “noise” podem ser entendidas como plausíveis no que concerne “experimental”, ao dizer que o termo se refere a uma ampla gama de práticas “com pouco ou nada em comum além da percebida recalcitrância no que diz respeito às convenções que governam músicas clássicas e populares. (...) não apenas designa a terra de ninguém entre investigação eletroacústica, improvisação livre, experimento de vanguarda e arte sonora; de modo mais interessante, refere-se a zonas anômalas entre gêneros: entre pós-punk e free jazz; entre *musique concrète* e folk; entre composição estocástica e *art brute* (Brassier, 2007).

¹³ Cabe notar que, curiosamente, apenas um dos compositores citados nasceu nos Estados Unidos – dois nasceram no Canadá, um no México e um na Áustria.

heterogênea: se similaridades entre Weiss e Webern poderiam ser detectadas (por exemplo: uso da técnica dodecafônica, interesse por cânones, e, em termos biográficos, terem tido aulas com Schoenberg), entre esses e os outros torna-se bastante mais difícil detectá-las, com interesses artísticos que perspassam, por exemplo, etnomusicologia¹⁴, poliestilismo, influência de culturas nativas, etc¹⁵.

Figura 1: Anúncio da revista “New Music”

Com isso percebe-se um aspecto que circunda o termo “música experimental” até seu uso atual, sintetizado em uma palavra: diversidade. John Cage trata justamente disso ao comentar sobre tal periódico:

O que era tão revigorante sobre o New Music Edition era que ele não tinha uma preconceção técnica particular, [que era] o que nos deixava aborrecido em relação a, eu diria, a oposição entre Stravinsky e Schoenberg. Nós não queríamos cair em nenhum desses [campos]. Nós queríamos que uma variedade de ideias fossem passíveis de uso. Nós pensávamos sobre todas essas peças como coisas não usuais que mais ninguém estava fazendo, e, portanto, podíamos fazê-las e ser úteis à sociedade (Cage in Mead, 1978).

¹⁴ McPhee viria a se tornar um dos primeiros compositores ocidentais a desenvolver um estudo aprofundado sobre a música balinesa, estudo este iniciado justamente na década de 1930.

¹⁵ O então adolescente Brant ainda demoraria algumas décadas para desenvolver seus trabalhos com instrumentos acústicos especializados – de modo que, por uma questão de atenção ao contexto histórico, evitamos esta palavra-chave, que é a mais habitualmente associada a este compositor.

Ainda assim, tal diversidade referia-se a possibilidades em desenvolvimento, que colocassem em questão pertencimento a escolas ou uma determinada tradição. Ao falar desta sua publicação, Cowell associa o termo “experimental” à noção de “avançado” e contrasta-a com o termo “conservador”:

Os editores de música americana sempre foram conservadores, e ainda continuam assim. Eu devo ser francamente experimental. Eu quero descobrir como os compositores avançados da América se comparam com aqueles da Europa (Cowell apud Mead, 1978).

Na primeira metade do século XX o termo é mais frequente no discurso sobre música realizado nos Estados Unidos, mas praticamente inexistente na Europa. Com isso, compositores tidos como experimentais no contexto estadunidense, mas provenientes de países europeus questionam o termo – caso clássico de Edgar Varèse que, ainda que faça associações laboratoriais e científicas em seu discurso sobre música¹⁶, portanto, relacionados com a ideia de experimento científico, argumenta que isso se dá em etapas do processo criativo anteriores à divulgação de uma composição:

Eles deviam apenas dizer que não gostaram, mas não chamá-la de experimental – não é. É um produto acabado, que eu submeto ao público. Eu realizo meus próprios experimentos privadamente. Você não apresentaria como música todos os seus experimentos com o computador, apresentaria? Mas talvez o ouvinte devesse ele mesmo fazer experimentos: isso poderia abrir suas orelhas, sua mente (Varèse in Risset, 2004).

Na segunda metade do século XX, ao passo que, como vimos acima, “experimental” se torna um termo de uso corrente relacionado a diversas artes, alguns usos específicos se desenvolvem no campo da música. Dois deles, amparados por bibliografia escrita na década de 1950, são marcantes: o primeiro diz respeito à prática desenvolvida em estúdio, relacionada à criação musical em suporte fixo (especialmente no contexto francês); o segundo diz respeito à música que tem como um de seus aspectos centrais a ideia de indeterminação¹⁷ (principalmente estadunidense).

Nos dois casos citados, é possível aproximar a ideia de “experimental” à ideia de “experimento”, com suas conotações científicas subjacentes. No caso estadunidense, relaciona-se à ocorrência de resultados inesperados na realização de experimentos científicos. Como aponta Mauceri:

---

¹⁶ Por exemplo: “A música, que deveria pulsar com vida, necessita novos meios de expressão, e só a ciência pode infundi-la com o vigor da juventude” (Varèse, 1966, p. 11).

¹⁷ Tal ideia, de maior relevância para o presente trabalho, será aprofundada em momento posterior.

Quando o experimento científico produz resultados inesperados, e eles frequentemente o fazem, a teoria é colocada em questão. O inesperado deve ser explicado por uma nova teoria; então, novas teorias são inventadas ou descobertas: “Descobertas iniciam-se com a consciência da anomalia” (Kuhn, 1962, 52). A definição de Cage de ação experimental como “uma ação cujo resultado não é previsto” (Cage, 1973, 39), corresponde à anomalia experimental na ciência. O evento musical imprevisto excede nossa habilidade de “compreendê-lo”; ele rompe nosso quadro interpretativo. Tanto para ciência quanto para música, o momento da descoberta é estruturado da mesma maneira; o evento experimental não pode ser acomodado na moldura das relações de atribuição de significado que precederam sua aparição (1997, p. 200-201).

Já no caso francês, Carlos Palombini (1998) aponta para o seguinte:

Em relação à música concreta, a música experimental correspondeu à necessidade de generalizar a abordagem concreta, de abri-la a novos sons e novas técnicas, de reavaliar seus princípios e definir seu método. A criação de peças concretas havia gerado hipóteses; a música experimental se orientava para a verificação dos postulados que fundamentavam as primeiras obras.

Ao longo dos anos, a expressão “música experimental” ganhou um caráter de maior abrangência, que se relacionou, em determinado contexto, a um afastamento de certas instituições da música de concerto; neste contexto, especialmente anglo-americano, o termo passou a ser um indicativo de uma posição de “outsider” (de modo a trabalhar num âmbito no qual há um desvio em relação a normas pré-formuladas e socialmente aceitas dentro de um determinado meio)¹⁸. No livro “Experimental Music”, de Michael Nyman (1971), tal terminologia é adotada em relação a grupos de improvisação livre¹⁹ (especialmente aqueles que trabalham com recursos eletrônicos ao vivo), a compositores de “música minimalista” e do que o autor chama de “nova tonalidade”²⁰.

A discografia das décadas de 1960 e 1970 cujos títulos trazem uma referência explícita a “música experimental” exemplificam, de algum modo, delimitações de repertório atreladas à aplicação do termo de acordo com a intenção ou compreensão do termo em determinados contextos culturais. A discografia de origem continental europeia da traz majoritariamente gravações de música eletroacústica; exemplos (com

---

¹⁸ Para discussão do status de “outsider” em relação a indivíduos, ver Becker, 2009.

¹⁹ Como demonstram declarações de músicos atuantes com essa prática no período indicado; p. ex., Cornelius Cardew (1971): “Esta é uma possível definição da área em que AMM é experimental. Estamos à procura de sons e das respostas que se ligam a eles, em vez de pensá-los, prepará-los e produzi-los. A busca é realizada no meio sonoro e o próprio músico está no centro do experimento”; ou Frederic Rzewski (2006, p. 494): “Improvisação é um experimento controlado com o número limitado de possibilidades desconhecidas. Sempre tem regras e uma moldura. Não há tal coisa como uma improvisação “livre”. (2006, p. 494).

²⁰ No livro o autor também atribui características específicas – tais como a ideia de processo no fazer musical, a imprevisibilidade e unicidade do momento e a aproximação de música e vida – à ideia de “música experimental”.

imagens abaixo) incluem as coletâneas “Musique Expérimentale” e “Panorama des Musiques Expérimentales”, ambas da década de 1960, a primeira voltada exclusivamente a compositores atuantes junto ao que então era o Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F.²¹, e o segundo um pouco mais abrangente, com a inclusão de peças de compositores ligados aos estúdios de Colônia e Milão, além dos atuantes na França²². Já álbuns de outras origens incluem, além de peças eletroacústicas, peças instrumentais que se utilizem de estratégias de indeterminação, improvisação, bem como composições alinhadas com as práticas supracitadas por Nyman. Exemplos (com imagens abaixo) incluem os álbuns “Experimental Music from Japan”²³ (1967) e “Recent English Experimental Music”²⁴ (1977).

Figuras 2 e 3: capas dos discos “Musique Expérimentale” e “Panorama des Musiques Expérimentales”

²¹ Com peças de François-Bernard Mâche, Romuald Vandelle, Michel Philippot, Luc Ferrari e André Boucourechliev.

²² Com peças de Luciano Berio, Bruno Maderna, Luc Ferrari, Iannis Xenakis, François Dufrêne, Jean Baronnet, Mauricio Kagel, Herbert Eimert, Pierre Henry, György Ligeti, André Boucourechliev e Henri Pousseur.

²³ Com peças de Toshiro Mayuzumi, Makoto Moroi, Toru Takemitsu, Joji Yuasa, Toshiro Mayuzumi, Toshi Ichianagi e Maki Ishii. O lado A do LP (primeiros quatro compositores citados) é voltado à música eletroacústica e o lado B é composto por peças instrumentais ou mistas (Ichianagi, por exemplo, foi membro do Fluxus e aluno de John Cage enquanto esteve em Nova Iorque, e utilizou diversos procedimentos de indeterminação em sua música; cf. Metzger, 1972).

²⁴ Com peças de diversos compositores citados no livro de Nyman, incluindo o próprio, além de: Gavin Bryars, Christopher Hobbs, James Lampard, Michael Parsons, Howard Skempton e John White.

Figuras 4 e 5: Capas do disco “Experimental Music of Japan” e da fita “Recent English Experimental Music”.

Deste modo, como continuação desta conotação relacionada a práticas de estúdio, com seu aspecto laboratorial, outro exemplo da utilização do termo “experimental” se dá com o Experimentalstudio da SWR, em Freiburg, fundado no início da década de 1970, para trabalhar especialmente com recursos eletrônicos ao vivo e espacialização sonora; compositores que trabalharam neste estúdio incluem, por exemplo, K. Stockhausen (“Mantra”, de 1970, é um marco inicial do estúdio) e Luigi Nono (em boa parte da sua produção da década de 1980)²⁵. Atualmente, além de desenvolver ferramentas digitais, Baldur Brönnimann (2013) reporta que lá se “cultiva uma ‘prática de *performance* histórica’ para música eletrônica e ainda se mantém muitos dos equipamentos originais que foram utilizados nos anos 70 e 80”.

No contexto da música contemporânea de concerto europeia, e, em especial, da sua crítica, pode-se observar o uso do termo feito por Paul Griffiths (2010), em seu livro sobre música de concerto na segunda metade do século XX, em que “experimental” é associado a coisas como: ação de caráter performático, como numa peça de Wolpe na qual o compositor requisita que o pianista levante-se e bata os pés numa espécie de movimento de dança (p. 74); um “sentimento” que se faz presente em peças de Stockhausen que envolvem recursos eletrônicos ao vivo e colocam em questão aspectos relacionados a improvisação (ainda que como ferramenta prévia), casos de “Mikrophonie I” e “Mixtur”, ambas de 1964 (p. 222); um espaço como o Paradiso, em Amsterdão, que “se tornou um centro para música nova e experimental de todos os tipos” (p. 353); um tipo de improvisação, como a desenvolvida por John Zorn (p. 379); e, o que ele sugere como “definição de música experimental”, o

²⁵ Cf. https://de.wikipedia.org/wiki/Experimentalstudio_des_SWR [acesso: 11 de novembro de 2016].

interesse que um compositor como Ablinger tem em “oferecer o som não como algo a ser ouvido, mas uma ocasião para ouvir – ou não ouvir” (p. 418). Ainda que o último exemplo tente ser mais categórico, e a lista, conforme o escopo definido pelo autor, seja exclusivamente voltada à música de concerto, a utilização denota um caráter de marginalidade: o termo não é utilizado meramente como um indicativo de inovação, mas mais de descontextualização de um aparato estético.

Nesse sentido reside um fator de diferenciação em relação ao que habitualmente chamou-se de “música de vanguarda” no pós-guerra; neste contexto, o termo “música de vanguarda” referia-se habitualmente à música serial e pós-serial²⁶. A música centro-europeia do pós-guerra funcionava, em grande medida, com amplo apoio institucional, baseado na existência de festivais de música contemporânea, emissões radiofônicas, financiamento à criação artística e à manutenção de grupos, à base de dinheiro público – ou seja, sem a necessidade de lidar com o mercado. Nesse sentido, aponta Frank Mauceri:

Finalmente, “música experimental” marca uma distinção entre as vanguardas Europeia e Estadunidense com base no apoio institucional. Não apenas ela opera fora das formas e técnicas tradicionais da música, mas também fora das formas tradicionais de patronato. (1997, p. 192)

Daí, por exemplo, a necessidade de Cage buscar mecenas que financiem sua atividade artística (Peggy Guggenheim) ou de buscar trabalho junto a companhias de dança (seu longo envolvimento com a companhia de Merce Cunningham), ou de outros músicos manterem atividades em outras áreas (por exemplo, Christian Wolff trabalhou como professor na área de Literatura Clássica, em Harvard).

Um segundo aspecto que diferencia o que é comumente chamado de “vanguarda” e de “experimental” em música relaciona-se ao modo como lidam com a tradição e o passado. Como aponta Virginia Anderson:

---

²⁶ Segundo Marjorie Perloff (2013), a ideia de “vanguarda” implica, conseqüentemente, na ideia de “retaguarda”, sendo esta caracterizada pelo papel de “completar a sua missão [da vanguarda], garantir o seu sucesso” (p. 99). “A retaguarda, então, não é nem uma retomada das formas tradicionais (...) nem o que costumamos chamar de pós-modernismo. Em vez disso, trata-se de reviver o modelo da vanguarda - mas com uma diferença” (p. 105). “A vanguarda original se comprometia não com a recuperação, mas com a descoberta (...) Por volta da metade do século, a situação já era bem diferente. Porque as vanguardas originais jamais puderam ser absorvidas, de fato, pelas correntes artísticas e literárias dominantes” (p. 119). Ou seja, seria plausível uma interpretação da música serial do pós-guerra não como uma vanguarda, mas sim como a *retaguarda* de certa produção musical anterior; como aponta Berg (2009): “poder-se-ia argumentar que a vanguarda depois da II guerra mundial estava em muitos sentidos criando, realizando, e desenvolvendo o que a vanguarda prévia tinha (...) começado a pensar” (p. 24).

Estes dois ‘campos’, a ‘vanguarda’ e o ‘experimental’, assim, se posicionam de modo diferente em relação ao historicismo, segundo Treitler; isto é, uma linhagem que deve ser continuada, no primeiro caso, ou que se deve reagir contra, no segundo. Histórias escritas pelos defensores da vanguarda apoiam o uso de Babbitt de um modelo evolutivo e, portanto, assumem uma linha de sucessão e desenvolvimento. O historicismo que Treitler vê no movimento experimental (ou pelo menos em Cage) não é tão definido quanto o de Babbitt. Mesmo que Cage queira implicar uma reação constante (ou mesmo uma revolução) por sua definição de originalidade, não ocorre que a reação crie a sua própria dinâmica evolutiva. A linha é pouco definida nesses grupos e indivíduos associados com a música experimental (Anderson, 2002).

Portanto, a “vanguarda” serial e pós-serial seria marcada pelo estabelecimento claro de linhagens, caracterizadas por um desenvolvimento histórico e uma noção de teleologia, justificada historicamente, enquanto a produção musical habitualmente designada enquanto “experimental” assumiria uma postura de caráter mais descompromissado em relação ao desenvolvimento histórico da prática musical.

Isso se reflete na atuação de diversos artistas, neste período, fora dos espaços tipicamente associados à música de concerto. Uma situação bastante marcante se deu com o surgimento da cena “downtown”²⁷ em Nova Iorque, que tem seu início associado ao início da organização de atividades no *loft* de Yoko Ono em 1961, sendo as apresentações musicais realizadas com a curadoria de La Monte Young e Richard Maxfield (Gann, 2012). Apresentações relacionadas a essa cena ocorriam em grande medida em espaços como *lofts* (nos quais, muitas vezes, artistas moravam²⁸), o que garantia uma situação de maior informalidade e proximidade entre quem apresentava e quem assistia. A produção ligada ao *free jazz*, apesar de seu pouco diálogo com a cena experimental *underground*, também fazia uso de espaços como *lofts*; um exemplo notável foi o Contemporary Center, mantido pela dançarina / coreógrafa Edith Spencer, que recebia semanalmente apresentações de grupos filiados à Jazz Composers Guild²⁹ (Gendron, 2011, p. 218).

Outra modalidade que levava tais práticas a espaços (e situações) diversas eram os *happenings*, que podiam ocorrer em espaços dos mais variados, desde galerias a espaços ao ar livre. A partir do histórico (proto-) *happening* de 1952 na Black Mountain College, criado a partir da colaboração de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg que criaram, “como equipe, um modelo para a invenção disciplinar posterior, dos *happenings* ao cinema dessa fase” (Banes, 1999, p. 44), começaram a tomar forma diversos eventos deste tipo, especialmente entre o fim da

²⁷ Aqui, novamente, pode ser encontrada uma dicotomia entre a posição heterodoxa dessa produção em relação à posição culturalmente dominante da produção relacionada à cena “uptown”.

²⁸ Um bom exemplo disso é Experimental Intermedia Foundation, iniciada em 1968, e que passou a organizar apresentações no *loft* de Phil Niblock. Como coloca Grubbs (2014, p. 153-154), “Se você fosse a um concerto no Experimental Intermedia, você já sabia que esse é o espaço onde Niblock trabalha e vive, e não deveria se surpreender de ver a escova de dentes dele no banheiro”.

²⁹ Grupo formado por músicos ligados a práticas mais radicais de jazz, que tinha a intenção de se unir para fortalecer sua inserção no mercado.

década de 1950 e o início da década de 1960, nos quais a participação de músicos ligados a essa cena era frequente³⁰. Isso também indica que tal produção por vezes circulava em ambientes originalmente voltados à prática de outras modalidades artísticas, muitas vezes estabelecendo criações multidisciplinares.

Alguns grupos optaram por ir além de espaços voltados para as artes e desenvolveram uma atuação que envolve entrar em contato com situações como tocar em praças públicas e para pessoas que não frequentam ambientes artísticos. É o caso do MEV, que sob influência do Living Theater realizou uma série de apresentações numa praça em Roma, como narra Amy Beal (2009, p. 111)

(...) o MEV fez uma escolha consciente de minimizar sua relação com instituições, e o modelo que foi provido pelos seus amigos do Living Theater motivou-os a ter um maior nível de ativismo e engajamento político. Parte desse direcionamento foi inspirado pela música que ocorria espontaneamente durante protesto no verão e no outono de 1968, uma música, no momento, que se ajustava às lutas que ocorriam ao seu redor. Em agosto de 1968, o MEV iniciou uma série de *performances* informais (e ilegais) à meia noite na praça pública Piazza Navona, criando paisagens sonoras eletrônicas para as pessoas que passassem por lá (não diferentes dos eventos do Living Theater nas ruas), que frequentemente incluíam policiais à paisana, turistas, e pessoas sem teto.

Tal possibilidade se deve um tanto ao fato de práticas musicais improvisadas terem em geral um alto grau de adaptabilidade a espaços diversos; por outro lado, os músicos têm a possibilidade de dialogar com o espaço e com o ambiente, podendo incorporar as características à sua atuação: Ou, simplesmente, como coloca Alvin Curran (2006, p. 485): “[q]ualquer espaço físico é um espaço musical em potencial assim como qualquer hora do dia ou da noite é um tempo musical apropriado”.

Muito dessa produção, especialmente aquela desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, tem fortes ecos políticos, tendo como amparo e estímulo uma situação geral da época.

Com isso, um posicionamento político fez-se presente na atuação e na música produzida por grupos de diversas proveniências na época. Por exemplo, na Alemanha:

(...) os vanguardistas musicais da Nova Esquerda foram levados a buscar mudanças socioculturais por meio de sua música. Eles fizeram isso substituindo a prática *cultural* (que correspondia à teoria) pela prática *política* (i.e., ação). Os músicos fundaram grupos musicais de vanguarda tais como Musica Negativa (1969), Hinz & Kunst (1972), e o Free Music Group (1970), todos eles dedicados à *performance* de composições sócio-politicamente críticas ou improvisações que substituíam os modos autoritários de execução, orientados ao compositor e regente, por modos derivados de uma democracia de base (Kutschke, 2009, p. 90).

---

³⁰ E bastante disso sob influência direta de Cage, que em seus cursos no Black Mountain College teve alunos como Allan Kaprow (talvez o principal difusor da forma artística do *happening* neste período), Al Hansen, Dick Higgins, George Brecht (integrantes do Fluxus), dentre outros.

Os grupos citados transitavam entre a improvisação, caso do Free Music Group e do Hinz & Kunst, e o diálogo com práticas decorrentes da influência experimental estadunidense, caso do Musica Negativa, fundado pelos musicólogos Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehm (este último também intérprete):

A intenção professada pelo conjunto era a de cultivar, discutir e subsidiar música que radicalmente rejeitasse hábitos de escuta tradicionais, expectativas de escuta tradicionais, o conceito de obra tradicional, a compreensão de forma tradicional e uma linguagem musical tradicional, e ao mesmo estar aberto a novas abordagens intelectuais, incluindo concepções estéticas e filosóficas que buscassem uma quebra radical com uma tradição vista como “burguesa” (Flammer, 2006, p. 111).

Um grupo que trouxe o engajamento político especialmente à tona foi a Scratch Orchestra, do qual fazia parte Cornelius Cardew. Se o grupo desde sua criação dialogava de modo bastante explícito com o espírito das revoluções estudantis da época, passou a, a partir de determinado momento, além de suas atividades artísticas e de pesquisa, manter discussões políticas de modo mais consistente, coordenando-as de modo coletivo, a partir de um ideário socialista, bastante influenciado por Caudwell³¹. Para eles, a autonomização da arte provida pela sociedade burguesa era, de fato, uma armadilha: ou ela sucumbia ao mercado (e, neste caso, aderiria a convenções governadas pela indústria cultural) ou ela tornava-se esotérica, ao passo que era fruto de individualismos. A criação coletiva e a horizontalização das relações foi, então, uma tentativa de resposta a tal situação.

Também ecoa na produção musical abordada a busca de empoderamento por parte de estratos da sociedade sujeitos a discriminação (em especial, da parte de afro-americanos). Neste caso, é notável que

[n]o jazz, eram frequentemente os artistas mais “progressivos” que eram visivelmente engajados politicamente, não menos devido a uma compreensão crescente entre músicos afro-americanos de que “free jazz” significava liberdade das “formas fracas do ocidente” [isto é, europeias], e deste modo era consistente com os imperativos dos movimentos de arte negra (Adlington, 2009, p. 5).

Ainda que, em determinados casos, partilhe de um discurso que enfatiza valores caros ao modernismo em que se inserem as vanguardas (em especial inovação), cabe à produção desenvolvida neste âmbito a elaboração de um contraponto, em relação a aspectos que, para Raymond Williams (2011b, p. 123) configuram uma “tragédia do modernismo”, que são o subjetivismo e o formalismo. Quanto ao primeiro, evidencia-se o desenvolvimento de práticas eminentemente coletivas e, portanto, marcadas por valores de compartilhamento e colaboração. Já o

---

³¹ Para o posicionamento de Caudwell sobre as artes, ver Caudwell, 1968.

segundo é deixado de lado em práticas voltadas a processos ou a situações que se desenvolvem no momento da *performance*.

Ainda assim, diversas ideias centrais às noções históricas de vanguarda se fazem presentes nesta prática experimental. Peter Bürger aponta algumas das características desta vanguarda histórica:

(...) os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. (2012, p. 102-103)

Tais preocupações – especialmente a ênfase na relação entre arte e vida e a prática coletiva – são recorrentes no que habitualmente se chama de “música experimental”³². Tanja Tiekso (2010) argumenta nesse sentido que o experimentalismo musical – práticas musicais relacionadas à adoção de formas abertas e improvisação livre – estaria alinhado com a proposição de vanguarda formulada por Bürger, sendo, de certa maneira, a antítese de um certo Esteticismo presente na música serial e pós-serial. Por outro lado, a “experimentação” é um aspecto central tanto do modernismo europeu bem como da produção artística das vanguardas³³. Como aponta Mahnkopf (2008) em relação a prática contemporâneas:

A segunda modernidade não se define meramente negativamente como uma rejeição do pós-modernismo, entretanto, mas também positivamente, por meio de expressão de solidariedade com as prerrogativas do modernismo clássico e da vanguarda. Estas são, sobretudo, a crença na experimentação e inovação, e a convicção que a construção, i.e., a validação técnica de um discurso musical, é indispensável (p. 9).

Sob outra abordagem, o músico estadunidense George Lewis critica a narrativa histórica que se formou ao redor do termo “música experimental” do ponto de vista da exclusão de produtores musicais de origem afro-americana:

---

³² Robert Adlington (2009) deixa clara tal associação: “O comprometimento bem estabelecido de Jonh Cage de apagar as fronteiras que separam vida e arte - um comprometimento compartilhado com a vanguarda do início do século XX - inspirou novas gerações de músicos, para os quais os valores de imediatismo e espontaneidade ofereciam um ponto de conexão com a contracultura da juventude, e que viam liberdades performativas, processos criativos colaborativos, e participação do público como consonantes com os movimentos democratizantes e antiautoritários da época” (p.4-5).

³³ Como coloca David Grubbs, a utilização do termo “de vanguarda” atualmente tem uma conotação extremamente ampla: “Quando o termo “vanguarda” é usado na atualidade, ele não denota uma entidade única e monopólica entendida como estando na linha de frente da prática musical em geral. Ao contrário, nós falamos de um modo decididamente menos grandioso sobre *jazz* de vanguarda, música *pop* de vanguarda, música dançante de vanguarda, música *big band* de vanguarda, música ambiente de vanguarda, *avant funk*, *avant metal*, e assim por diante, onde “vanguarda” se refere menos a uma pureza ou sobriedade estilística (...) do que a uma natureza incomumente híbrida da música” (2014, p. 43).

(...) textos que se apropriam do termo “música experimental” constroem essa classificação como denotando um grupo particular de produtores musicais do pós-guerra que vieram quase que exclusivamente da tradição musical Europeia ou Euro-Americana. (Lewis, 1996, p. 101)³⁴

Nesse sentido, a musicóloga Georgina Born comenta sobre aproximações entre práticas relacionadas ao rock e ao jazz, não reconhecidas nas narrativas habituais relacionadas à “música experimental”:

Alguns dos elementos principais da prática musical experimental – improvisação, trabalho de grupo ao vivo, uso empírico de eletrônicos pequenos e comerciais na *performance* – tiveram pioneiros no jazz e no rock das décadas de 1950 e 1960. Mais do que isso, as políticas da música experimental são similares àquelas do jazz negro avançado da década de 1960. Seu coletivismo musical, por exemplo, foi prefigurado pela cooperativa de músicos negros de Chicago, a Associação para o Avanço de Músicos Criativos (AACM), que se tornou um modelo para organizações cooperativas e progressivas de músicos que vieram posteriormente. O fato de que essas influências frequentemente permanecem não-reconhecidas e subterrâneas, mesmo dentro da música experimental, assinala seus status como derivada de uma “outra” cultura e a relutância da esfera de legitimação musical pós-moderna de assumir sua dívida para com a “outra” (1995, p. 351).

Uma crítica à utilização de tal nomenclatura seria aquela postulada por Adorno, em relação a termos como “música dodecafônica” e “música eletrônica”:

A expressão “música dodecafônica” é produto de uma nomenclatura reificada, não um sinal que designa a coisa mesma. (...) De maneira análoga, a expressão “eletrônica”, que subsume os mais díspares elementos, (...) terminou assumindo o papel de tudo aquilo que, ao ouvinte, produz um som “astronáutico”. Em tais questões de nomenclatura aparentemente indiferentes sedimenta-se a tendência a se evadir da experiência viva mediante nomes genéricos, que encerram o assunto de modo automático e o esgotam positiva ou negativamente. (...) Tais clichês acabam por subsumir e falsificar elementos inconciliáveis, na medida em que tiram proveito disso em favor da comunicação (2009, p. 267-268).

Tal crítica é ecoada por Heinz-Klaus Metzger, como aponta Frank Mauceri (1997, p. 188):

Heinz-Klaus Metzger inclui o termo “música experimental” entre aqueles que ele chamou de “conceitos abortivos”, termos que “não provêm uma compreensão do assunto” mas providenciam uma identificação fácil como um modo de evadir um exame sério do assunto (Metzger, 1959, 21).

---

³⁴ Lewis, de fato, estende tal questão a outros termos além do “experimental”: “Qualificadores codificados para a palavra ‘música’ – tais como ‘experimental’, ‘nova’, ‘artística’, ‘de concerto’, ‘séria’, ‘de vanguarda’ e ‘contemporânea’ – são usados nesses textos para delinear uma localização racializada nessa tradição dentro do espaço da brancura; tanto a obliteração quanto a (breve) inclusão de música Afrológica pode então ser vista como uma narrativa responsável ou taxonomia ‘objetiva’” (Lewis, 1996 p. 102).

Ainda que, certamente, os fatores citados acima encontrem diversos ecos na produção musical que será abordada, o uso de tal termo, no presente trabalho, advém, antes de tudo, de um posicionamento pragmático: mesmo que sua utilização não seja unânime, é um termo que permite que sejam abarcadas situações musicais diversas e, principalmente, permite que indivíduos com formações diferentes e orientações artísticas díspares possam coabitar os mesmos espaços; ou seja, é um termo não restritivo, que tem se mostrado funcional no que concerne a criação de uma comunidade de prática artística. Isso se relaciona com a delineação que Benjamin Piekut faz do termo, associando-o a uma “rede”, que é arranjada por meio do “trabalho duro de compositores, críticos, acadêmicos, músicos, públicos, estudantes e uma série de outros elementos que inclui textos, artigos, currículos, sistemas de mecenato (...)” (2011, p. 19). É algo muito próximo de uma “rede”, de fato, a situação que aparenta ter se configurado no Brasil a partir da década de 2000 no âmbito destas práticas musicais.

2. Práticas históricas

Como comentado previamente, algumas das acepções históricas do termo “música experimental” remetem a práticas desenvolvidas entre as décadas de 1950 e 1960 que colocavam em questão aspectos relacionados às funções típicas dentro da esfera de atuação da música de concerto, especialmente a partir do século XIX (compositor, regente, intérprete). As principais práticas que apontavam para tal problematização relacionam-se por um lado ao uso de indeterminação e aleatoriedade, e por outro ao desenvolvimento da improvisação livre e criações coletivas. Pontuando tais aspectos, a utilização de recursos musicais eletrônicos, de instrumentos manufaturados, e de preparações e técnicas instrumentais expandidas contribuíram para isso, ao trazerem à tona situações musicais não passíveis de serem descritas numa partitura que utilize o sistema de notação tradicional, além de, em certos casos, situações específicas (relacionadas tanto a instrumentos quanto a intérpretes).

À guisa de contextualização histórica de tais procedimentos, bem como antecipando uma introdução à próxima parte do presente trabalho, voltada justamente a práticas artísticas – as quais trazem algumas de suas prerrogativas relacionadas a tais aspectos – serão discutidas abaixo características de tais práticas.

2.1 Indeterminação e aleatoriedade

A ideia de indeterminação no fazer musical, ainda que presente em algum grau em propostas musicais anteriores (ou, se optarmos por uma leitura um pouco mais estrita: presente na grande maioria da música escrita³⁵), torna-se mais difundida a partir da produção musical de John Cage – especialmente aquela que se dá a partir da década de 1950 – bem como da atuação de outros músicos ligados de algum modo a Cage, tais como Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff e David Tudor.

Embora seja possível argumentar, como aponta George Lewis (1996)³⁶, que a música indeterminada é, de fato, um subgrupo das práticas musicais ligadas à improvisação, aqui será feita uma separação entre as duas práticas, de modo a apontar características específicas dentro de seus respectivos contextos de produção.

Sob a rubrica de “Composição como processo”, Cage apresenta o texto “Indeterminação” (1973, p. 35-40), no qual traz exemplos e comenta sobre peças que se encaixam ou não em sua ideia de indeterminação. A recorrência da frase “esta é uma palestra sobre composição que é indeterminada no que diz respeito à sua *performance*” delimita seu uso do termo: “música indeterminada” é, para Cage, aquela

---

³⁵ Deliège (1971) argumenta que tais casos não se relacionariam propriamente à indeterminação: “A existência de estruturas indeterminadas é um fenômeno raro na prática musical. Sem dúvida, a música europeia anterior ao século XVIII conheceu diversas formas inacabadas, mas que não por isso eram menos determinadas. O acabamento nesse caso era virtual, sempre implícito, e obedecia a normas bem precisas” (p. 156); se podemos concordar que, de fato, a realização de situações musicais não notadas detalhadamente podia ser informada por uma tradição interpretativa, ainda assim, em sentido mais estrito, os elementos não previamente determinados (ou variáveis, dentro de determinada escala) se fazem presentes.

³⁶ Segundo George Lewis (1996), “[u]m forte argumento poderia ser elaborado para defender que, assim como operações de acaso podem constituir um método para que se desenvolva indeterminação por parte do intérprete, a indeterminação na *performance* pode ser um método de se realizar improvisação. Nesta visão, (...) a indeterminação poderia não ser um sucessor da improvisação mas uma sub-categoria desta” (p. 105). A visão de Lewis bate frontalmente com aquela defendida por Celéstin Deliège, que coloca que “[a]s músicas populares, que oferecem um campo mais amplo à indeterminação (entendido que é ocasionalmente bem difícil de verificar) situam-se sempre dentro de um quadro estrutural bem claro. Os períodos de improvisação variáveis segundo a origem e as circunstâncias não são mais do que uma evasão momentânea” (1971, p. 156). Para Lewis, a adoção de tal discurso em relação ao jazz, especificamente, enquanto representante mais visível de uma cultura musical voltada à improvisação, deve relacionar-se ao fato dele “ter sido uma força poderosa na música improvisada do pós-guerra, dado que tantos improvisadores eurológicos iniciantes precisaram se distanciar dele de uma maneira ou de outra. Neste aspecto, a crítica eurológica contínua do jazz pode ser vista como parte de um projeto coletivo de reconstrução de uma disciplina musical de tempo real eurológica. Esta reconstrução pode bem ter precisado da criação de um ‘outro’ – por meio da reação, mesmo que negativa, a modelos existentes de musicalidade improvisatória” (Lewis, 1996, p. 104). Deste modo, o posicionamento de Deliège, de caráter pioneiro no campo musicológico europeu no que concerne a reflexão sobre tais práticas, pode ser associado à criação deste discurso que aponta para a problemática do “outro”, por meio de uma avaliação tendenciosa das contribuições de práticas musicais de diferentes contextos.

que deixa aspectos relevantes³⁷ a serem completados pelo intérprete (sejam eles pré-formulados ou realizados apenas no momento da execução em público). Cage defende também que, necessariamente, uma peça que se mostre indeterminada no que diz respeito à sua *performance* é experimental, pois, segundo ele, “uma ação é experimental quando seu resultado não é previsto”, o que resulta em uma “*performance* necessariamente única” e que “não pode ser repetida”. Alguns dos exemplos que Cage comenta neste texto são: “A Arte da Fuga”, de J.S. Bach (que teria estrutura, método, forma³⁸, frequências e durações determinadas, mas timbre e amplitude indeterminadas), “Klavierstück XI”, de K. Stockhausen (que apresentaria “todas as características do material”, bem como o método e a estrutura determinados, e apenas a “sequência das partes” indeterminada), “Intersection 3”, de M. Feldman (que teria seu método e amplitude indeterminados, durações e frequências determinados dentro de limites amplos, estrutura ambigualmente determinada ou indeterminada e apenas a característica de timbre claramente determinada), “4 Systems”, de E. Brown (que teria estrutura e forma indeterminadas, e características de timbre, frequência e amplitude determinadas, mas de um modo que ofereceriam ao intérprete “um estoque de materiais crus”), “Duo II for Pianists”, de Christian Wolff (que teria todos os materiais – frequência, amplitude, timbre, duração – indeterminados dentro de uma gama de limitações, e teria estrutura e método indeterminados).

---

³⁷ Por “relevantes” queremos dizer: aspectos suficientemente notáveis, que possibilitem a existência de um determinado grau de variabilidade em diferentes execuções da peça. Ou seja, com esta acepção, o termo não se aplica a, por exemplo, elementos sujeitos a variação no repertório clássico-romântico ocidental, tais como andamento (dentro de limites estabelecidos pela tradição), *rubato*, etc.

³⁸ Por estrutura, Cage quer dizer: “a divisão do todo em partes”; com método, “o procedimento nota-a-nota” utilizado; com forma, “o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade”.

Figura 6: Earle Brown, 4 Systems [excerto], 1954

Como não-exemplos, cita “Music of Changes”, de sua própria autoria (as operações de acaso foram usadas no momento da composição, mas não se fazem disponíveis para sua execução), “Indices”, de Earle Brown (em relação à qual ele associa a função do regente à de um contratante e a dos músicos à de “trabalhadores que simplesmente fazem o que são pagos pra fazer”). Ou seja, Cage procura estabelecer duas categorias: a do acaso, que pode ser utilizado tanto no momento de composição quanto no de *performance*, e a de indeterminação, que ocorre quando uma peça faz uso de uma notação que deixe, suficientemente, margem a variabilidade interpretativa. Neste texto, Cage também contrapõe tal prática à prática musical da tradição europeia no aspecto relacionado à separação das fontes sonoras; para Cage, a utilização de fontes separadas espacialmente e com diferentes características era vista como algo positivo, à medida que “uma não-obstrução dos sons é a essência” (p. 39), ao contrário da prática europeia, que teria na “fusão dos sons”, que se relaciona à ideia de harmonia, um aspecto essencial.

Nas palavras de Valério Fiel da Costa, na prática musical pautada pela indeterminação,

a busca pela cristalização de um objeto de referência morfológica, perfeitamente repetível a cada execução, cederia lugar, ou pelo menos seria considerado secundário, em relação ao seu próprio processo de configuração. Naquilo que chamou-se (sic) música indeterminada os compositores propunham, via de regra, não um texto

(partitura) imediatamente materializável em uma forma sonora específica, mas algo cuja conformação final dependeria, em grande medida, de escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes. Não haveria nesse repertório uma relação imediata entre a notação e o resultado musical. (2009, p. 16)

Dentro do repertório de música indeterminada realizado ao longo das décadas de 1950 e 1960, diversas estratégias aparecem. A peça de Brown colocada acima (Fig. 1) apresenta, dentre outras, uma possibilidade de tradução imediata, bastando que sejam definidos os parâmetros a serem associados às informações contidas na partitura; se as informações de altura situam-se no eixo vertical e se as linhas inferior e superior indicam as extremidades do instrumento (neste caso, um piano), é possível mensurar de modo relativamente preciso quais notas devem ser pressionadas (não há, entretanto, nenhuma indicação de que o âmbito a ser utilizado deva cobrir todas as teclas do piano, ou de que não pode haver um filtro prévio determinando conjuntos de notas a serem usados, de modo que o sistema poderia se referir, por exemplo, a um determinado excerto deste âmbito); há a possibilidade de que linhas mais finas ou mais grossas sejam lidas tanto como variações de dinâmica quanto como *clusters* ao redor de determinada frequência – mas, feita a escolha, a associação também se torna imediata (ainda que cambiante durante a execução); do mesmo modo, se as informações de duração situam-se no eixo horizontal, uma vez definida a duração de cada sistema, pode-se mensurar de modo relativamente preciso quanto cada ataque durará. Outras extrapolações da notação poderiam ser possíveis, tais como: as cordas do piano poderiam ser diretamente acionadas, de modo a ocorrer uma outra possibilidade no que concerne timbres, ou o piano poderia ser preparado, de modo a transformar a partitura numa partitura de ação, na qual cada região do piano poderia ter resultados sonoros bastante diferentes. É possível, de qualquer modo, perceber relações diretas entre a notação e o resultado sonoro da peça, de modo que seu elemento descritivo mantém-se similar ao elemento descritivo do sistema de notação tradicional; nesse sentido, ela pode ser vista como um desdobramento imediato de uma peça como “25 Pages” (Fig. 2).

Figura 7: 25 Pages [excerto], 1953

Outra estratégia de notação neste repertório se dá com peças textuais, que muitas vezes indicam ações a serem realizadas por quem for interpretá-las (roteiros, sequências de perguntas, instruções, estímulos diversos, etc.). Em certos casos, elas podem assumir um caráter que se aproxima da ideia de arte conceitual³⁹, como, por exemplo, na série de peças “Composition 1960” de La Monte Young.

³⁹ Uma definição inicial, desenvolvida no mesmo contexto da criação dessa série de peças por La Monte Young, é provida por Henry Flynt: “Arte Conceitual’ é, primeiramente, uma arte da qual o material são “conceitos”, assim como por ex. o material da música é som. Dado que “conceitos” são intimamente relacionados à linguagem, arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é linguagem. Isto é, diferentemente de por ex. uma obra musical, na qual a música propriamente dita (em oposição a notação, análise, e assim por diante) é apenas som, o próprio da arte conceitual envolve linguagem (...) Agora posso voltar à questão do porquê da arte conceitual ser “arte”. Por que não é uma atividade totalmente nova, ou ao menos uma atividade não-artística, não-estética? A resposta é que os antecedentes da arte conceitual são comumente consideradas atividades artísticas, estéticas; num nível mais profundo, conceitos interessantes, conceitos apreciáveis neles mesmos, especialmente aqueles que ocorrem na matemática, são comumente comentados como “tendo beleza”. Ao chamar minha atividade de “arte”, portanto, apenas reconheço este uso comum e a origem desta atividade na arte de estrutura e na matemática. Entretanto: é confuso chamar coisas tão irrelevantes como o prazer emocional de música (de verdade), e o prazer emocional de conceitos, o mesmo tipo de prazer” (Flynt, 1961, p. 31-33).

Composition 1960 #3

Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration.

Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition.

5 · 14 · 60

Figura 8: La Monte Young, Composition 1960 #3

Composition 1960 #6

The performers (any number) sit on the stage watching and listening to the audience in the same way the audience usually looks at and listens to performers. If in an auditorium, the performers should be seated in rows on chairs or benches; but if in a bar, for instance, the performers might have tables on stage and be drinking as is the audience.

Figura 9: La Monte Young, Composition 1960 #6 [excerto]

Sob essa égide também aparecem as partituras de instruções, ou, como coloca James Pritchett sobre a obra de Cage, ferramentas musicais (Pritchett, 1999), ou seja, peças que, de fato, se configuram como utilitários para a criação musical (abertas tanto ao intérprete, que, seguindo as instruções, de fato compõe a peça, e ao compositor que, seguindo as instruções, pode fazer peças derivadas – por exemplo, a partir do que Pritchett chama de “ferramenta Fontana Mix”, Cage compôs “Aria”, “Sounds of Venice” e “Water Walk” (Pritchett, 1999, p. 132)).

Uma figura bastante icônica deste momento e destas práticas é David Tudor, tanto pelo seu trânsito entre Europa e América do Norte⁴⁰ (e consequente relação

⁴⁰ Como aponta Amy C. Beal (2007), se a indeterminação era, especialmente entre a segunda metade da década de 1950 e a primeira metade da década de 1960, em alguma medida adotada por compositores representativos dos dois continentes, havia uma diferença de visão clara, ainda que Tudor transitasse pelas duas localidades: “Como as definições de música

direta, enquanto intérprete e especialmente estreando peças dedicadas a ele, com compositores dos dois continentes e de diferentes gerações – p. ex., John Cage, Earle Brown, Morton Feldman, La Monte Young e Alvin Lucier, bem como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Sylvano Bussotti), quanto pelo seu outro trajeto, no que concerne sua atuação artística, passando de intérprete a compositor – certamente um tanto influenciado pela sua crescente atuação e, de certa forma, especialização enquanto intérprete de música indeterminada.

Tudor considerava a função primordial do intérprete a de colaborar com o compositor de modo a obter o melhor resultado musical possível. Nesse sentido, sua abordagem igualmente meticulosa de um repertório detalhadamente notado (p. ex., sua adoção de um cronômetro para a execução com máxima precisão das complexidades rítmicas e constantes mudanças de andamento em “Music of Changes”, de Cage) e de um repertório bastante aberto (p. ex., segundo Clarkson, 2004, “Tudor, por sua vez, recusava-se a deixar a execução aberta ao acaso, de modo que notava sua realização das peças gráficas de Feldman, bem como das partituras indeterminadas de Cage e Wolff com a precisão meticulosa que aprendeu com os Wolpes”, o que, de acordo ainda com Clarkson, o aproximava da ideia de transcrição formulada por Busoni – e, em alguma instância, da ideia de coautoria⁴¹. De acordo com o próprio Tudor, “ou você faz as realizações, do modo como eu fazia, ou você decide que o que acontecer no momento é a música” (Holzaepfel, 1994)) é uma clara demonstração da consideração igualitária que ele tinha em relação tanto a um repertório de alta complexidade quanto a um repertório de grande abertura – ou seja, de obter o melhor possível seja de qual situação for. De acordo com Smigel (2007),

Tudor transcendeu a fachada da notação de modo a perceber as características de um mundo sonoro florescente, mesmo se o compositor não o pudesse explicar claramente. Na verdade, Tudor via isso como a principal responsabilidade do intérprete: “De outra forma qual desculpa tem o pobre pianista para existir? Algumas vezes os compositores escutam suas próprias visões de modo imperfeito, e os intérpretes devem então *infundir* o que eles sabem, de conhecimento prático, que falta às suas *performances*”. Feldman consente, “este tipo de música é mais que meramente uma especialidade de

---

artística como um equilíbrio estruturado entre forma e conteúdo foram postas em questão nos círculos musicais da Europa central ao redor de 1960, como a habitual relação entre compositor, partitura, performer e público se desintegrou, e como o movimento Fluxus, que questionou o hermetismo de 'música', ganhou impulso no ano seguinte, uma crise coletiva de fé desafiou a direção (de fato a sobrevivência) da nova música. Na Alemanha, o pensamento dialético de Hegel formou o caminho para compositores, musicólogos e críticos pensarem sobre as tendências de opostas da nova música. Nos Estados Unidos, no entanto, isso não aconteceu. Tudor foi continuamente confrontado com interpretações filosóficas e ideológicas das obras que tocava. Entretanto, compositores experimentais americanos e músicos, que indiretamente contribuíram para a crise estética na comunidade de música nova da Alemanha Ocidental, evitaram tais debates. Eles se recusaram a permitir que uma crise na teoria fosse igualada a uma crise no som” (Beal, 2007, p. 83).

⁴¹ Tudor teria cogitado, em algum momento, publicar suas versões das peças (Clarkson, 2004).

Tudor. Em alguns sentidos, ele é verdadeiramente responsável por ela. Encontrar David me permitiu escutar e ver possibilidades que eu nunca tinha sonhado. Tenho certeza que isso é verdadeiro para o Cage, também” (p. 190-191).

A proximidade de Tudor com diversos compositores fez com que, em diversos casos, a escrita de peças intérprete-específicas tomasse o primeiro plano. Além de diversos compositores o terem enquanto intérprete ideal (notadamente Cage, mas também Feldman, por exemplo, que, quando tinha sua música de caráter indeterminado tocada por outros se ressentia do fato deles não terem uma abordagem similar à de Tudor⁴²), uma obra como “Five Pieces for David Tudor”, de Sylvano Bussotti, traz Tudor enquanto, de fato, sua *instrumentação*. Não são peças para piano dedicadas a Tudor, e sim peças para Tudor, conjunção de músico e instrumento.

James Pritchett (2004) localiza o momento de transição na atuação de David Tudor quando da realização da peça “Variations II” de John Cage. De acordo com Pritchett, na realização desta peça, tocada em um piano amplificado de diferentes modos (microfones acima e abaixo do instrumento; microfones de contato atrelados ao piano e a objetos utilizados para tocá-lo; cartuchos de toca-discos, tanto como dispositivos de amplificação quanto para tocar, propriamente, o instrumento), formava-se um “sistema tão complexo que seu comportamento nunca é totalmente previsto” (p. 14). Deste modo, partindo da partitura bastante aberta provida por Cage, Tudor desenvolveu uma realização “que tem pouca semelhança a uma hipotética ‘típica realização de Tudor’” (p. 13) – ou seja, em lugar de adotar uma mensuração precisa das características da partitura, associando-a a uma graduação relacionada a um determinado parâmetro sonoro, Tudor adota um sistema de oposições binárias (opondo, basicamente, simples e complexo, em relação a cada um dos parâmetros – amplificação, frequência, duração, ocorrência e timbre), que é, em grande medida, controlado de modo improvisado no momento de sua execução.

Em sua prática subsequente que teve especial ênfase na utilização de recursos eletrônicos ao vivo, Tudor negava a separação entre composição e interpretação:

---

⁴² [Feldman] “não foi tão afortunado de compor para um mundo apenas de Tudors. De fato, após diversas realizações insatisfatórias de suas peças por outros músicos, Feldman abandonou a notação em papel milimetrado, pois ‘começou a descobrir sua falha mais relevante. Eu não estava permitindo que os sons fossem livres”, explica o compositor, “eu estava também liberando o intérprete. Eu nunca tinha pensado nessa notação como uma arte de improvisação, mas mais como uma aventura sonora completamente abstrata’. O erro de Feldman foi que, uma vez notados os blocos, era o intérprete – não o compositor – que ficava imerso na indeterminação e, com isso, sujeito a relações de memória. Tudor compreendeu esta tendência, e evitava o problema ao negar a ele “toda iniciativa pessoal” – ele não improvisaria. “Pois”, como tudo explicou, “no momento que você percebe uma relação entre diversos sons tem um intelecto trabalhando, não apenas os sons eles mesmo”. (Smigel, 2007, p. 190)

A menos que haja uma estrutura formal, a *performance* é como realizar as possibilidades que estão na sua frente. E assim, o que está na sua frente se torna a composição. E, em seguida, indo além disso, você escolhe entre as possibilidades que você quer que apareçam, e em seguida, tem a tarefa de fazer essas coisas aparecerem (Tudor & Fullemann, 1984).

Para lidar com o repertório de música indeterminada, Valério Fiel da Costa introduz a noção de invariância, ou seja, “aquilo que, do ponto de vista do projeto composicional, deve ser repetido na obra a cada execução”, sob a égide de “regiões de tolerância morfológica” (Costa, 2009, p. 44). Se tal noção pode ser bastante aplicável a determinadas peças dentro deste repertório, ela se mostra problemática quando, efetivamente, do ponto de vista sonoro ou, mesmo, estrutural, não há o que ser mantido a cada execução – o que pode ser o caso especialmente no que concerne peças que adotam notação gráfica menos diretamente relacionável a conteúdos musicais. Para Earle Brown, por exemplo, uma peça como “December 1952” não apresenta propriamente uma forma aberta – ou, como ele coloca, “não é uma peça musical de forma alguma”. Isso se dá pois ela não tem “um conteúdo [musical] identificável”, o que o leva a caracterizá-la como uma “atividade musical, quando tocada”. Tais aspectos problematizam as noções de obra e de autoria, e geram situações inauditas em outros repertórios:

Isso leva a uma outra confusão, pois no momento em que é tocada, “December 1952” é tanto uma obra musical quanto qualquer obra já ouvida... é só o relacionamento que se tem com o conceito acadêmico de “literatura”, um objeto artístico, que é violado. A forma que ela toma a cada vez é uma forma de consciência coletiva, dado que se move por um labirinto de influências do ambiente. Uma *performance* é composta, ao invés de uma composição ser tocada (Brown, 2011, p. 27).

George Lewis (2006) fala de um “metatexto” em partituras gráficas, determinado de modo comunitário ou oral⁴³. Mas, se for, de fato, possível considerar a existência de um metatexto, sua geração é ligada mais a uma prática de criação coletiva do que atrelada às imposições do suporte. Com isso, não se formando uma tradição de interpretação a ser tida como dominante e seguida, a ideia de “atividade musical” prevalece à de “invariância”, em casos desse tipo.

Um exemplo particularmente significativo disso – por sua abertura e, também, por vincular-se ao próximo item a ser abordado – é “Treatise” (1963-67), de Cornelius Cardew, composta por 193 páginas de partitura gráfica, sem nenhuma indicação de como elas devem ser interpretadas. O compositor diz preferir “inocentes musicais” em

---

⁴³ (...) “uma vez que uma partitura gráfica migra conceitualmente para além das comunidades nas quais ela foi originada, entretanto, o metatexto que ela representa inevitavelmente é transformado. Nesse sentido, ou a partitura gráfica pode tornar-se um espaço para a afirmação de afinidades, ou articular o prosseguimento de uma tradição recebida” (Lewis, 2006, p. 431).

relação a músicos com treinamento formal (em especial treinamento dentro da tradição de música de concerto europeia) e reivindica a necessidade de uma educação visual para sua realização:

Treatise tenta localizar esses inocentes musicais onde quer que eles sobrevivam, colocando uma notação que não especificamente exige uma capacidade de ler música. Por outro lado, a partitura sofre com o fato de que ela exige uma certa facilidade na leitura de gráficos, ou seja, uma educação visual. Agora, 90% dos músicos são inocentes visuais e ignorantes, e, ironicamente, isto agrava a situação, uma vez que sua expressão ou interpretação da partitura deve ser audível e não visível. Matemáticos e artistas gráficos acham a partitura mais fácil de ler do que músicos; eles obtêm mais dela. Mas, evidentemente, matemáticos e artistas gráficos geralmente não têm controle suficiente de mídias sonoras para produzir *performances* musicais "sublimes". Minhas experiências mais gratificantes com Treatise vêm de pessoas que por algum acaso feliz (a) adquiriram educação visual, (b) escaparam de uma educação musical e (c) no entanto, tornaram-se músicos, ou seja, tocam música com a capacidade total de seus seres. Ocasionalmente, no jazz encontra-se um músico que preenche todos esses requisitos rigorosos; mas mesmo lá é extremamente raro. (Cardew, 1971)

25

Figura 10: Página 25 da partitura de “Treatise”, de Cornelius Cardew.

O período de elaboração de “Treatise” é simultâneo ao início das atividades de Cardew junto ao grupo de improvisação AMM. Nessa adoção da improvisação – e sua consequente adoção de histórias pessoais, antecedentes musicais, trejeitos, personalidades – reside uma diferença entre a abordagem de Cardew e a de Cage (e, por extensão, um indicativo da diferença entre determinadas ideias ligadas à música indeterminada – como o famoso lema de “deixar os sons serem eles mesmos” – e outras ligadas à música improvisada):

(...) a mais importante diferença entre a aplicação de técnicas aleatórias por Cage e por Cardew. Os sistemas de notação de Cage pressupunham uma negação da influência dos antecedentes musicais (isto é, a história), tanto a própria história de Cage quanto a dos intérpretes, e geralmente não abriam espaço para a expressão espontânea durante a execução. A direção do desenvolvimento musical de Cardew, já evidente nas partituras indeterminadas do início dos anos 60, era oposta – rumo a um fazer musical espontâneo e ético, que achou sua expressão ideal entre os anos de 1966 e 1971, quando Cardew foi membro do grupo de improvisação AMM (Tilbury, 2012).

2.2 Improvisação e criação coletiva

O que habitualmente se chama de improvisação livre emerge de um contexto múltiplo, que envolve, num primeiro momento (por volta do início da década de 1960) tanto práticas ligadas ao *jazz*, especialmente o *free jazz*, quanto práticas ligadas à música de concerto, em particular aquelas que envolvem indeterminação. A partir dessa época surgem grupos dispostos a “trabalhar num modelo híbrido de prática criativa que negociava entre individualidade e filiação coletiva, e que assumia uma função primariamente criativa para cada artista” (Lewis, 2009, p. 103).

Rogério Costa vê na negação um “primeiro passo” para a improvisação livre (o que se associa a uma ideia de negação de não-idiomatismo):

negação dos idiomas, dos seus gestos característicos (ritornelos impregnados nos músicos devido às formações diversas), negação da direcionalidade, determinismo e causalidade (tensão / relaxamento, tônica / dominante) do sistema tonal, negação do tempo pulsado, medido, estriado, simétrico, molar dos idiomas e sistemas diversos (Costa, 2003, p. 21).

Para além dos dois antecedentes supracitados, Alvin Curran adiciona alguns outros fatores, especialmente: “contraculturas explosivas, e movimentos de justiça social e econômica” (Curran, 2006, p. 489). Neste contexto, é possível pensar nas interações que se estabelecem no cenário da improvisação livre na ideia de “variabilidade de regimes de pertença”, usando uma expressão de Canclini (2013, p. xxxiii), o que torna impossível “ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples”.

Como diversas vezes apontado⁴⁴, o termo “improvisação livre” mostra-se bastante problemático. Ray Brassier (2013) discute a situação paradoxal que o ideal

---

⁴⁴ Por exemplo, Rogério Costa (2013) apresenta a “paradoxal conclusão de que a improvisação totalmente livre não existe. Ou melhor, só existe relativamente. Sempre há ao menos uma vontade aplicada a um determinado plano de imanência/composição. Este plano de composição já delimita as possibilidades e, em grande parte as virtualidades. Estes elementos e componentes - o físico/corpo do músico, os idiomas a que foi submetido, sua biografia musical e pessoal - já delimitam as possibilidades” (p. 160-161). De modo mais direto e referencial, diversos músicos falam sobre a ausência de liberdade na “improvisação livre”:

trazido à tona por tal terminologia enceta, estabelecendo como necessária uma ideia de “liberdade compulsiva” e tratando a despersonalização como um requisito para que algo se dê de modo “livre”:

O ideal de “improvisação livre” é paradoxal: para que a improvisação possa ser livre no sentido explicitado, deve ser um ato de autodeterminação, mas isso requer a involução de uma série de mecanismos. É este processo involutivo que é o agente do ato - o que não é necessariamente humano. Não deve ser confundido com a pessoa do improvisador, que é o maior obstáculo para a emergência do ato. O improvisador deve estar preparado para agir como um agente - no sentido em que age como um operativo encoberto - no lugar de quaisquer mecanismos que sejam capazes de efetuar a aceleração ou confronto necessários para liberar o ato. Este último surge no ponto de imbricação entre regras e padrões, motivos e causas. É a chave que abre o mistério de como objetividade gera subjetividade. O sujeito como agente do ato é o ponto de involução em que a objetividade determina a sua própria determinação: o agenciamento é um processo de segunda ordem pelo qual determinantes neurobiológicos ou socioeconômicos (por exemplo) geram sua própria determinação. Neste sentido, reconhecer a não-liberdade da atividade voluntária é a porta de entrada para a liberdade compulsiva.

Brassier distingue um tipo de “improvisação adaptativa”, comum a meios culturais e biológicos, na qual há respostas novas quando se lida com circunstâncias imprevistas. Para se configurar uma situação em que tanto “improvisação” quanto “livre” façam-se presentes, para Brassier é necessário haver uma “involução de competências” na qual a “impulsividade egoísta” dá lugar a uma “compulsão anônima”. Essa “compulsão anônima” faz com que “o ato torne-se o sujeito”: não se requer, para ele, que a ação passe pelo reconhecimento consciente; ela é fruto de uma convenção transitória, sendo “convenções uma subespécie de instinto”. É esse, então, o pré-requisito da liberdade: o músico deve, em certa medida, tornar-se um ser despersonalizado, um agente participante de uma determinada situação; não se trata, então, de vontade de expressão (atividade voluntária), trata-se de integração e agenciamento.

Isso é ecoado na atitude de um grupo como o AMM; de acordo com comentários frequentes de seus integrantes, muitas vezes era difícil distinguir quem

---

Frederic Rzewski fala que “[i]mprovisação é um experimento controlado com o número limitado de possibilidades desconhecidas. Sempre tem regras e uma moldura. Não há tal coisa como uma improvisação “livre” (Rzewski, 2006, p. 494); ou Joëlle Léandre, que diz: “[n]inguém é livre. É impossível ser livre. Nós somos totalmente codificados. Improvisação é uma linguagem; “música livre” não significa nada. (...) Eu dou oficinas regularmente e falo sobre improvisação como uma linguagem, com estrutura formal e desenvolvimento, e a importância da memória, tema e variação, repetição. (...) A importância da improvisação é que é a música do intérprete [performer]. Você tem a música do compositor e a música do intérprete – uma piada, é claro! Nós temos essa alegria – mesmo com erros, sem forma ou grande exageros – nós temos essa alegria de tocar nossos instrumentos. (...) A única diferença para composição é que esta é orientada a metas. Você tem que terminá-la, completá-la, dado que a meta é que ela seja tocada diversas vezes. Em improvisação nós temos apenas ação, sem meta; a ação de tocar e fazer música conjuntamente (in Uitti, 2006, p. 561).

era o responsável por cada som – ou seja, a música dava ensejo a um processo de despersonalização. Keith Rowe, integrante do grupo, fala de abandonar a técnica do instrumento como algo central à sua abordagem para a improvisação, e faz da busca por novas situações sonoras algo central à sua atuação musical. No caso dele, o abandono da técnica deu-se por meio de uma abordagem ao instrumento – guitarra elétrica – radicalmente nova, colocando-a deitada sobre uma mesa (*tabletop guitar*) e utilizando-se de objetos diversos para prepará-la e tocá-la. Neste sentido, ele também aponta para a diferença de sua abordagem (e do grupo AMM, do qual foi um dos fundadores) para a abordagem do *free jazz*:

Uma razão pela qual AMM é diferente do *free jazz* é que, dentro de *free jazz*, do *jazz* e de muita música em geral, as pessoas concebem seus sons e (re)produzem-nos em *performances*. [A atuação do] AMM sempre se voltou à busca pelo som durante a *performance*. Eu posso honestamente dizer que depois de 40 anos eu ainda olho para a guitarra com absoluto terror (...) Eu posso dizer honestamente, Dan, que, mesmo agora, eu descubro coisas que eu nunca fiz na minha vida, e eu constantemente busco por isso (Rowe & Warburton, 2001).

O processo de despersonalização também poderia relacionar-se a tentar evadir-se de suas experiências prévias; nesse sentido, Larry Austin comenta sobre o início de seu trabalho na área da improvisação:

Em nossas sessões de improvisação em 1963, desenvolvemos uma série de exercícios criados para negar certas associações estilísticas. Tentávamos abandonar nossa experiência no *jazz* e todo o resto na prática comum da música contemporânea na época (Austin & Kahn, 2011, p. 97).

Entretanto, a base narrativa da produção estadunidense, em particular afro-americana, é bastante distinta. George Lewis fala de uma “busca pelo individualismo dentro de um quadro igualitário” (Lewis, 2009, p. xii) como algo fundamental nesse contexto:

Ao contrário, para estes músicos [relacionados à AACM], ser um “músico” significava trabalhar num modelo híbrido de prática criativa que negociava entre individualidade e filiação coletiva, e que assumia uma função primariamente criativa para cada artista. “É claro que temos intérpretes e compositores, você sabe”, [Richard Muhal] Abrams continuou, “mas basicamente, músicos são intérpretes, compositores e tudo mais, ao mesmo tempo. Você escreve música quando levanta e ensaia com seu instrumento”. Aqui, Abrams relaciona-se com uma tradição que tratava ‘composição’, ou a criação da música, como uma prática cooperativa, coletiva, que responde às condições e histórias das quais cada um dos músicos provém (Lewis, 2009, p. 103).

De acordo com George Lewis, na atuação de músicos relacionados à AACM, havia uma “noção de composição como criação de um ambiente” (Lewis, 2009, p. 151). Como coloca Richard Muhal Abrams, “uma música realmente livre” é uma

música na qual “ninguém tem uma certa coisa que ele *tem* que fazer. (...) Definitivamente, todos estimulam uns aos outros na nossa música” (Lewis, 2009, p. 151).

Deste modo, seria possível apontar características regionais e étnicas – que se refletem em valores e intenções artísticas – passíveis de serem atreladas a cada uma das situações das quais emergiu a improvisação livre.

O *Free Jazz* dos anos sessenta e setenta interessou-se principalmente pela densidade energética⁴⁵, a intensidade de expressão e de expressividade gestual, enquanto, na mesma época, o desenvolvimento de materiais, espectros, tons e multidimensionalidade da sonoridade e uma concepção processual foram, de longe, muito mais importantes para a improvisação livre do que a intensidade do gesto. Um aspecto adicional para os improvisadores britânicos foi a determinação de desenvolver uma estética musical original enraizada em sua própria tradição cultural como brancos europeus - assim como jazz e, conseqüentemente, também *Free Jazz*, pelo outro lado, está enraizado na tradição afro-americana (Polaschegg, 2007).

Neste mesmo sentido, Lewis (1996) ao distinguir a improvisação no contexto afrológico e eurológico, atribui ao primeiro a

noção da importância da narrativa pessoal, de ‘dizer sua própria história’ (...) Parte de dizer sua própria história é desenvolver seu próprio “som”. A noção Afrológica do “som” de um improvisador pode ser vista como análoga à ideia Eurológica de “estilo” composicional, especialmente num sentido de semiótica musical (Lewis, 1996, p. 117).

O fato de ser possível recentemente conceber improvisação livre como um “gênero”⁴⁶, ou seja, como algo com um percurso histórico que definiu contornos relacionados às suas características, no lugar de concebê-la como uma prática, é outro claro indicativo da problemática terminológica. George Lewis reitera a emergência de propriedades específicas dentro deste campo, mas estrategicamente

---

⁴⁵ Tal densidade energética pode ser tida como característica recorrente da produção musical afro-americana: “Tem-se há muito que a energia corpórea é fundamental para a prática do *free jazz*, com Leroi Jones (Amiri Baraka) insistindo em ‘Blues People’ que a ‘filosofia cinética’ da improvisação no *jazz* de vanguarda difere pouco da ‘música Negra desde sua chegada à América’” (Bartlett, 1995, p. 280). David Borgo vê uma característica comum a “toda a primeira geração de músicos afro-americanos de *free jazz* (...) um modo intenso de lidar com energia, momentum e força rítmica” (Borgo, 2006, p. 20). Além disso, havia nesse contexto uma “ampla experimentação”, que “transformava os sons característicos de instrumentos padrão”, com “multifônicos e outras técnicas expandidas” (Lewis, 2009, p. 37), o que se somava a uma mudança de atitude em relação ao tempo musical do jazz, com “andamentos irregulares, em constante mudança, ou, mesmo, completamente ausentes”. Deste modo, “gradualmente, as relações entre os músicos de um conjunto tornou-se mais fluída, e à medida que a improvisação livre coletiva avançava, noções mutáveis de frente e fundo, distinções entre solistas e ‘seções rítmicas’ começaram a tornar-se opacas” (Lewis, 2009, p. 38). Alguns músicos ligados a tais práticas incluem, por exemplo: Cecil Taylor, Albert Ayler, John Coltrane, Pharoah Sanders, Henry Grimes, Archie Shepp e Sunny Murray.

⁴⁶ De acordo com Larry Polansky, “Uma das coisas interessantes é que agora existe uma espécie de gênero bem-definido – com, de fato, diversos subgêneros – de ‘improvisadores livres’” (Wolff, Polansky et al, 2007, p. 136).

retira o “livre”, preferindo “música improvisada”, e enfatiza o aspecto de haver uma história (preservada documentalmente, por exemplo, por meio de registros sonoros, e transmitida de modo oral e aural) na qual se acumulam ferramentas disponíveis:

De fato, um campo chamado “música improvisada” cresceu e veio a ter alguma proeminência no período desde 1970. (...) Improvisadores individuais agora podem observar um estabelecimento intercultural de técnicas, estilos, atitudes estéticas, antecedentes, redes culturais e práticas sociais (Lewis, 1996, p. 110).

Sem entrar na problemática terminológica, Jean-Charles François limita-se, como Lewis, à utilização da palavra “improvisação”, e classifica qualquer definição do termo como “um assunto perigoso”, mas lista três definições, que, ainda que não abarquem a situação, provém um ponto de partida:

Definir o termo “improvisação” é um assunto perigoso. As três definições mais frequentemente mencionadas não conseguem captar a complexidade da questão: a) uma prática musical sem notação; b) uma prática oral de comunicação direta, de modo não mediado, sem nenhum intermediário; c) uma expressão espontânea de músicos liberados. (François, 2006, p. 624)

De todo modo, sob qualquer orientação e em todos os contextos aqui apresentados, a improvisação emerge como uma prática eminentemente coletiva⁴⁷, na qual

(...) um grupo de músicos (todos compositores-executantes) observam coletivamente a criação, a composição de uma obra no momento de sua execução. O estatuto da obra é aqui inteiramente modificado. Totalmente liberta à indeterminação, ela não tem nenhuma existência potencial. Ela não existe senão durante a duração de sua execução que é aquele de sua eclosão, de sua fabricação e o caso de ser registrada fixamente, os quais têm menos a função de serem propostos como modelos do que como lembranças, a menos que se tornem fonte de uma tradição oral (Deliège, 1971, p. 165).

Especialmente a partir da década de 1960, formaram-se uma série de grupos cujas atividades, predominantemente coletivas, transitavam entre práticas improvisatórias, peças criadas coletivamente e peças indeterminadas. Larry Austin comenta que o foco da edição número 3 da revista “Source – Music of the Avant-Garde”, de 1968, focada em práticas de grupo, deveu-se ao fato de que

---

⁴⁷ Como exemplificam declarações de Joëlle Léandre: “Improvisação é sobre tocar coletivamente, para mim. Na maior parte das vezes, toco com outros, e toco solo pouco frequentemente. É o prazer, a alegria pura, de dividir a música com outros. E precisamos do público, também. E eles estão no mesmo barco com a gente, e escutam com a mesma urgência. É uma música arriscada” (Uitti, 2006, p. 563) ou de Ellen Fullman: [A improvisação] “É algo majoritariamente social para mim. Realmente aprecio o aspecto comunitário – fazer arte é normalmente uma atividade solitária. E o risco de (...) marcar uma data, ajuntar-se e só tocar é emocionante” (Uitti, 2006, p. 595).

observávamos e queríamos registrar que compositores e intérpretes estavam fazendo música de vanguarda, alguns com partituras, alguns sem partituras, mas sempre em interação dinâmica (Austin & Kahn, 2011, p. 8).

Gordon Mumma, nesta edição citada da revista “Source”, elabora uma lista de grupos atuantes com base nesta proposta de abertura e criação coletiva:

(...) grupos se formaram, tais como o grupo do Christian Wolff em Boston; o grupo revolucionário internacional iniciado em Nova Iorque por Dick Higgins chamado Fluxus; o grupo ONCE; o grupo de improvisação de [Lukas] Foss; o Theater of Eternal Music de La Monte Young; o grupo intermídia de Udo Kasemets em Toronto; o Dallas Chamber Ensemble de Jerry Hunt; o grupo ao redor de Charlotte Moorman em Nova Iorque; o grupo ONGAKU, de Takehisa Kosugi, em Tóquio; o New Music Ensemble da [Universidade da Califórnia], Davis; o Musica Elettronica Viva, em Roma; o grupo de improvisação de Cornelius Cardew em Londres chamado AMM; Il Gruppo Internazionale di Improvvisazione Nuova Consonanza, organizado em Roma em 1965; o Sonic Arts Group da cidade de Nova Iorque; o Gruppo 70, em Florença; o New Music Workshop de Joseph Byrd, que depois passou a ser uma banda de rock chamada United States of America; o San Francisco Tape Music Center... (in: Austin & Kahn, 2011, p. 95)

Para Matthieu Saladin,

A época parecia propícia à criação coletiva, à experimentação musical e, ainda mais, a colocar em questão as convenções artísticas, do mesmo modo como ela foi portadora de fortes reivindicações sociais e culturais, e de um certo apelo à liberdade e ao florescimento individual e coletivo. (Saladin, 2014, p. 16)

A trajetória do MEV⁴⁸ é um exemplo de transição de um trabalho voltado para proposições individuais (obras, ainda que indeterminadas) para uma atividade voltada à criação coletiva.

Juntos, eles passaram de um conceito baseado em obras (tocando peças de compositores individuais) para uma prática de *performance* socialmente consciente (improvisar como um meio de se dirigir à liberação coletiva). Inspirando-se na vanguarda afro-americana que incluía inovadores tais como Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, Sun Ra, e nos músicos associados com a Associação para o Avanço dos Músicos Criativos (AACM), o MEV crescentemente passou a considerar a liberdade como uma metáfora para um novo paradigma musical. Logo, música livre - e liberar a música e os músicos - tornou-se uma obsessão tanto ideológica quanto estética. (Beal, 2009, p. 107)

Acerca deste momento de transição, um tanto influenciado pela situação política da época, Rzewski fala de uma música “baseada na amizade”⁴⁹ (apud Lewis,

---

⁴⁸ Musica Elettronica Viva, grupo formado em Roma majoritariamente por músicos estadunidenses lá residentes, do qual fizeram (ou fazem) parte Frederic Rzewski, Alvin Curran, Jon Phettenplace, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandro e Steve Lacy.

2006, p. 430) e do estabelecimento de “uma nova tradição oral”, pautada pela liberdade de associação e pela “autodeterminação dos indivíduos” (Rzewski & Verken, 1969, p. 93), palavras ecoadas pela colocação de Brassier citada acima. Poderia ser possível pensarmos que um “mecanismo involutivo” se relacionasse, por exemplo, à adoção por parte do grupo de qualquer fonte sonora enquanto material musical possível, muitas vezes amplificada por meio de microfones de contato ou captadores diversos (de fato, este o principal instrumento eletrônico do grupo, simples e compartilhado por todos⁵⁰). Sanson (2001, p. 32) aponta, em artigo dedicado primariamente ao AMM, mas neste aspecto extensível ao MEV, que a utilização de “fontes sonoras não habituais (de brinquedos de criança a aparelhos eletrônicos feitos em casa)” tornou-se algo recorrente nessa prática.

No caso de Cornelius Cardew e sua relação com o AMM, a transição da prática individual para a prática coletiva deu-se com a composição de “Treatise”:

Era o componente humanizador da espontaneidade na música improvisada, que acha sua expressão no diálogo criativo entre músicos no momento do fazer musical, que Cardew tanto valorizava. No AMM ele viu a incorporação de suas ideias e sentimentos sobre música e liberdade levadas a um próximo estágio. (...) [Cardew] “Eu agora vejo ‘Treatise’ como uma transição entre minha preocupação anterior com problemas de notação musical e minhas preocupações atuais – improvisação e uma vida musical. Entrar no AMM foi um momento de virada, tanto no que concerne a composição do ‘Treatise’ quanto em tudo que eu pensava sobre música até então” (Tilbury, 2012a).

O trabalho criativo coletivo, uma posição assumidamente heterodoxa em relação ao fazer musical típico da música de concerto (ambiente do qual vinha uma boa parte dos seus participantes), e, mesmo do *jazz* (levando em conta, por exemplo, a função hierárquica que os líderes de grupos assumiam e sua dominância com relação à atividade artística), gera, como era de se esperar, uma diluição da autonomia criativa; a produção é fruto de debate e comprometimentos. Mattin (2003) argumenta que “[n]a improvisação, a colaboração é trabalhar em conjunto a fim de não conseguir nada além da dissolução dos egos um no outro” (Mattin, 2003).

---

⁴⁹ Elemento este que Lewis associa à “observação do crítico Christopher Small sobre improvisadores Afro-Americanos, que respondem ‘não apenas às necessidades internas do mundo sonoro que está criando mas também às dinâmicas da situação humana ao passo que ela se desenvolve ao seu redor’”. (Lewis, 2006, p. 430)

⁵⁰ O que não deixa de ser curioso, dado o nome do grupo. Entretanto, um posicionamento crítico em relação à reificação de dispositivos eletrônicos é algo relevante em sua atuação, como demonstra a declaração de Rzewski: “A tecnologia não precisa mais ser glorificada, mas, ao contrário, tem de se tornar menos evidente, menos ruidosa e intrusiva. Agora que as máquinas se tornaram uma parte tão dominante de nosso meio, estamos começando a tomar consciência da necessidade de redescobrir os nossos corpos, que se tornaram atrofiados pela dependência de máquinas, e do qual as máquinas nos alienaram. (...) Quanto mais elaboradas e mais caras elas são, menos se tornam úteis para os nossos propósitos. Nossa música não é para impressionar as pessoas, mas para libertá-los” (Rzewski & Verken, 1969, p. 96).

Para Rzewski, este processo torna as atividades mais intensas:

Eu acho que nós nos afastamos das "estruturas" do formalismo serial, da mesma forma que nos afastamos das idéias de acaso e indeterminação, (...) [e] passamos para uma área totalmente diferente, menos intelectual e estética, mais física e natural, em que as diferenças entre o compositor e intérprete, entre artista e leigo, são extintas. (...) [T]entamos encontrar uma base firme para a nossa música em nossa consciência e confiança um no outro (...). Este processo também tende a ser mais intenso do que qualquer atividade solitária, tal como composição, pois atuar junto a um grupo tende a amplificar todas as experiências, tanto as positivas como as negativas (Rzewski & Verken, 1969, p. 93-94).

Já o grupo italiano Gruppo di Improvisazione da Nuova Consonanza, de acordo com relato de Larry Austin (in Childs & Hobbs, 1982, p. 28), tinha bastante dificuldade em lidar com tal tipo de situação:

Em um grupo tão grande⁵¹ não dá para reconciliar as diferenças de abordagem entre os músicos que, enquanto compositores, tentam, cada um, modelar a peça de acordo com sua própria imagem composicional. (...) De um modo "muito idealista, muito romântico" e "muito italiano, muito anarquista e muito diversificado". Acho que nunca conseguíamos chegar a um consenso sobre nada, o que era talvez o seu maior charme. (Aldo [Clementi] e Franco [Evangelisti] discutiam muito, e Aldo, frustrado, saiu do grupo.)

No AMM divergências relacionadas, por exemplo, ao uso de amplificação e às noções de cotidiano e sua relação com a arte, foram motivo de tensões internas, especialmente, segundo Amy C. Beal (2009), no que concerne a interação entre músicos com diferentes formações – alguns com formação musical universitária, provenientes de um determinado contexto cultural e social – casos de Rzewski, Curran e Teitelbaum – e outros autodidatas, como Jon Phetteplace. Ela cita um trecho de diário de Phetteplace, no qual menciona uma situação musical em que um objeto do cotidiano (uma campainha) altamente amplificada encobre todos os outros sons – e, em especial, o próprio Phetteplace, que estava tocando violoncelo. Este, o músico com menos treinamento formal do grupo, achou problemático que um som do cotidiano "bloqueasse" sua "possibilidade de fazer algo artístico" (in Beal, 2009, p. 106). Segundo Beal,

Esta situação demonstra como, em algum grau, as pessoas que tinham mais familiaridade com a tradição da arte musical eram aquelas que estavam mais dispostas a deixarem-na de lado, enquanto alguém como Phetteplace, que vinha de fora das

---

⁵¹ O grupo normalmente é descrito como tendo três membros principais – Franco Evangelisti, Egisto Macchi e Ennio Morricone – mas trabalhava frequentemente, nesta época, com formações bem maiores: Austin comenta sobre ter participado de sessões com dez músicos ([Aldo] Clementi, [Ivan] Vidor, [Franco] Evangelisti, Smith, Eaton, John Heineman, [Cornelius] Cardew, [Alvin] Curran, Mario Bertoncini.

instituições, e tinha lutado para chegar onde estava musicalmente, queria proteger a tradição e as “chances de se obter algo artístico com isso” (2009, p. 107).

De modo a organizar seu funcionamento e determinar seu modo de funcionamento, a Scratch Orchestra desenvolveu um dispositivo para estabelecer as diretrizes das atividades do grupo, um “projeto de constituição” (Cardew, 2011). Tal documento visava definir o grupo⁵², e determinar como seriam conduzidas as atividades – basicamente por meio de um sistema de rotação, que atribuiria a um diferente indivíduo a responsabilidade por cada atividade, iniciando-se pelo mais jovem; se este abrisse mão da organização da atividade, esta seria definida de modo aleatório ou por votações sucessivas. Também definia e delimitava classes de repertório das quais poderia ser escolhido o material de cada apresentação: “Scratch Music” (baseada em “acompanhamentos” notados individualmente por cada membro), “Popular Classics” (peças familiares para diversos membros do grupo, na qual um determinado indivíduo toca um excerto e os outros tentam acompanhá-lo⁵³), “Improvisation Rites” (pontos de partida para improvisações⁵⁴), “Compositions” (peças que podem ser tocadas pelo grupo, incluindo peças indeterminadas ou especialmente compostas⁵⁵), “Research Project” (exames de objetos ou situações, simplificados pelo uso de palavras, realizados por meio de “viagens” intelectuais realizadas em diversas dimensões – temporal, espacial, intelectual, espiritual, emocional - realizadas na forma de apresentações⁵⁶).

3. Contexto brasileiro atual

Considerando-se o foco principal do presente trabalho, isto é, a criação musical no século XXI, especialmente no território brasileiro⁵⁷, levando-se em conta o discurso pessoal desenvolvido por artistas, suas práticas e o discurso institucional veiculado por coletivos, festivais, núcleos e organizações, a utilização do termo “experimental” remete a diferentes aspectos discutidos acima. Alguns mais recorrentes são:

---

⁵² “[U]m grande número de entusiastas partilhando seus recursos (recursos principalmente não materiais) e reunindo-se para atividades (fazer música, *performance*, edificação)” (p. 332).

⁵³ Por exemplo: “Sinfonia Pastoral”, de Beethoven, “Eine Kleine Nachtmusik” de Mozart, “Segundo Concerto” de Rachmaninov, “Concerto para Piano” de Cage, “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, etc.

⁵⁴ Por exemplo, de Howard Skempton: “Iniciação do pulso / Continuação do pulso / Desvio do pulso, por meio de acentuação, decoração, contradição”.

⁵⁵ Por exemplo, “Poem” de La Monte Young, “In C” de Terry Riley, “Aus den Sieben Tagen” de Stockhausen, “Play” de Christian Wolff, “Variations VI” de John Cage.

⁵⁶ Estabelece-se um ou mais vetor(es), e mantém-se um registro do que se desenvolveu acerca dele – incluindo atividades musicais.

⁵⁷ Embora os aspectos citados abaixo sejam relevantes na atualidade dentro de um contexto mais amplo, internacional.

- 1) diversidade (práticas, estilos, gêneros, recursos técnicos e instrumentais);
- 2) algo inovador, não convencional; liberdade (artística);
- 3) práticas desenvolvidas de modo empírico;
- 4) uma música que dialoga (de diferentes pontos de vista: artístico, técnico, estilístico, poético) com uma espécie de tradição de música indeterminada (diversidade de modos de notação; abertura; participação decisiva dos executantes na definição de forma e material);
- 5) uma música que tem na experiência de determinadas situações um fator determinante (ie, que depende de um contexto e de uma vivência específicas)
- 6) um senso de comunidade (artistas que circulam por determinados espaços; colaborações; trocas – informações, contatos, oportunidades).

Os dois primeiros itens citados, diversidade e inovação, são especialmente frequentes no discurso associado à organização de atividades (séries, festivais, selos), mais do que propriamente no discurso desenvolvido por artistas ao abordarem sua própria produção⁵⁸. Quanto ao primeiro, pode-se observar, como um exemplo inicial e particularmente claro, a divulgação do II Festival Ibrasotope de Música Experimental (SP), ocorrido em 2010, que propunha a seguinte lista de palavras-chave, como uma amostra do que se faria presente no evento: “Arte sonora, computação musical, circuit-bending, drone, eletrônica ao vivo, esculturas sonoras, improvisação livre, instalação sonora, música contemporânea, música indeterminada, multimídia, *performance*, ruído, sampleamento radical, vídeo-partitura”⁵⁹. A utilização de múltiplas palavras-chave ocorre na descrição de diversas outras empreitadas, tais como: pelo selo Antena (RS), que menciona “[c]olagens sonoras, ruído, síntese de frequência. Noise, ambient, eletroacústico, idm, glitch”⁶⁰, nos álbuns do selo Azucrina Records (MG), que contêm, por exemplo “improvisation, live electronics, circuit bending, experimental, noise, piano, drone”⁶¹, no Festival Novas Frequências (RJ), cuja edição de 2012 foi apresentada pelo curador Chico Dub como contemplando questões como “minimalismo, repetição, erro, desconstrução, transcendência, religião, distopia, o uso

⁵⁸ Com a ressalva de que, em termos gerais, os eventos neste âmbito são majoritariamente realizados por artistas. Deste modo, estabelece-se um discurso de certa forma heteronímico, com a separação entre a persona do artista e a persona institucional (organizador, curador, administrador, etc).

⁵⁹ Excerto de texto utilizado na divulgação do evento, disponível em: <http://www.ibrasotope.com.br/2010/07/ii-festival-ibrasotope-de-musica.html> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁶⁰ Em <https://archive.org/details/antena/&tab=about>.

⁶¹ Em <http://www.azucrinarecords.net/>.

criativo de samples, a estética lo-fi e o som pelo som”⁶² ou pelo selo Seminal Records (MG), que se apresenta como “selo musical independente brasileiro focado em música experimental, incluindo produções de música eletroacústica, ruído, eletrônica, improvisação livre, música conceitual e bizarra”⁶³.

Quanto ao segundo item, alguns termos relacionados a ele encontram-se nos próprios nomes das organizações ou eventos desenvolvidos neste contexto, em palavras como “novo”, casos do já citado Festival Novas Frequências e do coletivo NME (SP), cuja sigla significava, ao menos inicialmente, Nova Música Eletroacústica, “invenção”, como no caso da série de apresentações MIEI – Música de Invenção: Experimental e Improvisada (MG). O discurso sobre inovação se faz presente, por exemplo, na divulgação da coleção de álbuns “Limiares”⁶⁴, que apresenta como características unificadoras de uma produção de outros pontos de vista bastante distintas “a vontade de descobrir novos modos de interação e escuta, de questionar os limites do musical e do sonoro, de estimular novas formas de se fazer e pensar música”⁶⁵; motes similares são utilizados pelo Festival Música Estranha (SP), que se define como uma junção de diferentes “vertentes, sempre ligadas à abordagens inovadoras e inquietas, onde o artista está em busca de novos paradigmas e relações sonoras na criação, interpretação e fruição musical”⁶⁶. A própria utilização de uma expressão como “música estranha” já denota uma intenção de não convencionalismo, o que também se percebe na descrição citada acima referente à Seminal Records, ao utilizar-se da palavra “bizarra” como último qualificador associado a música em sua área de atuação; nesta direção, o selo Meia-Vida (PR) descreve-se como “dedicado a promover expressões não convencionais de som/imagem/palavra”⁶⁷. Já ideias relacionadas a liberdade são explicitadas, por exemplo, pelo Plano B (RJ), que em seu blogue se descrevia como um “espaço livre para performances livres”⁶⁸, pelo festival Pequenas Sessões (MG), descrito como “[u]m festival de intercâmbio e música livre independente”⁶⁹, bem como no título do Festival Música Livre (SC), além, evidentemente, do amplo uso em relação à prática da assim chamada improvisação livre.

---

⁶² Em <http://2012.novasfrequencias.com/o-festival/>.

⁶³ Em <http://seminalrecords.bandcamp.com/>.

⁶⁴ Três álbuns virtuais lançados em 2012: um do Duo N-1, um com peças de Valério Fiel da Costa e um do Duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio junto a seis outros músicos convidados.

⁶⁵ Em <http://www.overmundo.com.br/agenda/show-de-lancamento-do-projeto-limiares> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁶⁶ Em <http://www.strangemusicfestival.com/o-que-me> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁶⁷ Em <https://www.facebook.com/meiavida.ruído/about/> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁶⁸ No caso, em inglês: “a free space for free performances”. Em <http://planoblive.blogspot.com.br/> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁶⁹ Em <http://www.pequenassessoes.com/> [acesso: 17 de setembro de 2016].

Com relação ao terceiro item, ideias associadas a ele apresentam-se em diversas ocasiões nas entrevistas e conversas realizadas com artistas da área⁷⁰, dentre as quais podemos mencionar a ideia de utilizar um grupo enquanto laboratório, defendida, por exemplo, por integrantes da Orquestra Errante, como Migue Diaz Antar, que diz que “acho que está se estabelecendo mesmo como um grupo laboratório de pesquisa” (Apêndice, p. 337), fala que vai no mesmo sentido da de Giuliano Obici, do duo N-1:

Mas, basicamente a gente tem uma série de pontos em comum, e, na verdade, é um grande laboratório o N-1, a gente sempre experimentou, tentou criar essa liberdade de experimentar e trazer coisas, cada um trazendo o que está interessado, de uma maneira muito livre e aberta. A gente sempre quis ter esse espaço de experimentação, num sentido geral. (Apêndice, p. 470)

A ideia do desenvolvimento de um trabalho empírico, com a mesma analogia do laboratório, é trazida por Panda Gianfratti, ao valorizar uma espécie de “trabalho de laboratório que você demora anos, às vezes, para desenvolver e experimentar ideias musicais” (Apêndice, p. 488). Nesse sentido, ainda seria possível mencionar trabalhos desenvolvidos a partir de sucessivos testes, como o do duo formado por Adriano Monteiro e Lucas Araújo, cujo modo de trabalho é descrito por Araújo da seguinte forma: “sentar, testar, não deu, deu” (Apêndice, p. 445).

Quanto ao quarto item, algo que evidencia um diálogo com essa espécie de tradição é a frequente iniciativa de revisitar peças de compositores que trabalharam com indeterminação, partituras gráficas ou verbais na segunda metade do século XX. Por exemplo, peças de compositores do que habitualmente se chama de “Escola de Nova Iorque” são frequentemente incluídas no repertório do coletivo Artesanato Furioso⁷¹ (PB), casos, por exemplo de “For 1, 2 or 3 People” (1974), de Christian Wolff⁷², “December 1952” (1952), de Earle Brown⁷³, “Radio Music”⁷⁴ (1956), “Four6”⁷⁵ (1992) e outras peças de John Cage. A peça “Treatise” (1963-67), de Cornelius Cardew, marco e exemplo especialmente radical do uso de notação gráfica foi

---

⁷⁰ Ver apêndice com transcrição de entrevistas realizadas durante a pesquisa, bem como transcrição de sessões de conversação ocorridas em eventos de música experimental nos últimos anos.

⁷¹ “Desde 2012 o Artesanato Furioso, então como projeto vinculado ao projeto de performance de música eletroacústica Log3/COMPOMUS, tem desenvolvido sistematicamente concertos envolvendo música experimental de “alto risco”, abordando obras raras do repertório da New York School (Cage, Feldman, Brown e Wolff)”, texto utilizado na divulgação de eventos, como por exemplo em: <https://www.facebook.com/events/242564426102540/> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁷² Apresentação em 17 de junho de 2015.

⁷³ Em mais de uma ocasião: 15 de setembro de 2015, 18 de maio de 2016.

⁷⁴ Em 13 de julho de 2016.

⁷⁵ Em 12 de outubro de 2016.

abordada por diferente grupos em algumas ocasiões, tais como, por exemplo, em duas ocasiões no Ibrasotope⁷⁶ e em uma ocasião na Casa do Lago (UNICAMP)⁷⁷. Um último exemplo disso⁷⁸, de caráter mais abrangente, foi a realização da nona edição da série “¿Música?”, com o tema “Partituras Verbais”, promovida pelo NuSom⁷⁹, que ocorreu no Ibrasotope⁸⁰, sob a justificativa de propiciar “experimentação e discussão crítica a partir de um repertório já bem estabelecido, que é recriado coletivamente a partir das reflexões dos integrantes do grupo”⁸¹. Nesta ocasião foram tocadas peças de Alison Knowles, Alvin Lucier, Cornelius Cardew, Christian Wolff, G. Douglas Barrett, George Brecht, Hugh Shrapnel, Malcolm Goldstein e Pauline Oliveros, com a participação de 27 músicos⁸², em diversos ambientes da casa, conforme ilustração abaixo.

Figura 11: Planta do andar térreo do Ibrasotope, com indicações de horários de apresentação de cada peça em cada diferente espaço da casa.

⁷⁶ Em 12 de agosto de 2008, em versão parcial (páginas selecionadas) sob direção de Matthias Koole junto ao grupo Limite, que contou então com: André Damião Bandeira: acordeão; Mário Del Nunzio: guitarra & eletrônica; Matthias Koole: guitarra & eletrônica; Rodolfo Valente: bandolim; Valério Fiel da Costa: objetos amplificados eletrônica; e em 12 de agosto de 2016, em versão integral (todas as 193 páginas), tocada por Bernardo Barros: eletrônicos, Manu Falleiros: saxofones e Mário Del Nunzio: guitarra.

⁷⁷ Em 9 de junho de 2016, sob direção de Manu Falleiros e tocada por Alberto Ferreira: Piano; Carlos Roberto: vibrafone; Cássio Moreira: percussão; Diego Assis: violão; Manu Falleiros: saxofone; Marcelo Pereira: saxofone; Nando Penteado: violão; Ronalde Monezzi: saxofone.

⁷⁸ Evidentemente, dentre diversos outros possíveis.

⁷⁹ Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP.

⁸⁰ Evento realizado em 30 de maio de 2014.

⁸¹ Excerto de texto sobre o evento, bem como imagem colocada abaixo, disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nusom/musica9> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁸² Alexandre Marino, Alexandre Zamith, André Martins, Antonio Goulart, Bruno Hiss, Carlos Avezum, Denise Aoki, Fabio Leão, Fabio Martinelli, Fernando Iazzetta, Jonathan Andrade, Julián Jaramillo, Kooityro Kawazoe, Lílían Campesato, Manu Falleiros, Marcelo Muniz, Marcelo Queiroz, Mariana Pasquero, Mário Del Nunzio, Max Schenkman, Migue Diaz, Missionário José, Natacha Maurer, Pedro Paulo Santos, Priscila Montania, Rafael Gherini, Vitor Kisil.

O quinto item relaciona-se ao desenvolvimento de práticas que dependem de contextos específicos ou propõem ocorrências únicas. Com isso, torna-se necessário que sejam vivenciadas em determinada situação, num processo que envolve uma troca entre os presentes. Em alguns casos, isso implica na participação ativa do público presente, a que se refere positivamente Manu Falleiros, ao falar de uma pessoa do público, em determinada apresentação, que passa “a ter contato com a experiência em si, (...) [o] que faz muito mais sentido pro tipo de música que a gente gosta de fazer” (Apêndice, p. 311). Apropriando-se de um termo com carga histórica, Giuliano Obici fala da experiência do compartilhamento e da diferença presente em práticas improvisatórias:

Por exemplo, estou lembrando aqui do John Cage, do *happening*, da experiência ali compartilhada, desse momento. Acho que no nosso trabalho, isso vale bastante, porque parte dessa coisa do improviso, a gente preza por esse nosso partilhar ou compartilhar esse nosso momento ali que vai ser sempre diferente, por essa diferença implícita... A diferença sempre se perpetua (Apêndice, p. 477).

O sexto item diz respeito a algo que parece central à própria utilização do termo “música experimental”, compreendido enquanto algo intencionalmente amplo, que é a ideia de criação de uma comunidade de interessados, que viabilize a circulação de músicos, a troca de experiências e a ampliação do alcance da produção. É este o aspecto ressaltado por Henrique Iwao, ao abordar o termo “música experimental”:

É, tem um sentido de comunidade, de criação de comunidade. E desde o final de 2007 a gente colocou bastante esforço em tentar aglutinar essas pessoas que faziam música experimental... Foi quando a gente (...) fundou o Ibrasotope, que é um núcleo de música experimental. Eu não lembro como a gente começou a usar esse termo, mas foi uma coisa que acabou aglutinando pessoas que tocavam improvisação livre, tocavam *noise*, coisas bem barulhentas, tocavam música contemporânea de concerto, ou até tocavam música *pop* mais esquisita que não estava inserida no universo [pop] (Apêndice, p. 453).

Tal ideia, sob a égide da cooperação, se faz presente, por exemplo, nos discursos relacionados aos selos Al Revés e Antena, respectivamente:

Nosso objetivo é colaborar com pessoas que tenham vontade e meios para construir uma sólida base para cooperação a longo prazo, com a intenção de criar uma comunidade saudável e produtiva, que acredita no uso do copyleft e na produção independente⁸³.

---

⁸³ Em <http://www.alreves.org/releases#about> [acesso: 17 de setembro de 2016].

Sempre buscar novos artistas interessados em colaboração, para divulgar e fortalecer o cenário já existente.
Divulgação. Difusão.⁸⁴

Bem como pelas palavras de ordem do selo Azucrina Records, “MENOS EXPECTATIVA E MAIS PARTICIPAÇÃO! QUE VENHAM @S SELVAGENS!”, que se classifica como um “circuito de experimentação eletrônica e sonora” que opera por meio de “redes colaborativas”⁸⁵.

De um ponto de vista mais prático, a série de apresentações QI (MG) recebe convidados diversos, não necessariamente atuantes na área, para sessões de improvisação; como coloca Matthias Koole:

às vezes é uma coisa completamente aleatória – percebemos que tem alguém interessado e meio que sem saber o que essa pessoa faz, a gente chama também. (...) acho que o QI tem também uma função de agregar, de construção da cena... (...) talvez o único critério talvez seja tentar ter o máximo de gente diferente possível (Apêndice, p. 324).

Já a série de apresentações Dissonantes (SP) tem como intento a realização de uma mudança sobre a comunidade que se forma ao redor da música experimental: o aumento da participação feminina, em especial como artistas, mas, também enquanto frequentadoras de eventos – e, portanto, participantes da comunidade – de música experimental:

[v]isando modificar esse contexto e ampliar a participação das mulheres nessa cena, a série pretende criar um espaço de visibilidade e troca com apresentações de mulheres e/ou grupos compostos por pelo menos 50% de mulheres⁸⁶.

Diversos artistas atuantes nesse contexto também mencionam, enquanto influências e referências para sua atuação, os trabalhos de colegas e outras pessoas atuantes neste contexto. Menções desse tipo são recorrentes, por exemplo, nas entrevistas realizadas para o projeto “CCJ Experimental”, aparecendo no discurso de pessoas como Adriano Monteiro⁸⁷, Henrique Iwao⁸⁸, Lucas Araújo⁸⁹ e Michelle Agnes⁹⁰, dentre outros (cf. Apêndice).

---

⁸⁴ Em <https://archive.org/details/antena/&tab=about> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁸⁵ Em <http://www.blog.azucrina.org/> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁸⁶ Em <https://www.facebook.com/pg/Dissonantes-912499242153149/about> [acesso: 17 de setembro de 2016].

⁸⁷ “(...) eu acho que a principal referência (...) é o ambiente que vai gestando. E o ambiente inclui referências das adotadas socialmente enquanto grandes, dos grandes compositores e não sei o que mais, e referências pequenas do dia a dia, que vão moldando sua postura perante o fazer musical, que eu acho que é bem mais rico” (Apêndice, p. 444).

4. Música experimental no Brasil no século a partir de 2000

Howard S. Becker formulou a concepção de “mundos das artes” (Becker, 2008) para descrever modos de trabalho cooperativos em esferas específicas de atuação dentro das artes. Ele parte de três premissas: ação coletiva (observar a contribuição de todos envolvidos em determinado processo, incluindo aqueles convencionalmente tidos como menos importantes); comparação (como fenômenos similares tomam diferentes formas em diferentes lugares); processo (a ideia de que nada acontece de uma só vez, e sim gradualmente) (p. xi-xii). Deste modo, emerge um interesse em padrões de cooperação, sem a necessidade do foco estar num indivíduo isolado, o “artista” (p. xxiii): o termo é utilizado “para denotar a rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada pelo seu conhecimento compartilhado de modos convencionais⁹¹ de fazer coisas, produz o tipo de obras artísticas pelo qual aquele mundo da arte é conhecido” (p. xxiv), com a intenção de possibilitar uma compreensão “da complexidade das redes cooperativas por meio das quais a arte acontece” (p. 1).

Os mundos das artes não são, de modo algum, sistemas em equilíbrio – passam por mudanças contínuas. Mas, para que as mudanças efetivem-se e possam converter-se, eventualmente, em novas convenções (ou, mais raramente, ensejem um novo mundo da arte), é de importância crucial a ocorrência de um desenvolvimento organizacional. Deste modo, a mobilização (de recursos materiais e pessoais) torna-se o aspecto fundamental para que mudanças se sustentem (p. 300-301). Becker aponta para dois tipos de mudanças: aquelas de caráter gradual, vistas como desenvolvimentos lógicos dentro de determinada prática, e aquelas de caráter revolucionário, que rompem com convenções de um determinado contexto. Deste modo, a noção de revolução poderia ser válida quando “um ou mais grupos importantes de participantes são desalojados pela mudança, mesmo se o resto

---

⁸⁸ “Ah, tem sempre os amigos, e eu sou uma pessoa bastante influenciável, que gosta dos amigos e das coisas que eles fazem, e isso acaba, também contaminando as coisas que eu faço” (Apêndice, p. 455).

⁸⁹ “Bom, acho que na parte não específica do trabalho, mas no geral minha atitude em relação ao instrumento, e até de gosto, teve referências práticas, das pessoas com quem eu toquei... Então, por exemplo, Henrique Iwao e Mário Del Nunzio, que foram pessoas com quem eu toquei durante muito tempo, acabaram direcionando a minha maneira de enxergar esse tipo de prática... Então é uma referência próxima, de colegas.” (Apêndice, p. 444).

⁹⁰ “Acho que nesse contexto da improvisação, principalmente algumas pessoas com quem eu tiver oportunidade de tocar, e, no caso deles, é interessante porque a minha maneira de enxergar o piano e de tocar mudou bastante, mas também alguma coisa muda na maneira de escutar as coisas que você já ouvia e conhecia antes” (Apêndice, p. 490).

⁹¹ A ideia de “convenções”, relevante para a argumentação de Becker, pode parecer estranha no contexto de música experimental, porém pode ser exemplificada pelo compartilhamento de conhecimentos que, por exemplo, improvisadores livres que nunca tocaram juntos antes (e podem ser de diferentes proveniências) podem ter.

continuar praticamente igual”⁹² (p. 307), ou seja ainda que “muito mude, muito continua igual”; se o padrão de cooperação fosse integralmente alterado, não se trataria de uma “revolução”, de acordo com a conceituação de Becker, mas do surgimento de um “novo mundo da arte”. No que se referem a fatores organizacionais, os responsáveis pela inovação quando bem sucedidos, em geral, adotam estratégias mistas, envolvendo as seguintes variáveis: ocupação e tomada de estruturas pré-existentes; divisão de espaços com outros modos de produção artística; criação de novas redes de produção e distribuição (p. 309).

Evidentemente, antes do período citado já havia uma produção musical que se dava dentro do âmbito artístico que aqui será abordado. Entretanto, questões organizacionais e tecnológicas que se desenvolveram no período que será abordado permitiram que houvesse uma maior integração entre grupos de interessados, resultando numa maior possibilidade de mobilização; como aponta Becker (2008, p. 309-310), “o processo de mobilizar pessoas para se unirem numa atividade cooperativa de modo regular” é o fator fundamental para que se “compreenda o nascimento de novos mundos de arte”. Alguns fatores que podem levar a novos mundos da arte são (p. 311-13):

- a) Novas tecnologias: permitem a realização de novos produtos artísticos⁹³.
- b) Novos conceitos: novos modos de se pensar sobre algo cujas possibilidades podem ser exploradas como um desenvolvimento técnico.
- c) Novo público: novas formas de distribuição, capacitação de uma parcela mais ampla da população.

Parece plausível, de acordo com tal concepção de “mundos das artes”, que se tenha formado, ao longo da década anterior até a atualidade, algo que se enquadre

---

⁹² Como exemplo, Becker fala de compositores que desenvolvem novas notações e demandam novas técnicas instrumentais, mas mantêm a produção de partituras, o formato de concerto, etc.

⁹³ Como exemplo disso, Becker cita música eletrônica – quando a utilização de recursos eletrônicos configura-se apenas como uma alteração dentro de um mundo pré-existente e quando se configura como um novo mundo de fato; este segundo caso ocorreria com “criadores de música eletrônica” que vêm do “mundo da computação e da matemática. Orientados para computação e maquinaria ao invés de música, eles começaram a fazer música só com as máquinas, dispensando intérpretes humanos. Não apenas a música difere de vários modos – ao usar ruídos randômicos ou sons puros gerados por máquinas como material básico, por exemplo – mas os compositores são menos orientados a *performances*, e mais interessados em enviar fitas uns aos outros e em disponibilizá-las para outros ouvirem. (...) Esta versão da música eletrônica faz o desenvolvimento de um novo mundo da arte mais provável” (p. 311-12).

neste conceito no que concerne a música experimental no país. Os fatores que Becker aponta como de relevância para o surgimento de novos mundos da arte – novas tecnologias, novos conceitos, novo público - parecem ser, ao menos em certa medida, atribuíveis a esse cenário. O primeiro relaciona-se ao barateamento e maior acessibilidade a recursos eletrônicos e computacionais, bem como do acesso à Internet, o que leva a, por um lado, novas possibilidades de difusão (por exemplo, criação de selos virtuais), e, por outro, à sua utilização tanto para a realização de registros (gravação e edição de material sonoro digital) quanto do ponto de vista da prática artística, permitindo que, por exemplo, o computador portátil se tornasse amplamente viável para a prática de música com recursos eletrônicos ao vivo; o segundo, é algo que se faz bastante recorrente nessa prática musical, que tem na ideia de inovação (ou, ao menos, de especificidade) um aspecto central; o terceiro, que também se relaciona ao primeiro, pode-se relacionar à possibilidade de difusão virtual de sua produção, que, deste modo, se torna acessível de modo facilitado a um público mais amplo; além disso, encontra ecos nas diversas atividades (séries de apresentações, festivais, etc., a serem tratados abaixo) surgidas e desenvolvidas durante este período.

De qualquer modo, talvez não caiba elucidar aqui se esse cenário musical específico configura, de fato, um “novo mundo da arte”, na acepção de Becker (o que, por um lado, poderia parecer problemático, dados os antecedentes e certas similaridades com a situação de outros países, mas, por outro, pareceria apropriado, dado o desenvolvimento, que se aproxima dos fatores preconizados por Becker ao tratar da estabilização e expansão de um “mundo da arte”⁹⁴), ou configura-se como

---

⁹⁴ Para que um determinado “mundo da arte” obtenha certa estabilidade, expansão geográfica da atuação e legitimação, Becker (2008, p. 322-346) aponta para alguns fatores:

a) Produção: Aumento da produção, tanto por meio do número de pessoas envolvidas quanto pela adoção de métodos industrializados.

b) Distribuição: Permitir que o trabalho feito em uma determinada região seja conhecido em outro local.

c) Comunicação: Entrar em contato com outros ambientes artísticos: “aprender em primeira mão o que se desenvolveu em outros locais e passar o que se sabe sobre o que ocorreu em sua própria região”. O mesmo se dá com o público. Fatores que facilitam isso são: facilidade de viagem; desenvolvimentos tecnológicos.

d) Pessoal intercambiável: Por meio de um maior compartilhamento de conhecimentos das convenções básicas de determinado tipo de produção artística: se uma grande variedade de material torna-se disponível para estudo (imagens, discos, etc.), interessados podem desenvolver habilidades de modo mais autônomo e colaborar com os praticantes de outras localidades sem muita dificuldade. O público, da mesma forma, torna-se apto a compreender de modo mais imediato o repertório produzido em localidades diferentes. O conhecimento compartilhado permite a ampliação da atividade cooperativa.

e) Instituições do mundo da arte: Aceitação de algo como “arte”. Alguns fatores que estão relacionados a tal aceitação são: mídia e aparato estético desenvolvidos, de modo a que se possam estabelecer discussões críticas; dissociação de atividades comerciais ou de

“revolução” ou “deriva” em relação a outros “mundos da arte”. O que interessa aqui é, sim, a partir dessas noções de coletividade e processo, especialmente, apontar para os fatores e discutir a constituição deste cenário.

A tabela abaixo mostra uma lista de empreitadas que se relacionam ao contexto aqui tratado. Ela inclui coletivos (que atuem em pelo menos uma das atividades subsequentes), encontros, festivais, selos e séries de apresentações. A lista não pretende (dada a impossibilidade de se fazer algo do tipo) ser uma compilação integral de todas as empreitadas relacionadas a este contexto, mas sim oferecer um panorama suficientemente amplo⁹⁵. Ela também apresenta algumas restrições: não inclui atividades que tenham pontos de contato (às vezes bastante consideráveis) com o contexto aqui tratado, mas que estejam majoritariamente inseridas em outros contextos⁹⁶, apesar de incluir empreitadas que não se descrevem como de “música experimental” mas que compartilhem as características apontadas acima, e favorece empreitadas que demonstrem uma continuidade de ações – ou seja, não inclui, em geral, eventos únicos, apresentações pontuais; também não são incluídas empreitadas voltadas à difusão de um artista ou grupo (por exemplo, selo criado para lançar álbuns de determinada pessoa). Na versão apresentada abaixo, está organizada cronologicamente por ano de início das atividades e alfabeticamente para ocorrências num mesmo ano.

nome	tipo	início	término	cidade sede
Fronha Records	selo	2002	2009	Rio de Janeiro
ENCUN	encontro	2003	ativo	itinerante
Antena	selo	2004	ativo	Porto Alegre
Plano B / Menthe de Chat	série de apresentações / selo	2004	2013	Rio de Janeiro
¿Música?	série de apresentações	2005	ativo	São Paulo
Container Inc.	selo	2005	2008	Curitiba
Finetanks	selo	2005	ativo	São Paulo

---

artesanato; construção de “histórias” que enfatizem a relação de determinada produção com atividades artísticas aceitas e suprimam ancestrais pouco desejáveis. Podem-se notar, como será discutido abaixo, processos relacionados a esses cinco fatores no contexto aqui estudado.

⁹⁵ Uma primeira versão desta tabela foi, depois de elaborada, apresentada em alguns encontros e congressos, bem como discutida em redes sociais. A primeira versão da tabela e a discussão desenvolvida no *facebook* pode ser vista em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=705105222972906> [acesso: 18 de março de 2017]. A versão final, aqui apresentada, leva em consideração esse processo, embora nem todas as sugestões tenham sido incluídas, por conta dos critérios supracitados. O autor agradece as contribuições feitas.

⁹⁶ Por exemplo, selos ou eventos majoritariamente voltados a *rock*, *jazz*, música contemporânea de concerto ou artes digitais e tecnologia que mantenham diálogos, por vezes bastante frutíferos, com a cena de música experimental.

Al Revés	selo	2006	ativo	São Paulo
Festival Música Livre	série de apresentações	2006	2009	Florianópolis
Fórum de Música Experimental / I Mostra de Música Experimental	coletivo / festival	2006	2006	Fortaleza
Quad	selo	2006	2008	Porto Alegre
Ibrasotope / FIME	série de apresentações / festival	2007	ativo	São Paulo
P-Lugar	série de apresentações	2007	ativo	São Paulo
La Petite Chambre / Pequenas Sessões	selo / série de apresentações / festival	2008	ativo	Belo Horizonte
Sinewave Records	selo	2008	ativo	São Paulo
Azucrina Records	selo / coletivo	2009	2012	Belo Horizonte
EIMAS - Encontro Internacional de Música e Arte Sonora	encontro	2010	2013	Juiz de Fora
Estranhas Ocupações	selo / apresentações	2010	ativo	Recife
Quintavant / QTV	série de apresentações / selo	2010	ativo	Rio de Janeiro
Dis Experimental	série de apresentações	2011	2015	São Paulo
Festival de Improvisação	série de apresentações	2011	2016	São Paulo
Net Concerts	série de apresentações	2011	2014	São Paulo
NME	coletivo (várias atividades)	2011	ativo	São Paulo
Novas Frequências	festival	2011	ativo	Rio de Janeiro
Sokkyotto	série de apresentações	2011	2013	São Paulo
Circuito de Improvisação Livre	coletivo	2012	ativo	São Paulo e região
Mansarda Records	selo	2012	ativo	Porto Alegre
Meia-Vida / Perturbe	selo / festival	2012	ativo	Curitiba
Música de Agora na Bahia	série de apresentações	2012	2015	Salvador
Dominicaos	série de apresentações	2013	ativo	Salvador
Experimentasom	série de apresentações	2013	ativo	Sorocaba
Festival Música Estranha	festival	2013	ativo	São Paulo
Improvise!	série de apresentações	2013	ativo	São Paulo

MI EI - Música de Invenção: Experimental e Improvisada	série de apresentações	2013	2014	Belo Horizonte
Plataforma Records	selo	2013	ativo	Santa Maria
Propósito Recs	selo	2013	ativo	Goiânia
QI	série de apresentações	2013	ativo	Belo Horizonte
Suburbana.Co	selo	2013	ativo	Fortaleza
Artesanato Furioso	coletivo / série de apresentações	2014	ativo	João Pessoa
Estúdio Fitacrepe / Festival Bigorna	série de apresentações / festival	2014	ativo	São Paulo
Seminal Records / Sô(m) - Encontro Internacional de Arte Sonora	selo / festival	2014	ativo	vários locais / Belo Horizonte
Tudos	selo / série de apresentações	2014	ativo	Campinas
Dissonantes	série de apresentações	2015	ativo	São Paulo
Jazz No Hope	série de apresentações	2015	ativo	Porto Alegre
Malware Records	selo	2015	ativo	Campinas
Rumor – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental	série de apresentações	2015	ativo	Recife
Sê-lo Netlabel	selo	2015	ativo	Salvador
Campos de Experimentação Sonora	série de apresentações	2016	2016	São José dos Campos

Tabela 1: Empreitadas de música experimental no Brasil no Séc. XXI.

A grande maioria das atividades citadas na tabela acima é gerida por pessoas também atuantes artisticamente na área⁹⁷. Deste modo, os músicos também assumam funções outras, tais como: técnico de som, engenheiro de gravação, produtor de eventos, organizador, curador, divulgador e o que mais for desejado ou necessário para determinada situação. Isso é determinado por questões financeiras (impossibilidade de se ter uma equipe paga para a realização de um trabalho), mas não somente: dadas as especificidades da música desenvolvida neste contexto, frequentemente é desejável que os envolvidos compartilhem conhecimentos artísticos, estéticos e técnicos, ou, para utilizar o termo de Becker, compartilhem suas

⁹⁷ As exceções são o Festival Novas Frequências e a série de apresentações Festival de Improvisação Livre. Esta última é, nesta tabela, o único exemplo de atividade desenvolvida por iniciativa ligada ao poder público: trata-se de evento mantido pela curadoria de música do Centro Cultural São Paulo.

convenções. Neste sentido, por exemplo, um técnico de som atuante em outros contextos poderia querer realizar procedimentos típicos em sua área de atuação, tais como atenuar ruídos e eliminar microfônias, que podem ser contrários às intenções artísticas neste contexto específico.

Na maior parte dos casos, há o envolvimento de mais de uma pessoa com a organização e manutenção das atividades⁹⁸, havendo predominância de grupos de poucas pessoas (entre duas e cinco) sendo diretamente responsáveis pelas atividades. Em diversos casos, além desse núcleo organizacional, há colaboradores (formais ou informais) que assumem tarefas esporadicamente, de acordo com demandas específicas; nesses casos, costumam ser pessoas que frequentam ou acompanham as atividades. Se há divisões de trabalho específicas para determinadas situações ou dentro de determinados coletivos, elas dificilmente são fixas e estáveis (ou seja, podem ser redesignadas caso a caso): a situação aproxima-se, deste modo, da descrita por Becker:

O que quer que o artista, definido como a pessoa que executa a atividade principal, sem a qual a obra não seria arte, não faz deve ser feito por outra pessoa. O artista trabalha, portanto, no centro de uma rede de pessoas que cooperam, cujos trabalhos são essenciais para o resultado final. Onde quer que ele dependa dos outros, se forma um vínculo cooperativo. As pessoas com quem coopera, deste modo, podem compartilhar integralmente sua idéia de como o trabalho deve ser feito. Este consenso é provável quando todos os envolvidos podem executar qualquer uma das atividades necessárias de modo que, ao passo que existe uma divisão de trabalho, não se desenvolvem grupos funcionais especializados (Becker, 2008, p. 24-25).

Além disso, em comparação com uma situação de trabalho na qual uma maior especialização se faz presente, a abrangência é menor, especialmente no que diz respeito a aspectos que demandam mais tempo ou que podem parecer de menor interesse. No contexto aqui estudado, isso se dá, de modo bastante típico, na divulgação que, em muitos casos, se restringe a um círculo já pré-estabelecido de pessoas. Também se estende a aspectos tidos como secundários ou desimportantes para uma determinada apresentação (que podem incluir, também tipicamente, iluminação, figurino, arranjos cênicos, dentre outros).

Em geral, são atividades iniciadas localmente por um grupo de pessoas (em diversos casos um grupo que muda ao longo do tempo da empreitada), que parte de um determinado intuito estabelecido pelas vontades comuns. Ainda que, como será discutido abaixo, a comunicação virtual auxiliada pela Internet seja vital para as empreitadas sob diversos aspectos, o fato delas serem localizadas regionalmente é

---

⁹⁸ As exceções, neste caso, são alguns selos, tais como Suburbana.Co, Propósito Records e Estranhas Ocupações.

um indicativo de que encontros presenciais são ainda fundamentais. No levantamento realizado, há uma predominância de atividades na região sudeste do país, um número menor de atividades nas regiões sul e nordeste, apenas um exemplo da região centro-oeste e nenhum da região norte. Também há grande predominância de atividades desenvolvidas nas capitais dos estados, com pouquíssimas exceções (notadamente no estado de São Paulo).

Na maior parte dos casos, não parece haver expectativa de retorno financeiro decorrente dessas atividades. Neste sentido, dificilmente se poderia dizer que tais atividades são profissionais, se isso for entendido no sentido de algo que é a atividade central do cotidiano de uma pessoa e que provê ganhos financeiros condizentes com seu sustento; em termos gerais, elas são resultantes da dedicação das pessoas envolvidas no que seria seu tempo livre (novamente, tomando como regra geral a existência de afazeres cotidianos específicos e regulares) com objetivos tais como: divulgar a sua própria produção artística; entrar em contato e divulgar a produção de outras pessoas (em geral pessoas com que tenham afinidade – pessoal e / ou artística); experimentar modelos outros de circulação artística; e, novamente, criar e manter ativa uma comunidade de interessados. Ainda assim, presunções de comprometimento, seriedade, enfim, "profissionalismo", se fazem presentes nas relações estabelecidas neste campo.

Como se pode ver, o número de novas iniciativas tem sido progressivamente crescente: se no período de oito anos entre 2002 e 2009 está citado o surgimento de treze empreitadas, nos sete anos seguintes, entre 2010 e 2016, há vinte e seis novas iniciativas mencionadas, sendo que, em novembro de 2016, trinta delas estão em atividade.

4.1 Espaços e séries de apresentações

As práticas musicais ora tratadas circulam por espaços bastante distintos, que vão de teatros e salas de concerto (menos frequentemente) a uma grande variedade de espaços outros, que incluem, por exemplo, bares, casas (domiciliares), clubes noturnos, estúdios, galerias, galpões e lojas de discos.

Dentre os primeiros mencionados na tabela acima, o Plano B destaca-se por sua longevidade, abrangência e constância. O Plano B era uma loja de discos situada no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa⁹⁹ (portanto, em área de intenso movimento,

---

⁹⁹ A título de contextualização: "Outrora famosa por inspirar tipos como Madame Satã e os malandros cariocas que tanto habitaram as páginas literárias dos autores cariocas, a Lapa é, hoje, ponto de referência absoluta para os amantes da vida noturna.", disponível na Wikipedia:

especialmente nos fins de semana à noite, quando ocorriam as apresentações). O espaço manteve uma série de apresentações regulares durante cerca de 9 anos¹⁰⁰: ainda hoje a série de apresentações mantidas neste espaço, a Plano B Live Sessions, aparenta ser a que teve mais edições¹⁰¹ dentro deste contexto. O local tinha espaço interno pequeno¹⁰² (onde ficavam os músicos e uma parte mais interessada do público) e amplas janelas de vidro, que permitiam a quem quisesse ficar na rua ou quem estivesse de passagem por lá ver (e ouvir) o que acontecia no interior. As atividades foram mantidas e organizadas, durante a maior parte da existência do espaço, por Fernando Torres e Fátima Lopes. Siqueira (2013) aponta para uma separação de tarefas: “Fernando sempre com novas propostas e criando; Fátima também criando, e sobretudo organizando e fazendo aquilo funcionar na prática: lista de emails, divulgação em blogs, produção e agenda de shows” (p. 47).

Figuras 12 e 13: Fotos do Plano B: externo, em dia de evento, e interno, em dia fechado.

Alguns desdobramentos das atividades desenvolvidas por lá incluem o selo Menthe de Chat e o festival Outro Rio, cuja descrição do mote de uma das edições oferece algumas perspectivas sobre as atividades desenvolvidas neste contexto:

O Festival Outro Rio, realizado pela parceria Plano B Lapa e Menthe de Chat decidiu em sua quarta edição expandir o conceito de improviso para a própria produção do evento. Desde a idealização à concepção gráfica, passando pela agenda do festival, todo o processo utiliza o acaso e fatores espontâneos e/ou aleatórios dentro do menor prazo hábil possível. Poucos dias antes do início do evento, um determinado número

---

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lapa_\(bairro_do_Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lapa_(bairro_do_Rio_de_Janeiro)) [acesso: 8 de novembro de 2016].

¹⁰⁰ Entre 2004 e 2013, cf. tabela acima.

¹⁰¹ Um estudo específico teria que ser realizado para que pudesse ser feito o levantamento numérico completo das atividades do Plano B. No blogue que reúne a maior parte das informações das atividades desenvolvidas entre abril de 2009 e o fim das atividades do local em 2013 (<http://planoblive.blogspot.com.br/>, acesso em 20 de novembro de 2016) contam-se mais de duzentas noites de eventos voltados à música experimental. Um levantamento das atividades desenvolvidas entre 2004 e meados de 2009 é bastante mais difícil, mas sabe-se que, igualmente, houve atividades regulares, com momentos de periodicidade semanal.

¹⁰² Segundo Siqueira, 2013, “cerca de 15 metros quadrados” (p. 46).

de artistas (selecionados por dois curadores anônimos que não foram informados do propósito do pedido) é convidado a integrar trios de improviso, que se apresentam no Plano B, um a cada noite do festival. O número de trios e consequente datas específicas do evento é determinado pelo total de artistas participantes.¹⁰³

Ao expandir “o conceito de improviso” para o contexto de produção de eventos evidencia-se a disponibilidade de realização de algo que precise se relacionar com imprevistos e se adaptar a eles; ao invés de um planejamento prévio, opta-se por se lidar com as questões à medida que elas surjam, mantendo-se aberto ao diálogo e à mudança.

Outro espaço de longevidade e regularidade de eventos é o Ibrasotope, em São Paulo, que adota a designação de “núcleo de música experimental”, o que se configura pela realização de atividades diversas (oficinas, palestras, festivais, dentre outras) além da série de apresentações em sua sede. Esta ocupa a parte de baixo de uma casa domiciliar em uma rua relativamente silenciosa na Vila Nova Conceição, realizando apresentações, em geral, numa sala isolada (por vezes, as apresentações ocupam outros espaços da casa, lidando, então, com questões relacionadas à ideia de sítio-especificidade)¹⁰⁴. Deste modo, configura-se como um local que favorece uma escuta concentrada e silenciosa, contrastando fortemente, neste aspecto, com o espaço citado anteriormente. Ainda assim, ambos os espaços preza(va)m pelo oferecimento de um espaço de convivência entre os interessados.

O Ibrasotope teve diversos colaboradores, ativos durante certo período de tempo. Na edição única da Ibrasotope: Revista de música experimental (2009), faz-se presente uma lista de pessoal¹⁰⁵ relacionado com o núcleo; sob a designação de associados, se fazem presentes pessoas com diferentes ligações com a empreitada, que incluem, por exemplo: empréstimo de material, o fato de serem moradores da casa, contribuições com a programação e a curadoria das atividades, parceria institucional na organização de atividades, atuação técnica em eventos e elaboração de material gráfico. A grande maioria dos citados desenvolve atuação artística na área (alguns majoritariamente enquanto videoartistas); a exceção diz respeito à elaboração da arte gráfica: Giovani Castelucci colabora nesse aspecto desde o primeiro ano de atividades do núcleo; posteriormente, em parceria com Guilherme Vieira¹⁰⁶, especialmente a partir de 2014, passaram a elaborar quase todos os cartazes e

---

¹⁰³ Disponível em: <http://planoblive.blogspot.com.br/2009/11/programacao-da-semana-11-1411.html> [acesso: 17 de outubro de 2016].

¹⁰⁴ Quanto a isso, ver, por exemplo, a planta da utilização do espaço por conta do evento “¿Música? 9”, exibida acima.

¹⁰⁵ “DIREÇÃO: Henrique Iwao e Mário Del Nunzio. ASSOCIADOS: Alexandre Fenerich, Danilo Barros, Giovani Castelucci, Giuliano Obici, Mariana Rizzo, Mário Lapin, Martin Herraiz, Rodolfo Valente e Valério Fiel da Costa” (Del Nunzio & Iwao (ed.), 2009).

¹⁰⁶ Os dois fundaram o estúdio DAÓ.

demais materiais gráficos destinados à divulgação de eventos do Ibrasotope. Essa lista de pessoas vinculadas à iniciativa, que foi formalizada nesta ocasião, em 2009, por conta da publicação da citada revista, não foi explicitada novamente, ainda que diversas outras pessoas tenham realizado atividades análogas às citadas acima nos anos seguintes¹⁰⁷.

Figuras 14, 15 e 16: Cartazes para o Ibrasotope, 2015: [ibr94], [ibr97], [ibr98], elaborados pelo DAÓ.

Outras séries desenvolvidas em espaços próprios incluem o Dis Experimental (SP) e a série mantida pelo Estúdio Fitacrepe.

Nos últimos anos, nessas duas cidades, outros exemplos de espaços apresentam características distintas, casos da Trackers (SP), que recebe regularmente as atividades do Improvise! bem como, excepcionalmente, atividades outras (por exemplo, a série Dissonantes já realizou atividades neste espaço), e da Audio Rebel (RJ), que recebe regularmente as atividades do QuintAvant bem como parte do Festival Novas Frequências. Nestes casos, há maiores similaridades: são espaços que, além das atividades citadas, têm uma programação bastante intensa relacionada a outros gêneros (a Trackers é um clube noturno que realiza festas de música eletrônica, *rock*, *hip-hop*, etc.; a Audio Rebel é um estúdio que recebe uma ampla gama de apresentações que passam por *rock*, *mpb*, etc.), com equipamento de

¹⁰⁷ Quanto à divulgação de pessoal envolvido e suas funções, em atividades relacionadas ao Ibrasotope, isso se dá na apresentação da ficha técnica de eventos específicos; por exemplo na segunda edição do FIME - Festival Internacional de Música Experimental: “Produção: Natacha Maurer e Mário Del Nunzio; Auxiliares de produção: Marcelo Muniz, Isabel Barroso e Renata Roman; Curadores: Fernanda Navarro, Mário Del Nunzio e Matthias Koole; Filmagem: Larissa Vescovi; Identidade visual: DAÓ”. Em <http://www.fime.art.br/2016/pb/sobre/> [acesso: 18 de setembro de 2016]. Além dos citados, colaboradores outros incluíram Jean-Pierre Caron (no período em que foi morador do espaço, entre 2010 e 2012) e Aquiles Guimarães (pelo empréstimo de equipamento de som no ano de 2014).

som condizente com a realização de tais atividades (ou seja, mais potência sonora e, eventualmente, menor definição de detalhes) e ambientes múltiplos (bar, algumas salas anexas, etc.). Tais locais são mantidos por pessoas que tem um interesse ou gosto por tais práticas musicais e que, portanto, os abrem para isso, independente do retorno financeiro advindo daí. Junto aos responsáveis pelo local, nos dois casos, trabalham algumas pessoas na produção dos eventos, responsáveis especialmente pela programação, organização e divulgação das atividades¹⁰⁸. Como coloca Siqueira (2013):

O Quintavant foi para Pedro uma forma de abrir espaço para trabalhos musicais que apreciava, mas ao mesmo tempo fazê-lo em forma de parceria, sem ter que arriscar-se sozinho em produções que poderiam oscilar muito em termos de bilheteria. As bandas vão, ele cede o espaço e a estrutura, mas não paga cachê. A bilheteria é dividida em partes iguais entre a casa e os grupos que tocam na noite. E esta combinação pareceu satisfazer não somente a ele – que correria menos riscos e poderia dividir o trabalho de produção, divulgação e curadoria com os três músicos idealizadores do evento – como também aos músicos que ali se apresentavam, que têm dificuldade de encontrar outros espaços no Rio onde possam mostrar o trabalho que fazem (p. 51).

Outras séries organizadas desse modo são a Rumor – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental¹⁰⁹, em Recife, realizada no Edifício Texas, e a Jazz No Hope, em Porto Alegre, realizada no Signos Pub.

Algumas dessas séries de apresentações são itinerantes. Em Florianópolis, o Festival Música Livre¹¹⁰ teve diversas realizações, em locais que variaram de galerias de arte, a centros culturais e teatros. Em São Paulo, a série Dissonantes¹¹¹ circula por diferentes espaços abertos à música experimental (incluindo alguns dos já citados). Nos dois casos, há um núcleo produtor das séries, que estabelece o conceito, convida artistas, realiza a divulgação e faz a articulação com os diferentes espaços. Novamente, colaboradores eventuais contribuem com determinadas demandas: por exemplo, no caso da série Dissonantes, há um reiterado convite à contribuição por parte de uma fotógrafa diferente por evento, que posteriormente disponibiliza as imagens das apresentações na Internet. Não se estabelece um vínculo regular com os espaços que recebem as apresentações.

Outro tipo de organização das séries de apresentações se dá quando elas têm uma vinculação institucional universitária, casos, por exemplo, da série ¿Música?,

---

¹⁰⁸ No caso da série Improvise!, na Trackers, o produtor responsável é Daniel Carrera, em contato com Rubens Peterlongo, responsável pelo espaço; no caso da QuintAvant, na Audio Rebel, tinha, em seu início, Renato Godoy, Alexander, Zhemchuzhnikov e Filipe Giraknob trabalhando junto a Pedro Azevedo, um dos sócios do espaço.

¹⁰⁹ Organizada por Cássio Sales e Yuri Bruscky.

¹¹⁰ Esta série tinha como principal organizador Peter Gossweiler.

¹¹¹ Organizada por Natacha Maurer e Renata Roman.

realizada por pessoas vinculadas à USP¹¹², e Artesanato Furioso¹¹³, realizada por pessoas vinculadas à UFPB. Os dois casos apresentam algumas similaridades: são realizadas por um grupo de pessoas relativamente estável (determinado pela vinculação acadêmica em determinado momento de cada um dos envolvidos), com um coordenador fixo (ou seja, com uma estruturação mais claramente hierárquica), mas abertas à participação de pessoas de fora (nesse sentido, se situam um pouco entre um coletivo e uma série de apresentações); os grupos envolvem pessoas de diferentes áreas (no caso do Artesanato Furioso, especialmente pessoas ligadas às artes cênicas; no outro caso, especialmente pessoas ligadas à área da computação); e são realizadas majoritariamente dentro de suas respectivas universidades, com ocasionais ramificações por espaços outros em cada uma das cidades. O Artesanato Furioso está, no ano de 2016, em sua terceira temporada, com aproximadamente dez apresentações por temporada (regularidade mensal), sendo a maior parte de seus eventos realizados na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, situada ao lado do prédio que abriga atividades do Departamento de Música da UFPB. A série ¿Música? teve onze eventos entre 2006 e novembro de 2016; entretanto, ao invés de utilizar espaços como teatros e auditórios, uma boa parte desses eventos foi realizado em locais outros, tais como: espaços de passagem do Departamento de Música, Centro de Competência em Software Livre, Centro Acadêmico Lupe Cotrim. Miskalo (2014) ressalta o aspecto coletivo da realização dessas apresentações, bem como aponta um caminho de inclusão gradual de interessados:

(...) é praticamente uma tradição nos concertos do núcleo (desde o primeiro concerto da série ¿Música?, ainda antes da institucionalização do MOBILE e do NuSom) a colaboração coletiva na montagem e desmontagem do palco. Todos os envolvidos são estimulados a ajudar a carregar os equipamentos, a passar e organizar cabos e no que mais for necessário. (...) Conforme os concertos da série ¿Música? - cujo repertório também costuma ser definido coletivamente nas reuniões do grupo - foram se tornando regulares, pudemos observar um caminho gradual realizado por alguns alunos de graduação. Em um primeiro momento, ajudam com os equipamentos de determinado concerto, depois vão se interessando pelo repertório e passam a se envolver com o grupo para, finalmente, participar das apresentações com produções artísticas (p. 88).

Para ilustrar a situação em locais além dos mencionados na tabela acima, Valério Fiel da Costa, por exemplo, fala de uma versão anterior do Artesanato Furioso,

---

¹¹² A série é associada a grupos de pesquisa coordenados por Fernando Iazzetta: inicialmente o projeto de pesquisa Mobile: Música & Interatividade (cf. <http://www2.eca.usp.br/mobile/portal/>), ativo entre 2009 e 2013; e, posteriormente, o NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia (cf. <http://www2.eca.usp.br/nusom/>).

¹¹³ De acordo com o último evento de 2016 realizado pelo coletivo em sua cidade-sede: “O Artesanato Furioso é: Bibiana Bragagnolo, Candice Didonet, CH Malves, Christiane Alves, Didier Guigue, Esmeraldo Pergentino, Luã Brito, Maryson Borges, Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Rafa Diniz, Valério Fiel da Costa (coordenador), Vitor Ço”. Informação disponível em <https://www.facebook.com/events/1686626644981383/> [acesso: 24 de novembro de 2016].

que realizava eventos em Belém, durante a primeira metade da década de 2000; nesse contexto, apresentações foram realizadas em “em galpões de teatro semiabandonados, cemitério, ponte pênsil, porões e até mesmo em salas de espetáculo formais” (Apêndice, p. 369) (ou seja, estas últimas eram exceção).

Deste modo, pode-se dizer que muito dessa produção é adaptável a diferentes situações e que, em termos gerais, a situação específica de um teatro, com a separação entre artistas e público, além de regras de conduta baseadas numa determinada ritualização, não se faz necessária (ou, mesmo, pode ser indesejada).

Também, no que concernem espaços para circulação, tal produção é em grande medida independente de instituições pré-existentes (relacionadas, especialmente, à música de concerto), mas com ocasional uso de aparelhos públicos ou de espaços vinculados a instituições privadas sem fins lucrativos (especialmente SESC). Exceções a isso são o já citado Festival de Improvisação, que ocorreu no Centro Cultural São Paulo (aparelho municipal) e as atividades relacionadas a universidades.

Com relação à organização das séries, portanto, as possibilidades desenvolvidas neste contexto são:

- a) Os responsáveis pela organização da série possuem um determinado espaço, que é, então, adaptado para apresentações e equipado;
- b) Os responsáveis pela organização da série trabalham em contato com um determinado local (nos casos aqui tratados: bares, casas noturnas e estúdios), que, em geral, possui equipamentos, e abre um espaço regular em sua programação para essas atividades;
- c) Os responsáveis pela organização da série optam por fazê-la de modo itinerante, trabalhando com diferentes espaços em uma determinada cidade; a parceria com um determinado espaço se dá de modo específico para uma ocasião, sem que ocorra uma vinculação mais duradoura;
- d) Grupos ligados a universidades desenvolvem suas atividades junto à instituição.

4.2 Encontros e festivais

Seguindo com empreitadas vinculadas ao ambiente universitário, o ENCUN, surgido com o nome de “Encontro Nacional de Compositores Universitários”, teve sua primeira edição em 2003 em Campinas (na UNICAMP) e teve sua décima-quarta edição em 2016 em Porto Alegre, é itinerante e já passou por todas as regiões do

país¹¹⁴. Apesar de a sigla ter se mantido a mesma ao longo dos anos, o nome foi se alterando, especialmente com a omissão do termo “universitários” (2014) e, finalmente, com a alteração do nome para “Encontro Nacional de Criatividade Sonora” (2016).

O encontro é a única empreitada itinerante mencionada na lista e que tem, com isso, a peculiaridade de ter um núcleo de organização radicalmente diferente a cada ano. Deste modo, diferentemente das outras empreitadas citadas, esta não se mantém por meio da ação de um grupo específico, localizado e restrito de pessoas, mas sim pela pactuação existente entre diferentes núcleos de pessoas ao redor de um conjunto de ideias – conjunto este suficientemente aberto para lidar com as especificidades das proposições de cada comissão organizadora, mas, ainda assim, fornecedor de diretrizes de conduta. O evento surgiu de um contexto de questionamento da prática desenvolvida no curso universitário de composição, com um “espírito de reestruturação político-pedagógica do seu curso” (Costa, 2007), decorrente da organização dos estudantes, com realização regular de reuniões com vistas a debates de propostas de caráter pedagógico, organizacional e de ocupação de espaço – neste último caso, realizado especialmente com a realização de concertos mensais (ou, em alguns momentos, quinzenais) na UNICAMP entre 2002 e 2004. A comissão de organização do I ENCUN era integralmente formada por pessoas do corpo discente, condição que foi repetida em diversas outras edições do evento, particularmente nos seus primeiros anos. O evento também sempre manteve em seu discurso a abertura a propostas diversas, sem filtros artísticos, estéticos ou técnicos, com exceção da possibilidade de sua realização (sob aspectos técnicos: equipamentos, espaço, tempo).

O ENCUN é formado de modo livre: os indivíduos, de todo o país, propõem peças, instalações, conferências, comunicações, cursos, entre outras atividades, e esse montante de trabalhos propostos compõe o encontro, que nesse sentido, visa ser um veículo de divulgação do que de fato ocorre dentro dos muros das instituições produtoras de música nova no Brasil. Os únicos vetos possíveis para trabalhos propostos são aqueles ocasionados por impossibilidades técnicas da coordenação do evento, o que coloca o ENCUN como o mais democrático evento desse porte no país. (Costa, 2007)

A mutabilidade da comissão organizadora, bem como o contexto de sua realização e divulgação, faz com que as diferentes edições do evento assumam certas características de modo mais ou menos evidente, por vezes aproximando-se mais de

---

¹¹⁴ Foi realizado nas seguintes cidades: 2003: Campinas (SP); 2004: Londrina (PR); 2005: Curitiba (PR); 2006: Belém (PA); 2007: São Paulo (SP); 2008: Salvador (BA); 2009: Belo Horizonte (MG); 2010: Goiânia (GO); 2011: Porto Alegre (RS); 2012: Rio de Janeiro (RJ); 2013: João Pessoa (PB); 2014: São Paulo (SP); 2015: Campinas (SP); 2016: Porto Alegre (RS).

uma situação de separação entre compositor e intérprete, mediados pela organização do evento por meio de uma chamada de partituras para determinadas formações oferecidas¹¹⁵. Este procedimento, entretanto, tem se tornado menos comum, com o crescimento bastante aparente que nas últimas edições, especialmente a partir da que se deu no Rio de Janeiro, em 2012, da interlocução com cenas locais de música experimental, o que se reflete tanto em termos de utilização de espaços quanto na participação de pessoas atuantes no contexto (que, em muitos casos, não se encaixariam nem na condição de “compositor” nem “universitário”). Deste modo, se a maior parte da programação artística do evento, até determinado momento, era de música contemporânea de concerto, nas edições da presente década isso alterou-se.

O trabalho da comissão organizadora envolve toda a concepção da edição do evento (espaços disponíveis, equipamentos, período de realização, divulgação de chamada de propostas, contato com os proponentes, agendamento, ordenação das atividades), bem como, propriamente, sua realização (montagem das apresentações, registro), além de, eventualmente, captação financeira, etc. Ainda assim, é um evento que também assume um caráter experimental na sua organização, com uma abertura para teste de determinadas situações, e um apoio na comunidade de participantes, dispostos a que o evento tenha o melhor encaminhamento possível.

Ainda que seja um evento que, na maioria de suas edições, relacionou-se com o ambiente universitário, e, particularmente, com universidades públicas, teve, em geral, pouco ou nenhum apoio financeiro específico destinado à sua realização.

A situação é um pouco diferente em relação a eventos com aporte de instituições do que se convencionou chamar de Sistema S¹¹⁶, em especial do SESC, e / ou aporte de verba pública, caso de alguns dos festivais mencionados acima (Festival Bigorna; FIME – Festival Internacional de Música Experimental; Festival Música Estranha; Novas Frequências; Sô(m) - Encontro Internacional de Arte Sonora). De modo geral, esses são os únicos itens dos mencionados na tabela que lidam com aporte financeiro significativo (isto é, que possibilitam o oferecimento de uma remuneração mais ou menos de acordo com valores de mercado a participantes e organizadores). Deste modo, também se estabelecem relações de trabalho que se tornam potencialmente mais específicas e hierarquizadas, com a formação, em alguns casos, de equipes de trabalho mais amplas e contratação de profissionais para determinadas funções (tais como: desenvolvimento de arte gráfica, registro audiovisual, produção e divulgação). Ainda assim, como idealizadores, curadores e

---

¹¹⁵ Para um exemplo típico de edição do ENCUN com favorecimento a este procedimento, ver o edital de inscrição de peças da edição de 2007: http://sussurro.musica.ufrj.br/encun/Edital_ENCUN.pdf [acesso: 24 de novembro de 2016].

¹¹⁶ Mantido por meio de contribuição de interesse das categorias profissionais ou econômicas.

principais produtores dos festivais estão pessoas ligadas à atividade artística dentro deste contexto, com a exceção do Novas Frequências¹¹⁷; este último é, também, o evento, dentre os citados, que aparenta possuir maior escalonamento de funções, como pode ser visto na ficha técnica de sua edição de 2011¹¹⁸:

Chico Dub – idealização, curadoria e direção artística
Tathiana Lopes – direção de produção e produção executiva
Laís Furtado – assistência de produção
O Divino – identidade visual e design gráfico
Eduardo Baldi e Anderson Silva – técnicos de som
Iran Bernardes – roadie
Paulo Camacho – iluminador
Clara Cavour – diretora de vídeos
Oi Kabum! – câmeras
Party Busters – fotografia
Gustavo mm – redação site e redes sociais
Bebel Prates – assessoria de imprensa
José Carlos Barbosa – consultoria do projeto
Cardápio de Ideias Comunicação e Eventos – realização

Por outro lado, festivais como o FIME, em São Paulo, e o Sô(m), em Belo Horizonte, tem um tipo de organização mais próximo às atividades desenvolvidas regularmente por seus núcleos organizadores (respectivamente, Ibrasotope e Seminal Records), de modo que a divisão de funções com contratação de pessoas especializadas é reduzida, favorecendo-se o trabalho de pessoas atuantes neste contexto artístico, como pode ser observado na ficha técnica do FIME¹¹⁹ e na do Sô(m), abaixo:

Curadoria: Seminal Records, Matthias Koole (concertos).
Mediação: J.-P. Caron (seminário).
Produção: Dorothé Depeauw e Matthias Koole.
Comunicação: Barco – Débora Fantini.
Design Gráfico: Aruan Mattos.
Técnica de som: Henrique Iwao e Clara Metzker¹²⁰

Este surgimento, especialmente na presente década, de festivais internacionais¹²¹, que se pretendem abrangentes e diversificados, e que funcionam

---

¹¹⁷ Tal festival tem como principais responsáveis Chico Dub e Tathiana Lopes, ambos com atuação em áreas relacionadas à organização e produção de eventos (cf. <http://www.novasfrequencias.com/2014/sobre/> para uma biografia resumida dos dois) [acesso: 23 de novembro de 2016].

¹¹⁸ Em http://2011.novasfrequencias.com/?page_id=50 [acesso: 23 de novembro de 2016].

¹¹⁹ Já citada acima, cf. nota de rodapé 84.

¹²⁰ Em <http://www.som.seminalrecords.org/som-encontro-internacional-de-arte-sonora/> [acesso: 16 de novembro de 2016].

¹²¹ Anteriormente, por exemplo, o Ibrasotope havia organizado duas edições do Festival Ibrasotope de Música Experimental (2008 e 2010), bem como duas edições da mostra de arte multimídia Conexões Sonoras (2010 e 2011); o Plano B, como mencionado acima, era

com uma curadoria mais específica, com aporte financeiro pode ser visto como uma das decorrências da expansão de atividades ocorrentes no Brasil neste contexto. Alguns desdobramentos mais evidentes relacionados a tais festivais incluem a circulação por outros espaços e / ou cidade de artistas estrangeiros convidados a participar deles, caso, por exemplo do trio Full Blast¹²², que organizou uma turnê sul-americana ao redor de sua apresentação nos festivais FIME e Sô(m), em julho de 2016, que incluiu apresentações em Jundiaí, Rio de Janeiro, Salvador, além de apresentações no Chile; também incluem o intercâmbio entre músicos locais e de outras regiões, foco, por exemplo, das atividades extra da primeira edição do FIME (2015), que contemplaram quatro apresentações de improvisação, que não faziam parte da programação oficial do festival, envolvendo músicos estrangeiros tocando junto a músicos brasileiros¹²³.

4.3 Selos, ferramentas digitais e acesso à Internet

Ao longo do período estudado, o ambiente virtual passou a ser central à divulgação pessoal feita por artistas de seus próprios trabalhos, por meio de registros audiovisuais. O fato de gravações (de áudio e vídeo) serem passíveis de serem disponibilizadas virtualmente, tanto para serem baixadas quanto para serem transmitidas, e tanto de modo mais formal (álbuns musicais completos para serem baixados de selos virtuais) quanto de modo mais informal (sons ou vídeos compartilhados por plataformas, tais como *myspace*, *soundcloud* e *youtube*, dentre outras) foi um fator tecnológico que se mostra como decisivo para a circulação dessa produção musical. Dado que os modos precedentes de circulação de material gravado envolviam, no mínimo, custos de prensagem e envio, havia uma primeira restrição

---

responsável pela organização do festival Outro Rio. Tais festivais diferenciavam-se, entretanto, dos desenvolvidos nos últimos anos, especialmente pela abrangência, diversidade de propostas e diálogo com o contexto internacional.

¹²² Formado por Marino Pliakas, Michael Wertmüller e Peter Brötzmann, músico com extensa trajetória relacionada a práticas musicais improvisadas.

¹²³ Ver <http://www.fime.art.br/2015/pt/atividades-extra/> [acesso: 14 de novembro de 2016]. Dado o caráter mais informal dessas apresentações, notam-se algumas alterações em relação ao que consta no referido endereço eletrônico: na apresentação de 1 de agosto, Dror Feiler integrou-se ao duo formado pelo autor do presente trabalho e por Cecilia Quinteros (o músico havia ido assistir à apresentação levando seu instrumento, e, com isso, foi convidado a integrar-se a ela, ao que prontamente aquiesceu); no mesmo evento, houve uma terceira apresentação, com Cecilia Quinteros e Rodrigo Gobbet tocando em duo (a pedido do responsável pelo local da apresentação, também durante o evento). Informações mais detalhadas sobre a última apresentação citada no endereço eletrônico acima mencionado, em 5 de agosto de 2016, podem ser conferidas em: <http://www.ibrasotope.com.br/2015/08/improvise-bugigangsters-pablo-mendoza.html> [acesso: 14 de novembro de 2016].

bastante forte de caráter financeiro, a que se somava a limitação de distribuição do material e o tempo dispendido entre cada etapa (gravação, prensagem, distribuição).

Além disso, o maior acesso a computadores e a recursos digitais para gravação permitiram a realização de registros com custos bem menores, bem como com processos como edição e mixagem bastante facilitados.

Um segundo fator relaciona-se ao maior acesso à Internet que passou a haver no país¹²⁴ e no mundo¹²⁵ durante este período, e que possibilitou um contato mais rápido e eficaz entre pessoas de diferentes regiões, de modo a facilitar, por exemplo, a organização de atividades em diferentes estados; ou seja, houve uma importante redução de custos na produção de material gravado, uma ampliação nas possibilidades de distribuição e uma facilitação do intercâmbio tanto de materiais quanto de propostas de atividades.

Ao longo do período estudado, como pode ser visto na tabela acima, há o surgimento de diversos selos dedicados à música experimental; em especial, tratam-se de selos cuja atuação (integral ou majoritária) dá-se por meio da Internet – *netlabels*.

A estrutura necessária a um selo virtual é quase nula: os arquivos referentes a um álbum são disponibilizados para *download* a partir de um sítio na Internet; este sítio é, habitualmente, feito a partir de ferramentas gratuitas, e os arquivos também são hospedados em servidores gratuitos (ou atrelados às ferramentas utilizadas). Deste modo, selos são empreitadas com mais acentuada possibilidade de realização individual do que manutenção de espaços ou organização de festivais, casos, por exemplo, dos selos Quad¹²⁶, Plataforma e Estranhas Ocupações. Outros selos funcionam com um formato coletivo, casos de Antena e Seminal Records; nesses casos, a estrutura interna de funcionamento aparenta ser bastante livre, com contribuições desiguais e não específicas por parte dos participantes (sendo que, no último caso, há colaboradores situados em diferentes cidades do país). Todos os casos citados são mantidos por artistas – que costumam incluir seus álbuns entre os lançamentos do selo. Além disso, os selos ou recebem propostas por parte de artistas

---

¹²⁴ Dados do IBGE apontam que entre 2005 e 2013 a utilização de Internet no país passou de cerca de 20% da população para cerca de 50% (cf. <http://www.ebc.com.br/tecnologia/2015/04/aceso-internet-chega-494-da-populacao-brasileira> [acesso: 25 de novembro de 2016]).

¹²⁵ Ver, por exemplo, dados da International Telecommunications Union: segundo seus estudos, em 2001 a Internet era usada por 8% da população, e em 2011 já era usada por 34,7% da população mundial (cf. http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/material/excel/2011/Internet_users_01-11.xls [acesso: 26 de novembro de 2016]).

¹²⁶ Selo desativado, mantido por Cristiano Rosa (tcc. Pan&Tone). Dentre os citados, é o único que atuou, majoritariamente, com mídia física.

/ grupos para lançamentos, ou convidam artistas / grupos por afinidade (artística ou pessoal); não costuma haver nenhum tipo de acerto financeiro¹²⁷. É comum haver a organização de atividades outras ao redor dos selos, tais como apresentações (esporádicas¹²⁸ ou em séries¹²⁹) e festivais; da mesma forma, é comum que empreitadas que não tenham seu cerne de atuação relacionado ao lançamento de álbuns eventualmente o façam.

Dentre os selos virtuais iniciados na década de 2000, havia uma predominância bastante acentuada na utilização para hospedagem do *Internet Archive*¹³⁰, uma organização sem fins lucrativos fundada em 1996 e em crescimento acentuado desde 1999, que tem como objetivo “construir uma biblioteca da (na) Internet”, que ofereça acesso público, permanente e gratuito a uma ampla gama de arquivos¹³¹. As coleções de selos como Antena, Azucrina, Fronha e Menthe de Chat, por exemplo, são hospedadas neste acervo (de modo que, em caso de desativação do selo ou do sítio que organizava as atividades do selo, caso, por exemplo, do Menthe de Chat, os álbuns continuam disponíveis).

Já com relação aos selos surgidos na década de 2010, há uma divisão entre o *Internet Archive* e o *Bandcamp*. O *Bandcamp* é uma ferramenta com potencialidades comerciais (possibilidade de pagamento para disponibilização de músicas), com facilidades relacionadas à apresentação e montagem de um perfil / sítio (tornando desnecessária a existência de um sítio que redirecione para os arquivos a serem descarregados, como de praxe nos casos do *Internet Archive*). Apesar de o *Bandcamp* oferecer um tipo de serviço especificamente para selos¹³², com o oferecimento de ferramentas relacionadas a organização, estatística e pagamentos, todos os selos aqui mencionados são cadastrados neste sítio como *artistas*. Se isso certamente se relaciona ao fato de os perfis de artistas nesta plataforma serem gratuitos e os de selo serem pagos, também é um indicativo de que estes selos, em termos gerais, não trabalham com a expectativa de renda, bem como são, em todos os casos, geridos por artistas.

Dentre selos surgidos na presente década, o *Internet Archive* é utilizado, por exemplo pelos selos Mansarda e Plataforma, e o *Bandcamp* é utilizado, por exemplo,

---

¹²⁷ Exceto, eventualmente, com o lançamento de materiais físicos, casos em que pode haver algum acordo em torno dos custos relacionados a prensagem.

¹²⁸ Caso, por exemplo, de atividades mantidas pelo Antena, em Porto Alegre.

¹²⁹ Caso, por exemplo, da série Vela Preta, mantida pelo selo curitibano Meia-Vida (iniciada em 2014 e com 12 edições até novembro de 2016).

¹³⁰ Cf. www.archive.org [acesso: 14 de novembro de 2016].

¹³¹ Em <https://archive.org/about/> [acesso: 14 de novembro de 2016].

¹³² Cf. <https://bandcamp.com/labels> [acesso: 14 de novembro de 2016].

pelos selos Estranhas Ocupações, Malware, Meia-Vida e Seminal Records¹³³. Estes quatro selos mencionados também realizam lançamentos de materiais físicos, por vezes em formatos pouco usuais ou artesanais (caso de lançamentos da Estranhas Ocupações, em formatos como vinil vermelho 7", ou um CD que vem numa embalagem "digipack artesanal dentro de um invólucro de juta com folhas secas, cascalho, galhos e outros materiais orgânicos e não-orgânicos"¹³⁴), e, em diversos casos, fitas cassete, sobre o que fala Aline Vieira, uma das responsáveis pelo selo Meia-Vida:

a fita cassete nos pareceu uma material muito coerente com a proposta do selo. a fita, além de ser manipulável, possui uma degradação com o tempo, e quanto mais degradada mais ruidosa ela se torna. com esse nome, a gente buscou uma força na degradação (Vieira in Albuquerque, 2016).

Figura 17, 18: Capas dos álbuns “Massacre de Golfinhos em Taiji”, do grupo Hrönir (lançamento conjunto dos selos Estranhas Ocupações e Seminal Records, 2016); e “N.R. [x]no [ ]yes”, do grupo t1nn1tuzzzz (lançado em fita cassete pelo selo Malware Records, 2016)

Nos lançamentos realizados por estes selos, é comum que os artistas assumam, eles mesmos, as funções técnicas envolvidas na gravação e produção de um álbum, que envolvem, por exemplo, engenharia de gravação, edição, mixagem e masterização; quando não os próprios artistas participantes de determinado lançamento (maioria dos casos), outros artistas próximos a eles, com quem têm afinidades assumem, em geral, tais funções.

¹³³ Este é um caso um pouco distinto, dado que também usa, de modo menos sistemático, o *Internet Archive* para os álbuns lançados, mas disponibiliza ampla gama de material – gravações ao vivo e um fanzine, especialmente – nesta plataforma.

¹³⁴ Descrito em <https://estranhasocupacoes.bandcamp.com/album/contranatura> [acesso: 15 de novembro de 2016].

A Internet passa, também, a ser o modo central de divulgação da produção, sob diversos aspectos: gravações audiovisuais (habitualmente de caráter documental e com baixos graus de pós-produção) passam a ser o modo mais comum de um artista fazer circular sua produção mais recente (sejam gravações realizadas em apresentações, sejam realizadas nas suas próprias casas ou estúdios particulares), com o compartilhamento desta em redes sociais e consequentes interações possíveis em decorrência disso.

Da mesma forma, a divulgação de apresentações e eventos é realizada majoritariamente na Internet, sendo os recursos mais comuns redes sociais (*facebook*, *twitter*, *instagram*), listas de e-mails (construídas a partir de frequentadores de um determinado local, contatos dos organizadores ou dos artistas) e *blogs*. Da mesma forma, a repercussão das atividades se dá nesses meios, com a eventual disponibilização de excertos audiovisuais.

O aspecto estritamente documental de muitas dessas gravações (em especial do material disponibilizado em vídeo), bem como o fato de que muito do que é feito nesse circuito, por diversas de suas características (tais como, por exemplo: situações sítio-específicas, uso de recursos multimídia, incorporação de aspectos cênicos ou performáticos, uso de equipamento de difusão multicanal, intensidades sonoras limites – tanto extremamente sutis quanto extremamente elevadas –, envolvimento de abertura e / ou improvisação) não tem a gravação como um aliado especialmente eficaz, faz com que o acompanhamento de parte dessa produção de tal modo possa ser não ideal¹³⁵. Ou seja, a situação ideal é, em muitos casos, a de apresentação pública.

Mas, como aponta David Grubbs (2014, p. xv), é possível argumentar que “a disponibilidade atual de uma quantidade de música gravada sem precedentes contribuiu para um nivelamento das hierarquias musicais”. Neste sentido, uma espécie de novo “coleccionismo” que pode se dar em ambiente digital opõe-se à ideia de “coleções especializadas” apresentada por Canclini, nas quais se organizam “os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam certo tipo de quadros, de música e de livros, mesmo que não os tivessem em sua casa, mesmo que fosse mediante o acesso a museus, salas de concerto e bibliotecas. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia

---

¹³⁵ David Grubbs (2014) aborda a rejeição à gravação na música experimental norte-americana e europeia na década de 1960, em contraposição ao fato de que atualmente, por meio de arquivos disponibilizados na Internet, tem-se um acesso fácil a um conjunto bastante amplo de gravações da época (muito maior, de fato, do que o que foi disponibilizado publicamente no período). Deste modo, algo que contrariava ideais artísticos de músicos do período funciona de modo bastante efetivo para divulgação de sua produção.

daqueles que não sabiam relacionar-se com ela” (2013, p. 302-303). Este novo colecionismo¹³⁶, de acordo com Grubbs (2014, p. 34) leva a uma “mudança fundamental”: neste novo cenário,

[q]uem escuta apenas uma gênero de música? Quem acredita que a segregação entre gêneros deve ser a lei da terra? Dada a maior acessibilidade à culturas musicais disparatadas por meio de gravações sonoras- e sobretudo por meio de música disponibilizada na rede - ouvintes agora estão mais inclinados a abordar a música dentro de um quadro de referência mais amplo, mais inclusivo que inclui todo tipo de música popular e impopular, alta e baixa, ocidental e não-ocidental.

4.4 Formação

No que concerne à formação dos participantes deste circuito, é possível fazer uma primeira distinção bastante simples: entre aqueles que têm formação superior em música (e, portanto, em termos gerais, têm uma vivência mais próxima da tradição de música de concerto) e aqueles que não têm tal formação. Se no primeiro grupo as diferenças de formação se dão pelas diferenças dos cursos superiores de música (embora, no período abordado, exista uma maioria de pessoas com formação na área de composição¹³⁷), no segundo elas se mostram bastante mais complexas. Há tanto autodatas que nunca frequentaram nenhum tipo de aula de música (algo recorrente, por exemplo, na prática da música de ruído¹³⁸) quanto pessoas que tiveram algum tipo de contato prévio com o fazer musical, antes de se dedicar a práticas musicais experimentais (seja de modo autodidata, desenvolvendo-se por meio de um acesso contínuo a um ou mais instrumentos musicais, ou por meio de recursos tais como

---

¹³⁶ Que também é visto artística ou criticamente por artistas. Dentro do cenário da música experimental brasileira, Henrique Iwao, com a série “Coleções Digitais”, trabalha com tal ideia.

¹³⁷ Isso pode ser exemplificado pela criação do ENCUn, em 2003. Sua sigla, que significa Encontro Nacional de Compositores Universitários, é esclarecedora no que concerne sua origem e seus interlocutores iniciais. Entretanto, o evento sempre foi aberto (tendo como marca disso a ausência de uma curadoria artística ou estética). Ao longo dos anos, sua abertura tornou-se mais explícita, a ponto de na última edição o termo “Universitários” ter sido retirado da chamada de propostas para o evento, tendo sido esta também claramente abrangente a formas que não a “composição”: “O Encun (Encontro Nacional de Compositores) é um evento anual, itinerante, descentralizado, que tem como intuito reunir pessoas envolvidas com a prática de música contemporânea e experimental (...) As propostas artísticas podem englobar peças compostas, improvisações, apresentações multimídia, instalações, dentre outras.”

¹³⁸ Gustavo H. Serpa, por exemplo, diz: “[I]ogo quando comecei a ouvir ‘noise’ comecei a me aventurar em fazer experimentações com ruído e microfonia. Como nunca tinha tido contato com nenhum instrumento, e muito menos conhecimento sobre teoria musical, acho que foi mais fácil para mim criar algo mais abstrato, mais livre, sem qualquer tipo de ligação, ainda que de forma inconsciente, com os conceitos tradicionais de qualquer estilo de música”. Entrevista concedida a Jhones Silva, disponível em: http://dissonancefromhell.blogspot.com.br/2015_01_01_archive.html [acesso: 12 de março de 2017].

aulas de instrumentos, especialmente focadas em gêneros como rock ou jazz, ou aulas de teoria e iniciação musical).

Uma segunda instância de formação, esta de caráter mais específico, se dá por meio de trocas entre colegas (com diferentes formações e diferentes experiências), sejam estas formalizadas (oficinas, palestras, etc.), ou que tenham um caráter mais informal (conversas, testes de equipamentos, opiniões, etc.). É comum que tais situações permitam a interação entre as pessoas com diferentes formações, não abordando, usualmente, questões musicais teóricas, mas sim aspectos imediatamente práticos. Alguns temas recorrentes de oficinas incluem, por exemplo: luteria eletrônica experimental¹³⁹, recursos musicais computacionais¹⁴⁰ e improvisação livre. Oficinas possibilitam, eventualmente, algum tipo de arrecadação financeira independente, em geral mais significativa do que em apresentações ou com álbuns musicais.

Oficinas de luteria eletrônica experimental são, provavelmente, as que tiveram maior repercussão em termos de interesse de público, continuidade e desdobramentos. Elas não dependem de conhecimentos específicos nem de música nem de eletrônica e têm resultados práticos bastante rápidos – ao fim de uma tarde, em geral, pode-se ter um artefato sonoro tocável. Cristiano Rosa, associado durante vários anos ao seu projeto artístico individual, Pan&Tone¹⁴¹, contribuiu de modo destacado para a difusão deste tipo de prática no Brasil, especialmente entre 2007 e 2012. De acordo com um texto de divulgação¹⁴² de 2011, havia realizado oficinas em 15 estados brasileiros (e em 9 países); essas oficinas ocorreram tanto em espaços específicos dedicados à música experimental, tais como Ibrasotope e Plano B, quanto junto a instituições atuantes em áreas artísticas e educacionais, como SESC, MIS-SP e UFBA, e em festivais (especialmente aqueles voltados a arte e tecnologia), como Festival Continuum (Recife) e Festival Contato (São Carlos).

---

¹³⁹ Centradas em práticas como *circuit bending* e *hardware hacking*, que permitem a criação de instrumentos musicais autorais a partir de objetos do cotidiano e / ou circuitos elétricos simples, e conhecimentos básicos de eletrônica (muitas vezes expostos nas próprias oficinas).

¹⁴⁰ Seja pela abordagem de um programa específico, ou, de modo mais geral, de técnicas que aparecem recorrentemente na produção musical computacional.

¹⁴¹ Além das oficinas, mantinha uma atuação artística – tanto solo quanto em parcerias, especialmente em situações de improvisação – e um selo (Quad Records).

¹⁴² Ver <http://www.atelieaberto.art.br/short-lived-like-a-butterfly-circuit-bending-pantone-cristiano-rosa/> [acesso em 23 de setembro de 2016].

Figura 19: Mesa durante intervalo de oficina de *circuit bending* ministrada por Cristiano Rosa no Ibrasotope em 2008.

Há com frequência, também, oficinas ministradas por músicos estrangeiros quando de passagem pelo Brasil. Um caso continuado disso deu-se com oficinas de improvisação ministradas pelos músicos convidados a participar do Festival de Improvisação, série de apresentações mantida pelo Centro Cultural São Paulo, especialmente entre os anos de 2011 e 2012, com músicos como Chefa Alonso, Marcio Mattos, Veryan Weston, Ab Baars, John Russell, John Butcher, dentre outros.

É comum que as oficinas tenham como atividade de encerramento uma apresentação, envolvendo os participantes que dela desejarem participar, de modo a que ocorra a possibilidade de uma troca mais significativa entre ministrante e participantes, e que estes possam fazer uso prático imediato do conteúdo abordado. Deste modo, há por vezes o surgimento de grupos em decorrência da realização das oficinas – caso, por exemplo, do coletivo Circuito de Improvisação Livre, cuja organização relaciona-se fortemente à realização das oficinas supracitadas no CCSP.

4.5 Questões econômicas e relações com o estado

As atividades dentro do que aqui foi tratado são, na maior parte das vezes, realizadas de modo independente e autogerido. Isso implica, em termos gerais, que elas não são lucrativas financeiramente (acesso público restrito, custos para manutenção de espaços, além de gastos com equipamentos, dentre outros – quando não se opta, de fato, por fazê-las gratuitamente). O que aponta Canclini, então, torna-se verdadeiro para uma parte dos participantes: “Mesmo os escritores e artistas que não chegam a viver de seus livros e quadros, ou seja, a maioria, vão ingressando na docência ou em atividades jornalísticas especializadas nas quais se reconhece a autonomia de seu ofício” (2013, p. 86). Essa parte dos participantes, em larga escala, é aquela que tem formação acadêmica. Deste modo, uma parte dos participantes vê-se em situação de exercer uma profissão pouco relacionada às suas atividades artísticas. Ou seja, se em termos de atuação artística há uma possibilidade bastante real de convívio e interação, no que concerne ocupação de cargos que se relacionem à prática artística, há instâncias reguladoras que fazem com que a situação seja favorável àqueles que tenham formação acadêmica na área.

Entretanto, eventualmente se buscam contatos com instâncias de Estado: a primeira, e bastante evidente, se dá na relação com o ambiente universitário; como já explicitado, uma parte relevante dos indivíduos atuantes nesta área manteve ou mantém laços com universidades, no mais das vezes públicas, muitas vezes laços estes que prosseguem além da graduação. Disso pode resultar tanto o envolvimento em grupos de pesquisa¹⁴³, quanto, eventualmente, o suporte para pesquisas (que, em geral, nessa área, andam lado a lado com a prática artística). Um segundo modo se dá com a utilização de equipamentos culturais públicos, com ou sem aporte de verbas específicas para a realização da atividade proposta. E, um terceiro, com a participação em editais públicos da área de cultura (tanto em âmbito nacional, quanto em âmbitos estaduais e municipais específicos).

Entes públicos têm provido aporte financeiro para três atividades, principalmente: deslocamento de artistas (editais de intercâmbio); gravação de álbuns; e, o que parece mais relevante em termos de montantes envolvidos e quantidade de ocorrências, festivais. No primeiro caso, o auxílio vem por verba direta ou de governos locais, quando possuem mecanismos de tal sorte, ou do Ministério da Cultura,

---

¹⁴³ Um exemplo de grupo de pesquisa cuja atuação no que concerne a prática de música experimental é o Mobile (atuante de 2009 a 2013), que depois passou a se chamar NuSom (2013-presente), com sede no Departamento de Música da ECA-USP.

mediante seleção e realização de contrapartida. Nos outros dois casos, ocorrem tanto verba direta quanto liberação para captação por meio de leis de incentivo fiscal.

5. Contexto acadêmico

Recentemente, diversas pesquisas acadêmicas lidam com práticas que se relacionam diretamente a práticas desenvolvidas no contexto aqui abordado. Abaixo será apresentado um resumo de trabalhos recentes de alguns autores, ressaltando aspectos de confluência com o trabalho aqui desenvolvido. Referências a alguns desses aspectos aparecerão em outros momentos, de acordo com a necessidade de referência a determinadas práticas ou situações ou de aprofundamento sobre questões específicas.

As quatro primeiras pesquisas que serão mencionadas abaixo foram desenvolvidas junto ao programa de pós-graduação em música da ECA / USP. Duas delas, de Alexandre Marino Fernandez (2013) e de Giuliano Lamberti Obici (2014), tiveram como foco de seus trabalhos algo que se poderia chamar de luteria experimental. Fernandez trata especificamente das práticas de *circuit bending* e *hardware hacking*, práticas que “valorizam a *performance* experimental, onde o aparelho (e o momento) se impõe ao executante que tem uma atuação de descoberta, valorizando o aspecto singular de suas criações” (p. 12), sendo que seu “objetivo principal é investigar os sintomas da sociedade atual que aparecem no circuito alterado” (p. 15). Para isso, vale-se especialmente da ideia de “caixa-preta”, tal como tratada por autores como Flusser e Latour. Tal trabalho não tem a intenção de desenvolver análises de produções musicais específicas, mas tece comentários sobre as práticas de diversos artistas (brasileiros e internacionais), bem como sobre situações de aprendizagem e trocas de conhecimentos, determinando a importância de um ambiente colaborativo dentro de uma coletividade de interessados para que se possam desenvolver.

Obici tem um tema menos circunscrito em termos de especificidades práticas, juntando criação de instrumentos acústicos, modificação e criação de instrumentos eletrônicos analógicos, utilização, alteração e ressignificação de objetos do cotidiano e criação de instrumentos digitais sob o termo “gambiarra”. Ele argumenta que a gambiarra tornou-se objeto recorrente no cenário das artes na primeira década do século XXI (p. 1) e trata dela “a partir de práticas que dialogam com a luteria e/ou design de instrumentos musicais” (p. 2). A gambiarra, com isso, teria características como o “improviso”, ou seja, uma “forma não planejada de lidar com materiais e suas finalidades utilitárias” (p. 7); o reajuste da função, servindo de “compensação entre

materiais disponíveis e demanda” (p. 8); a “subversão do design industrial”, jogando com a relação entre forma e finalidade (p. 9); a “desobediência tecnológica”, com potencial geração de um “estado de invenção e ressignificação dos papéis estabelecidos (...) entre usuário-consumidor-passivo e usuário-inventor-ressignificante” (p. 14); também seria inerente a ela um caráter de instabilidade e provisoriedade (p. 16). A prática artística se associa a um ambiente de exploração, que dialoga com práticas como a de *hacking* e de *bricolagem*. Obici, por fim, comenta brevemente sobre a produção de 11 artistas / grupos atuantes no Brasil¹⁴⁴, tratando, especialmente, dos instrumentos construídos por cada um deles.

Em ambos os casos discute-se a noção de “faça-você-mesmo” (DIY¹⁴⁵), central a tais práticas, à medida que elas colocam a confecção de instrumentos novos e autorais no cerne da criação artística. Os dois trabalhos também ressaltam a transmutação desta noção em outras tais como “faça-com-outros” (DIWO¹⁴⁶) ou “faça-em-conjunto” (DIT¹⁴⁷). Como coloca Fernandez, isso é um indicativo de uma “tendência [em que] os artistas passam a trabalhar de forma mais interdisciplinar, com a colaboração de outros indivíduos através das tecnologias de rede” (p. 113), o que Obici (2014) associa a uma “cultura da generosidade”, que ele vê bastante presente em práticas por ele denominadas de “gambioluteria” (p. 135).

José Guilherme Allen Lima (2013) aborda um aspecto correlato ao de luteria, mas com um foco específico em ferramentas digitais. Deste modo, observa características da *performance* musical, em especial uma alteração na relação entre corporeidade e tecnologias (p. 56), dos instrumentos (abordando itens como estabilidade, controle, automação e presença) e da obra musical. No que concerne repertório, desenvolve análises de algumas peças específicas de pessoas ligadas aos grupos de pesquisa em sonologia da USP (inicialmente Mobile, posteriormente NuSom); são elas: “em_bruto” (e desdobramentos subsequentes), de André Damião Bandeira, “Metaremix”, do duo N-1 (formado por Giuliano Obici e Alexandre Fenerich) e “Conexões Dispersas, Dispersões Conexas”, trabalho coletivo inicialmente apresentado por Julián Jaramillo, Vitor Kisil Miskalo, Lílian Campesato, Alexandre Fenerich e Giuliano Obici (sendo que estes dois últimos não participam de apresentações dela a partir de 2010).

---

¹⁴⁴ São eles: Walter Smetak, Marco Antônio Guimarães e Uakti, Wilson Sukorski, Marco Scarassatti, Tato Taborda, O Grivo, Chelipa Ferro, Paulo Nenflídio, N-1, Pan&Tone e Tony da Gatorra.

¹⁴⁵ Abreviação para “Do It Yourself”.

¹⁴⁶ Abreviação para “Do It With Others”.

¹⁴⁷ Abreviação para “Do It Together”.

Já Vitor Kisil Miskalo (2014) tem como objeto central de sua pesquisa a série de apresentações *¿Música?* desenvolvida por pessoas ligadas aos mesmos dois grupos de pesquisa supracitados, Mobile e NuSom. Neste sentido, ressalta a importância de uma prática coletiva, desenvolvida em “pequenas comunidades¹⁴⁸ que possam manter os elementos que unem seus participantes em um estado mais estável” (p. 68), o que leva à configuração de um cenário artístico pluralista. O autor aponta pontos de contato entre as práticas desenvolvidas em ambiente universitário e fora da universidade¹⁴⁹, e descreve a dinâmica do trabalho desenvolvido pelos grupos, tanto em âmbito acadêmico (palestras, seminários, grupo de pesquisa) quanto, especialmente, no que concernem práticas artísticas, abordando o contexto social da produção (idealização, produção, divulgação, realização) e implicações artísticas (instrumentos, materiais, formas). Relações entre músicos e instrumentos tecnológicos são abordadas também neste trabalho (presença, gesto), argumentando que eles se tornam “próteses que estendem e expandem as capacidades do sujeito e influenciam diretamente não apenas suas possibilidades expressivas” (p. 198).

Determinadas especificidades da atuação musical relacionadas ao contexto da música experimental foram assunto de pesquisas de outras áreas de estudo que não a música. Maria Fantinato Géo de Siqueira (2013), que desenvolveu sua pesquisa de mestrado junto a um programa de Comunicação e Cultura¹⁵⁰, aborda práticas de improvisação na cena de música experimental do Rio de Janeiro, tratando do contexto social (descrição de comportamento de músicos e público, bem como dos espaços – sendo os eventos organizados pelo QuintAvant seu principal foco), e do funcionamento da música (expectativas, funcionamento e potências da prática – recorrendo à metáfora da conversa para o indicativo de uma improvisação satisfatória), em grande medida pautada por um caráter etnográfico e tendo como ponto de partida declarações de pessoas envolvidas com esta cena. Quanto ao repertório musical, sua pesquisa volta-se especificamente a três grupos: Rabotnik, Chinese Cookie Poets e Duplexx. Conclui que “os limites para a criação e fruição desta música são extremamente fluidos e que o processo comunicacional tem papel central na conservação dessa fluidez” (p. viii).

Já Fabiana Stringini Severo (2015), cuja pesquisa de mestrado foi desenvolvida junto ao programa de Antropologia Social da UFSC, faz uma etnografia de práticas

---

¹⁴⁸ Compreendidas, no trabalho, no sentido proposto por Kay Kaufman Shelemay: “Em vez disso, uma comunidade musical é uma entidade social; o resultado de uma combinação de processos sociais e musicais, tornando aqueles que participam da criação ou da audição musical conscientes da existência de uma conexão entre eles mesmos” (Shelemay apud Kisil, 2014, p. 98).

¹⁴⁹ Com menção específica ao IbrasoTopo “por sua importância na comunidade” (p. 81).

¹⁵⁰ Do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFRJ.

ligadas à música eletroacústica em São Paulo. O trabalho lida com práticas artísticas desenvolvidas majoritariamente em ambiente acadêmico, com foco em quatro contextos: os estúdios de música eletroacústica da UNESP e da Faculdade Santa Marcelina, as atividades desenvolvidas pelo NuSom e o Ibrasotope. No segundo capítulo, parte de maior fôlego do trabalho, ela relata conversas desenvolvidas com pessoas atuantes neste contexto, em especial compositores, abordando tanto tópicos de caráter pessoal (tais como: trajetória na música, hábitos composicionais, aspectos financeiros, interesses artísticos e trabalhos desenvolvidos fora deste contexto) quanto temas mais gerais relacionados à música eletroacústica (tais como: relação entre música e academia, entre música e ruído, características do público que circula por este meio, dentre outros) (p. 72-73). Posteriormente, há uma síntese de registros obtidos nas conversas, abordando tópicos como: relação com os dispositivos tecnológicos utilizados, a condição restrita de circulação dessas práticas, a hibridização que se faz presente em práticas recentes e características da apresentação pública desta música.

Pesquisas em andamento incluem a que o estadunidense James McNally (2016)¹⁵¹ vem fazendo, de caráter etnomusicológico, com resultados iniciais apresentados no artigo “Practicing, Producing, and Reconceptualizing Experimental Music in São Paulo, Brazil”¹⁵². A partir de pesquisa de campo e entrevistas com pessoas atuantes no meio, McNally fala de uma rede que auxiliou o desenvolvimento de um “momento” favorável à música experimental, “marcado tanto por colaboração intensa e interconectividade, por um lado, e uma ampla gama de perspectivas, sons e filosofias criativas, de outro”. Este artigo tem como foco principal a atuação do Ibrasotope, tratada como uma “instituição híbrida” que “junta músicos com diferentes trajetórias [backgrounds] e provê um espaço para colaboração e conversação”, ajudando no “encontro entre indivíduos afiliados a programas universitários de música” e “circuitos de música independentes”. Deste modo, ele argumenta no sentido de uma prática social colaborativa, com uma

significativa democratização da esfera da prática artística de vanguarda e experimental, com uma maior quantidade de hibridismo estilístico e estético bem como de diversidade performática do que existe dentro de culturas de gêneros mais delimitadas.

---

¹⁵¹ Doutorando na University of Michigan.

¹⁵² “Praticando, Produzindo e Reconceituando Música Experimental em São Paulo, Brasil”. Artigo apresentado no “SEM 61st Annual Meeting”, encontro anual da Sociedade de Etnomusicologia dos Estados Unidos, em Washington D.C., ocorrido entre 10 e 13 de novembro de 2016. Resumos dos trabalhos apresentados disponíveis em: <http://www.indiana.edu/~semhome/2016/pdf/Abstract%20book%20Final%2011.02.16.pdf> [acesso: 13 de novembro de 2016]. O artigo em questão, ainda não publicado, foi enviado pelo autor por correio eletrônico.

Ao invés de fazer uma arte “pura”, “abstrata” e esotérica”, num “campo de produção cultural restrito, como coloca Pierre Bourdieu, a produção musical experimental independente não é, de modo algum, restrita.

Outra pesquisa em andamento é desenvolvida por Tânia Mello Neiva (2016)¹⁵³, que aborda questões relacionadas à participação feminina no que ela classifica como campo da música experimental no Brasil. Um primeiro resultado deste trabalho é apresentado no artigo “The Brazilian musical experimental scene is wearing skirts! The work of Natacha Maurer, Renata Roman and Vanessa de Michelis and the feminization of the field”¹⁵⁴, no qual ela trata da inclusão de mulheres neste contexto, trabalhando com os exemplos da série de apresentações Dissonantes e de oficinas ministradas por Vanessa de Michelis, voltadas a montagem de palco e práticas de criação / alteração de instrumentos eletrônicos. Em suas conclusões, alguns pontos colocados como possibilidades decorrentes dessas práticas incluem: “[d]esconstruir a ideia de que tecnologia, eletrônicos e coisas do tipo são para homens”; “[c]riar e disseminar modelos de representação feminina (com diversidade de identidade de gênero)”; “[t]er mais mulheres trabalhando como artistas / criadoras”; “[t]er uma plateia feminina crescente”; “[t]ornar possível que tanto mulheres como homens tenham experiências mais éticas por meio de um fazer musical mais igualitário e representativo”.

Por fim, cabe mencionar o trabalho de Aldrovani & Ruviaro (2001) que, embora não trate da situação atual, estabelece antecedentes no contexto brasileiro para práticas desenvolvidas coletivamente nos âmbitos da música de concerto com uso de indeterminação e da improvisação; no caso desta última, o trabalho fornece um panorama de práticas desenvolvidas especialmente ao longo da década de 1990 que raramente são abordadas em outros trabalhos, além de entrevistas com improvisadores.

Aqui estão apresentados trabalhos que versam sobre a produção experimental brasileira de um modo mais amplo, abordando trabalhos de múltiplos artistas, considerações sobre o contexto social dessa produção e eventualmente procedimentos técnicos e tipos de práticas, especificamente relacionados ao período enfocado na presente tese. Ainda há diversos outros trabalhos que discutem propostas artísticas mais específicas, especialmente aquelas ligadas à improvisação e

---

¹⁵³ Doutoranda na UFPB.

¹⁵⁴ Traduzindo: “A música experimental brasileira está vestindo saias! O trabalho de Natacha Maurer, Renata Roman e Vanessa de Michelis e a feminização do campo”. Artigo apresentado na conferência “Sonologia 2016 – Out of Phase”, ocorrida em São Paulo, em novembro de 2016. Resumo dos artigos apresentados disponível em: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2016/01/Full-Programme-Sonologia-2016-Out-of-Phase.pdf> [acesso: 22 de novembro de 2016]. O artigo em questão, ainda não foi publicado, foi enviado pela autora por correio eletrônico.

à indeterminação, que são de interesse bibliográfico acentuado, mas, por conta dos critérios acima explicitados, não serão aqui apresentados, não obstante serem utilizados como referência quando necessário (da mesma forma que as pesquisas ora comentadas).

PARTE 2: Práticas

Nesta segunda parte serão abordadas atividades artísticas, com foco especial em práticas de caráter coletivo e colaborativo desenvolvidas no Brasil ao longo do período delimitado. Ela se dividirá em três partes: em seu início haverá uma definição do escopo, com um olhar mais distanciado e generalista; na segunda parte serão tratados casos específicos; e na terceira parte serão abordados trabalhos artísticos nos quais o autor da presente pesquisa esteve envolvido, em especial aqueles desenvolvidos no período em que esta transcorreu (2013-2016).

6. Definições, repertório, tipologia de relações colaborativas

Com relação ao pessoal envolvido nessas práticas, pode-se fazer uma divisão, grosso modo, entre práticas individuais (ou, assinadas individualmente¹⁵⁵) e práticas coletivas, sendo que, dentro de ambas as categorias é possível fazer uma distinção entre práticas que se referem a alguém situado em uma posição distinta, habitualmente, especialmente dentro de um contexto de música de concerto, hierarquicamente diferenciada (compositor ou, ainda, diretor musical ou funções correlatas) e práticas autocontidas (ou seja, quando desenvolvidas coletivamente, desenvolvidas de modo majoritariamente horizontal ou que busquem uma igualitariedade).

Há, dependendo da empreitada observada e de suas especificidades, um maior ou menor número de trabalhos individuais ou um maior ou menor número de trabalhos coletivos¹⁵⁶. Dado o foco da pesquisa ora desenvolvida em trabalhos de natureza coletiva e colaborativa, são esses que serão discutidos nas páginas subsequentes.

De toda maneira, em qualquer amostragem extraída das empreitadas mencionadas na Tabela 1, supracitada, há uma acentuada predominância de práticas que não são pautadas por uma figura externa, situada numa posição distinta hierarquicamente e são, de fato, majoritariamente horizontais, quando desenvolvidas coletivamente.

---

¹⁵⁵ A escolha da expressão “assinados individualmente”, aqui, é intencional, dada a discussão que se seguirá, na Parte 3, acerca de relações entre indivíduo e coletivo. Entretanto, para fins de abreviação, referências a tais tipos de trabalho, em outras partes da presente tese, poderão fazer constar trabalhos individuais, solistas, ou termos correlatos.

¹⁵⁶ Na atividade de selos virtuais há uma tendência à ocorrência de mais trabalhos solo do que em séries de apresentações. Por exemplo, no catálogo da Seminal Records, em novembro de 2016, há 27 trabalhos predominantemente individuais (sendo 25 integralmente individuais e 2 com participações de convidados) e 8 coletivos, ou seja, aproximadamente 77% a 23%; não há nenhum lançamento dedicado à interpretação de obras de terceiros.

Como amostra para observações de início quantitativas e, subsequentemente, qualitativas, de como se dá o assunto específico desta pesquisa, trabalhos colaborativos no contexto brasileiro, será feita referência às atividades desenvolvidas pelo núcleo de música experimental Ibrasotope, sediado em São Paulo, e ativo desde 2007. Isso se deve, principalmente, a três razões: o fato de o responsável pela presente pesquisa ter acompanhado as atividades do Ibrasotope desde seu início (estando presente na grande maioria das centenas de eventos organizados pelo núcleo), tendo sido durante todo o período um dos responsáveis pela sua manutenção e programação; o fato de haver uma documentação bastante detalhada das atividades do núcleo, representada por dossiês das atividades ano a ano¹⁵⁷, bem como por registros audiovisuais das atividades; e, o que parece especialmente relevante, pelo fato do núcleo ter mantido uma programação regular, pautada pela diversidade (artística, estética, de meios, bem como em termos de formação, proveniência, e, especialmente nos últimos anos, de gênero) e consideravelmente abrangente no que concerne a produção brasileira dentro do que estamos tratando por música experimental¹⁵⁸. Ainda assim, eventuais análises remeterão a outras situações e contextos, de modo a ampliar a abrangência do trabalho¹⁵⁹.

Excluindo-se eventos de música eletroacústica e instalações sonoras, o Ibrasotope organizou, entre 2007 e 2016, 442 apresentações¹⁶⁰, sendo que 250 (56,6%) delas caracterizam-se como criações coletivas, 140 (31,6%) foram solistas, e 52 (11,8%) foram com intérpretes tocando obras de terceiros. Das 250 apresentações da primeira categoria, a que interessa particularmente ao presente trabalho, participaram 206 diferentes grupos, sendo 102 (49,5 %) formados especificamente para a ocasião e 104 (50,5%) pré-existent; em termos do número de participantes, ocorreram 83 duos (42,2%), 49 trios (23,8%), 30 quartetos (14,5%), 37 com cinco ou

---

¹⁵⁷ Até o ano de 2014, elaborados pelo autor da presente pesquisa em parceria com Natacha Maurer, com alguns dados, especialmente relacionados aos primeiros anos de atividade do núcleo, colhidos e organizados por Henrique Iwao. Eles podem ser acessados no seguinte endereço: <https://ibrasotope.wordpress.com/dossie-ibrasotope-2007-2014/> [acesso: 8 de novembro de 2016]. Para as atividades a partir de 2015, estamos utilizando as informações disponibilizadas no blogue do Ibrasotope: www.ibrasotope.blogspot.com.br [acesso: 8 de novembro de 2016].

¹⁵⁸ Conferir os dossiês e o blogue; notar, especialmente, a participação de algumas centenas de artistas, provenientes de todas as regiões do país, além de artistas provenientes de diversos outros países. Evidentemente, não é uma representação integral do que aconteceu neste período, como nenhuma amostra, aliás, seria.

¹⁵⁹ Com a ressalva de o autor da pesquisa ter acompanhado tais eventos, ocorrências ou eventos de modo próximo. De todo modo, em termos gerais, mesmo nesses casos, os participantes estão envolvidos nas atividades da tabela abaixo.

¹⁶⁰ Notar que aqui estão mencionadas apresentações, e não eventos: um evento organizado pelo Ibrasotope habitualmente contempla duas apresentações (ocasionalmente mais, raramente menos), ou seja, dois artistas ou grupos distintos tocam na mesma noite, sequencialmente (habitualmente com um intervalo entre cada apresentação). As apresentações têm, em média, entre 25 e 40 minutos.

mais pessoas (18%) e 3 com número de participantes diferentes em diferentes apresentações (1,5%); 63 desses grupos realizaram apresentações não baseadas em improvisação (30,6%), e 143 fizeram apresentações baseadas em improvisação (69,4%); 170 não utilizaram outras mídias (82,5%) e 46 fizeram uso de outras mídias (17,5%).

A tabela abaixo traz uma listagem de grupos que se apresentaram no Ibrasotope ou em eventos produzidos pelo Ibrasotope¹⁶¹, realizando apresentações que se encaixam dentro do perfil foco do presente trabalho¹⁶². Está organizada alfabeticamente e, quando uma apresentação é constituída por diversos artistas individuais, estes estão listados em ordem alfabética. Além do nome do grupo, há referências ao número de participantes envolvidos (sendo que para apresentações com cinco ou mais pessoas envolvidas há, simplesmente, um sinal de “+”), ao tipo de instrumentos utilizados¹⁶³ (sendo: A = Acústicos; C = Computador; E = Elétricos; M = Manufaturados / Objetos; V = Voz), à pré-existência ou não do grupo (ou seja, se o grupo já desenvolvia algum trabalho antes de sua apresentação ou se foi formado especificamente na / para a ocasião), a se o grupo desenvolve ou não um trabalho baseado em improvisação (questão passível de certa subjetividade, bem como de respostas híbridas, dada a ocorrência de grupos que ora apresentam-se com propostas improvisatórias, ora apresentam-se com planejamentos prévios), e, por fim, se a apresentação faz uso de outras mídias ou dialoga (de modo explícito) com outras práticas artísticas.

Grupo	No. de part.	Instr.	Pré-Exist.	Impro	Outras mídias
[radiador]	2	C	S	N	S
3 Lugares Diferentes	3	A, E	N	S	S
A Espiral de Bukowski	2	E	S	S	N
A Espiral de Bukowski convida Alvaro Daguer, Auto Solidão, Joel Whitworth e Rumbo Reverso	+	A, E, M	N	S	N

¹⁶¹ Que incluem, além das atividades realizadas na sua sede (série regular de apresentações e eventos extra), as duas edições do FIME – Festival Internacional de Música Experimental, as duas temporadas do Ciclo de Música Experimental, na Biblioteca Mário de Andrade, duas edições da mostra de arte multimídia Conexões Sonoras, as duas edições do Festival Ibrasotope de Música Experimental, bem como eventos externos produzidos junto a instituições tais como SESC-SP e Centro Cultural São Paulo, dentre outras.

¹⁶² Estão, portanto, excluídas apresentações solistas bem como apresentações fortemente marcadas por referências a uma (ou mais) figuras que assumam a *autoría individual* de determinada obra (ainda que tal qualificação seja passível de certa subjetividade em sua definição).

¹⁶³ Neste caso, são considerados os instrumentos utilizados de modo significativo em determinada apresentação. Ou seja, casos em que alguma das categorias tenha sido utilizada de modo pontual em determinada apresentação não são considerados.

A Espiral de Bukowski, Al Revés, Autosolidão, Holofônica	+	E, M	N	S	S
Abdul Moimeme, Bernardo Barros, Carlos Zíngaro, João Pedro Viegas, Márcio Gibson, Mário Del Nunzio	+	A, C, E	N	S	N
Acavernus encontra Marla (Paula Rebellato, Carla Boregas)	2	E	N	S	N
Al Revés	2	M	S	S	N
Al Revés & Kelly Rauer	3	E, M	N	S	S
Al Revés + Jonathan Gall e Márcio Gibson	4	A, E, M, V	N	S	N
Al Revés e Loop B	4	E, M	N	S	N
Alexandre Fenerich & Manu Falleiros	2	A, C	S	N	N
Alexandre Fenerich, Alexandre Porres, Gilson Beck, Renato Fabbri	4	A, C, E	N	S	N
Alexandre Fenerich, Alexandre Torres Porres, Manu Falleiros	3	A, C	S	N	S
Alexandre Fenerich, Ali-Brouchoud, Danilo Barros, Henrique Iwao, J.-P. Caron	+	C, E, M	N	S	N
Alexandre Fenerich, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Matthias Koole e Vanessa de Michelis	+	C, E, M	N	S	N
Alexandre Fenerich, J.-P. Caron	2	C, E	N	S / N	N / S
Alexandre Fenerich, Luciano Azzigotti e Manu Falleiros	3	A, C	N	S	N
Alexandre Porres e Cristiano Rosa	2	C, M	N	S	N
Alexandre Torres Porres & Seth Zahn	2	C, E	N	S	N
Alexandre Torres Porres e Jessica Rosen	2	A, C	N	N	S
Alexandre Torres Porres, Marcelo Muniz, Márcio Gibson, Mário Del Nunzio, Renata Roman, Thelmo Cristovam	+	A, C, E, M	N	S	N
Alexandre Torres Porres, Marcelo Muniz, Priscila Montania	3	C, M	N	S	S
Alma Laprida, Thomas Rohrer, Yuri Bruscky	3	A, E	N	S	N
Amphis	2	E	S	S	N
Amphis & Márcio Gibson	3	A, E	N	S	N
André Siqueira, Guilherme Darisbo, Loop B	3	A, E, M	N	S	N
Antonio Panda Gianfratti, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio	3	A, E, M	N	S	N
Antonio Panda Gianfratti, Henrique Iwao, Peter Jacquemyn, Thomas Rohrer	4	A, M	N	S	N
Aum Soham, Jorge Peña	2	A, V	N	S	N
Auto Solidão, Holofônica e Kelly Rauer	3	E	N	N	S
Autoboneco+<	2	E, V	S	N	S
Barulhomax, Rita Maria, Stenio Biazon	3	E, V	N	S	N
Basavizi	4	A, C, E	S	S	N
Bella, Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Jiulian Gonçalves, Júlia Teles, Marcela Lucatelli, Natacha Maurer, Renata Roman, Vanessa de Michelis	+	A, E, M, V	N	S	N

Bella, Philip Somervell, Thomas Rohrer	3	A, E	S	S	N
Bernardo Barros & Mário Del Nunzio	2	C, E	S	N	N
Bernardo Barros e participantes da oficina de supercollider	+	C	N	S	N
Bernardo Barros, Dora Smek, Márcio Gibson, Mário Del Nunzio, Rogério Martins	+	A, C, E	N	S	N
Bernardo Barros, Manu Falleiros, Marcela Lucatelli, Márcio Gibson, Mário Del Nunzio, Matthias Koole	+	A, C, E, V	N	S	N
Bernardo Barros, Manu Falleiros, Mário Del Nunzio	3	A, C, E	N	N	S
Bernardo Barros, Manu Falleiros, Mário Del Nunzio, Rodrigo Montoya	4	A, C, E	N	S	N
Bernardo Barros, Marc Vilanova, Mário Del Nunzio	3	A, C, E	N	S	N
Bernhard Gal e convidados (Leo Alves Vieira, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio)	4	C, E	N	S	N
Bernhard Gal, Leo Alves Vieira, Martin Herraiz	3	C, E	N	N	S
Bernhard Gal, Peter Gossweiler	2	A, C	N	S	N
Biu	+	A, E	S	S	N
Brechó de Hostilidades Sonoras	2	E, M	S	N	N
Brechó de Hostilidades Sonoras + Crise Vitória	3	E, M	N	S	N
Cadós Sanchez, Danilo Oliveira, Rodrigo Montoya, Rogério Martins	4	A, M	N	S	S
Cadós Sanchez, Juliana Kase, Marcos Amâncio	3	M	S	N	S
Cadós Sanchez, Ruben Pagani	2	M	N	N	N
Cadós Sanchez: passagens de som (com diversos participantes)	+	A, E, M	N	S	N
Cadu Tenório & Thomas Rohrer	2	A, E	S	S	N
Caracol Anil e convidados	4	A, E, V	N	S	S
Carlos Issa, Guilherme Darisbo, Matheus Leston, Yuki Yama	4	E	N	S	N
Cecilia Quinteros, Dror Feiler, Mário Del Nunzio	3	A, E	N	S	N
Cesar Villavicencio, Fernando Iazzetta, Migue Díaz Antar	3	C, E	N	S	N
Chinese Cookie Poets	3	A, E	S	S	N
Circuito de Improvisação Livre	+	A, C, E, M	S	S	N
Coletivo Andreia Yonashiro, Henrique Iwao, Marcelo Muniz & Mário Del Nunzio (com Leonardo Labrada e Manu Falleiros)	+	A, E, M	N	N	S
Coletivo Improvisado	+	A, E	S	S	N
Coletivo M.U.R.O.	+	C, M	S	N	S
Crânio Sonante	+	C, E	S	N	S
Cyrko Synema	4	A, C, E	S	N	S
Dada Attack & Pan&Tone	2	M	N	S	N
Daniel Brita, Mário Del Nunzio, Pablo Mendoza	3	A, C, E	N	S	S
Daniel Brita, Pablo Mendoza	2	C, E	N	S	N
Daniel Löwenbrück & Marcellvs L.	2	A, C	S	N	S
Dehors	2	C, E	S	?	N
Demorph Desform	2	E	S	N	N

Denominadores Incomuns	+	A, E	S	N	N
Diego Rizzo e Renato Gimenez	2	E	N	S	N
Dizzy Kinetics	2	C, E	S	N	N
DLP_Sessions	2	M	S	N	N
Dora Smék, Eduardo Contrera, Jorge Peña, Pedro Macedo, Rômulo Alexis, Thiago Salas	+	A, M	N	S	N
Dorothé Depeauw & Matthias Koole	2	E	S	S	S
Dragn (Muepetmo e Seth Zahn)	2	E	N	S	N
Dror Feiler: noise orchestra	+	A, C, E, M, V	N	N	N
Duo Adriano Monteiro – Lucas Araújo	2	C, E	S	S	N
Duo Alexandre Porres e Rogério Costa	2	A, C	S	S	N
Duo Campesato-lazzetta	2	C, V	S	N	S
Duo Drn	2	C, M	S	N	N
Duo Henrique Iwao - Mário Del Nunzio	2	E	S	N	N
Duo Mutual	2	A, E	S	S	N
Duo Mutual & Dror Feiler	3	A, E	N	S	N
Duo Mutual e Matiss Cudars	3	A, E	N	S	N
Duo N-1	2	C, E, M	S	N	N
Duo Nunzio-Porres	2	C, E	S	S	N
Duo Thomas Rohrer & Antonio Panda Gianfratti	2	A	S	S	N
Eduardo Caldeira, Franklin Albuquerque, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Roberto Guimarães	+	A, E	N	S	N
Eduardo Nespoli e Thiago Salas Gomes	2	M	S	N	N
Ensemble Agora	4	A, E	S	N	N
Ensemble Limite	+	A, E, M	S	N	N
Epilepsia & Gustavo Torres	3	E, M	N	S	S
Erik Drescher, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio	3	A, C, E	N	S	N
Fausto Fawcett & Simbiotenoise	5	C, E, V	S	N	N
Felipe Merker Castellani, Francisco Lauridsen	2	C, V	N	S	N
Felipe Merker e Rogério Costa	2	A, C	S	N	S
Fernando Perales, Kalú Keppe, Marcelo Armani, Dave Kadden	4	A, E	N	S	N
Flávio Moon & Renan Roberto	2	C, E	S	S	N
Flora Holderbaum, Stênio biazon	2	E, V	N	S	N
Full Blast	3	A, E	S	S	N
Gestus Kanto-GlyTkh	2	E, V	N	S	N
GH Serpa & Peter Gossweiler	2	E	S	S	N
Giuseppe Birardi, Martin Herraiz, Michelle Agnes e Thomas Rohrer	4	A	N	S	N
Grupo A>D - Autonomia Duvidosa	2	A, C	S	S	N
Grupo Poliedro Balance-Unbalance	+	C	S	N	S
Guilherme Darisbo, Márcio Gibson	2	A, E	N	S	N
Guilherme Darisbo, Mário Del Nunzio	2	E	N	S	N
Gustavo H. Serpa, Verjault	2	E	N	S	N
Henrique Iwao & Alexandre Fenerich	2	C, E	N	S	N
Henrique Iwao, Cristiano Rosa, Mário Del Nunzio	3	E, M	N	S	N

Henrique Iwao, Jean-Pierre Caron, Mário Del Nunzio	3	E	N	S	N
Henrique Iwao, Lucas Araújo, Mário Del Nunzio	3	E, M	S	S	N
Henrique Iwao, Marcelo Muniz	2	M	S	S	N
Henrique Iwao, Marcelo muniz,VJ Danilo_b	3	M	S	S	S
Henrique Iwao, Mariana Rizzo, Mário Del Nunzio & Matheus Leston	4	C, E	N	S	S
Henrique Iwao, Tim Vets e Valério Fiel da Costa	3	A, E, M	N	S	N
Hrönir	2	A, C, E	S	N	N
Ibrasotopé no CCSP: {BHS}+{DM}+{DNP}+{MM&RR}	+	A, C, E, M	S / N	N	N
[AlexandreTorresPorres], [MarceloMuniz], [MárcioGibson], [MárioDelNunzio], [NatachaMaurer], [RenataRoman]					
Infinito Menos & Peter Jacquemyn	4	A, E, M	N	S	N
Infinito Menos (Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Matthias Koole)	3	E, M	S	S / N	N
Inverso (Lidia codo, Cristiano di Donato)	2	E, V	S	N	N
J.-P. Caron e Sanannda Acácia	2	E	S	N	S
Johannes Nästesjö & Vasco Trilla convidam Márcio Gibson, Mário Del Nunzio, Rodrigo Bobbet, Rômulo Alexis, Stênio Biazon, Thiago Salas Gomes	+	A, E, V	N	S	N
Jonathan Gall & Bruno Dicolla	2	E, V	S	S	S
Jorge Peña, Paulo Hartmann, Pedro Macedo, Rômulo Alexis	4	A, E	N	S	N
Jorge Peña, Paulo Hartmann, Pedro Macedo, Yama Yuki	4	A, E	N	S	N
J-P Caron & Gustavo Torres	2	E	S	N	N
Juliana Rodrigues, Martin Herraiz, Michelle Agnes & Rodolfo Valente	4	M	N	S	N
Karina Montenegro, Muepetmo, Ricardo Carioba	3	C, E	N	S	S
Kenny Grohowski, Matt Lebofsky, Timba Harris, Toby Driver, Trey Spruance	+	A, E	S	S	N
Koll Witz	2	M	S	S	N
L.I.V.E.	4	E, V	S	N	N
LCD	3	E	S	S	S
Le Gens du Quai Compagnie (François Lopez, Hichem Belhaj e Juliana de Souza)	3	E	S	N	S
Leo Alves Vieira e Marcos Campello (com Raísa Inocência, Bia Pimenta, Susana de Paula)	5	A, E, V	N	N	S
Leo Alves Vieira e Raísa Inocência	2	C, M, V	S	N	S
Lila	2 -- 3	A, V	S	S	N
Lucas Ferreira e Chico Pina	2	E	S	S	S
Luiz Galvão, Thiago Salas Gomes	2	E, M	N	S	N
Machinillas	2	M	S	S	N
Marc Vilanova & Rodrigo Gobbet	2	A	N	S	N
Marcela Lucatelli, Márcio Gibson	2	A, V	S	S	N
Marcela Lucatelli, Renata Roman	2	C, V	N	S	N

Marcelo Maia, Leandro Archela, Márcio Gibson, Henrique Iwao, Bernardo Barros, Mário Del Nunzio, Alexandre Almeida, Alexandre Porres, Julian Jaramillo	+	A, C, E	N	S	N
Marcelo Muniz & participantes da oficina "Eletrônica básica aplicada à bugiganga sonora"	+	E, M	N	S	N
Marcelo Muniz & Renata Roman	2	C, M	N	S	N
Marcelo Muniz, Rubens Peterlongo	2	E, M	N	S	N
Márcio Gibson e Rodrigo Gobbet	2	A, E	N	S	N
Márcio Gibson, Yedo Gibson	2	A	S	S	N
Marcos Campello, Paulo Dantas & Ryuta Kawabata	3	A, C, E	N	S	N
Mário Del Nunzio, Matthias Koole, Stefan Prins	3	C, E	N	S	N
Maxine & a Astromusicologia, Cesar Villavicencio, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio	4	A, C, E, M	N	S	N
Meditation for Dummies	3	C, E	S	S	N
Medula	2--4	E, V	S	N	S
Música? 9: partituras verbais	+	A, C, E, M, V	N	N	S
Nenhures	4	E	S	S	N
Neopardas	3	A, E	S	N	S
-notyesus>	2	C, E	S	N	N
NuSom: Entremeios, Damião e Kisil, Iazzetta e Campesato	+	A, C, E, M	S	N	S
O Grivo	2	M	S	N	N
Obasquiat + Jesus Cremoso + chá de molusco	3	A, E	N	S	N
Ogø	4	A, E	S	S	N
Olho Caligari	4	A, E	S	N	N
Orchestra Descarrego	3	A, E, V	S	S	N
Orquestra de Bugigangas Sonoras / Bugigangsters	+	E, M	S	S	N
Orquestra Errante	+	A, C, E, M, V	S	S	N
Pajelança Eletrônica	2	C, E	S	S	N
Parallel Asteroid	2	A, E	S	S	N
Paralyzed Blind Boy (Guilherme Henrique e Mário Brandalise)	2	E	S	S	N
Patch Shop Boys / The Dr. Porres Patch Workshop Orchestra / Dr. Porra & the Patch Shop Ladyboys	+	A, C, E	S	S	N
Peter Gossweiler & Tetuzi Akiyama	2	A	N	S	N
Peter Jacquemyn, Sigrid Tanghe, Geraldo Si	3	A	S	S	S
Pipa Musical Redux	2	E	S	N	N
Renata Roman & Thiago Salas Gomes	2	C, M	N	S	N
Rizco (Lucas Almeida e Thiago Salas Gomes) com Ray Alexandre e Rômulo Alexis	4	A, M, V	N	S	N
Rodolfo Valente, Pedro Mantovani (com Liliana Junqueira e Melany Kern)	4	E, V	N	N	S
SCLRN	+	A, E, V	S	N	S
Signs of the Silhouette	2	A, E	S	S	S
Sônax	3	A, E, M	S	S	N

t1nn1tuzzzz	2	E	S	N	N
Test Big Band	+	A, E, V	S	N	N
Thomas Rohrer, Antonio Panda Gianfratti, Michelle Agnes	3	A	S	S	N
Thomas Rohrer, Rodrigo Montoya	2	A	S	S	N
Thomas Rohrer, Túlio Falcão	2	A, C	N	S	N
Three Corpse Piledriver	3	A, E	S	S	N
Tipografia	2	E	S	N	N
Tronc	2	E	S	S	N
Unlabeled Ensemble	+	A, C, E	S	N	N
Valério Fiel da Costa	2--4	A, E, M	S	N	N
Vanessa de Michelis & Jiulian Gonçalves	2	E, M	S	N	N
World as Will (Zbigniew Karkowski, Tetsuo Furudate)	2	C	S	N	N
YF	2	E	S	S	N

Como dito, tal repertório envolve, em grande medida, improvisação (sendo que boa parte das apresentações deste tipo são feitas por grupos que não têm por hábito tocarem juntos – pelo menos nas formações específicas e exatas ocorridas¹⁶⁴); envolve, também, criações desenvolvidas coletivamente. Há, ainda assim, a possibilidade de que funções, relacionadas a estágios de criação, sejam delimitadas. Deste modo, considerando este conjunto de eventos, seria possível a seguinte caracterização, seguida por exemplos a serem abordados subsequentemente:

a) Intérprete e compositor colaboram, de modo integrado, ainda que se mantenha uma separação de funções, com um assumindo a proposição (ideia central, tema, roteiro, procedimento, etc.);

- i. Elaboração pré-fixada (intérpretes compõem previamente uma versão da peça);
- ii. Elaboração em tempo real (versão da peça definida no momento da execução);

Exemplos: Artesanato Furioso, Infinito Menos (no caso de algumas peças compostas para o grupo).

b) Elaboração coletiva de estrutura / ideia a ser preenchida ou complementada;

¹⁶⁴ Como se pode ver na tabela, há, por exemplo, situações em que um determinado grupo interage com um artista externo a ele, bem como há diversas pessoas que, de modo permutado, interagem repetidamente com determinadas outras pessoas. Isso certamente atenua essa categorização de “grupos que não pré-existiam”, mas, ainda assim, ela não deixa de ser relevante: não há um hábito específico pré-definido relacionado a essas formações, diferentemente do que ocorre com grupos de improvisação fixos, como será discutido abaixo.

Exemplos: Brechó de Hostilidades Sonoras, Hrönir, Ibrasotope no CCSP.

c) Criação coletiva em tempo real

- i. Grupos que desenvolvem um trabalho específico (gênero circunscrito, criação de fórmulas reiteradas);
- ii. Grupos ocasionais (situação limite: pessoas que se conhecem no momento da apresentação e não tem familiaridade prévia com os trabalhos artísticos dos outros participantes);

Exemplos: Duo Mutual, Duo Nunzio-Porres, Circuito de Improvisação Livre, Orquestra Errante, etc.

6.1 Alguns termos adicionais: ruído e luteria experimental

Antes de prosseguir, propriamente, à abordagem de casos específicos, parece apropriado, à guisa de contextualização em relação à diversidade das práticas artísticas desenvolvidas neste contexto, que algumas outras palavras comuns nesse contexto sejam, ainda que de modo não particularmente aprofundado, observadas¹⁶⁵ e já relacionadas a determinadas práticas (além das que já foram tratadas na Parte anterior, casos de indeterminação e improvisação, especialmente – ainda que nesses casos contextualizadas de modo mais histórico).

Uma palavra bastante recorrente é “noise”, ou ruído, ou, ainda, música-de-ruído. É um termo com uma variedade de conotações; segundo Brassier,

“ruído” tornou-se um rótulo genérico para qualquer coisa que se considere subverter um gênero estabelecido. É ao mesmo tempo um subgênero específico de vanguardismo musical e um nome para o que se recusa a ser subordinado por gênero. Como um resultado, o funcionamento do termo “ruído” oscila entre o de um nome próprio e o de um conceito; ele fica entre anomalia nominal e interferência conceitual (2007, p. 62).

Enquanto um subgênero específico, uso mais corriqueiro no contexto aqui abordado, associa-se a uma diversidade de práticas:

O termo “música-de-ruído” [noise music] é usado geralmente para referir-se a práticas musicais contemporâneas que dispensaram melodia, harmonia, e, por vezes, até mesmo ritmo e pulso. É talvez mais conhecida por seu uso de sons gerados eletronicamente, incluindo sintetizadores analógicos e a transformação com uso de

---

¹⁶⁵ Algumas delas remetem a termos apresentados na discussão acerca do termo “diversidade”, ocorrida no item 3 da Parte 1 do presente trabalho.

computador de amostras sonoras. Há uma ênfase em volumes elevados e peças longas, contínuas (Atton, 2011, p. 325).

Tais práticas são tratadas por Thomas Bay William Bailey (2012) como “música eletrônica radical”, em livro em que traça uma história que se inicia com a música Industrial (especialmente o grupo Throbbing Gristle), na década de 1970, e passa por uma variedade de artistas, grupos e subgêneros (por exemplo, capítulos majoritariamente dedicados a artistas / grupos como Whitehouse, Coil, Merzbow, John Duncan, Francisco López, além de outros dedicados a determinadas cenas locais)¹⁶⁶. Sobre essa noção, de música eletrônica radical, Bailey aponta para uma especificidade na criação por parte de cada artista / grupo, bem como de uma postura pautada pela abertura (experimental, portanto):

Muitos dos artistas neste livro simplesmente “seguiram suas próprias estrelas” e resistiram mediação cultural a tal ponto que resultados radicais e irreversíveis foram obtidos, mesmo se esses resultados não eram a missão explícita, premeditada, desses artistas. (...) [por meio de uma] desenfaturação da intenção atrelada a uma abertura a conclusões surpreendentes. (p. 12)

Em um texto de manifestação mais pessoal e voltado mais propriamente à sua prática artística, Dror Feiler fala que:

A música de ruído [noise music] não está aqui para atingir um objetivo macro-estrutural, ela é algo que se encerra nela mesma. Ao invés de ruídos singulares existindo para o alcance abstrato do todo, o todo é composto para nos jogar nos chifres do ruído. Diferentemente de muita “música tradicional”, em todas as suas formas, na qual a dissonância sempre serve a uma ordem abstrata superior, aqui o próprio material da composição, o ruído singular, particular e visceral nos consome por inteiro. Cada ruído na música adquire um significado, e não há uma clara hierarquia existente entre eles. Cada ruído na música é igualmente próximo ao centro. Entretanto igualdade não se torna intercambialidade, pois cada ruído na música permanece dolorosamente particular¹⁶⁷.

Mas, afora esse uso, o termo “ruído” também se relaciona a diversas outras questões, que podem ser tematizadas ou abordadas tanto dentro de práticas que estariam passíveis de classificação dentro do (hipotético) gênero “música de ruído” quanto em práticas musicais outras. Se Bailey fala de relações entre música industrial e ruído como perturbação de padrões com paralelos na música e na “burocracia

---

¹⁶⁶ Considerando a abrangência do termo, Brassier fala da “emergência de subcategorias dentro do gênero ‘noise’: ‘harsh’, ‘quiet’, ‘free’, ‘ambient’, etc. O ‘noise’ parece estar no processo de subdivisão muito como o metal esteve nas décadas de 1980 e 1990 (‘thrash’, ‘speed’, ‘black’, ‘glam’, ‘power’, ‘doom’, etc.). Não obstante, a proliferação de adjetivos qualificadores dentro de um gênero existente não é precisamente a mesma coisa do que a consumação de gêneros inexistentes” (2007, p. 65).

¹⁶⁷ Texto enviado ao autor por correio eletrônico em 6 de julho de 2016.

computadorizada”¹⁶⁸, Sangild fala, mais genericamente, de três possíveis acepções de “ruído”:

A. Ruído acústico

No campo da acústica o conceito de ruído é, em princípio, definido de modo puramente físico. Ruídos são sons impuros e irregulares (...) com muitas frequências simultâneas, em oposição a um som com uma frequência básica e seus harmônicos. Para nomear diferentes tipos de ruídos, metáforas sinestésicas são derivados do espectro da cor (...) ‘ruído branco’, (...) ‘ruído colorido’ (...).

B. Ruído comunicacional

Na teoria da comunicação, ruído é aquilo que distorce o sinal no seu caminho do transmissor para o receptor. Sempre haverá um elemento de distorção, interna ou externamente, proveniente do meio em si. (...) artistas eletrônicos trabalham com diferentes tipos de sobrecarga dos seus dispositivos, ou deliberadamente induzem erros com resultados imprevisíveis.

C. Ruído subjetivo

“Sons desagradáveis” – esse é o significado comum e coloquial, mas também o mais intrincado, de ruído. (...) é [algo], em grande medida, sujeito a questões de idiosincrasias pessoais e situação histórico-cultural. (Sangild, 2002)

Dentro do contexto brasileiro atual, a primeira edição do FIME – Festival Internacional de Música Experimental teve como tema, em sua chamada de propostas, essa palavra. Conforme consta no programa do festival:

Nesta primeira edição, o Festival terá como aspecto central de sua programação a ideia de ruído, com sua multiplicidade de interpretações e significados: teremos apresentações que trabalham com limites físicos e tecnológicos, que lidam de diferentes modos com o erro, que envolvem indeterminação, que lidam com volumes sonoros elevados, dentre outras características. (...) [na programação do festival há] propostas artísticas que vão de um duo de violões tocando peças contemporâneas de concerto a um duo de bateristas de grindcore, de filmes de terror eletroacústico a performances ruidísticas improvisadas com instrumentos manufaturados, da energia extrema à estaticidade e permanência¹⁶⁹.

Ainda mais, dentro do contexto específico do presente trabalho, também deve ser mencionada a colaboração e a troca de experiências ocorrida entre músicos brasileiros e estrangeiros quando de passagem pelo país, casos, por exemplo, ocorridos com Dror Feiler (1951) e Zbigniew Karkowski (1958-2013), figuras de destaque internacional nesta prática. Karkowski veio algumas vezes ao país, entre

---

¹⁶⁸ “usar ruído audiovisual como um meio de produzir reações tanto fisiológicas quanto psíquicas; como um fenômeno perceptível tanto aural quanto fisicamente e como um perturbador de hegemonia informacional. “Ruído” na burocracia computadorizada, em rede, tem se tornado cada vez mais – como coloca o teórico de mídia Jussi Parikka – “[uma tentativa] maliciosa de perturbar e roubar do fluxo de dados confidenciais”, tornando a compreensão Industrial de ruído algo como um precursor das atuais estratégias de guerra cibernética / informática de sobrecarregar circuitos informacionais” (Bailey, 2012, p. 22).

¹⁶⁹ Em: <http://www.fime.art.br/2015/pt/fime2015/> [acesso: 12 de novembro de 2016].

2007 e 2011, tendo, além de apresentações solo, ministrado oficinas e realizado apresentações junto a músicos brasileiros¹⁷⁰.

Dror Feiler teve um contato colaborativo bastante extenso, nas duas ocasiões em que veio ao país (2015 e 2016). Em ambas realizou diversas apresentações de improvisação com a participação de músicos locais¹⁷¹. Para a sua segunda vinda, um projeto colaborativo de maior escopo foi elaborado: Feiler elaborou uma composição aberta, para “orquestra de ruído” (*noise orchestra*), estreada em sua apresentação no FIME – Festival Internacional de Música Experimental. O compositor queria trabalhar junto ao maior número possível de músicos (número este limitado por questões logísticas relacionadas ao espaço da apresentação e às suas condições), que tocassem os mais diferentes instrumentos (acústicos, elétricos, eletrônicos, manufaturados, etc.), sem restrições prévias quanto a formação ou habilidades técnicas. A estreia da peça foi precedida por uma oficina, durante a qual foram explicadas as ideias gerais da peça e ela foi ensaiada¹⁷².

---

¹⁷⁰ Nas vezes em que veio ao país, Karkowski transitou por cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Florianópolis – por vezes com permanências mais prolongadas (chegou a passar cerca de um mês em São Paulo). Tocou junto a músicos e grupos como ABestra, Chinese Cookie Poets, Colorir, Gustavo H. Serpa, Pan&Tone, Ricardo Garcia, Vanessa de Michelis e transitou por eventos relacionados a diversas empreitadas mencionadas na Parte 1 do presente trabalho, tais como Azucrina, Festival Música Livre, Ibrasotope e Plano B. Exemplos de excertos de algumas das apresentações: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vlb7kdh5j8> (junto a Chinese Cookie Poets), <https://vimeo.com/21723526> (em evento da Azucrina, em Belo Horizonte), <https://www.youtube.com/watch?v=e26sVm4SZMg> (junto a Gustavo H. Serpa) [acesso: 11 de novembro de 2016].

¹⁷¹ O autor do presente trabalho tocou em algumas dessas ocasiões: apresentações em trio junto a Alexandre Torres Porres (Rio de Janeiro, 2015), Cecilia Quinteros (São Paulo, 2015) e Márcio Gibson (São Paulo, 2015 e 2016). Em 2016, Feiler também realizou uma apresentação na Funarte, no contexto de sua ocupação,

¹⁷² Participaram da apresentação, além de Dror Feiler (regência, eletrônica, saxofones): Agnes Hvizdalek (voz), Alexandre Marino (alto-falante), Alexandre Torres Porres (computador, contrabaixo elétrico), Ariane Stolfi (computador, voz, xequerê), Gustavo Boni (baixo), Luiz Galvão (guitarra), Manu Faleiros (saxofone MIDI), Marcelo Muniz (instrumentos manufaturados), Marcio Gibson (bateria), Natália Francischini (guitarra), Rafael Cab (bateria), Stênio Biazon (voz, kazoo), Thelmo Cristovam (saxofone), Tiago Costa (instrumentos manufaturados), Túlio Falcão (computador, guitarra).

Figura 12: Primeira página da partitura da peça “The NO Flow”, de Dror Feiler.

As regras gerais da peça se relacionam a seis instruções:

- 1) A partitura é o mapa do som / ruído. Crie seu próprio terreno com os seus sons seguindo o mapa;
- 2) Coletivamente ouvir e não ouvir;
- 3) O andamento para cada grupo é livre;
- 4) Toda imitação de passagens melódicas ou harmônicas deve ser evitada;
- 5) Sons gerados estranhos / espantosos de cordas, arcos, palhetas, corpos de metal, bits, filtros, vozes, escovas, correntes de metal, grãos de arroz e mais;
- 6) O uso de distúrbios / ruídos no fluxo é encorajado;

e a um modo de conduta geral:

[c]ada músico deve criar um som, muitos sons ou combinações de sons. Nenhum deve ter as características típicas de um tema ou motivo, em outras palavras: não use, por exemplo, notas de uma escala comum, e, de um ponto de vista rítmico, não estabeleça uma estrutura métrica regular, ou altere-a no próximo momento, ou ao menos evite tê-la em comum com outros músicos¹⁷³.

Nessa peça, são trabalhadas especialmente mudanças de texturas e de tipos de produção sonora. Como indicado na partitura, a “orquestra de ruído” é dividida em cinco “naipes”, definidos pelo compositor durante a oficina de acordo com os tipos de

¹⁷³ Texto enviado por correio eletrônico, 6 de julho de 2016.

instrumentos de cada músico; dada a grande disparidade de instrumentos utilizados pelos participantes (ver nota 167), não havia uma uniformidade inerente a cada “naípe”: alguns tinham certas predominâncias (por exemplo, guitarras / baixo elétrico, ou saxofones), mas outros não (por exemplo, vozes e eletrônicos). São indicados na partitura blocos, que contemplam todas as permutações dos cinco subgrupos, com momento de início e fim de cada bloco definido cronometricamente. A partir desses dados, os músicos desenvolvem uma improvisação, norteadas pelas instruções acima descritas.

O compositor fala de uma “forma esforço”, ao se referir a essa música (e, em geral, a outras de suas músicas):

A forma “esforço” implica um modelo de “esforço”; mas ela deve adaptar miríades de variações individuais, mesmo que sejam delirantes ou “desagradáveis”. A forma “esforço” não é a forma épica habitual, não narra uma “aventura” de um esforço orgânico. A forma “esforço” traz uma nova forma, entrega uma grande fenda e / ou espaço vazio, é um lirismo dilacerado, ao passo que tende ao comum, ao impessoal – ou como ela se deixa levar¹⁷⁴.

Já “luteria experimental” é um termo que engloba um conjunto de práticas que se relaciona tanto a práticas desenvolvidas com dispositivos eletrônicos (*circuit bending* e *hardware hacking*, por exemplo) quanto com materiais diversos visando a construção de instrumentos acústicos e esculturas sonoras.

Como já foi abordado na Parte 1 deste trabalho, práticas que se relacionam a este termo foram alvo da abordagem acadêmica de Fernandez (2013) e Obici (2014). Também foi abordada, brevemente, a realização de oficinas relacionadas a essas práticas. Com isso, aqui este assunto será tratado de modo mais breve.

Nicolas Collins refere-se ao período de desenvolvimento de modos de construção de instrumentos eletrônicos manufaturados, bem como do início dos seus interesses nesta área deste modo:

Minha geração de compositores veio de uma época antes do computador pessoal, num tempo em que instrumentos eletrônicos eram demasiadamente caros para qualquer pessoa, exceto estrelas do *rock* ou universidades, mas cujos blocos de construção eram baratos e quase compreensíveis. Um grupo pequeno, feliz, talvez masoquista, nós presumimos Fazer-por-nós-mesmo. Nos debruçamos sobre o linguajar misterioso de revistas de engenharia, coçamos nossas cabeças, trocamos esquemas, bebemos outra cerveja e fizemos juntos circuitos caseiros – a maioria deles suficientemente excêntrico e desleixado para dar dispepsia a um engenheiro “verdadeiro”. Esses instrumentos eletrônicos *do povo* [folk] se tornaram os cartões de visita de uma vaga coalizão de compositores que emergiram em meados da década de 1970 (Collins, 2004, p. 4).

---

¹⁷⁴ Idem.

Já Reed Ghazala defende, de certa maneira, práticas de *circuit-bending*:

[c]ircuit-bending é uma arte eletrônica que implementa curtos-circuitos sonoros criativos. Este caminho renegado de elétrons representa uma força catalítica capaz de rebentar novas formas musicais experimentais numa velocidade previamente desconhecida. Absolutamente qualquer um pode fazê-lo; nenhum conhecimento prévio de eletrônica é necessário. A técnica é, sem nenhuma dúvida, o mais fácil processo de criação de áudio eletrônico em existência.

Além de técnicas relacionadas à criação e modificação de aparelhos eletrônicos, o termo aplica-se a outros tipos de criação, que envolvem, por exemplo, adaptação de objetos do cotidiano, instrumentos acústicos e objetos artísticos que se situam entre categorias – caso, por exemplo, do trabalho de Walter Smetak que serve, ainda, de referência a diversos músicos atuantes no cenário brasileiro da atualidade; um desses, Marco Scarassatti, diz sobre isso:

ele partiu do instrumento tradicional, para subverter as formas canônicas do instrumento tradicional, até chegar num campo de aproximação entre linguagens, do instrumento como uma forma plástica, que expressasse o som, então é uma materialização de algo efêmero, relativo à sonoridade. E aí, como eu estava falando, ele parte de um instrumento convencional para chegar numa plástica sonora silenciosa, que é um objeto que o som não está lá; o som é um pressuposto, um disparador, porque o som está na pessoa, está em quem vai fruir a obra, e eu acho isso fantástico. Ele morreu em 1984 e deixou mais de uma centena de plásticas sonoras, que são objetos híbridos, e influenciou um tanto de gente por aí (Apêndice, p. 465).

Se for observada a lista de apresentações na tabela supracitada, nota-se que 64 dos itens listados, totalizando mais de 30% dos grupos que se apresentaram nesta amostragem, fizeram uso extenso de instrumentos manufaturados ou objetos do cotidiano; além disso, recentemente houve eventos específicos voltados a tais práticas, caso, por exemplo, do I Panorama da Luteria Experimental, em outubro de 2016, em São Paulo.

Os termos luteria e experimental ampliam a ideia do lutier tradicional, especialista fazedor de instrumentos de cordas da idade média e ajuda a avançar até o faça você mesmo (DIY) e incluímos todo tipo de experimento, desde a construção de objetos acústicos e eletrônicos, até a luteria digital, todos com uma intenção em comum: são pensados para práticas musicais/sonoras¹⁷⁵.

Além disso, assim como já comentado quanto ao *noise*, músicos estrangeiros de destaque na área desenvolveram atividades de ensino e colaboração com músicos brasileiros – caso, por exemplo, de Nicolas Collins, que veio algumas vezes ao país ao longo dos últimos dez anos, ministrou diversas oficinas de construção de instrumentos

---

¹⁷⁵ Em <https://panoramadaluteriaexperimental.wordpress.com/sobre/> [acesso: 13 de novembro de 2016].

e realizou apresentações que envolveram músicos locais, caso, por exemplo, da realizada no encerramento do EIMAS em sua edição de 2013¹⁷⁶

7. Casos específicos: grupos brasileiros

Nesta parte serão abordados trabalhos de grupos brasileiros que desenvolveram trabalhos que se relacionam com o assunto da presente pesquisa. Procurou-se ter uma diversidade relacionada a: proveniência (de modo que são abordados trabalhos de artistas de diferentes estados do país: Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, São Paulo), modos de operação (com representantes de todos os itens da tipologia mencionada na subseção anterior), formação artística e experiência (contemplando tanto grupos com trajetória mais extensa quanto grupos iniciantes, compostos tanto por pessoas com formação acadêmica em música quanto por autodidatas), de modo a que fossem contemplados diferentes processos de trabalho bem como diferentes resultados artísticos. Como já explicado, há também um aspecto pragmático nela, relacionado ao acesso aos participantes e a materiais por eles produzidos, bem como ao acompanhamento das atividades abordadas.

Não se trata, portanto, de uma seleção qualitativa ou que pretenda estabelecer a relevância desses grupos; trata-se de observar diferentes processos de criação colaborativa dentro do contexto do presente trabalho.

7.1 Artesanato Furioso

O Artesanato Furioso configura-se – como, aliás, outras empreitadas comentadas ao longo desse trabalho – como algo misto: funciona como uma série de apresentações, realizadas periodicamente (mensalmente, ao longo do período letivo), série esta que conta com apresentações de convidados externos, mas, também, como um coletivo, com membros fixos (ao menos durante certo período), cuja atuação é voltada à prática artística. Iniciou suas atividades em João Pessoa (PB) em 2014, e relaciona-se com o curso de música da UFPB, ao qual seu coordenador, Valério Fiel da Costa, é filiado enquanto docente. As apresentações regulares, que tomam a forma de temporadas com um número ao redor de dez eventos (tendo, portanto, concluído, em 2016, sua terceira temporada) ocorrem geralmente na Sala de Concertos

---

¹⁷⁶ Apresentação com a participação de Lilian Campesato, Marion Velasco, Mirian Steinberg, Renata Roman, Robert Anthony e Yago Franco. Gravação sonora disponível em: <https://soundcloud.com/marion-velasco/concerto-iii-ltima-apresenta-o> [acesso: 20 de dezembro de 2016].

Radegundis Feitosa, situada em prédio vizinho ao que abriga o curso de música da UFPB.

O nome e seu coordenador relacionam-se, ainda, a algo ligeiramente diferente: entre 2000 e 2009, Valério Fiel da Costa manteve, ao lado de Fábio Cavalcante, um projeto com o mesmo nome, que, de acordo com este último, era um “espaço para nossas criações na área de performance eletroacústica e improvisação sobre objetos amplificados”¹⁷⁷. Apesar de não se configurar, de fato, como um duo, os dois músicos foram responsáveis pela concepção e organização das apresentações ocorridas sob este nome (com a participação eventual de músicos convidados, sob a direção ou tocando peças dos dois citados¹⁷⁸). As apresentações, realizadas em ocasiões em que Valério estivesse de passagem por Belém (PA), ocorreram tanto em teatros quanto em espaços outros, tais como um cemitério e uma ponte, como já mencionado na Parte 1.

Ao abordar a história do Artesanato Furioso, Valério trata de modo contínuo as atividades desenvolvidas em Belém (2000-2009) e as desenvolvidas em João Pessoa (a partir de 2014):

o Artesanato Furioso é uma iniciativa de produção e principalmente performance de música experimental, que começou em 2000 lá em Belém com uma parceria minha com Fábio Cavalcante, e atualmente tem funcionado lá na UFPB, porque eu fui concursado lá como docente, desde 2010, e desde 2014 a gente tem o Artesanato como uma espécie de temporada de concertos (Apêndice, p. 417).

Se é possível encontrar similaridades, especialmente no que concerne processo de trabalho e propostas artísticas, há contrastes bastante evidentes em termos estruturais, organizacionais e logísticos, bem como de pessoal envolvido, de modo que são duas empreitadas notadamente distintas: mais um caso de homonímia do que de um mesmo grupo / empreitada. Não obstante, algumas observações que Valério faz sobre suas atividades em Belém parecem ainda refletir-se na produção do grupo atual, caso, por exemplo, de seu apego à ideia de “deriva”, entendida “como metodologia, que veio servir como contraparte performática de outra ideia, um pouco mais antiga, de ‘acaso mais modelagem’” (Apêndice, p. 369), retomada pelo atual Artesanato Furioso ao tratar da “busca por uma ‘música-acontecimento’ (...) [com a] ideia de 'Deriva' como mote principal de suas produções”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Em <http://fabiocavalcante.com/fgc/index.php/fabio-cavalcante/artesanato-furioso> [acesso: 11 de dezembro de 2016].

¹⁷⁸ Há algumas exceções a isso, com a inclusão de peças de outros compositores, particularmente de Allan Fonseca, nas últimas apresentações organizadas neste contexto.

¹⁷⁹ Em: <https://www.facebook.com/events/1255091944522410/> [Acesso: 11 de dezembro de 2016].

A atuação do grupo em Belém era marcada pela descontinuidade (decorrente do fato dos dois idealizadores morarem em locais distantes¹⁸⁰), o que levava ao desenvolvimento de estratégias relacionadas à realização de propostas que não dependessem de períodos prévios de preparação e elaboração – ou seja, “a *performance* de obras musicais capazes de serem realizadas com pouquíssimos ensaios ou, no limite, nenhum” (Apêndice, p. 369). Não havia, então, propriamente um processo de trabalho coletivo envolvido na preparação de uma determinada apresentação; havia a elaboração (em geral individual¹⁸¹) de propostas que eram, então, postas em prática (individual ou coletivamente), sob um viés

poético: queríamos aprender a lidar com esse tipo de desafio técnico justamente para apreender, na prática, os limites desse tal “experimentalismo”. Ou seja: deixar rolar a pedrona morro abaixo e pensar em como fazer para apará-la depois. O importante era ligar a máquina... o resto viria depois. (Apêndice, p. 369)

Muitas vezes a atuação se dava em ambientes distintos de uma sala de concertos tradicional, ocasiões em que se trabalhavam, por vezes, aspectos sítio-específicos.

Um exemplo que ilustra tais aspectos – proposta individual para realização coletiva, pautada pela possibilidade de realização imediata e sítio-específica – é a peça “Músicas Congeladas”¹⁸², tocada em fevereiro de 2003 em ponte sobre o Rio Guamá:

---

¹⁸⁰ Enquanto Cavalcante morava em Belém e depois em Santarém, no Pará, Fiel da Costa morava, nesse período, em Campinas e, depois, em São Paulo. Deste modo, encontravam-se em Belém em períodos de férias ou por conta de algum evento na região (caso do ENCUN, ocorrido em 2006).

¹⁸¹ Uma exceção a isso é a peça “Música de Microfonia”, descrita como um “duo de improvisação para instrumentos de percussão, microfone, 2 mesas de som, sequenciador, 2 aparelhos de CD, aparelho de MD, receptor de ondas curtas, 1 vitrola sem agulha com CD arranhando, bexigas, efeitos e alto-falantes”, elaborada em parceria por Cavalcante e Fiel da Costa. Trata-se de um roteiro para improvisação, com pouquíssimas definições além da instrumentação sugerida e da ideia de se utilizar microfonia, sugerida pelo título. A partitura está disponível em: <http://sussurro.musica.ufrj.br/fghij/f/fieldacostava/imagens/avulsa/m%C3%BAstica%20de%20microfonia.jpg> [acesso: 11 de dezembro de 2016].

¹⁸² A partitura prevê duas versões. A segunda versão, uma espécie de variante da primeira, prevê, como espaço para realização, um “prédio com cerca de 20 andares”.

MÚSICAS CONGELADAS

ESTRUTURAS ARQUITETÔNICAS PERCUTIDAS

de Valério Fiel da Costa
Belém, fevereiro de 2003

Versão I:

- * Atravessar uma ponte de metal, com um grupo de percussionistas, percutindo-a livremente.
- * Cada intérprete deve levar consigo um roi-rói, que deve ser tocado, a gosto, de vez em quando.
- * A estrutura da ponte serve como macroforma da peça.
- * Os intérpretes andando representam a linha do tempo passando pela música.
- * Os carros passando servem como articulações acausais que podem ser levadas ou não em consideração pelos intérpretes.
- * A música acaba quando o grupo chega ao outro lado da ponte.
- * Uma pessoa grava tudo acompanhando o grupo e usando microfone para relevar sons que considerar interessantes.

Figura 13: Partitura de "Músicas Congeladas" (Versão I), de Valério Fiel da Costa.

A realização durou cerca de uma hora¹⁸³, em que predominam momentos em que se estabelece uma pulsação dominante, sobre a qual se buscam variantes rítmicas, timbrísticas e de acentuação, alternando, ocasionalmente, com momentos mais rarefeitos e irregulares; a passagem de carros, pouco frequente nesta ocasião, na maioria das vezes não aparenta desencadear reações específicas por parte dos músicos participantes (há, em determinado momento, o acionamento de um roi-rói quase simultaneamente à passagem de um carro).

Já a atuação em João Pessoa é marcada pela regularidade e continuidade do trabalho, desenvolvido constantemente a partir de um núcleo razoavelmente estável de colaboradores (sujeito a eventuais mudanças, dado o fluxo inerente ao contexto acadêmico). Trata-se, portanto, de uma atuação que, ainda que vise uma produção constante (eventos mensais) permite um desenvolvimento a médio e longo prazo: “ao

¹⁸³ Acessível em: <https://archive.org/details/ArtesanatoFuriosoNaPonteSobreOGuama> [acesso: 11 de dezembro de 2016]. Participaram, além de Valério Fiel da Costa e Fábio Cavalcante, Allan Carvalho e Cláudio Costa.

invés de poucos ou nenhum ensaio, tenho como planejar as coisa mais malucas e colher no fim um resultado ótimo” (Apêndice, p. 373).

A isso se coaduna o fato de haver uma vinculação universitária: o grupo mantém sua atuação num ambiente universitário, no qual seus participantes, de modo geral, estão inseridos, e é coordenado por uma pessoa que está em posição de contribuir institucionalmente para a mobilização das atividades do grupo, tanto do ponto de vista burocrático e organizacional (reserva de espaço e equipamento, por exemplo) quanto, especialmente, do ponto de vista pessoal, por meio de mecanismos como aulas e estágios. Por exemplo, Fiel da Costa comenta sobre a disciplina “conjunto de Música Contemporânea”, a qual considera estratégica para a atuação do grupo:

Eu transformei essa disciplina numa aula de ateliê de composição, improvisação, experimentação. E todo semestre passam por mim diversos alunos (são obrigados a fazer pelo menos um semestre), aí inclusive alunos de composição que aproveitam para experimentar coisas (Apêndice, p. 373).

Deste modo, certo número de pessoas entra em contato com as atividades que estão sendo desenvolvidas e, eventualmente, passa a participar delas. Ao redor de um núcleo estável de colaboradores, orbitam outros – convidados para uma determinada peça, alunos que estejam trabalhando um determinado repertório, etc., assumindo, assim uma configuração suficientemente aberta:

Nós não somos exatamente um grupo de música experimental, mas mais uma espécie de ativador de processos que vão gerando números de música experimental e até grupos de música experimental - existem muitos grupos que saíram do Artesanato Furioso e estão em atividade lá em João Pessoa¹⁸⁴ (Apêndice, p. 417).

Há também, com certa frequência, a participação de convidados de outras localidades, de passagem pela cidade.

Com vistas à ideia de “música-acontecimento”, supracitada, as atividades do Artesanato Furioso têm como focos de atenção a *performance* e o encaminhamento de questões relacionadas a como colocar a música em cena:

---

¹⁸⁴ Alguns exemplos disso são o trio Whypatterns_, formado por Ch Malves (percussão e objetos amplificados), Luã Brito (guitarra) e Matteo Ciacchi (baixo), que se qualifica como um “[l]aboratório experimental de pesquisa em performance sonora” (em <https://www.facebook.com/pg/whypatterns/about/> [acesso: 11 de dezembro de 2016]) e o duo Club Silencio, formado por Luã Brito (guitarra) e Rafael Diniz (eletrônicos), que “tem como proposta performances musicais de obras abertas e experimentais, e busca interagir com meios multimídias como na utilização de vídeos, se aproximando do live-cinema” (em <https://www.facebook.com/pg/csilencio/about/> [acesso: 11 de dezembro de 2016])..

[s]empre focando a ideia de que a *performance* é um ato criativo, então a gente faz muita pesquisa, vê quem é que vai tocar, como vai tocar, onde vai tocar, qual seria o melhor *set* para expressar aquelas coisas. A ideia é chegar às últimas consequências do ato performático (Apêndice, p. 417).

Assim, visa-se estabelecer uma prática em que a mediação do suporte escrito (partitura) é um fator muitas vezes secundário; o texto – se houver – deve servir como ponto de partida para uma prática que se dá, de fato, na solução, coletiva e negociada, de questões sonoras e performáticas, em que se busca “livrar o intérprete do detalhismo para obter o seu melhor rendimento (gestual, sonoro, criativo)”:

[n]ão dá para ficar sentado numa escrivaninha botando notas num papel para depois ir aos intérpretes. Você tem que fazer música junto com eles. Nesse processo todo mundo aprende muita coisa. Todos os elementos são problematizados: espaço, *timing*, notação, gesto, postura, etc. Trabalhamos com gente de teatro¹⁸⁵ para resolver situações mais específicas. Conseguimos um resultado absolutamente convincente mesmo que estejamos tratando de coisas limite ou feitas para dar errado, simplesmente porque nosso foco é a *performance* (Apêndice, p. 377).

Como já mencionado na Parte 1 deste trabalho, o Artesanato Furioso frequentemente faz interpretações de peças clássicas do repertório de música indeterminada, particularmente de compositores ligados ao que se chama habitualmente de Escola de Nova Iorque, casos, por exemplo, de John Cage e Earle Brown. Um exemplo disso foi a apresentação da peça “Four6”, de Cage¹⁸⁶. Trata-se de uma das “Number Pieces” de Cage, peças que o compositor fez nos seus últimos anos de vida (1987-1992). O título traz referência ao número de intérpretes (quatro) e a quantas peças para esse número de intérpretes já tinham sido compostas como parte da série (esta é, portanto, a sexta peça para quatro músicos). São peças em que Cage trabalha com a ideia de janelas de tempo [time-brackets] que delimitam os momentos (possibilidades) de início e fim de uma determinada ação ou fragmento. “Four6”, diferentemente da maioria das peças da série, que tem instrumentação determinada e indicações de alturas com notação tradicional, é composta para “qualquer modo de produzir sons (vocalizar, cantar, tocar um instrumento ou instrumentos, eletrônicos, etc.)” e requer que se “escolha doze sons com características fixas (amplitude, estrutura espectral)” (Cage, 1992). A peça é composta com partes separadas para

---

¹⁸⁵ Por exemplo, Nyka Barros, que diz: “[e]u entrei primeiro fazendo esse trabalho de direção cênica, utilizando exercícios e jogos de teatro no trabalho com os músicos, que foi bem interessante. Além desse grupo, aqui, tem muita gente, e aí, às vezes, na direção de uma peça do John Cage, que tem pianista, aí você trabalhar o corpo do pianista, que geralmente é um corpo condicionado, ali, duro, aí trabalhar como é a respiração disso, exercícios de respiração... Treinamento de teatro, mesmo, com os músicos” (Apêndice, p. 419).

¹⁸⁶ Apresentação realizada em João Pessoa, em 12 de outubro de 2016;

cada músico. Além das indicações temporais, a partitura indica, por meio de números, qual dos “doze sons” deve ser acionado em determinado momento.

Figura 14: Trecho da partitura de “Four6”, de John Cage.

Quando da apresentação da peça, o Artesanato Furioso fez um quarteto em que dois dos músicos tocavam, majoritariamente, objetos, um tocava um conjunto de instrumentos de percussão e o quarto tocava piano (com preparações e objetos). A partir disso, cada um dos músicos elaborou, individualmente, sua partitura de realização:

Figura 15: Partitura de realização de Valério Fiel da Costa (objetos).

Figura 16: Partitura de realização de Rodrigo Mello (percussão).

Como se vê nos dois casos, a simples indicação do objeto a ser tocado é suficiente para a determinação de um "som", como requerido por Cage. Disso se pode inferir que, por um lado, são objetos que não fornecem grande potencial de variabilidade sonora muito; por outro, que detalhes referentes a articulação e controle de como o objeto soará são definidos em ensaio, coletivamente.

A preocupação com aspectos cênicos, já indicada acima pela inclusão de pessoas das artes cênicas no núcleo mais estável do grupo, aparece aqui, com especial destaque na atuação dos dois músicos tocando objetos: as ações instrumentais incluíam gestos em que havia uma interação entre os dois, como lançar bolas de gude de um para o outro, bem como uma certa mobilidade no palco. Durante os ensaios preparatórios, uma atenção especial se dedicava a como colocar isso no palco, em termos de posicionamento, postura e atitude dos participantes.

Uma configuração instrumental bastante similar à utilizada pelos músicos a cargo dos objetos em “Four6”, com a inclusão de bolas de gude, pião e tigelas, reaparece em “Mergulho no Abismo dos Cristais”, peça de Valério Fiel da Costa¹⁸⁷, na qual esses objetos são tocados junto a sons gravados, disparados a partir de palavras-chave digitadas em acervos sonoros virtuais. Diz Fiel da Costa:

(...) eu ando estudando uma técnica de disparo de *samples* pela Internet, baseada em palavras-chave; então eu gero texturas disparando áudios a partir de uma palavra-chave. Aí eu aproveito a maneira como a Internet entende aquela palavra-chave; (...) Eu estava trabalhando dessa maneira e quis testar algumas palavras-chave; aí é “Mergulho no Abismo dos Cristais” porque eu parto de uma coisa *clean*, digamos assim, o som do cristal – as palavras-chave são “crystal”, “chimes”, “bells”, “church” “ghost”, aí eu entro com “drone” e emendo no “Hellnoisedrone”, que é uma peça baseada nas palavras “hell”, “noise” e “drone”, que é uma peça de 2014, que eu já toquei no Ibrasotope. A textura que é gerada no fim das contas é por causa das palavras-chave e a maneira como a Internet entende essas palavras-chave na maneira de disponibilizar seus áudios (Apêndice, p. 424).

Trata-se de uma peça que não tem uma partitura: de acordo com o compositor, “nós improvisamos para ver como soava, fizemos os últimos apontamentos e não precisava mais da partitura” (Apêndice, p. 423). Deste modo, há uma sobreposição: os objetos, utilizados de modo a serem produzidas texturas estáticas, e os sons gravados, que descrevem uma determinada trajetória.

A outra peça citada, “Hellnoisedrone”, foi apresentada, na ocasião, em versão apenas com sons gravados disparados pelo computador. Em continuação da peça anterior, estabelece-se uma trajetória em direção a uma saturação sonora, com aumento gradual de volume e densidade. Trata-se de uma peça que já teve outras versões; em sua primeira apresentação, partiu-se da seguinte proposta, elaborada pelo compositor e enviada por correio eletrônico aos músicos que a tocariam:

Trata-se de uma performance com três camadas de eventos:

1 - samplers ativados de primeiras páginas do site <http://www.freesound.org/> escolhidas segundo palavras chaves determinadas randomicamente através do site <http://watchout4snakes.com/>

* a idéia aqui é lidar com a sobreposição de samplers afins com cada palavra-chave. Como os internautas, via de regra, escolhem mal esse quesito, criam-se - ativando ao mesmo tempo os samplers respectivos a cada página (cerca de 15 por vez) - texturas mais ou menos características. Da sobreposição de três ou mais páginas surgem texturas semi-temáticas (semi, pois borradas por sons que não tem nada a ver como fragmentos de música e objetos submetidos a todo tipo de licença poética rsrs).

2 - essas texturas vão sofrer um processo de densificação gradual de uns 10 minutos mais ou menos, nos quais vou introduzindo camadas sonoras estáveis e ruidosas (via Reaper) que vão se configurando como fundo e depois como frente.

3 - em determinado momento, quando as coisas estiverem saturadas e “estáveis” (estacionadas nas palavras chave: “hell”, “noise” e “drone”) entramos tocando ao vivo

---

¹⁸⁷ Peça estreada em 6 de dezembro de 2016, na Biblioteca Mário de Andrade, em evento integrante do Ciclo de Música Experimental.

improvisando sobre isso tudo. Pensei em guitarra, sintetizador e flauta doce fuleira amplificada (eu). Depois de uns 5 minutos disso, é introduzido discretamente um som super agudo; com um gesto de regência eu "filtro" a *performance* ao vivo e é ele que sobra. (som de ouvido apitando depois da balada)¹⁸⁸.

Configura-se, assim, um modo de trabalho que é pautado pela decisão com base na experiência da atuação performática – há testes e conversas, e a elaboração se dá coletivamente a partir destes testes. Se a proposição inicial é individual, faz-se necessário que ela seja elaborada e desenvolvida, de modo que funciona como um ponto de partida para algo cuja fatura se dá, de fato, num ambiente de trocas, sem que, por vezes, se faça necessária uma mediação que determine previamente aspectos microestruturais da realização. Em determinados casos, a partitura funciona como um disparador, uma proposta; em outros, há uma fixação de uma determinada realização, que se estabiliza.

7.2 Brechó de Hostilidades Sonoras

Brechó de Hostilidades Sonoras é um duo, formado por Marcelo Muniz e Natacha Maurer, cuja atuação se dá, majoritariamente, com instrumentos criados pelos próprios músicos. Trata-se de um grupo que iniciou suas atividades recentemente (2015) e cujos integrantes têm histórias de envolvimento com práticas artísticas relacionadas a música experimental bastante particulares.

Marcelo Muniz possui graduação em Física, e mestrado em Neurociências, área em que desenvolve doutorado atualmente¹⁸⁹. Antes disso havia realizado trabalhos relacionados a luteria¹⁹⁰, além de ter desenvolvido atuação artística enquanto violonista. Tanto em sua pesquisa de mestrado¹⁹¹ quanto na de doutorado¹⁹² trabalhou com assuntos relacionados a música, tendo, então, se aproximado do Mobile¹⁹³ e iniciado, então, trabalhos artísticos relacionados à música experimental, especialmente em parceria com Henrique Iwao. Com Iwao, a partir de 2010, realizou

---

¹⁸⁸ Correio eletrônico enviado por Valério Fiel da Costa ao autor em 14 de janeiro de 2014.

¹⁸⁹ Tanto mestrado quanto doutorado desenvolvidos na USP.

¹⁹⁰ Tendo, por exemplo, realizado iniciação científica que envolvia “prática com a (re)construção de instrumentos musicais a partir de sucatas e materiais de baixo custo com a finalidade da utilização em sala de aula favorecendo a proposições interdisciplinares de ensino”. Em: <http://lattes.cnpq.br/5643944256120799> [acesso: 11 de novembro de 2016].

¹⁹¹ “Implicações dos mecanismos de recompensa e cognição implícita na formação de expectativas e manutenção do caráter funcional da música tonal”, concluído em 2013.

¹⁹² “Estudo das respostas fisiológicas e a expressão motora na percepção da música pós-tonal” (título provisório), com previsão de conclusão em 2017.

¹⁹³ Já mencionado grupo multidisciplinar, com base na música e foco em processos interativos mediados tecnologicamente, formado na USP, por conta de um projeto temático financiado pela FAPESP. Mais informações em: <http://www2.eca.usp.br/mobile/> [acesso: 11 de novembro de 2016].

uma série de apresentações centradas na Tábua Mobile, instrumento construído pela dupla, que, segundo Muniz

era basicamente uma mesa com três tipos de sensores¹⁹⁴, sobre a qual a gente movimentava coisas, (...) tinha uma questão cênica, mas tinha também amplificação das coisas, as duas coisas eram importantes. O Iwao tinha muito essa pira com a questão do jogo, uma questão de organização e desorganização das coisas, e tinha uma questão visual muito forte nessa tábua. (...) [sobre o instrumento eram usados] osciladores, instrumentos eletrônicos muito simples e que em vez de alto-falantes tinham bobinas, e que só funcionavam quando a gente chegava perto desses sensores [captadores de guitarra]. (...) e objetos do cotidiano, então desde rolo de macarrão garfo, brinquedinhos da [Rua] 25 de Março, objetos em geral que a gente achava legal, porque visualmente era interessante, ou também porque a gente conseguia fazer sons interessantes com eles, tinha as duas coisas (Apêndice, p. 314-315)

Também ministrou diversas oficinas relacionadas à criação de instrumentos eletrônicos, particularmente uma série de oficinas denominada “Eletrônica básica aplicada à bugiganga sonora”, do qual resultou um grupo que realizou algumas apresentações, o “Bugigangsters”.

Figura 17: Marcelo Muniz e “Bolo de Noiva”, instrumento / projeto criado junto a Henrique Iwao em 2009¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Captadores de guitarra, microfones de contato e microfones dinâmicos.

¹⁹⁵ Foto disponível em: <http://henriqueiwao.seminarecords.org/bolo-de-noiva-fotos/> [Acesso: 11 de novembro de 2016]. De acordo com Muniz, “Bolo de Noiva” “era um tocador de vinil feito

Já o caso de Natacha Maurer reflete uma espécie de trajetória que por vezes ocorre no contexto aqui trabalhado: a iniciação na prática artística depende mais da disposição e vontade de uma determinada pessoa do que, como em outros contextos, de um período de formação e aprimoramento, relacionados a um desenvolvimento técnico. Ainda que ela tenha estado envolvida em apresentações pontuais anteriormente¹⁹⁶, sua atuação artística mais regular inicia-se, de fato, com este duo. Enfatize-se, ainda, que é uma pessoa que, a partir de 2010, tem um envolvimento bastante grande com atividades de música experimental, especialmente na produção de apresentações¹⁹⁷; nesse sentido, pode-se considerar que uma espécie de “período de formação e aprimoramento”, para ela, deu-se com o acompanhamento de apresentações¹⁹⁸, o diálogo com artistas e com a produção de eventos (que, eventualmente, envolve aspectos técnicos de montagem de equipamentos, etc.). Sua atuação artística poderia, então, relacionar-se a uma intenção de integração, ainda maior, a este contexto; o duo, então, propiciou um ambiente confortável para sua integração:

(...) eu sempre quis de algum modo fazer algum som, só não sabia o que, exatamente. Teve uma época, nesse ano, que o Marcelo deu oficinas aqui no Ibrasotope, e eu achei bem legal e comecei a me interessar – me interessar mais pelo som do que pelo modo de construção, que eu só fui me interessar já com o Brechó. Enfim, essa conversa com o Marcelo já vinha há algum tempo, mas eu não tinha ideia do que faria, dado que não tocava nada (...) [fazer algo] escrachadinho tem a ver com a personalidade dos dois; digo, eu não me levo tão a sério – não falando isso de modo pejorativo – eu acho divertido que possa fazer coisas com brinquedo, engraçadas e tal, e isso me dá um alívio, eu poder fazer com alguém que também tope fazer isso. Foi por isso, basicamente: sempre quis fazer alguma coisa e esse formato meio de brinquedinhos e cenas me deixa confortável (Apêndice, p. 341).

O trabalho do duo, como indica o nome, “nasce com uma ideia de ser um brechó, e um brechó trabalha com coisas de segunda mão, com tranqueiras”, com uma “proposta estética de (...) trabalhar com elementos de segunda mão” (Apêndice, p. 317).

---

com coisas toscas e podres; eram três vinis empilhados que a gente lia com uma agulha que era um alfinete preso num piezo, era um toca-discos com seis braços que era processado por PD, e o Iwao fazia o processamento” (Apêndice, p. 313).

¹⁹⁶ Caso, por exemplo, de “Azuis”, composição do autor deste trabalho, estreada em 2010, parte da mostra de arte multimídia “Conexões Sonoras”, em que Natacha Maurer atuou como assistente de objetos / preparações, e “Proposition #2 (Make a Salad)”, peça de Alison Knowles apresentada no evento “¿Música? 9: Partituras Verbais”, já mencionado anteriormente na Parte 1, em que ela atuou junto a Fernando Iazzetta, Marcelo Muniz e Priscila Montania.

¹⁹⁷ É, atualmente, uma das pessoas responsáveis pelas atividades do Ibrasotope, além de ter sido uma das idealizadoras da série Dissonantes.

¹⁹⁸ Em termos jocosos, há, em determinado meio paulistano, conversas no sentido de estabelecer um *ranking* informal de pessoas que mais frequentam apresentações de música experimental, no qual ela figuraria, desde 2014, ao menos, numa das primeiras posições.

A gente começou comprando coisas – é um processo longo, que vai da [Rua] Santa Ifigênia à Feira do Rolo de São José, às 25 de março, e coisas que a gente acha na casa da mãe – e a gente pega essas coisas e tenta transformar isso em coisas sonoras, coisas bacanas para a gente tocar (Muniz, Apêndice, p. 317)

Deste modo, a atividade do duo tem uma primeira fase de caráter coletor – não parece haver concepções específicas com relação a características sonoras desejadas, e sim uma vontade de acumulação, notadamente de objetos que possuam características pitorescas e que valorizem certo aspecto cênico:

Essa parte cênica é bem importante para a gente, também; então é melhor que seja um objeto engraçadinho; ou, como acontece, o Marcelo já tem um circuito construído de alguma coisa, e a gente arruma um brinquedo na feira do rolo e coloca o circuito por dentro; aí a sonoridade, como a do *atari punk*, é a mesma com ele dentro do brinquedo ou não, mas é muito mais legal que ele esteja dentro de um brinquedo, é muito mais cênico (Apêndice, p. 341).

Figura 18: Parte do instrumentário do Brechó de Hostilidades Sonoras.

Estes objetos são, então, em alguns casos, adaptados ou modificados, desde procedimentos simples (como a colocação de uma saída de áudio), passando por procedimentos típicos do *circuit bending* (aplicados, por exemplo, a brinquedos eletrônicos), e, em outros casos, servem de abrigos cênicos a instrumentos eletrônicos simples (casos, por exemplo, de um par de bonecas nas quais alojam-se *crackleboxes*¹⁹⁹, com os contatos de metal – por meio dos quais toca-se o instrumento

¹⁹⁹ *Cracklebox* é um instrumento eletrônico desenvolvido por Michael Waisvisz, inicialmente conjuntamente com Geert Hamelberg e depois com membros da equipe do STEIM. Waisvisz achava que “eletrônicos tocados soavam mais duros e rebeldes em relação à qualidade limpa e

– alocados na cabeça das bonecas). O instrumentário utilizado nas apresentações iniciais do grupo foi descrito por Natacha Maurer da seguinte maneira:

um frango de brinquedo – esse, por sinal, nem foi alterado, a gente só colocou uma entrada de P10, porque ele por si só já faz uns barulhos meio absurdos - esse frango fica ligado durante a apresentação e eventualmente ele faz barulhos, também; tem um brinquedo de botõezinhos, que foi a primeira experiência de *circuit bending* que eu fiz e funcionou e que eu uso; tem um *atari punk* que tem uma carcaça de carro que eu costumo usar bastante; tem a Jezebel e a Rosemary, que são duas bonecas com *crackleboxes* na cabeça (...); a gente construiu uma máscara, também, a partir de uma daquelas máscaras de segurança química, não sei ao certo, com um microfone de eletreto por dentro (...); [t]em também uma placa de zinco, com microfones de contato em baixo e é ligada a um pedal; (...) [a] gente já microfonou uma máquina de fumaça que a gente usa em uma das cenas; (...) [t]em um *mp3* que a gente usa para soltar músicas eventualmente durante a apresentação...

O aspecto da coleta e do não planejamento prévio é ressaltado por Marcelo Muniz, que descreve o processo de trabalho do grupo como algo

definido a partir dos elementos que a gente tinha; não é um projeto que se dá de cima para baixo, que a gente tem uma ideia e vai construir as coisas para fazer isso. A gente foi coletando coisas, foi construindo, e chegou um momento que a gente tinha um monte de coisa e aí fomos ver o que a gente faria com tudo isso. E aí, durante os ensaios, a gente foi delimitando essas coisas. (...) a partir do caos de elementos que a gente tinha, a gente tentou se organizar para fazer uma coisa digna (Apêndice, p. 318).

O duo estruturou, então, uma apresentação baseada em cenas, pautadas pela delimitação de materiais (instrumentos, objetos) a serem utilizados e por determinadas características cênicas²⁰⁰. Há, então, uma sequência pré-fixada de acontecimentos, que funciona como um roteiro – o que será utilizado, ênfases, transições, preparações (especialmente de caráter cênico – luzes, fumaça, máscaras). Tipos de sonoridades (por exemplo, tipos de processamento sonoro – realizado com uma pedaleira de guitarra e centrados em repetições (*delay*), reverberação e ocasionais modulações)

---

high-tech da música eletrônica dos anos 50 e começo dos anos 60”, e começou a experimentar tocar diretamente sobre placas de circuito de um órgão eletrônico. Deste modo, podia-se aprender a tocar o instrumento de modo intuitivo: “podia-se aprender a tocar de ouvido e desenvolver as habilidades manuais / mentais ao invés de mergulhar no mundo da lógica, funções, interação, esquemas (...). Podia-se tocar um instrumento eletrônico em relação direta com o prazer musical imediato do som tocado” (Waisvisz, 2004). O *cracklebox* é um dispositivo sensível ao toque e à pressão, que produz diversos tipos de ruídos, em geral com um grau de instabilidade elevado. O esquema de construção do instrumento pode ser visualizado em: <http://www.eam.se/kraakdoos/> [acesso: 3 de outubro de 2016]. STEIM, STudio for Electro-Instrumental Music, é um centro de música eletrônica em Amsterdã dedicado à *performance* com recursos eletrônicos ao vivo, que promove a ideia de que o “toque é crucial na comunicação com as novas tecnologias da arte performática eletrônica”, estimulando o desenvolvimento de “interfaces extremamente físicas”) [Disponível em: <http://steim.org/what-is-steim/>; acesso: 3 de outubro de 2016].

²⁰⁰ Natacha Maurer parece valorizar especialmente tal aspecto: sobre a definição da estrutura da apresentação, ela fala em “usar todas as coisas de um modo que fizesse algum sentido, sentido, talvez, mais cenográfico do que musical” (Apêndice, p. 339).

foram definidos em ensaios, por meio de testes, mas sua definição tem um caráter bastante aproximado: há, por exemplo, um indicativo de se utilizar determinados *presets* da pedaleira, em conjunção com o uso de determinado instrumento, mas o que será de fato tocado no instrumento não é pré-definido. O caráter aproximado dessas definições também se relaciona com a instabilidade dos instrumentos²⁰¹ e, especialmente, com o que se relaciona ao domínio técnico envolvido nessa produção, descrito por Natacha Maurer como “uma técnica rasa” (Apêndice, p. 342), que se alia à imprevisibilidade inerente aos instrumentos, tida como algo desejável; Maurer aborda isso ao tratar, por exemplo, dos *crackleboxes* instalados nas bonecas “exigiria um estudo muito grande para ter técnica e domínio sobre cabeça de bonecas, aí não sei se a gente quer fazer isso, me parece que a princípio não seria desejável” (Apêndice, p. 342).

Essa composição se estrutura, segundo Muniz,

mais ou menos em quatro seções: as duas primeiras são escolhas de instrumentos: a gente usa umas coisas numa placa de zinco, depois a gente brinca - no Brechó a gente tem, também, *circuit bending*, que é uma coisa que eu nunca tinha trabalhado – então tem a primeira seção na placa de zinco, e aí uma outra que a gente usa esses brinquedos modificados, e aí a gente pode voltar para a placa de zinco, aí uma terceira cena que é especificamente com as bonecas, e um *grand finale* que é uma gritaria dos infernos (Apêndice, p. 318).

Tomando como referência duas apresentações realizadas pelo duo²⁰², ambas baseadas na mesma estrutura, há poucas diferenças em termos de durações de cada uma das seções e, mesmo, da duração total da peça (aproximadamente, respectivamente, 16min num caso e 15min30s no outro). As diferenças se dão, portanto, no âmbito microestrutural, sendo, em grande medida, conjunturais.

A apresentação no Ibrasotope deu-se da seguinte maneira: no início, com a placa de zinco, há pouca atividade, intensidade baixa, com gestos esparsos que eventualmente disparam uma música dançante²⁰³ (proveniente de um pião elétrico de brinquedo); depois de um minuto, gestos contínuos e ruidosos com mais volume, homogeneizados por um processamento eletrônico com bastante reverberação e repetições (*delay*); a partir de 2min30s, entra uma segunda camada, de sons

---

²⁰¹ De acordo com Natacha Maurer, “mesmo os instrumentos que já estão prontos provavelmente daqui a seis meses vão estar alterados, ou porque quebraram, ou porque a gente teve outra ideia” (Apêndice, p. 341).

²⁰² Na Trackers, em 11 de novembro de 2015, e no Ibrasotope, em 27 de novembro de 2015, ambas na cidade de São Paulo. Um trecho da primeira apresentação pode ser ouvido em: <https://soundcloud.com/natacha-maurer/brecho-de-hostilidades-sonoras-excerto> [acesso: 12 de fevereiro de 2017]. Um trecho da segunda pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=XoEeV3k1sIs> [acesso: 12 de fevereiro de 2017].

²⁰³ Uma versão acelerada de “Axel F”, de Harold Faltermeyer.

provenientes de brinquedos eletrônicos (melodias associadas a canções infantis, letras ou palavras soltas); entre 3min20s e 3min30s há uma transição, com a saída da placa de zinco e a entrada de sons contínuos, provenientes de dois instrumentos: um do tipo *atari punk*, que produz ondas quadradas e cuja atuação se dá no registro grave, e um teremim óptico, no extremo agudo; após uma transição com declínio progressivo dos elementos associados a melodias infantis, inicia-se uma nova camada, com sons pré-gravados (peças microtonais para pianos, de Alois Hába); Por volta dos 7min25s, surge um novo elemento, proveniente da amplificação de sons de luzes, sob duas formas: um som iterativo, ritmicamente regular (batimentos), que ocasionalmente transforma-se num som grave contínuo (ao redor de 60Hz, em decorrência do sistema elétrico); a este soma-se um som proveniente da amplificação de uma máquina de fumaça (a partir de 8min30s), que contribui para a criação do aspecto cênico do próximo momento; a partir do progressivo declínio das outras atividades, o som grave, contínuo, torna-se, por volta de 9min30s, o som dominante, funcionando como transição para um dueto com o uso predominante das bonecas com *crackleboxes*, caracterizado por sons agudos, irregulares em termos de perfil melódico, oscilando entre articulações curtas com alternâncias rápidas (ver primeira parte do sonograma abaixo, até aproximadamente 8s), notas estáveis com ocasionais *glissandi* (ver parte central do sonograma abaixo, aproximadamente entre 8s e 30s), e sons mais ruidosos (ver parte final do sonograma abaixo, a partir dos 30s), sobre graves contínuos (novamente, por volta dos 60Hz e seus múltiplos, que se faz continuamente presente, como uma espécie de pedal, conjunturalmente determinado); trata-se de um momento formalmente bastante destacado, o que é enfatizado pelo aspecto cênico (luz vermelha apontada diretamente para as bonecas, ambiente bastante esfumaçado) e razoavelmente prolongado (com duração de mais de pouco mais de 4 minutos na apresentação ora comentada).

Figura 19: Espectrograma de excerto da apresentação referente ao dueto de bonecas.

ao fim do dueto, uma transição, com sons agudos (espécie de sobra do que vinha acontecendo antes) leva ao momento final da apresentação, no qual os dois músicos dão uma série de gritos, utilizando uma máscara que contém um microfone de eletreto

Figura 20: Seção final da apresentação do Brechó de Hostilidades Sonoras, com músicos utilizando máscaras. Foto tirada em apresentação na Trackers, São Paulo, 11 de novembro de 2015.

7.3 Hrönir

Hrönir é um grupo pernambucano ativo desde o início da década de 2000. Inicialmente um duo, formado por Thelmo Cristovam e Túlio Falcão, nos últimos anos sua formação tem oscilado entre dois e quatro participantes, com a eventual participação de Henrique Vaz e Lucas Alencar. Os quatro músicos tocam instrumentos eletrônicos (computador, especialmente), bem como outros instrumentos, de acordo com o momento e projeto em questão (que incluem, por exemplo, saxofone, toca-discos, guitarra, viola, teclados, instrumentos manufaturados, etc.).

Apesar dos quatro músicos e, particularmente, Thelmo Cristovam e Túlio Falcão, serem bastante atuantes na cena de improvisação livre recifense (por exemplo, junto ao Combo Recife de Improviso, grupo também surgido no início da década de 2000), a ideia do Hrönir relaciona-se ao estabelecimento de uma identidade que resulte do trânsito entre as diversas influências e práticas dos músicos; deste modo, há uma atenção específica a aspectos temáticos²⁰⁴ e formais – com especial atenção a um tipo de estruturação das peças.

A ideia nunca foi só tocar *noise* ou improvisação livre... Nós gostamos disso, mas também outras coisas, música eletroacústica, composições, várias coisas, metal, sei lá quantas coisas. E nessas coisas têm estruturas que a gente acha legal. Talvez então [usemos esse tipo de estruturação para] suprir esse direcionamento afetivo por algumas estéticas; às vezes a falta de controle [prévio] acarreta uma coisa que a gente não estava buscando... Acho que talvez seja isso: a busca por alguma coisa que a gente consiga um pouco mais entender, esse tipo de estrutura (Apêndice, p. 353).

A atuação do grupo se dá em duas vertentes: criações fixas em suporte, e peças destinadas a serem realizadas em apresentações (habitualmente uma única apresentação)²⁰⁵. É nessa segunda vertente de atuação e, especialmente, na atuação desenvolvida pelo grupo ao longo dos últimos anos que se aterá o presente trabalho.

---

²⁰⁴ Por conta do assunto central do presente trabalho, tais aspectos não serão aprofundados. Entretanto, pode-se ver, por exemplo, a recorrência de referências mitológicas (Abigor, Marduque) nos primeiros trabalhos do grupo, de temas relacionados a exploração marinha em peças recentes (“Massacre dos Golfinhos em Taiji”, “Sobrepesca”), etc.

²⁰⁵ “Existem dois motivos diferentes para a criação de uma nova peça do Hrönir: gravação e apresentação. Na gravação, a partir de uma proposta (que pode ser individual ou coletiva) surge a colaboração de todos na elaboração” (Apêndice, p. 365). É curioso notar que algumas das peças criadas especificamente para gravação foram desenvolvidas individualmente, caso, por exemplo de “Mecânica” (disponível em: <https://bardothodol.bandcamp.com/album/mec-nica> [acesso: 11 de novembro de 2016]), sobre a qual fala Falcão: “Tem um disco da gente chamado ‘Mecânica’ que foi todo feito por Thelmo; a minha única interferência foi dizer ‘cara, não tem o que fazer aí, velho, tá legal’ e está lá como uma peça do Hrönir; minha interferência foi nula, porque eu disse ‘pô, é isso aí, para mim está bom, não preciso interferir em nada aí’”, a que responde Thelmo Cristovam: “E nós admitimos [esse disco] como um processo conjunto, porque, bem, foram coisas que a gente estava trabalhando tão próximos, sei lá, *drones* que eu estava fazendo, qualquer coisa, e parece que de uma hora para a outra reflete exatamente

De acordo com Thelmo Cristovam, as atividades preparatórias do grupo se dão em conversas, que teriam a função de ensaios:

A gente nunca, nunca, nunca ensaiou²⁰⁶. Nunca mesmo. O que chega mais próximo – e isso foi a vida toda, pelo menos com o Túlio, desde que começamos só nós dois, e eu já conversei com ele sobre isso – eu acho que é um tipo de ensaio, mas de outro jeito, a gente faz no bar, conversando, sobre as ideias das coisas. As composições – isso Túlioalaria um pouco melhor, porque é ele que compõe – são direcionamentos. (...) Sei lá, o primeiro disco que a gente gravou do Hrönir, a gente passou um ano praticamente conversando, assim, ia lá para casa e a gente ficava escutando disco e lendo, e conversando – e, claro, ia para o bar beber (Apêndice, p. 351).

Deste modo, a preparação dos materiais assume um caráter individual, relacionado ao que cada um está interessado em trabalhar em determinado momento (instrumentos ou técnicas novas, gravações de campo, etc.), que pode eventualmente ser compartilhado com o restante do grupo oralmente ou por meio de gravações (inclusive relacionadas a outras atividades musicais que estejam sendo desenvolvidas pelos músicos, dado que os integrantes do grupo desenvolvem, também, trabalhos individuais e junto a outros grupos), mas não é algo colocado em discussão ou trabalhado conjuntamente.

Os materiais são meio: “Thelmo comprou um trombone agora então bota aqui para ele fazer”, meio assim... Os materiais são meio o que cada um tem na mão (Apêndice, p. 354).

Geralmente, quando estou preparando a peça, costumo perguntar o que os outros integrantes estão fazendo em termos de música, quais instrumentos/software que irão usar, etc. Por exemplo, se Thelmo me diz que está trabalhando com técnicas estendidas para trompete e feedback de mesa, eu penso como esse material poderia ser utilizado na peça em questão e que tenha a ver com a proposta (Apêndice, p. 365).

Os dois músicos fundadores do grupo argumentam a favor da não repetição de uma mesma estrutura (peça), de modo a que as apresentações mantenham-se num terreno “experimental”: “eu acho estranho ‘reproduzir’ música experimental. Prefiro ‘experimentalizar’ coisas novas” (Apêndice, p. 368), ou, ainda, que dialoguem de modo mais preciso com os interesses atuais dos músicos:

Eu não lembro de ter passado pela cabeça da gente discutir isso muito: “vamos ficar rerepresentando”. (...) Uma das coisas óbvias é que Túlio não para de fazer coisas.

---

tudo que a gente estava querendo fazer ali (...) Há coautoria porque a gente decide” (Apêndice, p. 504).

²⁰⁶ Uma afirmação ligeiramente diferente foi dada em sessão de conversação com o grupo, no II Festival Ibrasotop de Música Experimental, em 2010, na qual Thelmo Cristovam diz que: “A gente conversa mais do que ensaia; acho que a gente ensaiou de verdade, de verdade mesmo, para tocar, acho que uma vez, [para tocar] naquele [festival] Coquetel Molotov” (Apêndice, p. 497). De todo modo, o sentido geral da fala mantém-se.

Então, parece talvez até um desperdício ficar olhando para uma composição de meses atrás enquanto tem uma nova que tem todas as ideias frescas, com novas coisas que a gente escutou, que a gente discutiu, que a gente trocou livro, que a gente viu filme, que a gente encheu a cara e conversou, experiências, e elas refletem mesmo isso... (Apêndice, p. 353)

Nessas peças há uma estrutura, definida por uma espécie de partitura (ou bula, denominação utilizada pelos membros do grupo), em geral elaborada individualmente por Túlio Falcão. Essa estrutura visa atender demandas relacionadas a: coesão temática, duração da peça, variedade de articulações, bem como dialogar com aspectos já descritos acima, como multiplicidade de interesses musicais e identidade do grupo, de modo a que seja algo mais circunscrito do que uma improvisação sem instruções prévias. Além disso, contribui para que sejam evitadas situações repetitivas ou acumuladas decorrentes dos anos de atividades do grupo²⁰⁷.

“Anagrama”, peça que integra o primeiro álbum do grupo, “Bardo Thödol (Liberação por audição no plano post mortem)”²⁰⁸, atipicamente para o grupo, foi tocada várias vezes, em apresentações ao vivo²⁰⁹:

A única composição que a gente manteve uma certa época tocando - do começo até os primeiros cinco ou seis anos, talvez - é uma que tem no primeiro [disco] do Hrömr, que se chama “Anagrama”, que é baseada em *samplers*, amostras e tal, e improvisação sobre isso; e essa estrutura acabou se mantendo... (Apêndice, p. 352)

Além disso, recentemente foi revisitada, com a peça “Amargana”, tocada em 2016 em apresentações em Recife e São Paulo²¹⁰. Deste modo, constitui-se num dos poucos exemplos de peças tocadas pelo grupo em diversas ocasiões. Também é um exemplo de peça que transitou entre as duas vertentes de atuação do grupo: inicialmente concebida para um álbum, depois foi tocada ao vivo.

Na gravação referida, que integra o primeiro álbum do grupo, a peça estrutura-se do seguinte modo: inicia com um som estático, grave (com espectro majoritariamente entre 40Hz e 200Hz), ruidoso e granuloso, que se mantém, sem

²⁰⁷ O que se relaciona com a fala de Thelmo Cristovam: “Quando eu toco várias vezes com a mesma pessoa, ou mais ou menos a mesma formação, tem coisas que começam a me irritar por causa de vícios, tanto meus, que estou respondendo a certos estímulos, quanto das outras pessoas... (...) tem uma hora que acaba que você não quer ficar fazendo a mesma coisa; eu não vejo sentido” (Apêndice, p. 356).

²⁰⁸ Composto e produzido entre 2000 e 2003 e lançado em 2004 pelo selo Fronha Records. Disponível em: <https://bardothodol.bandcamp.com/album/bardo-th-dol-libera-o-por-audi-o-no-plano-post-mortem> [acesso: 11 de novembro de 2016].

²⁰⁹ De acordo com Thelmo Cristovam, foi tocada “pelo menos seis a oito vezes”; por exemplo, foi tocada em trio, com os dois fundadores e Lucas Alencar, no festival Coquetel Molotov, em Recife. Disponível em: <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/coquetel-molotov> [acesso: 11 de novembro de 2016].

²¹⁰ Respectivamente nos festivais Continuum e FIME. Gravações disponíveis em: <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/continuum> e <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/empty-blast> [acesso: 11 de novembro de 2016].

alterações significativas, durante cerca de 1min30s. Depois disso, ocorre uma série de acordes bastante densos, que ocupam especialmente os registros grave e médio (com frequências principais entre 40Hz e 800Hz, aproximadamente), com crescendos relativamente curtos e decrescendos mais longos (sobrespostos, à medida que um aproxima-se do fim, inicia-se outro). Depois de, também, aproximadamente 1min30s, inicia-se uma nova seção, que sobrepõe alguns elementos: sons de água, logo em seu início, que funcionam como transição; em seguida, um teclado, que toca uma sequência de acordes sustentados (acordes de três notas, em geral tríades, a não ser ao final, quando aparece um acorde com segunda menor e quarta aumentada), seguida por uma sequência melódica que, com as notas sustentadas, forma um *cluster* entre sol e dó (primeiro logo abaixo do dó central, depois uma oitava acima); e, simultaneamente, vozes gravadas (falando em alemão e sendo operadas com transposição de velocidade / altura) e sons de papel sendo amassados. Após, aos 5min27s da gravação, com uma interrupção total do fluxo sonoro anterior, inicia-se uma passagem harmônico-melódica ao teclado, que retoma o conteúdo intervalar do momento anterior e trabalha ao redor de um motivo em colcheias (com valorização dos intervalos de segunda menor e quarta), expandido e permutado, e contraposto a um segundo momento que, também retomando material já apresentado, constrói pequenos *clusters*.

The image displays a musical score for Piano (Pno) and Vibraphone (Vib.). The score is divided into two systems. The first system shows the Pno playing a sequence of chords and a melodic line, while the Vib. is silent. The second system, starting at measure 57, shows the Pno continuing the melodic line and the Vib. playing a sustained chord. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Figura 21: Trecho harmônico-melódico de “Anagrama” / “Amargana”²¹¹.

Ao passo que o material harmônico-melódico é repetido algumas vezes, começam a aparecer, aos 8min11s, excertos de outras gravações *sampleadas*, que fazem a

²¹¹ Figura retirada de arquivo “Amargana – Esboço para orquestração” enviado por Túlio Falcão ao autor por correio eletrônico.

transição para o momento final da peça, que se constitui como um grande bloco (com mais de quinze minutos de duração), sem seções distintamente divididas, marcado por uma maior densidade sonora, tanto em termos de quantidade de camadas, velocidade dos eventos nas camadas quanto em termos de amplitude sonora. Sobre esse momento, Thelmo Cristovam diz que “foi uma coisa de colagem, gigante, que foi se enxugando”, e “na época a gente só tinha um PC, que eu nem lembro mais qual era, e uma mesa, Túlio tinha um sintetizador, mas era sampleação, era só disco dos outros” (Apêndice, p. 503). Há um fundo rítmico constante, que se mantém durante toda a seção, e sobre isso, sons diversos se acumulam, dialogam uns com os outros (por exemplo, relações entre sons nitidamente instrumentais, independente de serem produzidos pelos músicos do grupo ou sampleados, e sons eletrônicos), com ampla utilização de *loops* e alterações de velocidade / altura.

Enquanto alguns elementos da peça mantêm-se bastante fixos em todas as versões – especialmente o trecho harmônico-melódico que constitui uma espécie de tema da seção intermediária da peça, mas também alguns sons e articulações em sua parte inicial – outros momentos, particularmente a seção final são bastante distintos em cada uma das versões: “a parte do *noise*, era ruído, mesmo – ruído bem *free*” (Apêndice, p. 353).

Para a nova versão, apresentada em 2016, Túlio Falcão elaborou um pequeno esquema formal, ao modelo das bulas que o grupo vem utilizando nas suas apresentações recentes:

Figura 22: Esquema formal de “Amargana”, elaborado por Túlio Falcão.

Nessa versão²¹², no início da peça há, no lugar do som grave, ruidoso, senóides agudas, e sons sintetizados graves, que se adensam, com a ocorrência de frequências vizinhas, ganhando, aos poucos, um aspecto granuloso. A isso, no lugar de acordes densos no médio-grave, ocorrem acordes que tendem ao agudo, com senóides glissantes. Os mesmos sons de vozes, em alemão, e com manipulação de velocidade / altura se fazem presentes, mas dessa vez, sobre uma base de sons eletrônicos, rítmicos, a que, aos poucos, se juntam os acordes que prenunciam o momento harmônico-melódico; este ganha, agora, um acompanhamento “orquestrado”, ao qual, progressivamente se integra um saxofone ao vivo, com frases curtas e ruidosas, não-relacionadas com o material harmônico-melódico em questão. Com o *fade out* dos sons “orquestrais”, inicia-se a parte que a bula descreve como “Thelmo colagem / Túlio livre”; nela são usados discos de vinil, manipulados ao vivo, que iniciam um longo crescendo (de mais de dois minutos) para a parte final da peça que, nesta versão, dura cerca de 8 minutos (cerca de metade da duração dela no álbum) mas, que se caracteriza, grosso modo, pelos mesmos elementos: sobreposição densa de várias camadas, sons instrumentais dialogando com sons eletrônicos, *loops*, base rítmica constante, indistinguibilidade de subseções.

Dois peças apresentadas pelo grupo nos últimos anos têm como inspirações temáticas documentários que abordam questões ligadas a ecologia marinha; são elas: “Massacre dos Golfinhos em Taiji” (2013) e “Sobrepesca” (2015). De acordo com Túlio Falcão,

[a] peça [“Sobrepesca”] (...) foi inspirada no documentário “Leviathan”²¹³ (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. Assim como “Massacre de Golfinhos em Taiji”, inspirada no documentário de Louie Psihoyos, “The Cove” (2009)²¹⁴, “Sobrepesca” retoma o tema do abuso ao meio ambiente, desrespeito para com os animais e extrativismo irresponsável²¹⁵.

“Massacre de Golfinhos em Taiji” foi estreada em 2013, no ENCUN ocorrido em João Pessoa²¹⁶. Assim como “Anagrama” / “Amargana”, foi uma das poucas peças do

---

²¹² Aqui tomando como referência a gravação realizada no FIME.

²¹³ “Documentário filmado no Atlântico Norte focado na indústria de pesca comercial” (em <http://www.imdb.com/title/tt2332522/>, acesso 8 de setembro de 2016).

²¹⁴ Título traduzido para “A Enseada”, em português. “Um grupo de ativistas, usando equipamento de ponta, liderado pelo renomado treinador de golfinhos Ric O’Berry, infiltra-se numa enseada perto de Taiji, Japão, para expor tanto um exemplo chocante de abuso animal quanto uma séria ameaça à saúde humana” (em <http://www.imdb.com/title/tt1313104/>, acesso 8 de setembro de 2016).

²¹⁵ Túlio Falcão, “PROPOSTA PARA O FIME 2015”, documento enviado por correio eletrônico.

²¹⁶ Um registro dessa primeira apresentação pode ser acessado em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/massacre-de-golfinhos-em-taiji> [acesso: 8 de setembro de 2016].

grupo que foi tocada em apresentações mais de uma vez²¹⁷. Nas apresentações dessa peça tocaram todos os quatro músicos acima mencionados.

A peça tem uma bula na qual constam oito “eventos”, divididos em quatro momentos indicados por concepções temáticas. A isso se sobrepõe uma linha do tempo (com indicações de cinco em cinco minutos), o nome de cada integrante do grupo e indicações simples de como proceder em cada momento da peça:

---

²¹⁷ Mas, diferentemente do caso anterior, neste caso a reapresentação da peça não pareceu satisfatória aos integrantes do grupo, e contribuiu para o argumento da não repetição: “A única coisa que eu lembro é que eu fiquei muito mais feliz com a apresentação de João Pessoa, deu muito mais certo, em BH não deu certo” (Apêndice, p. 353) e “[a] gente se propôs a tocar “Massacre” em Belo Horizonte porque eu fiquei curioso pela experiência. Mas, a peça deu tão certo (“dar certo” significando que o grupo ficou satisfeito com ela) na estreia na Paraíba, que eu nos vi tentando repetir os “acertos” em Minas Gerais. Acabou que o “Massacre” em Belo Horizonte virou uma cópia pálida do “Massacre” em João Pessoa. Daí, eu percebi que a partitura/bula não tem sentido em ser repetida” (Apêndice, p. 367).

INTRODUÇÃO		
EVENTO	1	2
HENRIQUE	HENRIQUE SOLO COM INSTRUMENTO	CONTINUA
TÚLIO		FADE IN = BASE GRAVADA "MAR & GOLFINHOS"
LUCAS		FADE IN = IMPROVISO JUNTO COM HENRIQUE
THELMO		
TIMELINE	0	5
GRUPO DE GOLFINHOS A CAMINHO DA COSTA JAPONESA		
EVENTO	3	4
HENRIQUE	CONTINUA	
TÚLIO	FADE IN = ALGUNS MINUTOS APÓS ENTRADA DE THELMO	
LUCAS	CONTINUA	
THELMO	FADE IN = IMPROVISO	
TIMELINE	10	15
GRUPO DE GOLFINHOS A CAMINHO DA COSTA JAPONESA - BAÍA DE TAIJI		
EVENTO	5	6
HENRIQUE	FADE OUT = HENRIQUE	-
TÚLIO	FADE OUT = APÓS GRAVAÇÃO SUB AQUÁTICA	FADE IN = DRONE
LUCAS	FADE OUT = APÓS HENRIQUE	FADE IN = DRONE (AO SINAL DE TÚLIO)
THELMO	FADE OUT = APÓS LUCAS - FADE IN = GRAVAÇÃO SUB AQUÁTICA	CONTINUA
TIMELINE	20	25
BAÍA DE TAIJI		
EVENTO	7	8
HENRIQUE	ALGUNS DRONES DE TESSITURA ALTA COM INSTRUMENTO (ESPAÇADOS ENTRE SI)	CONTINUA
TÚLIO	CONTINUA	FADE OUT DRONE = FADE IN VIBRAFONES E BARCOS
LUCAS	CONTINUA	FADE OUT DRONE
THELMO	CONTINUA	CONTINUA
TIMELINE	35	40

Figura 23: “Bula” de “Massacre dos Golfinhos em Taiji”²¹⁸.

O material utilizado no início da peça exemplifica o modo como o grupo lida com a definição do que será usado numa peça. Thelmo Cristovam diz que:

[a] história dos “Golfinhos” foi que Henrique tinha acabado de montar aquele bicho lá com os canos [uma espécie de fagote com canos de pvc], e foi tipo “tu tá fazendo isso agora, beleza, vou botar aqui”. Não ensaia não, nem escuta... Bem, a gente escuta o

²¹⁸ Esta bula foi adaptada pelo autor do presente trabalho a partir de material enviado por Túlio Falcão. A adaptação não tem nenhuma alteração em termos de informação, e contempla apenas sua diagramação.

resultado disso em outras gravações de outras coisas, mas não testa na composição... (Apêndice, p. 354)

O início da peça é, desta forma, marcado por uma sequência de articulações sonoras do tipo ataque – ressonância, com a utilização do instrumento manufaturado e de processamento eletrônico; os ataques, na região médio-grave, são pronunciadamente mais fortes e ruidosos, e têm sua frequência fundamental variando continuamente, oscilando, na média, entre 280 e 320Hz, e são ocasionalmente precedidos por uma espécie de apoiatura, um pouco mais grave. A parte eletrônica, além de alterar o som do instrumento em tempo real, é responsável pela ressonância, por meio de processamentos como atrasos, ecos e transposições, ocupando uma parte mais ampla do espectro (especialmente no registro mais agudo).

Figura 24: Sonograma de um dos momentos ataque-ressonância do início de "Massacre dos Golfinhos em Taiji". Observar que a escala está ajustada entre 0Hz e 2000Hz.

A partir de 1min30s o tipo de articulação torna-se mais variado, com sons instrumentais mais sustentados e ruidosos, alternando com momentos de intensidade mais baixa (1min45s-2min10s; 3min30s-3min55s), mas sempre com retomada ocasional de articulações bastante similares às do início.

Túlio Falcão narra sua experiência vivenciando esse momento:

[u]m bom exemplo, acerca dessa questão da autonomia e escolha da parte dos outros músicos, é o que aconteceu na estréia de "Massacre de Golfinhos em Taiji" no Encun 2013, em João Pessoa, PB. Pro início da peça, eu queria que Henrique Vaz fizesse a introdução com um solo que depois soaria em conjunto com sons de mar e golfinhos (parece piegas, mas ficou bom). Ele me perguntou como eu queria esse solo. Eu

perguntei o que ele queria fazer. Ele explicou que iria utilizar um instrumento que ele tinha feito (um instrumento de sopro feito com canos de PVC, parecido com um fagote) processado por um patch do Max/Msp. Me perguntou em seguida como eu queria que soasse. Eu perguntei se ele tinha alguma ideia. Ele disse que queria fazer sons barulhentos (o que era totalmente diferente do que eu havia pensado). Mas, eu achei que seria melhor do que eu havia pensado em propor. Teria um impacto maior! E teria mais a ver com o que o título da peça sugeria. Então, fomos tocar e Henrique começa. Eu abro um sorriso e decido ampliar o solo dele em mais alguns minutos - antes de acionar as pré-gravações - fazendo um sinal positivo para que ele estenda e explore as possibilidades de sua "ideia". Com isso, a peça deixa de ser minha e vira colaboração mútua (Apêndice, p. 366).

A partir de cerca de 4min45s inicia-se uma mudança na textura: sons que lembram as ressonâncias da seção anterior (sons articulados rapidamente, na região médio-aguda, com variações de altura imprevisíveis) assumem uma posição de maior destaque, à medida que os outros músicos iniciam suas atividades: sons de mar (crescendo e decrescendo de ruído), junto a uma textura contínua de sons de instrumentos de sopro sustentados, com intensidade mais baixa, oscilando ao redor de uma determinada região, e multiplicados. Por volta de 7min40s são acionadas senóides (médio-agudo) e, na sequência processamentos eletrônicos mais instáveis. A textura muda consideravelmente por volta dos 10min50s, com um desvanecimento dos sons de mar, que levam a um momento de diálogo entre instrumentos de sopro, com gestos de crescendo e decrescendo na região média, que assumem uma função de fundo, ao passo que intervenções de sons eletrônicos, curtas (oscilando ao redor de 2s) e pontuais, mas numa faixa de frequência destacada (agudos) e de intensidade bastante mais elevada assumem uma posição de protagonismo. Uma nova alteração substancial de textura se dá por volta dos 13min30s; sobre um suporte de sons graves, e, novamente, sons de água, algumas frequências sustentadas nas regiões média e média aguda aparecem (conforme indicado por sonograma abaixo), tanto de caráter eletrônico quanto instrumental – mas bastante fundidas em termos timbrísticos, dada a homogeneidade dinâmica e o caráter contínuo da textura que se forma.

Figura 25: Sonograma de momento de “Massacre dos Golfinhos em Taiji”, que se inicia por volta dos 14min. Observar que a escala está ajustada entre 0Hz e 5000Hz.

A partir de 16min outros elementos começam a entrar na textura, contribuindo para seu adensamento e intensificação, em especial notas graves e distorcidas do que aparenta ser uma guitarra que, progressivamente, passa a dominar a textura (por volta de 18min30s). Por volta de 19min30s, já com a intensidade bastante mais elevada, as sonoridades distorcidas passam a contaminar a ação dos outros instrumentistas, de modo que se estabelece uma nova textura, pautada por sons agudos, distorcidos, instáveis (tanto em termos de altura, quanto oscilando entre nota e ruído); um grande crescendo ao redor dessas sonoridades se estabelece e prossegue até cerca de 22min30s, momento em que, com a saída de alguns dos músicos, diminui-se a intensidade e se forma uma textura com mais estável.

Essa descrição já é suficiente para se perceber que, apesar dos músicos estarem munidos de um esquema formal, com indicações temporais e de determinados tipos de conduta, a relação entre este e o resultado sonoro da apresentação é pouco linear – se perceptível, para alguém de fora. Há uma liberdade constante para que se faça uma redefinição do esquema durante a apresentação e, se há uma preocupação com um desvelo de uma determinada temática, esta é subjacente à prática musical, que se mostra bastante autônoma. Nesse sentido compreende-se a fala de Thelmo Cristovam:

Mas, no final, do modo que eu estou dizendo, acaba que ele [Túlio] dá esse direcionamento, mas a composição é realmente coletiva pela questão da improvisação dentro das células. Existe uma escolha de composição e de modificação dessa composição em tempo real, mesmo. Então é uma composição do Hrönir, mas um

direcionamento de Túlio, porque ele tem essa fissura de escrever, mesmo (Apêndice, p. 356).

Ainda assim, há um controle na manutenção prolongada de determinadas situações musicais que parece se relacionar, por um lado ao texto, mas, por outro, a uma espécie de regência que se dá durante a peça.

Já “Sobrepesca”, estreada em 2015, em ocasião em que o grupo apresentou-se como um trio, com Henrique Vaz, além de Thelmo Cristovam e Túlio Falcão, no Ciclo de Música Experimental, na Biblioteca Mário de Andrade²¹⁹, em São Paulo, guarda uma relação mais próxima com seu esquema formal. Nesta peça, descrições mais detalhadas de ações a serem feitas e tipo de sonoridades, bem como uma atenção mais precisa às durações indicadas na partitura se fazem presentes; além disso, o aspecto citado anteriormente, referente a uma regência durante a peça torna-se mais perceptível²²⁰.

A partitura da peça traz indicações de diversos tipos: notação musical tradicional (para uma espécie de tema recorrente, com indicação para ser tocado ao piano elétrico); representação gráfica de ondas sonoras; instruções textuais; e ilustrações. As indicações são colocadas numa linha do tempo, com indicações em minutos e segundos de quando uma determinada seção inicia e quando ela termina.

Figura 26: Trecho da partitura de “Sobrepesca”: segunda parte.

²¹⁹ Trecho da apresentação pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAKu26R13l0> [acesso: 08 de setembro de 2016].

²²⁰ Tanto do ponto de vista musical, como será discutido, quanto do ponto de vista cênico: a estreia de “Massacre dos Golfinhos em Taiji” foi feita numa situação em que os músicos tocavam atrás de uma espécie de véu, sem iluminação e estavam, portanto, praticamente invisíveis à plateia. “Sobrepesca” foi tocada em situações completamente diferentes.

Figura 27: Trecho da partitura de “Sobrepesca”: terceira parte.

A peça é dividida em cinco partes que, novamente, assim como “Massacre dos Golfinhos em Taiji”, são nomeadas de acordo com uma intenção narrativa – que se mostra mais linear, neste caso: respectivamente, “Navio Zarpa”, “Alto-Mar”, “Morte das Cachalotes”, “Moscas e Sangue” e “Final”²²¹. A primeira parte inicia-se com sons graves e amostras sonoras extraídas do filme “Leviathan”²²², que vão reaparecer em diversos momentos da peça; em seguida, entra um tema harmônico-melódico (que pode ser visto na Figura acima), sobre o qual iniciam-se intervenções livres dos outros músicos, de modo similar ao que ocorre em “Anagrama”. As próximas duas seções são marcadas por improvisações de Thelmo Cristovam e Henrique Vaz sobre sons eletrônicos ou sons gravados disparados por Túlio Falcão. Nesses momentos, evidencia-se um controle das articulações por parte deste último, que assume, de modo bastante enfático, a função de regente, determinando gestualmente quando cada um dos outros dois músicos deve iniciar e encerrar uma ação instrumental.

²²¹ Essa divisão, com esses títulos, não constam na bula, mas sim em outro documento onde Túlio Falcão descreve os materiais que vai usar em cada momento; ela parece corresponder melhor aos diferentes momentos da peça do que a que consta na bula, onde só há quatro seções, sendo a terceira e a quarta, das descritas acima, juntadas, chamando-se, então “Mar e Sangue”.

²²² As amostras sonoras extraídas do filme são descritas por Túlio Falcão do seguinte modo: “0 a 1:00 - vento e mar adentrando / 1:00 a 4:50 - mar e maquinário do navio / 4:50 a 8:50 - tripulação, mar, maquinário, vento forte / 8:50 a - navio em mar revolto”.

Figura 8, 28: Indicações de regência de Túlio Falcão para Henrique Vaz em “Sobrepeca”.

Nesta peça, ainda, o fluxo das seções é bastante determinado pelos materiais disparados por Túlio Falcão, sejam eles eletrônicos ou pré-gravados, ao que se soma a retomada do tema nas seções 4 e 5 (nessa última acompanhado ritmicamente por uma bateria eletrônica), fatos que contribuem para a caracterização de uma peça mais sistematicamente controlada e, nesse sentido, marcada por uma concepção artística que aparenta ser mais individual. A abertura à contribuição dos outros participantes se dá de maneira mais localizada e sob coordenadas mais específicas do que parece ser o hábito de atuação do grupo. De toda maneira, ainda persiste a ideia de que

apesar de eu escrever e preparar a estrutura da apresentação (dinâmicas, tempo, quem entra, quem sai, etc.), ainda continua sendo uma colaboração coletiva no final pois as indicações para os outros membros são abertas à improvisação e ideias. (...) nunca sei como a peça soará, o que me torna ouvinte também (Apêndice, p. 365).

7.4 Orquestra Errante, Circuito de Improvisação Livre, QI

Os três exemplos abordados nesta subseção, relacionados a práticas de improvisação, apresentam pontos de confluência, especialmente no que concerne uma proposta de abertura em termos de formação e do estabelecimento de uma situação de troca entre pessoas diversas; entretanto, as peculiaridades da atuação de cada um permitem o delineamento de diferentes estratégias, com diferentes desdobramentos e possibilidades.

Das três organizações citadas, a Orquestra Errante, iniciada em 2009, é a única que se vincula consistentemente a um contexto acadêmico²²³. É, também,

²²³ Embora caiba mencionar que os articuladores do QI, Henrique Iwao e Matthias Koole, sejam pessoas relacionadas ao ambiente musical universitário, tendo o primeiro realizado mestrado em musicologia na USP e o segundo estando matriculado atualmente em doutorado em

marcada por uma figura central²²⁴, seu coordenador e idealizador, Rogério Costa. Costa defende que há benefícios em uma preparação de um ambiente propício para a improvisação²²⁵, relacionado, por um lado, à familiarização com determinado repertório (música de concerto do Século XX – por exemplo Lachenmann, Ligeti, Scelsi, Varèse; improvisadores relacionados a momentos iniciais da improvisação livre – por exemplo Derek Bailey, Evan Parker) e, por outro, à familiarização com algumas ideias que considera importantes, principalmente no que concerne um determinado tipo de escuta (com a proposta de uma interpretação particular da ideia de escuta reduzida²²⁶ elaborada por Pierre Schaeffer) e a interação entre os participantes.

Este caso traz diferenças marcantes em relação aos outros dois: há uma rotina regular de ensaios, com periodicidade semanal (durante o ano letivo), e tais ensaios são pautados pelo coordenador do grupo (mas abertos a propostas de todos os participantes); dependendo de variáveis (especialmente a presença de novos participantes não familiarizados com improvisação ou com a atuação do grupo), abre-se um espaço para audição e discussão sobre repertório, bem como para leitura e conversas sobre textos²²⁷. Também pode haver a proposta de exercícios de caráter didático, de modo a que se desenvolvam habilidades musicais específicas²²⁸; Miguel Diaz Antar, membro do grupo desde o início, lembra que, no início das atividades do grupo, eram realizados

exercícios de restrições²²⁹: vamos tocar sem usar as cordas disso aqui, sem tocar normalmente o instrumento – então o cara não assoprava, eu não podia usar as cordas, esses exercícios de experimentação, para quebrar um pouco o modo que a gente estava acostumado, estudando classicamente... (Apêndice, p. 329)

---

performance musical na UFMG. Algumas das pessoas ativas junto ao Circuito de Improvisação Livre também têm relações com tal ambiente, caso, por exemplo, de Thiago Salas Gomes, que esteve ligado ao Programa de Pós-Graduação da USP, desenvolvendo pesquisa de mestrado em processos de criação musical.

²²⁴ Em determinados períodos, especialmente durante um ano em que Rogério Costa esteve no exterior, outras pessoas assumiram essa função: Alexandre Zamith e Manuel Falleiros.

²²⁵ Cf. Costa, 2016, em especial capítulo 1.

²²⁶ “(...) uma intenção de escuta dirigida às características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou de idiomas, e tomado como um objeto em si mesmo” (Costa, 2016, p, 23).

²²⁷ Muitos dos participantes do grupo, ainda, frequentam, em algum momento, disciplinas oferecidas por Costa relacionadas a práticas de improvisação, que contribuem para a familiaridade com um determinado repertório (conceitual e musical).

²²⁸ Uma compilação de exercícios realizados pela Orquestra Errante durante seus primeiros anos de atividade pode ser lida em Falleiros, 2012 (especialmente p. 159-170).

²²⁹ Outros participantes da Orquestra Errante também referem-se a exercícios desse tipo. Por exemplo, Mariana Carvalho diz que “quando você limita, você coloca a sua escuta em algum lugar, que depois você vai poder usar, quando estiver livre” (depoimento em vídeo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmQy68ECgOw> [acesso: 15 de dezembro de 2016]).

É também habitual que, após uma atividade prática, seja ela um exercício proposto ou uma improvisação não pautada por uma diretriz específica, ocorra uma conversa sobre o que foi feito²³⁰.

Embora aberta à participação de pessoas de outros contextos, diversos dos membros fixos e mais longevos do grupo são pessoas que se relacionam ao ambiente musical universitário; de fato, a maioria dos participantes que participam e participaram da Orquestra Errante é ou foi vinculada ao Departamento de Música da USP, seja como aluno da graduação ou pós-graduação; exceções a isso incluem alunos de outros departamentos, mas vinculados a grupos de pesquisa coordenados por professores deste departamento²³¹ e, eventualmente, pessoas de outras áreas que desenvolvem alguma atividade musical e passam a integrar o grupo por conta da proximidade com algum dos membros²³². Ainda assim, Rogério Costa aponta para uma diversidade de interesses artísticos e vivências dentre os participantes do grupo:

diferentes e complexas biografias musicais convivem e cooperam (...) se estabelece um devir produtivo entre músicos de formação específica e diversificada: pianistas românticos, guitarristas de jazz e de rock, violinistas clássicos, flautistas andinos e barrocos, bateristas de samba e reggae, saxofonistas de blues e de bebop e percussionistas exóticos entre outros. Durante as performances estas especificações se diluem e se amalgamam (2016, p. 148-149).

Estando inserida dentro de um contexto acadêmico, além de seu coordenador ter uma produção acadêmica e reflexiva voltada especificamente a práticas improvisatórias, diversos outros participantes e ex-participantes desenvolveram trabalhos de pesquisa relacionados à área. Tais trabalhos fazem com que o grupo se transforme, como coloca Antar, numa espécie de “laboratório de pesquisa” (Apêndice, p. 337), voltado à verificação prática da viabilidade de propostas e de como elas podem ser articuladas artisticamente.

---

²³⁰ Como coloca Biazon (2016), “[n]os exames em questão, os(as) *errantes* autoavaliam e autocriticam suas performances a respeito: de como começam, de quanto tempo de duração possuem, de como terminam, das tipologias de produção sonora recorrentes, das modalidades de interação sonora, da escassez ou excesso de participação de cada *errante*, etc”.

²³¹ Casos dos já citados Mobile e NuSom.

²³² De acordo com sítio do NuSom, a “atual formação da orquestra conta com Migue Antar no contrabaixo, Max Schenkman na voz e efeitos, Felipe Fraga no clarinete, Fábio Martinele no trombone, Mariana Carvalho no piano, Hildeberto Chagas e Mariana Marinele no saxofones, Antonio Goulart, Pedro Sollero, Dennis Abranches e Natália Francischini nas guitarras, Inês Terra na voz, Fábio Manzione na percussão, Caio Righi na flauta, Ariane Stolfi na percussão e na voz e Rogério Costa no saxofone e na coordenação geral” (em <http://www2.eca.usp.br/nusom/OE> [acesso: 15 de dezembro de 2016]). Dos citados, nove são ou foram vinculados ao Departamento de Música da USP; além da maioria desses, mais um é vinculado ao NuSom e dois outros são vinculados a outros departamentos da Escola de Comunicações e Artes da USP; dois são ou foram vinculados a outros cursos superiores de música; e dois vincularam-se ao grupo a partir de outras origens.

Considerando-se a trajetória do grupo, um caso inicial disso é o trabalho de Manu Falleiros, que, enquanto da elaboração de sua tese de doutorado (Falleiros, 2012), trabalhou em conjunto com o grupo²³³. O trabalho utilizava “a palavra como elemento potencializador nos processo de criação dentro da Livre Improvisação” (p. 10), com a intenção de “resultar diretamente em processos criativos, ao invés de criar sistemas preparatórios” (p. 181) (como seriam os exercícios citados). Foi adotada, então, o que denominou de “estratégia ‘palavra’” (p. 189), com palavras escolhidas “cuidadosamente”, “a fim de promover o potencial de uma ação criativa, e não apenas gerar uma espécie de representação por tentativa de imitação ou analogias”²³⁴ (p. 192).

Outros casos incluem, por exemplo, Fabio Martinelli, cuja pesquisa acadêmica trata da técnica *Viewpoints*, habitualmente associada às artes cênicas, e que pretende prover um vocabulário para se pensar e agir em situações cênicas, levando em conta aspectos como espaço, forma, tempo e movimento, que envolveu transposição de ideias relacionadas a essa técnica para aspectos musicais, bem como a realização de exercícios com aspectos cênicos e de movimentação; Jonathan Andrade, com trabalho voltado a interações entre práticas experimentais e música nativa sul-americana, e que envolveu “criação de partituras gráficas e instruções verbais (...) onde foram utilizados elementos conceituais e sonoro/musicais nativo-indígenas”²³⁵ (sic); e Miguel Diaz Antar, que em seu mestrado tratou de aproximações entre a figura do *clown* e a prática de improvisação livre²³⁶, durante a qual realizou exercícios, tais como o de “espelho”, no qual

você vai ser o *clown* branco, eu vou ser o *augusto*, a gente vai brincar de espelho, só que num momento eu vou fazer o avesso do que você está fazendo; só que isso é muito ambíguo – fazer o avesso sonoro do barulho que o outro está fazendo... (Apêndice, p. 331).

Gravações de tal exercício têm o seguinte aspecto geral: após um início forte com a participação de vários membros do grupo, um subgrupo permanece tocando, com uma intenção de imitação mútua, prosseguindo a um desfecho inesperado, com a quebra do espelho. Numa segunda variante, a forma configura-se como um crescendo

---

²³³ Falleiros esteve ligado ao grupo desde seu início, bem como a outras iniciativas de grupos de improvisação ocorridas no Departamento de Música da USP, que tiveram menor longevidade. Atualmente coordena o Coletivo Improvisado, grupo baseado na UNICAMP, universidade à qual ele atualmente é vinculado.

²³⁴ Três palavras receberam especial atenção analítica, tendo sido tocadas e gravadas por diferentes formações e então comparadas: “amálgama”, “erosão” e “disfunção”.

²³⁵ Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-22092016-134017/es.php> [acesso: 10 de outubro de 2016].

²³⁶ Ver, por exemplo, Antar, 2014.

constante, com alguns músicos iniciando com sons de intensidade mais baixa, enquanto um subgrupo, novamente, realiza procedimentos imitativos, terminando, do mesmo modo, com um desfecho inesperado. Tal desfecho, apesar de ter, em diversos exemplos, um caráter agressivo (ainda que, por vezes cênico – tal como uma interjeição oral pedindo pelo término), adquire, por vezes, um caráter de contraste (por exemplo, um fragmento melódico “expressivo” frente a um contexto ruidoso).²³⁷

A dinâmica habitual do grupo prevê, a partir da realização de trabalhos deste tipo, de caráter *laboratorial*, que funcionam como experimentos ou testes para determinadas estratégias de organização ou propostas de atuação musical, discussões, que englobam tanto a eficácia da estratégia adotada quanto a atenção à proposta durante sua realização. Uma determinada proposta pode, então, ser alterada ou aperfeiçoada, e descartada ou mantida dentro de uma espécie de repertório de estratégias relacionadas à improvisação.

As apresentações públicas do grupo em geral fazem uso de estratégias de organização previamente elaboradas e testadas. Por exemplo, em apresentação no Festival Música Nova (Ribeirão Preto, 2014)²³⁸, uma estratégia formal particularmente recorrente²³⁹ na atuação do grupo foi utilizada: na primeira parte da apresentação, com os músicos posicionados no palco em semicírculo, são apresentadas uma série de duos formados pelos músicos vizinhos um ao outro: o primeiro, com saxofone (Manu Falleiros) e eletrônica ao vivo (Antônio Goulart), inicia-se com sons instáveis, agudos e sem controle de altura, feitos pelo saxofonista arrumando o bocal do instrumento, acompanhado por ruídos eletrônicos; à medida que ele prossegue, *glissandi* na eletrônica levam a figurações melódicas no saxofone, que interage com alturas que progressivamente fixam-se; neste momento, com a eletrônica realizando figurações rítmicas ao redor de uma única altura, inicia-se um segundo duo, com a entrada de um trombonista (Fábio Martinelli), que realiza oscilações ao redor dessa frequência fixa, que se transforma em um pulso, adquirindo certa granularidade; neste momento, inicia-se um terceiro momento, com o trombonista realizando figurações rápidas, *staccati*, e com entrada do contrabaixista (Miguel Diaz Antar), que interage com sons percussivos obtidos com ações independentes de arco e mão esquerda; à medida que as ações tornam-se mais espaçadas, e o trombone dirige-se ao seu registro mais grave, inicia-se um novo momento, com a entrada do piano (Mariana Carvalho), e o

---

²³⁷ Tais exemplos podem ser ouvidos em: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/> [acesso: 13 de dezembro de 2016].

²³⁸ Tal apresentação pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0E805ZO1uQ> [acesso: 13 de novembro de 2016].

²³⁹ De acordo com Miguel Diaz Antar, tal estratégia “é um clássico, fizemos um monte de vezes” (Apêndice, p. 330).

abandono do arco pelo contrabaixista, que passa a fazer *pizzicati*, inicialmente graves e espaçados, aumentando a atividades e o nível de ruído, e interagindo com ações dentro do piano (notas graves abafadas e *pizzicati*); com o acionamento (ainda diretamente no interior do piano) de algumas notas sustentadas no registro médio do instrumento, entra uma primeira voz (Sérgio Sampaio), que canta notas longas, ora em uníssono, ora na vizinhança das frequências acionadas pelo piano, que, simultaneamente, mantém resquícios das suas atividades anteriores (notas abafadas) e interage com o tipo de articulação proposto pelo cantor, encerrando, com a entrada de um segundo cantor, com a emergência de um pulso, novamente ao redor de uma determinada frequência; o novo momento inicia-se, então, por contraste, com a articulação de frases vocais com rápidas alternâncias de registros e modos de produção, adquirindo um contorno mais instável; entra em cena, então, um novo músico (Jonathan Andrade), tocando flauta andina processada eletronicamente (atraso e reverberação, especialmente), iniciando com notas longas, enquanto o cantor passa a interagir utilizando uma flauta de nariz (*glissandi* e notas pontuadas no registro agudo); após uma transição, com adensamento dos elementos anteriores e entrada de um outro saxofonista e último músico presente (Rogério Costa), inicia-se um duo marcado por uma figuração rítmica mais regular e uma intenção de interação em termos melódicos; fechando o ciclo, o primeiro músico mencionado (Manu Falleiros) retorna para o último duo, que oscila entre momentos de atividade crescente (gestos melódicos rápidos e incisivos, aspectos mais ruidosos, extremos dos instrumentos) e momentos de repouso.

Cada duo assume, em certo sentido, o aspecto de um movimento dentro de uma espécie de suíte: há reiteradamente situações de contrastes (em termos de ritmos, tipos de articulação e densidades) entre momentos contíguos; as durações de cada um desses momentos oscilam entre um e quatro minutos (com eventuais transições – trios). Eles demonstram, ainda, uma espécie de repertório de ações do grupo, especialmente em termos de como se dá o fluxo de uma apresentação, marcado pela criação de momentos com determinadas características musicais, que se estabelecem a partir de uma proposta (neste caso, em geral feita pelo terceiro elemento, isto é, aquele que entra para o início de um novo duo e que dialoga com alguns aspectos do material pré-existente, ao mesmo tempo em que traz algo distinto do que vinha ocorrendo), desenvolvem-se durante um determinado período de tempo e são, então deixadas de lado; nesse sentido, opera-se uma construção formal processual, mas não causal em relação a momentos separados um do outro. Esse tipo de organização é perceptível, por exemplo, na sequência da apresentação ora abordada, que se configura como um *tutti*.

O Circuito de Improvisação Livre, em sua organização, poderia ser classificado como um coletivo aberto e descentralizado: não há uma pessoa responsável pelo Circuito, e, nem mesmo, há um grupo fixo de colaboradores; o funcionamento se dá pela existência de um núcleo que realiza ações específicas (em geral, organização de apresentações), núcleo este cuja constituição é mutável, de acordo com a disponibilidade dos participantes, e aberto à inclusão, informal, de novos interessados. Ainda assim, há algumas pessoas cuja associação contínua à empreitada transformas, em certa medida, em seus representantes²⁴⁰; assim, assumem tarefas relacionadas à organização de atividades e respondem a convites feitos ao Circuito.

Dois eventos são indicados, por participantes do Circuito, como decisivos para sua organização: o início de uma Orquestra de Improvisação Livre (denominada, então, SPIO), cujas atividades foram decorrentes de oficinas realizadas no Centro Cultural São Paulo – notadamente a partir de uma oficina ministrada por Chefa Alonso, em abril de 2011²⁴¹; e uma oportunidade de intercâmbio que possibilitou a cinco músicos de São Paulo (Luiz Galvão, Márcio Gibson, Rômulo Alexis, Rubens Akira, Thiago Salas), ligados à SPIO, a participação da *Dutch Impro Academy*, evento com oficinas ministradas por Han Bennink, Mary Oliver, Eric Boeren, Anne La berge, Wolter Wierbos e Bart Van Der Putten, e apresentações que incluíam esses músicos citados e participantes de diversos países, em Amsterdã, Holanda, em setembro de 2011. Outras oficinas com músicos estrangeiros, ocorridas no CCSP²⁴² entre 2011 e 2012, contribuíram para a consolidação de um núcleo de interessados.

A primeira intenção do Circuito relacionava-se a, como o nome indica, criar uma rede de locais, na região metropolitana de São Paulo, que abrigassem apresentações regulares de improvisação e que possibilitassem aos músicos envolvidos uma prática contínua, com trocas de experiências e desenvolvimento artístico. Deste modo, novamente a ideia de um “laboratório” aparece aqui:

As pessoas que se reuniram pela primeira vez para viabilizar espaços para tocar tinham a intenção de convidar todas as pessoas que estivessem em volta, porque isso é um laboratório e é legal tocar com o máximo de pessoas. (...) E aí tinha duas coisas:

---

²⁴⁰ Recentemente, casos de Luiz Eduardo Galvão e Thiago Salas, colocados como seus “articuladores” em evento de comemoração de 4 anos do Circuito de Improvisação Livre, realizado em agosto de 2016 (em <https://www.facebook.com/events/1075449275861763/> [acesso: 12 de novembro de 2016]).

²⁴¹ Como coloca Márcio Gibson: “Foi breve a duração dessa orquestra. Durante um *workshop*, que também teve um concerto, no Centro Cultural São Paulo, ministrado pela Chefa Alonso, vi que tinham muitos músicos participando do *workshop* interessados na prática da Improvisação Livre. Foram uns vinte músicos, mais ou menos, que participaram desse *workshop*, em 2011. Convidei os participantes para ensaiarmos, fazermos apresentações e gravações com o trabalho da orquestra, para continuarmos o trabalho depois do *workshop*” (Apêndice, p. 320).

²⁴² Parte da programação do assim denominado Festival de Improvisação, série de apresentações já mencionada na Parte 1.

a situação de sociabilização, levar esse tipo de arte pros lugares, e fazer um laboratório para a gente treinar esse tipo de coisa. E quando eu articulo um espaço para eu tocar, eu convido as pessoas com quem eu quero tocar, e eu me insiro ali, ou eu articulo as pessoas que eu quero ver tocando...²⁴³

Nos seus primeiros meses de funcionamento, a organização do Circuito funcionou de acordo com um sistema de curadoria única: uma determinada pessoa seria designada para ser o curador durante um mês, e cuidaria tanto da seleção dos participantes e da definição das formações, quanto do contato com os espaços que receberiam as apresentações; por fim, o curador escolheria quem o sucederia, ou seja, quem se responsabilizaria pelas atividades durante o próximo mês. Esse esquema teria a intenção de estimular as já referidas trocas de experiências e desenvolvimento artístico dos participantes, como aponta Márcio Gibson: “cada mês uma pessoa ia fazer a curadoria do Circuito (...) – lindo, o cara que toca muito forte ia tocar com o que toca baixinho, o cara que toca muita nota ia tocar com o cara que toca nota espaçada, e todo mês ia mudar o curador” (Apêndice, p. 322).

Tal procedimento durou seis meses. Nesse período, foram realizadas atividades regulares, em espaços como Bar B, Cidadão do Mundo, Matilha Cultural e Serralheria. Depois disso, determinadas pessoas passaram a assumir o contato e a programação junto a determinados espaços²⁴⁴, o que se relaciona a uma espécie de desmobilização do aspecto coletivo; de acordo com Thiago Salas, “também teve um desmantelamento de ninguém mais dar opinião sobre a coisa, e uma quebra – a gente não trocava mais nessa segunda situação como trocava com a primeira”²⁴⁵. Márcio Gibson também nota isso, mas aponta para uma fase ulterior:

depois que teve isso de não continuar esse esquema de curador, eu dei uma sumida, durante uns três meses... Esse jeito já não estava dando certo... Depois começou a crescer de novo. Pessoas do circuito se juntaram e foram fazer grupos” (Apêndice, p. 322).

Ou seja, depois de um momento inicial, de reconhecimento, partiu-se para um momento em que se afinidades artísticas tornaram-se mais delineadas, de modo que determinadas formações poderiam ser concebidas para contemplar determinados anseios dos participantes: conhecendo-se as características da atuação musical dos envolvidos direciona-se a prática.

A ideia de uma orquestra de improvisação é uma das ideias que nortearam as atividades do Circuito, especialmente em sua fundação, em termos coletivos – ainda

---

²⁴³ Conversa informal com Thiago Salas Gomes.

²⁴⁴ Caso, por exemplo, da série *Improvise!*, realizada na Trackers sob produção de Daniel Carrera.

²⁴⁵ Conversa informal com Thiago Salas Gomes.

que alguns de seus afiliados mantenham-na continuamente. Deste modo, uma prática que vem daí e é retomada ocasionalmente refere-se à de improvisações com regência. Depois das atividades desenvolvidas durante as oficinas no CCSP, tal prática foi, por exemplo, alvo de uma série de encontros realizados na Trackers, nos quais os participantes alternavam entre tocar seus instrumentos e realizar regências. Outra prática – esta mais recorrente durante todo a atuação do Circuito – diz respeito ao convite para participação a músicos de fora de São Paulo, em especial músicos estrangeiros, quando de passagem pela cidade.

Eventualmente usa-se alguma estratégia para organização de determinada apresentação, caso, por exemplo, de uma apresentação também no CCSP²⁴⁶, na qual participaram sete músicos²⁴⁷; nela, por sugestão de Thiago Salas, havia uma pilha com cerca de cem bolinhas de papel²⁴⁸, acessível aos músicos. De acordo com Luiz Galvão,

[c]ada um pegava um papel que "mandava" tocar ou não (não lembro as expressões exatas que estavam escritas nos papéis, mas elas sugeriam o som ou o silêncio). Com o decorrer do concerto, tínhamos a autonomia de ir "tirando" papeis para nós mesmos ou para nossos companheiros.²⁴⁹

Entretanto, mais habitualmente, as apresentações do Circuito são compostas por grupos menores (frequentemente entre duas e quatro pessoas), casos, por exemplo, das apresentações na Biblioteca Mário de Andrade, como parte do Ciclo de Música Experimental²⁵⁰, na qual se apresentou um trio formado por Daniel Carrera (trombone), Luiz Galvão (guitarra) e Thiago Salas (violão, objetos e eletrônicos), e, novamente, no CCSP, por conta da comemoração de 4 anos do Circuito²⁵¹, em que tocaram dez músicos, divididos em quatro grupos²⁵² - três duos e um quarteto. Alguns grupos, compostos por pessoas vinculadas ao Circuito, adquirem certa estabilidade²⁵³,

---

²⁴⁶ Em 12 de setembro de 2015, como parte de programação dedicada a Coletivos de Música da cidade de São Paulo.

²⁴⁷ Participaram dessa apresentação: Flavio Lazzarin (bateria), Luiz Galvão (guitarra), Marcelo Laguna (piano e voz), Rodrigo Olivério (flautas e saxofone), Romulo Alexis (trompete), Thiago Salas (violão, eletrônicos e objetos) e Tiago Marques (oboé).

²⁴⁸ Eventualmente, no transcorrer da apresentação, situações cênicas envolvendo tais papeis começaram a surgir, especialmente a de jogar bolinhas de papel uns nos outros – ainda que isso envolvesse, potencialmente, uma determinada mudança no conteúdo musical.

²⁴⁹ Comunicação por Facebook com o autor do trabalho.

²⁵⁰ Em 14 de julho de 2015,

²⁵¹ Em 4 de agosto de 2016.

²⁵² São eles: Rômulo Alexis (trompete) e Wagner Ramos (bateria); Rodrigo Montoya (shamisen) e Rubens Akira (clarone, bateria); Marcio Gibson (bateria) e Mário Del Nunzio (guitarra); e Daniel Puertorico (percussão), Danilo Oliveira (kalimbas e outros), Rodrigo Olivério (sopros) e Ruy Rascassi (contrabaixo).

²⁵³ Um índice claro disso é quando o grupo passar a adotar um determinado nome, ao invés da enunciação completa dos nomes dos participantes.

de modo que, com o passar do tempo, uma apresentação do Circuito de Improvisação Livre pode ser composta por apresentações de determinados grupos.

A título de exemplo, embora, evidentemente, não representativo de toda a atividade que se relaciona ao Circuito, a apresentação realizada no Ciclo de Música Experimental contou com músicos que desempenham papel importante no aspecto organizacional da empreitada, e traz aspectos artísticos recorrentes em práticas de improvisação livre, de modo que serão feitas algumas observações sobre ela. Na ocasião, os músicos realizaram uma apresentação dividida em três sessões distintas, com durações variando entre, aproximadamente, doze e quinze minutos. Nessa apresentação (e em diversas apresentações realizadas pelo Circuito), há uma tendência geral a iniciar propostas musicais com sons de baixa intensidade e pouca atividade: é o que ocorre nas sessões, bem como em diversos momentos de transição dentro de cada uma das sessões. Então, em quase todos os momentos das três sessões realizadas nessa ocasião, observa-se o seguinte: camadas, realizadas por cada um dos músicos acumulam-se, com uma tendência de crescendo e eventuais variações no material; chega-se a um momento de maior intensidade (sonora ou em termos de atividade), até que há uma desestabilização desse momento, em que pode haver retomada de algum material apresentado anteriormente, espaçamento nas ações ou, simplesmente, uma espécie de *fade out*, que se liga, então, a algum elemento de transição. Tais ciclos têm durações que oscilam, aproximadamente, entre dois e quatro minutos, de modo que cada sessão de improvisação comporta alguns desses ciclos (evidentemente, com variáveis). Uma representação gráfica disso poderia ser a seguinte:

Figura 29: forma geral de sub-seções em apresentação do Circuito de Improvisação Livre na Biblioteca Mário de Andrade, 14 de julho de 2015.

Observando com mais atenção a primeira sessão realizada: sons metálicos, obtidos por raspagem iniciam a apresentação, que, em seus primeiros dois minutos, mantém-se próxima do limiar da audibilidade; junto a esses sons, progressivamente *crescendo*, a guitarra começa a tocar, também com intensidade bastante baixa, sons curtos (entre 2 e 5 ataques por segundo, aproximadamente) no extremo agudo do instrumento (com auxílio de um slide); ao redor dos 3min30s, as ações da guitarra transformam-se em um gesto contínuo, oscilando (*glissando*) as frequências na mesma região, com sons graves percussivos (violão preparado) pontuando o momento; após uma breve transição, o acionamento de sons ruidosos no violão preparado leva a um *crescendo* geral: os sons percussivos da guitarra espalham-se por toda a tessitura do instrumento, o trombone faz alguns gestos rápidos e atinge-se o primeiro cume. A transição para o segundo ciclo se dá com um *loop* percussivo (madeira) grave, que se mantém como base durante a primeira parte de seu desenvolvimento, que se inicia por volta dos 5min50s, com os três músicos fazendo sons percussivos, curtos, com repetições rápidas, num *crescendo* constante, até que, cerca de um minuto depois chega-se ao segundo cume, caracterizado por intensa atividade dos três músicos durante cerca de quarenta segundos, até que novamente a textura torna-se mais esparsa, com sons sustentados. Um terceiro momento inicia-se, então, por volta de 8min10s, com uma textura em que as atividades de cada músico dão-se em âmbitos bastante distintos: a guitarra oscila ao redor de algumas notas, sempre sustentadas, no registro médio, com *glissandi*, enquanto o violão realiza uma textura de notas rápidas e curtíssimas no extremo agudo e o trombone pontua com frases curtas, de notas rápidas, mas espaçadas uma da outra; um segundo momento se dá a partir de uma transição, em que o violão fixa-se num som agudo e a guitarra assume uma espécie de *ostinato*, em que duas notas alternam-se com ritmos tendendo à regularidade; ao passo que o violão começa a fazer acordes densos, usando todo o registro do instrumento, há um *crescendo*, novamente atinge-se um ápice e isso é seguido por um período de decaimento. O quarto ciclo inicia-se por volta dos 11min15s, este com caracteres mais melódicos, com jogos imitativos entre os músicos e a busca por confluências em termos de alturas; gestos de trêmulos, inicialmente fixados em determinadas alturas e depois espalhando-se (especialmente no violão) levam a um último cume dinâmico nesta sessão, em que os músicos trocam sequências de ataques e frases curtas, que termina com ressonâncias sustentadas.

O QI configura-se como uma série de apresentações²⁵⁴ na qual seus idealizadores e organizadores, Henrique Iwao e Matthias Koole (ou, eventualmente, um deles sozinho, em casos esporádicos),

convidam artistas de diversas áreas de atuação para interagir com eles e/ou uns com os outros. Principalmente música, mas também dança, vídeo, cinema, performance, teatro, matemática, desenho, poesia, acontecem durante os eventos²⁵⁵.

A série ocorreu em vários espaços, especialmente no bar Nelson Bordello (2013) e, depois na galeria Ýstilingue, no edifício Maletta (local com diversos bares e restaurantes).

Figura 30: QI058, com Andrea Krohn e Ricardo Passos, além de Iwao e Koole. Foto por Dorothé Depeauw.

Os participantes convidados envolvem, sem muita seleção, pessoas de

contextos bem diferentes: tem gente que atua há mais tempo, gente que acabou de começar, gente das artes plásticas que começa a fazer coisa de *performance*, tem músico, às vezes muito experiente, mas que nunca teve nenhum contato com improvisação livre, tem outros, como é o seu caso, por exemplo, que são pessoas com quem a gente já toca, tem um pouco de tudo, e não tem um critério muito bem pré-estabelecido (Apêndice, p. 324).

Deste modo, participaram da série artistas com uma trajetória mais extensa na música experimental, casos, por exemplo, de Marco Scarassatti, do duo O Grivo, e de Paulo Dantas, músicos cuja área de atuação está, aparentemente, distante da improvisação

²⁵⁴ Até setembro de 2016 o evento teve 87 ocorrências.

²⁵⁵ Em <http://seminarecords.org/qi/> [acesso: 12 de novembro de 2016].

livre, casos, por exemplo da violinista Roberta Arruda²⁵⁶, bem como, com frequência considerável, pessoas de outras áreas (com uma recorrência de pessoas ligadas à dança e à *performance*, casos por exemplo de Andrea Krohn e Dorothé Depeauw, mas com a eventual inclusão de áreas bastante inesperadas neste contexto, como a matemática, em evento com Jan Koole).

A série parece atuar, então, sob dois planos distintos. Um tem um caráter mais pessoal, relacionado à manutenção de atividade musical regular, apontado por Iwao:

a improvisação, que eu e o Matthias fazemos uma vez por semana, já garante que pelo menos uma vez por semana, embora eu faça isso mais que uma vez por semana, mas garante que eu pegue nos meus instrumentos e tente tocar alguma coisa, o que pra mim já é superimportante (Apêndice, p. 275).

O outro tem um caráter mais social, de fomento a um espaço aberto para experimentação, apontado por Koole:

Acho que a expectativa também é de agregação, de criar um espaço na cidade de Belo Horizonte que não existe para esse tipo de coisa. E também do povo poder tentar coisas, também. Às vezes tem o povo da *performance* que fala: “ah, eu queria tentar não sei o que, eu posso vir?”, “vai lá, tenta, fica à vontade, o espaço é seu”. Tem muito disso, também, de ser uma plataforma e as pessoas experimentarem as coisas que elas quiserem. Ou seja, não tem muita expectativa artística – tem alguma, e claro que, para cada edição, é uma... (Apêndice, p. 325)

Essa experimentação pode se dar, também, por parte dos dois músicos fixos. Iwao diz

Hoje, quando eu toco no Q.I., eu não tenho muito pré-planos, eu vou deixando acontecer (...). Às vezes quero ficar tentando fazer alguma coisa no instrumento, sabe? Porque aí junta um pouco essa história do “estou estudando meu instrumento”, porque eu não estou tocando tantas vezes por semana em casa, estou fazendo outras coisas, então às vezes eu quero aproveitar e estudar...

Tais fatores, bem como o ambiente de sua realização, parecem contribuir para uma situação de informalidade:

Ele [o QI] é mais solto, muitas vezes tem *performance* junto, tem dança, tem um pessoal fazendo uma escultura, tem gente desenhando, então se você fizer uma coisa curta e parar, e ficar um tempo sem fazer nada, ou fizer e interromper e mudar, essa fragmentação que também é uma fragmentação das formas artísticas, permite isso. Quando é só música você tem um foco mais claro de atenção, inclusive para mim, eu acho... Então às vezes quando eu estou tocando com alguém dançando eu só presto atenção no que eu estou tocando mesmo, às vezes eu presto atenção no que a outra pessoa está dançando, mas tem vários níveis, e tem uma hora também que o que eu

---

²⁵⁶ Violinista integrante da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, com carreira como musicista de câmara e solista de repertório clássico-romântico.

estou tocando, na minha própria atenção, está em segundo plano, e acho que isso já gera uma postura mais fragmentada do que se fosse só música (Iwao, Apêndice, p. 77).

O processo artístico, nesse caso, tende a se dar voltado majoritariamente ao momento da apresentação, como ilustra a fala de Koole: “[à]s vezes tem pessoas que o Henrique convida que eu mal sei o nome na hora que o QI começa – já passei por isso, ter que apresentar pessoas de que eu mal lembrava o nome” (Apêndice, p. 325). Ou seja, por vezes não há nenhum contato prévio, seja em termos pessoais (conversar com determinada pessoa), ou em termos artísticos (ter algum contato com atividades desenvolvidas por ela), de modo que a interação se dá, quando de ocorrências deste tipo, exclusivamente no momento de apresentação.

Em termos de resultados sonoros das apresentações, pela manutenção fixa dos dois músicos, há recorrências em termos de ações instrumentais, gestos e timbres. Por outro lado, fazem-se mais presentes, por exemplo, em relação aos outros casos citados, elementos tais como: fragmentação formal; manutenção de um índice de atividade extremo (seja muito alto ou muito baixo) por um período prolongado; cortes abruptos; interrupções de fluxos.

Uma determinada postura por parte dos organizadores, ainda, pode favorecer a ocorrência de situações menos voltadas a determinadas noções de musicalidade favorecidas nos outros contextos²⁵⁷. Por exemplo, em determinada edição do evento²⁵⁸, Iwao leu trechos de um livro de Wittgenstein, tendo Koole como “músico comentarista”²⁵⁹: ao passo que Iwao diz “fizeste um movimento com a mão, querias dizer alguma coisa com esse movimento?”, Koole realiza, em pausa no enunciado dito por Iwao, gestos rápidos e incisivos, bastante contrastantes com o que realizava antes; na continuação, ao passo que Iwao diz: “pensei que quisesse dizer para aproximar-se de mim”, Koole realiza um gesto com a alavanca do instrumento (aproximação?); ao Iwao dizer um enunciado relacionado a multiplicação, Koole rapidamente aciona um processo de retroalimentação.

Nos três casos, um pressuposto tido como significativo para uma improvisação potencialmente bem sucedida (quer isso signifique uma improvisação com interesse

---

²⁵⁷ Nesse sentido, Iwao diz tentar “contribuir para que seja bom, para que seja interessante”, de modos variados, desde “coisas musicais bem específicas, até fazer palhaçada para ver se quebra um clima, ou se cria uma relação com o público que é diferente, ou de expectativa musical que é frustrada... Isso pode ser uma estratégia para tentar conseguir que seja uma coisa legal também” (Apêndice, p. 277-278).

²⁵⁸ [QI004], realizado em 5 de junho de 2013.

²⁵⁹ Registro disponível em: https://archive.org/details/qi_temporada01 [acesso: 12 de novembro de 2016].

artístico, quer signifique uma improvisação na qual os próprios participantes sintam-se motivados) relaciona-se com a ideia de consciência do ambiente, que frequentemente se associa a interação entre os participantes. Antar fala da “construção da escuta em conjunto” (Apêndice, p. 331) como fator determinante para algo que lhe agrada neste contexto. Com o mesmo sentido, mas observando de maneira inversa, Koole fala de falta de interação e que fica incomodado quando “[n]ão tem grupo, uma coisa não encosta na outra, não interfere na outra. Então acho que é isso, quando não é possível nenhuma interferência, a coisa perde a graça para mim”²⁶⁰ (Apêndice, p. 327).

Alguns participantes apontam, ainda, para outros pressupostos, tais como domínio ou, ao menos, familiaridade com o instrumento; conhecimento de repertório; manutenção de um grau de atenção constante; responsividade; versatilidade.

Nos três casos, há intenções outras além de uma prática artística autônoma: estas refletem-se, em termos gerais, na construção de um ambiente receptivo a trocas de experiências e criação, com uma cobrança relativamente baixa em termos de resultados artísticos²⁶¹ e uma postura de abertura. Mais especificamente, na prática da Orquestra Errante há relações diretas com atividades didáticas e de pesquisa; no Circuito de Improvisação Livre vê-se o desejo de construção de uma comunidade e de seu aprimoramento; e no caso do QI, a criação de um ambiente interdisciplinar e não hierarquizado, aberto a experimentações diversas.

8. Trabalhos artísticos com envolvimento do autor da pesquisa

Nesta parte serão apresentadas algumas das práticas artísticas desenvolvidas pelo autor do texto ao longo do período em que foi desenvolvida a pesquisa (2013-2016), com foco voltado para aquelas desenvolvidas em âmbito coletivo; são elas: o duo junto a Bernardo Barros; o trio Infinito Menos, incluindo seu trabalho colaborativo junto a alguns compositores e em contexto multimídia; o trabalho junto a grupos de improvisação, especialmente os Duo Mutual e o Duo Nunzio-Porres; e, por fim, um caso específico de uma apresentação coletiva; serão abordadas características estruturais, bem como processos de criação, ensaio e preparação.

---

²⁶⁰ Mas faz uma ressalva, relacionada à intencionalidade: “E também, assim, às vezes tem situações que tem falta de interação – tipo o Henrique – mas a coisa é completamente deliberada, sei lá, tem um vídeo e o Henrique fala ‘eu não vou olhar para esse vídeo nem a pau’. Aí é uma falta de interação deliberada, com muita consciência do jogo que acontece ali. Mas quando é simplesmente uma falta de interação por não entender o que está acontecendo, ou não querer entender o que está acontecendo, aí me dá preguiça” (Apêndice, p. 328)

²⁶¹ O que não significa que os resultados artísticos sejam desinteressantes.

8.1 Bernardo Barros & Mário Del Nunzio

Os dois músicos já tinham trabalhado antes em algumas ocasiões, em especial para a composição da peça “Contradição Paradoxa” (composta e estreada em 2007, discutida em Barros & Nunzio, 2009). Aproveitando um período de estadia de Barros em São Paulo no primeiro semestre de 2014 (dado que ele tem morado nos últimos anos nos EUA), os dois músicos decidiram trabalhar em uma nova peça / apresentação conjuntamente. Foi criada uma peça (sem título) em 4 seções / movimentos, estreada em apresentação no Ibrasotope, em 25 de julho de 2015. A instrumentação utilizada foi guitarra elétrica (com pedais de efeitos) e eletrônica ao vivo. O instrumento utilizado na parte de eletrônica ao vivo tinha as seguintes características, de acordo com Barros:

O instrumento é um programa de SuperCollider, que eu controlo a partir de um teclado MIDI e de pedais, e cada região do teclado é ligada a um tipo de síntese, ou sampleamento, alguma coisa no programa, e além disso tem vários parâmetros que controlam esses diferentes módulos, e para cada módulo funcionam de uma maneira diferente... Tá, essa primeira camada é de sons mais percussivos e de ataques curtos, e é possível fazer uma montagem rápida entre vários sons e módulos com um gesto só; uma outra parte do instrumento é de sons mais longos, então eu posso ter sons pré-gravados ou sínteses que acontecem na hora, que eu posso ligar e desligar e controlar alguma coisa, mas não muito, e cada módulo desses é endereçado a um efeito, ou mais de um efeito – *pitch shifter*, distorção, qualquer efeito *hard rock*, no finalzinho tem um *reverb* – e é isso. O som, em cada módulo é feito de um jeito que dá para mudar muito fácil. Então não tem uma técnica estável para todos... Eu vou adaptando. No caso desse, eu acho que eu não usei sons de guitarra, acho que são mais sínteses com um caráter mais percussivo, mais cru... (Apêndice, p. 260)

Uma característica do trabalho desenvolvido pelo duo é a existência de um processo pré-composicional colaborativo bastante detalhado. Como aponta Bernardo Barros, “cada um já sabia o que esperar do outro, e tinha uma convergência maior em termos metodológicos”, de modo que o primeiro passo “foi meio que sentar, bolar uma forma temporal, meio abstratamente” (Apêndice, p. 259). Assim, durante este trabalho pré-composicional foram determinadas, conjuntamente, as características estruturais de cada uma das seções da peça – especialmente suas durações e como seria sua divisão interna (número de subseções, duração de cada uma delas, encadeamento, pausas, solos).

Seção	Duração	Divisão	Sobre a divisão
1	13min30s	150 subseções	entre 0,5s e 10s
2	6min	4 subseções	98s; 30s; 54s; 177s
3	4min	12 subseções	todas de 20s (incluindo pausas)
4	20min15s	43 subseções	entre 0,5s e 261,5s (ordenadas de modo diferente para cada músico)

O plano pré-composicional incluía, ainda, uma quinta peça que foi eventualmente deixada de lado (e cuja duração seria de 9 minutos, sem subdivisões internas – ou seja, um único grande bloco). Deste modo, a ideia inicial seria para uma apresentação / peça de aproximadamente 52min45s, com as durações de cada seção determinadas pela multiplicação por um fator constante (1,5) da seção de menor duração. Na forma final, a duração total é de aproximadamente 43min45s.

No caso da primeira seção, foram sorteadas aleatoriamente 150 durações entre 0,5s e 10s, de modo que a soma das durações totalizasse aproximadamente 13min30s. Foi então definido que um terço das subseções seriam de solos de cada um dos músicos (distribuídos equitativamente ao longo de toda a peça, com exceção de um momento de alternância de solos entre as subseções 81 e 87), e que haveria 12 subseções de pausa geral (também distribuídas equitativamente ao longo da peça).

A segunda seção tem quatro subdivisões; suas durações, a partir de 30s, foram definidas pela multiplicação por um fator constante (1,81) e arredondadas, de modo a que a duração final fosse a desejada.

A terceira seção tem todas as suas 12 subseções com igual duração, de 20s; entretanto, cada subseção é formada por um momento de atividade seguido por uma pausa, sendo que as pausas têm durações entre 0,5s e 19s (e as durações das pausas também são determinadas pela multiplicação por um fator constante - 1,4). A ordenação das pausas estabelece uma sequência utilizada também na última seção da peça: 5 - 1 - 9 - 11 - 6 - 12 - 2 - 7 - 8 - 3 - 4 - 10, sendo, neste caso, 1 a menor duração (0,5s) e 12 a maior duração (19s).

Já a quarta seção apresenta 43 durações, dispostas em diferentes ordenações para cada um dos músicos. As 43 durações foram definidas multiplicando-se um valor inicial por diferentes fatores, alterados a cada 10 itens; as primeiras 10 durações foram obtidas pela multiplicação de 0,5s (menor duração escolhida) por 1,11; as 10 durações seguintes, entre 1,43s e 3,97s, foram obtidas pela multiplicação por 1,12; as 10 seguintes, entre 4,56s e 16,07s foram obtidas pela multiplicação por 1,15; as 10 seguintes, entre 19,28s e 99,5s, foram obtidas pela multiplicação por 1,20; e, por fim, as três durações remanescentes, entre 137,31s e 261,5s, foram obtidas pela multiplicação por 1,38. As durações foram então separadas em 4 classes (muito curtas: 10 durações entre 0,5s a 1,27s; curtas: 10 durações entre 1,43s e 3,97s; médias: 11 durações entre 4,56s e 19,28s; longas: 12 durações entre 23,14s e 261,5s) e numeradas dentro de cada categoria. Elas foram, então, ordenadas, tendo como base para a ordenação a sequência citada em relação à seção anterior – um dos músicos iniciando a sequência em sua forma original e o outro em sua forma

retrógrada; as mudanças entre as classes de durações ocorreriam de acordo com outra ordenação, baseada na permutação de números entre 2 e 5 (quantidade de ocorrência de durações de uma determinada classe). Como a ordenação das classes foi a mesma para os dois músicos, estabeleceu-se uma tendência a que as mudanças de durações (que implicavam em mudanças de material) se dessem, em boa parte da peça, com certa proximidade.

A partir disso, foram feitas vídeo-partituras, que permitiram o início de um trabalho de caráter mais prático, funcionando como guias para improvisação, e esta funcionando como guia para a fixação de detalhes adicionais e desenvolvimento da composição. O processo envolvia o trabalho separado em cada uma das seções, que deveria ter características e materiais próprios (ainda que relacionáveis aos das outras seções); neste momento inicial de trabalho prático, tocava-se de modo mais ou menos livre cada uma das seções, repetidamente; isso era gravado e depois ouvia-se e se conversava sobre o que se poderia manter e descartar.

Nesse processo, características adicionais foram definidas, tais como indicações de densidade, tipos de articulação, material, etc., e inseridas nas vídeo-partituras, consideradas, então finalizadas. Isso foi especialmente relevante no que concerne a primeira e a última seções da peça (as duas mais longas).

Para a seção 1, foi estabelecido que seria utilizada a ideia de diferentes densidades de acontecimentos (sendo densidade, nesse caso, relacionável especialmente com quantidade de material e velocidade de articulação). Com isso, foi adotada uma escala com 5 passos (de “a”, mais denso, a “e”, menos denso). As densidades foram sorteadas para cada subseção e para cada músico individualmente (de modo a poder haver sobreposição de densidades diferentes nas ações de cada músico), com maior probabilidade de ocorrência de momentos de maior densidade. Na disposição final, os músicos têm as seguintes distribuições de densidades: músico 1: 6 e; 16 d; 25 c; 28 b; 39 a; músico 2: 10 e; 17 d; 26 c; 22 b; 40 a.

Figura 31-4: Fotogramas da vídeo-partitura. A parte superior refere-se a um dos músicos, a inferior ao outro; os números indicam a subseção, as letras a densidade; do lado esquerdo ainda se encontra uma indicação do que acontecerá na partitura dentro de 1s.

Para a seção 4 foram listados alguns tipos de ações instrumentais, gestos e sonoridades que seriam utilizados, posteriormente incluídos na partitura. São eles:

Para subseções longas:

- a) 3 tipos de sons tocados esparsamente (alternância entre sons / gestos com diferentes características, com silêncios entre eles e baixa densidade de ação instrumental);
- b) som contínuo com rugosidade;
- c) ataques percussivos espaçados (média de pelo menos 8s entre cada ataque);
- d) gesto simples com mudança de timbre em cada pausa (especialmente sons com características fricativas e com possibilidade de sustentação longa);
- e) glissando longo.

Para outros momentos:

- a) sons percussivos ritmicamente irregulares;
- b) gestos encavalados sem pausas (diferentes ações instrumentais alternadas sem pausas e com alta densidade);
- c) murmúrio (bastante atividade, baixa dinâmica);
- d) articulações fortes e precisas seguidas por reverberações;
- e) pulso periódico grave alternado com gestos irregulares no agudo;
- f) vários itens periódicos alternados, com velocidades diferentes;
- g) uma nota com mudança de timbre;
- h) trêmolos ruidosos com crescendo;
- i) ritmo regular rápido com crescendos e glissandos.

Figura 5-8: Fotogramas da vídeo-partitura da Seção 4. A parte superior refere-se a um dos músicos e a inferior ao outro; os retângulos à esquerda referem-se ao que acontecerá dentro de 1s. Notar a sobreposição de subseções diferentes e seus eventuais encontros.

O trabalho criativo nessas duas seções prosseguiu com a realização de diversos ensaios, numa situação que partia da improvisação guiada pelas indicações da partitura em direção a uma maior fixidez de ações, gestos e materiais. No caso da primeira seção, foram tomadas decisões, por exemplo, com relação ao momento de aparição de determinados materiais e a algumas articulações que deveriam ser feitas conjuntamente. No caso da última, os materiais – especialmente das seções com maiores durações – foram determinados com maior exatidão; de fato, nesses casos, o que deveria ser tocado deve ser repetido de modo bastante preciso.

A segunda seção, por ter uma proposta formal com menos subdivisões (4 subseções ao longo de 6 minutos) foi trabalhada de modo mais intuitivo. Nela foram desenvolvidas situações com arcos mais claros e transições entre cada momento, a partir de indicações verbais do que cada subseção conteria:

- 1) 98s: silêncios, sons esparsos;
- 2) 30s: bloco estático ruidoso (início e término sincronizados e abruptos);
- 3) 54s: sons agudos (transição: som sustentado no agudo, começam graves na guitarra com delay);
- 4) 177s: sons sustentados (guitarra decresce progressivamente).

Já a terceira seção deveria ser um momento de contraste, determinado tanto estruturalmente – subseções com durações constantes, pausas (de até 19s, ou seja, algumas consideravelmente longas) entre cada subseção – quanto pelos materiais a serem utilizados (diversos únicos a esta seção – especialmente a utilização de crackleboxes e rádios de pilha). O trabalho prático para seu desenvolvimento envolveu o levantamento de quais sons ou ações seriam realizadas por cada músico, buscando especialmente situações estáticas e contínuas, iniciadas e encerradas abruptamente.

A maior parte dos ensaios foi gravada de modo que, após tocar cada uma das seções diversas vezes podia-se discutir sobre cada uma das opções utilizadas. Se tal conduta tem um claro impacto no processo criativo, permitindo uma avaliação constante e conversas com melhor embasamento sobre quais opções serem desenvolvidas, o material gravado também permite que, em caso de algum esquecimento ou dúvida, exista um material para o qual se voltar e consultar, de modo a que se possa lembrar de uma determinada situação musical. Ainda que não exista, propriamente, um ideal de reprodução integral de uma determinada versão da peça, há um grau de determinação que vai além de seguir as instruções da vídeo-partitura (etapa inicial) e se situa, de fato, em decisões estabelecidas oralmente durante os ensaios, passíveis de serem acessadas somente via memória dos participantes ou, então, reconstruída a partir da audição e análise dos registros da peça.

8.2 Infinito Menos

Infinito Menos é um trio formado pelo autor do presente trabalho (guitarra elétrica), juntamente a Henrique Iwao (eletrônica ao vivo, objetos) e Matthias Koole (guitarra elétrica). O trio iniciou suas atividades no ano de 2013, como uma consequência de trabalhos prévios desenvolvidos pelos três músicos: o presente autor manteve, junto a Henrique Iwao, um duo, especialmente ativo entre 2007 e 2012; também realizou apresentações junto a Matthias Koole em diversas ocasiões a partir de 2007, com especial destaque para uma série de apresentações realizadas em trio junto ao músico belga Stefan Prins no ano de 2010²⁶²; Iwao e Koole também já tinham realizado apresentações anteriores. Uma primeira aparição desta formação em trio se deu no álbum virtual “Trios & Quartetos”, lançado pelo Duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio em 2012, como parte do projeto “Limiares”²⁶³.

---

²⁶² Este trio realizou apresentações nas cidades de Belo Horizonte, Campinas, Rio de Janeiro e São Paulo, e, posteriormente, em Bruxelas (Bélgica).

²⁶³ O projeto “Limiares”, idealizado e produzido pelo Ibrasotope, consistiu em três álbuns virtuais de música experimental, sendo um deles o já citado “Trios & Quartetos”, outro o álbum “Jogos Noturnos”, com composições de Valério Fiel da Costa para diversas formações, e o

Dados os interesses múltiplos e as especificidades do grupo (especialmente em termos do instrumentário pouco convencional), o trio formou-se com a intenção de dedicar-se paralelamente a diferentes atividades, listadas abaixo:

- a) improvisação livre
- b) trabalho colaborativo junto a diversos compositores
- c) criação coletiva (especialmente em contexto interdisciplinar)

O primeiro item citado será comentado oportunamente, em conjunto com outros grupos cujas atividades são centradas em práticas improvisatórias; deste modo, aqui será desenvolvida discussão sobre os outros dois itens.

8.2.1 Trabalho colaborativo com outros compositores

Quando de sua formação, o trio iniciou contato com vários compositores brasileiros, com a intenção de desenvolver um repertório de peças especificamente compostas para a formação; a partir daí, o grupo realizou encontros com alguns dos compositores, nos quais foram apresentadas as possibilidades de atuação do grupo, suas especificidades, seu instrumentário, além de terem sido testadas propostas dos compositores. Nesta parte serão abordadas mais detalhadamente quatro peças compostas para a formação nas quais a ideia de trabalho colaborativo ocupa um espaço de especial destaque; são elas: “Apanhador de Sonhos”, de Valério Fiel da Costa, “Diacríticos”, de André Damião, “i--”, de Paulo Dantas, e “Onomatopeias, para duo de guitarras”, de Luiz Eduardo Castelões.

a) “Apanhador de Sonhos”

“Apanhador de Sonhos”, de Valério Fiel da Costa, é uma peça inicialmente concebida para um duo (guitarra elétrica e sintetizador) e, posteriormente, reescrita para um trio (duas guitarras elétricas e objetos / sintetizador), nos dois casos juntamente a sons pré-gravados e eletrônica ao vivo.

Sua partitura divide-se em 20 seções, sendo que uma execução pode contemplar todas as seções ou uma seleção delas, e que elas podem receber qualquer ordenação. A notação traz alguns símbolos, associados a modos de ataque

---

terceiro “Duo N-1”, álbum do grupo homônimo, formado por Alexandre Fenerich e Giuliano Obici.

ou modos de produção sonora²⁶⁴, colocados sobre (ou sob) um espaço delimitado dentro do qual uma linha pode aparecer em cinco diferentes posições no eixo vertical. Tal linha indica a densidade da ação do instrumentista em determinado momento da peça (e, note-se de antemão, o termo densidade não é explicado de nenhum modo).

Figura 9: trecho de "Apanhador de Sonhos" (v. 2013).

A partir disso, os intérpretes são responsáveis por todas as escolhas: desde o quanto a peça deve ser ensaiada e pré-composta até, evidentemente, quais materiais sonoros serão utilizados, qual será a duração de cada seção da peça e qual será a sequência das seções.

Nas palavras do compositor:

Uma trama de eventos sonoros fixos, uma teia, por onde passam outras tantas camadas de sons regidos por princípios de acaso e improvisação. Uma metáfora dos pesadelos filtrados pelo apanhador pendurado à porta da criança transformando-os em sonhos agradáveis. Peça escrita especialmente para Henrique Iwao e Mário Del Nunzio que, orientados por indicadores de articulação e densidade e ativando eventos aleatórios, encontram-se dentro de um fluxo de atividade sonora imprevisível, porém pontuado por objetos invariantes tais como acordes e ruídos de vinil riscado que flutuam pela sala²⁶⁵.

Parece de interesse aqui mencionar as diferenças entre as duas versões, de modo a que possa haver uma comparação de procedimentos, bem como uma visão mais ampla acerca de estratégias possíveis de interpretação da peça; ainda que a

²⁶⁴ São eles: gliss (glissando); >. (ataque *marcato*); Q (pizz Bartók); /// (trêmolo); :::: (nuvem); tr (trinado); s.at. (som sem ataque); _/ (som com crescendo abrupto); . (ataque *staccato*); o (harmônico).

²⁶⁵ Comunicação por correio eletrônico, 1 de agosto de 2008.

primeira versão não tenha sido estreada pelo grupo ora abordado, o foi por dois dos três músicos que viriam a integrá-lo.

Na primeira versão, estreada pelo duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio em 2010 durante o II Festival Ibrasotope de Música Experimental, optou-se por uma abordagem que procurava levar em consideração características recorrentes (presentes em peças com menor grau de abertura, em sua atuação enquanto intérprete, ou, mesmo, frequentes em seu discurso sobre música) – associadas, portanto, a traços estilísticos – da produção musical do compositor. Deste modo, cada seção da peça trabalharia com um conjunto de notas específico e restrito, as seções teriam durações variáveis levando-se em conta aspectos relacionados a quantidade de material e índice de densidade das seções, e buscar-se-ia uma sonoridade geral com reverberação proeminente.

Optou-se por não se tocarem todas as 20 seções escritas nesta versão da peça, fazendo-se uma seleção de 11 seções. Elas foram ordenadas, cada uma delas recebeu uma duração pré-determinada, variando entre 20 segundos e 3 minutos, e a cada uma foi atrelado um conjunto de notas a serem utilizadas (ver tabela abaixo). Também foi pré-estabelecida a duração das pausas entre cada seção.

No. da seção	Duração	No. de notas	Notas utilizadas
1.6	2min05s	6	C# - D - Eb - G - Ab - B
0.3	40s	2	C - C#
0.2	1min45s	4	C# - F - F# - B
2.0	1min15s	3	C - Eb - B
1.3	3min	6	D - Eb - E - F - Ab - A - Bb
0.8	1min48s	4	C - Eb - F - A
1.4	1min25s	1	Bb
0.6	20s	12	C - C# - D - Eb - E - F - F# - G - Ab - A - Bb - B
1.7	1min50s	5	D - F - G - Bb - B
0.5	2min20s	2	C - C#
0.9	50s	5	E - F - F# - A - Bb

Tab. 1: Sequência das seções, durações e notas de interpretação da versão de 2010.

Estabeleceu-se que a guitarra faria uso de uma *scordatura*, que traria as notas da seção que iniciaria a presente versão (da corda mais aguda à mais grave): Eb - B - G - C# - Ab - D. Além dessa relação direta com a escolha de determinadas notas, a *scordatura* facilitaria especialmente o acionamento de determinados harmônicos, de difícil acionamento com a afinação tradicional do instrumento.

No caso do sintetizador, os diferentes modos de ataque / produção sonora mais tipicamente associados a instrumentos de corda seriam entendidos por analogia: por exemplo, um pizz. Bartók seria um som com ataque mais proeminente e ruidoso.

O duo também estabeleceu que os diferentes graus de densidade, indicados pela posição da linha no pentagrama, seriam diretamente relacionados à velocidade das ações em determinado momento – ou seja, em certo sentido, a linha seria um indicativo de andamento.

Cada uma das seções foi cuidadosamente mapeada temporalmente, estabelecendo em segundos o momento de cada mudança presente na partitura (o que implicou na utilização de um cronômetro para a execução); por exemplo, a figura 2 abaixo traz as indicações temporais do início da seção 0.6: ela se inicia aos 12min45s do tempo total da peça (indicação do canto superior esquerdo), depois de uma pausa de 2 segundos (indicação à esquerda do primeiro sistema da página); as indicações abaixo de cada um dos sistemas (1" – 2" – 3" – 5" – etc) referem-se a cada mudança / ataque presente na partitura, estabelecendo, dentro da duração da seção, quando elas ocorrem.

The image shows a handwritten musical score for Section 0.6, consisting of two systems of staves. The top system is labeled 'SG.1' and 'Cl.' (Clarinet), and the bottom system is labeled 'SG.2' and 'S.' (Saxophone). The score is annotated with various temporal markers in red ink. At the top left, a circled note indicates the start of the section at 12'45"11. Below the first system, a horizontal line with a bracket indicates a duration of 0.6. Below the second system, a horizontal line with a bracket indicates a duration of 12'53"11. Vertical red lines mark specific time points: 1"4, 2"11, 3"11, 5"11, and 6"11. The bottom system also has a 'gliss' annotation. The score is written on a white background with blue and red ink.

Figura 10: seção 0.6, exemplo de indicações temporais adicionadas à partitura.

Especialmente para momentos de alta densidade de eventos (maior velocidade), sequências de notas específicas foram escritas, de modo a possibilitar a execução em alta velocidade sem uso de padrões fixos (escalares ou outros).

Figura 11: trecho escrito para a seção 1.6 (notar que a escrita se dá em tablatura para facilitar a leitura, dada a scordatura utilizada no instrumento)

Um aspecto que parece relevante para as escolhas levadas a cabo nessa versão é o da oralidade: a condição de se ter um contato próximo durante um período prolongado de tempo com o compositor, bem como de se ter trabalhado conjuntamente em diversas ocasiões prévias, possibilitou a percepção de certas características que norteavam o fazer artístico do compositor citado, tornando palpável o significado de termos que de outro modo seriam destituídos de sentido específico, tais como *musicalidade* e *modelagem* (ou seja, o que o compositor considera como adequado em termos de fluxo da peça, encadeamento de sequências, equilíbrio entre as partes, pausas, dentre outros fatores). A fala de Fiel da Costa em mesa-redonda durante o festival em que essa versão foi estreada vai nesse sentido:

Mas a gente não trabalha com aquela rigidez que está presente na música tradicional, talvez – usando uma palavra horrorosa, que não significa nada, também – porque isso permite que a gente talvez toque mais, ou toque com mais pessoas, ou que possa fazer da escolha do intérprete um elemento composicional – eu toco com você, eu sei como você reage a determinado estímulo, e eu te incluo no meu projeto porque eu sei como vai soar; então o limite está dado na escolha do intérprete. Eu não preciso escrever isso numa instrução, porque eu já sei que você toca assim. Chamar o Mário ou o Henrique para tocar uma peça minha, por exemplo, vem desse pensamento (Apêndice, p. 498-499).

Já para a segunda versão da peça, estreada em 2013 durante o Encontro Nacional de Compositores (ENCUN), pelo trio Infinito Menos, optou-se por outro caminho. Para esta versão, o trio determinou que tocaria todas as 20 seções, e que elas teriam sempre a mesma duração – 45 segundos. Com isso, dado o fato de as seções terem diferentes números de sistemas, os sistemas de seção para seção teriam diferentes durações. O trio também determinou que, excetuando-se algumas seções que se seguiriam sem pausas, as pausas entre as outras seções não seriam pré-determinadas; deste modo, ao invés de utilizar-se um cronômetro contando do início ao fim da peça, seria necessário um novo acionamento a cada início de seção.

Foi adicionada também uma camada de indicações de dinâmica (ou, mais precisamente no caso, indicações de amplitude sonora), sorteadas e fixadas; cada

indicação de ataque ou mudança na partitura recebeu uma indicação de dinâmica (variando entre pp e ff). Tal determinação possibilitou a ocorrência de diferentes planos sonoros simultaneamente.

1.9 VIC

Figura 12: seção 1.9, versão de 2013 (atentar às indicações de dinâmicas).

Além disso, e principalmente, o material principal da peça não seria caracterizado por alturas definidas mas, de modo mais típico no que concerne a atuação do trio, teria uma maior incidência de sons ruidosos (ou, ao menos, sons não-temperados / com altura instável); e o posicionamento das linhas não seria mais apenas uma indicação de andamento / velocidade, mas variaria de acordo com o material / gesto em questão, tornando a noção de densidade mais multifacetada, com acepções relacionadas a velocidade, complexidade e simultaneidade.

Durante o processo de preparação e ensaio da peça, o trio elaborou a tabela abaixo de comparação dos gestos²⁶⁶:

Indicação da partitura	Objetos / sintetizador	Gtr. 1	Gtr. 2
pizz bartók [Q]	Registro muito grave; posição da linha = velocidade.	Registro grave, notas abafadas; posição da linha = velocidade.	Médio-agudo sem abafar; posição da linha = velocidade.
glissando [gliss]	Glissandos de altura; posição da linha	raspar palheta na corda mais grave;	Gliss ascendente na corda mais grave

²⁶⁶ Esta lista foi elaborada durante ensaios do trio, e registrada em correspondência (correio eletrônico entre seus membros em 16 de fevereiro de 2014).

	significa: [1] nota sozinha, [2] nota com gliss, [3] duas notas, uma com gliss, [4] duas notas com gliss, [5] três notas, duas com gliss.	posição da linha = velocidade.	alternando mãos, direita com <i>slide</i> ; posição da linha = velocidade.
marcato [>.]	Ataques mais staccato; posição da linha = velocidade.	Canivete, ataque sobre os captadores alternado com percussão e abafamento pela m.e.; posição da linha = velocidade.	Baqueta, ataque sobre o braço inteiro do instrumento, variando abafamento pela m.e.; posição da linha = velocidade.
trêmolo [///]	Trêmolo ao redor de uma nota; posição da linha indicando: [1] nota parada [2] nota circundada [3] circundada com gliss, [4] mais gliss e mudanças [5] irregular e instável.	Notas tocadas com trêmolo de palheta; posição da linha = número de notas acionadas simultaneamente.	Trêmolo ao redor de uma nota; posição da linha indicando: [1] nota parada [2] nota circundada [3] circundada com gliss, [4] mais gliss e mudanças [5] irregular e instável.
sem ataque [s.at]	Notas sustentadas, sempre com mudanças lentas; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.	Notas sustentadas por vibrato das duas mãos, sem ataque; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.	Notas sustentadas com slide na região aguda; posição da linha = quantidade de notas simultâneas.
nuvem [::]	Som ruidoso; posição da linha = incidência de pausas / velocidade de mudança.	Escova friccionada sobre captadores; posição da linha = velocidade / energia da movimentação.	Baqueta sobre região aguda perto da ponte ricocheteando; posição da linha = número de cordas envolvidas e velocidade de ricochete.
trinado [tr]	Trinado entre frequências próximas; posição da linha = registro utilizado.	Trinado na região grave; posição da linha: [1] apenas notas (m.e.), [2] acrescenta chave de captador, [3] acrescenta trinado de pedais [4] varia as notas na mesma corda [5] maximamente denso e rápido.	Trinado na região média; posição da linha: [1] apenas notas (m.e.), [2] acrescenta chave de captador, [3] tr pedal wah [4] pedal vol [5] maximamente denso e rápido.
crescendo [_/]	Sempre duas notas; posição da linha = número de ataques.	Crescendo com pedal de volume; posição da linha = número de notas simultaneamente.	Crescendo com pedal de volume; posição da linha = número de ataques.
staccato [.]	Extremo agudo, grupos de notas; posição da linha = velocidade.	Sons percussivos abafados sobre os captadores com ambas as mãos; posição da linha = velocidade.	Notas normais staccato; posição da linha = velocidade.
harmônico [o]	Síntese FM, ação sobre a frequência moduladora; posição da linha = quantidade	Harmônicos sobre corda grave, mão esquerda percorrendo corda com pouca	Harmônico na região agudíssima com distorção; posição da linha = velocidade dos

	de notas simultâneas.	pressão; posição da linha = velocidade dos ataques.	ataques.

Tab. 2: Comparação de como o conteúdo da partitura (símbolos de gestos e posicionamento da linha) é interpretado por cada músico na versão de 2013 da peça.

b) "Diacríticos"

"Diacríticos", de André Damião, foi feita especialmente para o trio Infinito Menos; assim como a peça anteriormente mencionada ela também teve duas versões; entretanto, diferentemente do caso anterior, a segunda é uma expansão da primeira. A primeira versão foi composta entre outubro e novembro de 2013 e estreada em 21 de maio de 2014 em Belo Horizonte, no projeto "Quarta Doze e Trinta" na UFMG; a segunda versão, de agosto de 2015, foi estreada em São Paulo, no dia 8 de setembro de 2015, na série "Ciclo de Música Experimental", na Biblioteca Mário de Andrade²⁶⁷.

Nas palavras de Damião²⁶⁸:

"Diacríticos" é um trabalho de arte algorítmica. A partitura de eventos sonoros é escrita em linguagem computacional, similar à linguagem JAVA, e é estruturada em uma lógica de Programação Orientada do Objeto. Esse tipo de estrutura é dividida em "classes", que podem ser definidas como um modelo ou uma especificação que define um objeto. No caso dessa peça os objetos que os músicos seguem reagem de acordo com a classe "player". Essa classe presume que os músicos podem ouvir, e classificar os sons que estão escutando, enquanto tocam e tomar decisões. A decisão dos músicos, de acordo com as condições da classe player, determinam (sic) a forma da peça.

```
if(player1.volume == 0){
    player2( , CURTO , MEDIO) ;

    player3( MUITO_AGUDO, random(LONGO,MUITO_LONGO), MEDIO);
}
```

Figura 13: Trecho da partitura de "Diacríticos".

²⁶⁷ Uma gravação dessa segunda versão pode ser ouvida em: <https://soundcloud.com/infinito-menos/andre-damiao-diacriticos-2013-15> [acesso: 13 de março de 2017]. Um trecho em vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=xC6KMne2Ily> [acesso: 13 de março de 2017]. Nesse vídeo há também trechos de outras peças, incluindo a próxima a ser abordada neste trabalho: "i--", de Paulo Dantas.

²⁶⁸ Comunicação por correio eletrônico, 28 de agosto de 2014.

A partitura estabelece que cada músico recebe três dados: o primeiro da esquerda para a direita relacionado a alturas²⁶⁹, o segundo relacionado a durações²⁷⁰ e o terceiro relacionado a intensidades²⁷¹. Além das indicações textuais especificadas, os parâmetros alturas e intensidades diversas vezes são representados por meio de aglomerações de caracteres (a que faz referência o nome da peça), que devem ser interpretadas e realizadas numa ação instrumental por parte de cada intérprete.

Uma primeira decisão com relação à interpretação dessa peça tomada por parte do grupo foi a de adotar uma sonoridade tipicamente digital, associável à estrutura computacional proposta pela partitura. Para tanto, foram testadas duas alternativas: na primeira, todos os instrumentos passariam por um computador e as amostras sonoras teriam seu número de bits reduzido; tal redução foi inicialmente testada com 8 bits e depois com outras configurações, mas não se mostrou satisfatória no que concerne a obtenção de sonoridades que poderiam ser chamadas intuitivamente de tipicamente digitais. Então, foi desenvolvida a segunda alternativa: o grupo todo também passaria por um computador, que aplicaria uma distorção digital bastante radical, que, basicamente, transformaria todo sinal que entrasse em algo com amplitude máxima, formando, deste modo, ondas quadradas, e obtendo-se, com isso, uma sonoridade de som “clipado” digitalmente. Tal alternativa foi considerada satisfatória pelo grupo; sua adoção também permitiu a utilização de sons obtidos pelo ruído de fundo do sistema (instrumento, pedal de efeito) de cada um dos músicos, tornados audíveis pela compressão e amplificação proporcionadas pela distorção digital.

Deste modo, a configuração técnica para esta interpretação desta peça é a disposta no diagrama abaixo:

Figura 14: Diagrama de equipamentos utilizados e suas conexões para interpretação de “Diacríticos”.

²⁶⁹ Grave: menos que 200Hz; médio: entre 200Hz e 700Hz; agudo: entre 700Hz e 2000Hz; extremo agudo: acima de 2000Hz; e sem altura definida.

²⁷⁰ Muito curto: menos que 200ms; curto: entre 200ms e 2000ms; médio: entre 2000ms e 10000ms; longo: entre 10000ms e 30000ms; e muito longo: acima de 30000ms.

²⁷¹ Muito baixo: menos que 60dB; baixo: entre 60dB e 80dB; médio: entre 80dB e 90dB; alto: entre 90dB e 105dB; e muito alto: acima de 105dB.

Cabe mencionar que o *noise gate* poderia ser acionado ou desacionado por parte de cada um dos músicos por meio de dispositivos midi independentes; deste modo, havia a opção por barrar ou acionar os ruídos de fundo do sistema quando desejável.

Com relação à interpretação da partitura, uma primeira decisão foi a de que as indicações de caráter verbal teriam um caráter estático e fixo (por exemplo, um único ataque, um som sustentado ou um som iterativo), enquanto as indicações gráficas seriam associadas a ações ou gestos instrumentais mais complexos e detalhados. A interpretação de cada uma das indicações gráficas levou em consideração fatores como: densidade de caracteres (normalmente associada a grau de atividade em relação a tempo); disposição de caracteres no eixo vertical (alternadamente associada a alturas no instrumento e a modos de execução – por exemplo, um gráfico com aglomerado vertical denso poderia ser interpretado como um som ruidoso ou como uma ação sobre todas as cordas de uma guitarra); além de fatores subjetivos relacionados a tipos de caracteres (por exemplo, círculos poderiam por vezes ser associados a gestos circulares sobre um instrumento ou à utilização de objetos com tal formato; a aparição isolada de certos números poderia ser lida como uma espécie de tablatura para guitarra, com a indicação de quais casas seriam acionadas; etc). A interpretação destas indicações gráficas foi progressivamente sendo estabilizada, tendo sido elaborado, por fim, um registro em vídeo com o modo como cada gráfico seria interpretado por cada músico; ou seja, o grupo optou por compor e fixar as ações relacionadas à execução de todos os gráficos presentes na partitura.

Isso mostrou-se necessário especialmente com a ampliação da peça em sua segunda versão, que previa, dentre os parâmetros que deviam ser reconhecidos pelos músicos, não apenas indicações textuais, mas também indicações gráficas, como exemplificado abaixo:

```
random(MUITO_CURTO, CURTO),
```

The image shows a computer terminal window with a white background. A complex, fractal-like pattern of black and blue characters is displayed. The pattern is composed of many small, repeating structures that form a larger, self-similar shape. The characters are primarily black, with some blue characters visible in the upper right corner. The pattern resembles a Sierpinski triangle or a similar fractal structure. The text is arranged in a way that suggests a recursive or iterative process, with the pattern expanding and filling the screen.

[illegible]

```
(LONGO, MUITO_LONGO),
```

) i

```
, random(LONGO, MUITO_LONGO),
```

Figura 15: Excerto da partitura de “Diacríticos”. Notar que a condição de atuação para os músicos envolve a execução de um gráfico pelo “player2”.

Ou seja, o acionamento de tal situação só é possível, a princípio, como consequência de outro conjunto de indicações, mostrado abaixo:

```

if(player1.pitch == SEM_ALTURA_DEFINIDA && player3.volume >= MEDIO){

player2 (

random(LONGO, MUITO_LONGO),

)

}

```

Figura 16: Excerto da partitura de “Diacríticos”.

A sequência de eventos da peça (sua organização formal, portanto) depende da percepção, interpretação e reação dos músicos a cada situação musical que esteja ocorrendo. A princípio, optou-se por uma interpretação individual por parte de cada músico; deste modo, cada músico reagiria individualmente, de modo que as instruções não representariam um determinado bloco de condições - cada músico poderia estar num bloco distinto da partitura. Erros de percepção ou interpretação deveriam ser, obviamente, evitados mas, ainda assim, seriam tolerados, analogamente a erros computacionais. Outra questão abordada nos ensaios da peça dizia respeito ao lapso temporal entre percepção, interpretação e reação; ocasionalmente, uma situação percebida e interpretada podia se alterar antes que um dos músicos realizasse uma ação por ele pensada; neste caso, estabeleceu-se que seria aceitável que uma ação já planejada fosse conduzida, ainda que o contexto tivesse sido alterado; neste caso, se estabelecia uma condição subjetiva: o momento da interpretação de uma situação seria considerado seu ponto de início.

Com a adição de novas páginas na segunda versão da peça e, especialmente, com a adição de instruções que levam em consideração um contexto no qual há participação dos três músicos e preveem reação dos três músicos (como no exemplo

abaixo), o trio passou a considerar mais apropriada uma interpretação mista: haveria tanto possibilidade de reações individuais por parte de cada músico quanto possibilidades de articulações conjuntas.

```
if(player3.pitch == MUITO_AGUDO && player2.pitch == MUITO_AGUDO && player3.
pitch == MUITO_AGUDO){
```

```
sleep(3000);
}
```

Figura 17: Excerto de “Diacríticos”. Notar que, no início da instrução, onde se lê “player3” deve-se ler “player1”.

Para tanto, foi elaborada uma lista de sinais manuais que poderiam ser realizados por qualquer um dos músicos e que indicariam a possibilidade de se tocar, conjuntamente, um determinado bloco de instruções.

Ainda que exista uma partitura que proponha certas situações e sirva de estímulos a potenciais diferentes abordagens, a peça foi, de fato, no que concerne a interpretação do trio Infinito Menos, composta em várias etapas: primeiro, com a definição de uma certa sonoridade que seria dominante e a caracterizaria; segundo, com as escolhas interpretativas relacionadas a informações textuais e gráficas; terceiro, com a definição das ações instrumentais relacionadas a cada um dos gráficos; quarto, com opções de indicações formais definidas em ensaios. O que fica em aberto, a cada interpretação, diz respeito a encadeamentos específicos de eventos.

O trio manteve contato com o compositor durante períodos de ensaio da peça, levantando algumas questões com relação à partitura e a possibilidades de

interpretação, e enviando material gravado em ensaios. Também foi realizado um encontro, às vésperas da estreia da segunda versão. Entretanto, além de comentários pontuais, pode-se dizer que de fato houve duas esferas separadas para a criação da peça, nesta versão.

c) "i--"

Peça de Paulo Dantas, composta entre 2013 e 2015, e estreada em concerto na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, em 8 de setembro de 2015, como parte da programação "Ciclo de Música Experimental"²⁷².

O início do trabalho se deu com um encontro entre os membros do trio e o compositor, em abril de 2013, durante o qual foram desenvolvidas e testadas algumas propostas suas; o encontro também foi gravado, servindo, posteriormente, como material para uma parte eletroacústica fixa em suporte. Neste encontro, o compositor levou um material pré-gravado, que consistia majoritariamente de amostras (*samples*) de gravações de grupos de rock²⁷³, editados e sequenciados de modo a conter algumas pausas; foi pedido que os músicos do trio, então, interagissem com a gravação de alguns modos específicos (por exemplo, tocando acordes nas pausas ou tocando em momentos indicados por uma regência do compositor); além disso, foram testadas possibilidades de gerar retroalimentação (*feedback*), bem como ruídos com o cabo dos instrumentos e processamentos eletrônicos; o compositor também propôs que um dos membros do trio, Henrique Iwao, gritasse em determinados momentos, sendo uma parte dos testes dedicada a como fazer isso (ajustes de timbre, utilização ou não de processamento eletrônico). Depois de um hiato, no início de 2015 foi definido que a peça seria estreada nessa apresentação agendada para setembro.

Ao longo do mês de agosto de 2015 o compositor enviou ao trio, em algumas etapas, a partitura da peça, a parte eletroacústica fixa e um metrônomo, que deveria ser utilizado para que a execução fosse sincronizada com a parte fixa.

Cabe destacar, de início, que a partitura traz as seguintes indicações de instrumentos:

---

²⁷² Como já comentado acima, um trecho da peça pode ser visto no vídeo supracitado. Um excerto maior em áudio pode ser ouvido em: <https://soundcloud.com/pl-dnts/i-excerto> [acesso: 13 de março de 2017].

²⁷³ Posteriormente identificados pelo compositor como sendo de autoria de Steve Vai.

Figura 18: Início da partitura de “i--”: indicação de instrumentos.

Ou seja, há uma indicação nominal de um dos integrantes do trio, o que parece indicar tanto uma alta especificidade dessa parte, enquanto as outras linhas são indicadas de modo mais habitual pelo instrumento utilizado.

A partitura da peça, majoritariamente, fornece uma estrutura rítmica bastante detalhada, que deve ser associada a ações instrumentais escolhidas e definidas pelo trio:

Figura 19: Trecho da partitura de “i--”.

A peça é dividida em algumas partes, indicadas por letras (de “A” a “I”); cada parte tem até 5 ações instrumentais específicas a serem realizadas por cada um dos integrantes, com as seguintes recorrências: as ações da parte A são as mesmas das partes F e H; as da parte B são as mesmas das partes E e I; e as da parte D são as mesmas da parte G. Deste modo, cada músico teve que escolher 3 conjuntos de 5 ações instrumentais – que foi o trabalho inicial do trio. Foram feitas duas opções iniciais: cada conjunto de ações teria um mote ou característica específica; e, dadas as características do grupo e da partitura (com a já citada separação entre “Iwao” e “guitarras”, e que envolve também a realização sincrônica de diversas passagens nas guitarras), os dois guitarristas definiriam seus materiais guardando similaridades.

Para as guitarras, foram escolhidos conjuntos que poderiam ser denominados genericamente do seguinte modo: 1) ações relacionadas às amostras sonoras da parte eletroacústica, em geral associáveis a gestos de rock (tais como: acordes de

quinta abafados; harmônicos; *bends*); 2) acordes (com valorização de intervalos de 2^{as}, 7^{as}, trítonos); 3) ações ruidosas ou percussivas realizadas com objetos e técnicas instrumentais expandidas (tais como: percussão sobre captador; raspar cordas com um objeto metálico; notas no extremo agudo). Para a parte de Iwao, foram escolhidos gestos relacionados a: 1) sons rugosos, obtidos pela fricção de objetos plásticos; 2) sons percussivos com variação de altura e timbre obtidos com pentes; 3) sons percussivos, de caráter mais suave, obtidos com uma escova e um pincel.

A partitura traz também quatro trechos com indicação de improvisação para os três músicos. Os três primeiros não contêm nenhuma indicação adicional; o primeiro ocorre logo no início da peça e dura cerca de 30s; os outros dois são bastante circunscritos temporalmente, com durações próximas de 6s, ambos. Há também um momento mais prolongado de improvisação solo por parte de Iwao (compassos 78 a 94, aproximadamente 30s). Nesses casos todos, o trio optou por integrar ações instrumentais presentes em outros momentos da peça e gestos a ela relacionáveis às improvisações, de modo a estabelecer conexões e, de algum modo, limitar o material. No caso do último momento com indicação de improvisação, esta vem acompanhada por uma descrição de que nela os músicos devem “trocar de efeitos freneticamente”, sendo que todos estão com seus cabos desplugados e produzindo “hum”; ou seja, há uma descrição do que deve ser feito com vistas a um resultado específico que havia sido pré-testado.

Por fim, uma última requisição indicada na partitura é a de que sejam feitas mudanças de timbre a cada barra dupla; com isso, cada músico deveria configurar seu módulo de processamento de som (pedaleira, conjunto de pedais, kaoss pad) para que houvesse um determinado número de possibilidades de mudança, que se mostrassem funcionais em relação às ações instrumentais escolhidas.

Se, no caso desta peça, os aspectos formais foram definidos pelo compositor (duração, sequência de eventos, estrutura rítmica), diversos aspectos relacionados a materiais a serem utilizados e, deste modo, sonoridade geral da peça, foram deixados à escolha dos músicos. Ou seja, antes que se pudesse lidar com as dificuldades rítmicas e de sincronização propostas pela peça, foi necessário um momento de escolha, definição e preparação, levado a cabo coletivamente pelo grupo. Além disso, trata-se de uma composição com alto grau de especificidade para o grupo, inclusive no que pode significar um desafio aos músicos – a realização de algo que não faz parte das atividades habituais desenvolvidas pelo grupo, mas que, pela relação pessoal estabelecida intui-se que possa ser de interesse aos envolvidos. Nas palavras do compositor, em conversa com o público após a estreia:

há um tempo que eu não escrevo coisas assim. Eu decidi escrever dessa forma justamente porque era para vocês. Quase como, ah, vou fazer algo que eles não estão habituados, sobretudo na parte do Iwao, que para mim é a parte principal da peça (Apêndice, p. 395).

d) "Onomatopeias, para duas guitarras"

A peça foi composta por Luiz Eduardo Castelões, em novembro de 2013, revisada no início de 2014 e estreada em concerto no Ibrasotope, São Paulo, em 14 de fevereiro de 2014. Nos casos aqui tratados com relação ao repertório do Infinito Menos, este é certamente o que traz um maior grau de definição formal e de materiais na partitura.

A peça surgiu a partir de uma oficina ministrada pelo autor do presente trabalho juntamente a Matthias Koole na programação do XI ENCUN, realizado em João Pessoa. A oficina era voltada a compositores e intérpretes interessados no repertório atual para guitarra elétrica; durante ela foram mostrados trechos de algumas peças bem como diversos modos de produção sonora no instrumento, incluindo o uso de técnicas expandidas, objetos e preparações, bem como o uso de modos habituais de processamento sonoro aplicados ao instrumento, em especial relacionados a pedais de efeitos. Castelões foi um dos participantes da oficina e, levando em conta alguns dos materiais apresentados, bem como seu recorrente interesse pela utilização musical de onomatopeias²⁷⁴, ele levou uma proposição de peça, que começou a ser trabalhada no segundo dia da oficina.

A partitura, como demonstrado abaixo (Fig. 20), traz indicações textuais acerca da sonoridade desejada, indicações estas de caráter mais associativo do que descritivo.

---

²⁷⁴ Conferir, no âmbito acadêmico, seu artigo "A Catalogue of Musical Onomatopoeia" (Castelões, 2009). No âmbito artístico, diversas peças constituem uma espécie de série de peças onomatopeicas, tais como "Onomatopeias, para trombone e piano" (2012), "Onomatopoeia para saxofone alto" (2006); "Onomatopéias para violino, contrabaixo e fita" (2004), "Onomatopéias", para violino, viola e contrabaixo (2003) e "Estudo de onomatopeias", para piano solo (2001).

Minutagem	10"	50"	2'00"	2'30"
Instrumentos				
Guit. 1	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro <i>ppp</i>	Misseis caindo <i>pp</i>	Misseis seguidos de grandes quiques no chão <i>p</i>
Guit. 2	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro <i>ppp</i>	Misseis caindo <i>pp</i>	
Minutagem	10"	1'30"	2'20"	

Figura 320: Trecho inicial da partitura de “Onomatopeias, para duas guitarras”.

O compositor fala sobre seu uso variável de notações e de modos de transmissão de ideias composicionais, abordando especificamente esta peça e outros trabalhos recentes, apontando para a especificidade de situações e sugerindo que diferentes estratégias podem ser mais eficazes em diferentes contextos:

Toda esta permanente atualização do campo de atuação e estudos nos leva inevitavelmente à conclusão, talvez trivial, mas certamente fundamental, de que a invenção sonora/musical (e sua transmissão, didática) deve ser abordada por meio de várias frentes/inteligências – visual, verbal, tátil, emocional, cinética, conceitual, etc. – adequadas a cada sujeito e a cada fim e, portanto, não pode estar circunscrita apenas à educação da “música absoluta”, desencarnada, “pura” – e, agora, cientificista. O horizonte de possibilidades deve ser mais amplo (Castelões, 2015, p. 50).

O trabalho propriamente dito sobre a peça começou na própria oficina; por meio de conversa entre compositor e intérpretes, foram testadas diversas possibilidades de realização de cada uma das situações descritas na partitura; o processo envolvia, por exemplo, desde descrições tipomorfológicas das características de um determinado som (frequência, âmbito, rugosidade e demais características físicas de determinada sonoridade), a referências de caráter mais abstrato (estado de espírito, ou indicações para proceder como num desenho animado); eventualmente o compositor também mencionava alguma ação instrumental exemplificada no dia anterior que poderia ser adaptada para uma determinada onomatopeia ou sugeria algo que já havia utilizado antes; cada um dos dois instrumentistas propunha, eventualmente, soluções distintas para a realização das onomatopeias, que eram então comparadas, avaliadas, ocasionalmente adaptadas ou mescladas; à medida que elas tornavam-se satisfatórias, ganhavam uma descrição textual detalhada de como deveriam ser realizadas (por vezes com sutis diferenças para cada músico); por exemplo:

Carros => acelerando: glissando ascendente de sul tasto a sul ponticello (usando o captador da ponte) com uma moeda encostada nas 2 cordas mais graves;

desacelerando => idem acelerando, mas descendente; troca de marcha: interrupções de curta duração no glissando, com eventuais retornos de pequenos intervalos no sentido contrário ao do glissando, com pequeno ruído “de câmbio”;

(...)

Sirene => Glissandi alternados ascendente e descendente de forma regular e maquinal, usando e-bow e slide (ou com um canivete [e pedal de compressão + um pouco de overdrive]), aproximadamente em âmbito de 4J ou 3T e mais ou menos entre B4 e F(♯)4 [soando];

(...)

Mugido de vaca => tampa de lata de panetone sobre os captadores, vibrador com baixa velocidade, segurando com pressão a cápsula e variando essa pressão de modo a produzir um pequeno glissando descendente no decaimento (Castelões, 2013).

Deste modo, o processo de definição das ações instrumentais que viriam a determinar o resultado sonoro específico da peça foi desenvolvido de modo eminentemente coletivo, com o envolvimento do compositor e dos dois músicos responsáveis por sua execução. O desenvolvimento de um processo de tal sorte também traz um alto grau de especificidade: as soluções encontradas relacionam-se a um repertório de ideias e possibilidades inerentes a este grupo de pessoas envolvido; quer se tratasse de um outro grupo de pessoas, ainda que com a mesma formação instrumental, outras soluções seriam desenvolvidas e a peça adquiriria, ao menos em âmbito micro-estrutural características distintas.

8.2.2 Criação coletiva em contexto interdisciplinar

Outra atividade desenvolvida pelo trio Infinito Menos e que apresenta outra faceta de trabalho colaborativo deu-se junto às dançarinas Dorothé Depeauw e Maya Dalinsky. Foi um trabalho de criação coletiva denominado “inscrição-memória-rasura”, desenvolvido durante residência artística no SESC Palladium (Belo Horizonte, maio de 2014) e reapresentado no festival Verão Arte Contemporânea (Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, janeiro de 2015)²⁷⁵.

Neste trabalho não há uma diferenciação *a priori* entre as atividades desenvolvidas pelos músicos e pelas dançarinas – o processo criativo não separava as áreas e todos atuam coreograficamente e musicalmente. Todos são, também, responsáveis pela criação e pela execução.

O trabalho surgiu a partir da vontade de se desenvolver uma apresentação na qual diversos tipos de notação pudessem ser utilizados para a organização e

---

²⁷⁵ Um vídeo resumo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrhYQkPkMbs>. Um vídeo com documentação da residência e do processo criativo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrZeoWj3Ouw>. Uma filmagem documental da versão de 2015 pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttaZptasJLE> [acesso: 18 de março de 2017].

estruturação de diferentes práticas artísticas. Um mote inicial veio da peça “Serenata Arquicúbica” (2008)²⁷⁶, que tem como suporte para sua partitura um vídeo; este vídeo é constituído por até quatro camadas, que podem mostrar, independentemente, cada uma das mãos e dos pés de um guitarrista realizando ações sobre seu instrumento - formando, com isso, um guitarrista virtual, pela soma dessas quatro camadas. A notação desta peça, portanto, não contempla aspectos sonoros específicos, mas proporciona a possibilidade de realização de uma série de gestos sobre o instrumento – ou seja, é uma notação de ação, coreográfica, ainda que resulte numa peça musical²⁷⁷.

A partir desta ideia inicial, o grupo reuniu-se para uma residência artística, de cerca de duas semanas, precedida por uma oficina, aberta ao público, durante a qual seriam apresentados e desenvolvidos exercícios relacionados ao que se pretendia elaborar; tais exercícios envolveram, especialmente, modos de ação independentes para os diferentes membros de uma pessoa e práticas de imitação e reprodução de gestos em diferentes contextos (por exemplo, com ou sem instrumentos musicais; movimentos de mãos imitados com os pés e vice-versa; etc).

Figura 21-22: Fotogramas da vídeo-partitura de “Serenata Arquicúbica”.

O processo da residência artística deu-se, basicamente, em duas etapas; numa primeira etapa, buscou-se gerar diversos materiais e propostas de interação, de modo bastante prático; cada participante fazia diferentes sugestões de como proceder e estas eram elaboradas, testadas, registradas e discutidas.

Uma das atividades principais desta etapa foi a de elaboração das partituras – e, especialmente, vídeo-partituras, utilizáveis tanto para práticas de dança quanto de

²⁷⁶ Composto pelo autor da presente tese. Um vídeo com um trecho de uma apresentação desta peça pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1WveGggBzY>. Um vídeo com um trecho da partitura (sem áudio) pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=XloUECmzzOw> [acesso: 18 de março de 2017].

²⁷⁷ Sobre essa peça especificamente, ver Del Nunzio, 2009; sobre a ideia de coreografia no fazer musical, ver Del Nunzio, 2011 (especialmente pp. 108-128).

música. Foram adotadas diversas estratégias, algumas voltadas a situações específicas, outras de caráter mais genérico, passíveis de serem utilizadas de diferentes maneiras.

Uma primeira ideia desenvolvida relacionava-se à estratégia de fragmentação e independência de diferentes partes do corpo, de modo similar ao utilizado na peça acima mencionada. Para a elaboração de tais vídeo-partituras, foram filmadas sequências de movimentos realizadas por cada um dos participantes, focando, separadamente, cada um dos membros superiores, inferiores e cabeça. Cada participante fez duas tomadas para cada parte, com exceção de tomadas da cabeça, que foram três por participante, totalizando onze tomadas por participantes (55 no total), todas com aproximadamente trinta segundos. Em cada tomada, cada participante decidia livremente quais movimentos realizar. A partir disso, foram feitas algumas combinações de duas, três, quatro e cinco partes (21 no total), misturando ações de mais de uma pessoa (Fig. 23 a 25, abaixo); foram também feitas cinco combinações de cinco partes formadas pelas ações de um só participante (Fig. 26). Nesses casos, visava-se uma reconstrução mais ou menos imediata da configuração do corpo; depois disso, considerou-se a possibilidade de permutação da posição de cada parte do corpo; com isso, seriam possíveis outros desdobramentos, em termos de movimentos, bem como uma possibilidade de leitura menos direta, implicando no desenvolvimento de estratégias pessoais de como lidar com tal situação (Fig. 27 e 28).

Figura 23-28: Trechos da vídeo-partitura de “inscrição-memória-rasura”.

Outro procedimento utilizado na elaboração das vídeo-partituras, de caráter mais específico, relacionou-se com o instrumentário de um dos participantes do trio, Henrique Iwao, que, neste trabalho, utilizou uma ampla gama de objetos amplificados. Neste caso, inicialmente, todos os objetos foram fotografados; então foi elaborado um vídeo com uma sequência dos objetos, com variações de duração (Fig. 29, abaixo); este vídeo serviu como partitura para uma improvisação de Henrique Iwao, na qual ele deveria utilizar o objeto que estivesse sendo exibido (Fig. 30); uma variação disso envolvia também seus movimentos de pés e cabeça (Fig. 31); num momento seguinte, foram filmadas algumas tomadas com participantes realizando uma imitação da movimentação de Iwao, sem a utilização de objetos (Fig. 32). Ainda assim, apesar de terem sido desenvolvidas em etapas sucessivas, cada um dos vídeos obtidos neste processo foi mantido como um material para possível utilização na apresentação da peça.

Figura 29-32: Fotogramas de trechos da vídeo-partitura de “inscrição-memória-rasura”.

Além das vídeo-partituras, foram utilizadas ideias de notação na forma de áudio-partituras (sons gravados que deveriam ser imitados nos diferentes instrumentos) e de instruções. Algumas outras sugestões desenvolvidas neste período de geração de material envolveram a realização de jogos e improvisações guiadas.

Os participantes assumiram, também, os aspectos técnicos da produção deste material, tais como: iluminação; operação de câmeras e edição de vídeo.

Numa segunda etapa, buscou-se a elaboração de uma versão inicial da apresentação, que seria utilizada em sua estreia. Neste caso, cada um dos participantes foi responsável pela elaboração de uma cena ou seção da apresentação, a partir do que havia sido desenvolvido coletivamente; deste modo, a apresentação, em sua versão inicial, teve cinco seções, com cinco visões de diferentes possibilidades de organização estrutural, realizadas individualmente, a partir de um material desenvolvido e gestado coletivamente.

O material traz, indelévelmente, marcas de sua especificidade – sendo partes do corpo de cada um dos participantes talvez a mais aparente e expressiva. O desenvolvimento do trabalho também forçou o contato entre modos de pensamento sobre o fazer artístico bastante distintos, estando alguns dos participantes mais habituados a procedimentos abstratos e estruturais e outros a desenvolvimento através de ensaio e experiência. Nesse sentido, e por envolver pessoas de diferentes origens e que não se conheciam ou tinham trabalhado juntas previamente, uma parte considerável do trabalho deu-se por meio de conversas, de modo a que fossem contemplados interesses comuns. Com relação a isso, também, a opção por cada um dos participantes de elaborar algo como uma composição permitiu o estabelecimento de uma relação de certa forma dialética entre o trabalho coletivo e o trabalho individual (ou entre autonomia e heteronomia): abandonou-se a ideia de um consenso estrutural²⁷⁸ mais amplo em favor de uma multiplicidade de possibilidades decorrente de propostas com maior ou menor grau de abertura, de interpenetração ou separação das práticas artísticas ou de detalhamento.

8.3 Grupos de Improvisação

Neste período, o autor esteve envolvido em atividades de improvisação livre de modo mais recorrente junto a três grupos: o Duo Mutual (junto a Márcio Gibson), o Duo Nunzio-Porres (junto a Alexandre Torres Porres), e o já mencionado trio Infinito Menos. Cada um dos grupos desenvolveu um determinado tipo de atuação, e que

---

²⁷⁸ Em termos de geração de material, ou seja, microestruturalmente, a formação de consensos ou zonas de interesses comuns foi mostrou-se mais factível.

pode ser, em algum grau, associado a um conjunto de características (além de, obviamente, formação instrumental, recorrências, modos de atuação, e, mesmo, estilo e gênero). Além disso, a formação, experiências prévias e interesses artísticos dos envolvidos em cada um dos grupos são consideravelmente diferentes. Descreverei abaixo o processo de trabalho desenvolvido por cada grupo.

O Duo Mutual²⁷⁹, formado junto ao baterista Márcio Gibson, iniciou suas atividades em dezembro de 2012. A partir de 2013, o duo realizou diversas apresentações, especialmente em espaços e eventos voltados a música experimental, improvisada e free jazz, mas também realizou atividades em outros tipos de espaços – em especial, galerias de arte. Gibson é um músico que atua hoje em dia exclusivamente enquanto improvisador livre, tendo como experiências prévias o envolvimento com *jazz* (especialmente *free jazz*) e *rock* (especialmente *punk rock*). Desenvolveu-se de modo predominantemente autodidata.

No processo de trabalho do duo houve um período de razoável extensão de ensaios intensivos (cerca de 3 meses com ensaios de 2 a 3 vezes por semana). Durante este período, havia uma proposta de desenvolver modos de interação dos músicos; por vezes, foram realizadas improvisações com instruções específicas, tais como: utilizar somente sons obtidos por meio de fricção ou raspagem; mudar de material sonoro com frequência (não desenvolver ideias); favorecer momentos de pausas e solos; todavia, em geral, não se partia de proposta alguma. Os ensaios eram majoritariamente gravados e posteriormente ouvidos; discutia-se, então, sobre o que parecia positivo ou negativo em cada sessão de improvisação. Alguns aspectos tidos como negativos, com alguma recorrência, incluíam, por exemplo, a permanência excessiva em uma determinada situação musical e a automatização de gestos ou respostas em determinados contextos.

Por fim, desenvolveu-se uma grande familiaridade com determinados tipos de situações sonoras recorrentes e com respostas típicas providas pelos músicos em relação a tais situações; ou seja, em alguma medida, o grupo progressivamente passou a atuar dentro do que se poderia considerar um “estilo”. A maior parte dos ensaios foi gravada e tais gravações serviam de referência para o estabelecimento do que parecia ser de maior ou menor interesse para o duo.

As apresentações realizadas pelo duo nunca partiram de nenhuma combinação prévia.

A atuação em duo junto a Alexandre Torres Porres iniciou-se em agosto de 2013, com uma apresentação no evento “Binaural”, em Curitiba, atividade paralela da

---

²⁷⁹ Gravações do grupo podem ser ouvidas em: <https://soundcloud.com/duomutual> [acesso: 18 de março de 2017].

II Bienal Música Hoje. O duo realizou diversas apresentações ao longo dos últimos anos, em espaços dedicados a música experimental (Ibrasotope, em São Paulo; Audio Rebel, no Rio de Janeiro), bem como em festivais tais como Jazz na Fábrica (SESC Pompéia), XII ENCUN e FIME (SESC Consolação). Porres é um músico que tem como especialidade em sua atuação o uso de eletrônica ao vivo; também possui uma ampla gama de instrumentos diversos sendo que neste duo usa, recorrentemente, contrabaixo (elétrico, processado eletronicamente), guitarra e, eventualmente, objetos como sirene. Assim ele descreve seu instrumentário:

Eu toco guitarra, uma guitarra barítono, que tem uma afinação, que tem uma afinação uma quarta abaixo, então fica um som mais grave, e eu também toco baixo *upright* elétrico, então eu sou o barítono-baixo do grupo, e você é o solista, soprano, eu vejo um pouco assim [risos]. Eu tenho muitos pedais de distorção, e eu entrei mais numa pesquisa de cores diferentes de distorção. Eu uso também o PD, mas de uma forma muito simples: eu entro com o sinal da guitarra nele e depois eu distribuo para vários pedais e volta para ele; junto com o PD eu tenho um controlador com uma mesa Behringer, e eu fico controlando o volume, ali, de cada pedal; e dentro do PD eu consigo botar também uns efeitos de panorâmico meio aleatórios em cada canal... (Apêndice, p. 252)

O duo surgiu com o intuito de ter uma atuação de certa maneira circunscrita a um gênero, o *noise* (música de ruído)²⁸⁰; deste modo, havia ao menos uma espécie de diretriz a ser seguida em sua atuação: níveis de intensidade sonora elevados e constantes. Uma outra diretriz adotada pelo duo relaciona-se à ideia de manutenção de um índice de atividade bastante alto – ou seja, valorizam-se densidades elevadas, energia física e sonora e mudanças constantes.

O processo de trabalho do duo envolve ensaios ocasionais antes de determinadas apresentações, nos quais são testadas determinadas situações; tais ensaios têm, entretanto, mais um intuito de familiarização com um instrumentário constantemente cambiante – o conjunto de instrumentos, pedais de efeito, e processamentos eletrônicos computacionais utilizados por Porres é constantemente alterado. As apresentações do duo ocasionalmente têm combinações prévias bastante

---

²⁸⁰ Nesse sentido, pode ser ilustrativa a lista de acessórios e uma descrição dos programas usados por Porres: “(...) um monte de pedal de distorção bacana que eu estava a fim, achei interessante e comprei, e são sempre umas distorções meio diferentes. Tem um que é um envelope filter, mas com uma distorção, e faz um monte de ruído... Mas também tem uma distorção que eu faço no PD, que é o único tipo de distorção que eu acho bacana lá, que não dá para fazer muita distorção interessante digital, acho que o som de distorção interessante é analógico, esses pedais todos, e no digital é difícil, a não ser que você vá para uns programas de modelagem de comportamento de amplificador... Ah, eu também uso um amp[lificador] (...) então eu tenho um sinal de guitarra valvulado e tal, com distorção e tudo mais (...) E o som de distorção bacana, no PD, é que eu faço uma distorção de waveshaping, também, que fica um sonzinho bacana... Ah, acabo fazendo uma coisa e outra, mas sempre muito sutil. E aí eu tenho também uma coleção de *patches* que são geradores de barulho, um monte de geradorzinho de barulho que eu fico subindo e descendo o volume aleatoriamente, aí é um monte de coisa que fica fazendo um barulho a mais, bem disparatado” (Apêndice, p. 253).

elementares (por exemplo: inicia com um solo de um, termina com solo de outro; ou, o que é mais recorrente, combina-se uma duração aproximada e um modo de se conduzir ao final, seja com um corte abrupto, seja com *fade out*, etc). De resto, as diretrizes citadas acima norteiam o fazer musical. Ainda assim, se é possível dizer que existe um *metatexto* inerente à atuação do duo, há um alto grau de variabilidade. Porres associa isso a uma espécie de descontrole, algo que considera pouco frequente em outras de suas atividades, que se relaciona ao índice de atividade:

O que eu queria dizer que eu acabei desenvolvendo um sistema onde é difícil controlar tudo. Normalmente eu gosto de trabalhar com vários elementos e com o desafio de ter controle sobre todos eles – isso é uma parte do que eu gosto de desenvolver tecnicamente, ser capaz de manejar, de administrar essa complexidade – mas com o duo eu me deixo entrar num terreno onde eu sei que não vou conseguir controlar tudo. É um pouco, assim, na sua onda, na verdade, que eu sei que tem a ver com o seu trabalho, trabalhar com limites... (Apêndice, p. 252)

Já o trio Infinito Menos é, dentre os três casos aqui citados, o que possui ligações mais imediatas com a prática de música de concerto; Matthias Koole, um de seus integrantes, é um músico cuja formação e parte considerável da atuação dá-se no terreno da interpretação de música contemporânea de concerto; Henrique Iwao também tem atuação intensa enquanto compositor de música eletroacústica e instrumental.

O trio realizou algumas apresentações exclusivamente voltadas a improvisação²⁸¹, e, eventualmente, inclui improvisações em apresentações que incluem também peças pré-compostas. É comum na atuação improvisatória do trio a manutenção constante de contato visual entre os membros, que frequentemente sinalizam uns aos outros ataques conjuntos, cortes e mudanças; eventualmente esse contato visual também possibilita uma espécie de sabotagem: um sinal é deliberadamente ignorado ou interpretado de maneira oposta.

O trio também realiza, com certa frequência, improvisações dirigidas, com instruções ou definições prévias. Uma delas, por exemplo, envolve uma vídeo-partitura, com indicações de quando cada músico deve tocar – sendo que os momentos de tocar são sempre breves, variando entre 1s e 3s. Outra delas, desenvolvida junto a um vídeo de Henrique Iwao, “De Bruxelas a Gante”²⁸², tem uma primeira relação com o vídeo (estabelecendo-se como uma espécie de trilha sonora), e algumas indicações de coordenação; em especial, na última seção do vídeo, os três

---

²⁸¹ Algumas podem ser ouvidas em: <https://soundcloud.com/infinito-menos> [acesso: 18 de março de 2017].

²⁸² Uma gravação parcial de uma apresentação utilizando esse vídeo pode ser ouvida em: <https://soundcloud.com/infinito-menos/henrique-iwao-de-bruxelas-a-gante> [acesso: 18 de março de 2017].

músicos adotam uma espécie de regência: cada um sinaliza ao resto do grupo quando vai começar a tocar e quando vai parar de tocar (ou mudar a tipologia do que está tocando); os outros membros, ao verem a sinalização, podem optar por começar a tocar (caso estejam parados), parar de tocar ou mudar o que estão tocando (caso estejam em atividade). Deste modo, dão-se inícios e términos sincronizados, com um grau variável de mudança de tipologia do material.

Koole aponta para algo como uma composição que vai se “construindo (...) a longo prazo” (Apêndice, p. 326), que se dá com o desenvolvimento de um trabalho de improvisação a longo prazo; nesse sentido, é possível dizer que os três grupos citados aqui têm, cada um por diferentes vias, um projeto deste tipo, que se relaciona a um desenvolvimento e posterior circunscrição de atuação; evidentemente, o projeto pode (tende a) ser alterado, e a circunscrição não é fixa, com recorrências cambiáveis ao longo do tempo. Tal mutabilidade tende, entretanto, a ter um caráter gradual e contínuo.

O modo de comunicação – o linguajar utilizado – em cada um desses grupos tende a ser distinto: com as diferenças de formação, atuação e experiência dos participantes, o modo de se expressar sobre o fazer musical por parte de cada um varia em termos de especificidade e precisão; assim, uma atividade que é pautada pela relação oral (ou seja, que é desenvolvida e elaborada a partir da conversa entre os participantes), tem seu desenvolvimento determinado também por como os participantes se comunicam, o que traz consequências em relação ao fazer musical.

Uma distinção que cabe ser feita é entre o trabalho com esses grupos específicos e o trabalho que se desenvolve em situações de encontros únicos ou menos frequentes com músicos; em tais situações, questões relacionadas a interação, e, mesmo, respeito, tendem a assumir maior relevo, optando-se, frequentemente, por uma atuação artisticamente mais neutra (supressão de traços estilísticos dominantes), com vistas a favorecer a integração dos diferentes participantes.

Nesses casos, especialmente, pode-se considerar que a ideia de improvisação livre enquanto *gênero* e não enquanto *prática* assume sua relevância: um histórico de atuação, que diz respeito inclusive a materiais, forma e procedimentos, que é, em termos gerais, compartilhado tende a servir como base para a atuação.

Os três grupos citados também realizaram apresentações incluindo a participação de outros músicos convidados, especialmente músicos de outras localidades de passagem por São Paulo ou estrangeiros no Brasil. No caso do Duo Mutual, que realizou mais parcerias desse tipo, isso inclui: o saxofonista sueco

(nascido em Israel) Dror Feiler²⁸³; com o contrabaixista belga Peter Jacquemyn; com o saxofonista radicado na Holanda Renato Ferreira; com a pianista / tecladista canadense Lisa Cay Miller; com o baixista Bernardo Pacheco; e, num grupo maior, em sexteto com os portugueses Carlos Zíngaro, Abdul Moimême, João Pedro Viegas e com Bernardo Barros; dentre outros. Com isso, configura-se um caso intermediário: a familiaridade do duo e suas características são influenciadas pela entrada de outros participantes, ao passo que se mantém traços comuns de sua atuação.

8.4 Ibrasotope no CCSP

Para encerrar esta parte, será abordada uma apresentação específica, ocorrida em 1 de outubro de 2015²⁸⁴, cuja concepção relaciona-se de modo bastante direto à pesquisa ora desenvolvida.

Em agosto, o Ibrasotope foi convidado pelo Centro Cultural São Paulo para integrar uma programação especial dedicada a coletivos de música instrumental da cidade de São Paulo, como parte do Mês da Cultura Independente. Foi decidido que o Ibrasotope elaboraria uma apresentação inédita e única, na qual participariam alguns grupos - Brechó de Hostilidades Sonoras (integrado por Marcelo Muniz e Natacha Maurer), o Duo Marcelo Muniz & Renata Roman, além dos já citados Duos Mutual e Nunzio - Porres. Entretanto, a participação dos grupos não seria sequencial e separada, como seria habitual; seria criada uma estrutura que determinaria quando cada participante tocaria, e também possibilidades de interação entre os diversos participantes.

Deste modo, coexistiriam, então, os trabalhos individuais de cada um dos grupos (que são, em todos os casos, grupos que trabalham a criação coletivamente), com algo que seria único e específico dessa ocasião (uma estrutura formal-temporal), que levaria a que os diferentes músicos interagissem; em certa medida, portanto, a ideia era a de se criar uma composição cujos materiais fossem grupos (com seus trabalhos artísticos específicos) e seus integrantes.

Com isso, o autor do presente trabalho ficou encarregado de compor tal estrutura, fixada numa vídeo-partitura. A vídeo-partitura apresenta as seguintes instruções, utilizadas por todos os participantes: "Barulho"; "Interagir"; "Ignorar"; "Grupo". Alguns participantes também têm duas indicações extras (de caráter instrumental): "Piano" (quando devem fazer uso de um piano) e "Gritar".

---

²⁸³ Um trecho em vídeo da apresentação pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z83rtiND74E> [acesso: 18 de março de 2017].

²⁸⁴ Um vídeo-resumo dessa apresentação pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZoleTfiCok> [acesso: 18 de março de 2017].

Figura 33-34: Trechos da vídeo-partitura utilizada na ocasião. Cada músico é representado por um dos retângulos maiores, na seguinte sequência (da esquerda para direita, primeiro em cima, depois em baixo): Natacha Maurer, Marcelo Muniz, Renata Roman; Alexandre Torres Porres, Mário Del Nunzio, Márcio Gibson. Os retângulos menores indicam o que acontecerá com antecedência de 1 segundo.

Abaixo há um mapa da estrutura da peça; a cor vermelha indica “barulho”; azul indica “grupo” (algum dos duos); amarelo indica “ignorar”; verde indica “interagir”; marrom indica “piano”; preto indica “gritar”. Espaços não preenchidos são pausas. Para facilitar a leitura, a cor roxa indica alternância rápida entre “interagir”, “ignorar” e pausas (com durações oscilando, em geral, entre 1s e 5s e predomínio, em geral, de pausas). Indicações de minuto estão na parte superior; as subdivisões (retângulos menores) equivalem a 10 segundos. Indicações das pessoas envolvidas estão do lado esquerdo.

Figura 35: Mapa da estrutura da apresentação “Ibrasotope no CCSP”.

Como se pode notar, cada um dos duos tem momentos de tocar sozinho (nos quais, em termos gerais, podem apresentar de modo mais habitual o seu trabalho) e momentos nos quais outros participantes participam conjuntamente; também há momentos nos quais ocorre o que se poderia tratar como composições específicas desta apresentação – pequenas peças, com uma determinada estrutura, caso de, por exemplo, a seção que se inicia por volta dos 48min30s e se estende até cerca de 57min40s; este momento é caracterizado por intervenções curtas de cada um dos participantes, seguidas por pausas; estabelece-se, então, uma espécie de solo por parte de Márcio Gibson – mas um solo também marcado por essa característica estrutural, com intervenções oscilando entre 1s e 5s, e pausas frequentemente mais longas do que os momentos de atividade.

Nessa apresentação pode-se falar, novamente, numa relação bilateral entre o individual e o coletivo; a proposta estrutural, desenvolvida individualmente, aplica-se ao trabalho de artistas e grupos que têm autonomia de ação e determinação do que resultará a apresentação, sem que haja uma posição centralizadora de direção. Além disso, há diferenças artísticas e estilísticas que tiveram que ser mediadas; um caso mais claro disso deu-se com Renata Roman:

Para mim foi um desafio total. Eu vi um grupo de músicos que são ruidosos, e eu falei “ferrou... como vou fazer isso?”. Porque os meus sons são muito pequenos, são delicados, eu não tenho força, eles não têm uma força que consiga dialogar, por exemplo, com o [Alexandre Torres] Porres. Acho que para mim o mais difícil era imaginar o Porres, como eu ia dialogar com o Porres... O Marcinho [Gibson], eu acho que, ainda que ele suba, ele percebe... Eu vi já apresentações do Márcio que são apresentações que ele conseguiu dialogar, de uma maneira sem passar por cima... Então essa [apresentação] foi para mim um grande desafio. Eu ia trabalhar com gravações de campo processadas e tinha pensado, num primeiro momento, numa série de gravações, que eram mais suaves, e tinha pensado naquelas gravações que eu fazia com o Marcelo, porque ia ter os duos, e aí, quando eu soube que ia ter aquela partitura, numa conversa com o Marcelo, eu falei “putz, então não vou usar muito aquilo, tenho que pensar em outras coisas”. E aí a proposição me fez pensar nesses outros objetos: o ruído do rádio, que eu gosto e que acho que poderia dialogar bem, com os trabalhos de vocês... Então, o processo primeiro foi escolher que objetos eu poderia usar para dialogar com todos vocês, mas sem saber se eu ia conseguir dialogar de verdade... (...) O processo começa nos ensaios que a gente fez aqui [no Ibrasotope], e eu falo “putz, acho que isso não funciona direito, e eu tenho que ser mais agressiva ali”, e acho que um ou outro objeto que eu não levei nos ensaios eu levei ao CCSP... (Apêndice, p. 350)

O processo de trabalho envolveu alguns ensaios, de modo que os participantes se familiarizassem com a vídeo-partitura proposta e desenvolvessem modos de ação que permitissem interagir com os diversos grupos participantes e suas diferentes propostas artísticas. Alguns dos grupos definiram de modo mais preciso o que fariam em cada uma de suas intervenções; em especial, o Brechó de Hostilidades Sonoras elaborou uma espécie de plano de sequência de ações a ser seguido; outros grupos,

cuja atuação em geral é voltada à improvisação não elaboraram previamente o que seria realizado – a ideia seria a que fosse como uma apresentação habitual do grupo, com a diferença de uma circunscrição temporal específica.

PARTE 3: Reflexões

Os três aspectos que norteiam esta terceira parte do presente trabalho – autoria, identidade e relações de trabalho – apresentam diversos entrecruzamentos, de modo que a separação aqui estabelecida obedece à tentativa de uma maior clareza, mas não descarta eventuais retornos e referências cruzadas. Da mesma forma, alguns dos subtemas – dentre os quais os mais relevantes parecem ser oralidade, especificidade e especialização – podem se fazer presentes durante a abordagem de mais de um dos aspectos citados.

Esses três aspectos são eventualmente tratados em comparação com outras práticas, levando-se em consideração especialmente aquilo que se consolidou como modelo dominante de atuação dentro de determinado contexto histórico-social²⁸⁵, particularmente no que diz respeito a certas características típicas da modernidade (ainda dominantes).

Dada a relativa limitação em termos de exemplos abordados na segunda parte, os tópicos aqui abordados serão eventualmente ilustrados com proposições relacionadas ao trabalho de artistas cuja produção não foi comentada. Nesses casos, a leitura dos documentos transcritos no apêndice pode apresentar contribuições para uma melhor compreensão da referência utilizada, em especial no que se refere às

---

²⁸⁵ Como uma delineação em termos gerais, dado não ser o foco do presente trabalho, pode-se apontar como um período especialmente definidor para tal contexto aquele que se situa entre a parte final do século XVIII e primeira metade do século XIX, caracterizado por Eric Hobsbawm como “A Era das Revoluções”, que marca o “triunfo do capitalismo liberal burguês” (Hobsbawm, 2001, p. 18): “A grande revolução de 1789-1848 foi o triunfo não da “indústria” como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade “burguesa” liberal; não da “economia moderna” ou do “Estado moderno”, mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo (parte da Europa e alguns trechos da América do Norte), cujo centro eram os Estados rivais e vizinhos da Grã-Bretanha e França” (Hobsbawm, 2001, p. 17). Do ponto de vista ideológico, apesar da maior difusão de autores franceses, as ideias relacionadas ao “iluminismo” contribuem para a compreensão tanto da mudança de caráter político, quanto daquela de caráter instrumental – através da “convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza”, sendo aspectos como “progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica” associados a ambos (Hobsbawm, 2001). Hobsbawm argumenta no sentido de que o iluminismo professava uma ideologia revolucionária, ainda que “a ordem social que surgiria de suas atividades tenha sido uma ordem capitalista e ‘burguesa’”, pois “implicava a abolição da ordem política e social vigente na maior parte da Europa”, governada por monarquias absolutas, sendo que “seus maiores campeões eram as classes economicamente mais progressistas” (Hobsbawm, 2001). Com isso, o respeito ao indivíduo adquire, então, o aspecto de um “individualismo secular, racionalista e progressista”, no qual “dominava o pensamento ‘esclarecido’”: “O reinado da liberdade individual não poderia deixar de ter as consequências mais benéficas. Os mais extraordinários resultados podiam ser esperados - podiam de fato já ser observados como provenientes - de um exercício irrestrito do talento individual num mundo de razão” (Hobsbawm, 2001). No que concerne à cultura, como aponta Habermas, a “cultura moderna se caracteriza por uma universalização do direito e da moral não menos do que pela autonomização da arte” (Habermas, 2011a, p. 75).

características específicas de sua atividade artística - ainda que a redação do texto tenha buscado minimizar tal necessidade, com a mobilização de exemplos baseada na presença de posicionamentos relevantes para que se possibilite uma reflexão mais aprofundada sobre os assuntos; ou seja, ainda que as referências artísticas possam ter um caráter ilustrativo, busca-se, em geral, uma relativa autossuficiência em termos das ideias apresentadas.

9. Autoria

I

Dois aspectos que parecem relevantes para a compreensão da figura do Autor²⁸⁶ na cultura Ocidental moderna têm um momento de formulação inicial mais enfática num período historicamente bastante próximo, entre os séculos XVIII e XIX; são eles a noção de *gênio* (especialmente com a acepção que viria a tomar no romantismo germânico) e a ideia de controle, responsabilização e propriedade.

Com relação ao primeiro aspecto, gênio, do latim *genius*, com o significado de espírito guardião, foi um termo utilizado entre os séculos XVI e XVIII com o sentido de “disposição ou qualidade característica” (Williams, 2011a, p. 190), antes de ter qualquer relação com uma capacidade especial ou excepcional. Entretanto, em usos posteriores, o termo passou a ser um indicativo de graus de capacidade, tornando opaca e ambígua a possibilidade de utilização com o sentido anterior.

Marjorie Perloff aponta que:

(...) a noção de uma pessoa individual ser um gênio foi uma invenção do século 19, sobretudo na Alemanha na época do *Sturm und Drang*. E, é claro, os gênios de Beethoven ou Goethe precisavam ser originais: o nome originalidade, definido pelo *Oxford English Dictionary* como “o fato ou atributo de ser primário, originário, autenticidade, genuinidade”, fez sua primeira aparição em 1776 em *Travels in Spain* [Viagens pela Espanha], de H. Swinburne: “Uma das mais valiosas pinturas do mundo. Não sei como Amiconi veio a duvidar de sua originalidade” (Perloff, 2013, P. 54)

Se a noção de gênio foi objeto de detida atenção posterior por Kant e Schopenhauer, um texto que prenunciou alguns aspectos que viriam a ter desenvolvimentos no contexto germânico foi o “Conjectures on Original Composition”, de Edward Young (1918), escrito em 1759, no qual apresenta o “homem de gênio” como “um campo fértil”, que “desfruta de uma primavera perpétua”, e que tem nos “originais suas mais belas flores”, ao passo que as “imitações têm um crescimento

---

²⁸⁶ E, portanto, para a emergência da figura central do compositor na tradição da música de concerto.

mais rápido, mas uma mais tênue floração”. O gênio teria “algo divino” e não dependeria do aprendizado prévio, sendo possuidor da capacidade única de produção de obras “originais”.

De modo similar, a “característica essencial do gênio para Kant é a originalidade” (Caygill, 2000, p. 213), sendo um gênio aquele que “faz uso da originalidade e produz por si o que habitualmente deve ser aprendido sob a tutela de outros”; a originalidade se relacionaria a, por um lado, ser uma “produção não imitativa”; e, por outro, o de “descobrir o que não pode ser ensinado ou aprendido” (Kant apud Caygill, 2000, p. 213). Deste modo, o gênio seria um “favorito da natureza” (Cacciola, 2012, p. 36).

Com essa atribuição de importância especial à originalidade e sua associação a algo que não está acessível a todos, não transmissível, desenvolve-se, como aponta Raymond Williams,

uma extensão metafórica do uso mais antigo de um original e suas *imitações* (cópias) para o novo uso de um tipo de obra distinguida pelo *gênio*, pelo crescimento e pela ausência de construção e, portanto, não *mecânica*, que extrai seus materiais de si própria e não das outras, e não é meramente um produto da arte (aqui ainda com sentido de “habilidade”) e do *trabalho* (esforço). Originalidade, assim, tornou-se um termo comum de elogio da arte e da literatura, nem sempre com todas as associações de Young, mas em geral com a maioria delas. Uma obra era boa não por comparação com outras ou segundo um padrão, mas “em seus próprios termos” (Williams, 2011a, p. 308).

Já para Schopenhauer a genialidade estaria associada a um privilégio do Conhecimento sobre a Vontade:

O gênio tem a capacidade de apreender essas ideias e de produzir obras de artes autênticas. O gênio possui essa capacidade, pois procede de maneira puramente intuitiva, ele perde-se na intuição e afasta-se da servidão da Vontade. Se o gênio está em atividade opera-se nele precisamente aquele excedente de conhecimento, o qual é orientado para a essência do mundo, e sua própria pessoa é esquecida, é nesse instante que ele concebe a obra de arte, instante do entusiasmo. O conhecimento, nesse instante, assumiu orientação objetiva. Quando o indivíduo genial está ocupado com a própria pessoa, todo seu excedente de conhecimento toma orientação subjetiva, (Fontana, 2005, p. 42).

Deste modo, a genialidade seria desinteressada, não prática, ascética e voltada a fins universais:

Dado o grau em que seu intelecto funciona independentemente da vontade voltada para fins, o homem de gênio tende a ser uma pessoa pouco prática. (Digo “homem de gênio” porque Schopenhauer não reconhece a genialidade feminina, ainda que o intelecto seja supostamente uma herança feminina. A diferença reside presumivelmente no fato de que a percepção das mulheres sempre permanece superficial, jamais se elevando “ao universal”) (Janaway, 2003, p. 98).

Ainda que tenha ocorrido uma utilização menos recorrente do termo “gênio” ao longo do século XX, os atributos a ele relacionados, especialmente a originalidade, continuaram a ser amplamente valorizados. A separação hierárquica tripartite proposta por Pound (2006) entre “inventores”, “mestres” e “diluidores” (ecoada enfaticamente no Brasil pelos irmãos Campos²⁸⁷) é um exemplo dessa valorização. Também é recorrente a noção de que há algo que não pode ser ensinado ou aprendido, que está disponível de modo inato para um número limitado de pessoas e que outros não podem acessar. Note-se, novamente, algumas palavras-chave: originalidade, autenticidade; conhecimento não passível de construção; portanto, algo disponível para poucos, que, por consequência, situam-se, como “escolhidos”, numa posição hierarquicamente superior. Ainda mais: insufla-se a dominância do trabalho intelectual.

II

É bem verdade que a estabilização dessa ideia de “gênio” é contrabalanceada com o desenvolvimento de um sistema que favorecia a independência do autor, dentro dos preceitos do mercado, com o surgimento de uma “ideologia profissional do artista independente”, que define “a liberdade nesse sentido muito especial, (...) [de] ser livre para competir no mercado” (Williams, 2014, p. 122). Ou seja, a autonomização do autor – e do campo artístico – dá-se em grande medida pelas suas habilidades em termos de angariar interesse público, ainda que isso difira radicalmente de sua legitimação artística, de sua inclusão em um determinado cânone da cultura ocidental, o que é definido pelas atribuições anteriormente discutidas, relativas à sua “genialidade”.

A autonomização do campo neste período associa-se com a acentuação de uma percepção do indivíduo, notadamente enquanto unidade fundamental do direito. Há uma generalização do direito à propriedade, extensível, a partir de determinado momento, à propriedade intelectual. Diversos textos de caráter legalista do fim do século XVIII trazem isso à tona, casos, por exemplo, da Declaração de Direitos de Virgínia (EUA, 1776), redigida no ano de independência do país, e da Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão (França, 1789); a primeira traz em seu primeiro artigo:

Artigo 1: Que todos os homens são por natureza igualmente livres e independentes, e têm certos direitos inerentes, dos quais não podem, quando por força de um contrato,

---

²⁸⁷ Cf., por exemplo, CAMPOS, 1998.

reduzir, privar ou despojar sua posteridade; nomeadamente, o de gozar a vida e a liberdade, com os meios de adquirir e possuir propriedades, e buscar e obter felicidade e segurança.²⁸⁸

Já a segunda, traz a seguinte redação para seus artigos iniciais:

Art.1º. Os homens²⁸⁹ nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem fundamentar-se na utilidade comum.

Art. 2º. A finalidade de toda associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão²⁹⁰.

A extensibilidade aos direitos intelectuais é abordada, por exemplo, no “Copyright Act” estadunidense de 1790, “[u]m Ato para o encorajamento do aprendizado, por assegurar as cópias de mapas, Cartas e livros aos autores e proprietários de tais cópias, durante o tempo nele mencionado”²⁹¹ e na assim chamada “Declaração dos Direitos de Gênio” francesa de 1793²⁹².

Foucault (2001) nota, neste contexto, o fortalecimento do aspecto de propriedade relacionado à “função autor”, mas que seria secundário ao que ele considera “apropriação penal”:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido (...)

De modo que “a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos”. Nas últimas décadas do século

---

²⁸⁸ Disponível em: http://www.gunstonhall.org/georgemason/human_rights/vdr_final.html [acesso: 11 de janeiro de 2017].

²⁸⁹ Pouco depois, em 1791, Olympe de Gouges, nome com o qual militava Marie Gouze (que viria a ser condenada à morte acusada de ser contra revolucionária), propôs a “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, estendendo às mulheres o que se restringia aos homens no documento supracitado, com itens como: “Artigo 1º: A mulher nasce livre e tem os mesmos direitos do homem. As distinções sociais só podem ser baseadas no interesse comum. (...) Artigo 4º: A liberdade e a justiça consistem em restituir tudo aquilo que pertence a outros, assim, o único limite ao exercício dos direitos naturais da mulher, isto é, a perpétua tirania do homem, deve ser reformado pelas leis da natureza e da razão” (Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-à-criação-da-Sociedade-das-Nações-até-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>; acesso: 11 de janeiro de 2017).

²⁹⁰ Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html> [acesso: 11 de janeiro de 2017].

²⁹¹ Disponível em: <https://www.copyright.gov/history/1790act.pdf> [acesso: 11 de janeiro de 2017].

²⁹² Embora trate-se, este último, de um caso mais complexo, dado um contexto com determinadas intenções econômicas. Para detalhes das implicações, ver Brown, 2006. Para averiguar o contexto político de sua elaboração, ver Hesse, 1991.

XVIII na França institui-se a cobrança de direitos autorais – mas, como aponta Attali (1985), “não para defender os direitos dos artistas, mas para servir como uma ferramenta ao capitalismo na sua luta contra o feudalismo” (p. 52). Cabe lembrar ainda, como aponta Zumthor, que a autoria, enquanto “possessão juridicamente consagrada”, com a “consagração financeira de sua exploração”, está “ligad[a] ao emprego da escrita”; a dominação é, então, estendida ao âmbito financeiro já “que o letrista e o compositor (...) percebem um rendimento da performance executada por um terceiro” (Zumthor, 2010, p. 238).

A figura do autor também assume nesse período, para Foucault, o papel de “regulador da ficção”, “papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada”.

Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. Se temos o hábito de apresentar o autor como gênio, como emergência perpétua de novidade, é porque na realidade nós o fazemos funcionar de um modelo exatamente inverso (Foucault, 2001).

III

O fortalecimento da figura do compositor ao longo dos séculos XVIII e XIX estaria, portanto, associada a esses dois aspectos – por um lado, a celebração da originalidade, associada a um indivíduo com dotes naturais extraordinários (autoria → originalidade → gênio); por outro, uma conjuntura social e econômica que torna desejável a posse de bens, incluindo-se aí bens culturais (autoria → produto [obra] → posse). Se junta, assim, texto (original) e autor (detentor dos direitos).

O desenvolvimento de procedimentos de notação cada vez mais inequívocos (por exemplo, o abandono do baixo contínuo cifrado; maior detalhamento de instrumentação; menos espaço para quaisquer aspectos indeterminados), a adoção generalizada de uma notação descritiva (que confere universalidade, em detrimento de notações prescritivas, de caráter específico) e a crescente padronização do instrumentário utilizado são aspectos técnicos que se relacionam: a escrita torna-se um mediador obrigatório, que permite que a música torne-se uma *commodity*²⁹³ (Attali, 1985). Um exemplo ilustrativo disso, evocado por Attali (idem, p. 63), dá-se com a

---

²⁹³ E, posteriormente, torne-se um produto do mundo corporatizado, a partir da reprodutibilidade das mídias.

cultura de conservatórios, que se fortalece nesse período: um local de confinamento, treino padronizado, disciplina e aprendizagem²⁹⁴.

Roger Reynolds (1975) fala que, nesse contexto, quando se opta por um sistema notacional que parte da especificação de elementos conhecidos, “[n]ada é pressuposto – todos sabem o que é esperado, compositores e intérpretes igualmente, dado que todos têm uma experiência não-ambígua com um conjunto de materiais musicais”. O material, marcado pela “homogeneidade timbrística”, com o instrumentista buscando uma “sonoridade equilibrada [roundness of sound]”, contribui, também, para “mascara[r] o medíocre” e, “[a]inda mais, ele enrijece os limites aos quais um instrumentista ou artista pode ir em busca de uma fruição própria à ideia” (Reynolds, 1975, p. 90).

Nesse mesmo sentido vai a fala de Fernando Iazzetta:

A estruturação do pensamento musical é, em certa medida, confinada pelos modos impostos pela partitura de discretizar visualmente parâmetros percebidos auditivamente (notas, durações, articulações). E a prática musical que se estabelece a partir da música notada é, pelo menos parcialmente, regulada pelas limitações de escrita e leitura formatadas pela partitura. Se, por um lado, o congelamento do fluxo temporal da música na partitura possibilita uma reflexão analítica sofisticada, a quantização dos parâmetros notados (por exemplo, a fixação das doze notas da escala cromática) serviu como um filtro para todos os tipos de desvios e flutuações que são característicos das músicas baseadas na tradição oral ou de culturas não ocidentais (2009, p. 43-44).

IV

Como já antecipado, em meados do século XX esse discurso é colocado em questão. Marjorie Perloff situa no pós-estruturalismo francês um momento de fundamental questionamento de tal discurso:

A “morte do autor” nos anos do pós-estruturalismo significou também, é claro, a morte da teoria do gênio, com teóricos sociais como Pierre Bourdieu voltando sua atenção para o modo como a cultura cria a ilusão de “gênio” para as massas evidentemente ingênuas. “É essa ideologia [de que uma obra de arte tem valor]”, postula Bourdieu, “que dirige a atenção para o produtor aparente, o pintor o escritor, ou compositor, em suma, o ‘autor’, suprimindo a questão de o que é que autoriza o autor, o que cria a autoridade com a qual os autores autorizam (Perloff, 2013, p. 55)

---

²⁹⁴ Parece-nos cabível estabelecer um paralelo entre o treinamento conservatorial e a educação científica como vista por Feyerabend (2011): “A educação científica tal como hoje a conhecemos tem precisamente esse objetivo. Simplifica a “ciência” pela simplificação de seus participantes: primeiro, define-se um campo de pesquisa. Esse campo é separado do restante da história (a física, por exemplo, é separada da metafísica e da teologia) e recebe uma “lógica” própria. Um treinamento completo em tal “lógica” condiciona então aqueles que trabalham nesse campo; torna *suas ações* mais uniformes e também congela grandes porções do *processo histórico*. Fatos ‘estáveis’ surgem e mantêm-se a despeito das vicissitudes da história” (p. 33-34).

Nesse sentido vão os apontamentos de Foucault:

(...) não há nenhuma necessidade de que a função autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência. No momento preciso em que nossa sociedade passar por um processo de transformação, a função-autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo (Foucault, 2001).

Muito do repertório aqui abordado ecoa tal ponto de vista (ainda que não compartilhe de prerrogativas teóricas ou alinhe-se ideologicamente). Em determinados casos, a noção de autoria e a concepção de obra são fortemente colocadas em questão. Isto é premente, evidentemente, em casos de improvisação, mas, também, em certos casos de música indeterminada – especialmente quando, como alguns dos exemplos discutidos acima, nos quais não é possível atribuir especificamente o que é informação dada de antemão na partitura (ou, quais são os elementos fixos em sua realização) e o que é elaboração do intérprete.

Martin (2008) expressa seu desejo de que a música improvisada negue peremptoriamente seu envolvimento com instâncias de autoria:

(...) o caráter radical e exploratório da improvisação deve ser direcionado não só para a criação de música, mas também para mudar as condições em que a música é produzida. Hoje, essas condições estão no mínimo parcialmente estabelecidas pelos discursos de propriedade intelectual, direitos de autor e autoria (Martin, 2008).

Por seu caráter transitório e irrepetível, a aplicação da noção de obra em relação a uma apresentação totalmente improvisada é bastante difícil. E, se não há obra, a noção de autoria fica, no mínimo, suspensa; pode, sim, haver participantes em uma determinada atividade artística e / ou social que se dá apenas no presente, na qual se faz necessária uma vivência presencial.

V

Aqui o paralelo que Rogério Costa (2016) faz entre improvisação musical e conversa pode ser lembrado. Com a ressalva de que uma lida (majoritariamente) com a concretude sonora e a outra lida (majoritariamente²⁹⁵) com a transmissão de um conteúdo semântico, Costa diz:

---

²⁹⁵ Para ambos os casos, “majoritariamente”, pois se pode pensar em situações que vão em sentido contrário: por exemplo, na conversa, o *tom de voz*, ou seja, a maneira particular da enunciação pode ser tão ou mais significativo do que o conteúdo semântico enunciado (a concretude, mais do que a semântica, estaria, então presente no processo de comunicação);

(...) a improvisação em seu processo dinâmico se aproxima desse conceito de conversa. Seu resultado, sua forma de ser (seu devir) é um “entre” que não é percebido e vivido da mesma maneira pelos participantes que a geram. (...) [ela] pode ser pensada como um processo de racionalização específico que se dá enquanto conversa num determinado plano de consistência (Costa, 2016, p. 30-31).

Nesse sentido dá-se a fala de Thiago Salas, após apresentação do Circuito de Improvisação Livre:

Eu penso mais como comunicação, e aí vale qualquer som... Eu penso mais como comunicação do que como um produto final, musical. Porque quando eu falo música acho que eu penso numa coisa formatada, que eu sei dar forma, que eu sei analisar, sei lá. Isso eu penso [como algo] mais processual, mesmo (Apêndice, p. 382).

Outro aspecto da conversa que pode ser relacionado com a improvisação diz respeito à organização do fluxo dos acontecimentos e à sua densidade informacional. Como aponta Deborah Tannen (2007) a repetição ocupa uma posição de destacada importância na conversa; a linguagem é, para ela, “menos livremente gerada e mais prepadronizada”, sendo a prepadronização um “recurso para a criatividade” (p. 37). Tannen aponta uma série de vantagens próprias à repetição: contribuir para a produção (falar mais, de “um modo mais eficiente, menos desgastante”, evitar silêncio (p. 48)); para a compreensão (“discurso semanticamente menos denso” (p. 49)); para a conexão do discurso (“mostrar como novas elocuções estão ligadas ao discurso anterior” (p. 50)); para a interação (“atingir metas sociais”, “incluir numa interação uma pessoa que não ouviu uma elocução anterior” (p. 51)); para a coerência no envolvimento interpessoal (“repetir as palavras, frases, sentenças de outros falantes”, o que também contribui para a inclusão, dando evidência das participações outras (p. 52)). Se não é possível estabelecer uma comparação acerca da densidade informacional com práticas musicais outras, dada a heterogeneidade do objeto, parece bastante plausível que a repetição seja, de fato, algo relevante à improvisação e que as vantagens por ela elencadas sejam igualmente extensivas. Particularmente, repetir algo com o intuito de incluir outros participantes numa determinada interação, bem como repetir materiais propostos por outros são aspectos virtualmente onipresentes em práticas desenvolvidas sob a denominação de improvisação livre²⁹⁶.

---

da mesma forma, uma improvisação pode envolver aspectos diversos extrassonoros (ou seja, não inerentes à concretude de determinado material sonoro, mas relacionáveis a campos distintos: conceituais, referenciais, etc.).

²⁹⁶ Nesse sentido, também pode ser útil lembrar as noções de “referente” e “base de conhecimento”, como elaboradas por Costa (2016) a partir da abordagem de Jeff Pressing. O “referente” é “o que permite a coordenação do coletivo”, sendo que na “improvisação livre o que se torna coletivo é o passado e o presente da performance atual. Nesse sentido, o

Evidentemente, há na improvisação a intenção de uma realização artística, mas esta está sujeita a oscilações comuns a uma situação de negociação intersubjetiva, em que uma predeterminação atua, no máximo, de modo bastante limitado – ou seja, faz-se necessária uma constante readequação das próprias posições. Os participantes estão abertos à troca, sujeitos às condições e variações diversas inerentes à situação (físicas, psicológicas, etc.) e em busca de algo que possa ser de interesse comum e, portanto, que possa tornar-se consensual. Nesse sentido, talvez mais do que uma conversa, a improvisação possa ser vista como um debate, democrático, no qual se pressupõe a sinceridade²⁹⁷ e a abertura dos participantes, de modo que se dê uma busca por consensos (ainda que transitórios)²⁹⁸.

VI

Convém destacar que diversos músicos colocam em questão a gravação de improvisações; por se tratar de algo único, transitório e experiencial estabelece-se uma relação de suspeição em face da possibilidade de descontextualização ou, ainda mais, de tornar-se um produto²⁹⁹. Malcolm Goldstein, em seu ensaio “The Politics of

---

referente, construído durante o fluxo contínuo da performance, permite, no presente, o próprio ato da criatividade musical coletiva. Por outro lado, a parte da *knowledge base*, que poderia ser considerada essencial para a improvisação livre, é a capacidade de tornar o passo e o presente coletivos daquela performance específica em um referente gradualmente definido. Assim, para a improvisação livre, o passado que se acumula pode ser considerado como uma forma possível de referente” (p. 196).

²⁹⁷ Costa traz reiteradamente a importância da “sinceridade” na improvisação, por ser uma “performance desprotegida” (dado que não haveria elementos de apoio suficientemente fortes, como haveria “numa partitura ou num roteiro ou mesmo numa ‘linguagem’ (idioma musical)” e na qual os participantes participam de um “jogo ideal”, em que se faz necessária uma determinada disposição e engajamento (2016, p. 98).

²⁹⁸ O indicativo de entendimento mútuo a partir da possibilidade de consenso, com igualdade dos participantes (ou seja, sem uma atribuição prévia de lugares de poder, numa relação sujeito-sujeito) é algo determinante para o conceito de ação comunicativa, desenvolvido por Habermas; esta é pautada por “interações simbolicamente mediadas”, com “expectativas recíprocas de comportamento”, de modo a que se busque uma “emancipação, individuação” e a “expansão da comunicação livre de dominação” (Habermas, 2011b, p. 92). A sinceridade também tem uma função decisiva nela, como lembra Christina W. Andrews, “(...) o entendimento mútuo só é possível se todos assumirem que estão sendo sinceros ao manifestarem suas opiniões” (Andrews, 2011, p. 25).

²⁹⁹ Uma conversa sobre esse tópico ocorreu na entrevista do duo N-1 para o projeto “CCJ Experimental”. Visões distintas são apresentadas pelos integrantes do duo, a partir de uma fala sobre o termo “música experimental”: Giuliano Obici: “[a]cho que o termo música experimental me agrada pelo menos nessa possibilidade de uma liberdade de experimentação. Agora, o que isso politicamente é, é difícil dizer; por exemplo, fico pensando, liberdade de experimentação é o que o capital quer – quanto mais você experimentar mais produtinhos você vai ter diferentes para a gente incorporar aqui, num certo sentido”. Alexandre Fenerich: “[é], mais ou menos, porque, se você permanece experimentando sempre, você não fixa os produtos, então, é uma situação paradoxal, de certa forma. Você não cria um lugar, nunca, está sempre vagueando pelos lugares. Justamente o capital se preza para ter coisas fixas e vendê-las, senão não vira produto” (Apêndice, p. 477).

Improvisation” (1982), faz uma série de questionamentos sobre aspectos que cercam a prática da música improvisada, incluindo questões propostas com o intento de provocar reflexão sobre aspectos de autoria relacionados a essa prática. A gravação entra como uma problemática a ser pensada neste contexto:

Você pode possuir um som?

Você pode possuir uma improvisação?

A improvisação torna-se mais valiosa se for gravada, receber atribuição de direitos autorais e for vendida? (Goldstein, 1982, p. 81)

Tais questionamentos são aprofundados por Mattin, em seu ensaio “Anti-Copyright”:

Não há fora na improvisação, nem fim, o que é parecido com o que Walter Benjamin chama medialidade pura ou pura violência, que é a ação humana que nem se encontra na lei nem a conserva. Meios puros como violência revolucionária. Como podemos traduzir este tipo de atividade para a confecção de um registro, um objeto? Como pode uma situação que é tão específica, em seguida, ser apresentada em algo que poderia ser ouvido, lido ou visto a qualquer momento por qualquer pessoa no futuro? Como pode esta atividade no tempo, ser levada a um fim? Transformada em algo que pode ser consumido de novo e de novo? (Mattin, 2008)

Se Goldstein é menos explícito, Mattin não deixa nenhuma dúvida: posiciona-se radicalmente contra a possibilidade de que uma experiência que tem intencionalmente um caráter de unicidade e não-reprodutibilidade seja retirada de seu contexto e colocada em circulação de um modo que, a seu ver, prejudica sobremaneira a razão de ser de tal prática (neste caso, especialmente se em tal realização houver a atribuição de direitos autorais, dado, a seu ver, tratar-se de prática coletiva e transitória por excelência).

VII

Para observar uma diferença que parece relevante em relação a diferentes abordagens de improvisação, seja enquanto prática, seja mais próxima de um gênero ou com delimitações estilísticas, as noções de “troca guiada” e “troca aberta” propostas por Paul Feyerabend podem ser úteis:

No primeiro caso, alguns ou todos os participantes adotam uma tradição bem especificada e aceitam apenas aquelas respostas que correspondem a seus padrões. Se um dos lados ainda não se tornou um participante da tradição escolhida, será atormentado, persuadido, “educado” até que o faça – e então a troca começa. (...)

Uma troca aberta, em contrapartida, é guiada por uma filosofia pragmática. A tradição adotada pelas partes envolvidas não é especificada no início e desenvolve-se à medida que a troca prossegue. Os participantes submergem, cada um deles, na maneira de

pensar, sentir e perceber do outro, a tal ponto que suas ideias, percepções e visões de mundo talvez sejam inteiramente modificadas – elas se tornam pessoas diferentes participando de uma nova e diferente tradição. Uma troca aberta respeita o parceiro, seja ele um indivíduo, seja uma cultura inteira, ao passo que uma troca racional promete respeito somente na estrutura conceitual de um debate racional. Uma troca aberta não dispõe de um *órganon*, embora possa inventar um; não há uma lógica, embora novas formas de lógica possam surgir em seu curso. Uma troca aberta estabelece ligações entre tradições diferentes e transcende o relativismo (...). Contudo, transcende-o de um modo que não pode ser tornado objetivo, mas que depende, de maneira imprevisível, das condições (históricas, psicológicas, materiais) em que ocorre (Feyerabend, 2011a, p. 289-90).

Pareceria apropriado que um ideal de improvisação livre enquanto *prática* seja descrito de modo plausível pela ideia de “troca aberta” de Feyerabend: não se parte de pressuposições, não há obrigatoriedade de quaisquer delimitações prévias para que ela se dê. Nesse caso, estabelece-se uma boa distância da ideia de um projeto artístico detentor de intencionalidades prévias, com delimitações assertivas: não há uma prefiguração, de modo que não há como haver uma conformação autoral. Há um processo coletivo que, baseado na disposição dos participantes, tomará um determinado rumo. A série de apresentações QI, comentada na Parte 2, é um exemplo de uma proposta que se alinha com esse ideal: apesar de um núcleo de participantes estável, a série tem como proposta a participação de convidados de diferentes áreas, com diferentes formações e experiências, por vezes pouco conhecidos pelos integrantes do núcleo estável³⁰⁰, para a realização de trocas com esse núcleo estável. Para Koole (cf. Apêndice), a avaliação de sucesso nessas ocasiões se dá pelo estabelecimento de algum tipo de comunicação, que se traduz em influência e interferência mútua, ou seja, troca e reciprocidade.

Mas esse ideal é restrito fundamentalmente pela frequência da ocorrência: se é algo que se faz presente em encontros iniciais – e, como visto na Parte 2, frequentemente grupos se formam para uma única apresentação – ao passo que se estabelece e se repete um determinado grupo (a não ser que se tenha uma intenção muito clara de não criação de identidade), há uma tendência ao estabelecimento de determinados modos de conduta. A partir daí, o que era uma “nova e diferente tradição” torna-se algo progressivamente mais estável, padrões emergem e, eventualmente, algo como um estilo (ou metatexto) pode se fazer presente. É a isso que se refere, por exemplo, Matthias Koole, ao falar de trabalhos de improvisação como o que faz o Infinito Menos:

Mas aí já não é improvisação, né, porque aí a cada encontro você vai construindo uma coisa a longo prazo, junto. Eu acho legal isso. De fato é diferente, se você encontra

---

³⁰⁰ Como diz Matthias Koole: “percebemos que tem alguém interessado e meio que sem saber o que essa pessoa faz, a gente chama também” (Apêndice, p. 324).

com uma pessoa uma vez ou se toca com ela várias vezes, a relação é diferente porque se você toca várias vezes com a mesma pessoa começa a criar uma coisa que é mais perto de composição, talvez, porque você começa a experimentar repetir coisas, e retomar coisas que você já faz, ou não retomar coisas que você já faz, etc e tal. (...) tem um processo criativo... (...) você começa a se remeter a coisas que aconteceram em outros momentos, também, refazer alguns momentos, ou já existe uma previsibilidade, por causa de um convívio que se tem com a pessoa. Não sei se isso é perder improvisação ou não, mas aquela coisa instantânea se vai. (Apêndice, p. 326)

Além disso, dada a historicidade da prática, é possível pensar na improvisação como um *gênero*. George Lewis reitera a emergência de propriedades específicas dentro deste campo, mas estrategicamente retira o “livre”, preferindo “música improvisada”, e enfatiza o aspecto de haver uma história (preservada documentalmente, por exemplo, por meio de registros sonoros, e transmitida de modo oral e aural) na qual se acumulam ferramentas disponíveis:

De fato, um campo chamado “música improvisada” cresceu e veio a ter alguma proeminência no período desde 1970. (...) Improvisadores individuais agora podem observar um estabelecimento intercultural de técnicas, estilos, atitudes estéticas, antecedentes, redes culturais e práticas sociais (Lewis, 1996, p. 110).

Nesse sentido vai o comentário de Manu Falleiros, ao abordar práticas desenvolvidas pela Orquestra Errante

(...) você forma um repertório de coisas que faz com que seja permitido você adentrar nesse tipo de interação; isso era uma coisa que a gente discutia lá na Orquestra Errante. Existe um aprendizado, um adestramento, sei lá, uma coisa desse tipo que o pessoal lá, quando eu fiz o trabalho da livre improvisação, eles comentaram. Quando você escutava o determinado repertório que o Rogério apresentava, e lia determinados textos que a gente dava, isso de uma certa maneira condicionava a ideia musical, e facilitava que a improvisação fosse criada com um sentido X, no sentido do sonoro. Quer dizer, existe uma coisa do aprendizado (Apêndice, p. 307).

VIII

No outro caso mencionado, referente a peças indeterminadas, ou, peças caracterizadas por uma abertura suficientemente significativa para que se estabeleça uma diluição ou reposicionamento da figura do autor, há, em determinados casos observados na Parte 2, como o de algumas peças tocadas pelo trio Infinito Menos e nas atividades do Hrönir, uma mudança do papel do que habitualmente se chamaria de *compositor* para, então, na prática, assumir o papel de um *propositor* de uma música a ser composta (entendendo, neste caso, o termo composição como a tarefa de fazer escolhas diversas relacionadas a forma e material de uma peça musical)

pelos *intérpretes*³⁰¹. Em uma prática deste tipo, ainda que se mantenha a menção de um compositor, os processos musicais envolvidos demandam uma postura ativa e comprometida por parte de quem o toca, ainda mais pois, além de tocá-lo, em certa medida o compõe, num processo de criação descentralizado. Como coloca Thelmo Cristovam sobre o trabalho do Hrönir:

Mas, no final, do modo que eu estou dizendo, acaba que ele dá esse direcionamento mas a composição é realmente coletiva pela questão da improvisação dentro das células. Existe uma escolha de composição e de modificação dessa composição em tempo real, mesmo. Então é uma composição do Hrönir, mas um direcionamento de Túlio, porque ele tem essa fissura de escrever, mesmo (Apêndice, p. 356).

Assim, nesses trabalhos, se é possível falar em autoria, pelo menos ela é dividida – seja de modo sucessivo, seja de modo sincrônico. Ao trabalhar coletivamente, dilui-se o espaço necessário para que um único indivíduo possa, ao se diferenciar dos demais, demonstrar sua originalidade. Nesse sentido, para algumas manifestações, problematiza-se a ideia de “obra”; de fato, em diversos casos, a relação de distinção com caráter de oposição entre “composição” e “improvisação” ou, de modo mais preciso, entre uma prática de criação em tempo diferido e uma prática de criação em tempo real³⁰² não se aplica; “composição” e “improvisação” passam a se configurar mais como regiões de atuação; nesse sentido, pode-se falar de técnicas específicas ou modos de pensamento que se relacionam mais fortemente a uma ou a outra dessas regiões, mas que, nos casos aqui examinados, são frequentemente somadas ou sobrepostas: estruturas fixas, detalhadas, amplamente pré-planejadas que servem como arcabouço para uma organização de materiais desenvolvida em tempo real; processos experimentais, desenvolvidos à base de erros e acertos e que progressivamente fixam-se; e, mesmo, a ideia de uma composição temporalmente aberta (no sentido de retomada e refeita em diferentes ocasiões) resultante do trabalho coletivo a longo prazo com um conjunto de músicos são exemplos disso.

IX

Acima foi abordada uma possível analogia entre improvisação e conversa, ressaltando aspectos relacionados à autoria – o que pode ser sumarizado pela constatação de que tanto em uma quanto em outra não há autores, há participantes. De toda forma, se a analogia com a conversa pode ser aplicada com maior ou menor

---

³⁰¹ Uma outra problemática referente a situações deste tipo será apresentada quando da discussão acerca da divisão de trabalho, à frente.

³⁰² Evan Parker lembra do termo “Instant Composing”, cunhado com a intenção de quebrar a barreira entre música “séria” e música “improvisada” (Parker, 1992).

sucesso à interpretação da prática artística, a conversa, em termos literais, ou seja, a troca, majoritariamente oral³⁰³, de opiniões, pontos de vista, propostas e ideias é um fato recorrente na produção musical em questão. Cabe, então, observar algumas distinções entre práticas em que a mediação da escrita é dominante e práticas em que não é, bem como alguns aspectos relacionados à noção de oralidade, e como eles se relacionam com a produção musical alvo do presente trabalho.

Sob o subtítulo de “A armadilha da escriptção”, Roland Barthes (2004, p. 2-6) tece comparações entre práticas escritas e práticas orais, e fala do que se perde na passagem da fala à escrita, levantando três aspectos principais, que ele sumariza como a perda de “uma inocência”, do “rigor de nossas transições” e a diluição da função fática.

O primeiro aspecto relaciona-se a, na escrita, haver uma proteção e uma vigilância, de modo que sejam excluídos aspectos de hesitação, flutuações, “bobagens”, e, portanto, “o jogo pessoal de nosso eu”: “a fala é perigosa porque é imediata e não volta atrás (...); a escriptção, por sua vez, tem tempo diante de si”. O segundo, diz respeito à possibilidade de um controle do fluxo – incluindo um controle específico de cisões e das conexões entre as partes. Deste modo, na fala, “quando ‘expomos’ nosso pensamento à medida que a linguagem lhe chega, achamos bom exprimir em voz alta as inflexões de nossa busca”, de modo que cada momento refere-se ao momento anterior: a legitimação provém da consistência da argumentação que deve ser explicitada passo a passo. Por outro lado, a escrita, para Barthes, “ousa o assíndeto”, pode trabalhar por justaposição. Por último, dado que a fala dirige-se a um interlocutor específico, são utilizados artifícios específicos para que seja despertada sua atenção, artifícios estes “vazios de sentido”, mas que trazem em si algo de “discretamente dramático: são apelos, modulações (...) através dos quais um corpo procura outro corpo”.

No que concerne o primeiro aspecto, há, em determinados casos, uma responsabilidade atribuída à escrita, que se relaciona à presença de uma vigilância no processo escrito, como comentado acima. Henrique Iwao comenta algo que se coaduna com isso ao abordar seu processo de escrita em comparação com práticas nas quais ela não se faz presente:

Quando é uma coisa do tipo composição de música instrumental, por exemplo, as coisas dão muito trabalho, e eu tenho essa preocupação de tentar contextualizar em relação ao que eu conheço de música e o que eu posso tentar fazer que é uma

---

³⁰³ Embora, atualmente, isso possa estar passando por um momento de mudança, com a utilização de novas tecnologias – em especial redes sociais e aplicativos associados à comunicação móvel.

novidade, ou que traga um elemento de se arriscar, fazer uma música que seja diferente, que você não sabe direito no que vai dar, ou que você combina os elementos de uma maneira que você nunca ouviu. E aí acho que isso é um processo mais demorado, mais angustiante, mais tenso (Apêndice, p. 276).

O controle do tempo também se configura como um aspecto de distinção essencial em práticas musicais. Pode-se lembrar da frase de Steve Lacy:

Em quinze segundos, a diferença entre composição e improvisação é que em composição você tem todo o tempo que quiser para pensar sobre o que vai dizer em quinze segundos, enquanto em improvisação você tem quinze segundos para pensar sobre isso (apud Rzewski, 2006, p. 492).

O segundo aspecto, relacionado ao fluxo, também parece imediatamente transportável de práticas linguísticas para práticas musicais. Ao passo que na escrita cortes e recapitulações podem se dar de modo bastante imprevisível, em práticas orais, especialmente na improvisação, a manutenção do fluxo parece ter uma importância acentuada, visto que se trabalha especialmente com a memória de curto prazo. Numa tradição oral, o texto (e, novamente, podemos entender aqui texto de um modo amplo, envolvendo por exemplo qualquer enunciado sonoro e, portanto, uma situação musical) enceta uma fisicalidade específica, ele “engaja um corpo” (Zumthor, 2010, p. 40) e, deste modo, dificulta a tarefa analítica – ou seja, a tarefa de decomposição e recomposição de uma determinada situação, portanto, de reversibilidade da memória; nas palavras de Zumthor, o texto escrito oferece uma “maneabilidade perfeita (...): eu o leio, releio, divido, junto, desço ou subo à vontade o seu percurso” (idem, p. 41). Já situações marcadas pela oralidade são caracterizadas por se desenvolverem “concreta e progressivamente”: “[o] ouvinte atravessa o discurso que lhe é dirigido, descobrindo como unidade apenas o que sua memória dele registra, unidade sempre mais ou menos aleatória” (ibidem, p. 42).

Zumthor também fala que, com a “difusão da escrita” e sua “proeminência”, há um “enfraquecimento das memórias” e uma “aceleração dos ritmos de transmissão”, o que se configura como uma “contradição” que contribui para a “emergência de papéis sociais novos: o intelectual, o poeta, o ‘autor’” (Zumthor, 2010, p. 283). Com isso pode-se também traçar um paralelo entre a música, especialmente a música de concerto, na tradição escrita, e outras formas artísticas como a dança e, mesmo, o teatro; a possibilidade de toda semana executar-se um repertório distinto (ainda que raramente, de fato, novo) existe por conta da escrita, por conta de sua padronização e por conta da homogeneização de sua interpretação. Já a dança e o teatro (de repertório, excetuando-se, portanto práticas improvisatórias) costumam depender em grande medida da memorização para sua realização; daí a praxe de se realizar temporadas

nas quais o repertório é circunscrito e repetido. Daí também a repetição de repertório (ou de uma determinada apresentação) que eventualmente se faz presente em práticas abordadas neste trabalho: se o desenvolvimento é coletivo e tem um caráter deliberativo, se há necessidade de que elas sejam memorizadas, lida-se com uma temporalidade distinta daquela relacionada a práticas escritas (com a mesma ressalva relacionada a práticas improvisatórias – que, como já sabido, no contexto, são bastante frequentes).

X

Retomando Barthes, este, então, conclui nesse mesmo sentido: o que se perde é “pura e simplesmente o corpo”, ainda que de modo exterior. E nota, ainda, uma característica gramatical: a “*subordinação*: a frase se torna hierárquica, desenvolve-se nela (...) a diferença de papéis e de planos; (...) a mensagem recupera uma estrutura de ordem”. Destacam-se, então, as *ideias* em detrimento do corpo; estabelece-se uma mudança de ordenação que vai em direção à autonomização (o discurso em relação à “verdade”) em lugar de uma relativização típica à fala (o discurso em relação ao outro, a intersubjetividade).

A notação, especialmente a notação de caráter descritivo (ou seja, a notação padrão na prática da música de concerto ocidental), assume para si a função de especificação de relações especialmente nos âmbitos das alturas e dos ritmos. Assume, portanto, supondo-se (como em qualquer escrita) a capacidade de decodificação por parte do leitor de seus aspectos simbólicos, uma função de indicar uma determinada imagem sonora, caracterizada pelas relações abstratas subjacentes (estrutura rítmico-melódica). Deste modo, o foco da notação está na transmissão de *ideias*, que podem, então, ser transformadas em som (ou não). Nela, não há relativização: há uma mediação fortemente hierárquica.

Uma colocação de Zumthor pode ajudar a refletir sobre as especificidades dos suportes:

(...) a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso (Zumthor, 2010, p. 84).

No caso da música, pode-se entender isso de modo análogo: procedimentos de gramaticalização podem ser compreendidos como constituintes formais, especialmente de caracterizações figurais (procedimentos de desenvolvimento de relações específicas entre alturas, especialmente, e entre figuras rítmicas,

secundariamente; ou seja, procedimentos que lidam parametricamente com determinados dados – ou seja, os elementos que têm primazia na notação descritiva). Deste modo, se estes são passíveis de um trabalho mais detalhado e específico em um âmbito dominado pela escrita, em geral isso é menos viável num contexto pautado pela oralidade. A segunda parte do enunciado de Zumthor, entretanto, é um pouco menos transladável para o contexto musical em questão no presente trabalho: se, de fato, pode-se falar numa menor *gramaticalização*, falar de uma dominação de uma *dramatização* no discurso pode se mostrar menos promissor. Embora algo como uma forma dramática (com acepções diversas, que envolvem narrativa, cena, arco dramático, etc.) seja algo especialmente trabalhado em alguns dos exemplos abordados na Parte 2 (notadamente os casos de Hrönir, Brechó de Hostilidades Sonoras e de algumas peças do Artesanato Furioso), em diversos outros casos não há, propriamente, tal dominação. Mas, se *dramatização* for entendido como um controle de superfície, ou seja, associado às noções de figura e gesto, a um controle mais de forças e formas gerais, passa, sim, a ser predominante nessas práticas.

XI

Na Parte 2 deste trabalho, foram comentadas diversas atividades artísticas desenvolvidas colaborativamente nas quais, como visto, a troca interpessoal é um fator de destacada relevância. Em situações, como as já mencionadas, de um grupo que se forma especificamente para uma determinada ocasião, sem contatos prévios, as trocas se dão num âmbito do fazer musical prático, ou seja, se algum tipo de oralidade se faz presente, refere-se a uma determinada tradição compartilhada ou não, portanto, antecedente ao fato. A oralidade como determinante significativa da prática artística passa a se fazer presente à medida que o trabalho coletivo prolonga-se no tempo, quando se estabelecem relações entre os participantes, de modo que as trocas não ficam restritas à prática, mas envolvem as atividades artísticas de um modo amplo.

Thelmo Cristovam descreve o trabalho criativo do Hrönir da seguinte maneira:

(...) eu e Túlio conversamos muito – ele é muito calado, mas a gente conversa muito sobre essas ideias. Sei lá, o primeiro disco que a gente gravou do Hrönir, a gente passou um ano praticamente conversando, assim, ia lá para casa e a gente ficava escutando disco e lendo, e conversando – e, claro, ia para o bar beber (Apêndice, p. 351).

As diretrizes acerca do que ia ser feito eram, então, extensivamente deliberadas. Mais do que testes específicos, mais ainda, do que a busca por um

aperfeiçoamento técnico por meio da prática, parece haver, nesse e em outros casos, um interesse por um aprofundamento na conceitualização do que deve ser feito.

O caso do Hrönir situa-se num ponto extremo, dado ser um grupo que, assumidamente, não realiza ensaios. Pode-se, então, pensar no termo "ensaio teórico", por vezes usado informalmente nesse contexto, para se referir a um encontro desse tipo, arrolado por participantes envolvidos em um determinado grupo ou projeto em que não são desenvolvidas propriamente atividades musicais práticas, mas em que se conversa sobre o que se vai fazer - planos, intenções, ideias, proposições de estrutura, material, etc.

Deste modo, já estão delimitadas duas situações-limite: uma situação em que as pessoas nunca conversaram antes e vão tocar, e uma situação na qual as pessoas desenvolvem todo o trabalho a partir de conversas e, então, apresentam-se, sem previamente realizar um teste prático. Mais habituais, entretanto, são situações que se encaixam entre estas duas: conversas, debates e deliberações são intercalados com testes e atividades práticas. Quando não se trata de uma situação de criação instantânea, a confirmação do acordo, ou seja, a estabilização das diretrizes a serem adotadas em uma determinada situação, dá-se, habitualmente, de modo verbal.

Exemplos de trabalhos incluem o do Brechó de Hostilidades Sonoras, que, a partir da coleta de materiais (aquisição, construção, transformação de instrumentos) definiu, por meio de testes, combinações que lhes pareciam interessantes e, com isso, desenvolveu uma estrutura para uma apresentação:

Para a nossa primeira apresentação enquanto Brechó, só, a gente fez uma reunião antes, pensou em tudo que a gente construiu, (...) mas [em] usar todas as coisas de um modo que fizesse algum sentido, sentido, talvez, mais cenográfico do que musical (Apêndice, p. 339).

Também podem ser aqui mencionados enquanto exemplos trabalhos de improvisação desenvolvidos por grupos estáveis, que mantêm uma determinada formação ao longo de certo período de tempo. Como já mencionado em relação ao Infinito Menos, há a possibilidade, nesse tipo de trabalho, do desenvolvimento do que poderia ser uma espécie de "peça" do grupo, ou seja, de uma atuação circunscrita estilisticamente, fortemente identitária, com recorrências e possibilidade de ativação de memórias (retomada de elementos) de ocasiões anteriores. Esse processo, do que poderia ser chamado de uma criação a longo prazo, envolve um constante movimento entre prática, reflexão e proposições.

Deve-se lembrar, entretanto, que escrita e oralidade não são excludentes, e os aspectos mencionados por Barthes dizem respeito tanto à noção de autoria, como comentada anteriormente, quanto ao aspecto específico da mediação presente em determinada prática.

Como em qualquer relação interpessoal, em situações pautadas pela oralidade também se estabelece a necessidade de mediações; mas tais mediações, sendo resultado de um trabalho colaborativo, ao invés de terem o caráter de decisões de caráter impositivo e estáticas (monocráticas), como numa partitura tradicional (e eventualmente de outros tipos), são propositivas e flexíveis (democráticas), abertas às trocas e passíveis de uma evolução não previamente determinada por qualquer uma das partes envolvidas.

XIII

Zumthor enumera cinco operações ou fases na existência de uma obra: “1. produção, 2. transmissão, 3. recepção, 4. conservação, 5. (em geral) repetição”. Ele considera “oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido. As variações das outras operações modulam esta oralidade fundamental” (2010, p. 32). Deste modo, estabelece-se uma distinção entre “*transmissão* oral (...) (no que diz respeito às operações 2 e 3) e *tradição oral* (referente a 1, 4 e 5) (2010, p. 32).

A improvisação faz coincidir as fases 1, 2 e 3 e descarta as fases 4 e 5 (salvo se gravada). Em polos opostos situam-se os grupos Hrönir e Artesanato Furioso com relação à utilização de partituras. No primeiro caso, a partitura – ou bula, como preferem chamar – surge como um disparador e regulador para um determinado processo. O processo é coletivo, baseado, como já visto, em trocas conceituais desenvolvidas ao longo do tempo, mas, no que concerne sua especificidade, é delineado por algo que surge antes da prática. Entretanto, não há intenção de conservação (salvo por uma eventual gravação) e os integrantes mostram-se contrários à repetição de uma determinada peça (ainda que já o tenham feito). Já integrantes do Artesanato Furioso argumentam que a partitura surge ao fim do processo, e relaciona-se, assim, à conservação do resultado de um processo, com vistas a uma eventual repetição:

A gente raramente – na verdade, no final das contas, nunca – pega uma partitura antes e dela parte; a gente vai fazendo e, no final, na hora de tocar, tem uma partitura que a gente criou que é o que a gente vai usar de fato, e ao longo dos ensaios vai se

transformando, vai mudando, vai sendo rabiscada. As partituras da gente são umas folhas de caderno, rasgadas (Apêndice, p. 422).

Com relação a uma tipologia das práticas, Zumthor propõe quatro “tipos ideais” de oralidade: uma “*primária* e imediata (...) sem contato com a escrita”; dois tipos de oralidade coexistentes com a escrita, sendo uma “oralidade *mista*, quando a influência da escrita continua externa, parcial” e que “procede da existência de uma cultura *escrita*”, e uma “oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina”, relacionando-se com uma “cultura *letrada*”; e “uma oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e / ou no espaço” (2010, p. 36).

Em geral, poderia se argumentar que grupos de improvisação atuariam no âmbito da oralidade primária: não há contato com a escrita quando do fazer artístico, e todas as trocas entre os participantes se dão de modo oral. Isso não implica que os participantes não tenham familiaridade com a escrita; tão somente indica que, em determinado contexto, opta-se por deixá-la de lado: ela não mais é relevante como um mediador das atividades. Alguns trabalhos colaborativos coletivos também propõem uma ordenação que não é influenciada pela escrita e, deste modo, também atuariam neste âmbito. É o caso, por exemplo, do Brechó de Hostilidades Sonoras. Mas, de modo geral, os trabalhos desenvolvidos nesse contexto lidam com a coexistência da escrita: afigura-se uma situação dialógica, com a possibilidade de que a dicotomia seja desfeita.

XIV

O último item da tipologia de Zumthor, a “oralidade mecanicamente mediatizada”, traz à tona, novamente, a gravação, sob um prisma distinto daquele mencionado anteriormente, quando foram levantadas objeções relacionadas a uma intenção de substituição da experiência ou de criação de produto. Aqui, se trata do impacto da gravação para a circulação de uma informação não escrita.

De fato, o conhecimento que se tem hoje em dia de práticas relacionadas a música experimental – sejam práticas do passado, sejam práticas atuais – é em grande medida decorrente do acesso facilitado a gravações³⁰⁴. Com isso, ela tem o

---

³⁰⁴ David Grubbs (2014) associa isso a uma escuta não hierarquizada: “[a]cesso à música gravada tem sido fundamental para essa mudança. Quem escuta apenas um gênero de música? Quem acredita que a segregação entre gêneros deve ser a lei da terra? Dada a maior acessibilidade à culturas musicais disparatadas por meio de gravações sonoras- e sobretudo por meio de música disponibilizada na rede - ouvintes agora estão mais inclinados a abordar a

potencial de adquirir uma outra funcionalidade: a da criação de uma tradição, interpretativa ou criativa, relacionada a práticas musicais como as que aqui tratamos. Por exemplo, Earle Brown em entrevista a Derek Bailey (Bailey, 1993, p. 61) fala de sua “responsabilidade” em manter sua visão estilística, mesmo em obras notadas graficamente e com grande abertura; para isso, quando um intérprete faz algo que está em desacordo com suas intenções, em uma execução sob sua supervisão, ele “sugere algo verbalmente”. George Lewis sugere que a gravação podia ser um substituto para tal contato pessoal, na impossibilidade deste; o conhecimento prévio de gravações realizadas em presença do compositor garantiria a familiaridade com intenções musicais não explicitadas notacionalmente:

(...) as sugestões de Brown revelam que a história futura de qualquer partitura gráfica ou improvisação será parcialmente oral, parcialmente aural, mediada por gravação³⁰⁵, e parcialmente relacionada aos textos que músicos, acadêmicos e jornalistas produziram sobre ela (Lewis, 2006, p. 431).

No contexto brasileiro, há uma generalização de gravações de documentação, habitualmente feitas com gravadores portáteis³⁰⁶; quase todas as séries de apresentações fazem algum tipo de registro desse tipo, bem como diversos artistas também o fazem, por conta própria. Muitas vezes também são feitos vídeos, que normalmente têm um caráter (ainda) mais informal. Esses registros, ou, mais frequentemente, algum excerto deles, são eventualmente disponibilizados virtualmente (em plataformas de compartilhamento de sons ou vídeos ou, ainda, transmitidos ao vivo ou alocados instantaneamente em redes sociais), além de integrarem, mais raramente, álbuns.

Tais gravações têm, em geral, um caráter bastante despretensioso: servem para uma divulgação localizada e pontual, bem como para acompanhamento por parte dos próprios artistas (ou seja, para avaliação futura); não têm um caráter propriamente artístico - não se pretende que o valor experiencial delas seja equivalente ou mesmo

---

música dentro de um quadro de referência mais amplo, mais inclusivo que inclui todo tipo de música popular e impopular, alta e baixa, ocidental e não-ocidental (Grubbs, 2014, p. 34).

³⁰⁵ A influência da gravação pode ser, entretanto, inversa – ou seja, buscar fazer numa peça desse tipo algo que ainda não foi feito, ao menos nas gravações disponíveis (muitas vezes dirigidas ou feitas sob supervisão dos compositores). É o caso da abordagem do Duo Ericsson Castro & Andrea Paz para a peça “December 1952” do próprio Earle Brown; de acordo com Castro, “[a] gente escutou várias gravações dessa obra, e sempre simplesmente é todo mundo tocando, porque talvez a ideia dele mesmo seja essa, senta e vai tocando... E aí ficou na nossa cabeça essa questão da mobilidade, e a gente pensou em como que a gente vai projetar o som móvel, então a gente pensou nessa questão de usar [toca uma nota, levanta o violão, muda o instrumento de posição, faz um pêndulo, etc]” (Apêndice, p. 412). Um trecho dessa versão, realizada em evento do Ciclo de Música Experimental, pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=MRstyVZnpHI> [acesso: 19 de março de 2017].

³⁰⁶ Boa parte das referências a trabalhos disponibilizados na Internet citados na Parte 2 enquadram-se nesse tipo de registro.

próximo da situação de apresentação. Elas fornecem uma imagem da música, retirada de contexto, reduzida, cortada, que pode servir como ponto de referência de uma prática e, assim, como ilustração aural para eventuais praticantes, mas, em geral, não mais do que isso³⁰⁷.

10. Indivíduo e coletivo

I

Norbert Elias escreveu em momentos distintos de sua trajetória de vida textos que se propõem a examinar relações entre indivíduos e grupos sociais, abarcando aspectos relacionados a identidade, processos de individualização, autoconsciência, conhecimento, relações corpo-mente, funções sociais, dentre outros, compilados sob o título “A Sociedade dos Indivíduos” (Elias, 1994), que inclui, além de uma primeira parte com um texto homônimo (de 1939), outras duas partes, sob os títulos de “Problemas da Autoconsciência e da Imagem do Homem” (com textos escritos nas décadas de 1940 e 1950) e “Mudanças na Balança Nós-Eu” (de 1987). Tais aspectos supramencionados parecem relevantes para um exame da produção artística desenvolvida em âmbito coletivo, especialmente no que concernem o desenvolvimento e a relação de uma identidade individual relacionada a uma identidade coletiva, e a como se dá essa formação, levando-se em conta um determinado processo de individuação.

De início, ele propõe que indivíduo e sociedade (e, aqui, pode-se pensar de modo mais restrito: indivíduo e determinado grupo) não sejam considerados, como frequentemente ainda o são, como termos antagônicos, alvo de disputas entre aqueles que defendem a dominância, seja num contexto político ou social, de um sobre o outro. Propõe que a análise rompa com a alternativa, desarticule a “antítese cristalizada” (p. 18) e busque não tomar parte na disputa subjacente de “individualidade” x “coletividade”. A individualidade é, assim, algo gerado a partir das relações sociais, desenvolvidas num determinado *habitus* social³⁰⁸, a partir de

---

³⁰⁷ Aqui não se refere a projetos desenvolvidos especificamente para suporte midiático – que são, de qualquer modo, minoritários neste contexto.

³⁰⁸ O que poderia ser relacionável à dialética da individualização proposta por Hegel. Como comenta Habermas, em seu texto “Trabalho e Interação - Comentário sobre a Filosofia do Espírito de Hegel em Jena”: “E justamente porque o eu é identidade do universal e do singular (...), um recém-nascido (...) exemplar pré-linguístico da espécie, capaz de ser suficientemente explicado sob o ponto de vista biológico (...) só pode ter sua individuação concebida segundo um processo de socialização. E esta, contudo, não deve ser aqui entendida como a inserção em sociedade de um indivíduo previamente dado, mas é a própria socialização que produz o ser individuado” (Habermas, 2011b, p. 42).

determinadas vivências sociais, compartilhamento de um determinado ambiente cultural e pelas contínuas trocas, com o que pode se associar ao que Elias caracteriza como “fenômenos reticulares”, ou seja, situações pautadas pela relação e interação entre as partes, resultando numa transformação contínua, previamente imprevisível, de um determinado objeto (assunto, conceito, material, etc.), no qual as partes desenvolvem algo “continuamente moldando e remoldando em relação umas às outras” (p. 29). Deste modo, uma sociabilidade maior determina, simultaneamente, uma potencialidade maior de individualidade.

Apesar disso, há uma tendência especialmente marcante na modernidade de valorização da identidade-eu, com uma separação clara de atividades adultas e infantis (ou, ainda, entre atividades profissionais e amadoras) marcada por uma especialização crescente e por um mundo do trabalho que é pautado por relações financeiras e eficiência na realização de tarefas para as quais se recebe uma formação e treinamento específicos. Com a associação desta identidade a categorias como sucesso e posição social, tem-se, então, uma tendência de valorização à diferença, desde que ela seja determinante para a obtenção de uma posição de destaque no mundo do trabalho, mas, em termos gerais (por não ser viável a existência de algo assim em larga escala), uma crescente especialização vincula-se ao cumprimento de tarefas que se tornam padrão dentro de um determinado âmbito de atuação.

No curso desse processo, não só as pessoas se tornam de fato mais diferentes em sua composição como cada pessoa se conscientiza mais dessa diferença. E, a partir de certo estágio do desenvolvimento social, tais diferenças assumem um valor especial. Com a crescente diferenciação da sociedade e a consequente individualização dos indivíduos, esse caráter diferenciado de uma pessoa em relação a todas as demais torna-se algo que ocupa um lugar particularmente elevado na escala social de valores. (p. 118)

Se puder ser estabelecido um paralelo, na música de concerto europeia, o reflexo do valor social atribuído a esse processo de individualização descrito por Elias se relacionaria ao *status* que o compositor progressivamente adquire, especialmente a partir de determinado momento no século XVIII, que se associa à ideia de “gênio”, discutida acima. A eles que é concedida a satisfação de alcançar as metas relacionadas ao ideal do ego, ao reconhecimento da individualização na “competição controlada entre os indivíduos”, numa situação em que as probabilidades de consecução “são sempre ínfimas” (p. 119); cabe, então, neste contexto, a poucos indivíduos a possibilidade de reconhecimento pelos seus feitos. Se não há, então, uma censura explícita, há um claro indicativo de que a expressão da criatividade individual

reserva-se a poucos, e a isso se associa, progressivamente, uma ideia de seletividade baseada em méritos.

II

Outro aspecto que se faz presente, então, diz respeito à reificação da “razão”, que passa, então, a ser tratada como esfera superior da atuação humana, como consequência da “transição de um modo de pensar predominantemente autoritário para um modo de pensar mais autônomo, ao menos no tocante aos eventos naturais” (p. 85), com o “sujeito do conhecimento” sendo um sujeito individual, correspondente a um “sistema fechado”. A ideia do “intelectual”, enquanto uma espécie de classe, surge então, no final do século XIX, e contribui para a demarcação da divisão de trabalho, como também será discutido abaixo. Para Elias, tal reificação gera uma situação de potencial isolamento (“sensação que temos de um muro invisível entre os mundos ‘interno’ e ‘externo’” (p. 100)), e uma consequente valorização dos atributos associados aos sentidos da visão e da audição, em detrimento de um envolvimento corporal³⁰⁹:

mais e mais atividades que originalmente implicavam a pessoa inteira, com todos os seus membros, são concentradas apenas nos olhos, embora, é claro, esse tipo excessivo de restrição possa ser compensado por atividades como a dança ou os esportes. Com a crescente supressão dos movimentos corporais, aumenta a importância do ver (...). Os prazeres do olhar e da audição tornam-se mais ricos, mais intensos, mais sutis e mais gerais. Os dos membros são cada vez mais confinados a algumas áreas da vida. Percebemos muito e nos movimentamos pouco. Pensamos e observamos sem sair do lugar (p. 100).

Deste modo, em sociedades especialmente marcadas por um alto grau de individuação – e, deste modo, por uma divisão do trabalho mais acentuada – há uma “angústia socialmente instilada”, “que desperta no indivíduo a sensação de ser, ‘internamente’, uma coisa totalmente separada, de existir sem relação com as outras pessoas, relacionando-se apenas ‘retrospectivamente’ com os que estão ‘fora’ dele” (p. 103). Instaura-se, ainda, uma competitividade:

Não apenas o alto grau de controle e transformação dos institutos, como também as limitações e a especialização impostas pelas funções adultas, a intensidade da competição e as tensões entre os vários grupos adultos, tudo isso torna especialmente difícil o condicionamento do indivíduo. A probabilidade de que ele fracasse em algum

---

³⁰⁹ Tal questionamento, no que diz respeito à sua relação com práticas musicais contemporâneas, foi um dos assuntos centrais da dissertação de mestrado defendida pelo presente autor, intitulada “Fisicalidade: Potências e Limites da Relação entre Corpo e Instrumento em Práticas Musicais Atuais” (cf. Nunzio, 2011).

aspecto, de que o equilíbrio entre as inclinações pessoais e as tarefas sociais seja inatingível para o indivíduo torna-se extremamente aguda.

Portanto, o avanço da divisão das funções e da civilização, em certos estágios, é crescentemente acompanhado pelo sentimento dos indivíduos de que, para manterem suas posições na rede humana, devem deixar fenecer sua verdadeira natureza. Eles se sentem constantemente impelidos pela estrutura social a violentar sua “verdade interior” (p. 33-34).

III

Em última análise, se é possível extrair desta abordagem de Elias uma proposta de reflexão passível de algum tipo de encaminhamento, esta se dá com o sentido da busca de um equilíbrio das identidades “eu” e “nós”, ainda que passível de constantes ajustes e reavaliações:

O que vemos à nossa frente são questões referentes ao equilíbrio entre as exigências da organização social formada pelos indivíduos e as exigências desses mesmos indivíduos enquanto indivíduos. São questões tais como determinar se e como é possível chegar a uma melhor harmonização (...) das metas e necessidades individuais com as exigências da rede de funções que elas compõem em conjunto. (p. 122)

E isso parece, justamente, ser possível observar na produção musical aqui tratada, especialmente levando-se em conta que os trabalhos são desenvolvidos coletivamente, colaborativamente, mas lidam, de modo inevitável, com as características pessoais, particulares, dos envolvidos, de modo que se estabelece, então, uma relação entre comunalidade e especificidade.

IV

Como um primeiro esclarecimento, há de se notar que, do ponto de vista de uma análise que já se faz histórica e que se situa em um momento definidor no desenvolvimento de diversas práticas ora associadas ao termo música experimental³¹⁰, pode-se estabelecer uma distinção entre duas tendências de representação dessa relação, como o faz George Lewis (1996), que aponta para uma situação de possível polarização entre práticas desenvolvidas dentro do que ele distingue como dois modos de orientação distintos, denominados “afrológico” e “eurológico” (com a ressalva de que tal construção é “historicamente emergente e não etnicamente essencial”) (p. 93). Enquanto na segunda haveria uma intenção de dissolução da identidade individual - que se traduz, por exemplo, na impossibilidade de atribuição de um determinado som ou ação musical a um determinado indivíduo,

---

³¹⁰ Conforme abordado na Parte 1 da presente tese, em especial na subseção “Práticas históricas”.

aspecto presente na prática desenvolvida por grupos pioneiros na improvisação com objetos e recursos eletrônicos ao vivo, tais como MEV e AMM -, na primeira a busca pela identidade individual estaria, de fato, no cerne da atuação artística - no que ele classifica como uma “busca pelo individualismo dentro de um quadro igualitário” (Lewis, 2009, p. xii). Nesse sentido, a influência de Cage sobre a improvisação europeia - especialmente aquela que guarda maiores proximidades com práticas da música de concerto - mostra-se como um fator relevante para tal distinção, com o recorrente ideal de “deixar os sons serem eles mesmos” a partir de uma intenção de não-interferência egóica (marcas estilísticas, maneirismos pessoais) no fazer musical. Um exemplo de como se dá essa interpretação europeia da improvisação é o postulado de C. Deliège, que afirma que “improvisação coletiva elimina, ou torna inoperante, o exercício do virtuosismo instrumental (...) a ideia de vedete ligada à do virtuose, não tem mais sentido no momento em que se deixa a execução à competência coletiva” (1971, p. 181-182).

Outra atitude em relação à produção musical é aquela que alguns improvisadores associam ao “modelo de Derek Bailey”, que traria a ideia de uma contínua reelaboração da identidade pessoal³¹¹; para F. M. Uitti, ele apontaria para “uma tentativa radical de não repetição (...) [e] não permitiria o conceito de uma voz individual, dado que não haveria possibilidade de identidade sem repetição, de alguma forma”³¹². Tal ideal, tratado por vezes como utópico, por vezes como indesejável, ainda assim ecoa a categorização proposta por Lewis.

---

³¹¹ Cf. referências diversas a isso em Uitti, 2006. Bailey tinha interesse em realizar encontros com músicos de diversas culturas e origens, com experiências musicais em quaisquer gêneros, para sessões de improvisação livre, especialmente durante as “Company Weeks”, festivais de improvisação livre para os quais eram convidados não apenas músicos ligados ao cenário da música improvisada, mas a diversas tradições étnicas ou outras práticas musicais como o rock ou a música de concerto. A ideia de “troca aberta”, mencionada anteriormente, pode ajudar a compreender a intenção relacionada a práticas desenvolvidas sob esse “modelo”.

³¹² Ainda que se dê em um campo de atuação musical que guarda alguma distância com o que está sendo aqui comentado, parece proveitoso lembrar a defesa de uma “não-identidade” desenvolvida em relação a uma prática composicional assim denominada “complexista” por C. S. Mahnkopf: “O princípio fundamental da desconstrução musical é a não-identidade. Para que algo seja não-idêntico, primeiro deve ser determinado. A não-identidade musical, a composição não-idêntica não tem nada a ver com imprecisão; pelo contrário, é a continuação lógica do ideal modernista tardio de uma abordagem musical mais consistentemente construtiva, que reflita consistentemente sobre seu construcionismo, e “purifique-o” de acordo com padrões críticos. A não-identidade musical pega a identidade como seu ponto de partida, subsequente tornando-a não-idêntica” (Mahnkopf, 2004, p. 44). Ainda assim, há ligações passíveis de serem estabelecidas entre a música complexa e práticas improvisatórias (cf. Del Nunzio, 2011); em termos de técnica musical, para Mahnkopf, a busca da não-identidade se reflete em questões como a adoção de sistemas microtonais, de métodos de execução que enfatizem a instabilidade, e de combinações polifônico-dissociativas de ações sobre o instrumento, aspectos que também se fazem presentes em determinadas práticas de música improvisada.

Tais polos podem, então, associar-se a graus de reconhecibilidade das contribuições individuais; graus de direcionamento pessoal do fazer musical; intenções e padrões de interação; separação de funções (solo, acompanhamento, etc.) ou zonas de atuação (registros, materiais, etc.). Em alguma instância, ainda: expressividade individual enquanto determinante no discurso musical; intenção de demonstração de domínio técnico instrumental; relação com uma determinada prática (estilo, gênero, etc.).

Isso diz respeito à aparência de uma identidade individual enquanto dado de superfície de uma determinada situação musical. Enquanto polos apresentados como proposta de sistematização analítica, representam situações extremas. Ainda assim, não parece cabível compreender um ou outro como normatizadores ou padronizadores de procedimentos ou técnicas. A especificidade, entendida enquanto marcas pessoais passíveis de pouca ou nenhuma transferência interpessoal em suas características microestruturais, faz-se presente, ainda que não acompanhada pela reconhecibilidade³¹³.

V

Como situações musicais provenientes de contextos marcados pela interação entre decisão individual e resultado coletivo, a determinação de possibilidades pauta-se pela delimitação (majoritariamente) prévia de possibilidades de atuação, delimitação esta feita, em termos gerais, de modo (majoritariamente) individual. Como aponta Rogério Costa sobre a atuação de improvisadores (e de modo extensível a intérpretes-criadores quaisquer), nesse tipo de prática, o músico está sempre “colocando em jogo sua identidade” (2016, p. 36), isto porque é impossível escapar dos elementos que “compõem a biografia de cada músico” e “dão ao músico uma identidade³¹⁴” (p. 47). O músico surge, então, de um processo que se dá entre um

---

³¹³ Um fator que parece óbvio em tal determinação é o da instrumentação utilizada: quando se trata de instrumentos que trazem em si uma correlação clara entre ação física e resultado sonoro favorece-se a reconhecibilidade de uma determinada ação. Mas a compreensão deve se situar um pouco além deste fator: o desenvolvimento de uma, por exemplo, como colocado acima, expressividade individual enquanto determinante no discurso musical, pode se dar numa situação de baixa correlação (por exemplo, com o uso de recursos eletrônicos ao vivo mediados por um computador pessoal), bem como, inversamente, o refreamento de tal característica pode se dar numa situação de alta correlação (por exemplo, com o uso de instrumentos acústicos tradicionais). Desta forma, se não é uma coincidência que os exemplos mencionados enquanto representativos de uma dissolução da identidade individual, AMM e MEV, sejam grupos cuja atuação é em grande medida pautada pelo uso de recursos eletrônicos ao vivo, tal fator é possivelmente indicativo, mas não determinante, para esta argumentação.

³¹⁴ Para Costa, as biografias musicais de cada pessoa estariam associadas a “sistemas, vocabulários, procedimentos, soluções pessoais ou não, etc.” (2013, p. 121).

“meio exterior”, “aquele ambiente (histórico, geográfico, cultural, social etc.) em que os músicos estão inseridos” e um “meio interior”, que “remete ao que caracteriza efetivamente esse indivíduo (...), suas soluções pessoais, suas maneiras e maneirismos, seu modo de ser” (p. 49).

De modo similar ao que Elias qualifica como “fenômeno reticular”, o músico está constantemente envolvido em processos que o modificam, em especial quando envolvido num ambiente coletivo. Bernardo Barros aponta para isso:

(...) eu encaro a colaboração como uma maneira de ter uma nova situação em que eu me coloco, que eu sei que eu não só vou estar exposto a coisas diferentes, como eu vou reagir e fazer coisas diferentes das que eu já faço. Depois de cada uma dessas colaborações, e também de improvisações, que são colaborações que acontecem só uma vez e sem muito preparo, mas, mesmo assim, também, eu acabo descobrindo uma potencialidade do meu instrumento, ou ideias formais que eu não pensaria sozinho, coisas que não aconteceriam de outra maneira (Apêndice, p. 260).

VI

Já a ideia de uma identidade coletiva depende das possibilidades de contribuição por parte de cada um dos envolvidos, mas, também, vai além da simples soma das partes: dentro de um processo de negociação, com vistas ao estabelecimento de um possível consenso, tanto pode haver o estabelecimento de diretrizes relativamente estáveis quanto pode haver o desenvolvimento de práticas anteriormente imprevisíveis para os envolvidos.

Em relação à negociação, ela se torna especialmente relevante quando há diferenças substanciais entre abordagens. Em determinados trabalhos, se aceita algo (material, procedimento, temática) com o qual não se lida (ou evita-se), habitualmente, por influência de outro participante; então, a tarefa passa a ser: como lidar com isso de modo que possa ser satisfatório a todos os envolvidos? Renata Roman trata disso ao comentar sobre seu duo com Natacha Maurer:

Eu tenho que me aproximar do dela, e ela tem que se aproximar do meu; então a gente tem que chegar a um lugar em que as duas estéticas se encontrem e surja uma terceira, surja a estética que é a desse encontro, que não é da Natacha e não é da Renata, é da Natacha com a Renata. Eu tenho impressão que nesses processos o meu trabalho e o dela acabam se modificando. (...) a minha parceria já vai determinar o que eu cedo; e eu cedo, porque eu acho que esse é o grande barato do trabalho coletivo, experimentar como acontece isso com essa pessoa, como acontece com aquela outra, enfim... (Apêndice, p. 348)

Manu Falleiros aponta para o mesmo sentido, ao falar da postura necessária a esse tipo de trabalho:

Então estar aberto para deixar isso acontecer é um exercício difícil, você tem que fazer bastante, porque senão é difícil você aceitar. Aí eu acho que tem um ganho grande nisso, porque você tem que abaixar um pouquinho a bola, tem que ter uma espécie de humildade, porque no final das contas talvez eu não conseguisse dizer tão legal o que aconteceu na música, se não colaborando, e essa é a ideia toda do que eu estou falando, precisa ter uma maturidade, um desprendimento para poder acontecer e sintetizar e, no final das contas, ter a música (Apêndice, p. 299).

VII

Como aponta Rogério Costa, a “identidade do grupo” se associa a “uma possibilidade de estilo” (2016, p. 54). É a isso que se referem os participantes dos grupos -notyesus> e Hrönir, durante mesa-redonda realizada no II Festival Ibrasotop de Música Experimental, em 2010. Túlio Falcão introduz a noção de uma “identidade Hrönir”, que chega a independender do envolvimento colaborativo do grupo:

Essa questão de autoria no Hrönir, apesar de ele estar dizendo que sou eu que estrutura, eu que faço, não tem isso; a gente vai trabalhando e no final tem a identidade Hrönir. Tem um disco da gente chamado “Mecânica” que foi todo feito por Thelmo; a minha única interferência foi dizer “cara, não tem o que fazer aí, velho, tá legal” e está lá como uma peça do Hrönir (Apêndice, p. 503-504).

Pela presença de elementos recorrentes no trabalho do grupo, bem como por uma questão contextual, assume-se que um determinado trabalho, ainda que tenha sido desenvolvido por apenas um dos participantes de determinado grupo, é coletivo. J.-P. Caron fala sobre isso, ao tratar de sua atuação com o -notyesus>, como um reconhecimento: ao desenvolver determinado trabalho criativo, mesmo que em outro contexto, pode-se, eventualmente, perceber que aquilo está sob a égide identitária do grupo:

(...) existe uma identidade fortíssima -notyesus>, que é diferente da identidade minha J.-P. Caron como compositor e Rafael Sarpa como compositor. Claro que tem elementos em comum, somos as mesmas pessoas, então esses elementos vão aparecer de uma forma um pouco diferente nas obras individuais de cada um, mas existem momentos em que ele, ou eu, estamos compondo coisas (...), e a coisa adquire uma cara “hum, isso é -notyesus>”, “vou ligar para o Sarpa, isso é -notyesus>”... (...) Então é isso, existe uma identidade forte que independe, não sei se depende de uma decisão... (...) antes da decisão tem uma reconhecimento; (...) (Apêndice, p. 504).

Para Rafael Sarpa, o outro integrante deste duo, “uma coisa que demarca isso, logo de cara, é o fato que a gente não assina J.-P. Caron / Rafael Sarpa, nós temos que ter um nome, e um nome só” (Apêndice, p. 505).

VIII

Apesar de não ser propriamente o assunto do presente trabalho, a título de ilustração pode-se lembrar trabalhos desenvolvidos individualmente que recebem uma denominação de *projeto* (em sentido similar ao de “banda”, em outro contexto). Alguns exemplos disso, no contexto da música experimental no Brasil, são: Acavernus (Paula Rebellato), Alvenaria (Igor Souza), A-tros (Fabiano Pimenta), B-Aluria (Gabriela Nobre), God Pussy (Jhones Silva), Holofônica (Leandro Archela), Objeto Amarelo (Carlos Issa), Verjault (Daniel Alves), Yersiniose (Mário Brandalise Baril). A denominação de algum modo circunscreve a produção realizada: um pouco à maneira da utilização de um heterônimo poético, há uma delimitação de uma área de atuação, gênero ou *estilo*, com um projeto artístico pertinente e específico a cada nome utilizado (ou, a cada grupo que se integra). Assim, se por um lado há uma evasão da utilização do nome próprio³¹⁵ há uma explicitação do que poderia ser percebido como uma identidade múltipla; numa análise sobre os heterônimos de Fernando Pessoa:

A criação heteronímica de Fernando Pessoa nos faz pensar na negação do eu como unidade constituída, numa fuga que se enovela em um desafio de outrar-se, a qual confere o desafio do autor em querer encontrar nos heterônimos essa unidade pretendida (Simeoni, 2009, p. 2).

Autores como Giddens (1995) e Hall (1996) associam a construção de identidade na atualidade a algo múltiplo e fragmentado - ou seja, não à construção de uma identidade, mas à construção de identidades múltiplas e fragmentadas. Nas palavras de Hall:

identidades nunca são unificadas e, na modernidade tardia, são crescentemente fragmentadas e fraturadas; nunca singulares, mas construídas multiplamente entre discursos, práticas e posições diferentes, que frequentemente se cortam e antagonizam (1996, p. 4).

Essa ideia de multiplicidade pode ser, então, útil para se compreender a atuação que algumas pessoas desenvolvem no contexto da música experimental, com diferentes grupos, dentro do que se poderia classificar como diferentes gêneros e direções estilísticas. Nesse sentido, ao invés de uma obra, no sentido evocado por Foucault (2001) ao tratar da função-autor, que se relaciona à unidade criativa associada ao escopo da atividade de determinado indivíduo, cada pessoa está envolvida na criação de um conjunto não-unitário.

---

³¹⁵ Que, “enquanto uma constante legal, é um elemento-chave na individualidade institucionalizada”, bem como “um ‘designador rígido’, (...) a forma *par excellence* da imposição arbitrária operada pelos ritos institucionais” (Bourdieu, 2004, p. 300).

IX

Cabe, então, observar modos de afiliação dos grupos³¹⁶ e expectativas a eles relacionadas. Primeiramente, não apenas afinidades mútuas e recíprocas entre os participantes definem a constituição de um grupo: outros aspectos podem ter uma influência decisiva nisso. Fatores práticos, tais como proximidade espacial e disponibilidade temporal podem ser decisivos; por vezes, os fatores práticos podem se relacionar, ainda, à frequência de um determinado ambiente e a influência que tal ambiente pode exercer sobre um determinado participante (por exemplo, o ambiente universitário). A origem de um grupo, especialmente considerando-se aqueles de curta duração (ou seja, que se juntam para uma apresentação ou série de apresentações, ou para a realização de um projeto específico, circunscrito temporalmente), também pode estar em alguém de fora (por exemplo, um curador de determinado evento ou um programador de uma série de apresentações) que propõe a reunião. Assim, a reciprocidade em termos de afinidade artística também não é absolutamente necessária: uma proposta de trabalho colaborativo pode ser aceita a despeito de uma opinião prévia sobre a atuação artística de determinada pessoa envolvida na atividade, havendo, para tanto interesses outros envolvidos na referida atividade. Cabe ressaltar, ainda, que esses interesses outros não necessariamente assumem um caráter de vantagem pessoal: frequentemente podem ter um caráter neutro (por exemplo, ter uma determinada experiência, participar de uma determinada situação) ou de caráter altruísta (contribuir para algo).

Assim, se por um lado há as afiliações baseadas em afinidades compartilhadas (amplas ou restritas, ou seja: se pode haver uma afiliação que provenha do compartilhamento de um conjunto vasto de referências, ou de uma confluência abrangente de ideais artísticos, também pode haver uma que seja bastante específica,

---

³¹⁶ Pode ser interessante retomar caracterizações de distinções entre grupos propostas por Max Weber (1968), em especial a distinção entre relações sociais “comunais” e “associativas”: “Uma relação social será denominada “comunal” se e na medida em que a orientação da ação social – seja individual, na média, ou de modo puro – seja baseada num sentimento subjetivo das partes, seja afetivo ou tradicional, de que elas devem ficar juntas. Uma relação social será denominada “associativa” se e na medida em que a orientação social da ação levada a cabo resida num ajuste de interesses ou acordo similarmente motivado, seja com base no julgamento racional de valores absolutos ou por razões de conveniência” (p. 40-41). Deste modo, distingue-se basicamente a constituição de grupos com base em dados de convívio – habitualmente, relações de amizade e erótico-afetivas – e com base em interesses comuns, a partir de uma análise (supostamente) racional. Para este contexto, entretanto, parece mais apropriado pensar tais modos associativos não enquanto distinções puras, mas enquanto possíveis polos. Assim, os casos reais estariam entre um e outro polo, apontando uma maior propensão ou tendência para um ou outro lado (ou, eventualmente, um equilíbrio), mas, novamente, em raras ocasiões apresentar-se-iam como verdadeiramente exclusivos.

no sentido da busca por uma contribuição delimitada e circunscrita), por outro uma organização institucional ou um fator externo pode ser decisivo – nesse caso, o contexto torna-se um determinante possivelmente mais relevante do que a intersubjetividade.

É frequente, ainda, que uma determinada pessoa busque pessoas específicas e diferentes para a realização de diferentes trabalhos artísticos, de acordo com um determinado interesse e uma determinada leitura de atuação da pessoa convidada para a colaboração. É a isso que, por exemplo, Henrique Iwao se refere ao contrastar sua atuação com os grupos Epilepsia e Infinito Menos:

(...) essa coisa de tocar bem alto, que já tinha a ver com as coisas que o Jean[-Pierre Caron] fazia, então acho que me aproximei dele em algumas coisas. E outra coisa que é uma contraposição ao trabalho com o Infinito Menos ou quando eu tocava junto com você, que é ter um trabalho mais lento, de textura, em vez de ter um trabalho de gesto e de figura e contraposições rápidas. No sentido de colaboração isso tem bastante a ver, no caso de eu querer fazer uma outra coisa e também achar uma outra pessoa... (...) Aproximar-me do Jean porque tinha mais a ver com ele, por exemplo. E acho que isso pra mim funciona (Apêndice, p. 282).

Já no caso de grupos maiores, há a possibilidade que determinações prévias sejam suficientemente fortes para garantir uma continuidade e uma manutenção de sua identidade mesmo com a mudança de pessoas. Deste modo, a identidade de um grupo como a Orquestra Errante, por exemplo, é caracterizada, por outros fatores, além das biografias individuais e das inclinações e especificidades dos participantes; faz-se necessária a disposição e o interesse em, por exemplo, dialogar com um determinado cânone³¹⁷, arrolado como conjunto de referências.

X

É comum, quando do uso de notação neste contexto, que ela contemple dois aspectos: por um lado, a abertura, por outro a especificidade. Todos os exemplos que envolvem mediação notacional abordados na Parte 2 (seja escrito, seja de outro tipo – vídeo tem sido um suporte recorrente) envolvem pelo menos um deles. Isso torna-se mais possível, visto tratarem-se de casos que envolvem algo proposicional, com a demanda de contribuições ativas e identitárias, pela situação contextual – sabem-se quais as características, interesses e posturas artísticas de quem vai se dedicar à

---

³¹⁷ Por exemplo, em página sobre o grupo são apresentadas, como “principais referências sonoras e conceituais da Orquestra Errante” nomes como “Pauline Oliveros, Cornelius Cardew, John Cage, Pierre Schaeffer, Giacinto Scelsi, Edgard Varèse, Gerard Grisey, Karlheinz Stockhausen, Gyorgy Ligeti, Helmut Lachenmann, Hermeto Pascoal, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Derek Bailey, Evan Parker” (<http://www2.eca.usp.br/nusom/OE>) [acesso: 19 de março de 2017].

realização da peça. Ainda que a partitura se faça presente, e ainda que uma figura de compositor esteja envolvida, estabelecem-se relações diretas, não mediadas, entre os envolvidos.

Nos casos observados, emerge a ideia de especificidade: um determinado trabalho é viabilizado pela relação que se estabelece entre determinados indivíduos, que trazem consigo experiências, hábitos, vivências, vontades e disposições concretas e determinadas, que são compartilhadas no desenvolvimento do trabalho. Ao contrário do intérprete enquanto alguém possuidor de um domínio instrumental que vai no sentido da padronização e homogeneização supracitadas, os músicos não são, no contexto que aqui abordamos, um meio transparente ou neutro – não se tratam de propostas que se alinhem com o que poderíamos chamar de “ideal de interpretação do modernismo tardio”³¹⁸ (Cox, 2002, p. 74-78), de acordo com o qual uma partitura notada de modo preciso é um meio transparente para o intérprete, um ser abstrato, braçal e consideravelmente mecanizado, realizar a peça de modo adequado e preciso; são, ao contrário, fundamentais na determinação da prática, com sua subjetividade sendo material, de fato, do fazer artístico. Deste modo, eles frequentemente não são substituíveis: um determinado trabalho é fruto da interação entre determinados indivíduos, em um determinado contexto. A substituição resultaria, então, numa possibilidade de nova criação, sendo a reprodução restrita ou, frequentemente, tida como desinteressante.

Colocar em questão o espaço da originalidade significa, de certa maneira, tornar mais possível o espaço da especificidade. Parece haver, então, dois vetores distintos: verticalidade na relação de criação implica em homogeneidade, indiferenciação na realização³¹⁹. Já horizontalidade na criação implica em individualidade, especificidade na realização.

XI

---

³¹⁸ Ainda que existam, sem dúvida, pontes e diálogos estabelecidos com essa tradição.

³¹⁹ Como será discutido posteriormente, nesses casos a especialização de funções, decorrente da divisão de trabalho, costuma ser um fator determinante. Convém esclarecer, desde já, que “especificidade” mantém, no máximo, uma relação muito distante com “especialização”. “Especialização” é algo proveniente de um determinado contexto de divisão de trabalho, que induz os participantes de um determinado contexto a aprofundarem sua preparação numa ou noutra determinada direção – e aqui é fundamental notar, numa direção claramente delimitada e pré-determinada, ou seja, circunstancialmente imposta, ainda que sob as luzes de uma escolha – de modo a obterem uma “melhor qualificação” (sob pretextos que podem incluir aumento de empregabilidade, remuneração e um discurso que pode envolver “vocação” ou “talento” como força indutora); deste modo, “especialização” está sob a égide da padronização, operante de acordo com um sistema tecnicista. “Especificidade”, ao contrário, refere-se a um contexto intersubjetivo, e provém de um desenvolvimento pessoal ou coletivo que não se pauta pela obtenção de um resultado pré-determinado ou padronizado; trata-se do que é próprio, específico a uma determinada situação, individual ou coletiva.

Pode-se pensar em dois tipos de casos-limite no que concerne a identidade de um grupo: o primeiro, mais frequente, diz respeito a grupos cujos membros se conhecem no momento mesmo (ou, pouco antes) da realização de uma atividade artística, e o segundo relaciona-se a uma opção por anonimato.

O primeiro caso é uma ocorrência relativamente recorrente no campo das práticas que envolvem improvisação, sendo, por exemplo, o tema de apresentações ou séries, que vão de um mote moderado, como “formações reunidas pela primeira vez”, a um mote um pouco mais radical, como “encontro às escuras”³²⁰. Uma atenuação disso é quando um grupo já estável recebe convidados – algo bastante frequente quando da ida de músicos de outras localidades a uma determinada cidade, em que interagem com músicos de uma cena local.

O segundo caso-limite, de grupos que optam pelo anonimato relativo a seus integrantes, pode envolver tanto grupos fixos que, por uma determinada direção artística ou política optam pela (em geral relativa) obnubilação da identidade pessoal dos envolvidos quanto o caso de uso e compartilhamento de um determinado nome que passa a ser utilizado por um grupo (restrito ou não) de pessoas, em atividades e combinações variadas.

Como exemplo, pode-se pensar no duo t1nn1tuzzzz; por exemplo, na apresentação realizada no FIME - Festival Internacional de Música Experimental, numa apresentação intitulada “N.R. [x]no [ ]yes”, o duo ergueu uma barreira com cerca de 600 fitas cassete sobre a mesa na qual ficavam os equipamentos (quatro modelos diferentes de tocadores de fita cassete); com as cortinas do palco fechadas, acionaram os tocadores e saíram do palco; com isso, restou visível ao público apenas a barreira de fitas, num palco sem nenhuma pessoa; além disso, seus integrantes fazem uso de nomes artísticos, que funcionam como reforçadores de um certo anonimato, que se completa pela escolha de materiais sonoros utilizados: nesse caso, gravações diversas sobrepostas em fitas cassete, ou seja, amostras sonoras / musicais de proveniências diversas, com acumulação, sobreposição e ruído³²¹.

---

³²⁰ Desenvolvido, por exemplo, pela série de encontros de dança e música “De Improviso”, realizada no SESC Santos. De acordo com texto de divulgação: “Encontro às escuras que propõe o diálogo entre música e dança contemporânea, tendo como fio condutor a improvisação. O diálogo entre as linguagens é nutrido pela disposição de dois artistas que não se conhecem, mas que aceitam o desafio de trabalhar juntos em público, construindo uma proposta única” (comunicação por correio eletrônico com Liliane Soares Oliveira, 9 de janeiro de 2014).

³²¹ Em outros trabalhos levantam explicitamente questões relacionadas a direitos autorais, caso, por exemplo, da peça / instalação “Metalli(ç)a”, feita a partir da sobreposição de álbuns da banda Metallica, que esteve envolvida num caso judicial relacionado a direitos autorais quando processou os responsáveis pelo *software* de compartilhamento de arquivos Napster.

11. Relações de trabalho

I

Celestin Deliège, em texto já clássico em que trata de práticas relacionadas à indeterminação e à improvisação, aborda a separação de tarefas no fazer musical, especialmente na música de concerto europeia, que tende a se acentuar a partir de meados do século XIX, de modo a que se tenha estabelecido uma hierarquia – em ordem de dominância: compositor, regente, solista, membro de orquestra (Deliège, 1971, p. 160). O intérprete, relegado então a “agente de execução”, torna-se “[v]ítima (...) de uma relativa alienação que o designa como decodificador e recodificador de mensagens sem dar via à criação em si”, sendo que sua atuação se daria no âmbito da busca de uma “superação relacionada à qualidade da ferramenta” (p. 158). Deliège, então, estabelece um paralelo com o setor fabril emergente no mesmo período, de modo a que o “aperfeiçoamento das técnicas em todos os âmbitos – escritura, virtuosismo, fabricação dos instrumentos” (p. 159) seja associado ao contexto de industrialização e divisão do trabalho. Se é plausível que a técnica instrumental tradicional da música de concerto Europeia, especialmente a partir da consolidação do efetivo instrumental orquestral no século XIX, busca uma certa homogeneização, também pode-se pensar que tal homogeneização se relaciona a uma mais clara separação de funções no fazer musical, especialmente à separação entre compositor (trabalho intelectual, propositivo) e intérprete (trabalho manual).

Tal separação, baseada numa “ideologia que valoriza o trabalho intelectual sobre o trabalho braçal” e que “está profundamente arraigada nos países capitalistas” (Bresser-Pereira, 1981) relaciona-se a uma relação que ocorre não entre pessoas, mas entre pessoa e coisa, ou seja, é mediada e impositiva, gerando a situação de “relativa alienação” mencionada por Deliège: “[n]o trabalho, o operário não pertence a si mesmo, ele pertence ao outro” (Marx apud Rénault et al, 2010, p. 149). Haveria aí, então, uma relação vertical, em que a responsabilidade criativa recairia sobre uma pessoa, individualmente – que, nos casos de nomes do repertório canônico, frequentemente tem a si associado o epíteto “gênio” – sendo, os outros músicos envolvidos nesta prática coletiva, responsáveis pela realização mecânica, de acordo com pressupostos estabelecidos de modo relativamente claro e taxativo por uma tradição associada: ou seja, sujeitos a uma normatização e a uma homogeneização, e, portanto, intercambiáveis e desindividuais: especializados, mas inespecíficos.

Uma visão desse tipo é ecoada em diversos âmbitos. Por exemplo, Frances-Marie Uitti e David Bherman falam, em diálogo, o seguinte:

F.M.: Sem mencionar a hierarquia estranha e artificial que separa compositores de intérpretes...

DB: Exatamente, é o modelo da fábrica, de uma sociedade industrial, no qual o chefe – a única mente criativa – é o compositor e todos os outros fazem o que supostamente devem. (Uitti, 2006, p. 440)

No mesmo sentido se dá a fala de Brice Pauset:

(...) de um ponto de vista estritamente prático, e deixando de lado exemplos isolados, a famosa colocação de Marx condenando a falsa dicotomia da separação de trabalho intelectual e manual ainda não chegou ao mundo musical (incluindo tanto compositores quanto intérpretes) (2008, p. 200).

Deve-se ainda notar que a formulação hierárquica proposta por Deliège é bastante simplificada em relação ao que poderia ser percebido nas relações de trabalho de um “mundo da música de concerto”³²². Fazem parte dele diversas outras funções, que vão desde posições hierarquicamente elevadas, como a de diretor artístico, até funções como a de montador. Atendo-se aqui ao aspecto da criação musical, funções eventualmente associadas, e hierarquicamente inferiores à de compositor poderiam incluir, por exemplo, a de copista / editor, assistente técnico (particularmente, em tempos recentes, relacionado ao uso de recursos eletrônicos), secretário, dentre outras. Também não seria incomum tal tipo de serviço ser prestado não por alguém que se encontra numa situação de oferecimento de serviços

---

³²² A título de exemplo e comparação, observar as relações e processo de trabalho no âmbito da música *pop* atual pode ser interessante. Nela o trabalho tem uma clara divisão de funções (compositor, produtor, instrumentistas, engenheiro de som, técnico de gravação, técnico de mixagem, técnico de masterização, assistentes diversos, etc.) e atribuição individual a um artista, que funciona como uma marca associada. O artigo “The Song Machine”, de John Seabrook, publicado na revista *The New Yorker*, disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/26/the-song-machine> [acesso: 13 de março de 2017] aborda o processo de trabalho envolvido na criação de *hits* recentes, atentando, também, à questão de gênero: “(...) não consigo pensar em outro mundo onde a divisão de trabalho seja tão baseada em diferenças de gênero do que no mundo da música *pop*”, em que homens são responsáveis pela parte técnica, de produção, arranjos e composição de bases e as mulheres, em geral, são responsáveis pela melodia (o artigo foca numa compositora relativamente desconhecida, Ester Dean, que fez melodias para diversas canções de sucesso de cantoras como Rihanna, Beyoncé, Katy Perry, Christina Aguilera, Britney Spears, etc.). Evidentemente, a divisão de trabalhos por gênero ecoa outros contextos; como coloca Ricardo Antunes: “Na divisão sexual do trabalho, (...) geralmente as atividade de concepção ou aquelas baseadas em capital intensivo são preenchidas pelo trabalho masculino, enquanto aquelas dotadas de menor qualificação, mais elementares e muitas vezes fundadas em trabalho intensivo, são destinadas às mulheres trabalhadoras (e, muito frequentemente também aos trabalhadores/as imigrantes e negro/as)” (2009, p. 105).

profissionais, propriamente, mas por alguém que – igualmente numa posição inferior – relaciona sua prestação de serviços a um aprendizado.

II

Um caso anedótico desta última função citada e que se refere a práticas artísticas que encontram ressonâncias no contexto deste trabalho, é o da relação entre K. Stockhausen e C. Cardew, particularmente quando da composição de “Carrè”, peça para quatro orquestras (na verdade, um grupo orquestral relativamente grande dividido espacialmente em quatro posições) e quatro coros. Cardew foi responsável pela escrita – a partir de instruções gerais, indicações estruturais e rascunhos com determinações sumárias – de boa parte da peça, numa situação que ele, na época viu como “colaborativa”, ainda que não receba nenhuma menção de “autoria” da peça (para todos os efeitos oficiais, uma obra de Stockhausen). Ainda que tenha identificado isso como uma “colaboração” e visto nela (sem deixar de lado alguma ironia) “uma expressão de seu desejo altruístico de me ajudar pessoalmente”, além da “solução, por parte dele, do problema de ter mais compromissos do que ele conseguiria realizar por conta própria” (Cardew, 1961a, p. 619), em seus artigos sobre o processo de composição da peça (Cardew, 1961a e 1961b), há um tom frequentemente negativo, de questionamento de decisões *a priori* tomadas por Stockhausen (por exemplo, com relação ao número de participantes, à instrumentação, à formação de cada uma das orquestras) e que, como se trata de uma situação claramente hierárquica, não pôde colocar em questão ou alterar³²³.

Curiosamente, o primeiro desses artigos citados começa com uma reflexão sobre a criação colaborativa expressa, de modo sintomático em relação ao contexto, como a colaboração entre dois compositores, algo tratado por ele como algo situado no âmbito de uma “possibilidade ou impossibilidade teórica” (1961a, p. 619), ou seja, algo virtualmente inexistente nesse campo. A título de exemplificação, segue aqui a descrição de um processo colaborativo hipotético que foi pensado por Cardew, ao refletir sobre tal questão:

---

³²³ Como já previamente abordado, na Parte 1 da presente tese, a partir de meados da década de 1960 – talvez com os marcos do início da composição de “Treatise” (1963) e do envolvimento com o grupo AMM (1966) – a ideia da realização de trabalhos de fato colaborativos com aportes mais igualitários passou a ser objeto de fundamental atenção na produção de Cardew. Críticas contundentes a Stockhausen se fazem presentes em seus textos a partir da década de 1970, especialmente aqueles compilados sob o título “Stockhausen Serves Imperialism” (Cardew, 1974) – ainda que aí não se retome o assunto relacionado à criação de “Carré” nem o aspecto colaborativo do fazer musical.

um ou cada um dos compositores envolvidos escreveria alguma música de natureza casual (ie., não completa ou fechada, mas com indicações casuais de dinâmica, instrumentação, notas, frases, talvez alguns compassos rascunhados) e o enviaria - este era um aspecto importante - para o(s) seu(s) ou para a(s) sua(s) colaborador(a / es). Todos os comentários verbais seriam evitados, exceto aqueles habituais na notação de ideias musicais (eg. 'flauta', 'crescendo', 'orquestra completa sem percussão' - e este último não necessariamente suplementado por uma lista da 'orquestra completa' ou da percussão omitida). Ao receber este material (que eu romanticamente visualizo como um pedaço sujo de papel manuscrito), o outro colaborador vai comentar sobre ele, musicalmente. Ele pode adicionar, mudar, modificar, opor, protestar, destruir, restringir, ornamentar, etc. Ele então manda o todo - o material original junto a quaisquer partituras adicionais - de volta ao primeiro compositor. Eu pensei que nenhum dos compositores deveria manter o material por mais de um par de dias por vez, e que o processo poderia continuar por quanto tempo fosse necessário ou desejado. Um final para o processo poderia ser formalizado da seguinte maneira: quando um compositor retornar o material sem ter feito nada a ele, o outro pode entender como um sinal de que ele deve terminar a partitura, ie., fazer uma partitura executável. Ou eles poderiam duplicar o material e cada um faria uma partitura executável, fazendo, assim, duas ou tantas versões da peça quanto houver colaboradores (Cardew, 1961a, p. 619).

III

Como um parêntese e uma exemplificação dessa virtual inexistência, pode-se lembrar, brevemente, que no repertório da música de concerto ao longo dos séculos XVIII a XX são raríssimos os exemplos de trabalhos desenvolvidos em colaboração³²⁴. Exemplos significativos encontram-se especialmente no que se poderia considerar um período inicial da produção de música eletroacústica (especialmente aquela com a utilização de materiais concretos), casos, por exemplo, de criações conjuntas desenvolvidas por Pierre Henry e Pierre Schaeffer (em diversas peças ao longo da década de 1950, como "Bidule en Ut" e "Symphonie pour un homme seul") e por Bruno Maderna e Luciano Berio ("Ritratto di Città", de 1954). Deve-se notar, de qualquer modo, que tais colaborações situam-se num momento crucial relacionado ao desenvolvimento de técnicas para este tipo de produção – deste modo, dão-se num contexto em que o teste, o erro, em geral: uma não-assertividade pessoal, se fazem mais presentes; não existe, neste contexto, um cânone referencial ao qual se reportar, nem uma tradição específica e circunscrita com a qual dialogar.

Um caso curioso, fora desse âmbito, é o da ópera "Reconstructie", de 1969, composta por Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat e Jan van Vlijmen, que, na ocasião, se colocavam como um "grupo de guerrilha artística" (Adlington, 2007, p. 171), com a participação de improvisadores, músicos pop, etc. O grupo decidiu por adotar "um método de trabalho revolucionário, que refletisse o

---

³²⁴ Evidentemente, desconsiderando-se o trabalho conjunto desenvolvido por pessoas de diferentes áreas artísticas, em óperas e balés.

tema”³²⁵, com todas as decisões sendo tomadas coletivamente, “não envolvendo uma maioria de vozes, mas exclusivamente com unanimidade” (idem, p. 171-172). Na prática, houve o que eles chamaram de “processo de produção: propriedade comum”, com o envolvimento de todos em todas as partes, o que significava:

(...) como um grupo, discutíamos a intenção composicional de certa parte. Uma ou mais pessoas tornavam-se a escolha óbvia para preparar uma proposta musical para o próximo encontro. Uma vez realizada, ela era então elaborada por outros e frequentemente terminada por outros, ainda. Era um vai-e-vem do papel manuscrito³²⁶ (Schat apud Adlington, 2007, p. 172).

Para de Leeuw, a peça representava “uma abordagem completamente nova de ‘arte socialista’” (idem, p. 172). Já Andriessen destaca o aspecto identitário:

[p]arece que você perde sua própria identidade, mas isso não é verdade: da junção de todas essas identidades cresce uma inteiramente nova. Há uma espécie de aumento da identidade, porque com um grupo assim você pode fazer algo que ninguém poderia fazer independentemente (idem, p. 172).

Entretanto, a descrição de Peter Schat deste trabalho, em texto em que compila suas experiências operísticas, é completamente negativa:

Artisticamente foi um completo embuste ecletista, uma grande trapalhada ideológica e musical, bloqueando um desenvolvimento composicional natural na Holanda por um bom tempo. (De fato, até a próxima geração de jovens compositores nos anos 1990 repetir a experiência com o mesmo desastroso resultado musical – porque um lápis só pode ser usado por uma mão)³²⁷.

Schat, então, fala de sua “liberdade artística” em trabalhos desenvolvidos subsequentemente (“realmente independente”, “mais livre (...) do que qualquer um”), evidenciando a associação inerente ao contexto: liberdade associa-se à figura individual do autor – livre de deliberações com terceiros, *autônomo*³²⁸.

IV

Retomando o texto de Deliège, ela apresenta a peça “Plus Minus” (1964), de Stockhausen, como um marco fundamental em um contexto de mudança de

---

³²⁵ O tema da ópera era “a luta contra o imperialismo estadunidense na América Latina”, tendo como “protagonista principal a figura de Ernesto Che Guevara” (Adlington, 2007, p. 168).

³²⁶ Ou seja, o processo era, de fato, bem próximo daquele sugerido por Cardew, descrito acima.

³²⁷ Em <http://www.peterschat.nl/opera.html> [acesso: 12 de janeiro de 2017].

³²⁸ A autonomia, porém, é provida por um determinado contexto institucional: um fundo para compositores provê os recursos financeiros.

paradigma na função do intérprete; para ela, nesse caso faz-se necessária a atuação de um “intérprete-compositor”, de modo que “a relação costumeira enriquece-se e torna-se compositor / operador / intérprete” (1971, p. 164).

Mas, se há uma mudança significativa entre os procedimentos de “Carré” e aqueles de “Plus Minus” esta mudança diz respeito a como se dá a *terceirização*³²⁹ do trabalho, visto que há mais similaridades do que diferenças na atuação daquele a quem se refere como autor das obras: nos dois casos Stockhausen propõe indicações estruturais e instruções sobre como proceder em sua realização; a diferença, referente à terceirização, é que num caso a *composição* da peça (entendida enquanto desenvolvimento e fixação de situações musicais específicas a partir dos dados citados) é realizada por uma pessoa específica, a mando e sob eventual supervisão do *autor*, enquanto no outro há um desvelamento da sujeição, com a possibilidade de qualquer interessado *compôr* uma versão da peça. Talvez, neste segundo caso, em razão de (eventualmente) não se supervisionar uma realização, exista uma meticulosidade na redação das instruções inexistente no outro caso, mas, de qualquer modo, como Deliège mesmo aponta, trata-se de uma “obra a fazer”, que “pede uma realização fixada” (1971, p. 164).

Se for possível estabelecer um paralelo, como o faz Deliège, entre práticas do que se poderia ter como linha dominante na música de concerto, especialmente europeia, dos séculos XIX e XX e o modo de produção baseado numa divisão rígida de funções e a delimitação de campos de atuação intelectual e braçal claramente separados, também parece plausível que a nova situação de aparente maior participação criativa por parte dos *intérpretes* seja associada a uma outra situação no ambiente de trabalho fabril, aproximadamente contemporânea, descrita por termos como “especialização flexível”, “modelo japonês” ou “toyotismo”. Particularmente

---

³²⁹ Um exemplo mais recente, e de caráter bastante distinto, relacionado a essa ideia de terceirização, ou seja, uma tal situação de divisão de trabalho na qual aquele que se assume enquanto compositor delega, a partir de instruções de realização a escrita de uma peça a outra pessoa, é o de Johannes Kreidler, com a peça “Fremdarbeit” (traduzindo-se: “Terceirização”). Kreidler supostamente teria delegado a realização da peça, ao contratar um compositor chinês e um programador de áudio indiano, com recomendações relacionadas à realização de uma cópia estilística de composições suas anteriores. Boa parte da situação de apresentação da peça decorre, então, de uma fala explicativa por parte do artista, em que são abordados valores (quanto ele supostamente recebeu, quanto supostamente pagou aos terceirizados), processos (o que ele teria informado a cada um dos contratados e como eles teriam interpretado tais informações). Evidentemente, aqui se trata de um caso (em alguma medida – e é importante que se note isso – dado que, por outro viés, também é complacente) crítico de uma determinada situação – mais num âmbito sócio-político do que propriamente artístico ou musical (Kreidler inicia o vídeo de divulgação da obra com uma menção de intenção de que todos que vissem a peça não mais votassem no FDP, partido que defenderia políticas neoliberais).

aquilo que Ricardo Antunes (2009) aponta como a primeira característica do toyotismo

—

é uma produção muito vinculada à demanda, visando atender às exigências mais individualizadas, diferenciando-se da produção em série e de massa do taylorismo / fordismo. Por isso, sua produção é variada e bastante heterogênea, ao contrário da homogeneidade fordista (Antunes, 2009, p. 56)

- parece funcionar em relação a essa produção musical. Senão, veja-se: em lugar da padronização notacional, que se reflete numa busca por uma padronização na técnica de execução e a uma homogeneidade em termos de sonoridades, tem-se uma maior individualização das possibilidades de ação, com uma contribuição criativa definitiva por parte dos músicos envolvidos; todavia, as limitações da contribuição são claras: pode-se ir até um determinado ponto, podem-se fornecer determinadas proposições e soluções, mas o vetor mantém-se firme: apenas uma das partes é, de fato, beneficiária, do ponto de vista da organização do sistema (ou seja, enquanto autor, em tudo que isso significa para o sistema)³³⁰, das proposições desenvolvidas no curso do trabalho. Se há um impacto hierárquico, este tem um caráter mais voltado a aspectos como estímulo (vontade de envolvimento) e melhoria da produção (soluções mais facilmente adaptáveis a diferentes contextos).

Talvez um indicativo para a observação de uma prática de fato colaborativa, além do contexto de produção e das relações estabelecidas entre os participantes, seja a identificação do tipo de ação: visa-se fazer algo com alguém, com as trocas daí decorrentes, ou já há uma delimitação prévia e rígida do campo de possibilidades? Como dito anteriormente, o caráter é propositivo e flexível ou impositivo e estático? De acordo com a categorização proposta por Habermas, pode haver uma *ação comunicativa* ou uma *ação estratégica*:

A *ação estratégica* se diferencia das *ações comunicativas* desempenhadas a partir de tradições comuns na medida em que as decisões sobre possibilidades de escolhas alternativas podem e têm de ser tomadas de forma fundamentalmente monológica, isto é, sem um entendimento *ad hoc* entre parceiros de interação, já que as regras de

---

³³⁰ Benefícios práticos específicos podem ocorrer em determinados casos – o que constitui mais um indicativo do modo de funcionamento do sistema do que o contrário. A título de exemplo, eis um relato de F. Rzewski: “Eu sou contra direitos autorais em diversos níveis. Por exemplo, conheço um intérprete - um virtuoso da flauta doce - que tocou uma peça de Sylvano Bussotti chamada “RARA”. Ele deliberadamente escondeu-se atrás do nome de Bussotti. Ele tocou [realized] a peça e sabia perfeitamente que Bussotti não tinha feito nada. Ele fez mais do que tocar; ele compôs a peça. O conteúdo musical da partitura de Bussotti é zero. Este flautista doce foi e fez uma versão dela, que é uma peça composta. Ele deliberadamente se “anonimou” por razões econômicas, e manteve-se bastante frio quanto a isso. Ele me contou que se dissesse que o que tocou era uma peça sua, ele não teria obtido concertos - porque ninguém o conhece. Mas porque ele juntou o nome de Bussotti, o flautista doce foi convidado a tocar no Festival de Varsóvia” (in Austin & Kahn (ed.), 2011, p. 50).

preferência e as máximas que vinculam o comportamento de cada um dos atores são eleitas de antemão (Habermas, 2011b, p. 49).

Deve-se, então, observar a diferença entre “escolha” e “decisão”: como diz Giddens, “a abertura da vida social à tomada de decisão não deve ser identificada *ipso facto* com o pluralismo; é também um meio de poder e de estratificação” (Giddens in Giddens et al, 1995, p. 118-119).

V

A maior parte da produção abordada na Parte 2 – bem como a maior parte da produção desenvolvida dentro do campo de atuação tratado neste trabalho – funciona de acordo com o que Ricardo Antunes (2009, p. 22) classifica como “mediações de primeira ordem”: há regulações básicas, decididas intersubjetivamente, avaliadas caso a caso, sem necessidade de hierarquias estruturais, ou, por oposição: os envolvidos não estão sujeitos a “funções produtivas fragmentárias” (idem, p. 24).

Um aspecto recorrente em relação a essa produção diz respeito a anular ou neutralizar dicotomias e hierarquias, em diversos aspectos, dentre os quais se pode mencionar: a separação entre “composição” e “improvisação”, entre compositor e intérprete, entre trabalho intelectual e trabalho braçal, entre amador e profissional, entre especializado e não especializado, e assim por diante³³¹. Em diferentes medidas a prática musical que é aqui abordada coloca em questão essas dicotomias. Se a improvisação livre e práticas de criação coletiva (desde que com indicativos de igualdade no que concerne, por exemplo, a valorização de opiniões, a adoção de soluções, ou seja, o posicionamento artístico de cada um dos participantes) horizontalizam as relações, outras práticas geram relações distintas. Já em práticas musicais que lidam com notação indeterminada, ainda que se mantenha a distinção em relação à figura de um compositor, processos musicais envolvidos podem demandar atos de colaboração, de modo que a ideia de alienação na prática musical relacionada a esse repertório necessita um olhar nuançado.

Nos casos das duas primeiras peças citadas em relação ao trabalho do Infinito Menos, “Apanhador de Sonhos” e “Diacríticos”, o trabalho conjunto entre compositores e intérpretes foi reduzido; entretanto, as duas surgem de um desejo de colaboração – do grupo dialogar com uma proposição externa e a partir dela criar algo - de modo que as peças, encaradas como proposições, levam a composições específicas, relativamente fixas e estáveis, desenvolvidas pelo trio. Ou seja, nestes casos há uma

---

³³¹ A ideia de neutralização de dicotomias desse tipo foi abordada em outro trabalho do autor, em parceria com Bernardo Barros (cf. Barros & Del Nunzio, 2009).

etapa que envolve a elaboração do que poderia ser visto como uma proposição de composição – um conjunto de instruções, estímulos e regras, dotado de considerável abertura; e, sequencialmente, uma outra etapa, que envolve escolhas diversas (relacionadas a forma, material, sonoridade, intenção, etc.), sendo que estas escolhas foram em alta medida estabelecidas e fixadas. Deste modo, poderia ser plausível falar de uma “composição do Infinito Menos” de uma peça de André Damião ou Valério Fiel da Costa. Assim, o projeto artístico é deliberado coletivamente pelo grupo.

Como aponta Valério Fiel da Costa, em casos como esse a ideia do projeto artístico mantém-se presente, mas passa a ser tarefa dividida, pois em

propostas nas quais o autor buscava isentar-se da tarefa de reger os contornos morfológicos da obra em favor da livre modelagem do intérprete (...) ainda seria possível delimitarmos com exatidão a noção de projeto: na ausência do autor, são escalados imediatamente, como para preencher um espaço vazio, outros operadores (intérpretes, co-autores) cujas escolhas fazem convergir a obra para um formato específico que pode ou não manter-se como proposta mais ou menos estável a cada execução, podem ou não requerer partituras próprias, dependendo das intenções de quem se lança à tarefa (Costa, 2009, p. 7).

Em outros casos, as partituras funcionam como uma espécie de rascunho (esboço estrutural, indicações formais) de algo a ser realizado. É o caso, por exemplo, de como atua o grupo Hrönir, bem como do trabalho do autor deste trabalho junto a Bernardo Barros.

VI

Nota-se um questionamento na produção artística de pessoas que, ao passo que se identificam com aspectos levantados ao longo do presente trabalho, por questões de ordem prática ou profissional desenvolvem uma produção que se alinha, ao menos enquanto modo frequente de veiculação, ao modelo habitual de divisão de trabalho. Dentre os entrevistados ao longo do presente trabalho, é o caso, por exemplo, de Fernanda Navarro:

Do que eu me ressinto um pouco é da falta de comunicação, ou falta de relação mesmo, durante o meu processo composicional; eu acho que eu aprendo muito e ganho muito quando eu estou em contato constante com as pessoas que vão tocar a peça, que vão realmente colaborar com a peça. (...) Mas essas encomendas não têm nada de muito personalizado, os compositores não trabalham realmente com os intérpretes. É muito raro situações que tenham workshops entre os compositores e os intérpretes. E aí acaba virando uma coisa um pouco política: se você foi tocado, se a sua peça foi tocada por algum ensemble chique, famoso, então bom para você. E isso acaba se tornando o objetivo de muitos compositores, em vez de o objetivo ser tentar criar uma comunidade que seja sustentável, porque não é muito sustentável esse modelo de ficar gastando um monte de dinheiro para ir para a Europa ou para os

Estados Unidos e ter peça tocada por algum ensemble famoso para você um dia tentar ser famoso também... Então eu acho que trabalhos em colaboração são uma fonte muito mais frutífera e talvez viável para se criar uma comunidade que seja autossustentável (Apêndice, p. 265-266).

VII

Dentro de um contexto histórico, retomando o período discutido na Parte 1 da presente tese, há diversos grupos que, especialmente, a partir da década de 1960, colocaram em questão a separação de músicos profissionais e amadores.

A atuação da Scrath Orchestra é um exemplo do convívio de músicos profissionais e amadores, bem como da eventual participação do público no fazer musical dentro do contexto que estamos abordando. Participavam do grupo pessoas com formações bastante diversas, desde músicos profissionais (especialmente Cornelius Cardew, com formação tradicional na Royal Academy of Music, em Londres, aluno particular de Stockhausen, e ampla atuação no meio de música contemporânea de concerto britânico, mas também Michael Parsons e Howard Skempton), até pessoas sem nenhuma formação musical prévia (segundo Parsons (1994) “muitos dos membros originais vieram de escolas de artes plásticas”), mas interessadas em uma prática musical experimental e coletiva, que “operava primariamente dentro de sua própria tradição aural” (Roger Sutherland, in Parsons, 1994). O grupo assumia uma postura que ia “contra o elitismo e o carreirismo” (Chant, 1999), negando a ideia de direção e hierarquia, assumindo que pessoas com diferentes treinamentos e formações poderiam ter o mesmo grau de participação e influência na atividade do grupo.

Outro grupo cujas atividades voltaram-se para tal diluição de fronteiras foi o MEV. De acordo com Alvin Curran (2006), “acreditávamos que a música não era propriedade individual ou de um autor” e que “música é um direito humano universal, e qualquer ser humano, por sua mera vontade, pode também fazer música” ; uma das atividades centrais neste momento do grupo foram as apresentações que faziam da peça “Zuppa” (“Sopa”) , a partir de 1968; Steve Lacy as rememora:

Ela era para não músicos, para pessoas que nunca tinham tocado um instrumento, mas que precisavam participar numa sessão coletiva como aquela. Antes de virem, as pessoas não sabiam que iam tocar. Logo na entrada, elas viam os músicos completamente relaxados, e muitos instrumentos disponíveis no local. Não é um som convencional; trata-se de um som verdadeiramente não ouvido antes. E naquela época, aquilo nos interessava bastante, os sons desconhecidos. Então, para nós, isso era perfeito. Havia material com o qual nós podíamos trabalhar, partindo daquele som oferecido por alguma pessoa. Então nós pegávamos aquele som e adicionávamos outro som logo em seguida. Você tinha que estar realmente atento, num estado melhor

que o normal para fazer música; isto é, se uma pessoa não sabe como tocar um instrumento, ele não consegue uma frase, ele consegue fazer um som que pode ser mais interessante do que uma frase tocada por um músico. Mas você não deve perder aquele som. Você deve colhê-lo imediatamente de um modo que o encoraje a produzir outro som. É uma espécie de jogo psicológico e era fascinante. Todos amavam isso, mas era também uma situação muito frágil. Nós discutíamos muitas noções sobre músico / não músico. público/ não público. E nós colocávamos em questão precisamente todas essas categorias. Estava no ar naquela época, não apenas para nós em Roma, mas para muitas pessoas em diferentes lugares, por exemplo, o Living Theater, Fluxus, Merce Cuhhingham, Cage...Muitas pessoas estavam interessadas em quebrar barreiras (2006, p. 70-71).

Alvin Curran considera tal proposta de aceitação das diferenças, pela igualdade que traz, como fundamental à improvisação livre em geral. Como aponta em artigo de 2006:

Os requerimentos para participação musical não mais se baseiam em habilidades puramente musicais, educação, técnica, experiência, idade, sexo, raça ou religião, mas num código implícito de harmonia universal e aceitação mútua. Isso resultou imediatamente em uma forma de música transnacional. (...) Sem líderes, partituras ou quaisquer regras, a música deve ser baseada no respeito mútuo dos músicos e na confiança de um no outro (...) (Curran, 2006, p. 485).

VIII

Retomando o texto de Deliège, a musicóloga vê um aspecto de generosidade em tais práticas:

Estes projetos emanam de ideologias generosas que implicam, com graus diversos, é verdade, que a música pode ser feita por todos, que ela é um meio de evolução do homem. O ouvinte, que era passivo, sai da sala de concerto para se tornar um ator, não somente na forma de executante, mas também de um agente que exerce seu livre arbítrio no que concerne a criação. (Deliège, 1971, p. 181)

Porém,

[e]sta atitude, que certamente emana de uma ideologia generosa, de fato conecta-se com o modo de pensar mais reacionário. Se a arte deixasse de ser o produto de atividades especializadas, logo tornar-se-ia uma atividade de lazer, um entretenimento... implicando no exercício de uma profissão primária. E da arte enquanto contemplação à arte enquanto ação de todos não poderia haver progresso (Deliège, 1971, p. 190).

Ou seja, Deliège argumenta que, ao contrariar a especialização que leva a prática artística à autonomização dentro da sociedade moderna, tal atividade é prejudicada – tanto do ponto de vista artístico (limitação técnica, menor preparo, falta de diálogo com a história e a tradição – daí a evocação da tão problemática noção de progresso) quanto do ponto de vista financeiro (daí a implicação da necessidade de

uma profissão que sustente a atividade artística). O sentido de tal argumentação deve ser compreendido dentro de uma história que trata a música de modo relativamente linear e evolutivo (“progresso”), e que determina relações causais relacionadas, por exemplo, a expansão e superação. Ainda, pode ser interpretado à luz do que Marilena Chauí chama de “ideologia da competência”, sumarizado da seguinte maneira:

O discurso competente pode ser assim resumido: não é qualquer um que tem o direito de dizer alguma coisa a qualquer outro em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente, portanto, é aquele proferido pelo especialista, que ocupa uma posição ou um lugar determinados na hierarquia organizacional, e haverá tantos discursos competentes quanto organizações e hierarquias houver na sociedade (Chauí, 2014, p. 57).

Se a compreensão demonstrada de que, em determinadas situações, o ato social da criação coletiva, seu processo, assume uma posição de interesse tanto quanto um eventual resultado artístico, o conjunto de pressupostos inerentes ao discurso de Deliège parece questionável. O mesmo se dá se se assumir que existe a possibilidade de contribuições distintas feitas por pessoas com diferentes tipos de formação, diferentes experiências, e que elas não se dão em níveis distintos.

IX

As práticas aqui abordadas ocorrem num contexto em que o saber especializado não tem, necessariamente, uma posição dominante em relação a outros tipos de saberes. Com isso, alguém que em determinado momento é uma pessoa interessada mas que não tem uma relação direta com o fazer prático pode passar a ter uma atuação de modo consideravelmente mais direto e rápido do que em outros contextos artísticos.

Nesses casos, a palavra-chave é interesse. As palavras de Pete Dale ao falar sobre *punk* são aplicáveis, em certa medida, ao contexto do presente trabalho:

Qualquer um pode fazê-lo? Talvez, mas isso não deve necessariamente significar que todos devam. O ponto, certamente, é que qualquer um deve ter a opção de fazer música, que o fazer musical de todos deve ser valorizado. (...)
O desejo anarquista, micromático, que podemos sumarizar, é que qualquer um pode fazer algo, o que demanda um reconhecimento imediato de que qualquer um [anyone] é alguém [someone] (não apenas qualquer um, então). (...)
na nossa sociedade, operada pela alienação, é muito fácil esquecer que o outro é alguém, alguém particular, nunca de fato um exemplar anônimo de “qualquer um”. (2012, p. 221-223)

Evidencia-se, então, que a atuação neste contexto frequentemente aquiesce um caráter do tipo “faça-você-mesmo” (DIY), ou, como tem sido reformulado mais recentemente, e de modo mais apropriado, “faça-em-conjunto” (DIT) .

Uma discussão de tal postura é bastante frequente no que concerne construção de instrumentos autorais e desenvolvimento de práticas como as de circuit-bending e hardware hacking, englobadas sob a denominação genérica “luteria experimental”, mas também se estende a outros aspectos práticos, tais como programação computacional em programas abertos, desenvolvimento de instrumentos preparados e técnicas pessoais, além de envolver, num âmbito mais expandido, a atuação artística (com a indistinção entre responsáveis pela criação e responsáveis pela reprodução).

Tal postura, além de, como visto, assumir uma posição destacada na atividade artística, estende-se a outros campos. Como apresentado na Parte 1, aqueles que desenvolvem atividades neste contexto são, em termos gerais, responsáveis pela idealização, organização e gestão das atividades (selos, séries de apresentações, festivais, etc.), de modo a assumirem (por vontade ou necessidade) funções diversas que incluem, por exemplo, produção de eventos, curadoria, escrita de projetos, resolução de questões burocráticas, montagem de palco, passagem de som, edição de som, mixagem, realização de registros audiovisuais, edição de vídeos, divulgação, etc. Se é verdade que determinadas pessoas relacionadas a uma determinada atividade ou coletivo assumem tipicamente certas funções de modo recorrente, é também não menos comum que exista uma rotatividade nas funções, de modo que os envolvidos tenham ao menos uma noção de como realiza-las.

Nesse sentido, aplica-se o que Amy Spencer (2005) fala, novamente relacionado ao contexto *punk*:

Se o punk começou com o propósito de desmistificar o processo de *performance*, ao convidar qualquer um para subir no palco e tocar sua música, de modo que a distinção entre artista e plateia não era mais importante, então, a ideia de lançar sua própria música desmistificou o processo de produção. O legado punk dizia respeito a mais do que começar a sua banda: era sobre escrever suas próprias músicas, prensar seus próprios discos, começar um selo, estabelecer canais de distribuição e circulação, tomar o controle. Claro que a liberdade artística que isso possibilitava era completa (p. 170)

E, ainda:

Ao organizar os eventos por conta própria, bandas e organizadores podiam ignorar a indústria da música e administrar suas comunidades como quisessem (p. 185).

X

Ao passo que a produção musical abordada no presente trabalho coloca em questão os tipos de especialização associados a práticas musicais de correntes majoritárias (sejam elas as da música de concerto ou de práticas como o jazz, rock e a música pop), há uma palpável abertura à participação de pessoas sem instrução formal ou informal em música - ou seja, pessoas que, em outros contextos, seriam tratados como "amadores" ou "diletantes". É recorrente, então, a situação de pessoas que, sem uma formação musical específica e / ou sem experiências enquanto artista na área, passam a atuar artisticamente em atividades no contexto da música experimental a partir de um convívio com pessoas ligadas a esse contexto e do acompanhamento de apresentações e eventos.

Dentre as pessoas entrevistadas, é o caso notadamente de Natacha Maurer. Após mudar-se para São Paulo, em 2010, esteve envolvida com as atividades do Ibrasotope, eventualmente atuando em diversas funções (produção, registro, divulgação, etc.). A partir de determinado momento, decidiu envolver-se também com atividades artísticas, iniciando, então, sua atuação junto ao Brechó de Hostilidades Sonoras. Diz ela:

Acho que eu queria ter tocado antes, mas não queria fazer nada ruim. (...) Teve uma época, nesse ano, que o Marcelo deu oficinas aqui no Ibrasotope, e eu achei bem legal e comecei a me interessar – me interessar mais pelo som do que pelo modo de construção, que eu só fui me interessar já com o Brechó. Enfim, essa conversa com o Marcelo já vinha há algum tempo, mas eu não tinha ideia do que faria, dado que não tocava nada, mas queria fazer alguma coisa. (...) digo, eu não me levo tão a sério – não falando isso de modo pejorativo – eu acho divertido que possa fazer coisas com brinquedo, engraçadas e tal, e isso me dá um alívio, eu poder fazer com alguém que também tope fazer isso. Foi por isso, basicamente: sempre quis fazer alguma coisa e esse formato meio de brinquedinhos e cenas me deixa confortável – eu gosto de fazer isso, gosto do som e gosto da ideia cênica (Apêndice, p. 341).

Outro exemplo poderia ser o de Ruben Pagani, que diz ter construído seu primeiro instrumento musical há 53 anos³³² e que há cerca de três décadas mantém uma marcenaria em São Paulo. Pagani, ao longo dos últimos anos, tem desenvolvido um trabalho de criação de instrumentos experimentais, a partir de uma aproximação com algumas pessoas atuantes na cena de música experimental da cidade. De acordo com matéria veiculada em um blog ligado a um jornal da cidade,

Há cerca de quatro anos, Pagani conheceu uma turma no Condomínio Cultural da Vila Anglo que fazia uma música diferente: “Um negócio mais louco musicalmente. Eles

---

³³² Cf. biografia do artista redigida em 2016, disponível em <http://www.fime.art.br/2016/pb/artistas/cados-sanchez/> [acesso: 11 de fevereiro de 2017]. Estando a declaração precisa temporalmente, significa que isso se deu em 1963.

faziam samba e chorinho também, mas vão para um lado mais louco da música. Comecei a ver que não existe só o convencional e foi bom porque soltei a franga”.³³³

Sua primeira apresentação artística deu-se apenas em 2016, quando se apresentou na segunda edição do FIME – Festival Internacional de Música Experimental, em São Paulo³³⁴, em duo com Cadós Sanchez. Desde então, outras apresentações foram realizadas.

De modo mais amplo, uma postura que se coaduna com isso é assumida de modo coletivo por alguns grupos, particularmente aqueles que trabalham com improvisação. Isso é explicitado, por exemplo, pelo modo descrito por Thiago Salas para uma pessoa se habilitar a participar do Circuito de Improvisação Livre:

[a] última conversa que a gente teve sobre isso ficou meio esclarecido que quem tivesse a fim de tocar mandasse uma mensagem – a gente tem uma página no *Facebook* – mandasse uma mensagem por ali, vem ver uma apresentação, vê como funcionam as coisas, a gente conversa e, beleza, vamos tentar fazer um som junto (Apêndice, p. 379).

Nesse sentido, como apresentado na fala acima, faz-se necessário algo como uma vivência em determinado contexto, que facilita o acesso a determinadas práticas, como apontado por Thelmo Cristovam:

(...) por ter visto apresentações da gente (parece que o cara está dizendo que é uma questão de ter influenciado, e não concordo com isso, mas de ver alguém fazendo e dizer “eu quero fazer isso, também, e eu posso fazer isso, tem gente dando cara a tapa e eu posso fazer isso também, não existe nada que impeça”), questão de saber tecnologicamente, ver a gente mexendo em mesa com *feedback* e depois perguntar “ah, como faz isso?”, aí tu explica, e começa no mínimo a fazer em casa, se apresentar para amigos (Apêndice, p. 360).

XI

Barthes associa a ideia do “amador” a uma “civilização liberada” (2004, p. 289) e “em que os seres agissem sem preocupação com a imagem que vão despertar nos outros”, “totalmente desalienada”, na qual as atividades são desenvolvidas com base

---

³³³ Disponível em: <http://musicaemletras.blogfolha.uol.com.br/2016/09/09/oifcina-na-marcenaria-do-ruben/> [acesso: 11 de fevereiro de 2017].

³³⁴ Paganí comentou o seguinte sobre a apresentação: “Musicalmente poderíamos ter feito mais, mas o ambiente era pequeno e lotou de gente, o que acabou prejudicando nossa apresentação. Contudo, o que acho gostoso nesse tipo de música é a possibilidade de se incorporar o erro nela. Há o lado emocional do momento e não temos uma partitura para nos guiar, apenas vamos e fazemos, o imprevisto faz parte. Testamos as engenhocas tecnicamente e ensaiamos um roteiro, mas uma série de coisas não ficaram como queríamos. Para a próxima, vamos nos preparar melhor” (Idem).

no prazer (idem, p. 308). Se, em âmbito macroestrutural, esse não é o caso atual³³⁵, um campo de produção artística em que as diferenças entre profissionais e amadores é reduzida, em que a especialização é, em certa medida, substituída pela especificidade pode servir como um exemplo alternativo.

Manu Falleiros refere-se a algo próximo disso quando fala de um envolvimento

(...) mais sensório, fazendo as coisas, mais com a mão na massa, que a pessoa possa ter um entendimento que ela não necessite da literatura para compreender (...) acho que é um ponto de encontro, sim; acho que é um serviço benéfico para a própria música que a gente gosta de fazer... Fazer o contrário, não deixar ela hermética, fazer o contrário “vem aí, vamos tocar alguma coisa juntos”. E aí, bom, a gente nunca sabe a reação, o cara pode odiar, mas o cara também pode gostar muito... (...)

O cara removendo as mediações e passando a ter contato com a experiência em si, acho que faz muito mais sentido pro tipo de música que a gente gosta de fazer. É o contrário, vamos convidar. Esse negócio de colaborativo ser mais convidativo também do tipo “vem tocar”, “toca uma aqui com a gente”. Um bando de caras profissionais, que chamam outras pessoas pra tocar. (Apêndice, p. 310-311)

Ele, então, narra um fato ocorrido, que exemplifica a abertura à participação:

Estou dizendo isso também por causa de uma experiência muito legal que houve no Ibrasotope. A Cris toca flauta, flautista amadora... Ela gosta muito de tocar... E aí, no dia que estava lá o Luciano Azzigotti, o Luciano colocou as partituras e todo mundo pôde tocar as partituras. Para ela foi uma experiência incrível, porque ela sempre me acompanha, vê o que eu faço, sempre, mas a experiência prática é insubstituível para a compreensão, insubstituível. Não tem como você absorver um monte de coisas lendo, você tem que botar a mão na massa. (Apêndice, p. 311)

---

³³⁵ Já que o “desenvolvimento técnico, [e] o desenvolvimento da cultura de massa acentuam terrivelmente o divórcio entre os executantes e os consumidores. Somos uma sociedade de consumo, se ousar dizer, jogando com o estereótipo, e não uma sociedade de amadores” (Barthes, 2004, p. 309).

Considerações finais

A pesquisa aqui apresentada procurou apresentar diferentes modos de produção artística coletiva e colaborativa desenvolvidos por grupos atuantes no Brasil ao longo dos últimos anos. Para isso, houve acompanhamento próximo das atividades, contato direto com os participantes, acesso a rascunhos e materiais desenvolvidos por artistas, ou seja: a pesquisa foi feita majoritariamente de modo presencial e com fontes primárias. Cabe ainda lembrar que nossa atividade prática foi determinante para o encaminhamento da pesquisa; de fato, prática e reflexão se retroalimentam nesse trabalho. Com isso, esperamos que o que se perde em distanciamento do objeto estudado seja compensado por uma vivência intensiva de atividades relacionadas a esse objeto.

Acreditamos que este trabalho possa ser continuado de diversas formas: com relação à Parte 1, pode ser desenvolvida uma análise mais aprofundada sobre algumas das empreitadas listadas, seus modos de organização e atuação, a articulação entre elas, dentre outros tópicos. Com relação à Parte 2, como já dito, há uma amostragem limitada de grupos; as práticas de diversos outros artistas e grupos podem ser abordadas, de modo a que se possa, com o passar do tempo, ter-se cada vez mais um panorama amplo e abrangente das práticas artísticas desenvolvidas neste contexto.

Já a Parte 3 coloca em discussão alguns aspectos que nos pareceram importantes nesta produção, contextualizando-os em relação a uma determinada situação social. Dada a característica de abrangência do presente trabalho, alguns temas podem, então, eventualmente receber aprofundamentos. Muito dessa produção parece, de fato, propor um modo de operação que se pretende distinto em relação ao que ainda é em geral aceito institucionalmente ou viável financeiramente. Então há de se observar a viabilidade desse modo de operação e suas possíveis ressonâncias institucionais, já que as formas de legitimação habitualmente mais prementes (valorização no mercado, demonstração de domínio técnico, respaldo estatal ou institucional, relação com determinado cânone culturalmente valorizado) se fazem presentes no máximo de modo bastante restrito nesse contexto.

Diversos dos autores citados ao longo do trabalho, de diferentes inclinações metodológicas (e posicionamentos políticos), apresentam argumentos que convergem para alguns aspectos dessa produção abordada: que se possa encontrar um equilíbrio entre indivíduo e coletivo; que a especialização cada vez mais acentuada seja colocada em questão, bem como estruturas de autoridade e hierarquia; que a prática

artística possa prescindir de uma formação específica ou, ainda mais, de um talento inato, de modo que seja acessível a qualquer interessado; que se tenha uma atenção à diversidade de possibilidades de atuação artística. São aspectos que nos parecem de relevância para se refletir sobre a música feita na atualidade.

Por fim, deve-se deixar claro que não se trata do estabelecimento de um paradigma distinto, dado que essa produção assume, em termos gerais, uma posição de *outsider* em relação a outras práticas musicais, de modo que dificilmente se poderia falar de uma tendência; não obstante, há um apontamento de viabilidade, em termos práticos, e de representatividade, em termos de projeção. Se não se espera que uma prática de caráter mais colaborativo sobreponha-se (adquira primazia hierárquica) em relação à produção musical desenvolvida com uma divisão de trabalho mais demarcada, parece justificado que uma maior representatividade institucional se faça presente - seja em termos de presença acadêmica, seja em termos de políticas públicas.

Note-se, ainda, que se fala, sempre, em termos nuançados: "prática de caráter mais colaborativo", "produção musical desenvolvida com uma divisão de trabalho mais demarcada": não se trata de termos excludentes, mas sim de um espaço em que pode haver mais tendência para um ou outro lado - inclusive dentro da produção das mesmas pessoas.

A institucionalização das práticas é, como seria de se esperar, um processo que obedece a um ritmo distinto, e consideravelmente mais lento, em relação ao modo como elas se desenvolvem no contexto da produção artística. Ao passo em que tem importância enquanto possível multiplicador, é possível que imponha uma formatação específica, sujeita a um processo de avaliação formal (afinal, encontra-se num contexto que vai de processos seletivos a relatórios) e implique numa relação que não consegue escapar de uma burocratização. Ainda assim, se não há indicadores de mudanças significativas em cursos superiores de música e sua característica divisão em modalidades de atuação específicas (enquanto atuação artística: composição, regência e instrumento, com viés voltado à música de concerto, e a eventual presença da música popular, com foco especial na prática instrumental), parece que há uma tendência, ao menos em determinadas localidades, à inclusão de disciplinas práticas de caráter menos compartimentado e mais transversal, relacionadas, por exemplo a ateliê de criação conjunta e improvisação. O mesmo se vê em outras escolas de música públicas livres, com cursos modulares que abordam práticas como as aqui descritas.

Bibliografia

- ADLINGTON, Robert (ed.).** *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. "A Sort of guerrilla': Che at the Opera". In: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 19, No. 2, 2007, p. 167-193.
- ADORNO, Theodor W.** *Introdução á Sociologia da Música*. São Paulo: Editora UNESP. 2009.
- ALBUQUERQUE, GG.** *poéticas sonoras das fitas cassete*. 2016. Disponível em: <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/10/01/po%C3%A9ticas-sonoras-das-fitas-cassete> [acesso: 19 de novembro de 2016].
- ALDROVANDI, Leonardo & RUVIARO, Bruno.** *Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. 2001. Disponível em: https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf [acesso em 06/11/2012]
- ANDERSON, Virginia.** *Historical Assumptions of the Avant-Garde and Experimental Movements: The Participants and Their Historians*. 2002. Disponível em: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/EMC_Article_Archive_files/Historical%20Assumptions.pdf
- ANDREWS, Christina W.** *Emancipação e Legitimidade: Uma Introdução à Obra de Jürgen Habermas*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.
- ANTUNES, Ricardo.** *Os Sentidos do Trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- ATTALI, Jacques.** *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- AUSTIN, L. & KAHN, D. (ed.).** *Source – Music of the Avant-Garde, 1966-1973*. Berkeley: University of California, 2011.
- BAILEY, Derek.** *Improvisation*, Boston: Da Capo Press, 1993.
- BANES, Sally.** *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARROS, B. & DEL Nunzio, M.** "Improvisação e estruturação em 'Contradição Paradoxa'". Anais do XIX Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Curitiba : Anppom, 2009.
- BARTHES, Roland.** *Inédito vol. 4 – Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTLETT, Andrew W.** "Cecil Taylor, Identity Energy, and the Avant-Garde African American Body". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 33. 1995, p. 275 – 293.

BEAL, Amy C. "David Tudor in Darmstadt". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 1, 2007, p. 77-88.

_____. "Music is a Universal Human Right': Musica Elettronica Viva". In: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, Robert Adlington (ed.). Oxford University Press, 2009.

BECKER, Howard S. *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

_____. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

BERG, Hubert F. van den. "Avant-Garde: Some Introductory Notes on the Politics of a Label". In: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, (ed. Robert Adlington). Oxford University Press, 2009, p. 15-36.

BERGMARK, Johannes. *Text-sound-art - a presentation of five of the pioneers working at Fylkingen from 1963 until today*. Disponível em: http://www.bergmark.org/textsound.html#.V-Yzb_krJdg, 2001. [Acessado em: 24 de setembro de 2016]

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. "The Biographical Illusion". In: *Identity: a reader*, edited by Paul du Gay, Jessica Evans and Peter Redman. SAGE Publications, 2004

BRASSIER, Ray. *Genre is Obsolete*. Disponível em: <http://auricle.org.nz/wp-content/uploads/2015/10/Ray-Brassier-Genre-is-Obsolete.pdf> [acesso: 13 de outubro de 2016].

_____. *Unfree Improvisation / Compulsive Freedom*. 2013 Disponível em: http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html [Acessado em: 25 de janeiro de 2015]

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Classes e estratos sociais no capitalismo contemporâneo*. 1981. Disponível em: <http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2014/02/Bresser-Perreira.pdf> [Acesso: 11 de janeiro de 2015]

BRÖNNIMANN, Baldur. *A trip to Luigi Nono's playground, the Experimentalstudio of the SWR*. 2013. Disponível em: <http://www.baldur.info/blog/a-trip-to-luigi-nonos-playground-the-experimentalstudio-of-the-swr/> [acesso: 26 de maio de 2016].

BROWN, Earle. "Form in New Music". In: *Source – Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, Ed. Larry Austin & Douglas Kahn. Berkeley: University of California Press, 2011, p. 24-34.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

CACCIOLA, Maria Lúcia. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. In: *ethic@* – Florianópolis, v. 11, n. 2, 2012, p. 31 – 42.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

_____. *Four6*. Edition Peters. 1992.

CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

CARDEW, Cornelius. "Report on Stockhausen's 'Carré'". In: *The Musical Times*, Vol. 102, No. 1424, 1961a, p. 619-622.

_____. "Report on 'Carré': Parte 2". In: *The Musical Times*, Vol. 102, No. 1425, 1961b, p. 698-700.

_____. *Towards an Ethic of Improvisation*. 1971. Disponível em: [http://soundartarchive.net/articles/Cardew-1971-](http://soundartarchive.net/articles/Cardew-1971-Towards%20an%20Ethic%20of%20Improvisation.pdf)

[Towards%20an%20Ethic%20of%20Improvisation.pdf](http://soundartarchive.net/articles/Cardew-1971-Towards%20an%20Ethic%20of%20Improvisation.pdf)

_____. *Stockhausen Serves Imperialism*. London: The Anchor Press, 1974.

_____. "Scratch Orchestra: Draft Constitution". In: *Source – Music of the Avant-Garde, 1966-1973*. Berkeley: University of California, 2011, p. 332-334.

CASTELÕES, Luiz Eduardo. "A Catalogue of Musical Onomatopoeia". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 40, p. 299-347, 2009.

_____. "Onomatopoeias para duas guitarras". Partitura compartilhada por correio eletrônico. 2013.

_____. "Isso aí (ainda) é música!: rascunhos do XI ENCUN para uma atualização do imenso guarda-chuva da composição musical". In: *Revista Claves*, v. 1, p. 39-60, 2015.

CAUDWELL, Christopher. *O Conceito de Liberdade: para uma Teoria Marxista da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CAYGILL, Howard. *A Kant Dictionary*. Blackwell Publishing Ltd., 2000.

CHANT, Michael. *A Turning Point in Music History*, 1999. Disponível em: <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/chant.html>

CHILDS, B., HOBBS, C. et al. "Forum: Improvisation". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 21, Nos. 1-2, 1982, p. 26-111.

CLARKSON, Austin. "David Tudor's Apprenticeship: The Years with Irma and Stefan Wolpe". In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 14, 2004, p. 5-10.

COLLINS, Nicolas. *Hardware Hacking*. 2004. Disponível em: <http://www.nicolascollins.com/texts/originalhackingmanual.pdf> [acesso: 14 de novembro de 2016].

CORWIN, Lucille. *Le Istitutione Harmoniche of Gioseffo Zarlino, Part I: A Translation with Introduction*. Tese de Doutorado, The City University of New York, 2008.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

_____. *A Improvisação Musical e suas Conexões*. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. *Música Errante*. Editora Perspectiva, 2016.

COSTA, Valério Fiel da. *arte sonora*. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-sonora> [acesso 24 de setembro de 2016].

_____. *O Grupo de Compositores da UNICAMP e o ENCUN*. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-grupo-de-compositores-da-unicamp-e-o-encun> [acesso em 24 de setembro de 2016].

_____. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a Partir de Obras de Caráter Aberto*. Tese de Doutorado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CURRAN, Alvin. "On Spontaneous Music". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, 483-490.

DALE, Pete. *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*. Farnham: Ashgate, 2012.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL NUNZIO, Mário. "Fisicalidade e zonas limítrofes da notação musical: reflexões sobre o processo composicional de 'Serenata Arquicúbica'". *Anais do I Encontro Internacional de Análise Musical*, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/etam/iencontro/comunicacao/Mario_Del_Nunzio.pdf

_____. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). 2011.

_____. "Comentários sobre a música que tenho feito, a partir das ideias de fisicalidade, especificidade e impossibilidade". In: *Revista Claves* No. 9 – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. 2013.

_____. "Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010". In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM – São Paulo/SP*. 2014.

_____. "O intérprete-compositor em 'Apanhador de Sonhos', de Valério Fiel da Costa". In: *Anais do XXV Congresso da ANPPOM – Vitória/ES*. 2015.

- DEL NUNZIO, M. & IWAIO, H. (ed.).** *Ibrasotape: Revista de música experimental*. São Paulo, independente, 2009.
- DELIÈGE, Celestin.** "Indetermination et Improvisation". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, No. 2, pp 155-191. Croatian Musicological Society, 1971.
- DUNN, Christopher.** *Brutalidade Jardim*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- ELIAS, Norbert.** *A Sociedade dos Invidíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FERNANDEZ, Alexandre Marino.** *Circuito Alterado em Três Atos: Abrir, Tatear e Multiplicar*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2013.
- FEYERABEND, Paul.** *Contra o Método*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FLYNT, Henry.** "Essay: Concept Art (Provisional Version)". In: *An Anthology of Chance Operations* (ed. La Monte Young). New York, 1961, p. 31-34.
- FONTANA, Vanessa Furtado.** "Metafísica do belo segundo Schopenhauer". In: *Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá*, v. 27, n. 1, p. 41-46, 2005.
- FOUCAULT, Michel.** "O Que é um Autor?". In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.
- FRANÇOIS, Jean-Charles.** "Improvisation Today, Between Orality and Writing". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 623-624.
- GANGWERE, Blanche.** *Music History During the Renaissance Period, 1520-1550: A Documented Chronology*. Praeger, 2004.
- GANN, Kyle.** *Breaking the Chain Letter: An Essay on Downtown Music*. 2012. Disponível em: <http://www.kylegann.com/downtown.html>. [Acesso: 11 de fevereiro de 2015]
- GENDRON, Bernard.** "After the October Revolution: The Jazz Avant-garde in New York, 1964-65". In: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties* (ed. Robert Adlington). Berkeley: Oxford University Press, 2009, p. 211-231.
- GIDDENS, A., LASH, S., BECK, U.** *Modernização Reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- GOLDSTEIN, Malcolm.** "The Politics of Improvisation". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 21, Nos. 1-2, 1982, p. 79-91.
- GRIFFITHS, Paul.** *Modern Music and After*. Oxford University Press, 2010.
- GRUBBS, David.** *Records ruin the landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. Durham: Duke University Press, 2014.
- HALL, Stuart.** "Introduction: Who Needs 'Identity'?" In: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul Du Gay (Eds.). Sage, 1996
- HABERMAS, Jürgen.** *A Nova Obscuridade*. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

_____. *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

HOLZAEFFEL, John. "Reminiscences of a Twentieth-Century Pianist: An Interview with David Tudor". In: *The Musical Quarterly*, 78, 1994, p. 626-636.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA. *Gran Vocabolario Della Lingua Italiana*. Roma, 1994.

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KUTSCHKE, Beate. "Aesthetic Theories and Revolutionary Practice: Nikolaus A. Huber and Clytus Gottwald in Dissent". In: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties* (ed. Robert Adlington). Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 78-98.

LACY, Steve. *Conversations* (ed. Jason Weiss). Durham: Duke University Press, 2006.

LAROUSSE. *Le Grand Larousse en 5 Volumes*. Paris, 1990.

LEWIS, George E. "Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives". In: *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, Collumbia College, 1996, p. 91-122.

_____. "Improvisation and the Orchestra: A Composer Reflects". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 429-434.

_____. *A Power Stronger than Itself – The AACM and American Experimental Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

LIMA, José Guilherme Allen. *Observações sobre o papel das ferramentas digitais na música experimental contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2013.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. "Reflection, Critique, Utopia, Messianicity. Criteria of Modern Music, or How Far Does the Notion of Musical Deconstruction Carry?". In: *The Foundations of Contemporary Composing*, Wolke, 2004, p. 35-48.

_____. "Second Modernity – An Attempted Assessment". In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 9-15.

MATTIN. *A Second Subterranean Ethics*, 2003. Disponível em: <http://www.mattin.org/essays/asecondsubterranean.htm> [Acessado em: 25 de janeiro de 2015]

_____. *Anti-Copyright*. 2008. Disponível em: <http://mattin.org/essays/Mattin-ANTI-COPYRIGHT.html> [Acessado em: 25 de janeiro de 2015]

MAUCERI, Frank. "From Experimental Music to Musical Experiment". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 1, p. 187-204. 1997.

- MCNALLY, James.** *Practicing, Producing, and Reconceptualizing Experimental Music in São Paulo, Brazil*. Artigo não publicado enviado por correio eletrônico, 2016.
- MEAD, Rita H.** *Henry Cowell's New Music, 1925-1936. A revision of the author's thesis, City University of New York, 1978*. Capítulo 4: San Francisco and the New Music Quarterly. 1981. [Disponível em: http://www.o-art.org/history/early/_CowellN.Mus./NewMusic/NMIVstart.html]
- MENEZES, Flo.** *Música Maximalista: Ensaios sobre a Música Radical e Especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- METZGER, Heinz-Klaus.** "Essay on Prerevolutionary Music". Encarte do álbum: *Music Before Revolution* (Ensemble Musica Negativa, sob regência de Rainer Rien e Earle Brown). EMI, 1972.
- MISKALO, Vitor Kisil.** *¿Música?: Processos e Práticas de Criação e Performance em um Ambiente de Pesquisas em Sonologia*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2014.
- MURRAY, James A. H. (ed.).** *A New English Dictionary on Historical Principles - Founded Mainly on the Materials Collected by the Philological Society*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1897.
- _____. *A New English Dictionary on Historical Principles - Founded Mainly on the Materials Collected by the Philological Society*. Vol. 6. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- NAVARRO, F.; DEL NUNZIO, M.** "Fendas: colaboração, composição, interpretação". In: *Anais do Performa*, UFRGS, 2013.
- NEIVA, Tânia Mello.** *The Brazilian musical experimental scene is wearing skirts! The work of Natacha Maurer, Renata Roman and Vanessa de Michelis and the feminization of the field*. Artigo não publicado enviado por correio eletrônico, 2016.
- NYMAN, Michael.** *Experimental Music*, New York: Schirmer Books, 1981.
- OBICI, Giuliano Lamberti.** *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2014.
- OLSON, Mancur.** *A Lógica da Ação Coletiva*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- OSBORN, Bradley T.** *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. Tese de Doutorado, University of Washington, 2010.
- PALOMBINI, Carlos.** *Pierre Schaeffer, 1953: Por uma Música Experimental*. In: Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 3, 1998. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html>
- PARKER, Evan.** "De Motu for Buschi Niebergall". 1992. Disponível em <http://efi.group.shuf.ac.uk/fulltext/demotu.html>, acesso em 15 de outubro de 2008.
- PARSONS, Michael (ed.).** *25 Years from Scratch: The Scratch Orchestra*. Programa de concerto, London Musicians' Collective, 1994.

- PAUSET, Brice.** "The Impossible and its Methods". In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 197-204.
- PERLOFF, Marjorie.** *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIEKUT, Benjamin.** *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- POLASCHEGG, Nina.** *Interweavings – Towards a new view of the relation between composition and improvisation*. 2007. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/np_verfl.pdf. Acesso em 20 de julho de 2011.
- POUND, Ezra.** *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRITCHETT, James.** *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- _____. "David Tudor as Composer / Performer in Cage's *Variations II*". In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 14, 2004, P. 11-16.
- RENAULT, E.; DUMÉNIL, G.; LÖWY, M.** *Ler Marx*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- REYNOLDS, Roger.** *Mind Models*. Santa Barbara: Praeger Publishers, 1975.
- RISSET, Jean-Claude.** "The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 2, 2004, p. 27-54.
- RZEWSKI, Frederic.** "On Improvisation". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, No. 5/6. 2006, p. 491-495.
- RZEWSKI, Frederik & VERKEN, Monique.** "Musica Elettronica Viva". In: *The Drama Review*, Vol. 14, No. 1, 1969, p. 92-97.
- SALADIN, Matthieu.** *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*. Dijon: Les Presses Du Réel, 2014.
- SANSOM, Matthew.** "Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation". In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, MIT Press, 2001, p. 29-34.
- SAWYER, R. Keith.** *Group creativity: music, theater, collaboration*. Routledge, 2010.
- SCHAEFFER, Pierre.** "Vers une musique expérimentale". *La revue musicale*, no. 236, 1957, p. 18–23.
- SERPA, G.H. & SILVA, J.** *Entrevista – Gustavo H. Serpa (BATA)*. 2015. Disponível em: <http://dissonancefromhell.blogspot.com.br/2015/01/entrevista-gustavo-h-serpa-bata.html> [acesso em 20/01/2015]
- SEVERO, Fabiana Stringini.** *Para Uma Etnografia da Música Eletroacústica: Entre Sons e Máquinas em Laboratórios de Música*. Dissertação de Mestrado, UFSC, 2015.
- SIMEONI, Cristiane Prando Martini.** "A Desconstrução do Eu em Fernando Pessoa". In: *Revista Desassossego*, n. 1, 2009. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3959/showToc> [acesso: 19 de março de 2017].

SIMMEL, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. The Free Press, 1950.

SIQUEIRA, Maria Fantinato Géo de. *A Própria Maneira: Bandas Experimentais e Música Improvisada no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, CFCH / UFRJ, 2013.

SMIGEL, Eric. "Recital Hall of Cruelty: Antonin Artaud, David Tudor, and the 1950s Avant-Garde". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 45, No. 2. 2007, p. 171-202

SPENCER, Amy. *The Rise of Lo Fi Culture*. Marion Boyars Publishers, 2005.

TANNEN, Deborah. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge University Press, 2007.

TIEKSO, Tanja. "Musical Experimentalism as the Avant-Garde: a Bürgerian approach".

In: *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*. Disponível em:

<http://www.btc.web.auth.gr/assets/papers/TIEKSO.pdf> [Acesso: 7 de fevereiro de 2015]

TILBURY, John. "Cornelius Cardew". In: *JEMS – Journal of Experimental Music Studies*, 2012. Disponível em:

http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Tilburycardew.pdf

TUDOR, D. & FULLEMANN, J.D. "...performing is very much like cooking: putting it all together, raising the temperature.". 1984 Disponível em:

<http://davidtudor.org/Articles/fullemann.html> [Acesso: 9 de janeiro de 2015]

UITTI, Frances-Marie. (ed.) "Improvisation". *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 395 – 633.

UNGER, Roberto Mangabeira. *False Necessity*. Disponível em: <http://www.robertounger.com/english/pdfs/falnec.pdf> [acesso: 15 de agosto de 2016]

VARÈSE, Edgard. "The Liberation of Sound". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, 1966, p. 11-19.

VILLAVICENCIO, C.; IAZZETTA, F. & COSTA, R. "Grupo MusicaFicta: a preparação do ambiente da livre-improvisação". In: *Performa'11 - Encontros de investigação em performance*, Universidade de Aveiro, 2011. p. 1-10.

WAISVISZ, Michael. *Crackle History*. 2004. Disponível em: <http://www.crackle.org/CrackleBox.htm> [acesso: 3 de outubro de 2016].

WEBER, Max. *Economy and Society: An Outline of Interpretative Sociology*. University of California Press, 1968.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave [Um Vocabulário de Cultura e Sociedade]*. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

_____. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Harwood Academic Publishers, 1996.

WOLFF, C., POLANSKY, L., DONG, K., ASPLUND, C. & HICKS, M. "Improvisation, Heterophony, Politics, Composition: A Panel Discussion". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 45, No. 2, 2007, p. 133-149.

YOUNG, Edward. *Conjectures on Original Composition*. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924013204155>, 1918 [1759].

YOUNG, La Monte (org.). *An Anthology of Chance Operations*. New York, 1963.

ZUMTHOR. Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

**Práticas colaborativas em música experimental
no Brasil entre 2000 e 2016**

Volume 2

**São Paulo
2017**

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

**Práticas colaborativas em música experimental
no Brasil entre 2000 e 2016**

Volume 2

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em
Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo

2017

Sumário

Volume 1: Tese

Apresentação	9
Parte 1: Contexto	
1. Palavra-chave: “música experimental”	11
1.1 Não-gênero	16
2. Práticas históricas	28
2.1 Indeterminação e aleatoriedade	29
2.2 Improvisação e criação coletiva	39
3. Contexto brasileiro atual	47
4. Música experimental no Brasil no século a partir de 2000	54
4.1 Espaços e séries de apresentações.....	61
4.2 Encontros e festivais	67
4.3 Selos, ferramentas digitais e acesso à Internet	71
4.4 Formação.....	76
4.5 Questões econômicas e relações com o estado	79
5. Contexto acadêmico	80
Parte 2: Práticas	
6. Definições, repertório, tipologia de relações colaborativas	86
6.1 Alguns termos adicionais: ruído e luteria experimental.....	95
7. Casos específicos: grupos brasileiros.....	102
7.1 Artesanato Furioso.....	102
7.2 Brechó de Hostilidades Sonoras	111
7.3 Hrönir	119
7.4 Orquestra Errante, Circuito de Improvisação Livre, QI	132
8. Trabalhos artísticos com envolvimento do autor da pesquisa.....	146
8.1 Bernardo Barros & Mário Del Nunzio	147
8.2 Infinito Menos.....	152
8.2.1 Trabalho colaborativo com outros compositores.....	153
8.2.2 Criação coletiva em contexto interdisciplinar	171
8.3 Grupos de Improvisação	175
8.4 Ibrasotopé no CCSP	180
Parte 3: Reflexões	
9. Autoria.....	185
10. Indivíduo e coletivo.....	206
11. Relações de trabalho	219
Considerações finais.....	235
Bibliografia... ..	237

Volume 2: Apêndice

Apêndice: Entrevistas e transcrições	250
1. Entrevista com Alexandre Torres Porres	251
2. Entrevista com Bernardo Barros	257
3. Entrevista com Fernanda Navarro	262
4. Entrevista com Guilherme Darisbo.....	272
5. Entrevista com Henrique Iwao.....	275
6. Entrevista com Henrique Vaz.....	286
7. Entrevista com Luiz Eduardo Castelões	294
8. Entrevista com Manu Falleiros.....	298
9. Entrevista com Marcelo Muniz.....	313
10. Entrevista com Márcio Gibson.....	320
11. Entrevista com Matthias Koole	324
12. Entrevista com Miguel Diaz Antar.....	329
13. Entrevista com Natacha Maurer	338
14. Entrevista com Renata Roman.....	343
15. Entrevista com Thelmo Cristovam.....	351
16. Entrevista com Túlio Falcão.....	365
17. Entrevista com Valério Fiel da Costa.....	369
18. Ciclo de Música Experimental: Circuito de Improvisação Livre	378
19. Ciclo de Música Experimental: Hrönir	384
20. Ciclo de Música Experimental: Infinito Menos.....	388
21. Ciclo de Música Experimental: Unlabeled Ensemble	396
22. Ciclo de Música Experimental: NuSom	405
23. Ciclo de Música Experimental: Duo Ericsson Castro & Andrea Paz	411
24. Ciclo de Música Experimental: Artesanato Furioso	417
25. CCJ Experimental: Basavizi	427
26. CCJ Experimental: Duo Araújo – Monteiro	438
27. CCJ Experimental: Duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio	448
28. CCJ Experimental: Marco Scarassatti e Valério Fiel da Costa	459
29. CCJ Experimental: Duo N-1.....	469
30. CCJ Experimental: Trio Agnes-Gianfratti-Rohrer	483
31. Sessão de conversação com integrantes do –notyesus> (Jean-Pierre Caron e Rafael Sarpa) e Hrönir (Thelmo Cristovam e Túlio Falcão) mediada por Valério Fiel da Costa	492

Apêndice: Entrevistas e transcrições

Neste apêndice encontram-se entrevistas realizadas pelo autor relacionadas à pesquisa desenvolvida, bem como transcrições também realizadas pelo autor de entrevistas, sessões de conversação e de uma mesa-redonda.

O ponto central na maioria das entrevistas é a prática artística dos entrevistados, e, em especial, sua relação com o tema da prática colaborativa, central a este trabalho. Com isso, o foco principal recai sobre o processo criativo do artista e sua relação com colaboradores; deste modo, são abordadas questões relacionadas a modos de estruturação, escolha e definição de materiais, modos de interação, diferenças entre trabalhos individuais e coletivos, relações entre composição e improvisação e expectativas. Outro aspecto abordado em algumas entrevistas relaciona-se à organização de atividades no âmbito da música experimental (apresentações, coletivos, encontros, festivais, selos, etc.); tal abordagem deve-se ao objetivo de mapear e fazer um levantamento da produção de música experimental no país desde o início da década passada.

As entrevistas foram realizadas em diferentes condições. A preferência foi por entrevistas presenciais, registradas em áudio e posteriormente transcritas; entretanto, de acordo com a viabilidade técnica, disponibilidade e preferência do entrevistado, também houve entrevistas realizadas por áudio via Internet (utilizando-se programas de chamadas, também registradas em áudio e transcritas), por escrito em tempo real (programas de mensagens instantâneas) e por correio eletrônico.

Também foram incluídas transcrições, feitas pelo autor, de outras falas de artistas ligados às práticas aqui tratadas. São elas: conversas que ocorreram entre público e artista durante os eventos do Ciclo de Música Experimental (2015-2016), realizado na Biblioteca Mário de Andrade e com curadoria do autor; entrevistas realizadas por conta do projeto CCJ Experimental (2009), em suas versões integrais (versões editadas destas conversas estão na série de *podcasts* que integram este projeto); e uma sessão de conversação ocorrida no II Festival Ibrasotope de Música Experimental (2010). Essas transcrições, apesar de terem um escopo menos específico do que as entrevistas, expõem ideias dos artistas acerca de suas atuações, práticas e interesses.

Em todos os casos, as transcrições tentam preservar tanto quanto possível o modo de expressão oral dos envolvidos.

Este material, fundamental à pesquisa, complementa a tese, contribuindo para um panorama mais amplo de contexto e práticas, bem como apontando para discussões outras, que não puderam fazer parte do corpo do trabalho.

1. Entrevista com Alexandre Torres Porres

Trabalhos com Duo Nunzio-Porres, Unlabeled Ensemble e Patch Shop Orchestra

Mário Del Nunzio: Você considera que há divisões entre as diversas atividades que você desenvolve - improvisação, coisas mais ruidosas, música escrita, eletrônica ao vivo? O que o contexto coletivo muda em termos dos seus interesses e intenções artísticas em relação a trabalhos que você desenvolve de modo mais individual, como peças de música de câmara?

Alexandre Torres Porres: Eu realmente faço coisas meio disparatadas e até gosto de fazer isso em vez de fazer uma coisa só, e nem faço, na verdade, tudo que eu gostaria de fazer, nessas coisas disparatadas – acabo fazendo mais coisas que aparecem, assim. Improvisação é uma coisa dessas, nem é uma coisa que eu gosto muito de fazer, mas acabo fazendo muito, mas não é um grande interesse meu... Até quando eu vou tocar sozinho, uma coisa ruidosa, eu gosto de deixar tudo fechadinho; eu trabalho, ensaio sozinho, fecho uma forma, boto uma sequência, e eu gosto muito de escrever, sempre, até mesmo para *performance* de ruído, ou uma peça de câmara. Mas o trabalho contigo acho que é o trabalho assim, por excelência, de improvisação por minha parte, que eu tenho desenvolvido recentemente. É bem caótico, não é controlado, não tem nada pré-definido, e tudo o mais.

Aí, sei lá, entre música escrita, eletrônica ao vivo, coisas ruidosas, não tem grandes diferenças de como eu trabalho com isso ou com aquilo... Tudo bem, com a música escrita você tem uma coisa muito mais fechadinha, tem que ser essa notinha, com esse ritmo – e eu gosto de escrever assim, inclusive, não gosto de escrever partitura que tenha coisa aberta... Aí, tá, com eletrônica ao vivo a coisa fica um pouco mais aberta, mas é sempre a mesma ideia de realmente ter mais controle, então não tem grandes diferenças de uma coisa e outra, mas claro que com eletrônica ao vivo a coisa fica mais aberta.

Mário Del Nunzio: Você afere status diferentes a essas coisas? Aparentemente improvisação você considera uma coisa menor...

Alexandre Torres Porres: Não é menor, o que eu estava falando é que não é algo que eu tenha muito interesse; eu acabo fazendo muito, pelo tanto de interesse que tenho, porque é uma coisa que acaba sempre aparecendo para fazer – tocar com

alguém que vem aí, fazer um barulho junto... Eu nunca pensei muito sobre improvisação.

Mário Del Nunzio: Então, talvez, improvisação seja mais uma coisa social do que o seu interesse artístico principal...

Alexandre Torres Porres: É, não é nem o interesse artístico, nem o interesse acadêmico... Eu não tenho muito o que dizer sobre improvisação, o que pensar sobre improvisação... Para mim improvisação é só improvisação, uma coisa muito simples – improvisa e acabou.

Mário Del Nunzio: Como você prepara seu material para tocar com o duo que temos?

Alexandre Torres Porres: Bom, no geral eu gosto de trabalhar com vários elementos, vários brinquedos que eu tenho e tudo o mais. Para o duo, eu acabei até investindo em pedais que eu não tinha – quando a gente começou a tocar eu tinha pouca coisa, aí eu acabei me empolgando e buscando um monte de pedais de distorção – e um sistema próprio para o duo no qual eu fico controlando vários efeitos.

O que eu queria dizer é que eu acabei desenvolvendo um sistema onde é difícil controlar tudo. Normalmente eu gosto de trabalhar com vários elementos e com o desafio de ter controle sobre todos eles – isso é uma parte do que eu gosto de desenvolver tecnicamente, ser capaz de manejar, de administrar essa complexidade – mas com o duo eu me deixo entrar num terreno onde eu sei que não vou conseguir controlar tudo. É um pouco, assim, na sua onda, na verdade, que eu sei que tem a ver com o seu trabalho, trabalhar com limites.

Mário Del Nunzio: Poderia descrever o instrumentário que costuma usar, programas, tipo de processamento, etc...

Alexandre Torres Porres: Eu toco guitarra, uma guitarra barítono, que tem uma afinação, que tem uma afinação uma quarta abaixo, então fica um som mais grave, e eu também toco baixo *upright* elétrico, então eu sou o barítono-baixo do grupo, e você é o solista, soprano, eu vejo um pouco assim [risos]. Eu tenho muitos pedais de distorção, e eu entrei mais numa pesquisa de cores diferentes de distorção. Eu uso também o PD, mas de uma forma muito simples: eu entro com o sinal da guitarra nele e depois eu distribuo para vários pedais e volta para ele; junto com o PD eu tenho um

controlador com uma mesa Behringer, e eu fico controlando o volume, ali, de cada pedal; e dentro do PD eu consigo botar também uns efeitos de panorâmico meio aleatórios em cada canal...

Mário Del Nunzio: Tá, você tem um roteamento para os pedais, e você controla a intensidade de cada pedal, e isso muda o tipo de distorção que sai...

Alexandre Torres Porres: É, eu fico combinando, tipo pedal um com pedal três, e dentro do *software* também tem esses panorâmicos meio aleatórios para cada um.

Mário Del Nunzio: E os pedais são só de distorção, nada além disso?

Alexandre Torres Porres: É, um monte de pedal de distorção bacana que eu estava a fim, achei interessante e comprei, e são sempre umas distorções meio diferentes. Tem um que é um *envelope filter*, mas com uma distorção, e faz um monte de ruído...

Mas também tem uma distorção que eu faço no PD, que é o único tipo de distorção que eu acho bacana lá, que não dá para fazer muita distorção interessante digital, acho que o som de distorção interessante é analógico, esses pedais todos, e no digital é difícil, a não ser que você vá para uns programas de modelagem de comportamento de amplificador... Ah, eu também uso um amp[lificador], eu comprei um amp que é uma cabecinha de amp Mesa Boogie, e esse amp é valvulado, e você tem que ligar num falante, inclusive pelo esquema dele de impedância, ele precisa ter essa saída da impedância casada com o alto-falante para funcionar; mas eu queria só o som dele, o som do valvulado, então eu pego essa saída e em vez de passar por um alto-falante eu passo por um simulador de alto-falante que me dá uma saída de linha; então eu tenho um sinal de guitarra valvulado e tal, com distorção e tudo mais, para ter um som de guitarra mais puro, mas sem ter um alto-falante ou captar do alto-falante, e eu joga para o computador, e isso é uma coisa que eu achei interessante de trazer para esse sistema, e aí eu posso botar o amp no último [volume] e ter um controle do som baixinho... Eu tenho um controle de volume independente que vai direto para o PA sem ter o som do palco, ou do cubo, do falante.

E o som de distorção bacana, no PD, é que eu faço uma distorção de *waveshaping*, também, que fica um sonzinho bacana... Ah, acabo fazendo uma coisa e outra, mas sempre muito sutil.

E aí eu tenho também uma coleção de *patches* que são geradores de barulho, um monte de geradorzinho de barulho que eu fico subindo e descendo o volume

aleatoriamente, aí é um monte de coisa que fica fazendo um barulho a mais, bem disparatado. Aí fica um monte de sonzinho indo e vindo para lá e para cá, dessa coleção de fazedores de barulho que eu tenho, até para justificar um pouco o PD estar ligado [risos].

Mário Del Nunzio: Aparentemente você sempre muda sua configuração, instrumentos, etc. a cada apresentação...

Alexandre Torres Porres: É, tem *patch* novo, tem *patch* que eu não quero mais, aí eu fico escolhendo... Quando tocamos na Trackers tinha que subir escada, aí eu levei menos pedal, quando fui para Campinas também não quis levar tanta coisa, mas teve a vez que a gente foi para o Rio, também, que eu quis levar tudo [risos].

Mário Del Nunzio: Voltando um pouco, você falou sobre o nosso duo ser o seu trabalho de improvisação por excelência, mas é uma coisa bastante pré-determinada: a gente sabe que vai tocar muito alto, com muita energia, meio caótico, ou seja, tem uma espécie de peça ali que a gente sabe que vai acontecer.

Alexandre Torres Porres: Sim, tem uma espécie de peça, mas acho que o que eu quis dizer relaciona-se à minha dificuldade de ter controle sobre o que está acontecendo. Eu não costumo fazer isso, normalmente, gosto de ter mais controle, de ter tudo mais definido. Acho que o que estou definindo como improvisação e abertura é sobre essa dificuldade de controle. Mas é verdade, você tem razão, óbvio, acaba-se tendo uma direção.

Mário Del Nunzio: Agora, sobre o Unlabeled Ensemble, que é um grupo de pessoas um tanto heterogêneo; quando você vai escrever uma peça para o grupo, você pensa especificamente nas pessoas que vão tocar - suas habilidades, possibilidades? Pode comentar sobre isso e como foi o processo das peças que você escreveu para o grupo?

Alexandre Torres Porres: A princípio, a grande motivação de ter esse grupo era voltar a escrever musiquinha com notinha bem definida, com ritmo e tal, que era uma coisa mais difícil... É fácil ficar improvisando com a galera, mas não, eu queria isso, um processo composicional bem de canetinha. E, sim, conhecer as pessoas e ver o que cada um pode fazer.

O que aconteceu de mais diferente foi na última apresentação [no Ciclo de Música Experimental], que daí foi uma peça ["Unlabored"] que emergiu, mesmo, de várias sessões de improvisação, com dois instrumentistas específicos [Miguel Diaz Antar e Fábio Martinelli], o que cada um podia fazer... Aí foi bem diferente.

Mário Del Nunzio: Aí foi um processo de improvisação, que gerava material, e você definia a partir disso?

Alexandre Torres Porres: Isso. Foram várias sessões, emerge a partir de improvisação, mas no final eu gosto de definir, definir um roteiro – começa assim, fica assim, fica tanto tempo – então no final foi composto, não foi uma improvisação livre.

Mário Del Nunzio: Tem como você detalhar um pouco mais isso? Como vocês ensaiaram, como foi o processo de definição?

Alexandre Torres Porres: Sim. Eu comecei com umas ideias nuns instrumentos que não faziam som no palco e que podiam ser processados, que é o meu baixo elétrico *upright*, você toca nele e não tem som nenhum, mas você tem todo o sinal dele dentro do computador, então você pode deixar o som bem parecido com o original, manipular bastante, não tem nenhuma interferência. Aí tem um violão, que o pessoal usa, até para tocar samba no palco, o Chico Buarque e tudo o mais, que é um violão de corpo sólido, então para o palco é bom, porque não dá nada de microfonia, e não precisa microfonar, não é para tocar na praia, no luau; e também tinha uma coisa bacana da surdina do Fábio que ele botava no trombone e matava completamente o som do trombone. Então eu parti disso, e tinha vários *patches* que eu queria mexer e brincar, um em especial que eu estava trabalhando. Aí eu chegava para o Migue: "olha, estou brincando com este *patch*, estou gostando desses sons que ele faz, brinca um pouco com isso", aí o Migue, que sabe tocar de verdade aquilo [contrabaixo], então em pouco tempo ele já estava explorando muito melhor o potencial dos *patches*, ali, então foi muito assim, teve a colaboração deles enquanto instrumentistas, e aí fomos afinando as coisas, gerando um material até mais extenso do que eu planejava – a peça ficou com uns vinte minutos.

Já para as outras, não, a partitura era fixa, aí era "opa, você tocou nota errada", não teve muito isso...

Mário Del Nunzio: Aí tanto faz quem era a pessoa ali tocando...

Alexandre Torres Porres: Nem tanto, mas, eu pensei mais nos instrumentos – trocar um fagote por um trombone não ia dar certo [risos].

Mário Del Nunzio: E sobre a Patch Shop Orchestra, que já se apresentou com diversos nomes, e é um grupo que vem de oficinas que você deu. Como é o processo de trabalho de vocês?

Alexandre Torres Porres: Então, a Patch Shop... Eu ainda não sei, estou em dúvida sobre como continuar com isso, porque era mais um interesse meu de ter um grupo de estudos – um grupo de estudos para inventar uns *patches*, trabalhar com *live electronics*, PD e tudo o mais – com pessoas que estavam interessadas por isso, que eu dei aula ou não... Acabou ficando mais uma coisa minha com alunos, assim, um curso que eu fiz e no final tinha uma apresentação... Foi difícil manter as mesmas pessoas, e foi difícil na verdade montar esse grupo de estudos.

O que eu percebi, no final das contas, até mesmo com essa experiência do último concerto do Unlabeled, que funcionou mais eu simplesmente trabalhar com instrumentistas, que têm interesse em trabalhar com isso, mas que não querem estudar [eletrônica ao vivo], não querem fazer parte de um grupo de estudos, mas estão lá dispostos a brincar, ver o que podem fazer. Então essa dinâmica funcionou bem melhor: eu sou o cara do *live electronics* e vou trabalhar com instrumentistas que estão a fim de incluir isso como expansão do instrumento deles, e trocar essas ideias. Assim acho que funcionou mais do que esse outro projeto, que eu não sei se vou continuar ou se vou montar um grupo com instrumentistas, mesmo. Mas ainda quero trabalhar com isso, que tem tudo a ver com o que eu estudei e pesquisei.

2. Entrevista com Bernardo Barros

Composição e práticas colaborativas

Mário Del Nunzio: Além das coisas que a gente fez juntos, eu sei de peças que você fez com a Fernanda Navarro, com o Bruno Ruviaro, recentemente também com a Marcela Lucatelli. Você poderia comentar sobre como foi o processo de criação, como foram tomadas as decisões sobre material, forma, etc?

Bernardo Barros: Em ordem cronológica, eu fiz parcerias com a Fernanda, depois com você, depois com o Bruno, depois com você de novo, e depois com a Marcela, e todas foram bem diferentes. Com a Fernanda, a gente fez uma obra eletroacústica, quatro canais, e a peça se chama “Autumn Rhythm”, ritmo de outono. E o processo foi: eu realizei vários sons individuais, eletrônicos, aí depois a gente conversou, mais ou menos, como poderia ser usado, e ela montou os sons, ordenou cronologicamente na peça. Foi essa a parceria.

Mário Del Nunzio: Vocês conversaram sobre o que seriam os sons ou sobre como seria a forma?

Bernardo Barros: Sim, a ideia inicial era que os sons fossem, de alguma forma, inspirados nos traços e nas figurações do Pollock, e aí eu construí algumas sínteses com filtros dinâmicos que meio que sugeriam um tipo de movimento, de linhas, e a gente tinha claro que a gente ia tentar fazer várias camadas polifônicas em cima disso, mas a minha participação na composição foi só inicial, ela que terminou a composição.

Bom, com o Bruno, a gente tinha um duo de *live electronics*, e cada um tinha uma configuração totalmente diferente do outro, usava até programas diferentes, o meu código, eu fazia, o código dele, ele fazia, mas a gente se reunia, mostrava as potencialidades de cada instrumento, de cada um, e a partir daí a gente bolava uma forma. Mas cada um tinha um papel e uma sonoridade bem clara, e depois, aos poucos, a gente ia fixando cada vez mais os materiais.

Mário Del Nunzio: Mas vocês foram definindo progressivamente e a coisa ficou estável, virou uma peça?

Bernardo Barros: Virou uma peça... A gente apresentou duas vezes... É, a gente tocou uma vez, mas era só improvisação, depois em São Francisco a gente mostrou essa peça, e depois a gente tocou a mesma peça em Belfast, só que numa versão menor, mais condensada, mas basicamente era a mesma peça.

Nos ensaios a gente mostrava tudo que a gente tinha, todo o arsenal, e a gente ia selecionando o que cabia e a forma ia nascendo assim; e a gente tinha uma visão muito clara do que cada seção ia ter e o que não ia ter.

Aí a outra parceria foi com a Marcela [Lucatelli]. Aí, nessa parceria, minha parte como compositor foi maior, assim... Tinha partes escritas, uma partitura vocal que eu mandei para ela antes da gente fazer o primeiro ensaio, e ela estudou; depois eu fiz partes fixas eletrônicas, e depois a gente improvisou, mas eram improvisações dirigidas por mim, e eu meio que boleei uma forma com durações pré-determinadas, mas ela em várias seções não tinha partitura, ela improvisava, mas mais ou menos baseada na segunda seção, que era toda escrita. Em cima disso, a gente fez um vídeo; a gente gravou um vídeo e ela editou o vídeo em cima dessa estrutura; o vídeo é dela.

E também ela trouxe vários elementos de *performance* que eu não tinha pensado, e que a gente teve que negociar muito, porque a gente tinha abordagens muito diferentes – enquanto eu vinha com essa estrutura musical, ela pensava sempre em termos de *performance*, e ela sugeria coisas que eu faria na *performance*, que no final, no concerto que a gente fez, acabou não acontecendo, e também coisas de iluminação não puderam ser realizadas por questões técnicas... A parte performática acabou ficando mais simplificada, mas ela sugeriu muito mais coisas, que acabaram não ficando na peça...

Mário Del Nunzio: Talvez esse tema da negociação seja um pouco delicado, não?

Bernardo Barros: Sim, mas sempre existe esse tipo de negociação. Com o Bruno também teve um pouco, porque, apesar dos dois estarem tocando a mesma categoria de instrumento, a gente tinha uma abordagem diferente... Com a Fernanda não teve muito, porque a participação de cada um era em momentos diferentes da composição.

Mário Del Nunzio: Você lembra no caso do Bruno como se deu isso? Quais tipos de conversa aconteciam, o que se propunha?

Bernardo Barros: Bom, eu cheguei lá com uma ideia para o início, que eram uns filtros não-lineares que tinham uns erros que aconteciam e ficavam interessantes; aí em cima dessa textura ele acrescentou outras camadas, e depois, logo em seguida, tinha uma seção onde a relação entre o gesto e o som era mais direta, e daí ficava mais evidente a abordagem diferente de cada um... Mas a negociação acho que aconteceu durante o ensaio, mesmo, não foi muito verbal, porque também estava claro que um não precisava se submeter ao jeito de trabalhar do outro, cada um criava a sua camada e não tinha necessidade de ter uma convergência... A gente ia negociando seção a seção qual era o papel de cada um, tipo “essa seção você segura mais e deixa outros processos acontecerem”...

Mário Del Nunzio: Seria interessante ter o seu ponto de vista sobre o trabalho que fizemos juntos, também, e aparentemente é um trabalho bastante diferente desses outros, por ter uma estruturação prévia bastante detalhada...

Bernardo Barros: Nos dois casos, né...

Mário Del Nunzio: Sobre “Contradição Paradoxa” a gente já escreveu, então acho que não precisa...

Bernardo Barros: Sobre o outro, que não tem título... Não sei, foi bem diferente, porque cada um já sabia o que esperar do outro, e tinha uma convergência maior em termos metodológicos, e foi meio que sentar, bolar uma forma temporal, meio abstratamente, depois começou a tocar e foi saindo...

Mário Del Nunzio: Você poderia falar sobre o instrumento que usou nessa peça, como são os sons, o que você controla, quais parâmetros?

Bernardo Barros: O instrumento é um programa de SuperCollider, que eu controlo a partir de um teclado MIDI e de pedais, e cada região do teclado é ligada a um tipo de síntese, ou sampleamento, alguma coisa no programa, e além disso tem vários parâmetros que controlam esses diferentes módulos, e para cada módulo funcionam de uma maneira diferente... Tá, essa primeira camada é de sons mais percussivos e de ataques curtos, e é possível fazer uma montagem rápida entre vários sons e módulos com um gesto só; uma outra parte do instrumento é de sons mais longos, então eu posso ter sons pré-gravados ou sínteses que acontecem na hora, que eu posso ligar e desligar e controlar alguma coisa, mas não muito, e cada módulo

desses é endereçado a um efeito, ou mais de um efeito – *pitch shifter*, distorção, qualquer efeito *hard rock*, no finalzinho tem um *reverb* – e é isso. O som, em cada módulo é feito de um jeito que dá para mudar muito fácil. Então não tem uma técnica estável para todos... Eu vou adaptando. No caso desse, eu acho que eu não usei sons de guitarra, acho que são mais sínteses com um caráter mais percussivo, mais cru...

Mário Del Nunzio: Que eram coisas que você já vinha usando em uma peça anterior, e para improvisar...

Bernardo Barros: Esse programa eu escrevi quando eu toquei com o Bruno... Só que como ele é meio, assim, modular, não é exatamente o mesmo. É o mesmo arcabouço... Aí tem uma seção, o segundo movimento, tem bastante efeito; e eu uso um *cracklebox* no terceiro movimento... É isso...

Mário Del Nunzio: Você tem diferentes intenções artísticas quando trabalha sozinho ou quando faz coisas junto a outras pessoas? O que muda?

Bernardo Barros: Ah, eu encaro a colaboração como uma maneira de ter uma nova situação em que eu me coloco, que eu sei que eu não só vou estar exposto a coisas diferentes, como eu vou reagir e fazer coisas diferentes das que eu já faço. Depois de cada uma dessas colaborações, e também de improvisações, que são colaborações que acontecem só uma vez e sem muito preparo, mas, mesmo assim, também, eu acabo descobrindo uma potencialidade do meu instrumento, ou ideias formais que eu não pensaria sozinho, coisas que não aconteceriam de outra maneira.

É mais ou menos o que você acaba tentando criar quando você está trabalhando sozinho... Quando você está compondo uma peça sozinho, se você não se coloca em nenhuma situação nova, tem mais chance de você acabar se repetindo. Então, eu acho que, mesmo quando você trabalha sozinho, você busca esse mesmo tipo de situação, uma situação nova, um sistema composicional, ou alguma coisa que você queira explorar que não tenha explorado antes... Sempre existem esses novos canais de diálogo.

Mário Del Nunzio: Quando você vai escrever peças, você costuma colaborar com os intérpretes? Eles influenciam em algo do que você compõe? Ou costuma ser um trabalho mais distante?

Bernardo Barros: Ah, com a Marcela, que eu compus a peça, sim, bastante... Eu mandava trechos de partitura, ela gravava e mandava para mim, até porque eram técnicas muito pouco habituais, e até para eu saber as técnicas que ela conseguia fazer, que eu nem sabia que existiam, ou como soavam técnicas mais tradicionais com ela, ou para eu explicar minhas notações, que nem sempre eram tão óbvias, assim...

Mário Del Nunzio: E é uma peça intérprete-específica, para ela?

Bernardo Barros: É, para ela... No caso das outras peças, eu não tive muito contato. Eu tive alguns encontros, talvez, com o Gnarwhallaby, via *email* e *Skype*, mas foi muito limitado, e eu cheguei lá no dia do concerto e ouvi a peça... E no caso do Vertixe [Sonora], eu também não tive nenhum contato, mas eu fui lá e a gente trabalhou junto na última semana, mas a peça já estava pronta. E agora, nas peças que eu estou trabalhando agora, semana que vem eu vou ter uma reunião com um dos grupos; mas geralmente são coisas assim, de um encontro, dois encontros, não é uma coisa intensiva...

Mário Del Nunzio: São territórios que ficam separados, o de compositor de música de concerto, e o de trabalhar com outros músicos, em situações que envolvem criação, improvisação...

Bernardo Barros: Sim, é o que acontece, mas eu acho que não é o ideal. Mas é como alguns grupos funcionam.

3. Entrevista com Fernanda Navarro

Colaborações compositora-intérprete, hierarquias, colaborações intermediáticas

Mário Del Nunzio: Você pode contar como se dá o seu trabalho colaborativo com outras pessoas? Que tipo de coisas são testadas e trabalhadas?

Fernanda Navarro: Bom, o que eu considero que foi o meu primeiro trabalho realmente em colaboração com um *performer*, alguém que vai tocar a minha peça, e não só alguém com quem eu penso, e que realmente se materializou, que eu acho que foi a peça que você me encomendou.

Antes disso eu tinha feito uma peça com o Bernardo, uma peça eletroacústica, que a gente sentou junto e pensou em fazer alguma coisa. Eu dizia para ele que tipos de sons eu achava que iam ser legais, aí ele fazia, aí voltava, ouvia junto, gostava ou não gostava, e a gente delineou um certo plano de como a composição deveria soar... Aí eu meio que atrolei ele, não gostei do plano dele e fiz do meu jeito... Foi quase uma colaboração, mas eu acho que lidar com um *performer*, alguém que tem um instrumento, e que conhece o instrumento muito mais do que eu, eu acho que é um tipo de colaboração muito mais frutífera para mim, do que colaborar com outro compositor.

Eu diria que a minha primeira colaboração com outro intérprete foi com você, com a peça do seu CD, "Fendas"... Bom, antes disso eu estava compondo música para gaveta, ou música para algum grupo imaginário que talvez fosse ou talvez não fosse tocar a minha peça, ou algum amigo que fosse muito bondoso e generoso de tentar tocar as coisas que eu estava escrevendo. Então, eu acho que foi bem importante para mim escrever essa para você porque me fez pensar mais seriamente sobre a relação entre o corpo e o instrumento, e outras hierarquias, por exemplo: você é compositora dessa peça e o que isso quer dizer em termos de hierarquia, quais são os meus poderes, e pensar a relação entre compositor e intérprete como uma relação de poder. Uma outra coisa que foi positiva para mim é que você também compõe, então lidar com você como um *performer* e também como compositor foi muito frutífera para mim, e acelerou muito o processo, porque muito do que eu queria fazer foi comunicado oralmente – então eu não precisei ficar escrevendo 500 milhões de notinhas de *performance* de como executar tal e tal coisa, porque a gente estava trabalhando junto. Eu aprendi com você coisas que você fazia, gostava de fazer,

coisas sobre a sua improvisação, sobre como você interage com seu próprio instrumento, com pedaleira, com amplificador, com improvisação, com notação, então para mim isso foi muito frutífero, e o fato de você também ser compositor acelerou o processo em termos de comunicação e de entendimento.

Mário Del Nunzio: Existe, na sua produção, a ideia de peças intérprete-específicas?

Fernanda Navarro: Eu não sei, já conversei sobre o meu processo de colaboração com outras pessoas, e as pessoas sempre me perguntam esse tipo de coisa: “Isso é específico para esse *performer*, outra pessoa poderia tocar essa peça?”, e eu sempre fico um pouco na defensiva, porque, é aquela coisa, a gente – quer dizer, eu, né – eu almejo ser universal e alcançar todas as pessoas, mas eu também preciso entender a especificidade de cada pessoa, e da minha relação com a pessoa, com o instrumento, com o momento, então é uma pergunta complicada: qual a transportabilidade dessa peça? Outras pessoas poderiam tocar? Eu gostaria de responder que sim, que outras pessoas poderiam tocar as peças que eu tenho feito em colaboração, que as peças são influenciadas pela maneira como o intérprete usa o instrumento, ou tem um histórico com aquele instrumento, mas eu acho que são coisas que podem ser reproduzidas, ou reinventadas, por outros intérpretes. Então, é específico, no momento da composição eu aprendo as especificidades daquele instrumentista, a relação que ele tem com seu instrumento, que são coisas muito específicas, ou relações muito únicas, mas acho que a gente está expandindo um pouco quando essas relações únicas podem ser aprendidas por outros *performers*.

Aí também tem uma questão: você me perguntou só sobre o intérprete, mas em alguns casos pode ser um caso de intérprete-específico mais instrumento-específico; eu escrevi uma peça para flauta, para a flautista belga Ine Vanoeveren, e a gente estava tentando fazer umas coisas de *whistle tones*, fazer sons bem delicados usando um pouco de ar, e ela tem uma técnica muito específica que ela assobia, assobia normal, e também produz *whistle tone* enquanto ela está assobiando, que é uma coisa que acho que ninguém faz, nenhum compositor escreveu especificamente para esse tipo de coisa. E aí tem também a questão de em que instrumento isso vai funcionar, porque ela tinha uma flauta super específica, muito cara, muito ótima, e esse som podia ser produzido de uma maneira bem eficaz, mas aí você troca de flauta ou troca de flautista e a coisa não vai funcionar... Então também depende do instrumento, às vezes. Mas talvez isso seja só um detalhe muito bobo, não sei...

Mário Del Nunzio: Essas peças que você trabalha com outras pessoas são peças solistas?

Fernanda Navarro: Sim... Esse é um outro problema que eu tenho encontrado. Eu gosto muito de trabalhar com uma pessoa, fazer peças solo. Uma porque eu aprendo muito sobre cada instrumento individualmente – porque aí eu acabo comprando, ou alugando, ou pegando emprestado o instrumento, fico com o instrumento dois, três meses em casa, e aí eu aprendo muito sobre esse instrumento. Por esse lado é bom. E eu aprendo também sobre as pessoas com quem eu trabalho que sempre são pessoas com que eu gosto de conversar, gosto de ficar junto – são pessoas que eu gosto como pessoas, e não só gente que toca minha música; são meus amigos. Então, por isso, acaba sendo uma coisa positiva. O lado negativo disso é que quando eu imagino peças que eu queira trabalhar com um grupo maior, mais do que três ou quatro pessoas, a coisa fica muito complicada – pelo menos na minha experiência aqui, nos Estados Unidos. Quando eu quero trabalhar com grupos, um problema recorrente é que o nível de envolvimento é diferente do nível de envolvimento que um solista tem. Quando você tem um grupo de, sei lá, seis, nove, dez pessoas tocando juntas, elas se vêem como um grupo e as responsabilidades estão distribuídas. O que eu estou querendo dizer? Estou querendo dizer que ensaio é muito mais difícil, e as pessoas, quando estão tocando em grupo, não querem necessariamente trabalhar tantas horas sozinha para produzir um trabalho em grupo. Quando as pessoas estão expostas numa situação de solista, elas se dispõem a gastar muitas horas de ensaio; e quando você tem um grupo, um grupo grande, as horas de ensaio são as horas de ensaio do grupo; e raramente cada membro do grupo se dispõe a gastar dez ou quinze horas por semana para aprender a sua parte. Então acaba sendo muito difícil. Eu não fiz nenhum trabalho em colaboração com grupos, só com solistas.

O que toca num problema que eu acho muito importante – que inclusive é um dos tópicos da minha qualificação, que é sobre trabalhos em colaboração: como trabalhos em colaboração são alternativas muito mais frutíferas do que simplesmente compor para algum *ensemble* mais renomado que lê sua peça, ensaia sua peça duas vezes por trinta minutos, quarenta minutos, e aí tem o concerto.

Mário Del Nunzio: Tá, você não tem interlocução com os membros desse grupo, você depende de um suporte, que em geral é a partitura, e tem pessoas intermediárias que fazem o contato, o regente do grupo, diretor artístico...

Fernanda Navarro: Sim, tem isso, mas para mim também tem o aspecto que eu aprendo menos do que se eu estivesse trabalhando em colaboração no sentido que é uma peça que está em andamento e eu vou ter seis meses, nove meses, três meses, sei lá, para compor, e eu vou constantemente conversar com os intérpretes e saber o que eles gostam de tocar, o que eles não gostam de tocar, o que eles fazem bem, o que eles fazem mal, qual o interesse deles, como é a interface deles com o instrumento... Toda essa riqueza, que para mim é material composicional, é perdida, porque eu não estou lidando com seres humanos dinâmicos durante o processo de composição, eu lido com eles pós-processo de composição. Ou seja, o meu processo de composição é pouco ou nada influenciado pelos humanos que vão tocar aquela peça. E isso para mim é muito triste; eu me sinto culpada, porque aí sim existe aquela relação hierárquica entre compositor e intérpretes, a mente e o corpo, trabalho intelectual *versus* trabalho manual, que são coisas que me desagradam. Então não é só a questão de ter o intermediário, de ter o regente, ou de ter a instituição pagando por aquele *ensemble* que vai tocar a sua peça, ou você indo ao festival que tem um *ensemble* e você escreve a peça para aquele *ensemble*. Do que eu me ressinto um pouco é da falta de comunicação, ou falta de relação mesmo, durante o meu processo composicional; eu acho que eu aprendo muito e ganho muito quando eu estou em contato constante com as pessoas que vão tocar a peça, que vão realmente colaborar com a peça.

Mas o que eu estava querendo falar é sobre alguns aspectos socioeconômicos, e políticos, também; a impressão que eu tenho é que, indo a alguns festivais aqui nos Estados Unidos ou, sei lá, na Europa, é que as pessoas gostam muito da ideia de ter peça tocada por algum *ensemble* que é famoso, que vai dar uma linha dourada para aqueles compositores no currículo deles. Mas eu acho que isso acaba sendo um problema, porque o objetivo acaba sendo ser tocado por um *ensemble* famoso, um intérprete famoso, uma orquestra famosa, e o objetivo não é mais experimentar, ou lidar com outras pessoas... E eu percebo que está começando – ou, não sei se está começando, mas há algum tempo está rolando – esse negócio de os *ensembles* ficarem famosos e encomendarem peças para os compositores. Mas essas encomendas não têm nada de muito personalizado, os compositores não trabalham realmente com os intérpretes. É muito raro situações que tenham *workshops* entre os compositores e os intérpretes. E aí acaba virando uma coisa um pouco política: se você foi tocado, se a sua peça foi tocada por algum *ensemble* chique, famoso, então bom para você. E isso acaba se tornando o objetivo de muitos compositores, em vez de o objetivo ser tentar criar uma comunidade que seja sustentável, porque não é muito sustentável esse modelo de ficar gastando um monte de dinheiro para ir para a

Europa ou para os Estados Unidos e ter peça tocada por algum *ensemble* famoso para você um dia tentar ser famoso também... Então eu acho que trabalhos em colaboração são uma fonte muito mais frutífera e talvez viável para se criar uma comunidade que seja autossustentável.

Mário Del Nunzio: Você pode dizer ou exemplificar reflexões disso no seu trabalho?

Fernanda Navarro: Bom, eu diria que todos os trabalhos para instrumentos solo que eu escrevi são trabalhos que são frutos de colaborações com intérpretes. E são trabalhos de que eu gosto muito, com os quais eu aprendi muito. Um lado positivo, também, é que os intérpretes pegam aquela peça, levam a peça para outros lugares – é uma peça deles; acaba virando uma colaboração que tem outros desdobramentos.

Em relação aos outros trabalhos que eu fiz com outros grupos – e estou falando de música instrumental – eu sinto que o trabalho meio que morre depois da estreia, porque os grupos vão, estreiam, tocam uma vez e tchau, porque eles precisam continuar produzindo, continuar fazendo dinheiro, continuar estreando novas peças de novos compositores, e aquela coisa meio capitalismo selvagem. Bom, esse é o lado mais pragmático.

Agora, como isso interfere na minha composição... Acho que muito do que eu aprendo nas minhas composições para solo eu tento implementar nas minhas composições para grupo, e eu me prejudico muito quando eu tento transportar o meu aprendizado das peças solo para peças para *ensemble*, porque acaba virando uma coisa complicada, que precisa de muitas horas de ensaio, e eu acabo fazendo peças que, muitas vezes para o modelo socioeconômico em que esses *ensembles* funcionam, acaba que frequentemente eu não tenho as peças tocadas, porque é muito complicado, o pessoal não quer estudar, é muito específico, precisa gastar muitas horas para aprender a peça, então acabo não tendo muita oportunidade de ter essas peças tocadas.

E também é frustrante, porque é difícil passar meses e meses trabalhando numa peça e a peça vai ser tocada uma ou duas vezes por um grupo... Então, como Didi Mocóalaria, é uma faca de dois legumes [risos].

Eu aprendo com esses trabalhos de colaboração, mas, por outro lado, quando eu tento transpor isso para as minhas peças para *ensemble* acaba sendo um pouquinho problemático. É, então, acho que o fato de eu não poder ter uma colaboração real, mais próxima, com os membros individuais do grupo, não é muito legal para mim... Eu gostaria de conseguir trabalhar com grupo... Eu adoro escrever

para um monte de instrumentos, acho muito legal, mas não encontro muitas oportunidades de fazer isso da maneira como eu gostaria. Tem muita coisa que eu tenho que mudar para a peça [ser tocada]. Mas acho que o ideal, uma coisa que eu queria para o futuro, era ter um grupo grande com o qual eu pudesse trabalhar intensamente e fazer o mesmo tipo de trabalho que eu faço com os solistas, de ter uma colaboração mais real.

Mário Del Nunzio: E você tem ou pensa ter trabalhos que não sejam nesse modelo compositor-intérprete? Te interessa trabalhar com outros modelos? Por exemplo, você falou de um trabalho compositor-compositor, com o qual você aparentemente não ficou muito satisfeita...

Fernanda Navarro: É, deixa eu te dizer um pouco das experiências que eu tive que não foram compositor-intérprete. Eu tive uma experiência compositor-compositor que eu achei que não foi ideal para mim. E não é uma coisa que eu tenha muito interesse para o futuro, de trabalhar em colaboração com outros compositores. Isso é uma questão.

A questão de eu mesma ser intérprete, é um problema muito sério... Eu tenho problema muito sério de estar exposta, de ser vista por um monte de gente, de estar no meio do público... Eu tremo, fico com dor de barriga, fico nervosa, quero vomitar...

Realmente não é para mim. Eu não sou uma intérprete, uma *performer*. Não é para mim. É complicado. Então, para eu tocar alguma coisa de alguém, é difícil. E também eu teria que ter algumas habilidades muito específicas, sei lá, se fosse para eu tocar piano, eu teria que voltar a tocar piano, teria que praticar horas, horas e horas, eu acho [risos]. Então acho que seria um pouco mais complicado.

Eu tive outras colaborações, e uma que eu tenho mais em mente agora é com uma artista visual, chamada Stefani Byrd, e esse tem sido um processo muito bacana para mim, porque não é necessariamente só sobre música, eu não estou fazendo peças de música – a gente está lidando com vídeo, com sensor de movimento, e eu também faço algumas coisas eletroacústicas, e não tem nenhum instrumentista envolvido. Tem sido muito legal para mim, e eu quero continuar explorando. É bom que eu não preciso me preocupar tanto com essas hierarquias; o meu trabalho com ela não tem essa hierarquia de quem fez o vídeo, quem fez a música, quem é dono do que, e tal... Todos os conceitos são originados por nós duas; eu sinto que é um pouco mais livre trabalhar desse modo.

Mário Del Nunzio: E como vocês trabalham? Vocês conversam, pensam coisas juntas e cada uma aplica na sua área?

Fernanda Navarro: Bom, eu posso te falar desse projeto que a gente está fazendo agora. A gente está propondo isso para uma instituição que tem aqui, chamada Calit2, que é um pessoal que tem um monte de grana para lidar com tecnologia em vídeo e música. Então eles têm uns telões gigantes de super alta resolução – 4k, 8k, 16k; eles têm um monte de sensores de movimento, de temperatura, de luz; tem umas coisas de realidade virtual imersiva, que você põe aqueles óculos malucos e vê uma realidade virtual diferente de quando você vai ao cinema, na qual você está totalmente imerso... Enfim...

Então, a proposta que a gente está querendo fazer é sobre várias coisas, mas um problema que eu estava querendo endereçar é: qual a maneira que a nossa sociedade vê o corpo feminino e um pouco sobre violência contra mulher, e sobre outras expectativas em relação ao corpo e tal...

Bom, enfim, o processo começou eu explicando para ela que eu queria fazer algo que tivesse a ver com uma foto; aí eu mandei uma foto para ela, em que eu escrevi algumas palavras no meu rosto, por exemplo: na minha pálpebra eu escrevi “medo”; na minha testa escrevi “padrões de beleza impostos pela mídia”; aí eu escrevi no meu pescoço, sei lá, “violência doméstica”. Aí, influenciada por esses tutoriais de “como ficar mais bonita”; “como colocar pó na cara para você ficar com sua pele mais homogênea e mais atraente”; “como arrumar o seu cabelo para ficar mais sexy”; então eu pensei em fazer um tutorial sobre *concealer*, como esconder as imperfeições na sua cara, na sua pele; aí as imperfeições seriam essas palavras. Eu fiz um teste, mas ficou muito ruim, porque eu escrevi as palavras e tentei passar a maquiagem e ficou tudo preto, e aí não era o que eu queria... Aí eu conversei com ela e perguntei: “como resolvemos isso?”; eu queria fazer alguma coisa que tivesse a ver com todo esse peso histórico de ser uma mulher, está tudo na sua cara, você faz de conta que não está vendo, põe uma maquiagem para esconder tudo, mas na verdade você tá escondendo quem você realmente é. Aí, como a gente faz isso? Aí a gente começou a conversar, e ela falou: “com a tecnologia que eles têm lá no Calit2, de repente eu posso projetar - ao invés de você escrever as palavras na sua cara, eu projeto as palavras na sua cara, e ao invés de você colocar um *concealer* de maquiagem no vídeo, a gente tenta fazer isso através do vídeo. E aí ela começou a falar de outras coisas que, para mim, na época, não estavam ressoando; por exemplo, “você já pensou no corpo feminino para uma pessoa trans?”, que também é um tipo de violência ao corpo... E a gente começou a trocar ideia sobre como a gente altera o corpo por conta de expectativas

externas, violências impostas por nós mesmas, contra o nosso corpo, para atender algum tipo de expectativa social, externa... E esse foi o começo, mais ou menos, desse projeto.

E também tem a parte de música, que eu quero fazer, que é usar o piano como um produtor de uma pseudo-voz – por isso que eu queria também pensar no Disklavier – como fazer com que o piano reproduza algo que se assemelha à voz humana, e isso tem a ver com as mulheres não terem uma voz, ou terem uma voz oprimida...

E aí a parte de música... ela não tem conhecimento sobre música – não toca um instrumento, não sabe partitura, não conhece *software* de música, nem nada. Então eu ficaria mais encarregada por esse lado, e como eu não sou tão boa em coisas de vídeo, ela ficaria encarregada por coisas de vídeo. Mas a parte conceitual, a gente discutiu junta, e como a peça inteira vai se desdobrar vai ser um resultado do nosso trabalho. Então, sim eu diria que cada um fica mais sedimentado nas suas áreas específicas – música, vídeo – mas ainda assim acho que uma influencia a outra em relação a como lidar com a especificidade.

Teve uma outra peça que a gente também fez em colaboração, a Stefani, eu, e o Juan Rubio, e que era para quatro painéis que eram sensíveis ao toque, então se você tocasse na tela alguma coisa poderia acontecer. A gente teve um problema nisso, porque quando você tem que escrever na nota de programa ou alguma coisa assim, quando você tem que definir quem fez o que, de quem é a peça, é uma coisa meio complicada, porque parece que os modelos que a gente tem de como lidar com arte em galeria ou em sala de concerto é do tipo: tem o compositor, tem o diretor, no caso do vídeo... E as coisas, em processos como esse, não são tão claras, quem é o diretor, de quem foi o conceito, a ideia inicial, quem sugeriu o que, quem fez o que. Então eu cada vez mais penso que talvez a gente devesse diluir um pouco essa ideia de quem fez o que. Nesse outro trabalho que a gente fez, a gente teve um problema sério de definir quem fez o que; era um trabalho que tinha som especializado – tinha 32 caixas de som – e eu fiz o áudio para isso, e ela gravou o vídeo, mas eu fui uma das atrizes para o vídeo dela, e a gente colaborou, e teve ideias juntas de como o vídeo deveria ser e de como a relação do público com o *touch screen* deveria ser... Então foi tudo muito misturado... Ela operou a câmera, mas a gente fez tudo junto, assim como eu operei o meu *software* de som, mas consultei todo mundo para saber que tipo de som eles achariam legal, que seria bom para essa peça.

Então, eu sinto que com artes visuais tem sido um pouco mais fácil de diluir essa questão hierárquica, e com música tem sido um pouco mais difícil.

Mário Del Nunzio: Mas você acha que também teria esse interesse de diluição de autoria na sua prática musical?

Fernanda Navarro: Eu acho que sim, mas a minha experiência conversando com as pessoas com as quais eu colaborei – eu não conversei com todo mundo, mas conversei com a Ine e com o Matt, sobre como explicar para os outros quem fez o que... Quando você imprime a partitura você põe lá o título e o nome do compositor... Mas aí, como eu explico o que eles fizeram? Ambos ficaram muito desconfortáveis com a ideia de eu incluí-los como compositores – eles falam “não, eu não sou compositor, eu não pus uma nota no papel, eu não criei nenhuma estrutura” ambos ficaram, assim, “não, não é isso”. Aí eu perguntei para eles como eu endereço o que foi essa peça; aí eles falaram “Se você só disser peça estreada ou dedicada, ou trabalho em colaboração, por mim já é o suficiente”; e a Ina falou “eu me sinto desconfortável sendo chamada de compositora; eu não sou compositora e eu não acho que compus essa peça, eu não comporia uma peça”. Então às vezes também tem essa, de entender o que se passa; talvez a gente deva abandonar um pouco a ideia de compositor, mas eu acho que os *performers* não querem abandonar a ideia que eles são os *performers*. Ainda assim, existe uma divisão de trabalho, ou uma tendência maior de trabalho... Eu obviamente não fui a intérprete dessa peça... E as pessoas com as quais eu trabalhei, os tipos de colaborações que eu tive até agora, essas pessoas não se sentem muito confortáveis compondo, mesmo... Elas não querem se sentir muito responsabilizadas por originar estruturas escritas, coisas desse tipo.

E aí, em relação a improvisação, que é um outro tópico interessante... Eu trabalhei com pessoas que gostam mais, ou gostam menos, de improvisação, mas eu não me sinto muito confortável nas minhas peças de falar para a pessoa “ah, agora improvisa aí”. Eu não gosto muito disso. Eu me sinto muito desconfortável falando “ah, agora, até minuto 3:35 da peça, você veio tocando o negócio que eu pedi para você tocar, aí agora, sei lá, por dois minutos improvisa aí, faz aí o que você quiser fazer”. Quem sou para dizer “agora improvisa aí”... Eu acho que improvisar é uma coisa tão pessoal, depende tanto de onde você tá, quem é o seu público, como você está se sentindo, com quem você quer tocar, eu acho que esse negócio de “improvisa aí” no meio da composição é meio mal, sei lá, mas é só meu gostinho pessoal. Por eu ter muito respeito por como as pessoas gostariam de improvisar, e porque eu acho que também não faz parte do que eu estou pensando, esse negócio de colocar partes de improvisação nas minhas composições, não é assim que eu funciona.

Eu aprendo quando os intérpretes estão improvisando, eu peço para eles improvisarem, eu vou a concerto de improvisação deles, eu tento aprender mais sobre eles, eu converso com eles, vejo o que eles gostam, e tento incorporar – não sei se incorporar é a palavra certa – mas tento aprender com eles, enquanto eles improvisam, aprender o que eles fazem e endereçar isso para eles na música que eu escrevo para eles. Ah, e o tópico de autoria... No caso de você ter uma peça em que você fala para o cara “improvisa aí”, quem que fez a peça?

Uma outra questão que eu comecei a pensar, que é interessante, não necessariamente sobre o meu trabalho: eu estava conversando com o contrabaixista que trabalha aqui, o Mark Dresser, e ele improvisa muito, é excelente contrabaixista, e a gente estava conversando sobre essa questão de colaboração, e aí ele me contou sobre uma coisa que ele ficou um pouco revoltado, e era uma coisa que os compositores precisavam conversar mais: aparentemente na Europa, acontece um milagre, a música toca no rádio e as pessoas ganham dinheiro... Então existem alguns compositores que escrevem partituras muito abertas, bem abertas, e lidam com intérpretes específicos que são excelentes improvisadores, e aí eles fazem uma gravação dessa peça, que é basicamente uma improvisação guiada, tocam no rádio por, sei lá, 45 minutos, e a rádio precisa pagar os direitos autorais; e para quem que a rádio paga os direitos autorais? Para o compositor. E aí os intérpretes ganham zero... É uma questão muito complicada, porque o tipo de trabalho, envolvimento, tempo envolvido não corresponde ao modelo... É uma coisa a se pensar.

4. Entrevista com Guilherme Darisbo.

Sobre o selo Antena

Mário Del Nunzio: Você poderia descrever como foi a criação do Antena? (o que motivou, quais as pessoas envolvidas, etc)

Guilherme Darisbo: Já havia no Brasil um punhado de músicos - ou ruidistas, se preferir o termo - que trabalhavam com música eletrônica ou eletroacústica de uma maneira mais investigativa, indo além do que normalmente se chama de música eletrônica enquanto estilo. Era gente vinda tanto do pós-punk, do industrial, como do eletrônico pisteiro. Por afinidade, todos tinham contato entre si, alguns já tinham feito parcerias, tocado juntos. Então veio a ideia de juntar, criar um coletivo - coletivo era uma palavra super chique na época -, coisa de patota. Dentro desse coletivo teria um *netlabel*, se produziram shows e eventos em todo o Brasil, talvez se lançasse algum disco físico, fizesse a revolução do noise, enfim, o que desse na veneta e fosse possível na hora, pôr o povo em contato para ver o que acontecia. Já havia algumas experiências com selo antes, como o n0-age, do Bode [Gustavo Bode, de Porto Alegre, dos projetos Zuzammenhangslos, editH10Sdat, etc.], que foi um netlabel; o Bactéria, do Alter [Breitenbach, de Porto Alegre], o Enema, do Max [Chami, de Santa Maria, dos projetos e bandas Antoine Trauma, Iconoclasticos, GDE, etc.], e o Container, dos Gengivas Negras [de Curitiba], que até então tinham lançado só K7s. Então com essa patota, cinco cabras, nós criamos o Antena. Éramos três em Porto Alegre (Alter, Bode e eu), Max em Santa Maria e o Mario Baril em Curitiba. A partir disso, gente que tinha trabalho próximo foi agregando. ABesta, de Floripa; AjaxFree, de São Caetano; o pessoal da Fronha Records e da Menthe de Chat, do Rio. Thelmo veio logo depois. E um foi apresentando outro, a rede foi se formando.

Mário Del Nunzio: Além do selo virtual, havia a organização de apresentações? Como se dava? E como se dava a interação entre pessoas de diferentes localidades?

Guilherme Darisbo: Havia. Uma coisa que foi meio pedra fundamental do Antena foram dois shows no Teatro de Arena em Porto Alegre. Tocamos editH10Sdat, do Bode; Cine Victória, que era como eu assinava na época; ABesta, de Floripa; o (dell.tree), do Marcelo Mendes, da Fronha Records do Rio; e o Lavajato, do Carlos D, que tinha se mudado para Porto Alegre pouco antes mas a gente pôs no cartaz como

sendo do Rio mesmo, sacumé, "olha, tem um ARTISTA de fora, da cidade grande". Como assim, "como se dava"? Cê quer saber como o pessoal fazia para vir?

Mário Del Nunzio: Quero saber como era a organização das apresentações, se tinha periodicidade ou não, se havia locais fixos (ou recorrentes), como eram divididas as funções, esse tipo de coisa.

Guilherme Darisbo: Eu organizava, ou tentava. Um lugar que foi bem recorrente foi o Teatro de Arena, enquanto a Rosa Campos Velho era diretora, era bastante aberto e fácil de trabalhar. Com a troca de governo do estado - o Arena é um teatro público - a coisa ficou mais burocratizada, e pouco a pouco foram aparecendo problemas, então paramos lá e fomos procurar outro lugar. Acho que fizemos cinco ou seis noites no Teatro de Arena, com uma periodicidade de mais ou menos dois meses entre um show e outro. Nessa altura, dos cinco ruidistas que estavam desde o começo nós já éramos uns trinta, de várias cidades do Brasil, alguns no exterior. Tínhamos armado a turnê do Szkieve, o Dimitri della Faille, da Bélgica; tocou em Porto Alegre, em São Caetano e no Rio, no Plano B. O Plano B foi outro lugar recorrente, claro. Sempre que tinha alguma coisa do Antena no Rio, ou sempre que algum participante do Antena tocava no Rio, era ou no Plano B ou em alguma produção relacionada ao Plano B. Max fez algumas noites em Santa Maria, num teatro da UFSM; Fábio A. [AjaxFree] a partir da turnê do Szkieve começou a armar coisas em São Bernardo, num centro cultural chamado Cidadão do Mundo; em Porto Alegre o Douglas Dickel [input_output], que estava participando do Antena também, pôs o Pan&tone [Cristiano Rosa] em contato com a gente, que trouxe aquelas coisas com circuit bending, umas outras ideias. O Pan&Tone na época estava trabalhando muito com o Colorir, um duo de improvisação livre do Dom Pedro e do Peter Gossweiler, de Porto Alegre mas que estavam morando em Floripa, e começaram a fazer ciclos de shows lá. Através deles fiz contato com a Palavraria, livraria em Porto Alegre que tem espaço para shows pocket, e ali ficamos armando coisas por uns bons dois anos, em dois semestres com periodicidade fixa, show uma vez por mês, normalmente com pelo menos um convidado de fora. Fizemos contato também com uma turma boa da faculdade de música da UFRGS, estava com um pessoal bem interessado em eletroacústico, ruído, música de improviso. Rodrigo Avellar, Cuca Medina, Faraco. A coisa foi crescendo.

Sobre como eram divididas as funções, bão, aí era como dava. Dependendo da disponibilidade do pessoal, eu ia delegando funções. Algumas vezes funcionavam melhor que outras. Algumas vezes fiz quase todo o trabalho de produção e divulgação sozinho. Outras vezes foram bem mais tranquilas. Mas de algum jeito acontecia.

Mário Del Nunzio: Parece que um fator determinante para a formação do que se poderia chamar de "cena experimental" no país foi o desenvolvimento de um diálogo entre pessoas ligadas à universidade e pessoas com outras formações, que se dedicam a práticas como improvisação livre e música de ruído. Você mencionou isso de passagem na resposta anterior. você concorda com isso? Como esse contato se deu no caso do Antena?

Guilherme Darisbo: Acho que você está supervalorizando a universidade.

Mário Del Nunzio: Você poderia explicar melhor, se possível? E poderia também comentar como se deu o contato que você mencionou acima, e se houve algo relacionado à universidade que tenha sido relevante.

Guilherme Darisbo: A universidade - a UFRGS em 2007, no caso - foi um ambiente onde nós encontramos um punhado de bons parceiros, com interesses em comum. Mas não foi um espaço onde o Antena conseguiu institucionalmente realizar qualquer coisa. Não foi mais importante para o Antena que, por exemplo, a cena metal - onde nós também encontramos alguns parceiros. Ou a cena de rock alternativo, de punk. Algumas pessoas em todos estes cenários estavam produzindo coisas que já não encaixavam muito bem dentro dos limites - de estética ou de prática - de cada um desses cenários. Então estavam criando meio à deriva, buscando um espaço com uma interlocução mais amigável, e encontraram o Antena. Tou lembrando agora uma vez em que o Fernando, do Plano B, me falou de algo parecido que aconteceu no Rio. Foi no início do Plano B, Fernando buscou as pessoas das faculdades de música lá, procurando espaços para tocar e fazer eventos. Diz ele que o que aconteceu foi o contrário, estava buscando espaço para tocar, mas o que ele encontrou foi um punhado de pessoas que, mesmo dentro da universidade, não conseguiam espaço para as coisas que faziam. E estas pessoas foram tocar no Plano B.

5. Entrevista com Henrique Iwao.

Improvisação e composição, práticas colaborativas e trabalhos com grupos

Mário Del Nunzio: Você mantém um trabalho bastante múltiplo, que envolve improvisação, composição, interpretação de música contemporânea, parcerias, etc. Há divisões entre as atividades? Como isso se dá na sua atuação?

Henrique Iwao: Deixa ver por onde começar... Acho que improvisação pra mim tem uma função muito importante, que é a de manter-me sentindo como músico. Tenho meus instrumentos, minhas coisas e eu faço música com outras pessoas e para outras pessoas de uma maneira que eu já vejo resultado, já estou fazendo música. E isso tem um contato mais palpável com o fazer musical, talvez por causa dos outros tipos de interação; por exemplo, em composição, as coisas que eu às vezes faço sempre demoram muito, tem muitos projetos que ficam pela metade, muitos projetos que não estão terminados ou foram terminados, mas nunca foram tocados, em partitura, então fica um pouco abstrato... E também o tempo, de ser muito demorado e tal. Deixa eu ver se consigo explicar melhor isso... Não sei se é uma explicação muito complexa não, é mais assim, de ver resultado logo, nisso a improvisação é importante, de você já estar fazendo música, já estar se apresentando, já estar dialogando com outras pessoas e ser uma coisa bem prática, que se opõe completamente às coisas de composição que geralmente demoram muito, têm muitos problemas técnicos, logísticos, de tempo e de dinheiro... às vezes as coisas demoram demais.

Então, por exemplo, eu trabalho como professor e metade do meu tempo já está com o trabalho na escola, na Oi Kabum, então esses projetos que tomam mais tempo, de repente são interrompidos por outras coisas pra fazer e eles vão perdendo espaço, porque não tem um dinheiro também, um plano maior também de “com certeza isso vai acontecer dia tal...”, num sentido que eu não estou dentro de um circuito de composição.

E aí a improvisação, que eu e o Matthias fazemos uma vez por semana, já garante que pelo menos uma vez por semana, embora eu faça isso mais que uma vez por semana, mas garante que eu pegue nos meus instrumentos e tente tocar alguma coisa, o que pra mim já é superimportante. Além disso, tem projetos que vão surgindo, ou de música conceitual, ou o projeto de colagens que eu vou fazendo, mas aí vou procurando tempo para fazer, ou quando tem um pouco de tempo eu faço...

Mário Del Nunzio: Em algum momento eu lembro que você tinha comentado que você aferia status diferentes à composição e à improvisação. Que quando você ia compor alguma coisa você precisaria trazer algo novo, ou teria alguma responsabilidade maior...

Henrique Iwao: Acho que a relação é totalmente diferente mesmo. Quando eu falo composição acho que... Em composição eu separo um pouco os trabalhos, na verdade. Quando é uma coisa do tipo composição de música instrumental, por exemplo, as coisas dão muito trabalho, e eu tenho essa preocupação de tentar contextualizar em relação ao que eu conheço de música e o que eu posso tentar fazer que é uma novidade, ou que traga um elemento de se arriscar, fazer uma música que seja diferente, que você não sabe direito no que vai dar, ou que você combina os elementos de uma maneira que você nunca ouviu. E aí acho que isso é um processo mais demorado, mais angustiante, mais tenso. E é o que eu faço menos porque eu não consigo me inserir numa coisa que dê certo nesse sentido, de compor uma peça, terminar de compor, alguém tocar e eu ter retorno do público, etc. Ou mesmo assim, de ter um planejamento de tempo suficiente para dar conta de fazer essas coisas, de ficar um ano numa música, aí tem muita coisa que é semi-abandonada em composição por causa disso, nesse tipo de coisa.

Mário Del Nunzio: Então parece que quando você vai compor, você tem uma espécie de ideal modernista, de inovação...

Henrique Iwao: É mais ou menos isso...

Mário Del Nunzio: Uma espécie de superação...

Henrique Iwao: Não uma superação, é mais uma invenção de lugares, ou a exploração de lugares que estão meio escuros, inexplorados.

Mário Del Nunzio: E com improvisação é uma coisa mais social?

Henrique Iwao: Social?

Mário Del Nunzio: Algo que você faz com regularidade, que te traz recompensas instantâneas, de certo modo, que serve para você manter-se ativo.

Henrique Iwao: Não sei se eu chamaria de social...

Mário Del Nunzio: Inclusive serve para você interagir com outras pessoas, conhecer outras pessoas, etc...

Henrique Iwao: Sim, nesse sentido sim. Mas tem a ver com o tempo também. Uma coisa é prática, ágil, já estabelece várias redes rapidamente, e a outra coisa é lenta, precisa de tempo, de músicos dispostos, precisa de toda uma articulação que eu tenho muito menos pra mim do que outros compositores. Então é um processo mais capenga. E aí, como demora muito... eu acho que essa coisa de demorar, de você pensar muito, tem a ver também com você tentar explorar esses lugares diferentes, estranhos, de depender mais de ideias, por exemplo. Mas não só de ideias, também delas. De uma ideia de exploração que gera mais expectativa que a improvisação, porque na improvisação você está querendo fazer coisas diferentes, coisas novas, mas você tem que fazer aquilo na hora.

Mário Del Nunzio: Tem improvisadores que tem essa preocupação de tentar não se repetir. Isso envolve, talvez, não repetir muito as pessoas com quem se toca, o que não é o seu caso, em absoluto.

Henrique Iwao: É, não é mesmo.

Mário Del Nunzio: Quando você improvisa, você está preocupado com ser bem sucedida artisticamente aquela improvisação? Isso é algo central?

Henrique Iwao: É, eu acho que eu me preocupo porque é isso que dá uma das bases de como você improvisa. Tem um contexto, tem uma cena e você está dentro dessa cena; e se eu não sentisse nenhum propósito dentro de uma cena, então eu não sentiria que eu estava tomando nenhum tipo de decisão, sabe? Então acho que uma das coisas é que as improvisações têm que ser legais, elas têm que ser bem sucedidas. Se elas vão ser muito, ou nem tanto, aí já é outra questão. Não tenho uma coisa muito específica do tipo “tem que ser muito bom”, não é isso, mas de acordo com as cenas, eu tento contribuir para que seja bom, para que seja interessante de ouvir. E isso varia bastante, podem ser coisas musicais bem específicas, até fazer palhaçada para ver se quebra um clima, ou se cria uma relação com o público que é diferente, ou de expectativa musical que é frustrada... Isso pode ser uma estratégia

para tentar conseguir que seja uma coisa legal também, mas não tem uma cobrança superforte, mas lógico que isso meio que guia várias decisões.

Mário Del Nunzio: E há situações que me parecem que são meio intermediárias, que são os grupos com quem você desenvolve trabalhos de mais longo prazo, sim?

Henrique Iwao: É, por exemplo, no caso do Epilepsia. A gente não ensaia direito... O Epilepsia ensaiou uma vez só. É um grupo que não ensaia.

Mário Del Nunzio: Não ensaiar é uma proposta de fato do grupo ou é uma conjuntura?

Henrique Iwao: Acho que são as duas coisas. Acho que a gente nunca parou pra ensaiar mesmo, porque a gente tinha um material que surgiu de improviso e aí cada um trabalhava sua parte separadamente; a gente tinha uma preocupação em criar texturas que mudassem mais lentamente, mesmo porque o meu material musical é bem restrito. E acaba que os shows são bem parecidos em termos de estrutura, então a gente consegue ouvir e compará-los e falar “olha, essa parte sempre acontece”, “isso aqui tem uma variação do tipo tal ou tal”, mas as coisas vão sendo compostas pelas possibilidades de improvisação dentro dessa regra de ser lento, do som ser muito alto, de tentar ser agressivo com o público, mas ao mesmo tempo uma coisa que é mais arrastada mesmo, mas ao mesmo tempo sem ser muito arrastado.

Mário Del Nunzio: Isso tudo foi pré-determinado em conversas?

Henrique Iwao: Não, porque a gente improvisou e falou “ah, esse clima a gente gostou”, e a gente não conversou muito.

Mário Del Nunzio: Isso nesse único ensaio?

Henrique Iwao: Foi tipo um dia no Ibrasotape que a gente estava tocando e achou interessante. E daí a gente ouviu de novo e falou “Ah, que legal, vamos fazer isso”. Aí a gente tocou outra vez, tocou algumas vezes, e depois conversamos... E aí geralmente as conversas do que dava errado era alguma coisa específica, por exemplo, eu fazia uns *glissandos* ou umas notas no meio de uma coisa que era mais um pedal, aí falava assim “ah, isso aí não combina, então pra próxima tenta não

fazer”, e também a coisa dos tempos, de tentar alargar os tempos para as sessões durarem 8 minutos, 7, 12, em vez de ser uma improvisação rápida que vai mudando muita coisa, por exemplo, fazer um crescendo que vai de *pianíssimo* até *fortíssimo* em 10 minutos, 15 minutos. Aí a gente falava isso. Então é uma mistura, mas é uma improvisação que tem elementos específicos que vai virando uma composição, mas ao mesmo tempo ela é frouxa.

Mário Del Nunzio: O grupo tem um estilo pré-determinado que é seguido, mas o específico desse estilo é definido pelo improvisado?

Henrique Iwao: No Epilepsia, eu que decido quando muda de sessão, mais ou menos, por causa dos elementos que eu uso; o Jean faz mais texturas de ruído e ele fica numa posição meio de solo na maior parte do tempo, e eu tenho uma base, eu tenho o grave, por exemplo, que está sempre comigo, eu tenho as luzes piscando pro público, então na hora que eu tiro umas luzes eu tenho um sentido de transição de sessão muito mais claro do que ele mudar o timbre da coisa dele, no contexto, então geralmente eu que dou esse passo. E como eu tenho poucos elementos, então fica restrito mesmo. Mas às vezes a gente bota coisa nova, por exemplo, teve uma vez que o Jean resolveu cantar num trecho.

Mário Del Nunzio: Mas isso foi pré-combinado ou não?

Henrique Iwao: Não. Eu tinha levando um instrumento que era aquele HD que gira e gera um grave, então em uma sessão inteira eu estava mexendo naquilo, e também não era combinado. E aí a gente gravou também, então quando a gente vai gravando vai gerando umas expectativas a mais, ou algumas coisas que você sabe que você pode fazer, só que como a gente não combina, por exemplo, talvez ele não entre com a mesma coisa que eu pensava que ele entraria, então muda um pouco. Mas no geral soa como o mesmo tipo de som, se bem que tocar com muitos improvisadores é assim também, né? Mas aí acho que o Jean já tem pré-definido na mente dele que tipos de timbre ele vai usar, que tipo de sons, que tipo de articulações, e eu tenho totalmente [definido] porque eu não consigo fazer outras coisas inclusive. Eu consigo [fazer] uns [sons de] 60 hertz, consigo fazer crescendo, consigo fazer uma coisa que é de um pulso, consigo fazer uns ruídos...

Mário Del Nunzio: Por favor, descreva um pouco o seu instrumentário nesse grupo.

Henrique Iwao: É um computador rodando síntese de *wavetable*, que é basicamente um gerador de pulsos, só que com um jeito de ler esses pulsos pra gerar ruído, tenho dois estrobos que ficam virados para o público, e o eletromagnetismo desses estrobos é amplificado, então eles também geram uma coisa parecida com pulso, que é um pouco mais confuso, eles geram um som mais borrado do que um pulso. Tenho também holofotes que são amplificados eletromagneticamente com o *dimmer*, o eletromagnetismo deles vira um som, que é 60 hertz mesmo por causa da corrente elétrica que a gente usa no Brasil, e eu posso usar essas modulações de timbre dentro dos 60 hertz, de acordo com sua intensidade: se ele está superintenso, pouco, médio. E eu geralmente só uso dois desses, ou às vezes até mesmo um – geralmente dois - e eu uso também um estrobo de LED de brinquedo, que é bem fraquinho, mas que faz “*bem, bum, bem bum*”, o que gera um outro tipo de metrônomo, e tem essas inserções, às vezes eu uso um *piezo* num copo de plástico para gritar, que vira um microfone bem ruim, teve uma vez que eu usei esse gerador de graves, que é um HD *hackeado*, e na última eu estava usando também um holofote que faz varreduras, então quando ele se mexia para tentar mirar no olho das pessoas ele fazia “*uéééééé*”, meio Robocop.

Mário Del Nunzio: Seu instrumentário de certa forma define o que você vai tocar quando você improvisa. Isso confere? Se você, por exemplo, fosse usar essa instrumentação com o Infinito Menos isso seria muito problemático, e o mesmo vice-versa?

Henrique Iwao: Seria problemático. Mesmo quando o Epilepsia fez um show junto com o Chinese Cookie Poets, que é um grupo de rock mais *groovado*, tem ritmos, teve uma hora que simplesmente a gente estava alternando, a gente não conseguia tocar junto porque não tinha como responder rápido, tinha sempre que construir uma coisa aos poucos e o programa de computador que eu fiz não foi construído para ser muito ágil e não consegue responder muito rápido para certas coisas. Mas não sei se eu diria que isso define o que eu toco, porque ao mesmo tempo é uma coisa que vai em paralelo, eu que fui construindo este instrumentário também, então são as duas coisas: o que ele pode oferecer e o que eu estou pensando, e vai chegando numa conclusão entre o que eu quero e o que está sendo oferecido.

Mário Del Nunzio: Mas não é um instrumento versátil?

Henrique Iwao: Não é um instrumento versátil, não é uma guitarra com pedaleira.

Mário Del Nunzio: Tem algo que você possa acrescentar sobre como se dá a colaboração no trabalho do Epilepsia?

Henrique Iwao: Falando de colaboração com o Jean-Pierre Caron, acho que teve essa coisa que a gente improvisou e aí chegou em alguns lugares e criou o Epilepsia, que a gente já resolveu tocar sem ensaiar, mas a partir de um cenário musical bem definido. E uma coisa que eu me lembro desse começo é que o Epilepsia não tocava muitas vezes, a gente deve ter tocado com o Epilepsia umas sete ou oito vezes no total, talvez um pouco mais... Mas é que tinha que tocar bem alto, o som tinha que ser bem intenso porque o Jean queria e porque a luz era agressiva e o som tinha que ser agressivo também, e isso foi um ponto desse encontro que eu tive que me permitir aumentar muito mais o som do que normalmente eu fazia para poder estar no mesmo nível que o Jean e para poder criar esse outro lugar, inclusive porque a gente fez um duo que se encaixaria no gênero *Noise* e tinha a ideia de seguir algumas características de gênero mesmo, desde o som ser muito intenso, até coisas temáticas como o nome Epilepsia, que tem a ver com desordem mental, morte... O disco que a gente lançou ao vivo no Plano B chama-se *Death Raving*, quer dizer, delirando mortes, então acho que isso também se enquadra numa questão de gênero, pra gente reconhecer mesmo que a improvisação que a gente fez poderia se aproximar dessa coisa do *Noise*, acho que alguns elementos para mim – não sei o que o Jean diria sobre isso – mas [foram] esses dois elementos que começaram a fazer parte da preocupação mesmo: esse elemento que é abstrato, que é temático, que não está lá no som, mas ao mesmo tempo tem um imaginário de luzes piscando, meio *rave* e festa, mas uma festa...

Mário Del Nunzio: Uma festa do mal?

Henrique Iwao: É do mal, mas que tem a ver com a morte. Não a morte no sentido negativo, mas de delírio e essa coisa de tocar bem alto, que já tinha a ver com as coisas que o Jean fazia, então acho que me aproximei dele em algumas coisas. E outra coisa que é uma contraposição ao trabalho com o Infinito Menos ou quando eu tocava junto com você, que é ter um trabalho mais lento, de textura, em vez de ter um trabalho de gesto e de figura e contraposições rápidas. No sentido de colaboração isso

tem bastante a ver, no caso de eu querer fazer uma outra coisa e também achar uma outra pessoa...

Mário Del Nunzio: Se aproximar de pessoas que tem mais a ver com a proposta...

Henrique Iwao: Aproximar-me do Jean porque tinha mais a ver com ele, por exemplo. E acho que isso pra mim funciona.

O outro grupo com o qual a gente estava tocando, mas que é uma bagunça, é o Coletivo Distante; ele surgiu porque o Felipe José queria fazer uma interpretação do “Cobra”, do John Zorn, interpretação com músicos que tinham alguma experiência em improvisação e aí a gente tocou bastante “Cobra”, a gente ensaiou muito, ensaiava quase uma vez por semana durante um ano ou um pouco mais até. E aí eu fazia ou a regência ou tocava os meus instrumentos de improvisação que são objetos, tábua amplificada, algum brinquedo, às vezes *feedback* na mesa gerando frequências, e aí interagia com outros músicos. Eu acho que aí a colaboração tem algumas coisas interessantes que me forçavam a um monte de coisas que eu nunca fazia, por causa das regras do jogo e por causa dos músicos que estavam lá. Então, por exemplo, uma formação comum era ter o Edson, que é percussionista, toca bateria também e gosta muito de fazer ritmo; o Ricardo Passos, que canta com técnicas indianas de canto gutural e toca instrumentos étnicos, então ele tem uma coisa com música étnica, então você consegue identificar vários estilos, cada pessoa com uma série de características que você poderia simplificar e dizer que tinha mais ou menos um estilo... O baixista, o Miguel, está acostumado a tocar rock, então você vê que apesar dele tentar fazer ruído, muitas vezes ele tem uma coisa que tende a ter notas repetidas, a ser meio base; tem o Matthias, com quem eu já estou acostumado a tocar, mas havia outros guitarristas, por exemplo, às vezes estava o Gustavito, que toca uma espécie de axé parecido com Caetano Veloso, a banda dele é assim, e acho que era interessante eu me aproximar disso porque me fazia pensar “pô, como eu toco mal meu instrumento, como falta ter versatilidade nisso e nisso, como eu posso combinar com certas ocasiões ou como eles também podem se esforçar para combinar comigo?...”

E, por exemplo, umas coisas que eu não fazia nem no Infinito Menos, que era tocar uma nota rápida e parar, e aí tocar outra, ou tocar um som, cortar totalmente e ficar esperando a regência para tocar outro em seguida, e trocar de instrumento rápido pra fazer alguma coisa para imitar alguém – as minhas imitações sempre foram muito ruins, mesmo durante o ano inteiro, mas no começo eu não conseguia fazer, eu perdia

as deixas de regência, eu ficava muito confuso porque eu tinha, por exemplo, que abaixar o volume de um brinquedo, subir o da tábua, e em seguida abaixar o da tábua e pegar um outro objeto, riscar o negócio, abaixar meu volume e subir um outro volume na mesa porque tem que fazer outra coisa, e eu errava tudo e aí apitava, ou dava *feedback*, ou a regência já tinha mudado... Então eu continuei com o grupo, fiquei lá por um tempo e isso me ajudou muito a ter agilidade em algumas situações e eu consegui, por exemplo, interagir com coisas que não tinham nada a ver, a princípio nada a ver, que não eram de música experimental, até às vezes fazer uns ritmos, que é uma coisa que eu não estou acostumado, melodia eu não faço mesmo, mas fazer uns ritmos... Então isso foi com o Coletivo Distante que está meio parado, ele é um grupo meio confuso, ele vem, volta, nunca gravou nada...

Mário Del Nunzio: E basicamente tocou Cobra?

Henrique Iwao: Tocou Cobra e improvisações mais soltas, mais livres. A gente fez um jogo meu também, não sei se você lembra, que tem as vidas, que vai morrendo... Acho que você não chegou a jogar... Mas esse jogo não me trazia desafios. Trazia mais uma coisa composicional que eu aproveitei o grupo para [fazer], e que o grupo não gostava tanto porque tinha um clima musical mais parado, mais à Morton Feldman, mais de texturas que iam decaindo. “O Homem com o Dedo no Nariz” chama-se a peça, é de 2005, e aí você tem 5 vidas e você tem as entradas e você conta quantas pessoas tocaram e quantas não tocaram, e sempre a minoria perde vida, e aí vai eliminando as pessoas, e o som é sempre com um ataque claro e um decaimento lento, então as pessoas faziam e achavam legal até certo ponto, mas elas queriam uma coisa mais animada, que acho que é o jeito de você combinar sei lá, às vezes até 12 músicos, cada um de um tipo de música diferente fazendo uma coisa animada, que muda bastante rápido de estilo de música, ou de combinação de músicos, que aí entra uma combinação e de repente a galera começa a tocar um rock mesmo, apesar de ser improvisado, aí pedem pra eu entrar e penso “o que que eu vou fazer em cima disso para não ser mascarado por eles”? Aí você pensa “ah, vou tocar superagudo” ou “vou tocar um ruidão que vai atrapalhar eles”.

Hoje em dia eu já tenho mapeado o que eu posso fazer com tal coisa, que dá errado muitas vezes, naquele sentido que a gente conversou de você esperar uma coisa, de ser legal de você mesmo ouvir a gravação. Eu tenho isso, eu gosto de ouvir as gravações de improvisação, então quase todos os improvisos que eu faço eu reouço. Eu reouço todos, é muito raro eu não reouvir, e aí pelo menos uma vez eu presto atenção em “ah, isso aqui poderia ser diferente”, tal.

Mário Del Nunzio: Essa reaudições são para você analisar, ver o que fez? Elas têm mais uma função de estudo, de aprendizado, de análise?

Henrique Iwao: Não tem uma função clara, acho que as coisas que eu faço nem sempre têm essa clareza, mas, por exemplo, tem várias coisas que eu consigo identificar, uma que é: eu ouço porque se eu estou fazendo música que é para ser música boa, quem que diz o que é bom? Sou eu mesmo. Pode até ter outras opiniões, é claro, mas no fundo a consciência que está arbitrando sou eu mesmo, e no que eu posso mudar, porque minha vontade não muda tudo o que eu faço, mas alguma coisa muda, então pra ver o que eu posso melhorar... Mas não é só por isso, eu escuto porque, em tese, eu vou gostar. E eu gosto de escutar música. Tem músico que não gosta tanto de escutar música, mas eu gosto de escutar música.

Eu tenho essa relação mesmo, eu escuto as coisas que eu faço, bastante. Aí tem algumas coisas que eu analiso um pouco mais, que eu vejo que eu poderia melhorar, e às vezes eu estudo para melhorar, e às vezes não, eu vou deixando e de novo eu percebo a mesma coisa; não tem muita disciplina específica nisso, não. Mas também eu não tenho uma disciplina de parar para analisar mesmo a improvisação, é mais assim: eu estou escutando e percebo uma coisa e “ahhh...”, não tem uma postura analítica muito forte. Mas às vezes acaba tendo; por exemplo, tem coisas que você faz que mudam a sessão de várias pessoas quando você está tocando improvisação, é uma intuição de quando que você vai poder fazer isso, mas também às vezes você começa a perceber, tem coisas que são óbvias, mas às vezes na gravação você ouve que naquela hora todo mundo estava diminuindo de intensidade, ou uma hora teve uma pequena pausa que na gravação soa como a pausa que vai começar outra coisa mesmo, e na hora, na verdade, você nem percebeu isso, mas você percebeu que as pessoas não sabiam o que iam fazer em seguida, sei lá... É uma coisa também bastante nebulosa, como você vai perceber o que as pessoas estão percebendo? Mas existe também, ao mesmo tempo, uma intuição sentida.

Mário Del Nunzio: Me parece que quando você trabalha com pessoas por um tempo mais prolongado isso se torna mais e mais claro. Tem-se reações comuns daquelas pessoas...

Henrique Iwao: É. E improvisação nem sempre é uma coisa que eu estou tão ligado, mas com o Infinito Menos eu lembro que eu era muito ligado nisso, agora não sei mais, mas que era essa história de tentar trocar sessão, tentar trocar o tipo de

música que esta rolando, de colocar uma coisa que não tinha acontecido ainda, e aí ficar atentando a uma espécie de forma que vai se formando, uma estrutura-informação, não sei, “onde que está a passagem pra outra coisa?”

Mário Del Nunzio: No Infinito Menos me parece que o Matthias tem muito mais uma função de continuidade e você de ruptura, não?

Henrique Iwao: Pode ser. Acho que quando eu morava no Ibrasotopé eu era mais ligado nisso, tinha mais essa preocupação com improvisação em geral, de ver como estava a forma da improvisação, se ia continuar a mesma coisa ou se não. Hoje, quando eu toco no Q.I., eu não tenho muito pré-planos, eu vou deixando acontecer, às vezes eu quero voltar uma coisa, às vezes não, varia muito. Às vezes quero ficar tentando fazer alguma coisa no instrumento, sabe? Porque aí junta um pouco essa história do “estou estudando meu instrumento”, porque eu não estou tocando tantas vezes por semana em casa, estou fazendo outras coisas, então às vezes eu quero aproveitar e estudar... Lógico que também não pode ser uma coisa chata. E no Q.I. não tem a mesma preocupação com uma estrutura de peças, de obras, ele é mais solto, muitas vezes tem *performance* junto, tem dança, tem um pessoal fazendo uma escultura, tem gente desenhando, então se você fizer uma coisa curta e parar, e ficar um tempo sem fazer nada, ou fizer e interromper e mudar, essa fragmentação que também é uma fragmentação das formas artísticas, permite isso. Quando é só música você tem um foco mais claro de atenção, inclusive para mim, eu acho... Então às vezes quando eu estou tocando com alguém dançando eu só presto atenção no que eu estou tocando mesmo, às vezes eu presto atenção no que a outra pessoa está dançando, mas tem vários níveis, e tem uma hora também que o que eu estou tocando, na minha própria atenção, está em segundo plano, e acho que isso já gera uma postura mais fragmentada do que se fosse só música.

6. Entrevista com Henrique Vaz

Sobre atividades com Hrönir e relação entre trabalhos individuais e coletivos

Mário Del Nunzio: Como se dá o seu trabalho junto ao Hrönir?

Henrique Vaz: Penso no aspecto recreativo, lúdico, fruto de uma infância obstinada, ou mesmo a busca por um permanente “estado de infância”..., “resistência” que se ocupa de uma voz desobrigada de sentido... Infância aqui designativo de uma “não-fala” e um “não-saber”, o que nos leva sem maiores alardes ao “constituir-se incompletos”, unidos em uma aventura inútil. Logo, junto ao Hrönir minha relação é de “rito” e “jogo”, onde o tempo é um incomensurável dilatar-se de um festivo dia. Rito que preserva a continuidade do vivido, do “encontro” e jogo na perspectiva que redimensionado pelo toque da criança, todo objeto fora de uso verte-se em “objeto sonoro”, não em termos da metafísica estritamente schaefferiana e suas reduções, mas meramente no que concerne ao “toque”, do encontro não programado, onde a mão é lugar privilegiado de contato com o mundo, num profanar dos desígnios: desestabilização da coerência interna dos objetos por uma mão “não-organismo”, sem lógica identitária e de destinação - órgãos como meio, nunca como fim.

Talvez seja lícito afirmar que o autoritarismo essencialmente não joga, ele impõe; sistemas absolutos tampouco jogam, parecem induzir e deduzir; o dogmatismo efetivamente não joga; crê e o ceticismo ante o jogo, silencia. Trago a alegoria do “jogo” ao Hrönir essencialmente como “instância terapêutica”... Estar preparado para a surpresa é ser “educado”, é jogar um jogo finito, onde as possibilidades são antecipadas. Onde não se há perdas, mas apenas busca, o jogo infinito tem por propósito a continuidade, perpétua abertura que só se doa quando também se há uma vulnerabilidade dedicada, uma fragilidade que faz o jogador infinito não apenas se comprazer com a surpresa, mas em ser transformado. Jogar infinitamente em detrimento de um jogo finito penso que é dispor o corpo enquanto centro de captação de forças do mundo - ter um corpo para mostrar -; reivindicação e exposição deste “corpo”: corpo exposto não como ordenação, organismo, em visibilidade daquilo que teria sido oculto, fechado, mas a exposição que é o “ser” mesmo, e a isso se formula o “existir”, a “escultura de si”, a assinatura à pele, como a pele do ser, a existência enquanto sua própria tatuagem... Eis o aspecto terapêutico que evoco quando junto ao Hrönir, o abandono no jogo enquanto comportamento lúdico, uma terapêutica que se funda na dinâmica afetiva, recusando a criação de uma ética que seja normativa.

Um corpo adjuvante, dessacralizado e fabulador, conferindo "o que pensar"; o gosto pela materialidade do mundo, as carnações das substâncias e uma paixão pelo "nada" que "nadifica" a si na "autonadificação" do mundo, neste e para este mundo, impulsionada por um desejo de "perversão dos desígnios"; esculturar a si enquanto o próprio processo de individuação que se encontra no âmago de um querer orgânico ou da "luta pela vida": extrair da matéria, depurar, suprimir para ir buscar no epicentro uma forma que se encontra no "querer"... Ingredientes como uma "precariedade do som" ou talvez uma "estética" dos escombros da civilização que me levam aos destemperos da gambiarra enquanto tática de guerrilha, ação, transmissão e disseminação; um grito de protesto, ou simplesmente de existência, na vã ou ilusória, ou melhor, fabulatória tentativa de sanar certas feridas abertas por todo um sistema social que nos impõe uma museologização da vida e onde todo tipo de acesso é transpassado por "pedágios"... Gambiarra como voz à história dos vencidos e àqueles a quem tudo é negado... Bem, talvez a partir de todos esses termos ditos e também os que não foram aqui ditos ou mesmo esquecidos, sejam eles qualquer delineamento difuso do que seja "meu trabalho" junto ao Hrönir... Uma "resistência na existência"...

Resistência que talvez assuma aqui uma "amoralidade", um "terrorismo", sinônimo de "criação"... Resistência / criação que essencialmente substituem as noções de "verdadeiro" e "falso", "modelo" e "cópia", por conceitos inquiridores do que seria o próprio "sentido" e o "valor"... Junto ao Hrönir o criar assume o sentido de "transbordamento da existência", que escapa ao *officium*, que nem jurídico ou moral, concerne antes ao que faz com que nos comportemos coerentemente ou em conformidade com uma função desempenhada, um reconhecimento com uma imagem: "como cônsul, se é um cônsul; como bispo, se é um bispo, como delinqüente, se é delinqüente; porém também como "músico" se é "músico"... Escapar ao ofício para inventar possibilidades outras de vida, e resistência no contrapor do estabelecido, à moral, aos transcendentais estanques, pondo-os todos no domínio do "fabular" aquém das misérias da guerra, às pobreza do sonho, aos rigores da organização, onde o desejo não se veja condenado por existir..., enveredando aí num estado permanente de criação, onde as coisas se furtam a qualquer reconhecimento, a qualquer tentativa de torná-las estabelecidas, promovendo encontros e toques com nada de reconhecido, operando uma grande destruição do reconhecido, em favor de uma "criação do desconhecido", o gerado na própria "distração", no momento anterior dos lábios, ou do gesto internalizado...

Mário Del Nunzio: Você conversa com os outros integrantes do grupo sobre peças futuras e coisas que você estaria interessado em fazer ou está fazendo e que poderiam ser incluídas?

Henrique Vaz: Sim...

Mário Del Nunzio: Como você se prepara / prepara seu material para uma apresentação do grupo?

Henrique Vaz: Acabo por levar os "brinquedos" e "brincadeiras" que me mantiveram "distráido" até a presente data do "rito" da apresentação, ou seja, elenco o que está disponível para o "jogo", considerando-se o espaço avaliado assim como o "tempo" determinado neste espaço... Materiais preparados meramente da atualidade terapêutica que me vejo arrolado, podendo sofrer permutas até milésimos antes da apresentação, ou mesmo novos rearranjos durante, "desviando" os fins do próprio preparo, dos desígnios do material e por vezes da apresentação...

Mário Del Nunzio: Como se dá a relação com as partituras propostas? Existem expectativas específicas a serem cumpridas? Quão flexível é a leitura delas, para você?

Henrique Vaz: Mário... Essas bulas receitadas por Túlio são um fenômeno recente... Thelmo e Lucas por vezes são arredios à ideia, de minha parte, sempre me coloco à disposição pro jogo. Há expectativas arbitradas pelo terapeuta / paciente que nos chega com o receituário, por vezes a gente parece cumprir, por outras o cumprimento cede espaço para as imprevisibilidades onde a bidimensionalidade sígnica é fraturada pela multidimensionalidade do ato, do evento, logo todo "erro" e "catástrofe" é bem acolhida. Não sucumbimos no interior das bulas, o que temos à disposição é um caosmos e nos pomos no bojo desse caos composto transformando a variabilidade caótica em variedade caóide.

Mário Del Nunzio: Parece que o trabalho que resultou no “Bestiarum” teve um processo de natureza bastante distinta. Você poderia descrever como foi o processo de preparação – teste de materiais, ensaios, etc? E teve algum plano de estruturação prévia – partitura, instruções, conversas?

Henrique Vaz: Bestiarum nasceu de uma urgência compartilhada entre os que integraram o projeto: o apagar das assinaturas, a hipótese de um hedonismo musical, o estilhamento da escultura de si enquanto abertura para formas extravagantes, a questão diletante... Materiais simplórios, sujos, vulgares, neutros, usuais, vis; objetos em deriva, outros recuperados, reciclados, ou mesmo destruídos, trabalhados, cindidos, queimados, cinzelados, modulados cujas intermediações foram fantasistas, fabulatórias, elaboradas, precárias, fugazes e os propósitos mais do que lúdicos, talvez subversivos, anedóticos, metafóricos... Uma "nave dos loucos" que se furta a círculos balizados onde se faz impossível evitar a confusão dos registros, os casamentos..., uma observação do mundo sem retrovisores onde as formas de vida compõem-se nesta pequena mitologia para uso íntimo, se metamorfoseando em "música". Certos mecanismos que constituíram a concepção de Bestiarum permanecem obscuras para nós mesmos. Ainda que pudesse explicitar sua feitura, particularmente não saberia o porquê de a temos feito como tal. Todavia o "porquê" não se confunde com o "como": "não sei" é uma resposta satisfatória a um por que e o que resta é a arqueologia de um desejo, uma pulsão, o "fazer algo" que porta o ardente e indispensável sentimento pela "coisa a se fazer", onde a forma é emergência, a indumentária do desejo desta coisa, e o desejo nem sempre é correspondente aos meios aos quais nos dispomos realizar tal coisa.

Esculturar-se, aqui mais uma vez, enquanto experimentação das potencialidades do corpo, que não recai nos jargões de uma dita "música experimental", pois o "experimental" impregna toda a atividade humana, dizem estar no contato epistêmico direto com o que se apresenta a toda fonte cognitiva de informações, talvez havendo de concreto apenas o abismal entre a "esterilidade" e a "criatividade" em todo o fazer... Ingênuos em nossa suficiência para não nos apegar às categorizações de um ente "sapiens", tampouco sendo os exclusivos transformadores de um meio para não cultuarmos as generalizações que encerram o "faber", talvez nos conforte o pantanoso que repousa no "ludens"... Bestiarum é rito, é jogo..., e tomado enquanto "rostidade", o "cristal de um certo tempo" e sua "operação criativa" como noções complementares que fundam com as formas de existências arroladas ao meio uma "máquina" (quarteto de cordas maquínico, energético e "mágico"), jamais será possível separar tais elementos no rigor de uma análise, pois juntos formam algo como os anéis de Borromeo, três círculos articulados de tal modo que nenhum deles pode ser separado sem que também se separe os outros. O prescritivo, o descritivo, o inventivo e o fabular... A hecceidade de Bestiarum se faz na coleção de todos estes "compósitos de agenciamentos".

Algumas metafísicas subjacentes corroboraram na artesanaria de Bestiarum, como a "anamorfose" e a "histerese"... Metafísicas tomadas enquanto ornamento do mundo já que nossas percepções são subtrativas, retendo daquilo que nos rodeia o que interessa a ação. Anamorfose e histerese tomadas como seleção, parcial apreensão, curvamento do universo ao redor que retarda a própria ação...

A matéria compelida a abandonar o estágio inercial...; o limiar discriminatório entre o corpo que repousa e o que insinua deslocar-se...; dos extremos fronteiros entre as flutuações quânticas no vácuo e a precipitação da incipiente coleção de partículas suspensas em fluido que logo propagará circuncentricamente uma frente de compressão mecânica..., da excitação inaugural dos otólitos por perturbações energéticas de ordem acústica e conseqüente oscilação ciliar, que emergencialmente converterá a hidráulica em elétrica (estímulos primários do tronco encefálico e córtex auditivo): o microescalonamento do nanointervalo encerrado entre a "intenção" e a "ação", elastecida na flecha do tempo... A anamorfose nos parece ser um decodificador para a escuta desses meios de dinâmicas miniaturísticas; anamorfose mesma que toma emprestado o "ácaro metafísico" que ocupa lugar proeminente na história e contra-história da filosofia, pois antes da invenção do microscópio, tal inseto que se desenvolve na farinha e no queijo é tido com o menor animal visto a olho nu... Tal artrópode minúsculo fica com a parte do leão no bestário filosófico. Em Bestiarum metaforizamos o mundo como um imenso animal e nós em cima dele na mesma proporção que o ácaro na extensão de um só corpo humano. Que diria do mundo o acarídeo, se lhe déssemos a palavra?

Monstruosidade, desfiguração, ou proporções restituídas e destituídas, mundos invertidos, inversão de valores, jogos de perspectiva, transmutação dos pontos de vista, o alto se torna o baixo e, inversamente, o aqui se metamorfoseia em alhures e vice-versa... Um turbilhão dialético que estonteia, perturba e apaga os pontos de referência; donde outros estados mentais surgem.

Anamorfose também enquanto se queira metáfora da exploração de "meios anaeróbicos", que convida a uma imersão onde as parametrizações elementares da acústica e psicoacústica "fermentam" e perdem a autoridade do código: em Bestiarum oficiamos na microscopia, enquanto artesões acarídeo na perscrutação e elencar dos fenômenos que orbitam esses meios vibrantes e de excelência dinâmica ínfima, todavia relativamente "inauditos" ou relegados a um plano secundário na hierarquia do apreciável, do "belo" cultural... Entidades sônicas que afloram nos abissais de uma linha dinâmica em rarefação, com escasso conteúdo energético e pressão sonora cerceada, que acabaram por se revelar para nós um curioso e fértil campo de exploração: uma "arqueologia nos substratos do silêncio". A rarefação conjuntamente

à sua magnificação que lança um fanal sobre a escuridão e rutilância dos sons relegados à prática instrumental diletante... Eis a utopia em Bestiarum, a alegoria da anamorfose que a impulsiona, a investigação na magnificação e demagnificação dos meios vibratórios e mesmo dos corpos, o que nos exigiu toda uma capitação específica, onde o microfone se fez instrumento, microscópio...

O momento e o local de ocorrência dos “microssons” são incertos... Percebíamos todos e discutíamos na manufatura de Bestiarum que variações gestuais mínimas desencadeavam reações que interagiam com fatores ambientais aleatórios: constantemente a superação de limiares críticos acionava mutações súbitas dos estados vibratórios. O comportamento dos “microssons” da excitação das cordas na experimentação do formato quarteto lembrava-nos o devir heraclítico... As técnicas instrumentais permitem influenciar, estatisticamente, a taxa de ocorrência de determinadas texturas efêmeras, mas não podem prover seu controle microformal linear. O acaso dessas texturas não pode ser refletido por agendamentos rígidos, mas sim pelo livre arbítrio e pela “improvisação”, momento a momento. Temporalidades flexíveis, distorcíveis, multidimensionais, anárquicas, ecoterapêuticas etc., nos permitiram que interagíssemos com as mutações espontâneas dos sons, com o devir dos modos harmônicos, multifônicos e transientes, “veredas que se bifurcam”, *ossias*... O multidimensional fator histerético opera nessa dinamicidade das reservas energéticas corporais, nos estados psicológicos, no acaso, na intuição, nas constantes associações e decisões musicais, nos afetos, nas emoções, referências culturais etc. Bestiarum resulta de um rito extenuante de horas de improvisação tomadas em um único dia após várias decisões tomadas coletivamente para a arbitrariedade do jogo. Cada faixa compõe um corte específico, uma extração do fluxo neste rito em que pomos o corpo em sacrifício.

Mário Del Nunzio: Que diferenças você percebe no que faz sozinho, coisas que você compõe, em relação ao que faz junto a grupos?

Henrique Vaz: Em "grupo" [e] "só"... Talvez não consiga conceber um fronteiro, Mário... A lógica identitária há muito subverti pela lógica do encontro, que se despoja do verbo “ser” (A é B) e aplica a conjunção “e” (A e B), destarte me vejo *in situ*, sempre “acompanhado”..., com a “existência em pauta”, que é o desejo de ser no outro; desejo do outro concernindo ao próprio desejo, desejo de ser desejado pelo outro, de arriscar-se e aí se perder, a certeza de uma perda na qual não mais se categoriza ou distingue “perda” e “ganho”, pois não há bens apropriáveis ou expropriáveis...; “comunidade” enquanto fusão, diferença ontológica, não companhia

dos mesmos no heterogêneo útil, mas o mais-além do que seja grupo, um mais-além de um nós, um encontro no desejo e na falta; falta que é transbordamento, excesso do desejo renovado. A questão do "ser-junto" é a própria questão do sentido... A vinculação com o outro não é opcional, é a condição mesma do ser, de seu existir no mundo..., "estar-junto", neste contato, não há fusão, mas somente turbulência, é co-existência, existindo para fora, para o outro.

"Só" [e] em "grupo"... A essência mesmo da existência humana está no "ex", no exílio, na expatriação do eu lançado na exterioridade, na alteridade, na alteração, o eu como abertura e saída de outrem. Destarte, existir ganha contornos e se efetua no co-existir, co-sentir, co-pensar, é partilhar um pensamento, um sentimento, portanto é fazer política..., nem altruísmo, nem identificação, mas o sacodejar de uma brutal contigüidade, o mostrar-se, tocar o outro, afetar e ser afetado... Homo monstrans..., que se externa, se exhibe, se aparece, corporifica-se na manifestação do signo, de um traço, exhibe o assombro, a singularidade e a estupefação do mundo. Ser/Estar na comunidade, em grupo não é a busca por uma reparação, ressarcimento, mas o aprofundamento na "falta"; comunidade como externalidade ao indivíduo, mas não enquanto projeção de interesses individuais, mas uma concepção comunitária em que o indivíduo se vê extraviado, sua subjetividade se esvai, sua interioridade cede ao traço que o arranca de si obrigando-lhe a encara o fora, apenas a ética está habilitada à interditar a completude do ser, sua realização no coletivo, justo porque instaura a contigüidade, o outro (diferente) enquanto fundamento do ser e pressuposto do si – o "vínculo" como elemento originário do "ser", enquanto radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos.

Em "grupo" [e] "só", em minha artesanaria, a diferença se relaciona com a diferença no próprio seio da diferença, e o pulso vital é a resistência na existência... Resistir tecendo abnormidades a idéia de povo – coesão característica das macropolíticas de dominação, que promove a condução das multiplicidades orientando-as a uma homogeneidade, reduzindo a diversidade à unicidade identitária -, ao conceito de classe – unidade característica das macropolíticas de refreamento, atuando por cristalização, retesamento em meios moleculares dissidentes, acomodando-os em um binarismo duro: operário versus burgueses, burgueses versus nobres, camponeses versus proprietários, popular versus erudito -, e ao que se define por massa – fluida e inapreensível unidade das micropolíticas de confirmação e universo onde impera a indiferença, produzindo e elegendo modelos de indivíduos "participativos" que expressam no corpo a majoração do poder econômico e na mente uma participação política cuja potência é parasitada pela macropolítica de dominação. Nem a "unicidade do povo", nem a "binaridade das classes", tampouco o "cinzento das

massas”, mas a radicalização e disseminação de resistências que desafia qualquer circulação de poder, cujo único valor operativo e corrente é o “erro” - o erro que cria as instabilidades, que traça os planos de fuga, que escapa de qualquer captura, que rompe a norma, que evita a objetificação, a massificação, o ritornelo e promove fissuras na “plasticidade” do capitalismo...

Só [e] em "grupo"... Enfim... Não há ausência de boca nas palavras, nem de outrem na boca do proferidor, logo ratifico a dificuldade de enxergar uma solidão que não seja habitada, ou uma habitação vazia de solidões...

7. Entrevista com Luiz Eduardo Castelões

Composições para pessoas específicas, colaborações

Mário Del Nunzio: A peça que você escreveu para eu e Matthias tocarmos teve várias soluções que são bastante dependentes de habilidades e uso de objetos que são recorrentes na nossa atuação, mas não amplamente utilizados; a partir das onomatopeias descritas na partitura, nós desenvolvemos um modo de execução, mas outros músicos poderiam partir da mesma ideia e resolver de modo completamente distinto. Entretanto, as soluções adotadas foram descritas detalhadamente na partitura. Nessa situação, você acha que a peça torna-se intérprete-específica? Você prevê a possibilidade de outro duo de guitarras tocá-la com as soluções adotadas, ou haveria uma demanda de trabalho junto ao duo para elaboração de outras técnicas de execução para os sons descritos?

Luiz Eduardo Castelões: Tenho preferido escrever para pessoas (específicas) em vez de para instrumentos (gerais). "Para a guitarra de fulano", ou para o "duo xyz", em vez de simplesmente "para guitarra". É um trabalho artesanal, lento, mas pra mim é altamente justificável: compor para alguém, como um presente que se prepara com calma, para valorizar um momento, um encontro. Isso pra mim justifica o compor: fazer para alguém.

Claro que, até felizmente, às vezes os acontecimentos se revelam mais férteis e surpreendentes do que os projetos. Eu aceito isso, sem problemas. Então, às vezes a peça é feita pra alguém, mas serve muito mais a uma terceira pessoa.

Então, se outro(s) intérprete(s) se dispõe(m) a tocar, eu vou lá aberto tanto pra fazer exatamente a mesma coisa quanto pra resolver de outra forma. É como resolver um problema qualquer. Como um trabalho qualquer.

Mário Del Nunzio: Você poderia descrever algum trabalho (fora o duo de guitarras) que você tenha desenvolvido em proximidade com o intérprete? (processo de trabalho – dinâmica do trabalho, situação, etc; o que foi testado, sugerido, trabalhado; qual a contribuição do intérprete; expectativas e resultados)

Luiz Eduardo Castelões: Por mim, todos os trabalhos seriam feitos em proximidade com os intérpretes para os quais se destinam. Somos todos músicos, em colaboração: é assim que abordo os trabalhos. Mas, o ritmo da vida atual

frequentemente não é esse, as pessoas têm pouco tempo pra compartilhar, ou muitas vezes o intérprete quer mesmo uma coisa pronta pra "executar". Um pequeno evento, um grão, no meio da correria. O paradigma "execução" às vezes funciona bem, inclusive. De forma geral, não tenho fórmula, não vejo um padrão e não estou em posição (e provavelmente nem gostaria) de impor algo ao colaborador-músico, ao intérprete. Eu só proponho.

Já que você perguntou sobre trabalhos específicos, te dou uma pequena lista de trabalhos recentes, pra você ver como é imprevisível e sem garantia:

- "Pop Suite" (2007) e "4 Crônicas" (2008) - feitas para a pianista B. Oglice (mas sem perguntas feitas, só na imaginação), que estreou, gravou lindamente, etc.;

- "3 Transcrições" (2011) - feitas tendo em mente a M. A. de Mendonça (sem perguntas feitas) que por motivos de saúde nunca pode estrear; foram estreadas/gravadas lindamente pela Grazi Elis (minha mulher);

- "Onomatopeias para trombone e piano" (2012) - feitas lentamente a partir de uma série de emails trocados com o Duo Amrein-Henneberger, que a estreou no Eimas de 2012; infelizmente, esse processo (que me agrada muito) é muito difícil de ser conduzido à distância, porque a despeito de toda a parafernália de comunicação à nossa disposição ainda há uma certa lentidão nas respostas a emails por exemplo, o que atrasa muito a evolução de um trabalho colaborativo em que se queira um mínimo de profundidade/qualidade; essa peça me tomou muito tempo, não houve qualquer comunicação do pianista do duo (ou seja, a parte do piano, bem difícil aliás, foi feita "no escuro"); essa peça ilustra um dos riscos do tipo de trabalho intérprete-específico que eu faço: a parte de trombone é tão específica que provavelmente não pode ser tocada por outro intérprete;

- "Estudo contínuo" (2012) - feita pra ninguém, gravada lindamente por um quinteto de uma amiga num momento posterior;

- "5 Sons para Noel Rosa" (2014) - feita (à distância, sem perguntas feitas) para o quarteto que a gravou lindamente;

- "2 Escutas sobre o Odeon de Nazareth" (2015) - feita sob encomenda para o pianista Alexandre Dias;

Olhando, assim, só vejo um padrão: não é sempre que há espaço/tempo para trocas significativas compositor-intérprete - quero dizer, para além do momento de ensaio/gravação/execução de uma obra pronta. Mas o ideal pra mim seria que houvesse.

Mário Del Nunzio: O que muda na sua dinâmica de trabalho quando você compõe para um intérprete ou grupo específico, com quem você tem a possibilidade de trabalhar perto, e quando você compõe sem essa proximidade?

Luiz Eduardo Castelões: Me parece muito mais arriscado e sem garantia compor sem proximidade. Mas a lista de trabalhos acima mostrou que não há padrão e/ou que os acontecimentos ultrapassam a lógica por vezes primária das expectativas.

Mário Del Nunzio: Afora um trabalho antigo com Daniel Quaranta e Alexandre Fenerich, você teve em outras situações essa relação compositor-compositor? Teria algum comentário sobre a diferença das relações, nesse contexto colaborativo, de compositor-intérprete e compositor-compositor?

Luiz Eduardo Castelões: Sim. Algumas experiências de composição coletiva, em que cada um fazia uma parte, em Boston, e muita improvisação coletiva no início. Lembrando que, a meu ver, a improvisação é simplesmente uma forma de composição.

A princípio, não vejo diferença, porque me relaciono com músicos - e os diferentes perfis, creio, apenas expressam tendências diversas de trabalho, atuação, distribuição, ou especialização, que são muito pessoais e que eu respeito. Então, se uma violoncelista, por exemplo, me propõe uma colaboração e a maneira que ela deseja pra isso é apenas através de execução de partitura pronta e acabada em seu instrumento (e eu, por outro lado, posso não estar a fim de subir em palco, mas apenas de propor ideias musicais a ela), isso é algo que eu levo em consideração pro projeto e algo que eu tendo a respeitar. Existe o respeito e o desejo pra ambas as partes - e depois tem o que a colaboração gera de frutos.

A colaboração pra mim, hoje em dia, só precisa ocorrer quando há interseção de intenções (um "projeto comum") num ambiente de livre e espontânea vontade e quando se pretende significativa já de início. Caso contrário, me parece uma obrigação enfadonha. Insuportável. Burocrática. Protocolar. Eu já me coloquei criticamente em relação a isso, inclusive, no ensaio da Claves, pois acho que os projetos coletivos são colocados de forma automática e acrítica como vantajosos na arte contemporânea. Eu acho que presumir isso é altamente questionável.

Eu tenho a colaboração em alta conta. Tento levar isso pros trabalhos, de modo que o entusiasmo da colaboração se reflita em uma gravação, por exemplo. Por outro lado, colaborar em projetos pontuais e curtos tem sido o máximo que tenho conseguido (dentro de esquemas já estabelecidos de compositor-intérprete, por

exemplo). Como meu processo de criação é lento (por exemplo, em ciclos de 10-12 meses), colaboração durante todo o processo criativo me parece uma quimera (até agora). Isto requereria a vivência numa comunidade musical estável e duradoura, ou um nível muito alto de comunicação, algo não disponível no nomadismo (musical) que me caracteriza hoje. Estabelecer uma colaboração sem a devida proximidade musical, sem um projeto acachapantemente comum, me pareceria artificial. Existe um certo isolamento no nomadismo e, ao mesmo tempo, é preciso reconhecer com inevitável resignação que eu escolho muito menos do que "surfo" nas circunstâncias que se apresentam. É um pouco de acaso e (só) um outro pouco de desejo.

Finalmente, e já me repetindo: ao valorizar a qualidade dos encontros, das colaborações, a ideia de uma união forçada, apenas pela crença de um suposto bem na união, sem um pretexto criativo promissor, me soa desnecessária. A separação é tão parte da "natureza" quanto a união. E ficar sozinho é tão fundamental quanto se reunir. Eu gosto (quando me é possível projetar algum gostar nos acontecimentos) quando a reunião é em função de algo muito significativo. É raro.

8. Entrevista com Manu Falleiros.

Colaborações com Alexandre Fenerich, Alexandre Porres e improvisação livre.

Mário Del Nunzio: A intenção dessa conversa é falar sobre processos de criação colaborativa. Parece que tem sido algo que você tem feito bastante nos últimos tempos. Eu teria interesse principal em falar sobre os seus trabalhos com o Alexandre Fenerich, com o Alexandre Porres, e seus trabalhos de improvisação. Podíamos começar com você contando sobre o trabalho com o Porres.

Manu Falleiros: Então eu acho que esse negócio de criação colaborativa é uma opção natural, que tem tudo a ver com o momento, mas eu tenho mais claro que eu fiz alguma coisa nesse sentido com o Porres com a peça que eu dei a ideia, que é a “Iemanjá”. Eu ia fazer essa peça sozinho, ia montá-la como se fosse uma peça com *tape*, para eletrônica e instrumento de sopro, e foi uma coisa meio casual, porque eu tinha a ideia, aí eu apresentei a ideia pra ele e ele disse “não precisa fazer um *tape*, a gente pode fazer o processamento ao vivo”, aí eu dei tipo um mapa das sonoridades que eu queria para cada momento da peça. Acho que ao todo ficaram cinco momentos, ele sugeriu mais um momento no final, que é o momento onde aparecem as conchas, aí eu achei interessante; geralmente, eu não gosto muito dessas identificações visuais e muito diretas, tipo ter aquela coisa cênica do cara levantar a concha e tocar a concha, e aí a concha tem a ver com o som do mar e etc., mas vindo do Porres e eu sei que ele tem essa *vibe* de sempre ter uma coisa cênica e tal...

Tem aquela postura de compositor: você tem a ideia sonora na cabeça e você quer chegar o mais próximo possível da ideia e você utiliza o melhor recurso que você tiver para chegar naquilo. E aí eu lembrei da posição de instrumentista, que é a minha posição de mais longo tempo, porque eu sempre estudei coisas de jazz e tal.

(Na verdade eu nunca toquei muita coisa de jazz artístico, de composições. Eu toquei coisa comercial, coisa que você toca em bares e em casas noturnas, e música *pop*, em palco, e eu não fiz muito essa coisa do jazz criativo e colaborativo. Eu fiz mais essa coisa colaborativa com o pessoal da música experimental, composição. Por conta de trabalho, isso foi só um acaso).

Mas voltando à ideia inicial, eu lembrei-me dessa posição de você ter o pensamento do cara que toca o instrumento, que é: na hora que você está

improvisando, você tem que deixar passar, você acha que o cara fez uma breguice, uma coisa que você não gosta, uma coisa que te incomoda.

(E esse negócio do gosto que é difícil, porque demora tanto tempo para você ir recolhendo o jeito como você gosta de tocar, as sonoridades que você gosta de usar, e quando não bate com o que você gosta é um incômodo visceral, você se sente muito mal, e dá uma espécie de enjoo físico... Então é uma coisa muito engraçada, você tem que vencer isso).

Bom, aí eu lembrei do negócio de ser músico instrumentista improvisador, e as pessoas estão tocando juntas e você tem que deixar passar, se você não gostou, sinto muito, já aconteceu, então deixa passar e espera por momentos melhores. E aí eu tentei aplicar esse posicionamento de escuta naquele momento de criação colaborativa que a gente estava fazendo, o que representou pra mim um sentido de maior maturidade musical, porque aceitar uma colaboração que interfira naquilo que você está já prevendo na cabeça, precisa ter bastante maturidade para isso, porque senão você fica meio criança raivosa: “ah, você estragou a minha música, não está fazendo do jeito que eu quero”, aí fica uma coisa meio egóica, sei lá.

Então estar aberto para deixar isso acontecer é um exercício difícil, você tem que fazer bastante, porque senão é difícil você aceitar. Aí eu acho que tem um ganho grande nisso, porque você tem que abaixar um pouquinho a bola, tem que ter uma espécie de humildade, porque no final das contas talvez eu não conseguisse dizer tão legal o que aconteceu na música, se não colaborando, e essa é a ideia toda do que eu estou falando, precisa ter uma maturidade, um desprendimento para poder acontecer e sintetizar e, no final das contas, ter a música.

E o que a gente fez foi o seguinte: a gente ficou improvisando, ficou experimentando um monte de coisa e chegou mais ou menos a um formato fechado, uma forma com 5 partes, com texturas diferentes umas das outras, e elas tentam se comunicar; sempre tem um elemento que se mantém, outros que se modificam, e isso vai concatenando até terminar a peça; essa é a ideia da peça lemanjá.

Mário Del Nunzio: Você se lembra mais ou menos quais as instruções que você deu para cada parte, o que você especificou, o que deixou para definir em ensaios?

Manu Falleiros: Não sei se eu lembro de cabeça, mas eu posso te mandar depois. O que eu dei as instruções para ele foi: “eu quero que tenha uma sonoridade parecida com isso, e eu vou tocar tal coisa, e você processa meu som com tal sonoridade”. Tem um momento lá que tem... Eu procurei na Internet e achei um *patch*

de PD; ele era um granulador, mas era um granulador espectral e, eu falei “quero usar isso daqui, de tal forma: quero uma sonoridade granular, mas só na parte mais aguda, quando eu tocar a parte mais aguda do instrumento, e eu quero que não tenha definição fixa de frequência, que fique estilo ruído branco, e aí tem relação com a questão da água, do mar, etc.” Aí ele melhorou o patch, abriu lá e fez uma modificação no *patch* que fazia isso, e incrementou essa ideia com um pedal de distorção de guitarra, que foi uma solução que eu não imaginava. E isso é uma coisa legal: aí você tem os preconceitos, né... Eu comercialmente sempre usei pedal de guitarra; eu tive um equipamento muito legal, mas usava de maneira muito comercial, imitando os caras da moda do saxofone, aí pra tocar música para as pessoas bailarem.

Aí depois, quando eu comecei a estudar mais, quando eu fui fazer mestrado, doutorado, aí eu execrei isso; o uso desse artifício era um tabu, era um problema... E não precisava ser, porque não tinha problema nenhum, quer dizer: ele usou um pedal, que funciona para uma coisa só e várias modalidades da mesma coisa, e conseguiu um efeito bom, um efeito que tinha a ver com a peça e não parecia mal pago, vamos dizer assim, “olha acabou de entrar uma distorção de guitarra”, não ficou óbvio. Esse é um dos ganhos, né, o tipo do uso, o tipo de solução que você aprende, que você pode utilizar. Aí, você perguntou da questão formal da peça, né?

Mário Del Nunzio: Questão formal e como os materiais foram definidos e se estabeleceram.

Manu Falleiros: Bom, a peça tem momentos bem específicos de sonoridades: começa com o saxofone soprano com a campana mergulhada na água, para fazer dois sons: um som de harmônico, porque o instrumento não vibra por completo, porque ele está debaixo da água, então na verdade sai só um harmônico de si bemol (para o instrumento), e como resultado da pressão, a água vai borbulhar, então são esses dois elementos. Aí tem um controle desse borbulhamento que você pode fazer com a pressão de ar; pode ser mais forte, mais fraco... Aí eu delineei uma curva de modificação, e eu vou trabalhando com ela. E a ideia de ter uma sonoridade complementar a essa primeira, era que eu queria que tivesse um pedal grave. Aí o Porres me apresentou uma outra opção, que acho que era um modulador de frequência, cujo pedal respondia ao pedal mais agudo de harmônico que estava acontecendo - claro, não dá para você manter o harmônico igual, na mesma afinação o tempo todo porque, por exemplo, quando você tem a água na campana e acontece uma bolha de ar, quando a bolha termina, parte da campana não está mais na água, aí muda o tom da nota. E aí ficou uma solução que eu não previa na minha cabeça,

mas ficou muito mais próximo do que eu queria; isso foi uma coisa positiva, foi muito legal, porque eu não imaginava que era possível fazer aquilo – quer dizer, tem uma nota grave, um pedal, mas esse pedal nunca para no mesmo lugar, fica modulante, oscilando, e eu achei uma solução excelente. Bom, foi basicamente dessa forma que a gente foi trabalhando: eu apresentei as propostas das partes das músicas, das sonoridades específicas; ele me devolveu soluções para isso; a gente se comunicou por Internet; em algumas eu fiz uma avaliação, falei que não estava bom ou que não era aquilo que precisava acontecer na peça, de uma maneira muito informal... Isso é uma coisa legal, porque ele é um cara tranquilo de lidar nesse sentido, se eu falo que está ruim, ele fala “tudo bem, vou procurar outra coisa”; tem outras pessoas que não são assim, aí fica mais difícil, a pessoa fica birrenta e não quer mais trabalhar com você.

Esse aspecto de você realizar o trabalho com alguém que é aberto, promove essa abertura... Eu sinceramente achava que eu mesmo não era muito assim; tinha o som que eu gostava, as coisas que eu gostava de escutar e ponto final. Aí, bom, você vai conhecendo outras coisas e vai ampliando seu repertório de sonoridades.

Enfim, aí a gente trabalhou dessa forma que... não foi uma novidade para mim trabalhar dessa forma, mas foi uma novidade como aconteceu, porque aconteceu de uma maneira muito tranquila, informal... Bom, o que eu estou pensando é o seguinte: ele tem um repertório bacana das coisas que ele faz, e não tem problema em compartilhar esse repertório. Acho que isso é uma coisa positiva, quando você está trabalhando desse jeito, querendo fazer a coisa colaborativa... Tem uma coisa legal de você poder trabalhar no máximo do que você gosta de fazer. Por exemplo, para mim é muito extremo fazer aquelas coisas no saxofone, principalmente enfiar o saxofone debaixo da água e ficar fazendo respiração circular por 15 minutos, porque é isso que a peça tem, 12, 15 minutos. É uma coisa cansativa, extrema, desgastante e tal... Poderia ter outras soluções, só que ele vê isso de uma forma e eu vejo de outra: por exemplo, ele vê isso de uma forma que pode ser cênica, também: o cara está tocando saxofone por 15 minutos sem respirar, e a peça tem a ver com água, e tem uma ideia de afogamento, o cara está quase morrendo, afogado sem ar. Tem essas outras ligações que incrementam muito a peça no sentido de contatos imagéticos que o Porres lida bem com isso – quer dizer, todos vocês lidam muito bem com isso – e cria uma construção muito mais rica, porque faz conexões inesperadas de sonoridades, muito melhor do que a obviedade que você ficar pensando som – estímulo – resposta – partitura, esse tipo de coisa. É muito vivo.

Basicamente é isso, nessa peça a gente trabalhou assim.

Mário Del Nunzio: Vocês tocaram ela algumas vezes, em concertos. Ela se manteve relativamente estável nessas vezes que foi tocada? Tem algo que é mais variável nela, ou não? Improvisação é apenas um método de composição e não faz parte do resultado final, ou em alguma medida faz?

Manu Falleiros: Isso é legal... Acho que nesse caso a improvisação me parece mais material de composição, porque não é o ponto central criar uma interação, mas teve muitos momentos de estímulo e resposta entre a gente, que eu não esperava.

A gente tocou isso três vezes, já, fora os ensaios, e a única coisa que variou mesmo, perceptivelmente, foi o tempo da peça; teve uma vez muito longa... acho que ela foi encurtando... [risos] Foi ficando mais curta, acho que foi de 16 para 9 minutos... Acho que a gente sintetizou ela na cabeça, assim, e foi passando ela mais rápido, uma coisa assim.

Mas, nesse caso, acho que o papel principal da improvisação é de material, não exatamente material, né, mas de substrato composicional, e não tanto interação e criatividade em tempo real, no momento... Isso até fazia parte quando eu fazia alguma coisa um pouco diferente do script, e ele respondia, e tal...

Mário Del Nunzio: Mas aí coisas bastante localizadas...

Manu Falleiros: É, localizado... E a peça continuava, a peça não se desmanchava porque a gente fazia alguma coisa diferente do script, o que é diferente de você trabalhar com improvisação livre... Teve uma época lá do doutorado, quando eu estava trabalhando com o Rogério; eu fiquei com um grupo de terça-feira – a Orquestra Errante era de quinta, e eu fiquei com um grupo lá de terça-feira – e eu fiquei meio que coordenando eles e tal. E aí havia uma diferença, uma dificuldade também, porque eles eram um pouco mais novos no assunto de improvisação... Não é bem uma dificuldade, né, porque não tem dificuldade é só uma inexperiência, talvez... Inexperiência no sentido de falta de contato frequente com aquilo, de improvisar livre e tal. E nessa situação de improvisar livre é diferente, porque você não tem script, e aí você depende da interação para levar a peça adiante. E às vezes podem acontecer coisas incríveis, e você guarda isso no seu repertório de sonoridades legais, e, claro, né, e às vezes não acontece nada, às vezes é chato para caramba para todo mundo... Mas aí é um outro aspecto, acho que não tem um aspecto composicional, acho que tem um aspecto que é relativo a interação, e tudo que a interação leva: se você está engajado em fazer aquilo, se você está a fim de fazer aquilo, se você está com vontade de tocar, se você está gostando do que o outro cara toca ou não, aí depende

da sua reação também... Às vezes você não está gostando do que o outro cara está tocando e você quer meio que destruir a ideia dele, sabotar a ideia dele, mas isso também é um processo interativo, também às vezes funciona

Aí são outras variáveis, que eu acho que tem um milhão de poréns.

Mas, a maneira como eu trabalhei com o Porres e com o Fenerich, nessa ideia de prática colaborativa, não tem muito espaço para esses um milhão de poréns; é a improvisação como substrato, como matéria para composição sonora.

Aí a diferença entre o Fenerich e o Porres é que no caso do Porres, eu que propus a peça, eu falei “eu proponho isso, essas sonoridades”. E o Fenerich foi o contrário; ele que tinha uma peça e – eu vou dizer por mim, você tem que conversar com ele depois. Eu, por mim, não sinto que eu interferi muito diretamente na peça dizendo “vamos mudar essa parte e fazer de tal jeito”. Mas eu modifiquei, porque as coisas que eu achava que podiam ser mais interessantes, eu fazia do jeito que eu achava que tinha quer ser [risos].

Mário Del Nunzio: Em uma conversa mais informal que eu tive com o Fenerich, ele falou algo como “ah, com o Manu não precisa ter partitura, eu conversei com ele 5 minutos, falo mais ou menos como deve ser e a gente toca e rola”.

Manu Falleiros: É, tem um negócio diferente aí, porque eu conheço o Fenerich há 20 anos, sei lá, muito mais tempo, e apesar da gente ter ido um pouco por caminhos diferentes, é muito fácil trabalhar com ele porque – aí é que está o ponto: não é que ele aceita o que você faz, é porque ele sabe exatamente o que ele quer, e ele sabe dizer o que ele quer... E a ideia de sonoridade dele é assim: “Você tem que fazer um grave no seu instrumento, muito grave, o mais grave possível, e você tem que desprender harmônicos X e Y desse grave”, aí eu falo “legal, eu sei o que você quer”. Ele consegue se comunicar de uma maneira que eu consigo entender o que está na cabeça dele. E eu tento buscar tecnicamente o que eu consigo fazer, o que é possível tocar no instrumento.

Agora, a dificuldade que eu tenho nesse caso – e acho que por isso que eu fiz a minha peça toda dividida em momentos separados – é que a peça que eu fiz com ele, o “Chão Móvel” é muito longa, e as passagens de mudança de textura são muito lentas, são absurdamente lentas... E, claro, eu não trabalho com isso todo dia, então para mim foi bem difícil. Então toda vez que a gente volta a tocar eu tenho que fazer um exercício mental de ficar quieto um pouco, fazer aquele reforço na memória, “como

é que era mesmo”, claro, escutar a gravação que a gente tem para ir lembrando as partes.

Mas nessa última vez que a gente tocou no Rio agora no fim do ano, a gente estava numa outra situação, que eu também acho que tem a ver com essa coisa de práticas improvisadas e práticas colaborativas: instrumentista, vamos dizer, instrumentista de alta *performance*, aqueles caras de orquestra, que é tipo atleta de alta *performance*, o cara dá o máximo de si, independente do ambiente; então, o cara está lá na olimpíada, tipo o piso não é o piso que ele treinou, às vezes é um piso pior ou um piso melhor, não importa, o cara está ali para fazer o melhor, ele se adapta. Então, o cara está ali fazendo o solo de violino, tocando o solo de piano, a acústica não é exatamente como ele esperava, mas ele se adapta para o máximo, para fazer o limite de *performance* que ele pode.

Nesse tipo de criação colaborativa, para mim, tudo interfere. Se eu estou num teatro, estou com uma acústica X, estou escutando de tal jeito, isso interfere na minha obra, interfere como eu vou tocar ela também – no sentido criativo, não no sentido técnico. Então se está reverberando mais, eu vou tocar criativamente diferente; quer dizer, eu não vou modificar do tipo “mudar um pouquinho o tamanho das notas porque o reverb é um pouco maior”; não é isso, não estou me adaptando para a peça. Às vezes tem uma mudança drástica na expressão musical no sentido de tocar a coisa, que eu acho que foi como aconteceu agora da última vez. A gente estava num lugar que era uma espécie de bar, assim, meio porão...

Mário Del Nunzio: A Audio Rebel?

Manu Falleiros: Uma coisa meio estilo porão, não era um teatro... E aquele ambiente me influenciou. E aí eu toquei diferente da maneira como eu toquei em Belo Horizonte, que foi num teatro.

Mário Del Nunzio: Teatro do Centro Cultural da UFMG?

Manu Falleiros: Tinha uma outra espacialidade, uma outra ideia. Lá na Audio Rebel eu toquei meio rebelde [risos]. Eu toquei muito mais multifônico, com a sonoridade muito mais preenchida, muito mais sujo, mais agressivo, tudo isso que me reverberava ali no ambiente.

E também, eu lembro também que da última vez eu fui um pouco mais ousado na forma da música. Eu achei depois que o Fenerich não ia gostar, mas eu fiz sem pensar. Eu não segui exatamente como era... Tinha coisas que eu fazia comumente,

como por exemplo uma técnica de assoprar só com ar, para ficar som de sopro, de ar, no instrumento, e eu não fiz muito... Eu não queria fazer, simplesmente não queria fazer...

Aí acho que isso é uma coisa importante: eu não acho que isso é uma modificação na interpretação da obra musical; acho que isso às vezes é um pouco mais radical, muda mais, há um limite... Você pensa, tem 700 interpretações das Variações Goldberg de Bach; tem um cara que toca assim, um cara que toca assado, mas não tem um cara que pega e toca só as 3 primeiras notas e depois vai fazendo o que ele quer; acho que às vezes é um pouco mais radical nesse sentido, apesar de ser uma obra fechada.

E aí, eu acho que esse negócio do colaborativo: eu teria que fazer uma experiência: acho que não passei por isso, de ser totalmente colaborativo. Acho que totalmente colaborativo é você tocar improvisação livre. Tem um outro aspecto que é: alguém tem uma ideia e essa ideia vai se desmembrando, melhorando... não é melhorando, vai se sofisticando, sei lá, se desenvolvendo melhor... Então, a situação do Porres e do Fenerich é meio isso: eu dou um início na ideia, e esse início gera uma linha de sonoridade, de pensamento musical.

E com o Fenerich foi ele que falou; então comigo tinha uma certa ideia – talvez com o Porres também – mas uma ideia de respeito à ideia inicial dele; de eu tentar colaborar, de ajudar a criar aquela ideia inicial dele, mas não destruir aquela ideia, ou fazer o que eu queria. Eu fiquei apegado àquilo.

Mário Del Nunzio: Ou seja, mantém-se um pouco a figura de compositor, ele é o compositor daquela peça mas você tem um pouco mais de liberdade do que teria um intérprete que recebe uma partitura...

Manu Falleiros: O que eu queria fazer uma experiência quanto a isso, mas que vou deixar mais para o futuro é: o cara propor isso “olha, vai ser assim” e eu não faço absolutamente nada do que ele está pensando que eu vou fazer para ver o que vai acontecer de reação, se vai ficar uma porcaria... Porque quando você está nesse aspecto colaborativo, você não está mexendo só com a música, você está mexendo com a pessoa, o cara pode ficar louco com você, pode querer te agredir depois...

Mário Del Nunzio: Existe uma relação de confiança também...

Manu Falleiros: Exatamente. E essa relação de confiança, para criar esse aspecto colaborativo, tem a ver com o respeito que a pessoa põe naquele momento.

Tem um acordo tácito: você tem a sua ideia e eu vou respeitar a sua ideia, e vou querer ajudar sua ideia a se desenvolver; vou tentar entender ela, etc. Tem essa espécie de acordo.

Acho que na livre improvisação, que seria uma coisa mais colaborativa, tem também esse acordo tácito, mas ele é mais provisório, momento a momento, segundo a segundo, ele se desfaz e se refaz, e eu acho que é diferente dessa ideia de ter uma composição. Na composição você tem esse acordo tácito estabelecido até o fim da obra; agora, numa coisa mais improvisação livre, seria “ah, tudo bem, vamos ver o que você tem para falar primeiro... vamos ver”. É mais provisório, e outro seria mais definitivo para a obra, acho que eu classificaria assim.

Mário Del Nunzio: Em algumas conversas que eu tive, algumas pessoas fazem um pouco a diferenciação que a improvisação livre estabelece um espaço um pouco mais social, ou seja, estabelece-se uma interação com pessoas, você tem a possibilidade de conhecer pessoas, tocar com pessoas com quem você normalmente não [tocaria]. E quando você desenvolve esses trabalhos de mais longo prazo, ou com grupos mais definidos, existe uma direção artística mais definida, mais estabelecida, mais clara. Um direcionamento mais pré-fixado.

Manu Falleiros: Eu concordo. Na sua peça dos quadrados coloridos, “Esqueletos no armário”, tem a ver com isso. É muito legal a peça porque você define as sonoridades em relação aos eventos gráficos que estão acontecendo ali. Só que não é você que define a sonoridade, sou eu que defino a sonoridade; você define, vamos dizer, a *Gestalt* da obra: não precisa ser muito forte, pode ser mais para o piano e tal. Você, com o papel de compositor vai aplicando parâmetros para chegar a uma ideia sonora. Só que aí todo o resto é por conta dos instrumentistas. Mas aí aquele negócio de você interagir diretamente com a sonoridade do cara não fica em primeiro plano – apesar que eu fiz modificações: na hora que o baixo estava tocando tal sonoridade, eu quis meio que complementar, não foi pensado, é uma coisa de reação, não é uma coisa feita de uma maneira premeditada. E acho que essa peça toca nesse aspecto, tem improvisação, você determina o que vai fazer, mas existe uma partitura, existe uma estrutura que está dada. Agora, pode ser também que apareça um cara que ele toque o que ele quiser, que fale “ah, pra mim isso representa isso, meu compromisso com a obra é esse”.

Nisso, a questão talvez seja a gente tentar descobrir como são esses acordos tácitos, como eles se dão para a obra ser realizada. Naquele momento que eu estava tocando, eu pensava: “eu tenho um compromisso com o Mário, e eu vou fazer tal coisa

em função de tentar atingir a ideia musical dele”, tem um direcionamento. Talvez tenha um meio do caminho nisso daí, não sei se existe... Talvez tenha até um dégradé dessas coisas... A improvisação livre, que seria um ponto, esse tipo de criação colaborativa e tal.

Outra coisa que eu penso sobre criação colaborativa é o seguinte: acho que tem a ver com a formação do cara; com a formação porque você forma um repertório de coisas que faz com que seja permitido você adentrar nesse tipo de interação; isso era uma coisa que a gente discutia lá na Orquestra Errante. Existe um aprendizado, um adestramento, sei lá, uma coisa desse tipo que o pessoal lá, quando eu fiz o trabalho da livre improvisação, eles comentaram. Quando você escutava o determinado repertório que o Rogério apresentava, e lia determinados textos que a gente dava, isso de uma certa maneira condicionava a ideia musical, e facilitava que a improvisação fosse criada com um sentido X, no sentido do sonoro. Quer dizer, existe uma coisa do aprendizado.

Mário Del Nunzio: Isso aproximaria a improvisação livre de uma espécie de gênero.

Manu Falleiros: Gênero, ou numa composição. Quer dizer, numa ideia gênero para música mais tradicional... Se você está tocando uma sarabanda, sei lá, ela tem uma série de características que permite dizer que ela é aquilo. Ou numa espécie de hiper ou supra composição; quer dizer, isso é um mecanismo de composição, a gente sempre vai tocar e vão sair coisas previstas de tal maneira.

Mário Del Nunzio: Afinal, a improvisação livre já tem 50 anos de história, seus clichês, suas características...

Manu Falleiros: Os caras que são referência... Aí que eu acho que tem que dar o passo adiante, reconhecer isso, observar isso, saber que a gente não está inventando a roda. Esse tipo de iniciação na improvisação livre que direciona, condiciona você a escutar um repertório que tem relação com a prática histórica da improvisação... Claro que por um lado um cara pode advogar que você está tolhendo a atividade do cara, mas por outro você está dando ferramentas novas que o cara não conhece e ponto final. Agora, não dá para a gente ser ingênuo de não reconhecer que a gente está tocando um gênero, e que esse gênero já tem os seus clichês, e que esses clichês já são representativos. Então você escuta aquela marimba tocando uma série de notas com intervalos bem dispersos, e quando você escuta aquilo você tem

um direcionamento de escuta e você fala: “ah, estou lá no Pierre Boulez”, então você já tem uma espécie de clichê de momento. E na livre improvisação também, porque tem muito material, já aconteceu muita coisa e tem muita gente fazendo. Aí eu acho que o negócio da composição colaborativa não precisa necessariamente passar por esse tipo de afunilamento de você conhecer o que é próprio da prática para ela ficar legitimada, acho que pelo contrário. Só que aí pelo contrário, acho que tem um problema, se for aquela ideia de “vamos juntar instrumentistas de várias culturas diferentes e fazer um *mix* superlegal”; só que para fazer esse *mix*, você precisa nivelar por baixo; aí você põe o cara da China, o cara dos Estados Unidos, o cara da Alemanha e põe todo mundo pra tocar pentatônica, que aí você estabelece pelo comum, para ter uma sensação que está funcionando a música; você acaba nivelando por baixo. Eu fico com medo disso, “ah, vamos misturar o rock com não sei o que” e você escuta essas misturas e escuta um nivelamento por baixo, e não um afloramento de possibilidades.

Aí, nesse sentido eu não quero dizer que a pessoa ingressar nesse adestramento da livre improvisação, conhecer os clichês, talvez não seja uma coisa tão negativa, não sei se a gente precisa pensar dessa maneira. Agora, vou falar numa percepção muito mais pessoal: eu sinto uma coisa de necessidade de forçar um pouco essa relação colaborativa...

Mário Del Nunzio: Forçar no sentido de tornar mais radical, mais específico, mais pessoal?

Manu Falleiros: As duas coisas. De tornar mais radical e mais específico para ele se tornar mais visível. Acho que seu trabalho vai contribuir muito com isso, e acho isso muito legal.

Estou dizendo isso porque eu tenho um pouquinho de medo dessa ideia de “vamos juntar tribos diferentes para fazer um som diferente”, acho que isso não acontece, não vejo coisa muito interessante musicalmente - aquele negócio que eu te disse, acho que nivela por baixo.

Acho que a grande sacada de uma música nova é esse ponto aí: como que dá para fazer essas composições colaborativas, Quais são os mecanismos que a gente pode inventar para que isso aconteça. E verificar se realmente você está fazendo uma composição determinada que você finge que as outras pessoas estão contribuindo para você fingir que está colaborando, ou se realmente elas estão influenciando na criação da ideia da obra... Tem uma coisa que é a exposição da obra, realizar ela, tocar ela... Nossa, eu não sei como dizer isso: seria uma ideia do ideal, uma ideia de

como deveria soar, e a outra seria de opções de execução. Agora, a pergunta é: dá para a gente ter mecanismos para fazer isso acontecer? Eu não sei, eu não sei nem se dá pra acontecer, porque até agora o que eu fiz é: ou eu dou a ideia geral, o cara respeita a ideia geral, tenta complementar com alguma coisa que tem a ver com aquilo; e a outra coisa é improvisação livre, aí todo mundo toca ao mesmo tempo, e a coisa se modifica, mas não tem uma linha de pensamento, uma linha de estrutura, uma coisa central... Isso daí eu já não sei.

Mas acho que isso tem um pouco com a ver com a proposta que eu fiz no meu doutorado, que é ter a palavra influenciando a improvisação, quer dizer, não a palavra, o conceito que a palavra contém, que é uma ideia de que os conceitos diferentes podem ser complementares. Às vezes funciona, na maior parte das vezes funciona, mas não acho que funciona por causa da palavra, acho que funciona porque as pessoas estão concentradas em fazer aquilo, aí que tá... acho que é só uma estratégia [risos] É só uma estratégia para as pessoas ficarem concentradas em alguma coisa: “ah, vamos tocar fogo” [risos]. Tocar fogo é uma boa, se o cara for fazer isso literalmente... [risos] Jimi Hendrix... [risos] Então, vamos tocar uma palavra, aí eu não acho que é importante essa relação do cara fazer sonoridades que remetam à palavra, acho que não é isso, acho que é para o cara ficar concentrado em alguma coisa. Acho que a estratégia na verdade é para outra coisa.

Mário Del Nunzio: Ter um foco menos disperso...

Manu Falleiros: É, uma ideia de unicidade. Quando eu coloco a palavra eu estou fazendo o cara se concentrar numa maneira de ouvir e de tocar, que é uma maneira concentrada e com uma ideia de unicidade; acho que esse é o barato. Agora, é completamente desimportante se aquilo vai soar fogo, ou se vai soar – as palavras que a gente usava lá, sei lá – erosão... Acho que isso é irrelevante. Entendendo a estrutura do exercício, é na verdade adestrar o cara a uma posição de tocar e escutar que seja direcionada a criar unicidade no que as pessoas estão fazendo ali.

Mário Del Nunzio: Isso me remete a algo que talvez não tenha muito a ver, que é a coisa de colocar nome em músicas, no caso do clichê de música contemporânea, a peça que se chama “rizoma” ou que se chama “estrutura”... Aí você já tem uma ideia prévia para escutar aquilo...

Manu Falleiros: Eu lembro de uma coisa engraçada: tem uma flautista de música brasileira, que é importante, e ela se chama Léa Freire... Não lembro

exatamente, eu estava num bar, muito tempo atrás. Estava passando no telão do bar um DVD sobre o Coltrane, que é um grande saxofonista de jazz famoso e tal, e ele foi um cara que tocou uma coisa muito estruturada, que era o *bebop*, e aos poucos, a cada disco que ele ia lançando ele ia se aproximando do *free jazz*, até os últimos discos dele, que é só bateria e saxofone e que é *free jazz*... E tinha ele tocando essas coisas muito livres e abstratas, e tinha um narrador explicando; a cada referência que o narrador fazia, a gente que estava sentado na mesa dava gargalhadas – o resto do público do bar não entendia porque a gente estava rindo – porque não fazia o menor sentido o que o cara estava falando. Ele tentava de alguma maneira desesperada fazer alguma conexão daquele som que estava acontecendo com algum evento da vida do Coltrane, “Então ele estava tocando aquilo porque sofreu muito preconceito racial”, pode ser que tenha a ver ou não, ou “Ah, aconteceu algum incidente em algum lugar e essa sonoridade que ele faz representa o grito dos aflitos”, pode ser que sim, que ele tenha feito essa referência, mas para a gente essa análise é tão chula e tão banal que a gente estava ali gargalhando desse tipo de coisa. Aí a Léa falou uma coisa interessante, que ficou na minha cabeça: ela estava lançando um disco, e ela falou: “eu mais escrevi do que toquei nesse disco”. Aí caiu, eu lembrei daqueles caras lá, Boulez, explica tudo que ele está fazendo... Tem um jeito certo de escutar, porque você está desprendido da prática... Como aquilo não faz parte do seu dia a dia, tem que ter um manual, né, para te explicar como você tem que escutar, o que aquilo significa, qual a importância daquilo, com que aquilo se relaciona, o que provavelmente deve sentir quando está escutando, e aí você fica uma pessoa culta, escuta da maneira correta... Mas aí eu acho que isso é um engodo, que é uma coisa terrível, eu não sei se é por aí.

Aí que eu acho que uma prática meio diletante pode até não ser uma coisa muito ruim... Aí você pega pessoas que não são músicos profissionais, vamos dizer assim, são músicos amadores, e você dá umas experiências para eles tocarem juntos, direciona umas experiências... Talvez seja por esse aprendizado mais sensório, fazendo as coisas, mais com a mão na massa, que a pessoa possa ter um entendimento que ela não necessite da literatura para compreender o que ela está escutando. Isso daí pode ser um papel importante da improvisação livre...

Mário Del Nunzio: De você permitir o contato entre pessoas com formações distintas, pessoas que têm uma formação musical mais tradicional e quem não têm, o contato entre profissionais e amadores...

Manu Falleiros: Mas aí, claro, a gente não sabe o que vai acontecer. Porque tem gente que toca sem escutar [risos]. Tem gente que só quer tocar, não quer escutar, não quer interagir, ou não consegue, ou às vezes não sabe que dá para interagir... Às vezes o cara não sabe, acha que é só ficar mexendo no instrumento, e não precisa fazer mais nada, que a música vai fazer por si. Isso pode ser uma opção também, mas às vezes não é porque o cara não está consciente que é uma opção [risos].

Mas acho que é um ponto de encontro, sim; acho que é um serviço benéfico para a própria música que a gente gosta de fazer... Fazer o contrário, não deixar ela hermética, fazer o contrário “vem aí, vamos tocar alguma coisa juntos”. E aí, bom, a gente nunca sabe a reação, o cara pode odiar, mas o cara também pode gostar muito...

Mário Del Nunzio: Mas aquilo pode passar a fazer mais sentido para ela...

Manu Falleiros: É, exatamente, esse ponto que eu queria chegar. O cara removendo as mediações e passando a ter contato com a experiência em si, acho que faz muito mais sentido pro tipo de música que a gente gosta de fazer. É o contrário, vamos convidar. Esse negócio de colaborativo ser mais convidativo também do tipo “vem tocar”, “toca uma aqui com a gente”. Um bando de caras profissionais, que chamam outras pessoas pra tocar.

Estou dizendo isso também por causa de uma experiência muito legal que houve no Ibrasotope. A Cris toca flauta, flautista amadora... Ela gosta muito de tocar... E aí, no dia que estava lá o Luciano Azzigotti, o Luciano colocou as partituras e todo mundo pôde tocar as partituras. Para ela foi uma experiência incrível, porque ela sempre me acompanha, vê o que eu faço, sempre, mas a experiência prática é insubstituível para a compreensão, insubstituível. Não tem como você absorver um monte de coisas lendo, você tem que botar a mão na massa.

Então esse negócio de colaborativo, poderia ser uma coisa legal também envolver pessoas, fazer convites, porque as pessoas podem se interessar muito e querer entender melhor. E há uma possibilidade... Não é que nem chorinho, por exemplo, que você vai ter que estudar 10 anos primeiro, todos os temas, para depois você ter alguma experiência talvez profissional, é um caminho super árduo.

E aí é um negócio que eu não gosto, também, que se relaciona a educação. Que a gente acha que o aprendizado das coisas, ainda mais de música tem que ser um sofrimento... É uma coisa da punição, tem que ser punitivo, se não você não está aprendendo direito... Acho que em alguns momentos tem esse aspecto mesmo, sei lá,

se você quer melhorar a técnica, você tem que se concentrar absolutamente naquilo.
Mas não pode transformar num negócio sem consciência.

9. Entrevista com Marcelo Muniz

Parcerias e construção de instrumentos

Mário Del Nunzio: Para começar, talvez você pudesse descrever um pouco o processo de trabalho com os diferentes grupos que você teve ao longo desses últimos anos – com Henrique Iwao, com Bugigangsters e com o Brechó de Hostilidades Sonoras.

Marcelo Muniz: Bom, então eu vou começar por Iwao, fazer cronologicamente... Os primeiros trabalhos de música experimental que eu fiz foram com Iwao, e aí eu meio que embarquei numa proposta que ele já tinha, que era de amplificar coisas, superfícies amplificadas, e também numa pira de jogos, ação. Vou tentar falar a história, sintetizar um pouco: eu conheci o Iwao numa disciplina do [Fernando] Iazzetta, e a gente fez um primeiro projeto junto, que foi o “Bolo de Noiva”, que foi na verdade um trabalho de encerramento do curso, que era um tocador de vinil feito com coisas toscas e podres; eram três vinis empilhados que a gente lia com uma agulha que era um alfinete preso num piezo, era um toca-discos com seis braços que era processado por PD, e o Iwao fazia o processamento e eu construí esse instrumento, e tudo começou por aí.

A gente fazia parte do (eu, particularmente, comecei a trabalhar) grupo do Iazzetta, que era o Mobile, e dentro desse grupo pintou a oportunidade da gente construir um instrumento que o Iwao ironicamente chamou de Tábua Mobile, que era basicamente uma mesa com três tipos de sensores, sobre a qual a gente movimentava coisas, enfim, tinha uma questão cênica, mas tinha também amplificação das coisas, as duas coisas eram importantes. O Iwao tinha muito essa pira com a questão do jogo, uma questão de organização e desorganização das coisas, e tinha uma questão visual muito forte nessa tábua, e eu trabalhei com ele a partir daí.

Mário Del Nunzio: A Tábua Mobile foi criada especificamente para aquela apresentação do Mobile?

Marcelo Muniz: É, “Por trás das coisas” [2010]. Foi, mas, assim, o Iwao já tinha uma tábua feita com um pedaço de compensado, com uns pregos, uma coisa bem tosca, e a gente ia participar da apresentação e ele propôs que a gente fizesse uma coisa mais legal a partir dessa ideia. E aí a gente deu um *up* no instrumento dele, aumentou o número de sensores, fez um projeto de fato, do começo até o fim.

Mário Del Nunzio: E como foram as apresentações que vocês fizeram com a Tábua? Teve essa com o Mobile, e depois vocês chegaram a tocar só vocês com a Tábua?

Marcelo Muniz: A gente fez algumas apresentações em São Paulo, no Otto Bistrot... Quer dizer, a primeira apresentação foi nesse espetáculo, esse espetáculo era um espetáculo dividido em cenas, e a gente fazia a cena 0, que era uma cena quando as pessoas estavam ainda entrando no teatro.

Mas aí isso virou – não sei se eu posso chamar de uma peça – mas virou um instrumento que a gente usava para fazer improvisação livre, e a gente começou a trabalhar com ela. A gente tocou com ela, foi pro Rio, tocou no Plano B, tocou em São Paulo no Otto... A gente agregou a ela, por exemplo, vídeo, depois, com o Danilo Barros... A gente tocou na UNIRIO... Enfim, a gente fez várias coisas com ela...

Mário Del Nunzio: E era sempre improvisação com a Tábua Mobile?

Marcelo Muniz: Sempre improvisação.

Mário Del Nunzio: Com instruções, sem instruções?

Marcelo Muniz: Não, não tinham instruções. Mudava um pouco só o jeito... De vez em quando tinha alguma coisa diferente, às vezes o Iwao ligava o PD, gravava alguma coisa... Mas não tinham instruções, era improvisação livre, muito com a ideia de jogo... Havia algumas referências implícitas aí, Malevich, porque era uma superfície grande, branca, que foi criada com essa cor branca, toda branca, por causa do primeiro espetáculo e a gente deixou ela assim, e que tinha um apelo visual muito forte, e o Iwao tem muito a coisa de trabalhar fisicamente com as coisas... Mas a gente não combinava nada. A gente tinha uma série de objetos e usava esses objetos.

Mário Del Nunzio: Você poderia descrever quais objetos?

Marcelo Muniz: A gente tinha coisas que foram construídas para a Tabua, por causa das características dela; essa superfície tinha três tipos de sensores, e um deles era um captador de guitarra, e aí eu construí alguns instrumentos, que eram osciladores, instrumentos eletrônicos muito simples e que em vez de alto-falantes tinham bobinas, e que só funcionavam quando a gente chegava perto desses

sensores. Então tinha algumas coisas que eram construídas de acordo com a característica da mesa, mas a maioria dos instrumentos a gente tinha a ideia de usar objetos do cotidiano, então desde rolo de macarrão garfo, brinquedinhos da [Rua] 25 de Março, objetos em geral que a gente achava legal, porque visualmente era interessante, ou também porque a gente conseguia fazer sons interessantes com eles, tinha as duas coisas.

Mário Del Nunzio: E houve ensaios ou eram só apresentações?

Marcelo Muniz: Tiveram alguns ensaios iniciais, mas a partir do momento que a gente fez as primeiras apresentações, a gente não ensaiava mais; a gente eventualmente agregava algum elemento, mas já estava estabelecido mais ou menos o que era, então a gente não ensaiava mais.

Mário Del Nunzio: E depois, os outros trabalhos com Iwao?

Marcelo Muniz: Bom, aí tiveram algumas coisas. Teve o “P-Blob VVA” que foi um trabalho que a gente fez depois que foi chamado para participar do Conexões Sonoras, e aí a gente fez um projeto diferente, que era baseado em luzes e captação de ruídos de luz, então basicamente a gente tocava 60Hz durante um tempão. Era um projeto que tinha três grupos, três segmentos diferentes, que faziam trabalhos independentes, chamava-se Trio, e aí tinha uma partitura que coordenava os três trabalhos, mas isso também virou um projeto para a gente tocar depois; a gente tocou com isso solo, assim como aconteceu com a Tábua Mobile; aí virou um projeto nosso da gente tocar essa coisa com luzes e ruídos.

E uma outra coisa que aconteceu, por uma questão prática: a Tábua Mobile era um objeto gigantesco, e a gente chegou a viajar com ela, e a gente chegou à conclusão que poderia fazer uma coisa pequena, transportável, que pudesse ter mais ou menos o mesmo efeito, e aí eu construí duas mini-tábuas. E dessa fusão de coisas nasceu uma coisa que a gente chamou de “Miscelânea” porque juntava o “P-Blob” e juntava as mini-tábuas, então a gente usava essa ideia toda da Tábua Mobile junto com esses sensores e essa questão das luzes, e fazia uma mescla dos dois, que era esse espetáculo.

Mário Del Nunzio: E isso era pré-composto de algum modo, tinha algum tipo de estrutura prévia, ou era uma improvisação, com esses objetos misturados?

Marcelo Muniz: Não, era uma improvisação livre, com esses elementos diferentes. Às vezes a gente combinava algumas coisas, do tipo: vamos fazer uma primeira seção, que não tinha uma delimitação clara, mas vamos fazer uma primeira seção só usando objetos, brinquedinhos, e aí vamos fazer uma segunda seção usando as luzes, e aí a gente combinava isso.

Mário Del Nunzio: Então o trabalho prévio que vocês tinham era basicamente de escolha, delimitação dos objetos a serem utilizados, e construção disso, e aí vocês usavam isso para fazer improvisações?

Marcelo Muniz: Sim. Era uma coisa combinada... Claro, tiveram alguns ensaios para fazer o “P-Blob”, para o “Miscelânea”, já, não, e aí a gente mesclava um pouco dessas coisas, e aí de acordo com o lugar que a gente ia tocar a gente às vezes combinava alguma coisa, que era realmente essa coisa de escolha de objetos.

Mário Del Nunzio: Mas vocês tinham algum processo de gravar, escutar, e ver o que ficava melhor ou não?

Marcelo Muniz: Nos ensaios a gente chegou a fazer isso, mas era uma coisa muito informal, a gente discutia “esse ficou legal”, “esse não ficou legal”... A gente chegou a filmar algumas vezes, porque tinha essa coisa cênica, visual, mas era uma coisa muito informal, não era um processo de estudar isso... Era mais uma coisa de dois parceiros que estão tocando e falam “isso aqui que você fez não está legal”. Era ir lá e tocar, como a gente sempre faz...[risos] Acho que com Iwao foi isso.

Mário Del Nunzio: Cronologicamente, Bugigangsters, que foi um grupo decorrente de oficinas que você deu...

Marcelo Muniz: Bugigangsters, aí eu não sei falar muito... Muda tudo, porque eu venho desse trabalho com Iwao, que tinha propostas claras, que não eram necessariamente sonoras, né, a gente brincava com vários elementos. Aí o Bugigangsters é um trabalho que nasce de algumas oficinas, de “Bugiganga Sonora”, que é basicamente uma oficina de eletrônica, para construir coisas muito simples, osciladores, enfim. Aí a gente fazia a oficina – é claro que a oficina foi feita no Ibrasotape – e no final da oficina tinha uma proposta de tocar com os instrumentos que a gente construiu na oficina. O que aconteceu vinha gente muito diferente, e algumas

peessoas já faziam trabalhos com outras coisas, já brincavam com essas coisas, e o que aconteceu é que pessoas traziam coisas que elas já tinham feito, e não só coisas, mas processos, ideias, estéticas. E eu fiz duas oficinas no Ibrasotope, e depois fiz uma no SESC – e algumas pessoas que participaram no Ibrasotope também participaram no SESC – e sempre tinha essa apresentação no final, e acabou que um grupo ficou, por afinidade, e acabou constituindo essa coisa que a gente chamou de Bugigangsters em função do nome da oficina, que era “Eletrônica aplicada a Bugiganga Sonora”. E como a oficina era uma oficina de eletrônica, a gente toca muita coisa eletrônica; embora as pessoas também tragam coisas delas, basicamente a gente usa circuitos de baixa tecnologia, osciladores, processos muito simples, e a gente junta tudo e tenta fazer som com isso. Aí a gente fez algumas apresentações, e pode ser que isso vire alguma coisa, mais para frente...

Mário Del Nunzio: E o Brechó [de Hostilidades Sonoras]...

Marcelo Muniz: Aí por último tem o Brechó, que é trabalho escravo, né [risos]. Então, o Brechó nasce com uma ideia de ser um brechó, e um brechó trabalha com coisas de segunda mão, com tranqueiras, com badulaques... E aí, se eu for pensar mais globalmente, o que a gente fez até agora no Brechó é uma coisa que dá nome ao duo, mas que também dá nome à peça que a gente faz – nunca sei como chamar isso, a coisa que a gente faz, a *performance* que a gente faz. É o início de uma proposta estética de, primeiro, trabalhar com elementos de segunda mão, de feira do rolo, de mercado de pulga, de 25 de março; o que vai ser a força motriz disso vai ser sempre esses elementos. Tem essa ideia de caos, e a ideia de construir coisas, e refazer coisas. A gente começou comprando coisas – é um processo longo, que vai da [Rua] Santa Ifigênia à Feira do Rolo de São José, às 25 de março, e coisas que a gente acha na casa da mãe – e a gente pega essas coisas e tenta transformar isso em coisas sonoras, coisas bacanas para a gente tocar. Mas a maioria das coisas são construídas... Também, de novo, tem um elemento visual muito forte, então a gente tem lá a dupla Jezebel e Rosemary que são duas bonecas de plástico de terceira linha, e a gente montou um *cracklebox* dentro; o som é *cracklebox*, todo mundo toca *cracklebox*, mas a gente usa como se fossem eletrodos na cabeça de uma boneca, e aí a gente criou uma cena para isso. Elas foram criadas já com essa proposta, de ter um elemento visual, cênico, de brincar com certas coisas, porque sonoramente é um *cracklebox*, que todo mundo usa, todo mundo tem, como todas as coisas que a gente tem. Não tem nada de outro planeta. As coisas que foram construídas são todas muito

simples, mas a gente coloca isso de uma forma um pouco diferente, a gente tenta usar esses elementos de feira do rolo, enfim...

Mário Del Nunzio: No Brechó tem uma composição, vocês tocam algo que tem uma estruturação prévia, cenas pré-definidas, uma sequência de eventos a acontecer...

Marcelo Muniz: Composição é um termo forte, né... Sim, no Brechó a gente definiu seções, elas são bem delimitadas, de fato, então, coisa de compositor, né [risos]. Embora não sejamos, nem eu nem a Natacha somos compositores... A gente definiu seções a partir da escolha de elementos e da questão visual, uma questão cênica, mesmo; por exemplo, as bonecas, por exemplo, quando a gente construiu, já foi meio com a [ideia de] fazer uma cena, uma seção, independente do que a gente faça, uma seção com essas duas bonecas, que são dois *crackleboxes*, conversando. E aí, quando a gente foi delimitar o que a gente ia fazer como concerto, [pensamos] “ok, vamos fazer essa cena”, e aí vamos demarcar isso, tem uma luz que acende e tem uma coisa que delimita onde a gente começa e onde a gente termina. E aí, o que a gente fez até agora foi estruturado mais ou menos em quatro seções: as duas primeiras são escolhas de instrumentos: a gente usa umas coisas numa placa de zinco, depois a gente brinca - no Brechó a gente tem, também, *circuit bending*, que é uma coisa que eu nunca tinha trabalhado – então tem a primeira seção na placa de zinco, e aí uma outra que a gente usa esses brinquedos modificados, e aí a gente pode voltar para a placa de zinco, aí uma terceira cena que é especificamente com as bonecas, e um *grand finale* que é uma gritaria dos infernos.

Mário Del Nunzio: E como foram definidas as cenas? Como foi o processo de criação?

Marcelo Muniz: Não sei... Mas talvez tenha uma coisa que seja interessante, porque foi definido a partir dos elementos que a gente tinha; não é um projeto que se dá de cima para baixo, que a gente tem uma ideia e vai construir as coisas para fazer isso. A gente foi coletando coisas, foi construindo, e chegou um momento que a gente tinha um monte de coisa e aí fomos ver o que a gente faria com tudo isso. E aí, durante os ensaios, a gente foi delimitando essas coisas. Talvez a única coisa que tenha surgido – e aí não sei na cabeça da Natacha, mas na minha cabeça foi claro – logo de início, foram as bonecas; e aí quando pintou a ideia de fazer duas em vez de fazer uma, eu logo imaginei [a cena das bonecas]. Mas começa de um modo inverso:

a gente foi construindo coisas, coletando coisas, e aí a partir do caos de elementos que a gente tinha, a gente tentou se organizar para fazer uma coisa digna. [risos]

10. Entrevista com Márcio Gibson

Sobre o Circuito de Improvisação Livre

Mário Del Nunzio: Antes do Circuito, houve a tentativa da organização de uma orquestra de improvisação... Você poderia contar mais ou menos como foi isso e como era o trabalho do grupo – se havia alguma rotina de ensaios, instruções (peças, regência, exercícios), regularidade dos participantes, etc?

Márcio Gibson: Foi breve a duração dessa orquestra. Durante um *workshop*, que também teve um concerto, no Centro Cultural São Paulo, ministrado pela Chefa Alonso, vi que tinham muitos músicos participando do *workshop* interessados na prática da Improvisação Livre. Foram uns vinte músicos, mais ou menos, que participaram desse *workshop*, em 2011. Convidei os participantes para ensaiarmos, fazermos apresentações e gravações com o trabalho da orquestra, para continuarmos o trabalho depois do *workshop*. Começamos os ensaios no estúdio Produssom. Eu morava em uma casa e queria organizar os ensaios em casa, mas decidimos fazer os ensaios no estúdio, mesmo – era mais fácil para o pessoal ir, porque era perto do Metrô Clínicas

Fui para a Europa trabalhar por três meses lá, fazendo uns concertos e gravando um disco. Nessa época, a orquestra fez um concerto aqui em São Paulo, na Serralheria. Quando voltei para o Brasil percebi que não precisávamos fazer concertos só em SESC's e Centros Culturais, Salas Tim, Itaú Cultural, etc. Percebi que poderíamos fazer concertos em lugares fora do circuito cultural tradicional, como a Matilha Cultural, Jazz B, Tendal da Lapa, Trackers, etc. Em 2012 conseguimos uma sala de ensaio no Tendal da Lapa, e lá nos encontrávamos uma vez por semana, com um regente por vez, [escolhido] entre os membros da orquestra, para cada peça.

De vez em quando alguns membros traziam alguma peça, se tinham vontade, para fazermos, mas era bem raro trazerem composições prontas, normalmente compúnhamos na hora através de regências, e de vez em quando peças sem regência, também.

Era uma orquestra bem participativa, tinham uns vinte membros por ensaio, mais ou menos regulares.

Mário Del Nunzio: Essa ida à Europa foi com outros músicos que também estavam ligados à Orquestra e estariam ligados ao Circuito. Qual foi o contexto?

Márcio Gibson: Ia ser o ano do Brasil na Holanda, e depois tinha o ano da Holanda no Brasil. E, depois do *workshop* da Chefa Alonso, a gente estava começando a pensar em montar a orquestra a SPIO [São Paulo Improvisers Orchestra], por causa da LIO [London Improvisers Orchestra], que eu copieei [risos]. Eu estava de saco cheio, era o Thomas [Rohrer], o Célio [Barros], a Michelle [Agnes], e não saía muito disso... Aí umas produtoras holandesas arrumaram uma possibilidade de intercâmbio, com a seleção de cinco pessoas daqui de São Paulo, e depois a ICP [Instant Composers Pool] ia vir para São Paulo. Aí eles pediram para mandar vídeo, currículo, para ver quem tinha condição de ir para lá, participar, tocar no Bimhuis... Aí foram para lá o Thiago Sales, o Rômulo Alexis, o Rubens [Akira], o Tchitcha [Luiz Galvão], e eu. A gente ficou no Conservatório de Amsterdam, com todo o recurso...

Mário Del Nunzio: E essas que foram as pessoas inicialmente envolvidas com o Circuito?

Márcio Gibson: O circuito apareceu quando eu voltei da Europa e percebi que não tínhamos uma cena regular de improvisação por aqui, que fazíamos poucos concertos por ano de improvisação livre. A ideia do circuito era de termos mais músicos improvisando aqui em São Paulo, abrir mais espaços e trazer mais público para a prática da improvisação livre. Sugerí ao pessoal da orquestra que arrumássemos lugares nos quais tocássemos pelo menos uma vez por mês com regularidade, como por exemplo acontece no Zaal 100 de Amsterdão, [onde] toda terça-feira tem um grupo de improvisação livre tocando... O The Gathering, em Londres, também tem uma regularidade, acho que agora estão fazendo na última segunda-feira do mês em um endereço e na primeira e terceira terça-feira em um outro espaço, todo mês

E para os lugares seria bom também entrarem no circuito, pois isso traria mais público para o lugar, também, já que seria um circuito com concertos semanais em vários lugares da cidade com um público da improvisação livre

Aí, sobre o Circuito, depois de voltar da Holanda e ver que os músicos de lá tocavam em qualquer buraco, eu pensei que a gente tinha que fazer o mesmo aqui, e tocar em qualquer lugar que aparecesse.

Aí teve um churrasco na casa do Cadós [Sanchez], que juntou as pessoas... Tinha a SP Impro, que era a Orquestra, para agregar os caras, e saíam os grupos de lá. E aí essa rede de pessoas, que tinham se conhecido, e tinham um objetivo em comum – tipo Kropotkin: “objetivos em comum, vamos juntos”. O termo Circuito surgiu depois da viagem à Europa. Aí a gente fez uma chamada via Facebook, e se

encontrou num estúdio, o Rômulo [Alexis], o Biaggio [Vessio], e começou a fazer uns ensaios. Tinha uma galera do ABC, também, que agora não está mais tão próxima.

Aí a gente começou a perguntar um pro outro “pô, você não conhece algum lugar?”, e foi arrumando uns lugares... E aí cada mês uma pessoa ia fazer a curadoria do Circuito, e cada mês ia mudar – lindo, o cara que toca muito forte ia tocar com o que toca baixinho, o cara que toca muita nota ia tocar com o cara que toca nota espaçada, e todo mês ia mudar o curador. Foram seis meses, de dezembro a junho, e junho foi o Cadós que foi eleito, mas passou a curadoria para outra pessoa...

Mário Del Nunzio: E como se dava a escolha da curadoria?

Márcio Gibson: A gente decidiu que cada um seria o curador de um mês. Aí o Thiago foi do primeiro mês. E o curador do mês escolhia quem seria o curador do próximo mês. No primeiro mês foram seis eventos, e o curador ia escolher quem tocaria em todos os eventos do mês.

Mas aí cada um começou a cuidar de um lugar, cada pessoa assumiu o contato e a organização de um espaço. No começo tinha o Bar B, a Matilha Cultural, a Serralheria, o Cidadão do Mundo, lá em São Caetano – foram aparecendo os lugares. Aí quando rachou, ficou um jogando pro outro, metade dos participantes foi embora... Aí depois que teve isso de não continuar esse esquema de curador, eu dei uma sumida, durante uns três meses... Esse jeito já não estava dando certo... Depois começou a crescer de novo. Pessoas do circuito se juntaram e foram fazer grupos.

Mário Del Nunzio: Que tipo de expectativas artísticas você tem em relação a eventos do Circuito? Você se preocupa com o resultado musical? Se sim, o que indica algo ter sido bem sucedido ou mal sucedido?

Márcio Gibson: Para mim uma composição bem sucedida ou mal sucedida é uma questão estética e de liberdade coletiva no fazer da música. No início eu tinha uma preocupação estética com o Circuito, queria que o pessoal praticasse bem os instrumentos individualmente, para poderem criar em vários "terrenos diferentes" que por ventura se apresentassem durante as composições coletivas instantâneas... Nós conversávamos bastante após os concertos sobre o que tinha acontecido na ou nas peças executadas. Visava o máximo de liberdade coletiva, na execução das peças e exercício criativo dos músicos nas execuções das peças; particularmente, eu queria que o pessoal do Circuito pudesse tocar de igual para igual com qualquer músico improvisador da cena mundial. E a cena de São Paulo [poderia] virar uma referência

forte da Improvisação, como as cidades de Londres, Berlim, Amsterdão, Nova Iorque, Bruxelas, Tóquio, etc.

Mário Del Nunzio: Você consegue ser um pouco mais específico, do seu ponto de vista, sobre o que considera situações musicais que você goste, artisticamente, no contexto da improvisação livre?

Márcio Gibson: É muito pessoal falar sobre a estética das peças, é meio como gostar ou não do que foi apresentado. Pessoalmente, eu gosto muito das ideias fortes quando apresentadas, que se bastem mesmo sendo tocadas em um solo... [Também gosto] de ter uma interação forte entre os músicos, que as pessoas consigam desenvolver plenamente as ideias, que apresentem partes da peça bem definidas, que tenham uma variedade boa e que os músicos e a plateia tenham um foco pleno durante a composição instantânea coletiva, meio como em um ritual, luta, meditação ou numa prática esportiva de alto rendimento... Quando essa atmosfera é percebida por todos, músicos e audiência, acredito que a peça foi bem executada.

Mário Del Nunzio: Que diferenças você percebe em tocar com grupos que você toca de modo recorrente e com pessoas com quem você não tem o hábito de tocar?

Márcio Gibson: Acho que a expectativa sobre a peça a ser feita cresce um pouco quando não conheço o outro ou os outros músicos antes da execução da peça, mas o processo de criação é o mesmo. Durante a criação da peça é a mesma coisa.

11. Entrevista com Matthias Koole

Sobre Quartas de Improviso

Mário Del Nunzio: Sobre as pessoas que participam da série: como são feitos os convites, quem vocês chamam para tocar na série?

Matthias Koole: Acontece de forma bem improvisada... Tem várias coisas: às vezes tem gente de fora, por exemplo você ou o Paulo [Dantas] ou alguma outra pessoa que toque em algum evento em Belo Horizonte, que vem de fora, a gente aproveita a vinda da pessoa; às vezes são pessoas que a gente já tem em mente, que já faz algum tempo que a gente quer convidar; e às vezes é uma coisa completamente aleatória – percebemos que tem alguém interessado e meio que sem saber o que essa pessoa faz, a gente chama também.

Não sei se o QI [Quartas de Improviso] está muito preocupado em ter, ou se sua preocupação maior, é ter sessões de improvisação que você sabe que vão ser boas – “esse fulano é bom, vamos chamar fulano” – acho que o QI tem também uma função de agregar, de construção da cena... E por isso que a gente chama também gente de contextos bem diferentes: tem gente que atua há mais tempo, gente que acabou de começar, gente das artes plásticas que começa a fazer coisa de *performance*, tem músico, às vezes muito experiente, mas que nunca teve nenhum contato com improvisação livre, tem outros, como é o seu caso, por exemplo, que são pessoas com quem a gente já toca, tem um pouco de tudo, e não tem um critério muito bem pré-estabelecido. Eu acho que o único critério talvez seja tentar ter o máximo de gente diferente possível, mas eu nunca conversei de critério com Henrique.

Mário Del Nunzio: E tem expectativas em termos de resultado artístico? Ou para cada ocasião específica tem expectativas diferentes?

Matthias Koole: É, exatamente isso, para poder fazer isso a gente tem que ter uma expectativa baixa em termos de resultado artístico. Mesmo assim foram raras as vezes que eu pensei “poxa, está ruim”, mas isso já aconteceu algumas vezes, de eu querer fugir dali, mas é raro. Acho que o único controle nosso de manter um nível artístico, a única tentativa de garantir um nível artístico mínimo é essa coisa da fórmula do QI de eu e o Henrique tocarmos toda semana, que acho que isso talvez conduza a coisa para um certo lado. Mas, fora isso, não tem muito, não. Acho que a expectativa também é de agregação, de criar um espaço na cidade de Belo Horizonte que não

existe para esse tipo de coisa. E também do povo poder tentar coisas, também. Às vezes tem o povo da *performance* que fala: “ah, eu queria tentar não sei o que, eu posso vir?”, “vai lá, tenta, fica à vontade, o espaço é seu”. Tem muito disso, também, de ser uma plataforma e as pessoas experimentarem as coisas que elas quiserem. Ou seja, não tem muita expectativa artística – tem alguma, e claro que, para cada edição, é uma... Às vezes tem pessoas que o Henrique convida que eu mal sei o nome na hora que o QI começa – já passei por isso, ter que apresentar pessoas de que eu mal lembrava o nome. Mas, por exemplo, o Léo Souza veio com vídeo, pediu para projetar nas nossas costas, aí esse tipo de coisa cria uma expectativa artística, sim. Acho que depende muito de cada semana, de fato.

Mário Del Nunzio: Não sei se é muito possível, mas você afere diferenças de *status* entre uma prática como essa e outras coisas que você desenvolve? [Por exemplo], se você hierarquiza, ou trata de modo diferente as diferentes práticas?

Matthias Koole: As diferenças práticas? Você está falando de interpretação, improvisação, não sei o que? Ou de dança, improvisação? Acho que não. Você trata de modo diferente, cada um pede um tratamento diferente, mas não sei se isso quer dizer hierarquizar. O tempo de preparação de um concerto de música escrita é diferente de uma apresentação de improvisação, ou de um espetáculo de dança ainda é completamente outro. Mas eu não acho uma coisa necessariamente mais importante do que outra, não. Bom, agora eu estou falando do jeito que eu lido com a minha prática, mas você quer isso de uma maneira mais geral, o que eu acho de modo geral - sei lá, improvisação mais importante ou menos importante do que música composta?

Mário Del Nunzio: Não, só se, nesse caso específico de tocar com pessoas que você não tem contatos prévios...

Matthias Koole: Se isso me faz ficar menos animado de tocar?

Mário Del Nunzio: Menos ou mais animado de tocar... Ou outra coisa, não necessariamente animação.

Matthias Koole: Depende muito da pessoa. Já teve vezes que eu fiquei completamente desanimado de tocar, que eu estava achando bem ruim e não sabia o que fazer naquilo. Agora, isso não necessariamente depende se eu conheço a pessoa

ou não. Mas eu confesso que eu gosto de tocar com pessoas que eu conheço. O Infinito Menos é um exemplo óbvio, ou quando o Paulo [Dantas] vem eu acho legal... Esse tipo de coisa eu acho legal... Mas aí já não é improvisação, né, porque aí a cada encontro você vai construindo uma coisa a longo prazo, junto. Eu acho legal isso. De fato é diferente, se você se encontra com uma pessoa uma vez ou se toca com ela várias vezes, a relação é diferente porque se você toca várias vezes com a mesma pessoa começa a criar uma coisa que é mais perto de composição, talvez, porque você começa a experimentar repetir coisas, e retomar coisas que você já faz, ou não retomar coisas que você já faz, etc e tal. Quando você encontra com a pessoa só uma vez, você vê o que dá, você tenta fazer o melhor daquilo e pronto, não tem essa coisa da construção mais a longo prazo.

Mário Del Nunzio: Em situações de contato mais recorrente, pelo que você falou, você acha que se perde de fato essa coisa da improvisação?

Matthias Koole: Ahhh... Não sei se se perde... Mas aí começa a entrar naquela coisa – até onde tem improvisação, o que é improvisação, tocar sozinho é improvisação, esse tipo de coisa... Não sei se se perde improvisação, mas acho que tem um processo criativo. Se você considerar que improvisação é aquilo que acontece só naquele momento que se está tocando, aí talvez você poderia considerar que perde improvisação porque você começa a se remeter a coisas que aconteceram em outros momentos, também, refazer alguns momentos, ou já existe uma previsibilidade, por causa de um convívio que se tem com a pessoa. Não sei se isso é perder improvisação ou não, mas aquela coisa instantânea se vai.

Você sabe aquele negócio do Rzewski com o Steve Lacy: o Rzewski estava andando com um gravadorzinho, e dando 10s para a pessoa falar qual a diferença entre composição e improvisação, e a resposta foi que na improvisação você tem 10s para falar o que vai falar em 10s, enquanto em composição você tem a vida inteira para decidir o que vai falar em 10s: nesse sentido, se você toca há mais tempo com a mesma pessoa, você tem mais tempo para resolver o que vai falar em 10s, você já tem mais coisa pré-combinada para falar em 10s. Mas ainda assim não é composição, também, ainda é improvisação.

Mário Del Nunzio: No sentido também que você pode fazer coisas mais radicais, é isso?

Matthias Koole: Sim, também.

Mário Del Nunzio: Tem casos específicos no QI que você gostaria de mencionar? Por exemplo, situações que te causaram incômodo – não precisa citar nomes, mas o que musicalmente fez com que você ficasse com vontade de sair de lá, como você falou antes?

Matthias Koole: Acho que eram casos onde ninguém sabia o que estava fazendo...

Mário Del Nunzio: Minha pergunta é: nesse contexto, bastante aberto e com expectativas baixas, o que faz com que você considere algo desagradável ou ruim?

Matthias Koole: É uma boa pergunta, que eu tenho dificuldade de responder. Um indicativo é: essas situações sempre aconteceram quando tinha muita gente participando, isso nunca aconteceu numa situação com um ou dois convidados, eram sempre três, quatro, cinco ou mais convidados. Ou seja, acho que o que perde é um tipo de comunicação, que é possível [em grupos menores] e também a sensação que qualquer coisa que você faça não vai fazer diferença nenhuma no contexto... Você criou um evento lá que é completamente vazio... Não sei se é perda de controle, sei lá, não sei descrever. Tem o indicativo da quantidade de gente...

Mário Del Nunzio: Perda de autonomia das suas ações?

Matthias Koole: Perda de autonomia das minhas ações? Ou, talvez autonomia completa das outras ações, no sentido que elas existem e não tem jeito de você fazer nada. Perda de capacidade de influência das minhas ações. Não tem grupo, uma coisa não encosta na outra, não interfere na outra. Então acho que é isso, quando não é possível nenhuma interferência, a coisa perde a graça para mim, eu acho.

Mário Del Nunzio: Então o critério principal é falta de interação?

Matthias Koole: Falta de interação.

Mário Del Nunzio: Algum outro que você possa lembrar?

Matthias Koole: Acho que esse é o principal, porque todos os outros vão se relacionar a isso - falta de escuta... E também, assim, às vezes tem situações que tem falta de interação – tipo o Henrique – mas a coisa é completamente deliberada, sei lá, tem um vídeo e o Henrique fala “eu não vou olhar para esse vídeo nem a pau”. Aí é uma falta de interação deliberada, com muita consciência do jogo que acontece ali. Mas quando é simplesmente uma falta de interação por não entender o que está acontecendo, ou não querer entender o que está acontecendo, aí me dá preguiça.

Mário Del Nunzio: E essa falta de interação a que você se refere é no âmbito sonoro ou musical?

Matthias: Não, teve uma das situações que não foi no âmbito musical-sonoro.

12. Entrevista com Miguel Diaz Antar

Sobre Orquestra Errante e Improvisação

Mário Del Nunzio: Você está envolvido com a Orquestra Errante desde o início, não?

Miguel Diaz Antar: Creio que tinha um início de orquestra em 2008, estava ligada a pesquisas que tinham na época, aí depois disso virou a Orquestra Errante...

Mário Del Nunzio: O que eu pretendo saber mais é sobre processo de ensaio, o que mudou ao longo desse tempo, se há diferenças no modo que trabalhavam então e agora...

Miguel Diaz Antar: Eu não tinha experiência nenhuma com esse tipo de coisa, aleatórias e com esse grau de liberdade... Estava vindo do mundo do *jazz*, e meio sem noção, nem sabia que não tinha música popular na USP... Então foi um lugar que eu achei esse ambiente de liberdade, de experimentação... Só que no começo estava muito vinculado à pesquisa do Manu [Falleiros], então era ele que trazia as indicações, exercícios...

Mário Del Nunzio: A pesquisa do Manu era aquela coisa de palavras...

Miguel Diaz Antar: Isso, palavras... Mas, pensando aqui, tentando lembrar, acho que o Manu começou a frequentar um pouco depois... Primeiro era só o Rogério, e eram exercícios de restrições: vamos tocar sem usar as cordas disso aqui, sem tocar normalmente o instrumento – então o cara não assoprava, eu não podia usar as cordas, esses exercícios de experimentação, para quebrar um pouco o modo que a gente estava acostumado, estudando classicamente... Depois do Rogério fazer isso é que veio o Manu, com o negócio das palavras.

Mário Del Nunzio: Você lembra alguns exemplos de exercícios ou propostas que o Rogério trazia?

Miguel Diaz Antar: Daquela época, não lembro muita coisa... Lembro que também estava participando o César Villavicencio, e tínhamos discussões a respeito da postura quanto à retórica, e você conversar com o outro... Acho que nessa época

começou a ter exercícios de figura e fundo – uma textura, aí alguém sai da textura e fica como um solista, aí volta pro grupo, outro aparece... Tinha exercícios de repetição, também – em roda, eu faço uma coisa, outro repete, isso vai se modificando aos poucos... Mas o grupo sempre foi muito aberto, também... Tinha muita improvisação livre e discussões a respeito do que era, aí volta a tocar e discutir, se rola ou não rola, se estava se ouvindo ou não...

Tinha o Guilherme, que era um cara que inventava instrumentos, tipo o Max. E ele fazia um trabalho – talvez até hoje faça – numa ONG, com moradores de rua, e eles inventavam instrumentos também, com sucata, com lixo, e ficavam fazendo brincadeira sonora com isso; então ele também trazia algumas experiências, relatava isso, e trazia os instrumentos que ele inventava, também. Ele estava na *performance* de “Saturação”, Guilherme Pereira. Depois Manu se formou, acabou isso, e a gente continuou fazendo...

Tinha já alguns clássicos, por exemplo, duos e trios: você senta em roda, forma duos, e alguém entra no duo, vira um trio por momentos, aí o outro sai, volta a ficar em duo, aí um outro entra... Isso é um clássico, fizemos um monte de vezes.

Mário Del Nunzio: Lembro também que vocês tocavam coisas do repertório, tipo Stockhausen...

Migue Diaz Antar: Sim, fizemos uma vez uma peça do Stockhausen, baseada num poema [Aus Den Sieben Tagen]. Isso foi o Rogério que trouxe, e era bem esse momento, de buscar coisas novas, talvez.

Na hora que o Manu saiu, acho que a gente também queria continuar o trabalho; não tinha mais ninguém para usar o grupo como laboratório, mesmo, mas o grupo continuava se reunindo.

Depois eu consegui ingressar [no mestrado na USP], o Fábio também, aí veio o Jonathan, aí isso deu uma vida nova, também, pois tinha objetivo: o ensaio era para testar exercícios que tinham a ver com a pesquisa de cada um. Aí voltou uma época mais estrita, de trabalho sobre exercícios.

Mário Del Nunzio: Aí tem essa rotina fixa de ensaios, uma vez por semana, e apresentações, como funciona?

Migue Diaz Antar: Nós fizemos alguns concertos didáticos lá mesmo no departamento [de música da USP], para apresentar um pouco o trabalho, tentar conseguir gente nova que quisesse tocar, e fora isso tem o lance do NuSom, que era

Mobile, que tem um espaço bacana para apresentar propostas, tentar integrar a Orquestra, e é interessante porque tem estrutura, isso também, tem que aproveitar a estrutura...

Mário Del Nunzio: Vocês costumam gravar os ensaios? E depois ouvem e discutem?

Migue Diaz Antar: Não, poucas vezes, talvez duas ou três vezes a gente chegou a ouvir a gravação. Mas a gente grava todos os ensaios e isso fica disponível para quem quiser. Eu tenho escutado, mas para pegar exemplos e tentar anexar à minha dissertação. Mas não é com o intuito de falar: “olha esse exemplo, um bom exemplo de improvisação”, ou “uma boa improvisação”.

Mário Del Nunzio: Mas vocês conversam sobre isso, sobre o que seria uma boa improvisação?

Migue Diaz Antar: Sim, a gente conversa, e a mim me interessa. Eu estou querendo investigar mais sobre a interação. Ou o próprio grupo inicia a discussão, ou levanta essa questão de rolou ou não rolou...

Mário Del Nunzio: E quais critérios?

Migue Diaz Antar: Às vezes quando é improvisação livre, é mais a escuta, a construção da escuta em conjunto. Quando é em cima de uma proposta, a discussão é sobre se a gente conseguiu se ater àquela proposta ou se nos desviamos no meio, numa exploração sonora, né, porque às vezes rola isso: temos uma proposta x para fazer, aí no meio alguém acha um som interessante, alguma coisa legal e esquece da proposta e vai embora. E ninguém pode falar nada – não é que o pessoal para no meio e corta, não – deixa rolar e quando acaba a gente começa a falar se era isso mesmo que era para fazer, ou se a gente viajou, começamos a fazer outra coisa e esquecemos da proposta.

Minha pesquisa tem a ver com algumas estratégias do palhaço, e às vezes eu trago exercícios de contrastes: você vai ser o *clown* branco, eu vou ser o *augusto*, a gente vai brincar de espelho, só que num momento eu vou fazer o avesso do que você está fazendo; só que isso é muito ambíguo – fazer o avesso sonoro do barulho que o outro está fazendo... Mas tentamos fazer e ver como isso funciona e falar depois sobre

isso; e nessas entrelinhas eu vou sacando algumas discussões, mas, assim, é bem aberto...

Mário Del Nunzio: Que tipo de discussões?

Migue Diaz Antar: [silêncio longo] A prática da livre improvisação pressupõe uma liberdade nas ações que você vai realizar... Daí a gente começa a montar um som, fazer um som, montar um fluxo sonoro, e eu não tenho direito de reclamar do que você está fazendo, dados os pressupostos de que eu me coloquei nisso e estou ciente de como funciona esse ambiente; mas, ao mesmo tempo, eu acho que as pessoas se colocam nesse lugar para criar alguma coisa juntos, o cara não vai com o intuito de ir lá só para atrapalhar; então, é para criar alguma coisa juntos nesse universo de música experimental. Aí dá para pegar nessas entrelinhas e discutir liberdade, por exemplo: até onde vai a minha liberdade de ação, até onde vem a do outro, onde isso se encontra... E bem ambíguo, assim, estou construindo ainda esse discurso...

O *clown* tem uma liberdade de poder trair o roteiro que foi estabelecido – se é que houve algum roteiro – e tem a liberdade de sair do idioma que ele está usando, explorar outras coisas, fazer outras coisas, fazer de conta que ele não sabe para que servem os elementos vários, se colocar no lugar da criança que está tendo um primeiro contato com aquilo, de exploração... E é uma liberdade que o cara se impõe, porque ele não é uma criança que está voltando a construir as referências, são referências que foram vivenciadas, somos todos adultos, temos isso já na experiência de vida. Então você se coloca numa posição onde você pode atuar traindo todas as constâncias que formam um discurso, aquilo que se dá por inteligível depois, você pode trair tudo isso e criar a partir do avesso. É um tipo de liberdade que, talvez, pode ficar muito próximo da anarquia, você colocar ao avesso do que seria uma ordem pré-estabelecida. E aí nesse momento, nesse ambiente a gente se coloca para construir juntos a partir desse tipo de liberdade...

Mas é ambíguo, porque no final tem duas pessoas tocando, tentando fazer alguma coisa, e disso eu estou tentando extrair uma discussão teórica a respeito da liberdade e desse jeito de operar de cada um que está – não é desconsiderando... Mas todo esse universo que a gente estudou no conservatório, na universidade, esse universo de elementos musicais ordenados e a coerência interna, a gente deixa tudo isso irrelevante e tenta construir com o que tem no momento, e é essa a brincadeira...

E tem a exposição do ridículo, né, de fazer um monte de doidera com a guitarra que um guitarrista de *rock* que passa quatorze horas por dia estudando fraseado de

Yngwie Malmsteen vai achar ridículo... Aí também tem uma característica *clownesca* da sua postura enquanto improvisador no ambiente da livre improvisação... É uma coisa que dá para extrair também das reuniões, e que eu fui observando aos poucos, em cada encontro, lendo sobre *clown* e vendo como a gente se coloca... Por um bom tempo foi assim, eu não tinha muita coisa a dizer a respeito do *clown* e sua relação com o livre improvisador, fiquei só olhando o que acontecia com a Orquestra Errante, olhando o que acontecia com a proposta dos outros, porque esse modo de operar que se parece com o *clown* está presente nesse universo da música experimental, não só na livre improvisação mas nisso de você transgredir a linguagem usual da música tradicional, digamos...

Mário Del Nunzio: E isso tem a ver com ter pessoas muito diferentes, com formações muito diferentes que participam da Orquestra Errante, e que tem relações com os instrumentos muito diferentes, não?

Migue Diaz Antar: É, preocupações diferentes, também... Tem gente que não curte ficar falando depois da *performance*, tipo “vamos chegar e vamos tocar, tocar, tocar, e não vamos discutir nada”.

Mário Del Nunzio: Mas no sentido de técnica, também... Tem gente que estudou mais o instrumento, e tem gente que não tem tanta familiaridade e envolvimento com os instrumentos que usam.

Migue Diaz Antar: Sim, foi uma questão que ficamos no pé do Max, por exemplo, que faz a luteria experimental. É muito legal, ele constrói um monte de coisas diferentes, sempre, só que, aí que está: trazendo um monte de coisas diferentes sempre, você corre o risco de não desenvolver uma técnica com aquele instrumento que você fez, porque você está mudando toda hora.

E isso tem uma coisa, pensando com minha chave de leitura do *clown*: o *clown* faz malabares, também; o *clown* é uma espécie de acróbata, malabarista, que tem controle físico, mecânico, da situação; ele se coloca numa situação que parece que não tem – ah, vai tropeçar, deixar cair as coisas – mas é proposital e é por dentro da técnica, no sentido que o cara estuda, sabe fazer os malabares, e chega num nível que ele consegue brincar com isso e parecer que ele não sabe fazer... Então tem um certo tempo de vivência que você precisa ter com alguma habilidade, e isso tem a ver com o tempo que você passa com o instrumento – seja lá o instrumento que for – mas o tempo que você gasta com o instrumento é um tempo que você aprende a controlar

ele... Não sei se é muito reducionista demais, mas acho que passa por aí, passa por um controle técnico.

Aí tem gente realmente que gosta de ficar mudando de instrumento, e outros que ficam sempre com o mesmo instrumento, então tem controles diferentes; só que o ambiente da livre improvisação pressupõe que todo e qualquer som pode ser musical, então tampouco posso virar e falar para o Max: “poxa, para de trazer coisas novas, para de fazer tal e qual coisa, porque você tem que ter controle e desenvolver uma técnica”; não posso falar isso, porque é um ambiente de uma liberdade utópica... Mas aí, talvez, buscar um outro jeito dele ter intencionalidade nas suas ações. Porque é para construir nesse jogo de construção, mas cada um tendo intencionalidade acho que se consegue um resultado melhor.

Mário Del Nunzio: Nas discussões que você tem nos ensaios esse tema da técnica aparece?

Miguel Diaz Antar: Apareceu, nas discussões com o Max, quanto a instrumentos construídos, e um tempo atrás também quando o Antônio [Goulart] estava no grupo – pois o Antônio viajou, foi fazer doutorado sanduíche – e na época do Antônio a gente discutia isso por conta do instrumento dele, que é o computador – ele faz *live coding*... E aí são outras características, porque ele está atuando com o corpo, está programando o computador, tem um instrumento aí, mas o jeito que o corpo se comporta é diferente de, sei lá, um baterista, em que cada gesto você pode olhar o gesto, o braço indo, e saber na hora o que vai dar daquilo.

No computador, tanto a linguagem – é uma linguagem muito restrita, só para iniciados, quem não é programador não sabe o que vai acontecer – e fisicamente ele está numa postura menos movimentada. Aí veio também a questão da técnica: qual é a técnica? Como é o instrumento do cara? O cara da programação está atuando num universo de música experimental, de improvisação livre, onde a linguagem musical está se criando na hora, ou pelo menos não se referencia a uma linguagem pré-estabelecida, e ao mesmo tempo ele faz isso por dentro de uma linguagem de programação sumamente estrita, fechada, onde uma vírgula a menos não faz a compilação, não consegue compilar e dá erro no programa... Mas lembro desses dois momentos em que discutimos técnica.

Mário Del Nunzio: Sobre novos integrantes da Orquestra Errante, como funciona? Por exemplo, se chega uma pessoa que não tem familiaridade com improvisação, como é a aclimação?

Migue Diaz Antar: Acho que no último semestre, agora, segundo semestre de 2015, teve um pessoal novo entrando, pessoal que vem do *jazz*, e pessoas que nunca fizeram improvisação musical antes, que só lidaram com música escrita... E aí o Rogério pensou em abrir uma segunda orquestra, como se fosse uma orquestra dos iniciantes e uma orquestra dos iniciados. E a gente começou a discutir com o Rogério – Max, Mariana, eu, os mais antigos – porque é um paradoxo: você consegue determinar que tem gente que tem mais tempo de experiência fazendo aquilo, mas, ao mesmo tempo, é tipo coro, a pessoa nova aprende com a pessoa mais antiga, então é estranho separar esses universos; e a própria prática da livre improvisação, poxa, é livre – como você determina que não está rolando um negócio porque o cara é muito novo naquilo? Pode estar fazendo um som interessante, por mais que esteja experimentando pela primeira vez.

A gente começou a discutir, tem várias perspectivas, mas no fim a gente decidiu ficar com todo mundo junto, e voltar a fazer exercícios, de novo, mais básicos, não sei... Vamos tocar aquilo básico, de novo, sem soprar no saxofone, sem tocar nas cordas do contrabaixo, mas manter um grupo só, com todas as pessoas, sejam antigas ou sejam novas, no mesmo grupo, no mesmo horário, todo mundo junto.

Inclusive dá para pensar que, nesse caso, você vai criar uma hierarquia, do tipo “o cara mais antigo toca melhor, o cara mais novo não toca”, mas o que é tocar melhor nesse contexto? Não tem esses parâmetros.

Mário Del Nunzio: É também um pouco a questão da improvisação livre por vezes ser quase um gênero; tem coisas que são típicas, meio que um estilo que se pode identificar como “improvisação livre”, e talvez a pessoa que está chegando não conheça esse estilo. Nesse sentido, existe esse tipo de expectativa para vocês?

Migue Diaz Antar: Pois é, expectativas... Acho que funciona, sei lá: lembro do Rogério comentando do cara que estava tocando saxofone, que o cara estava fazendo pentatônicas. Então o Rogério não estava preocupado se o cara estava tocando dentro da expectativa da livre improvisação ou não, mas o que lhe incomoda talvez seja reconhecer alguma coisa: reconheceu pentatônica, está errado, não pode ser.

Mas é estranho, porque acho que passa um pouco também pelo fato de o cara ser novo, estar entrando agora, e fazer pentatônicas, mas a gente que é mais antigo faz, de vez em quando... Quando o Jonathan [Andrade] estava, no ano passado, ele

trazia um monte de coisa idiomática, de música andina, e entrava... Então, o cara mais antigo pode e o cara novo não pode? Isso é errado... [risos]

Mário Del Nunzio: Nesse sentido, tem coisas que vocês favorecem ou desfavorecem em termos de materiais? Tem coisas que vocês evitam ou tendem a usar mais?

Migue Diaz Antar: Acho que funciona por temporada, por momentos... Teve um momento no início do meu mestrado que eu ficava falando dessa história do *clown*, e o pessoal queria fazer música como se fosse paródia de circo [canta uma melodia associável a “música de circo”]. Aí eu tentava evitar essas coisas, não queria fazer isso, não queria que virasse uma brincadeira de paródias. Mas depois passou isso, fui fazendo outros exercícios, e eles foram entendendo mais do que eu falo em relação ao *clown*.

Depois a gente começou a fazer paródias, em geral, uma valsa, um tango, não sei o que, a gente começou a brincar, mas era mais no intuito de entrar e sair dos idiomas, e era uma proposta de outra pessoa no grupo, que queria fazer isso: “Ah, eu quero trazer momentos idiomáticos e intercalar com momentos idiomáticos”, aí a gente fazia.

Mas, assim, dependendo do momento da pesquisa de cada um, acontece... O Jonathan queria trabalhar com elementos da música andina, então ele chegou a escrever notas, com ritmos, tudo, e trazer isso para a gente improvisar a partir daquilo; era uma outra concepção de improvisação, e a gente fez... O Fábio [Martinelli] estava trabalhando com o negócio dos *viewpoints* e do teatro, então a gente começou a se deslocar com os instrumentos e trabalhar com a espacialidade, também, e dentro disso começaram a aparecer algumas coisas idiomáticas – parecia paródia, em alguns momentos.

O Max gosta de fazer coisas mais livres... E, assim, como somos vários, muitos, e cada um começa a falar uma ideia... O Manu também levou várias partituras, não só palavras, mas partituras escritas...

Funciona mesmo como um laboratório, e a gente só se deu conta disso depois, passado o Manu, depois de fazer várias propostas de outras pessoas, que isso podia funcionar, assim...

Foi um lugar que eu me senti acolhido depois de chegar e me dar conta que não tinha música popular [na USP], não tinha nada disso, e ao mesmo tempo é um lugar legal para quem gosta de música erudita mas quer fazer algo que vá além do repertório tradicional. É aberto, assim, bem aberto a vários estilos.

Mário Del Nunzio: Nos encontros que vocês fazem, além de tocar, também tem coisas de leitura de textos, ouvir repertório?

Migue Diaz Antar: Nos últimos encontros o Rogério trouxe, por essa questão dos novos [participantes]. Já que era para todos ficarem no mesmo grupo, ele trouxe exemplos, de quais são as expectativas dele [risos]. Mas foi legal que a gente ficou falando desse pressuposto de liberdade, como funciona essa relação dos elementos para criar um idioma, reconhecimento de idiomas, esse lugar que a gente procura que as coisas não sejam reconhecíveis, e ele ficou falando bastante disso.

Mas isso tem um tempo, foi lá no início, em 2008, e depois agora...

Mário Del Nunzio: E como funcionam as expectativas artísticas da Orquestra Errante?

Migue Diaz Antar: Depende mais da gente, a gente que não é professor, porque acho que ele [Rogério] está de boa. Está funcionando, o grupo se reúne, o grupo toca em eventos do NuSom, acho que está se estabelecendo mesmo como um grupo laboratório de pesquisa. Mas ficar atrás de lugar para tocar por aí, são os alunos...

Mário Del Nunzio: Mas, além de procurar lugar para tocar, você acha que o grupo tem intenções de ter uma produção artística mais forte ou predomina o lado laboratório?

Migue Diaz Antar: Acho que por enquanto está predominando isso, funciona por aí, mais ou menos...

Tem a Mariana, pianista, que está iniciando uma iniciação [risos], uma iniciação científica com o Rogério, e ela também vai usar o grupo para testar coisas dela...

O Max também quer testar coisas, mas a gente não está preocupado assim em fazer um CD, procurar festivais, não tem muito isso... Acho que é um pouco também pelas circunstâncias, todo mundo tem outro repertório para estudar, outras disciplinas, outras matérias, o pessoal da pós tem prazos... E também, a gente sabe, que esse mercado é muito difícil... Então não sei quanto de iniciativa temos para investir nisso.

13. Entrevista com Natacha Maurer

Trabalho com o Brechó de Hostilidades Sonoras e instrumentos manufaturados

Mário Del Nunzio: Você poderia descrever o processo de trabalho do Brechó de Hostilidades Sonoras?

Natacha Maurer: A gente pensou em fazer coisas utilizando majoritariamente materiais de segunda mão, usados, e coisas que o Marcelo já sabia construir e eu fui aprendendo aos pouquinhos. Aí a gente se juntou para a apresentação de 1 de outubro, no CCSP, na qual tocaram várias pessoas, e foi nossa primeira apresentação. Aí o processo de trabalho foi basicamente juntar todas as coisas que a gente comprou, tipo brinquedinhos, tralhas e tal, usar algumas coisas que o Marcelo já tinha construído algum tempo atrás e estava meio jogado, e construir coisas novas, e usar tudo isso para fazer música, basicamente.

Mário Del Nunzio: Você pode descrever como é o instrumentário do grupo?

Natacha Maurer: A gente vai sempre alterando, sempre que a gente acha tralhas novas a gente costuma dar um jeito de colocar. E a gente não se apresentou tanto, mas, algumas apresentações, tipo, no Ibrasotope, que a gente usou dois monitores, e no ENCUN, com um monitor só, nós usamos a Larissa, que é uma cabeça de boneca – e que em breve será transformada. O lance do Brechó é que os instrumentos nunca vão estar prontos – eles são alterados, conforme o tempo passa e nós temos ideias.

Mas, por enquanto, o que a gente usa meio fixo é um frango de brinquedo – esse, por sinal, nem foi alterado, a gente só colocou uma entrada de P10, porque ele por si só já faz uns barulhos meio absurdos - esse frango fica ligado durante a apresentação e eventualmente ele faz barulhos, também; tem um brinquedo de botõezinhos, que foi a primeira experiência de *circuit bending* que eu fiz e funcionou e que eu uso; tem um *atari punk* que tem uma carcaça de carro que eu costumo usar bastante; tem a Jezebel e a Rosemary, que são duas bonecas com *crackleboxes* na cabeça – tem uma cena no show que a gente faz só com elas, com uma luz vermelha na cara delas e a gente vai tocando; a gente construiu uma máscara, também, a partir de uma daquelas máscaras de segurança química, não sei ao certo, com um

microfone de eletreto por dentro, que também faz parte de uma das cenas (o Brechó também tem essa coisa, pelo menos até agora, de pensar a apresentação por cenas, a gente tem um esquema com algumas cenas, com indicações, e a cena da máscara, que é sempre no final...). Tem também uma placa de zinco, com microfones de contato em baixo e é ligada a um pedal. Aí, enfim, como você vai falar com o Marcelo depois, ele usa uns outros brinquedos também, além da máscara e da boneca que eu já falei. A gente já microfonou uma máquina de fumaça que a gente usa em uma das cenas... Aí, que mais... Tem um *mp3* que a gente usa para soltar músicas eventualmente durante a apresentação... Acho que é isso basicamente.

Mário Del Nunzio: E como foi o processo de criação das cenas e estruturação da apresentação?

Natacha Maurer: Quando terminou de construir essa primeira leva de instrumentos, teve essa apresentação no CCSP... Logo depois dessa apresentação, que foi a estreia do Brechó, no Centro Cultural São Paulo, a gente fez uma na Trackers. Nessa do dia primeiro, como eram várias pessoas e tinha uma partitura visual a ser seguida, a gente não fez essas cenas. Para a nossa primeira apresentação enquanto Brechó, só, a gente fez uma reunião antes, pensou em tudo que a gente construiu, e aí a gente pensou em fazer majoritariamente improvisação, mas usar todas as coisas de um modo que fizesse algum sentido, sentido, talvez, mais cenográfico do que musical.

Mário Del Nunzio: Dentro de cada cena vocês improvisam utilizando determinados, materiais, é isso?

Natacha Maurer: É isso.

Mário Del Nunzio: E a sequência é pré-fixada?

Natacha Maurer: A sequência é pré-fixada. A gente começa com uma improvisação com a placa de zinco. Essa improvisação começa quando as pessoas ainda estão entrando, para elas irem se ambientando e tal... Aí dessa improvisação a gente passa para alguns brinquedos, alguns tipo aqueles que eu falei, e o Marcelo tem também um teremim, com formato de unicórnio... Até essa transição ser completa, aí a gente fica só nos brinquedos por um tempo, aí essa parte com os brinquedos dura um determinado período. Logo em seguida a gente pede para apagar todas as luzes e liga

só um *spot* vermelho e é a cena de conversa com as bonecas. Aí dessa cena de conversa das bonecas, a gente deixa tudo escuro de novo, usa a máquina de fumaça e cria um ambiente – necessário para dar tempo de colocar as máscaras – e quando a gente coloca, liga, grita e apaga, e é o fim do show. É tudo muito aberto, mas a gente tem uma estrutura básica de como fazer.

Mário Del Nunzio: No que isso difere, para você, de uma situação como a que tiveram com o Darisbo, que foi de improvisação? Como você lida com uma e outra coisa? Há estratégias diferentes?

Natacha Maurer: Eu não sei se eu lido de modo diferente, porque eu não estou acostumada nem a fazer improvisação, nem a tocar instrumentos eletrônicos – eu comecei em outubro [de 2015], é pouco tempo. Com o Marcelo eu me sinto muito mais a vontade, a gente conversou muito sobre o que vai fazer, então é mais tranquilo para mim.

Mário Del Nunzio: Conversaram e ensaiaram?

Natacha Maurer: Ensaíamos. Acho que mais ou menos o mesmo tanto de conversas e ensaios.

Mário Del Nunzio: Mas vocês testaram o material que seria usado em cada uma das cenas...

Natacha Maurer: Sim, a gente testou, e testou as cenas, e essa parte de decidir como seriam as cenas foi conversado... Mas foi um processo, um período, e foi muito mais tranquilo. Agora, quando eu toco com outra pessoa, como aconteceu aqui no IbrasoTopo com o Darisbo, como o Marcelo estava lá, eu sabia quais instrumentos ele ia usar e quais sons ele faria, eu sabia o que eu podia fazer, e o Darisbo tinha mandado um *link*, que eu consegui ouvir no dia, que seria mais ou menos o que ele faria... Para mim, pelo menos, quando eu vou tocar com outras pessoas, envolve muito mais escuta, e eu toco muito menos; por enquanto eu demoro mais ouvindo, pensando onde eu vou entrar e o que eu vou fazer do que com o Brechó – não que com o Brechó eu não faça isso, mas flui um pouco melhor.

Mário Del Nunzio: Na escolha desses instrumentos do Brechó existe alguma preocupação com sonoridades específicas ou a escolha dos

instrumentos também envolve outras considerações, como ser um objeto legal, divertido?

Natacha Maurer: Acho que envolve os dois. Eu, pelo menos, sempre que busco coisas para o Brechó, sejam elas construídas ou adaptadas, eu gosto que elas sejam o mais ruidosas possível, e que eu possa controlar de algum modo. Essa parte cênica é bem importante para a gente, também; então é melhor que seja um objeto engraçadinho; ou, como acontece, o Marcelo já tem um circuito construído de alguma coisa, e a gente arruma um brinquedo na feira do rolo e coloca o circuito por dentro; aí a sonoridade, como a do *atari punk*, é a mesma com ele dentro do brinquedo ou não, mas é muito mais legal que ele esteja dentro de um brinquedo, é muito mais cênico. Então acho que a preocupação é igual. Agora, o plano daqui para a frente é usar menos coisas eletrônicas e mais coisas mecânicas. Mas não sei como isso vai acontecer ainda, porque eu ainda não fiz.

Mário Del Nunzio: Uma coisa de caráter um pouco mais pessoal... O seu envolvimento com música experimental até antes de iniciar o Brechó era mais na área de produção. Do que surgiu o interesse em tocar, por quê?

Natacha Maurer: Acho que eu queria ter tocado antes, mas não queria fazer nada ruim. Eu gosto de muita coisa, mas tem muita coisa que eu gosto de ouvir mas não teria vontade de me dedicar a tocar - não seria, sei lá, a minha cara, ou eu não teria vontade por não ter uma identificação mais pessoal, apesar de gostar. Mas eu sempre quis de algum modo fazer algum som, só não sabia o que, exatamente. Teve uma época, nesse ano, que o Marcelo deu oficinas aqui no Ibrasotope, e eu achei bem legal e comecei a me interessar – me interessar mais pelo som do que pelo modo de construção, que eu só fui me interessar já com o Brechó. Enfim, essa conversa com o Marcelo já vinha há algum tempo, mas eu não tinha ideia do que faria, dado que não tocava nada, mas queria fazer alguma coisa. E essa coisa de ser meio cênico esgrachadinho tem a ver com a personalidade dos dois; digo, eu não me levo tão a sério – não falando isso de modo pejorativo – eu acho divertido que possa fazer coisas com brinquedo, engraçadas e tal, e isso me dá um alívio, eu poder fazer com alguém que também tope fazer isso. Foi por isso, basicamente: sempre quis fazer alguma coisa e esse formato meio de brinquedinhos e cenas me deixa confortável – eu gosto de fazer isso, gosto do som e gosto da ideia cênica.

Só destacar que o Brechó sempre está em mudança – mesmo os instrumentos que já estão prontos provavelmente daqui a seis meses vão estar alterados, ou porque

quebraram, ou porque a gente teve outra ideia. Eu gosto muito dessa ideia de que os instrumentos nunca vão ser os mesmos.

Mário Del Nunzio: Só mais uma questão, sobre tocar esses instrumentos e essa mudança constante que você mencionou. Existe algum interesse em desenvolver familiaridade e desenvolver algo como uma técnica do instrumento?

Natacha Maurer: É uma técnica rasa. Do tipo: o *atari punk*, que eu uso naquele carrinho, eu fiquei um tempo tipo “se eu girar esse botão, ele faz isso”; mas assim, eu dedico antes de cada apresentação quinze minutos para fazer isso, mas quando não tem apresentações eu pouco mexo nele. Então, não, eu acho que eu pelo menos não tenho uma vontade de me aprofundar numa técnica de tocar *atari punk*, mas, não sei, acho que eu gosto da ideia de uma técnica rasa: “ok, eu sei o que vai acontecer se eu girar esse botão ou esse botão, e tudo bem”, e eu consigo controlar na mesa de som, qualquer coisa.

Mário Del Nunzio: Tem coisas que parecem mais imprevisíveis...

Natacha Maurer: Tem. O frango é uma coisa bem imprevisível. As bonecas...As bonecas depende de muita coisa; depende, sei lá, da posição dos dedos - aqueles pinos que têm na cabeça delas são aquela parte positiva de pilhas, aí depende se você aperta todos de uma vez com muita pressão não sai nenhum som, e às vezes você aperta muito de leve duas delas e sai um som... Aí às vezes no meio de uma apresentação você aperta todas elas com muita vontade e não sai som nenhum... Então, elas por exemplo, exigiria um estudo muito grande para ter técnica e domínio sobre cabeça de bonecas, aí não sei se a gente quer fazer isso, me parece que a princípio não seria desejável. A gente sabe que, “ok, se for com muito afinco não funciona”, aí quando estamos passando som a gente testa, “vou apertar esse e esse”, umas cinco vezes, e se funciona nas cinco, eu sei que aquela combinação vai gerar uma certa coisa; então se no meio disso eu estiver a fim de criar um determinado som, eu sei uma combinação que vai gerar tal coisa. Mas são coisas meio que notas mentais... Com o *atari punk* se eu virar para cá e para cá vai sair tal som... Mas no geral é bem mais amplo e aberto, sem grande domínio, mesmo.

14. Entrevista com Renata Roman

Trabalhos coletivos

Mário Del Nunzio: Se você pudesse descrever o processo de trabalho com alguns dos artistas com quem você trabalhou ao longo desses últimos anos – Marcelo Muniz, Natacha Maurer, Thiago Salas...

Renata Roman: Acho que eu vou começar falando como foi com o Thiago, que foi com quem eu mais desenvolvi projetos e discuti processos.

Na verdade, a minha história, a minha formação é de atriz, de teatro, então eu venho de processos coletivos – no teatro, os processos são coletivos, você nunca está pensando sozinha, realizando sozinha. Quando eu vim para a música experimental, que foi por um desejo inclusive de trabalhar mais coletivamente, porque eu fazia tudo sozinha quando comecei a trabalhar com arte sonora, foi bem desafiador porque, embora você tenha que escutar o outro, e propor a partir dessa escuta e a partir do que o outro é e do que o outro propõe, eu tenho impressão que é muito individualizado, em comparação com o processo do teatro. Nos processos coletivos em teatro a gente trabalha muito aproximação com o outro – com o outro artista, com a outra pessoa – e isso não acontece muito nos processos da música. Essas aproximações e o processo são sempre mais racionalizados do que no teatro. No teatro existem outros caminhos, o processo abarca outras coisas.

Mário Del Nunzio: Você conseguiria dizer mais precisamente quais essas outras coisas do teatro você não percebe na música?

Renata Roman: Eu acho que o afeto, acho que a emotividade, a relação com o mundo, e o corpo – isso é uma coisa que eu acho mais forte. Nos processos coletivos no teatro você tem vivências de aproximação corporal; você nunca cria um espetáculo sem ter uma vivência de aproximação corporal, de toque no outro, coisa que na música, não; na música você tem o seu parceiro e essa parceria se dá nesse nível racional, intelectual, estético, e parece que é só nisso, só nesse plano. Parece que isso talvez seja a grande diferença: o corpo. Não tem corpo nessas parcerias na música - a impressão que eu tenho, de um tempo curto, dois anos, no máximo. Acho que basicamente é essa a diferença, e eu sinto falta, inclusive na minha ação na música, performando música experimental, eu sinto falta de não ter corpo... Isso é uma

questão que me angustia um pouco, ficar tudo no racional. E essa é a relação que se estabelece com esses parceiros.

Então, com o Thiago, é totalmente racional. Vou contar um pouco da história, porque acho que eu nunca pensei, então vamos ver se a partir disso, de contar a história, de como foi acontecendo, eu consigo articular melhor e pensar melhor.

Eu trabalho com som e sempre trabalhei eu sozinha com o meu computador. Só que o fato de eu ter essa vivência coletiva, essa formação como atriz estava me angustiado e me chamando a necessidade de ir para a cena e me relacionar com o público, e propor coisas ali, na hora, e essa dinâmica mais viva – eu queria isso. Então eu comecei a conversar com algumas pessoas, e uma dessas pessoas com quem eu falei foi o Thiago, e o Thiago me chamou, então, para uma primeira improvisação, com o Cadós [Sanchez], e outras pessoas, e eu pensei em usar voz, que é uma coisa que vem da minha história com o teatro, teve um momento que eu fiz uma pesquisa bem interessante de voz no centro de pesquisa teatral... E aí, essa foi a minha primeira experiência coletiva com música experimental e improvisação, que foi utilizar a voz, com um monte de gente. Aí é que é engraçado o processo: era um monte de gente que eu não conhecia – o Cadós [Sanchez], o Thiago, o Rob [Ranches], João Branco, e tinha mais alguém, cinco caras – e eu não tinha passado por nenhum processo de aproximação, que é o que eu entendia como processo de criação coletiva. Pode não ser necessariamente um ensaio, mas você passa por processos de aproximação e de conhecimento do outro, de maneira que quando você vai para essa experiência coletiva, mesmo que ela não tenha um roteiro, essa vivência coletiva te dá uma certa segurança – mas segurança com aspas – para você experimentar, e a criação coletiva fruir melhor, ter uma fruição mais inteira. E aí, para mim, essa já era uma grande diferença: você vai sem o conhecimento do outro, com distanciamento do outro, e o processo do teatro, não – você está o tempo todo fazendo aproximação, o tempo todo a gente faz vivência de olho no olho, o processo criativo precisa disso. Aí com o Thiago foi isso, e a partir dessa experiência a gente começou a dialogar, e ele conhecer o meu trabalho, e eu o dele, e aí onde está o nosso ponto de encontro, o que a gente vai fazer junto, e aí ele ia fazendo alguma proposição, que na verdade nem foram tantas, se eu for pensar – teve a proposição dos utensílios de cozinha, e isso foi ganhando mais corpo à medida que a gente experimentou uma ou duas vezes, e foi discutindo os resultados, basicamente, e acrescentando coisas, e hoje tem um projeto instalativo.

Mário Del Nunzio: Vocês apresentavam em público, discutiam o que tinha dado certo ou errado, e isso influenciava na próxima apresentação, mas não tinha ensaios?

Renata Roman: É, a gente nunca ensaiou... Na verdade teve um que nós ensaiamos, que foi um que nós usamos literatura, que foi uma coisa que a gente fez na Noite Beat, e aí nós tivemos um ensaio – mas era um ensaio só de leitura; a gente experimentou, e acho que foi um pouco parecido com o processo de teatro. Nós não utilizamos tudo que a gente ia utilizar, nesse ensaio, nós fizemos uma leitura e experimentamos coisas – diferentes leituras, trechos. Embora a gente não soubesse direito o que ia acontecer, [isso] favoreceu a improvisação no dia; também não era algo que estava estruturado. Com a gente sempre foi mais ou menos assim: ele sabia mais ou menos o que ele ia usar, e aí a gente ia para a cena.

Mário Del Nunzio: Tinha uma pré-definição de materiais mas não tinha nenhuma estruturação em termos de forma...

Renata Roman: Não, nenhuma estruturação...E algumas vezes a gente fez – e isso é uma característica do Thiago – quando a gente estruturava alguma coisinha, e era uma estruturada antes, 10 minutos antes, do tipo “ah, então vamos começar assim”, “tá, beleza”, ele às vezes me quebrava as pernas... Sei lá, esse relóginho, esse barulhinho do temporizador da cozinha que vai iniciar a *performance*, e aí, por exemplo, isso aconteceu; ele foi para o lugar dele, eu fui para o meu, e eu liguei aquele temporizador, e ele simplesmente saiu, saiu de cena, e eu fiquei sem saber o que fazer, e eu pensei “o que aconteceu com o Thiago? Teve dor de barriga?”, porque a gente tinha acabado [de combinar], um minuto atrás, e ele simplesmente me abandonou em cena.

Por mais que pudesse ser interessante, isso me incomoda... Eu gosto da improvisação e eu gosto do risco, mas essas surpresas colocam em xeque as minhas parcerias; se isso é algo que se repete - a gente combinou e você me deixou – eu não gosto, acho que há um problema na parceria. É como você, no teatro, você quebrar a perna do outro ator, você cortar a fala do ator – você tem que respeitar o outro. Você pode fazer o que você quiser desde que você não quebre a perna do outro. Isso é uma coisa que eu percebi já em algumas parcerias que eu fiz. Por exemplo, eu fiz uma parceria com a Marcela Lucatelli; a gente não teve nenhum processo, a única coisa que eu propus para ela foi “vamos fazer uma improvisação vocal. Eu quero fazer uma improvisação vocal, no [evento] XX, e queria que alguém me acompanhasse, e escolhi

você. Só que a proposta é nada – nem processamento, nem objetos, nem nada”. Ela topou – não teve processo, não teve ensaio, não teve nada. À medida que o tempo foi passando ela foi sugerindo coisas e eu fui cedendo – porque aí, nos processos coletivos, acho que isso é importante, essa escuta; mesmo que tenha sido uma proposição minha, se eu estou querendo fazer algo com o outro eu tenho que ter um mínimo de escuta e abertura para as proposições dela, antes e na hora. Mas quando ela chegou aqui... Eu não sabia de nada, da quantidade de objetos, que ela ia processar [o som], que ela ia por figurino, e aí ficou uma situação de desequilíbrio. Isso eu sinto falta, desse comprometimento com o outro, que eu tive em alguns momentos com o Thiago, que eu tive com a Marcela, mas não tive com o Marcelo Muniz, não tive com a Natacha, com o Bugigagnsters, acho que não tive, mas teve uma situação que me incomodou, num contexto muito isolado.

Geralmente, nesses processos, o que me incomoda é quando essa escuta e essa troca com o outro não se dá de forma horizontalizada – ou seja, o meu desejo e a minha vontade estão acima do que é coletivo; eu fujo dessas situações.

Mário Del Nunzio: E como foi com o Marcelo e com a Natacha? Nesses casos teve ensaios?

Renata Roman: Com o Marcelo não teve ensaio. Com o Marcelo foi “vamos fazer”, porque a gente tinha feito daquela vez que o Porres pôs um som super alto, e eu não me ouvia, e eu percebi que o que eu fizesse não ia aparecer... Você lembra dessa situação?

Mário Del Nunzio: Sim, acho que foi um dia que tocamos eu, você, Marcelo, Thelmo [Cristovam] e [Alexandre Torres] Porres.

Renata Roman: É, o Porres entrou na última hora... Aí eu e Marcelo decidimos, então, já que a gente não tinha se escutado, fazer de novo. Aí a gente fez, e não teve ensaio, na verdade; eu só falei que ia usar os mesmos sons, e acho que um pouquinho antes da gente tocar aqui eu mostrei mais ou menos o tipo de som que eu ia usar.

Mário Del Nunzio: E que tipo de som era? Qual era o material?

Renata Roman: Eu trabalho muito com gravações de campo processadas. Então esses sons eram sons da minha casa – porque eu tenho o encanamento do

meu banheiro que estava dando problema, e ele fazia muitos ruídos e com variações incríveis, então eu tenho uma série de gravações [imitação vocal dos ruídos: pá pá pá – rrrrrrr – téc téc téc – prrr]... É incrível, aquele encanamento é um compositor incrível! Então eu fiz uma série de gravações e eu resolvi usar, processando essas gravações de campo – que é basicamente o que eu uso sempre, gravações de campo processadas. Então, ele não sabia direito, e eu não sabia, porque eu não tinha escutado muitas vezes o Marcelo, então foi uma situação totalmente de risco, e eu gostei do resultado. Em nenhum momento ele passou por cima de mim, em nenhum momento eu passei por cima dele, isso eu acho que foi um processo legal – é de risco, mas tem escuta e respeito, sabe... Estamos juntos nesse barco e cada um vai remar de um lado – se um for para um lado, a gente não vai chegar na ilha que é, sei lá, a busca de um resultado coletivo, que a marca de todo mundo esteja ali, que você olhe e consiga entender todo mundo, perceber todo mundo. Com o Marcelo, então, foi super tranquilo.

E, com a Natacha, foi o que eu mais ensaiei. A Natacha, que eu sei que tem uma pegada mais para o ruído, e eu tenho uma pegada mais suave, a gente achou que era legal a gente experimentar... Nós conversamos, com a Natacha foi interessante o processo pois foi uma parceira com a qual eu dialoguei... O meu trabalho é mais suave, e ela tem uma tendência para o *RRRRRRRR* [som vocal ruidoso, volume elevado] e eu tenho uma tendência para o *lá lá lá*. Então, a gente pensou: não pode desaparecer, nem a natureza do meu trabalho, nem o dela. Eu tenho que me aproximar do dela, e ela tem que se aproximar do meu; então a gente tem que chegar a um lugar em que as duas estéticas se encontrem e surja uma terceira, surja a estética que é a desse encontro, que não é da Natacha e não é da Renata, é da Natacha com a Renata. Eu tenho impressão que nesses processos o meu trabalho e o dela acabam se modificando.

Mário Del Nunzio: Você pode descrever como foram os ensaios, o que vocês experimentaram, como se deu essa aproximação sonora?

Renata Roman: Eu, como sempre, utilizei gravações de campo. Essa proposta surgiu porque eu ia apresentar no ENCUN um projeto que se chama “Alhures”; o “Alhures” é um projeto que eu criei junto com o Thiago, que eu queria fazer uma série de improvisações, com vários improvisadores, propondo gravações de campo e eles teriam que improvisar a partir dessas gravações de campo que eu propusesse, sem conhecer essas gravações de campo. Eu fiz uma vez com ele, e depois não fiz mais, e

a gente ia levar esse projeto para a frente, o que acabou não rolando porque ele deu para trás, não ia mais ao ENCUN; e como eu e Natacha queríamos construir uma parceria já há algum tempo, eu usei isso como oportunidade.

Então, a proposta desse projeto já existia: eu vou trabalhar com gravações de campo, realizadas em Campinas – o projeto prevê isso, usar gravações de campo do lugar onde vamos tocar, o que não aconteceu exatamente, eu misturei outras gravações de campo – e você improvisa. Daí, quando a gente foi ensaiar, pensando nessas diferenças, à medida que ela falou o que queria usar, eu fui percebendo que isso já estava modificando o projeto “Alhures”, que era mais silencioso, com menos processamento; e aí o que eu fiz foi processar mais, para chegar perto dos sons que ela ia propor. Então, eu fiz uma seleção de algumas gravações de campo, que eu gosto, e que eram mais ruidosas, para se aproximar da proposta dela e do que ela gosta, e gravações que possibilitariam processamentos mais ruidosos, que me dariam resultados, que a meu ver, se aproximariam da estética da Natacha. A minha escolha já começou a ser modificada a partir da minha parceria – a minha parceria já vai determinar o que eu cedo; e eu cedo, porque eu acho que esse é o grande barato do trabalho coletivo, experimentar como acontece isso com essa pessoa, como acontece com aquela outra, enfim... Daí a gente experimentou, e eu fui vendo o que funcionava e o que não funcionava, e a gente conseguiu momentos bem interessantes nos ensaios: “Olha, essa gravação dá certo”, “Olha, esse som combina bem com esse tipo de gravação”; e ela teve uma aproximação também com o tipo de coisa que eu faço, e é diferente para ela improvisar no Brechó, que o Marcelo também está mexendo com objetos, e com alguém que está fazendo uma espécie de cama, eu acabo fazendo uma espécie de cama com os meus processamentos.

Mário Del Nunzio: E você tinha essas gravações pré-fixadas, ou tinha coisas que você fazia ao vivo e interagia com o que ela fazia?

Renata Roman: As gravações de campo, eu fiz uma pré-seleção – vou trabalhar com essas quinze gravações de campo. Só que o processamento foi feito a partir do ela propunha, e a mesma coisa eu: às vezes eu propunha, e ela respondia, e aí eu ouvia a resposta dela e pensava “putz, agora eu preciso fazer alguma coisa para dialogar com o que ela está propondo”; então fica um jogo circular, horizontalizado, de repente você não sabe quem está começando o que; e isso aconteceu na segunda apresentação que a gente fez, que foi no Espaço de Cultura Bela Vista, que a gente seguiu que a coisa fluiu mais. E o interessante é perceber que o processo com a Natacha está modificando o meu trabalho, e a minha escuta. Com ela eu tinha muito

prazer – e ainda é pouco, porque vocês estão mais acostumados com isso, e eu sei pela referência de vocês que ainda não é um *noise* - mas para mim foi uma coisa conseguir fazer uns ruídos com as minhas gravações ali naquela apresentação, e sentir um tesão, porque esse era o meu ponto de diálogo com a Natacha, onde eu estava chegando junto com a Natacha. É tipo um orgasmo... Acho que é meio isso, acho que esses processos de parceria de tocar talvez tenha um paralelo com a sexualidade – talvez, não sei – porque quando a coisa está legal, você vai junto, você não fica pensando no seu prazer e o outro que se dane, você está ali, junto com a figura, é ali que você tem que construir; vai dar errado, vai ter um mau jeito, mas você está nesse processo da construção coletiva. É, acho que são esses os processos coletivos em que eu me enfiei, na música.

Mário Del Nunzio: Uma pergunta mais específica, sobre a apresentação no CCSP: o que você preparou para aquela apresentação? Você tinha alguma estratégia para interagir com os outros músicos e lidar com as sugestões da partitura?

Renata Roman: Para mim foi um desafio total. Eu vi um grupo de músicos que são ruidosos, e eu falei “ferrou... como vou fazer isso?”. Porque os meus sons são muito pequenos, são delicados, eu não tenho força, eles não têm uma força que consiga dialogar, por exemplo, com o [Alexandre Torres] Porres. Acho que para mim o mais difícil era imaginar o Porres, como eu ia dialogar com o Porres... O Marcinho [Gibson], eu acho que, ainda que ele suba, ele percebe... Eu vi já apresentações do Márcio que são apresentações que ele conseguiu dialogar, de uma maneira sem passar por cima... Então essa [apresentação] foi para mim um grande desafio. Eu ia trabalhar com gravações de campo processadas e tinha pensado, num primeiro momento, numa série de gravações, que eram mais suaves, e tinha pensado naquelas gravações que eu fazia com o Marcelo, porque ia ter os duos, e aí, quando eu soube que ia ter aquela partitura, numa conversa com o Marcelo, eu falei “putz, então não vou usar muito aquilo, tenho que pensar em outras coisas”. E aí a proposição me fez pensar nesses outros objetos: o ruído do rádio, que eu gosto e que acho que poderia dialogar bem, com os trabalhos de vocês... Então, o processo primeiro foi escolher que objetos eu poderia usar para dialogar com todos vocês, mas sem saber se eu ia conseguir dialogar de verdade...

Hoje eu estou com menos medo, e a experiência com a Natacha, por exemplo, é uma experiência que me empodera (vamos usar o terminho da moda), me empodera no ruído, eu estou começando a ficar mais corajosa para fazer RRRRRRRR [som

vocal ruidoso] ou mandar bala no volume, sabe? Mas aí eu ainda não sabia direito como fazer... É o risco, a velha história do risco, que eu vou ter que correr, e vou ter que me virar na hora e ver o que eu consigo fazer.

O processo começa nos ensaios que a gente fez aqui [no Ibrasotape], e eu falo “putz, acho que isso não funciona direito, e eu tenho que ser mais agressiva ali”, e acho que um ou outro objeto que eu não levei nos ensaios eu levei ao CCSP...

Mário Del Nunzio: Se você tiver, ainda, algo a acrescentar sobre diferença entre trabalho individual e coletivo...

Renata Roman: É, o trabalho coletivo exige escuta e abertura para o outro; abertura e o risco de ver a sua estética, de alguma maneira, alterada, porque tem a estética do outro que vai se misturar. O individual é uma área muito confortável, por um lado... Você faz, e ninguém vai questionar, as escolhas são só suas e pronto, você não tem que ouvir ninguém, você faz o que você quiser. No coletivo, esse é o grande desafio, e também o grande tesão. Você está lidando com um outro universo, que vai te modificar e você vai modificar.

Mário Del Nunzio: E em termos de material, tem muita diferença entre o que você usa para trabalhos de paisagem sonora, rádio arte e o que você usa para tocar com essas pessoas?

Renata Roman: Não. A base do meu trabalho está em gravação de campo, e é o que eu uso com todo mundo. O que modifica é qual tratamento que eu vou dar. O material é o mesmo... O que muda é a relação que eu vou ter com material, a partir do que o outro vai propor. Eu uso um pouquinho da voz, um pouco de objetos, mas o grosso, a maior parte, é gravação de campo, mesmo, é o que eu mais curto.

15. Entrevista com Thelmo Cristovam

Hrönir, improvisação e a cena música experimental PE / CE

Mário Del Nunzio: Como é o processo de trabalho do Hrönir: vocês ensaiam? O que é definido de antemão?

Thelmo Cristovam: A gente nunca, nunca, nunca ensaiou. Nunca mesmo. O que chega mais próximo – e isso foi a vida toda, pelo menos com o Túlio, desde que começamos só nós dois, e eu já conversei com ele sobre isso – eu acho que é um tipo de ensaio, mas de outro jeito, a gente faz no bar, conversando, sobre as ideias das coisas. As composições – isso Túlioalaria um pouco melhor, porque é ele que compõe – são direcionamentos.

Bem, deixa eu falar uma coisa antes: um pouco depois que a gente formou o Hrönir como uma dupla, tinha esse amigo da gente que mora há sei lá quantos anos agora no Rio, que é o Arthur Lacerda, conhecido como Bolinha, a gente tem coisa gravada junto, e a gente meio que formou esse coletivo aberto de improvisação que era o Combo Recife de Improviso – basicamente eu, Túlio e ele, e quem viesse junto. Tinha as coisas eletrônicas, mais de Túlio, mas minhas também, principalmente *feedback*, mas esse coletivo era mais a história do *free jazz* ou improvisação livre, e parece que com o Hrönir a gente foi caminhando para uma coisa mais eletrônica e mais circunscrita, e parece – parece mesmo, não sei dizer com certeza – parece que depois de um tempo isso, esse tipo de composição, foi para circunscrever esse tipo de improvisação. Depois de ter gravado sei lá quantas coisas, de ter tocado tanto junto tinha algumas ideias que a gente queria resolver um pouco melhor, então lembrando disso, de alguma apresentação ou alguma gravação que não era apresentada ao público, tinha umas ideias que a gente gostava mais, obviamente. Então, esse tipo de composição, eu imagino que foi muito mais uma resolução [que tivemos].

Isso dizendo de coisas que eu e Túlio conversávamos, e depois com Lucas e com o Henrique a gente não conversa quase nada – Henrique fala muito menos que o Túlio, por exemplo – mas eu e Túlio conversamos muito – ele é muito calado mas a gente conversa muito sobre essas ideias. Sei lá, o primeiro disco que a gente gravou do Hrönir, a gente passou um ano praticamente conversando, assim, ia lá para casa e a gente ficava escutando disco e lendo, e conversando – e, claro, ia para o bar beber.

Eu não sei se ficou clara essa história, mas acho que era mais um direcionamento da coisa.

Mário Del Nunzio: E aí que tipo de coisas vocês definiam nas conversas?

Thelmo Cristovam: Era muito mais tempo e dinâmica. Com o que você se sente confortável, por exemplo. Era quase sempre a passagem, de uma coisa para outra. As composições escritas são bulas. Lucas e Henrique são músicos também, como o Túlio, eles leem, e eu não sei ler quase nada, mas as composições são mais escritas de ações – um entra agora e outro não, e como é a dinâmica entre todos... Ou, em uma parte da composição está escrito que o Thelmo não faz nada; acaba que na hora muitas vezes eu acabo fazendo por esquecer e não ver – eu sou cego feito um morcego e a gente gosta de fazer as coisas no escuro, e eu esqueço. Mas é mais essas entradas e saídas, do tipo “vamos nos concentrar em fazer isso”. A conversa, basicamente, acho que gira em torno de quanto a gente está disposto a seguir uma coisa que a gente mesmo decidiu antes que queria fazer, acho que é mais isso, são afinações no sentido discursivo.

Mário Del Nunzio: Mas as peças têm, especificamente, temas: por exemplo, o “Massacre dos Golfinhos” tem certos tipos de sonoridade e creio que vocês tocaram essa peça algumas vezes; o que se mantém de uma vez para outra e como são definidos esses materiais mais específicos?

Thelmo Cristovam: Rapaz, a gente nunca tocou uma peça duas vezes. Essa dos “Golfinhos” acabou que a gente tentou reproduzir... Tocou lá em João Pessoa e a gente foi para BH [Belo Horizonte] e foi a única vez que aconteceu isso, então eu não sei te dizer. A única composição que a gente manteve uma certa época tocando - do começo até os primeiros cinco ou seis anos, talvez – é uma que tem no primeiro [disco] do Hrönir, que se chama “Anagrama”, que é baseada em *samplers*, amostras e tal, e improvisação sobre isso; e essa estrutura acabou se mantendo... É, isso é completamente o oposto do que eu falei – “Anagrama” a gente tocou pelo menos seis a oito vezes, com formações diferentes e em contextos diferentes. O que se manteve? Em “Anagrama”, basicamente, acho que o esqueleto das amostras do *sampler* – que eram coisas de piano, coisas de *noise*, como Merzbow (a gente não conseguia fazer coisas daquele jeito e eu acabei sampleando várias coisas assim) e manipulação de toca-discos, o resto era bem improvisado; mas tinha essa ideia de entradas e saídas. O Túlio escreveu uma parte, mesmo, para um teclado eletrônico que ele tinha, um sintetizador (que era horrível para ele carregar) e isso se mantinha, era uma entrada da peça, e tinha essas duas estruturas claras, assim, dessa parte do sintetizador, tocada mesmo, com uns ruídos adjacentes que eu fazia, sem muita estrutura, a não

ser uma chamada que eu manipulava toca-discos, LPs... E depois, a parte do *noise*, era ruído, mesmo – ruído bem *free*. E, sei lá, Grilo já tocou isso com a gente, Lucas...

Com a história dos “Golfinhos”... Eu vou admitir que não consigo analisar isso, o que se manteve entre as duas... A única coisa que eu lembro é que eu fiquei muito mais feliz com a apresentação de João Pessoa, deu muito mais certo, em BH não deu certo, na verdade eu nem gostei de como foi apresentado, mas eu não lembro especificamente o que aconteceu, se foi alguma questão estrutural, não sei. Fora isso, salvo engano, a gente nunca tocou a mesma peça duas vezes.

Mário Del Nunzio: Todas as apresentações, então, vocês criam algo novo.

Thelmo Cristovam: Até porque, como eu disse, esse negócio da composição é muito mais uma questão de como nós nos estruturamos para fazer isso. Já que a gente tem ideia com outros agrupamentos de fazer coisa sem nenhum *controle*, sei lá, projetos com vários amigos, até mesmo eu e Túlio, mas com o Hrönir tivemos uma decisão de ter alguma coisa que nos circunscrevesse de algum modo – será que a gente consegue fazer isso?

Por nossos gostos, mesmo. A ideia nunca foi só tocar *noise* ou improvisação livre... Nós gostamos disso, mas também outras coisas, música eletroacústica, composições, várias coisas, metal, sei lá quantas coisas. E nessas coisas têm estruturas que a gente acha legal. Talvez então suprir esse direcionamento afetivo por algumas estéticas; às vezes a falta de controle [prévio] acarreta uma coisa que a gente não estava buscando... Acho que talvez seja isso: a busca por alguma coisa que a gente consiga um pouco mais entender, esse tipo de estrutura. Repetir essa estrutura, eu já não sei...

Eu não lembro de ter passado pela cabeça da gente discutir isso muito: “vamos ficar reapresentando”. Sempre que acontece qualquer tipo de convite para tocar, sempre tem uma composição nova. Uma das coisas óbvias é que Túlio não para de fazer coisas. Então, parece talvez até um desperdício ficar olhando para uma composição de meses atrás enquanto tem uma nova que tem todas as ideias frescas, com novas coisas que a gente escutou, que a gente discutiu, que a gente trocou livro, que a gente viu filme, que a gente encheu a cara e conversou, experiências, e elas refletem mesmo isso... A história dos golfinhos é uma coisa que tocou muito Túlio, na época. Não que depois o cara esqueça, mas você tem outras coisas... Talvez a história de “Anagrama”, que a gente repetiu tanto, talvez a gente tenha se apegado, mas não sei se [o apego] era consciente. Acabava que era uma estrutura fácil de fazer, era legal, tinha uma parte improvisada e uma parte composta, ao mesmo tempo,

e era interessante manter isso. Mas eu não sei muito por que. Talvez depois ficou mais madura esse tipo de ideia. Mesmo nas composições, se tu olhar, é só esse negócio de agora tem tal pessoa, com tal dinâmica mais ou menos, e quem entra agora e quem sai, e mais ou menos quanto tempo, e todo o resto no meio dessas células é improvisado, tudo.

Mário Del Nunzio: E nem para definir materiais, para escolher que tipo de sonoridade vocês ensaiam alguma coisa, testam?

Thelmo Cristovam: Os materiais são meio: “Thelmo comprou um trombone agora então bota aqui para ele fazer”, meio assim... Os materiais são meio o que cada um tem na mão. A história dos “Golfinhos” foi que Henrique tinha acabado de montar aquele bicho lá com os canos [uma espécie de fagote com canos de pvc], e foi tipo “tu tá fazendo isso agora, beleza, vou botar aqui”. Não ensaia não, nem escuta... Bem, a gente escuta o resultado disso em outras gravações de outras coisas, mas não testa na composição... Até hoje a gente nunca fez isso. Tem uma questão que eu, em particular, tenho uma ojeriza tremenda a esse tipo de coisa [ensaios], mas claro que não é só por mim. Talvez seja um modo próprio de operar.

A questão de dar errado, sabe... Isso é uma coisa que toda vez acontece, quando acaba, a gente vai beber e fala “ah, deu errado isso”, e a gente chega sempre à mesma conclusão: no dia em que a gente definir por essas conversas que já tem essa composição circunscrita, se sair exatamente do jeito que foi pensado parece que não vai ter mais nenhum sentido manter isso...

Mário Del Nunzio: E que tipo de coisa que vocês conversam que deu errado?

Thelmo Cristovam: Ah, sempre sou eu, né [risos].

Mário Del Nunzio: Mas em que sentido é esse dar errado?

Thelmo Cristovam: Ah, dar errado, a velha história do *software*... Ah, lembrei, em BH o computador do Túlio travou...

Mário Del Nunzio: Dar errado, então, pode ser uma questão técnica, tipo alguma coisa dar pau...

Thelmo Cristovam: Ah, sim... Não deu pau exatamente no computador todo, mas em um dos *softwares*, que ficava gerando umas senoidais com LFO bem poderosos, e isso era uma parte bem importante da composição. Dar errado desse modo, assim.

[E também] Eu respondo, muito mais do que qualquer outra coisa e na hora, por motivo nenhum, eu pego, esqueço e modifico o material que eu ia usar – sei lá, era hora para eu usar a flauta e eu peguei o saxofone. Eu não sofro por isso na hora, mas é uma coisa muito de amigo, também, de tirar onda, do tipo “Pô, bixo”, e eu “Mermão, esqueci, não me liguei não”, mas aí na mesma hora dizem “Mas ficou massa”, ou então eu mesmo dizer “Não, isso não foi legal”. Um errado nesse sentido, do que nos propomos a fazer, mesmo assim tem isso, ela é escrita para ter essa abertura de improvisação.

Mário Del Nunzio: Mas isso significa que existe uma imagem prévia do que deve ser...

Thelmo Cristovam: Existe. Existe uma vontade prévia, e essa vontade persiste. E existe um esforço para que ela [seja realizada].

Mário Del Nunzio: Que isso seja seguido de um modo relativamente fiel.

Thelmo Cristovam: É, mas o seguir isso fielmente é muito essa questão das dinâmicas: tem uma hora que tá todo mundo tocando, tem uma hora que são só dois materiais apresentados, e por quanto tempo isso, em média. Mas, sim, tem um esforço para que essa coisa aconteça do modo que foi pensado, discutido. Porque senão não tinha o mínimo sentido de parar e estudar isso.

A gente recebe as composições, o Túlio escreve e dá para a gente, e a gente estuda, mas não para para tocar isso. A gente nunca parou para discutir se seria realmente necessário. É muito mais entender que tipo de coisa a gente pode fazer, com que tempo – se a gente tem 40 minutos para tocar, ou 20 minutos para tocar, ou 1 hora para tocar – que tipo de ideias a gente pode desenvolver em 1 hora, e como elas podem ser divididas no tempo, e como a gente pode distribuir os materiais nesse espaço.

Mário Del Nunzio: Túlio é sempre o responsável por planificar isso.

Thelmo Cristovam: É, nos últimos tempos, sim. Eu estruturava um pouco mais antes mas estou cada vez com menos saco para isso [risos]. Mas, sim, ele estrutura tudo. Mas, no final, do modo que eu estou dizendo, acaba que ele dá esse direcionamento mas a composição é realmente coletiva pela questão da improvisação dentro das células. Existe uma escolha de composição e de modificação dessa composição em tempo real, mesmo. Então é uma composição do Hrönir, mas um direcionamento de Túlio, porque ele tem essa fissura de escrever, mesmo.

Mário Del Nunzio: Ele meio que planifica a duração das coisas, quanto cada seção vai durar...

Thelmo Cristovam: É, e algum tipo de dinâmica, e a gente sempre modifica certas dinâmicas por questões várias, às vezes até questões técnicas, que a gente vê na hora e diz “ih, bixo, não rola não isso”, e na hora a gente ajeita. É uma organização de pensamento, talvez.

Mário Del Nunzio: Comparando um pouco esse tipo de trabalho com coisas mais abertas, improvisação mesmo: nessas situações mais abertas você consegue dizer que alguma coisa deu errado, como você vê isso?

Thelmo Cristovam: Só se eu toquei várias vezes com a mesma pessoa, a mesma formação, eu consigo. Sempre quando é primeiras vezes – agora é particular, uma resposta pessoal – não... Improvisação completamente livre eu não consigo determinar um tipo de erro desse, não. Quando eu toco várias vezes com a mesma pessoa, ou mais ou menos a mesma formação, tem coisas que começam a me irritar por causa de vícios, tanto meus, que estou respondendo a certos estímulos, quanto das outras pessoas... Tem um amigão meu, baterista, que eu digo “bixo, para de tocar, não é para tocar toda hora”; mas da primeira vez [que eu toquei com ele, pensei] “Massa”. Mas tem uma hora que acaba que você não quer ficar fazendo a mesma coisa; eu não vejo sentido.

Mário Del Nunzio: Então essa coisa de estruturar previamente serve também para tentar atenuar os vícios...

Thelmo Cristovam: Sim... Não só, mas isso é uma das coisas, sim. Meio que dizer: em conjunto, esse tipo de coisa que você faz não dá certo, pelo menos uma parte está dizendo que não dá certo, que não é o que se procura. Mas isso realmente

tem a ver com repetição de vezes a tocar com as mesmas pessoas... Claro que tem outras coisas que eu não sei se a resposta seria a mesma a gente morando em outros lugares, mas em Pernambuco, tem as questões dos vícios e outras questões pessoais dos próprios músicos – o gostar ou não de *noise*, ou achar que improvisação é *jazz*, por exemplo. Não é uma questão de valor agora, se é *jazz*, se é improvisação ou *noise*, é o próprio vício, mesmo – os meus vícios ou de quaisquer pessoas...

Mário Del Nunzio: Nesse sentido, você atribuiria um papel mais social à improvisação – do tipo “vou negociar com pessoas com quem eu não tenho muita afinidade artística mais vai sair algo daí” – e quando você tem um grupo você escolhe as pessoas com quem tem afinidade, interesses em comum, etc.

Thelmo Cristovam: Eu não falaria melhor, não. A única coisa é que se tem que pensar na exceção óbvia que é a improvisação solo. Aí você continua com essa questão toda que tu explanou, mas aí é social no sentido do entorno – você continua negociando com o espaço em volta e com o tempo em volta. Acho que quando tem essa questão mais clara do espaço e do tempo é quando você está solo. Não que eu ache que isso desapareça quando está em duo, trio, agrupamentos maiores, mas você realmente tem muito mais situações e sinais a se preocupar na improvisação do que o espaço... Mas eu não falaria melhor do que você falou agora, não. Para não dizer: “com certeza, Mário” [risos].

Mário Del Nunzio: Você poderia falar mais sobre improvisação solo? É algo que eu tenho um pouco dificuldade em chamar de improvisação... Quando eu toco sozinho, mesmo que eu chame de improvisação, sempre há alguma formulação anterior do que eu vou tocar, e com isso tenho uma dificuldade de chamar de improvisação.

Thelmo Cristovam: O negócio é que isso acaba esbarrando, justamente, nessa coisa das denominações... Existe a diferença mesmo entre a coisa da composição em tempo real e da improvisação? Teve umas épocas que a gente fazia improvisação, mas a gente chamava de composição em tempo real. Eu escolho o material, sim, mas muitas vezes eu desisto na hora e coloco outras coisas... [Por exemplo,] agora no ENCUN, eu não ia fazer *feedback*, eu pedi [o microfone] só para controle de dinâmica da amplificação do saxofone, tinha definido isso como material, como se fosse a composição, mas bem, na hora, por algum motivo rola a ideia de você usar novamente.

Eu fico imaginando que tem um paralelo - em outro campo – com a questão das gravações de campo: tudo é feito com anterioridade gigantesca – você define antes que tipo de equipamento você vai usar, onde você vai gravar, e porque tu vai gravar, e obviamente tem a questão de deambulação de gravação, mas você não sai deambulando por todo o universo, você define uma mata, uma rua, um bairro, ao menos, e você acaba definindo por várias questões a hora ou a época: “vou gravar num lugar durante a segunda-feira porque tem menos ruídos que eu não quero”, por exemplo, ruídos de pessoas, num determinado bairro, que você quer aquele som do jeito que você escutou um tempo atrás... Isso eu chamo de composição... Depois, da gravação para a frente é uma questão de transladação. A composição é uma questão das escolhas e do que te passou pela cabeça. Me parece ser desse pensamento anterior de parar e tocar solo uma coisa improvisada... Sei lá quantas vezes eu fui fazer isso, com vários sopros, três, quatro, cinco, e toquei um só. Mas eu defini que teria aquele material à disposição. Eu só não consigo dizer porque no meio do processo eu escolho um e não outro, porque, em particular, eu fico meio em transe – quem vê é que diz, eu não consigo perceber tanto. É uma coisa bem forte.

Uma resposta direta, para esse tipo de coisa que tu falou agora, é sim e não, ao mesmo tempo. Eu acho que sim, mas ao mesmo tempo acho que não... Tentei explicar porque sim e não... E tem mais outras ideias, eu acho...

Acho que parece que no final tem uma questão que eu não sei se, a ser resolvida, ou se é necessário ser resolvida, ou se vai ser resolvida, essa questão da semântica da improvisação e da composição parece ser um problema muito central, pelo menos para quem se importa com isso...

Ou se você acaba pensando em coisas que parecem ser longe desse universo, mas não são, se você consegue pensar que o tempo e o espaço são maleáveis, se você consegue pensar nessas coisas de outro modo, se você escuta à frente do tempo – não estou falando de mística, estou dizendo de percepções, mesmo – e essas percepções quem toca saca que rola isso, como se você escutasse à frente do tempo; então se você escuta e pré-definiu a coisa, isso é quase a definição clássica de composição – escutar um tipo material sonoro e moldá-lo, segui-lo, algo assim... Acho...

Mário Del Nunzio: Agora, nessa segunda parte, se você pudesse falar, de modo mais geral, mesmo, sobre a cena de música experimental em Pernambuco – espaços, pessoas, como funciona – dado que você costuma falar que tem meia dúzia de pessoas e todas têm grupos com todas...

Thelmo Cristovam: Sempre foi meio assim... Parece que está modificando um pouco agora pelas pessoas que vão – porque não era só eu tocar com Túlio, Túlio tocar com Grilo e eu tocar com Grilo e isso são três bandas diferentes – mas como público, mesmo, tem uma galera que vai; não sei se tem seis pessoas que sempre vão, mas sempre tem mais do que isso, pelo menos ultimamente.

Bem, essa questão de cena, você sabe que é complicado... Acaba que, nesses últimos quinze anos, a gente ficava tocando onde rolava; tem uma pessoa específica que geria um espaço, que era o Garagem, que é o Evandro [Sena], e eu comecei meio a discotecar, às quintas-feiras, e eu só colocava *jazz* e as variações todas que eu gostava de *jazz* – mesmo, de *big band* a *free jazz*, *noisecore*, essas coisas todas – e, claro que de vez em quando a gente se juntava para tocar lá, não era sempre, mas se juntava. Acabava rolando uma treta, por essa mesma história que eu te falei, que choca essas ideias de “ah, vamos fazer um tema”, e eu digo “não, não toco com tema, faz um outro agrupamento para tocar tema assim, eu não toco assim”, e só dá certo quando eu me junto com, o Túlio, por exemplo, tem pessoas específicas que você consegue dialogar; e essas outras pessoas que rola treta são os amigos, e continuam sendo os amigos, mas, bem, simplesmente rola uma vez, você toca, é divertido, uma coisa ou outra que você fica chateado, deixa para lá, porque está na farra, mesmo, mas fazer uma segunda e uma terceira vez é chato, porque essas coisas que divergem se acentuam bem mais. Uma vez, ficar tocando sobre uma base de baixo de *bebop* na hora é festa, mas não quero ficar fazendo uma segunda vez, uma terceira vez isso, sabe, condução e tal. Eu gosto, em particular, de escutar essas coisas – eu não quero é fazer!

Isso era a época do Garagem, quinze anos atrás, mais ou menos. Era o Evandro, o Guto e Romildo, que é músico, também, baixista elétrico, e aí acabou; isso não era exatamente no centro de Recife, não, mas era próximo, e depois abriu o Iraq, que é no centro mesmo e é Evandro, só; é meio a casa dele. Ele detesta isso, mas é festa, é bar, mas ele sempre esteve aberto para a gente fazer todos os tipos de projeto que a gente gostaria de fazer. Nesse meio tempo, na época do Garagem, o Yuri [Bruscky] era frequentador de lá, o Artur Bolinha também, uma gurizada que tocava - o Yuri na época tinha banda de *grindcore* – e aí o Yuri começou a instigar muito mais nesse negócio de produção, porque era punk – eu e o Túlio não conseguíamos dar conta de nada, principalmente depois que eu e ele casamos, filho, morgou mesmo; então talvez uma coisa que possa vir a ser chamada de cena se deva a Evandro, a Yuri... E a Grilo também, porque Grilo foi uma pessoa que desde muito antes disso se dedicou muito a esse tipo de coisa, tanto como afetividade como com relacionamento de estrutura, mesmo – apesar de ser totalmente maluco.

E as coisas mais periféricas... Tinha um amigo que toca no interior que tinha um festival – o nome começou a ser Jazz e Improviso – a gente tocou algumas vezes, mas depois acabou sendo soterrado por aquelas pressões: “isso é barulho”... E a paciência do cara esgota, também.

E espaços tipo sala de museu, tocar na rua, galeria – de vez em quando a gente toca em galeria, mas a galera das artes, por mais louca que seja, não aguenta muito isso, mas de vez em quando a gente faz, às vezes porque é amigo, às vezes porque gente daqui de São Paulo e do Rio que escutou a gente indica para eles, ou até de fora...

E, no final, uma coisa que aconteceu e foi bem claro, é que dessa época do Garagem até aqui muito mais gente começou a se interessar – eu lembro de Túlio falando isso: “Você vai ver como daqui uns dez anos vai ter dez vezes mais pessoas se interessando por isso, e não só se interessando de um jeito abstrato, mas colocando em prática, tocando mesmo”, e isso está acontecendo, de verdade, talvez por milhões de motivos – questão de Internet, questão de conseguir escutar, questão de ter visto (por mais que eu seja reticente em relação a isso), mas por ter visto apresentações da gente (parece que o cara está dizendo que é uma questão de ter influenciado, e não concordo com isso, mas de ver alguém fazendo e dizer “eu quero fazer isso, também, e eu posso fazer isso, tem gente dando cara a tapa e eu posso fazer isso também, não existe nada que impeça”), questão de saber tecnologicamente, ver a gente mexendo em mesa com *feedback* e depois perguntar “ah, como faz isso?”, aí tu explica, e começa no mínimo a fazer em casa, se apresentar para amigos, e isso aconteceu, está tendo bem mais gente. Além de vir pessoas de outros locais, e isso nunca acontecia, e nos últimos anos aconteceu, e isso se deve a Yuri; além das pessoas verem a gente fazendo isso lá – que é tipo os doidos da cidade – mas sacar que não é só isso dos doidos da cidade, é uma coisa que existe como ideia, como proposta, que não é uma coisa local, que essa ideia [é seguida] por pessoas de vários outros locais... Óbvio que tem a parte negra, esse negócio de gostar de quem veio de fora, mas, bem, pouco me importo...

Não adianta falar mal da universidade de música, ou do conservatório...

Mário Del Nunzio: Não tem troca nenhuma com a universidade?

Thelmo Cristovam: Não... Por exemplo, não dá para tocar em nenhum canto pela universidade. Talvez tenha relação com essa coisa de espaços. Realmente, os espaços que abriram foram de amigos ou os espaços de arte, de arte contemporânea, arte visual, por uma inserção outra que a gente tem; a minha, com o meu trabalho, o

Yuri... Mas, assim, analisando, porque parece que a gente consegue mais espaços num certo circuito, porque inclusive os locais tradicionais de tocar, mesmo os locais mais *underground*, de metal, que tem, mas não rola, não tem abertura, por mais que o Túlio seja uma das lendas do metal lá, o Túlio toca com sei lá quantas bandas; ele toca com as bandas que são os baluartes do metal de Pernambuco, e hoje em dia que são mesmo – bandas que acabaram e voltaram que são clássicas do imaginário do metal em Pernambuco – e ele é o cara, super respeitado, mesmo.

Mário Del Nunzio: E ele, pessoalmente, teria interesse em juntar as duas coisas, de algum modo?

Thelmo Cristovam: Não, eu acho que não... Porque rola treta, mesmo. A história do barulho do metal é uma coisa completamente diferente do barulho do *noise*, por exemplo – em termos filosóficos, mesmo. Eu não estou dizendo que eu acho legal isso, mas quantas vezes quando eu esquento mais a cabeça, bebendo e tal, rola muita treta, discussão, dizendo que isso não faz o menor sentido - estou dizendo o barulho, aquela sonoridade, e é óbvio que isso é uma questão de contexto... Como é que alguém que não escuta *death metal* saca as diferenças mesmo daquelas coisas; você tem que estar dentro do contexto para perceber essas nuances. Quem não é do metal não vai saber a diferença nem entre o *black* e o *death*, óbvio. Mas na questão do metal existe essa jactância da composição – nós compomos, nós ensaiamos, nós temos uma banda, e nos encontramos três ou quatro vezes por semana, e isso tem um sentido, que é o sentido de banda, e isso já começa a se tornar uma questão mais filosófica da coisa – para se transformar em música tem que seguir isso: você se interessa por música, compra um instrumento, o próximo passo é juntar uns amigos para tocar, e ensaia, ensaia, ensaia até compor, para se apresentar ao vivo, para conseguir gravar um disco... Eu acho que isso é um modelo só, completamente exaurido, e, mais ainda, ninguém consegue minimamente admitir que exista qualquer outro modelo que não seja esse de fazer música. Essa, por exemplo, é a questão desse embate, de pelo menos lá em Pernambuco você não conseguir ter acesso a esses outros espaços, porque na mesma hora vai dar treta... Aquela história de “qual é o título da música para a gente botar no ECAD”, não vai ter – quer dizer, pode até ter com uma composição, mas, sabe, não é sempre que vai ter isso. A mesma coisa aconteceria com espaços que foram mais tradicionalmente dedicados a *punk*, *grindcore*, ou mesmo a galera mais ligada a coisas eletrônicas, como a galera do *hip hop*, e Túlio também já tocou muito com essa galera... É problemático.

E eu não sei até que ponto nós não nos fechamos com isso, também. Nós nos fechamos pelo discurso, né, de dizermos que nós não queremos ter regras – pelo menos as regras que eles impõem... Não sei se isso faz muito sentido, assim, mas é meio isso...

Mário Del Nunzio: Você também circula bastante por Fortaleza, e em algum momento dos anos 2000 houve um tal Fórum de Música Experimental de Fortaleza; eu procurei informações sobre, mas nunca achei muita coisa... Você poderia comentar sobre isso – o que foi esse Forum, como foi sua organização?

Thelmo Cristovam: Acabou que por algum motivo ou outro, eu sempre fui e voltei muito do Ceará, alguns dos meus grandes amigos moram lá – o Jaci, por exemplo, eu conheço pouca gente que saca mais de música do que ele... A gente se conheceu numa loja de discos, por exemplo, e ficou uma semana só falando de música e bebendo, sem falar de nada, nem do que o outro gosta de comer, amigo há vinte anos... Mas, aí, acabou que fiquei indo e voltando muito... E tem essa amiga, também, Mariana, que em uma certa época ficou próxima dessa da Telefone Colorido, que era a produtora de vídeo que Grilo fazia parte, também, junto com uma galera, e eu comecei a me interessar muito por fazer coisa com filme – mas estava interessado em vídeo experimental, videoarte, coisas assim, e fui fazer umas coisas lá com ela – e acabei conhecendo uma galera que se interessava, também, que estavam acho que acabando graduação em música principalmente o Lindenberg [Munroe].

Acabou que ele agregou de algum modo as pessoas num grupo de estudos sobre isso: aquela história de o que é isso de música experimental, eletroacústica - era de um modo que ia se discutir mesmo o que era serialismo, sabe, uma coisa didática, entre as pessoas, que não tinham a mínima ideia, só até *rock*, mesmo.

E acabou que desse Fórum – eu não sei exatamente, eu não me lembro agora – mas acho que foi uma extensão, informal, das pessoas se encontrarem fora da universidade para discutir isso, a grande maioria gente de música, mas tinha gente de outras áreas. Acabou que eu conheci a galera, me interessei bastante por essa história, e também por algum motivo que eu não lembro direito eles conseguiram um espaço no SESC lá – parece que foi aquela velha história, que conhecia alguém da coordenação que poderia liberar o teatro e tal, e conseguiram duas passagens de ônibus – e eu acabei levando o Didier Guigue para a gente tocar; e foi isso, eu toquei solo, toquei com ele, e o resto das pessoas era de lá. O Lindenberg, o Uirá dos Reis, que é incrível, um cara muito bom do nordeste, cineasta, também... E acabou quando o Lindenberg se mudou para a Inglaterra, como acontece infelizmente na grande

maioria das vezes – quem aglutina, quando se afasta, as pessoas não levam para frente, nem as reuniões, e nem tocar.

Não tem nenhum local para tocar em Fortaleza – e eu vivo indo lá. A última vez que eu toquei lá foi numa galeria de arte, que eu fui fazer uma residência artística, fiquei amigo das pessoas, e, óbvio, meu trabalho tem a ver com isso, então me apresentei lá. E aí essa galeria fechou, porque não estava se sustentando, e não tem nenhum local mais para fazer qualquer tipo de coisa em Fortaleza, até onde eu conheço – e olha que eu conheço gente lá, gente e espaço.

Mas acho que não lembro de muito mais coisa disso... Mas sei que foi bem legal.

Mário Del Nunzio: E durou quanto tempo?

Thelmo Cristovam: Foi uma semana, talvez mais, dez dias.

Mário Del Nunzio: E vinha tendo grupo de estudos antes?

Thelmo Cristovam: Sim, e continuou depois. Depois de algum tempo eu ainda voltei lá, instiguei, discutia com Lindenberg, que tipo de referências, mas depois que ele acabou a universidade e foi fazer mestrado fora, eu fui lá algumas vezes, procurei as pessoas, mas não encontrei mais as pessoas. E não tem notícia mesmo. O Uirá, mesmo, que é de Fortaleza, da última vez tocou comigo em Recife – o filme dele foi estreiar num festival em Recife, e aí, claro, vamos tocar, mas em Fortaleza...

Posteriormente teve uma galera que tocou inclusive com Uirá, que é uma galera do cinema, que são dois caras que moravam no Rio e se mudaram para lá, que eu nunca conheci, mas até onde eu sei eles fizeram pouquíssimas coisas por lá por motivos muito parecidos aos que eu falei agora.

E também quando as coisas aconteceram mais, assim, sempre foram em contextos muito relacionados a cinema e às artes contemporâneas – tipo *performance* dentro de uma semana de arte contemporânea e, sei lá, juntou um bocado de músico e ficou tocando 24 horas; eu não sei como foi isso porque eu não escutei, mas era o tipo de coisa que, no mínimo, tinha intenção de ser uma coisa livre, e estava o Uirá, que eu conheço que faz coisas muito boas... Ou dentro do cinema – fazendo trilha, ou em apresentação junto com projeção, coisas assim. Não estou colocando valor, só tentando entender a circunscrição – não existe *a priori* um espaço para essas coisas.

Elas têm que se relacionar a outros tipos de linguagem para serem algo como suportáveis.

Isso meio que descreve o que acontece, pelo menos em Pernambuco e no Ceará.

16. Entrevista com Túlio Falcão

Sobre o trabalho com o Hrönir

Mário Del Nunzio: Qual é o processo envolvido na criação de uma nova peça? Há uma elaboração coletiva ou vocês partem de propostas individuais?

Túlio Falcão: Existem dois motivos diferentes para a criação de uma nova peça do Hrönir: gravação e apresentação. Na gravação, a partir de uma proposta (que pode ser individual ou coletiva) surge a colaboração de todos na elaboração. O problema que estamos enfrentando atualmente é que Lucas e Thelmo viajam bastante, o que acaba inviabilizando o encontro para que isto aconteça. Na apresentação, pelo mesmo motivo da dificuldade em nos encontrarmos, acabou que eu fiquei com a responsabilidade de propor algo para a construção da estrutura da apresentação. Sempre deixo a liberdade para que os outros apresentem propostas, mas isso nunca acontece! [risos] Mas, apesar de eu escrever e preparar a estrutura da apresentação (dinâmicas, tempo, quem entra, quem sai, etc.), ainda continua sendo uma colaboração coletiva no final pois as indicações para os outros membros são abertas à improvisação e ideias.

Então, eu escrevo como a peça deveria ser dinamicamente, onde usaremos pré-gravações para improvisarmos em cima, o que vem na frente do quê, quem toca com quem, quanto tempo cada evento vai durar, etc. Tudo isso para que haja uma certa "coesão" na peça, apesar de ser uma improvisação livre. Com isso, eu tenho mais segurança quanto à duração da peça, entre outras coisas. Mas, nunca sei como a peça soará, o que me torna ouvinte também.

Mário Del Nunzio: Como são definidos os materiais que serão usados?

Túlio Falcão: Como sou eu que preparo a estrutura, a única coisa que eu defino são os materiais que eu irei utilizar. O que vai ser pré-gravado e o que vou fazer durante a peça. Quanto aos outros, há uma conversa prévia (muitas vezes, horas antes da apresentação) onde eu explico como proceder na leitura da partitura/bula e o que é totalmente livre e como eu gostaria que soasse em algumas partes. Geralmente, quando estou preparando a peça, costumo perguntar o que os outros integrantes estão fazendo em termos de música, quais instrumentos/softwarees que irão usar, etc. Por exemplo, se Thelmo me diz que está trabalhando com técnicas estendidas para trompete e feedback de mesa, eu penso como esse material poderia ser utilizado na

peça em questão e que tenha a ver com a proposta. Não sei se ficou claro; qualquer dúvida, é só perguntar!

Mário Del Nunzio: De acordo com o Thelmo, você é sempre o responsável pela escrita das partituras; quanto de autonomia você tem nisso? O que você leva em consideração para escrever as partes do(s) outro(s) músico(s)? Depois de escrita, há ajustes e mudanças definidos pelo resto do grupo?

Túlio Falcão: Sou sempre o responsável porque ninguém quer essa responsabilidade! [risos] A autonomia se refere ao que vou fazer, não aos outros membros. E mesmo assim, posso modificar algumas coisas, dependendo de como os outros soem. Como falei anteriormente, procuro saber no que os outros membros estão trabalhando e tento fazer com que esse material se encaixe no que estou fazendo. Os ajustes e mudanças eu faço durante a apresentação da peça, conforme ela vá se desenrolando. Se alguma parte não funciona, por exemplo, eu encurto ou peço pra outro membro intervir através de sinal pré-estabelecido. Ah, eu utilizo alguns sinais durante a apresentação, acordados antes. Um bom exemplo, acerca dessa questão da autonomia e escolha da parte dos outros músicos, é o que aconteceu na estreia de "Massacre de Golfinhos em Taiji" no Encun 2013, em João Pessoa, PB. Pro início da peça, eu queria que Henrique Vaz fizesse a introdução com um solo que depois soaria em conjunto com sons de mar e golfinhos (parece piegas, mas ficou bom). Ele me perguntou como eu queria esse solo. Eu perguntei o que ele queria fazer. Ele explicou que iria utilizar um instrumento que ele tinha feito (um instrumento de sopro feito com canos de PVC, parecido com um fagote) processado por um patch do Max/Msp. Me perguntou em seguida como eu queria que soasse. Eu perguntei se ele tinha alguma ideia. Ele disse que queria fazer sons barulhentos (o que era totalmente diferente do que eu havia pensado). Mas, eu achei que seria melhor do que eu havia pensado em propor. Teria um impacto maior! E teria mais a ver com o que o título da peça sugeria. Então, fomos tocar e Henrique começa. Eu abro um sorriso e decido ampliar o solo dele em mais alguns minutos - antes de acionar as pré-gravações - fazendo um sinal positivo para que ele estenda e explore as possibilidades de sua "ideia". Com isso, a peça deixa de ser minha e vira colaboração mútua.

Mário Del Nunzio: Existe algum ensaio dessas partituras?

Túlio Falcão: Eu sempre proponho isso. Mas, nunca acontece! Como eu disse, é difícil juntar todo mundo. Eu me encontro com Thelmo mais fora do que dentro de Pernambuco! [risos]

Mas, o ensaio não seria para fixar o que cada um vai fazer. Seria apenas para eu expor o que eu tinha pensado. Eu acho que seria melhor do que eu falando e mostrando uns rabiscos em papéis. Mas, sempre acaba comigo "falando e mostrando rabiscos"! [risos]

Mário Del Nunzio: Existem expectativas específicas de como a peça deve soar? A noção de “erro” faz sentido se ocorrer algo diferente do esperado?

Túlio Falcão: Existe a expectativa que soe bem. Isto é, que soe coerente com a proposta do grupo. Se tiver algo mais, ótimo! O "erro" não tem sentido algum nesse tipo de proposta. Se houvesse "erro", isso significaria que eu sei o que é um "acerto", não? Eu deixo as partes dos músicos bastante abertas. Com isso, eu não sei como a peça soará. Eu toco com três pessoas cujo trabalho musical eu admiro bastante. Então, prefiro que eles façam sua parte com autonomia. Se eu for definir o que eles irão fazer, corro o risco de perder uma grande contribuição. Quatro pensam melhor que um, nesse aspecto. São quatro vivências; quatro experiências; quatro fazeres musicais diferentes, etc. Talvez isso tenha contribuído para a longevidade do grupo. Ficaria chato trabalhar em um grupo cheio de regras e com peças fechadas onde apenas repetiríamos clichês dos "acertos".

Mário Del Nunzio: Quando vocês tocam a mesma peça mais de uma vez, o que se mantém? (se você puder falar de casos específicos – creio que “Anagrama” e o “Massacre dos Golfinhos”, seria ótimo).

Túlio Falcão: Eu prefiro não repetir peças. A gente se propôs a tocar "Massacre" em Belo Horizonte porque eu fiquei curioso pela experiência. Mas, a peça deu tão certo ("dar certo" significando que o grupo ficou satisfeito com ela) na estreia na Paraíba, que eu nos vi tentando repetir os "acertos" em Minas Gerais. Acabou que o "Massacre" em Belo Horizonte virou uma cópia pálida do "Massacre" em João Pessoa. Daí, eu percebi que a partitura/bula não tem sentido em ser repetida. A proposta só funciona se for uma experiência única. É improvisação livre! Apenas forneço alguns caminhos para os outros. Tocamos "Anagrama" uma vez em Recife e foi ótimo. Foi ótimo porque foi divertido tentar reproduzir certas partes e deu certo. Também já tínhamos Lucas Alencar no grupo, então foi uma "Anagrama" diferente.

Mas, eu acho estranho "reproduzir" música experimental. Prefiro "experimentalizar" coisas novas.

Mário Del Nunzio: Você poderia comparar esse tipo de atividade que o Hrönir desenvolve com outras atividades que você tem voltadas à improvisação livre? Quais os pontos em comum e as diferenças?

Túlio Falcão: O único ponto em comum é o fato de serem grupos voltados à improvisação livre. Hrönir, Combo Recife de Improviso, Drone Monster, Monstro Amor, Jazzy Grind, são grupos de improvisação livre. A diferença está na proposta sonora de cada grupo. O Hrönir é uma compilação do que eu, Thelmo, Henrique e Lucas estamos trabalhando dentro de um contexto que eu proponho em "bula" e com a meta de tornar tudo coerente com essa minha "ideia" inicial; O Combo já é mais uma mistura de *free improv* com *free jazz*; O Drone Monster já é *noise* puro; o Monstro Amor é improvisação livre *pop* e dançante (para ironizar com a associação que a improvisação livre geralmente tem com música séria, "carrancuda" e de difícil assimilação). A proposta de se utilizar partitura, só acontece no Hrönir.

17. Entrevista com Valério Fiel da Costa.

Prática artística e organização de atividades em Belém, Campinas, São Paulo e João Pessoa.

Mário Del Nunzio: A sua atuação tanto artística quanto organizando atividades musicais deu-se principalmente em 4 locais: Belém, Campinas, São Paulo e João Pessoa. Você poderia descrever brevemente o que fez em cada um desses locais, especialmente no que concerne organização de atividades relacionadas a música experimental?

Valério Fiel da Costa: Desde 2000, ao retornar de férias a minha cidade de origem (Belém), resolvi realizar alguns concertos de música experimental em parceria com o compositor Fabio Cavalcante. Tal projeto se intitulava "Artesanato Furioso".

A ideia desse projeto era a *performance* de obras musicais capazes de serem realizadas com pouquíssimos ensaios ou, no limite, nenhum.

Isso tinha dois vieses: o primeiro era prático, pois como eu não morava na cidade e como minha estadia lá era sempre breve, não podíamos contar com uma rotina de ensaios ideal, com uma articulação com intérpretes de modo geral e com suporte financeiro.

O outro era poético: queríamos aprender a lidar com esse tipo de desafio técnico justamente para apreender, na prática, os limites desse tal "experimentalismo". Ou seja: deixar rolar a pedrona morro abaixo e pensar em como fazer para apará-la depois. O importante era ligar a máquina... o resto viria depois.

É o início de minha relação com a ideia de "deriva", deriva como metodologia, que veio servir como contraparte performática de outra ideia, um pouco mais antiga, de "acaso mais modelagem".

Como previsto, as *performances* do Artesanato Furioso se davam sempre no período de férias e seguiram até o fim a metodologia citada. Isso trouxe implicações interessantes para o nosso trabalho individual.

O Artesanato Furioso realizou poucos concertos, mas sua natureza "site specific" fez destes eventos curiosos: não contávamos com a tal da sala de concerto como dado, é óbvio. Tocamos em galpões de teatro semiabandonados, cemitério, ponte pênsil, porões e até mesmo em salas de espetáculo formais. O Artesanato Furioso tinha um público pequeno, porém fiel, atraído pela curiosidade.

Mário Del Nunzio: Os espaços eram receptivos para essa prática, ou foram ocasiões do momento? E havia outros interlocutores, alguma cena relacionada a música experimental na cidade?

Valério Fiel da Costa: Uma prática de música experimental em Belém esboçou-se a partir de 2005 enquanto ministrei algumas disciplinas frente a Licenciatura em Música da UEPA, período no qual consegui convencer jovens compositores locais a aderir à causa [risos]. Tal articulação foi responsável pela realização do IV ENCUN lá em 2006. Tal grupo tentou sobreviver sem mim durante um ano ou dois, mas devido a equívocos de natureza metodológica, não foram capazes de seguir em frente. Sei de alguns concertos esparsos que foram realizados em espaços específicos (cito a Capela do Polo Joalheiro São José Liberto que abrigou algumas apresentações graças ao empenho de Alan Fonseca). Depois, em 2009, ministrei mais um curso; desta vez frente ao ICA (Instituto de Ciências da Arte): "Estruturação em Cage". Preparei, como resultado final um concerto com 12 peças, todas realizadas no espaço de 2 dias. Meu intuito era demonstrar que a cena experimental de Belém não decolava por causa de um preciosismo (que era o tal do problema metodológico a que me referi anteriormente). Na busca por um evento monstro, wagneriano, que mostrasse para toda a cidade as maravilhas da música experimental paraense, adiou-se para nunca a criação de uma cena. Hoje, sei de um fulano ou dois que realizam suas experimentações por lá. Nada que configure uma cena, porém. O Fabio Cavalcante foi morar em Santarém, deixando Belém definitivamente órfã de qualquer célula experimental, infelizmente. Moral da estória: atuar num lugar sem morar lá é como namorar à distância.

Mario Del Nunzio: Bom, vamos voltar então: Campinas...

Valério Fiel da Costa: Campinas é uma cidade de trânsito, bastante hostil no que diz respeito à circulação de projetos culturais (pelo menos era enquanto estive por lá) e mesmo dentro da UNICAMP era difícil articular projetos de médio-longo prazo. Isso se devia, penso, ao caráter de ponto de passagem da cidade que, a despeito de sua riqueza e prestígio, não funcionava como destino ou objetivo de ninguém: passava-se por lá, trabalha-se, estuda-se, produz-se algo e depois, invariavelmente, foge-se de lá.

Assim, todas as minhas atividades do período entre 1995-2000 estiveram resumidas a realização de eventos intramuros: duas "Semanas de Música Brasileira" (1996-1997), um Festival Musica Nova (1997), e uma série de concertos de alunos

(nos moldes de um MOCO da UFMG). Todos esses eventos, porém, dentro de uma perspectiva acadêmica padrão São Paulo, por assim dizer, na qual buscávamos um alinhamento com o ambiente neo-darmstadtiano em voga.

A partir dos anos 2000 a coisa muda de figura. As atividades ganham um contorno mais afirmativo e a estrutura acadêmica passa a ser usada de uma forma mais produtiva.

Aqui deveria me referir às atividades dos alunos de composição, mas acho que convém marcar as linhas de fuga que vieram delas. Com o final da graduação, alguns colegas se fixaram em outros centros e alguns intercâmbios começaram a ocorrer regularmente. Foi o caso de Alexandre Fenerich e seu mestrado na UFRJ, que marcou nossas primeiras conexões com o ambiente de música nova do Rio de Janeiro.

Outra linha de fuga evidente foi a criação do ENCUN em 2003 e seus desdobramentos que possibilitaram a criação e expansão de uma rede cada vez maior de relacionamento entre compositores jovens espalhados pelo país.

Em Campinas ainda houve espaço para atividades extramuros, mas nada que marcasse minha trajetória por lá. Concertos no SESC?...

Mário Del Nunzio: Voltando um pouco: como era a situação na UNICAMP no fim da década de 1990? Havia várias pessoas que trabalhavam, por exemplo, com improvisação e música eletroacústica lá na época, mas como se dava a circulação do que era feito? E qual era o envolvimento da classe docente?

Valério Fiel da Costa: O estúdio de música eletroacústica estava empacotado desde 1995 numa sala do departamento. Foi desempacotado por iniciativa do Bruno Ruviano e do Ignacio de Campos. Este último organizou por conta própria cursos para que nós aprendêssemos a usar o equipamento e os *softwares* (ele era técnico na Santa Marcelina quando o Flô estava lá). Todos os concertos foram bolados pelos alunos, a produção de ME foi exclusiva dos alunos (ao ponto de nós ficarmos responsáveis pelo relatório FAPESP para justificar a permanência do equipamento). O corpo docente teve participação discreta nesse contexto.

A circulação era interna, é claro. Não havia equipamento de difusão. Pegávamos qualquer caixa de som que aparecesse, colocávamos numa sala e mandávamos ver. E teve peça executada fora do país, em Sampa, etc. O HD do Macintosh que 6 compositores usavam tinha 1GB. Produzíamos, fazíamos *back-up* para o outro colega usar, etc. Um CSound na mão e uma ideia na cabeça.

Mário Del Nunzio: Bom, São Paulo...

Valério Fiel da Costa: Instalei-me em São Paulo para terminar minha tese e economizar aluguel de república. Tania preferia morar mais perto dos pais e eu tinha acabado de retornar do período em Belém (2005) e recebido (finalmente) a bolsa da CAPES.

A minha história em São Paulo se confunde com as iniciativas que engendraram o Ibrasotope, pois foi uma fase muito difícil de adaptação e vivi sob uma leve depressão durante quase todo o período.

Em São Paulo a diferença crucial é que foi possível desenvolver um projeto performático consistente.

Essa possibilidade já estava dada na UNICAMP, e no mesmo tom, por assim dizer; o que ocorreu foi uma ampliação das parcerias, uma sistematização do contato via Ibrasotope, e a oportunidade de trabalhar com improvisação livre, experimentar novos recursos instrumentais e me envolver com parte da institucionalidade extramuros que São Paulo (e mais nenhuma cidade) proporcionava.

Foi uma experiência de amadurecimento que me credenciou a falar de composição noutra chave e que configura a base empírica de meu trabalho de doutorado.

Acho que, em termos logísticos, o circuito do Ibrasotope, Plano B, ENCUn, pode ser entendido, na minha trajetória, como intermediários entre o Artesanato Furioso e a minha atual produção que, não por acaso eu rebatizei de Artesanato Furioso [risos].

Logístico porque agora consegui estabilizar a base instrumental e técnica para a realização de *performance*, e a noção de "composição enquanto *performance*" ficou bem assentada.

Mário Del Nunzio: E como funciona a organização desse novo Artesanato Furioso?

Valério Fiel da Costa: Curiosamente do mesmo modo como o primeiro... Só que com amplos recursos institucionais e humanos colaborando.

Explico: quando eu entrei na UFPB havia já há tempos lá o COMPOMUS. Trata-se de um laboratório de composição bastante atuante na região e que estava já sendo reconhecido alhures. Aqui o status do curso de composição goza de um destaque oportuníssimo por conta do volume de produção desse laboratório; respeita-se o compositor pois se está a todo momento gravando, tocando, estudando coisas deles, etc, tanto professores quanto alunos.

Daí eu chego e começo a me envolver com o laboratório. De cara, sou convidado para escrever 3 obras imensas a várias mãos: a "Cantata Bruta", 2011, "Eu, Augusto", 2012 e "Ópera vertical", 2012 (cancelada por desvio de verba na prefeitura).

Essa experiência foi marcante porque me punha a par das forças instrumentais disponíveis na Paraíba. Conheci um monte de gente e participei do processo de formação de uma geração de músicos de cordas que hoje estão atuando como músicos da orquestra da UFPB (criada ano passado).

O segredo do COMPOMUS é assumir uma disciplina chamada "conjunto de Música Contemporânea", que nenhum professor de instrumento de orquestra queria pegar. Eu transformei essa disciplina numa aula de ateliê de composição, improvisação, experimentação. E todo semestre passam por mim diversos alunos (são obrigados a fazer pelo menos um semestre), aí inclusos alunos de composição que aproveitam para experimentar coisas (alguns tem que levar chicotadas).

Paralelo a isso existia um projeto de *performance* de música de *laptops* chamado Log3 que está vinculado ao Grupo de Pesquisa COMPOMUS (que eu tive que criar e sou líder). Aproveitei as homenagens do centenário do Cage e criei um programa de concerto assumindo o Log3 como "grupo de *performance* de música experimental". Tocamos em alguns lugares, na ANPPOM, fomos a Santa Catarina com o grupo, foi um sucesso. No repertório coisas cabeludas tipo "Aria", "Variations 3", "String Quartet in Four Parts", "SongBooks", etc.

Vi que dava para retornar ao projeto do Artesanato Furioso assumindo a mesma metodologia, só que agora, ao invés de poucos ou nenhum ensaio, tenho como planejar as coisa mais malucas e colher no fim um resultado ótimo.

Mário Del Nunzio: Por onde circula essa produção? Há espaços fixos? E há espaços fora da universidade?

Valério Fiel da Costa: Em 2014 montei com Didier Guigue e J.H. Padovani uma temporada com 6 concertos e foi excelente. O público lotava as apresentações e a ideia é expandir isso para fora da UFPB a partir de agora; já estamos tocando por aí, mas este ano estamos com um projeto de circulação que vai servir como nova retomada do velho problema logístico do Artesanato.

Sim, a ideia a partir de agora é testar na UFPB e transferir os números para fora de acordo com uma pesquisa de perfil: coisas barulhentas seriam executadas num projeto chamado "Ciclo das Quartas"; coisas mânticas e intimistas num espaço mais família chamado "Cosmopopéia" (que já topou - já fizemos uma *performance* lá e

deu certíssimo); e, de um modo geral, é parte da ideia do AF lidar com espaços vários. No fim, continuo fazendo a mesma coisa que em 2000 [risos].

Mário Del Nunzio: E há uma cena de música experimental fora da universidade em João Pessoa?

Valério Fiel da Costa: Sim, vinculada à música eletrônica de pista, recentemente. Mas há uma tradição experimental aqui: o grupo "Jaguaribe Carne" e os "Uvulas Ardientes" são daqui, experimentalistas dos infernos, gente kamikaze mesmo. Mas a pegada do Jaguaribe é ideológica; eles estão aí desde os anos 70, agitando a cena cultural da cidade, e são considerados como uma espécie de patrimônio (na verdade detestam o COMPOMUS por razões óbvias [risos]).

O Uvulas era a banda de teatro musical *trash* do Didier. Funcionou durante os anos 80 e chegou a ser importante no "circuitão". E com o ENCUN de 2013 células de alunos maconheiros foram ativadas. Um estúdio "Capim Seco" foi montado no centro e está funcionando em nome da causa [risos]. Os caras estão agitando e o AF vai começar uma parceria com eles.

Aliás, a partir deste ano o AF virará um projeto à parte (além de manter-se como projeto do Log3, vai dar nome a um grupo de *performance* autônomo).

Enfim, existe uma cena *underground*, bandas, eletrônica e uma tal de nova música experimental que a UFPB (quem diria) vem inserindo no circuito.

Mário Del Nunzio: Bom, novamente voltar um pouco, para o ENCUn, que parece um marco significativo. Havia alguma visão estratégica sua quanto à organização do primeiro ENCUn?

Valério Fiel da Costa: O ENCUn veio como consequência natural de um raciocínio: ocupar - produzir – divulgar, no caso isso relacionado às atividades da UNICAMP.

Depois se tornou muito mais importante em termos estratégicos porque começou a funcionar de forma mais ou menos autônoma (apesar do pessimismo que sempre vem junto a esse tipo de proposta).

Hoje eu vejo o ENCUn como uma nau que transporta de um lugar para outro do Brasil elementos curiosos que constituem blocos de interesse e que acabam criando iniciativas importantes. Ou seja, o projeto inicial funcionou.

No início era para servir como uma espécie de congresso de federações das áreas de composição, daí o nome "universitários", e o seu objetivo era difundir a ideia

de que o tipo de ocupação que vínhamos realizando na UNICAMP era não só viável, mas oportuno. Este era o modo como eu entendia o evento.

Trata-se do mais importante evento de música contemporânea do país hoje em dia. E funciona sem diretoria, estatuto, curadoria, etc. Ou seja: uma verdadeira escola além de ser uma excelente vitrine. Sem filtros. Assim, não vejo como poderia ser mais estratégico

Mário Del Nunzio: Parece que um fator determinante para a formação do que se poderia chamar de "cena experimental" no país foi o desenvolvimento de um diálogo entre pessoas ligadas à universidade e pessoas com outras formações, que se dedicam a práticas como improvisação livre e música de ruído. Você concorda com tal colocação? Se sim, o que acha que contribuiu para que isso ocorresse a partir de um determinado momento?

Valério Fiel da Costa: Sim, concordo. O contato entre figuras da academia e núcleos de atividade *underground* como o Plano B, no Rio, tem impacto evidente. Impacto no sentido de criar um novo tipo de articulação, não necessariamente mais forte que a anterior, mas que permitiu o contato entre figuras que de outra maneira não se encontrariam.

Em São Paulo o Ibrasotope tem servido como catalizador para uma cena na qual a improvisação desempenha um papel importante.

Acho que isso se deve num primeiro momento à agilidade do formato digo isso, claro, me referindo aos acadêmicos recém chegados da UNICAMP, UNIRIO, etc. Imagino que uma estratégia de inserção muito dependente de escrituralismo não funcionaria muito bem extramuros. Improvisando, chega-se ao circuito, toca-se com os caras que o frequentam, assume-se e cumpre-se compromissos, enfim. Evita-se dizer "não" para propostas numa cidade cheia de oportunidades como São Paulo. Ocupam-se espaços e com o Ibrasotope, enfim, surge novamente a possibilidade de certo *escrituralismo* que eventualmente retorna.

O que contribuiu para isso? Não sei dizer com exatidão. Penso que ao iniciar um processo de deriva encontros acontecem naturalmente e, assim como no "acaso e modelagem", indivíduos aproveitam certas conexões para potencializar certos projetos.

No caso de Sampa o Ibrasotope serviu como ponto de encontro essencial para diversos sujeitos e, dentro do seu âmbito de ação, cumpriu muito bem seu papel. O ENCUN tem seu papel, é claro, mas fui convencido de que isso é algo que precisa ser melhor entendido. De preferência caso a caso.

Acho que, no fim, a música contemporânea brasileira está atualmente sendo realizada por gente legal, com boa disposição pra o diálogo, talentosos, avessos à puxadas de tapete típicas da geração passada, desinteressados de seguir a tradição mestre-discípulo, interessados em trabalhar.... trata-se de uma grande rede de amigos inquietos e kamikazes. Acho que é isso. Menos ideológica, menos eurocêntrica (menos provinciana), mais diversificada, mais humana. E isso facilita o acesso de gente que andava deslocada dos esquemas tradicionais (principalmente na academia). Respira-se aqui.

Mário Del Nunzio: Outro fator que me parece bastante relevante nessa prática artística se relaciona ao modo como as funções são distribuídas, incluindo aquelas relacionadas à criação, propriamente dita. em muitos casos termos como "compositor" e "intérprete" tornam-se bastante problemáticos. Isso parece se contrapor à estratificação de trabalhos que se tornou convencional (e que é adotada, por exemplo, nos cursos superiores de música). Você poderia comentar um pouco sobre como isso se dá no seu trabalho? E talvez descrever algo específico sobre como se deu processo de criação em colaboração com intérpretes, ou peças intérprete-específicas, etc.

Valério Fiel da Costa: Claro que isso depende do formato com o qual se trabalha (há uma certa inércia em grupos maiores e a orquestra, por exemplo, elimina uma série de articulações interessantes em prol de um resultado geral; para ela, o escrituralismo típico da tradição é quase inescapável e com ele um relacionamento compositor - intérprete mais hierarquizado e funcional).

Mas, ainda bem, tenho conseguido trabalhar dentro do meu elemento que é o pequeno grupo misto de intérpretes interessados e alunos de composição, eventualmente com a participação de algum colega ou a minha própria.

Todos os elementos do processo visam a *performance* e não a partitura. Faz-se música e depois discutem-se estratégias de invariância (como na minha tese). Sobrevivem apenas aquelas realmente necessárias. O objetivo disso não é ideológico (ser contra a partitura), mas artístico: livrar o intérprete do detalhismo para obter o seu melhor rendimento (gestual, sonoro, criativo).

O concerto é marcado antes mesmo que a peça tenha sido produzida: dia tal, tal horas, a sua peça vai ser estreada... mas ela ainda não existe. Não dá para ficar sentado numa escrivaninha botando notas num papel para depois ir aos intérpretes. Você tem que fazer música junto com eles. Nesse processo todo mundo aprende muita coisa. Todos os elementos são problematizados: espaço, *timing*, notação, gesto,

postura, etc. Trabalhamos com gente de teatro para resolver situações mais específicas. Conseguimos um resultado absolutamente convincente mesmo que estejamos tratando de coisas limite ou feitas para dar errado, simplesmente porque nosso foco é a *performance*.

É como na frase do Guilherme Vaz: "faço música, não faço composição". Aliás, quando cito isso, os alunos parece que passam por uma epifania.

Estou revendo todo o meu repertório para fins de *performance* com resultados muito bacanas, inclusive versões acústicas de peças eletroacústicas.

Mário Del Nunzio: Você poderia dar alguns exemplos? Comentar sobre alguma peça recente e como foi o trabalho para prepará-la, etc...

Valério Fiel da Costa: "Flor e Nuvem" para violinista-cantor, com Renata Simões e direção de Jorge Bweres. Trata-se de uma pequena peça para violino solo na qual o instrumentista de vez em quando canta e recita um texto.

Esta peça é um exemplo de como levar às últimas consequências o processo performático. A intérprete teve duas semanas para montar a peça: ela tinha que entrar em cena tocando um harmônico andando. Resolvemos que ela entraria no escuro. Ela teve que aprender a andar e dançar no escuro apoiada apenas em pequenos pontos fluorescentes (de papel) pregados no chão. Ela ficava ajoelhada numa plataforma e dizia a palavra "levito", e tinha que se levantar sem nenhum solavanco (falando e tocando o harmônico). Ela fez um treinamento de musculação específico para conseguir se levantar assim e outro de equilíbrio para não tremer: ela tocava o tal do harmônico durante meia hora andando sobre cadeiras durante muitos dias. Além de decorar a peça, me mandava de dois em dois dias vídeos do processo como preparação para nossas reuniões. Enfim, isso é um exemplo.

18.Ciclo de Música Experimental: Circuito de Improvisação Livre

Conversa com Daniel Carrera, Luiz Eduardo Galvão e Thiago Salas

Mário Del Nunzio: Se vocês puderem, para iniciar, apresentar o grupo, falar sobre o que fazem...

Thiago Salas: A gente não é uma banda que se junta para ensaiar e tocar... O Circuito de Improvisação Livre é um grupo de pessoas que articula alguns eventos. Cada um de nós aqui, por exemplo, é um dos articuladores desse circuito, e a gente faz uma intermediação entre um espaço, no qual a gente quer fazer uma sessão de improvisação, e os músicos, que a gente quer levar para lá. A gente começou fazendo porque a gente queria tocar em espaços públicos e a gente queria convidar músicos para tocar com a gente.

Luiz Eduardo Galvão: Começou em 2012... Depois de algumas vivências de improvisação, oficinas, no Centro Cultural São Paulo, na Vergueiro... O Daniel [Carrera] eu já conhecia de outros tempos, mas grande parte das pessoas se conheceu lá. E a gente naturalmente foi identificando um grupo de pessoas interessadas na linguagem da improvisação livre. Antigamente eram mais articuladores – na verdade, foi bem natural, foi diluindo – mas eram mais pessoas envolvidas no começo.

Thiago Salas: A gente tem feito apresentações em vários locais da cidade, já passou por vários locais. Uns quarenta espaços diferentes, a gente já passou.

Luiz Eduardo Galvão: Fixo, hoje, é a Trackers e o Espaço de Cultura Bela Vista... E tem alguns outros locais esporádicos. Estava conversando até com a Natacha, com o Mário, que a gente vive um bom momento na música experimental, muita gente interessada em participar tocando, participar assistindo, e a gente percebe uma curva ascendente de interesse, e de locais, também.

Thiago Salas: Esse Circuito é bastante vago, no modo como a gente trabalha, para a gente mesmo. As coisas vêm acontecendo desde 2012 bastante naturalmente. Faz muito tempo que a gente não se encontra para fazer uma reunião e discutir o que será do Circuito, o que a gente está fazendo, refletir sobre as propostas: a gente vai e

faz. E o que a gente faz também é muito simples, isso que eu expliquei, articulação entre um espaço e um grupo de músicos...

Daniel Carrera: Até mesmo pelos projetos individuais de cada um, fica difícil essa organização.

Thiago Salas: O Circuito nunca teve um financiamento; a gente sempre fez de bom grado, por gosto... Talvez nunca vá ter. Todo mundo tem seus trabalhos paralelos. Por isso também as pessoas saem, voltam, deixam de atuar mais nisso, conseguem ganhar seu pão com o SESC e depois voltam para o Circuito de Improvisação, e a gente vai fazendo isso, assim. É bastante aberto para quem quiser tocar, a gente não tem nenhuma seleção de músicos para tocar... A gente também não abre uma chamada. Ou seja, a gente não faz muita coisa [risos]. Não tem um edital de uma chamada, mas também a gente não seleciona os currículos. A última conversa que a gente teve sobre isso ficou meio esclarecido que quem tivesse a fim de tocar mandasse uma mensagem – a gente tem uma página no Facebook – mandasse uma mensagem por ali, vem ver uma apresentação, vê como funcionam as coisas, a gente conversa e, beleza, vamos tentar fazer um som junto.

Luiz Eduardo Galvão: Acho que esse é o único critério. Pelo menos, quem entra em contato comigo, eu falo para pelo menos ir assistir a uma apresentação, para ter uma noção do que é. É muito vago, né, a palavra improvisação dá margem a muita coisa, e muita gente relaciona diretamente a uma linguagem jazzística, e não é o caso, é um caldeirão de tudo, não tem uma estética, uma linguagem determinada. Cada um vem de uma escola.

Thiago Salas: E amanhã tem Trackers...

Daniel Carrera: Pois é, todo mundo convidado, a gente faz uma *session* do Circuito uma vez por mês na Trackers. Não tem agora uma quarta-feira fixa, tem que acompanhar a página do Circuito para saber a data... Por um acaso é amanhã, e vai integrar outras artes de improvisação, também: dança, projeções analógicas, *live painting*. A Trackers, para quem não conhece, é um hotel em frente à Galeria Olido, é um andar inteiro. Agora que a gente está começando a usar esse espaço todo, dividindo as *performances* pelas salas, então quem estiver a fim será bem-vindo.

Mário Del Nunzio: Vamos abrir para as perguntas do público. Quem quiser perguntar algo, comentar algo, por favor.

Público: Vocês estavam falando da linguagem que utilizam, e o que deu para perceber é que vocês procuram emitir todo tipo de som que o instrumento pode propiciar, independente de como esteja sendo tocado. Eu queria saber de vocês como é que vocês se ligaram nisso do não convencional também ser som e colocar isso na linguagem da música de vocês.

Luiz Eduardo Galvão: É, esse é um elemento muito relevante na improvisação, que até tem um nome, técnica estendida, que é justamente isso que você falou, buscar no instrumento sons que não são propriamente dele, do instrumento... A busca de timbres, e é uma coisa, sei lá, não diria essencial, mas muito importante dentro da linguagem da improvisação, que eventualmente chega a um ponto de diluição. Por exemplo, eu sou bem apegado ao meu instrumento, para tirar som dele, mas você vê que o Daniel trouxe algumas coisas, o Thiago já já não vai ter mais violão... Então vai nessa busca de timbres, mesmo, de sons, manipulação sonora... É um ponto de pesquisa e de busca dentro do instrumento, como você comentou, e faz parte da estética da improvisação livre.

Thiago Salas: É, eu abandonei o instrumento [risos].

Daniel Carrera: E às vezes é difícil deixar de lado as influências que você tem, por exemplo, eu toquei muito samba, outros tipos de música, e você se desprender dessas corriqueiras que você está acostumado a tocar, essa é a proposta – você deixar de *swingar*, deixar de pensar em tempo, deixar de pensar em tom, e se preocupar com o som de modo mais geral...

Luiz Eduardo Galvão: O som por si só...

Daniel Carrera: É, o som por si só, e não um tom, uma pulsação, um ritmo, e se desprender disso.

Luiz Eduardo Galvão: Mas também não é uma algo taxativo, uma coisa não cancela a outra. Pode acontecer coisa tonal, pode ter ritmo, mas a proposta é tentar ir além, dar um passo a mais, mas nada é descartado, também.

Público: Já que você falou em influências, quais são as influências de cada um?

Daniel Carrera: Eu vou ser sincero, hoje em dia não ando ouvindo nada [risos]. Mas eu toquei muita música brasileira, *jazz*, mas há muito tempo que eu não coloco alguma coisa para ouvir.

Público: Uma referência para essa linguagem que vocês trabalham, de improvisação livre...

Thiago Salas: O Luiz mandou um CD para a gente, de um trio, justamente trombone, guitarra e eletrônicos.

Daniel Carrera: Derek Bailey, Tony Oxley, que já fez coisas com essa formação que a gente fez... Tem uma infinidade de coisas... Pesquisando, vai saindo...

Luiz Eduardo Galvão: Mais ligado a esse tipo de linguagem, eu gosto muito de um guitarrista japonês, chamado Otomo Yoshihide, que é bem interessante... De guitarristas, também o Marc Ribot... Eu gosto muito de *free jazz*, também, a galera do The Thing, Mats Gustafsson, Paal Nilssen-Love, caras que têm uma gama de experimentação dentro do *free jazz* e do *noise*, eletrônicos, muito interessante.

Thiago Salas: Eu tenho os guitarristas que você falou como referência, também. Mas eu estudei violão clássico, tem essa, também, fica incorporado... Eu estudei lá em São Carlos, e quando eu entrei na universidade eu conheci o Eduardo Nespoli, e ele já trabalhava com construção de objetos, derivado de Smetak, Marco Scarassatti, e tal, e aí eu pirei nisso aí: não estudei mais música e só queria estudar a construção dos objetos, a construção dos sons...

Público: E como você pensa seus instrumentos?

Thiago Salas: Eu tenho coisas elaboradas plasticamente, que eu penso geometria, cor, enfim, traços e materiais. Aqui, não... Aqui eu fui enfiando tudo, ele estava com mais coisas – tem uns furos aqui, ele estava com barras rosqueadas – fui experimentando livremente, assim [mostra coisas no instrumento]. Aí experimento o que fazer com elas, e experimento visualmente, também... Mas, à vontade... Ele está bem acabadinho... Tinha umas coisas aqui, umas cordas a mais, esse captador não

funciona mais [risos]. O captador eu também faço, são *piezos* elétricos. Tem dois captadores aqui e dois aqui [indica locais no instrumento], que são microfones de contato... Esses dois daqui não estão funcionando mais. O material vibra aqui, numa parte capta mais grave, na outra mais agudo, então eu conseguia algo de equalização...

Público: O contexto influencia na música que sai?

Thiago Salas: Já ouvi essa pergunta [risos].

Daniel Carrera: O contexto, você está dizendo, de público, de ambiente, de acústica?

Público: O contexto todo...

Luiz Eduardo Galvão: Influencia, porque é uma coisa instantânea, então acaba sendo uma troca... Acho que, de qualquer forma, mesmo se a gente fosse aqui tocar um tema, uma coisa ensaiada, uma música mais convencional, acho que sempre influencia o contexto, mas, esse tipo de música que a gente pratica nessa situação, você está mais ainda à mercê das influências externas, sabe, porque você está sintonizado com tudo – tipo, tem um *humming* rolando do som da luz, sabe – então toda interferência vai te influenciar. O espaço, o contexto, tudo influencia muito mais diretamente do que uma experiência com outro tipo de música. Porque a essência dela já é de uma coisa que vive na hora, então inevitavelmente você acaba sendo influenciado pelo contexto.

Thiago Salas: Tem algum tipo de música que você pode até não ouvir o seu coleguinha e tocar, e tocar junto. Mas esse, não, é só escuta que está em questão, a tecnologia é a escuta, a questão é a escuta. Eu penso mais como comunicação, e aí vale qualquer som... Eu penso mais como comunicação do que como um produto final, musical. Porque quando eu falo música acho que eu penso numa coisa formatada, que eu sei dar forma, que eu sei analisar, sei lá. Isso eu penso [como algo] mais processual, mesmo.

Público: Já que você falou de comunicação, o quanto está para comunicação com quem assiste a criação?

Thiago Salas: Eu não sei, é uma questão que é bastante interessante, e eu realmente não sei se é para assistir, não sei... Eu, falando de mim mesmo, eu gosto muito mais de fazer do que de assistir...

Público: Deixa eu fazer uma pergunta para o guitarrista; você usa algum tipo de pedal? Ou usa só realimentação?

Luiz Eduardo Galvão: Hoje eu não usei, mas eu uso. Hoje eu não usei nada, só mudei de canal [do amplificador] uma hora, para dar o *feedback*, só isso. E aí eu uso umas tranqueiras, só para tirar timbre – agulha de crochê, um *slide*, um negócio que eu tirei de um barril de cachaça... Eu curto essa ideia de tentar tirar o som sem muito recurso.

Thiago Salas: Recursos físicos, manuais.

Luiz Eduardo Galvão: Aqui [guitarra] é um sistema elétrico, mas, se é possível, buscar a coisa orgânica da eletricidade, tentar achar o negócio sem tanto processamento assim... Mas às vezes eu uso pedal, depende do dia, do que está sendo proposto...

Mário Del Nunzio: Temos que encerrar em breve, então, se alguém tiver uma última pergunta...

Público: O trombonista usou algum efeito?

Daniel Carrera: Não, na verdade, não. Só usei uma coisa, nem sei como chama isso, aqueles bonequinhos de criança, estavam lá dando sopa em casa, o brinquedinho da minha filha, já perdeu. Aí eu tirei, comecei a estudar, ver se dava para usar, e usei... Para falar a verdade, é a primeira vez que estou usando, foi um teste, acho que se a gente começar a praticar e tentar é uma coisa que dá para desenvolver a técnica, como o trombone, também [risos].

19.Ciclo de Música Experimental: Hrönir

Conversa com Henrique Vaz, Thelmo Cristovam, Túlio Falcão

Público: Vocês não querem falar sobre a estrutura da peça que vão apresentar?

Túlio Falcão: Hoje a gente vai fazer a estreia de uma peça que eu escrevi, chamada “Sobrepesca”. Há alguns anos a gente vem utilizando a seguinte técnica: fazer improvisação livre com orientação, com o que eu prefiro chamar de bula, que seria uma partitura, entre aspas, que a gente usa como um guia. O cerne é improvisação livre, a gente vai improvisar, e tem uma estrutura também no computador, e a gente usa a bula para trabalhar isso. A gente não sabe como isso vai soar, se vai soar bem, se vai soar mal, às vezes dá certo, às vezes dá errado, e eu acho que isso é o legal da história.

Thelmo Cristovam: Tem uma coisa, que a gente não ensaia isso. Ainda tem essa questão do acaso.

Basicamente a estrutura que a gente fazia, em geral eram blocos, muitos blocos, muitas vezes de *noise* – aquele *harsh*, assim – muitas vezes pendia um pouco mais para improvisação livre, algumas coisas mais silenciosas, e dependia muito também se eu estava com instrumento ou com computador, dependia muito das situações.

Eu nem lembro muito bem quando a gente começou a tender a fazer essa estrutura, mas talvez por algum tipo de vontade de conter certas ideias que a gente gostava, escutava nas gravações – eu sou meio fissurado em gravar as coisas – e parecia que algumas ideias [interessavam mais]. Aí era meio isso, de escutar, trocar as gravações, rever depois e conversar sobre isso, sobre como esses desenvolvimentos poderiam ser muitas vezes até recolocados dentro de uma outra estrutura.

Mas como ideias, mesmo, sonoras, não sei se as coisas ficaram tão distantes do que eram há muitos anos atrás. Ficaram quando o Henrique e o Lucas entraram – o Lucas, primeiro, muitos anos antes, aí ele se mudou, e novamente a gente voltou a ser duo – e agora, com esse outro material sonoro que vem de Henrique, e que alguns aqui viram em João Pessoa...

Público: E que tipo de diretriz que vocês têm através dessa bula?

Túlio Falcão: Eu preparo o material em casa, e eu não sei o que Thelmo vai fazer, nem sei o que Henrique vai fazer; então eu preparo a minha estrutura, com o que eu vou utilizar – sons pré-gravados, sintetizadores virtuais, Pure Data – aí eu faço a estrutura, e depois a gente decide na hora o que vai fazer, em conversa com Thelmo e com Henrique. Mas basicamente a bula é o que eu preparo e o que eu vou fazer, e depois a gente combina o que seria legal o Thelmo fazer em tal parte, e o Henrique...

Thelmo Cristovam: Tem uma coisa importante que é a delimitação de tempo de certas ideias...

Túlio Falcão: É, uma coisa que eu percebi... Muitas vezes a gente precisava ter uma ideia de quanto ia demorar as peças, por exemplo, vamos participar do ENCUN, então temos que fazer a inscrição, então perguntam quanto tempo vocês vão tocar. Então a bula serve mais para a gente ter uma ideia da duração da peça, da duração do improviso, até... Eu sentia a necessidade... Às vezes a gente ia tocar e não sabia quanto tempo ia tocar, aí às vezes conseguia fazer vinte minutos, às vezes quarenta minutos, então a bula ajuda a ter essa questão do tempo delimitada.

Thelmo Cristovam: Pelas ideias, tinha o desenvolvimento das ideias, mesmo. Por algum motivo parecia que era necessário fazer isso. O que a gente faz, o que toma parte dos ensaios quando a gente se encontra, é conversar – a gente não se encontra para tocar, é essa a questão – para conversar, para trocar discos, livros, essas coisas... A estrutura era outra, antes; era a velha ideia da improvisação mais crua, digamos, de somente se escutar e se olhar, e tipo “tá bom”... Geralmente era “tá bom”, no final, assim – acabou a ideia, por agora ela está exaurida. Mas algumas vezes a gente achava que tinha esses signos no meio, e como não tinha talvez signos sonoros para a gente seguir, tinha que escrever isso de algum modo.

Túlio Falcão: Tem um controle da dinâmica, também. Quando era duo, era um pouco mais fácil de trabalhar; quando se tornou quarteto, ficou um pouco mais complicada. Então foi uma maneira da gente controlar a questão de dinâmica, do que estava rolando em termos sonoros.

Thelmo Cristovam: E a outra coisa é que, bem, muitas vezes descambava mesmo para coisas que a gente gosta, mas depois a gente não ficava muito satisfeito... Descambava mais para *noise* puro e a gente não queria só *noise*, mas

aconteciam... A gente estava buscando algum outro, equilíbrio não é a palavra, mas, entender como a gente podia fazer uma integração de improvisação livre, usando instrumentos acústicos, eletrônicos e gravações, e a parte ruidosa, mesmo; ter muitas coisas as quais nós gostamos em um tipo de ideia, e entender como elas poderiam coexistir... E a gente viu que o preço para pagar por essa coexistência era entender como dava para controlar esse tempo dessas ideias sendo desenvolvidas... Aí como o Túlio é bem organizado, então acaba que ele consegue fazer isso...

Túlio Falcão: Uma coisa que é legal a gente falar, também, é que a gente é lá de Pernambuco, Hrönir é de Pernambuco...

Público: Mas vocês não têm preocupação em ter continuidade de coisas entre as *performances*? Por exemplo, a partir de um mesmo desenho fazer a mesma coisa em duas *performances* diferentes?

Túlio Falcão: A gente tentou fazer... Bom, vocês viram aquela peça do “Massacre dos Golfinhos em Taiji” no ENCUN em João Pessoa. A gente repetiu a peça, lá em Belo Horizonte, com a mesma estrutura, as mesmas pessoas, e não funcionou tão bem quanto em João Pessoa... É aquela coisa que eu disse: apesar de ter isso aqui [partitura], é improvisação livre, então às vezes funciona e às vezes não – espero que hoje funcione. A gente está à mercê disso, e acho que isso é legal: tem que existir essa questão de você estar no limite, como improvisador, como músico, como ruidista, sei lá. Então eu prefiro não repetir. A gente vai tocar hoje essa peça e eu prefiro quando for tocar de novo fazer outra coisa, não ficar repetindo, tocar “Sobrepesca” de novo... Porque aí a gente vai ficar preso ao que a gente já fez... Isso foi uma coisa que eu aprendi quando a gente foi refazer “Massacre” em Belo Horizonte.

Thelmo Cristovam: E tem outra coisa também, que eu não consigo. Eu não consigo fazer nada pela segunda vez. Incapacidade mesmo, não é só não querer, de verdade. Tem uma estrutura que está no primeiro disco que a gente fez, que a gente tentou algumas vezes fazer, só eu e o Túlio, e depois com o Lucas [Alencar], e era só isso, era a estrutura usada; e essa estrutura usada era gravação... Mas tem, sim, tem uma ideia, que talvez hoje seja mais consciente, dessa questão de não reproduzir, pelo menos as mesmas *performances*.

Público: Vocês podem falar dos programas que estão usando?

Túlio Falcão: A gente está usando meios acústicos, que são os instrumentos, e meios eletrônicos. Como meios eletrônicos, a gente está usando vários *softwares*: Ableton Live, Pure Data, que é um programa desenvolvedor, que você mesmo cria seus objetos sonoros como você quer que eles soem, o Henrique está usando SuperCollider, que é outro programa desenvolvedor, processando o que os instrumentos acústicos fazem, os sons dos outros músicos.

20.Ciclo de Música Experimental: Infinito Menos

Conversa com Henrique Iwao, Mário Del Nunzio e Matthias Koole e participação de André Damião e Paulo Dantas

Henrique Iwao: Bom, vou falar um pouquinho sobre esse programa. A gente tinha vontade de tocar peças, além de improvisos ou coisas que são semi-improvisos, como, por exemplo, a segunda peça [do programa apresentado nessa ocasião], que tinha um videozinho que dizia quando a gente tocava e quando não tocava, mas como era rápido demais, não dava muita liberdade para a gente.

Enfim, a gente queria não apenas improvisar livremente, que é aquele tipo de apresentação que a gente não ensaia, toca, e a música vai sendo feita durante a apresentação. E a gente também não queria, uma coisa que a gente tinha feito muito, essa estrutura de ter algum tipo de guia para a improvisação da gente, por exemplo, um vídeo dizendo quando a gente toca e quando não toca, ou senão um jogo – que o Mário não faz mas eu e Matthias fazemos lá em Belo Horizonte – com placas, que trocam quem está tocando, se você tem que imitar alguém ou não...

E a gente queria fazer peças compostas... Aí a gente chamou algumas pessoas... A gente chamou o Valério Fiel da Costa, primeiro, que a gente não fez a peça aqui, mas que a gente já toca, outra peça que a gente já toca é do Luiz Eduardo Castelões, só que é para duas guitarras, então eu fico sem fazer nada, que é um pouco chato, mas acontece...

E como eu estou tocando um monte de brinquedo, de eletrônica, que é uma coisa bem fora do que normalmente se entende por instrumento, então a ideia é chamar o compositor, ele olhar, e ele olhar o que dá para fazer também de estranho nas guitarras, de diferente, como que dá para ligar as coisas de outras maneiras, e fazer uma peça.

Bom, o Paulo Dantas está aqui, o André Damião também está aqui, que foram pessoas que compuseram para a gente, a terceira peça e a quarta. E, bom, foram maneiras também diferentes de abordar, no caso do André são desenhos, eu acho que vem de fotos da gente, porque ele pediu fotos para a gente e depois entregou desenhos, aí eu pensei “será que ele transformou as fotos em desenhos”. Não?

André Damião: Não. [risos]

Henrique Iwao: É a primeira vez que eu pergunto pra ele, de qualquer forma...

Público: Eu tenho uma pergunta: você acha que a improvisação não é uma composição?

Henrique Iwao: Não estou falando de uma maneira super filosófica... Mas o jeito da gente se comportar é bem diferente, inclusive toda a rotina é muito diferente. Por exemplo, na improvisação eu fico lá em casa tentando tirar um som tipo “esse aqui tá legal, esse aqui eu vou tentar de novo”. Na peça do Paulo tem que parar e começar a solfejar os ritmos – que foi a terceira – e tem os gritos que ele pediu...

Enfim, a do Damião, tem esses desenhos e a gente tem que interpretar, então de certa forma ele propõe para a gente fazer uma composição em cima da composição dele, ou em cima da pré-composição dele.

Mário Del Nunzio: E tem uma estrutura que simula uma programação computacional, com algumas regras e condições; para a pessoa começar a tocar tem que existir uma situação que permita isso, de acordo com as regras que ele estabelece, e aí, de acordo com as regras, a pessoa pode fazer uma determinada ação, se houver uma determinada situação.

Henrique Iwao: Só mostrando [a partitura para o público]. Eu reescrevi porque achava muito complicado ler. Escrevi tipo “se o jogador 1 fizer tal coisa ou estiver em silêncio, então o jogador 2 pode fazer, aí um desenho, com tal duração, entre 2 e 10 segundos, ou com tal dinâmica, mf”, aí o terceiro pode fazer um super agudo, mas se o outro tocar tem que parar. Então tem uma série de condicionantes, e vira meio que um algoritmo. E a gente decidiu, porque os desenhos eram todos digitais, passar tudo pelo computador e deixar o som bem quadrado, assim, é a peça que tem distorção em tudo. É bem digital, mesmo, no sentido que tudo que entra na distorção ou vira saída positiva ou negativa no máximo, e aí devolve para a gente, tipo uma distorção que transforma tudo, tudo mesmo, em onda quadrada.

E a peça do Paulo, só para concluir, tem todos os ritmos escritos e, como se fosse percussão, tem cinco eventos, ou quatro, ou dois, e a gente decide antes [o que tocar para cada evento].

Mas nos dois a gente decide antes, então já tem muita coisa para errar. Na hora a gente não decide, já decidiu antes, ensaiou para fazer aquilo, aí na hora a gente toca o que já decidiu. No caso do Paulo tem muito menos liberdade, tem que acertar o ritmo, tem que acertar a sequência do que a gente decidiu.

Mário Del Nunzio: Se bem que tem alguns momentos de improvisação na partitura...

Henrique Iwao: É, tem momentos de improvisação. Mas na do Damião a gente decidiu interpretar cada desenho de uma determinada forma, então toda vez que ele acontecer, tem que ser daquela forma.

Público: Eu queria perguntar o sobre a peça do Paulo, esse nome de “acabar com a carreira de compositor”, por que isso?

Paulo Dantas: Ah, o nome da peça é “i--”. É que eu estou cansado de escrever peças assim, e aí eu decidi extrapolar esse tipo de escrita, uma espécie de desfazer-se de alguma coisa pelo excesso. É isso.

Público: Vocês podiam falar um pouco mais sobre a última peça [“De Bruxelas a Gante”]?

Henrique Iwao: A gente combinou algumas coisas, mas é improvisado. A gente combinou que no primeiro movimento eles dois [Mário e Matthias] tocam. Livre.

Mário Del Nunzio: Não, tem um indicativo de velocidade.

Henrique Iwao: É, tem um indicativo de velocidade, que é um Allegro, que é rápido, mas é menos rápido que a última, que é um Presto, que é para ser super rápido – que são marcações de música tradicional. Aí no segundo combinou que a gente toca, mas é uma coisa pontuada, tipo gesto e silêncio. E no terceiro era para ser uma coisa grave, segundo a combinação, mas eu toquei super agudo.

Mário Del Nunzio: O terceiro é um solo seu...

Henrique Iwao: Um solo meu que eu queria fazer grave, mas na hora fiz agudo.

Mário Del Nunzio: Mas isso você combinou só com você mesmo. [risos gerais]

Público: Tem alguma que vocês seguem à risca a partitura, ou todas vocês têm algum direito, dentro da estrutura, a improvisar?

Matthias Koole: A do Paulo é a mais estrita, e ela é realmente muito estrita.

Mário Del Nunzio: Mas começa com uma improvisação, e tem alguns outros momentos de improvisação...

Matthias Koole: Sim, mas a improvisação também tem um número de compassos bem definido, uma duração completamente definida...

Público: Ou seja, nada é super determinado...

Henrique Iwao: Nada é super [determinado], mas, por exemplo, a do Paulo a gente já decidiu [os gestos] da segunda linha, terceira, quarta e quinta, então a gente tem os gestos pré-determinados, e tem escritos todos os ritmos...

Mário Del Nunzio: E os ritmos são escritos de modo bastante detalhado...

Público: Mas é o ritmo...

Mário Del Nunzio: É o ritmo e ação, que foi pré-determinada....

Henrique Iwao: A gente pode tocar mais baixo, mais forte, mas a sensação que eu tenho é como tocar uma música tradicional com partitura, na maior parte do tempo. Aí tem uns momentos do tipo “improvisa três segundos”, no meio disso... Então é a mais certinha, assim, ou é para ser a mais certinha [risos]...

Público: E o vídeo [quinta peça do programa] foi filmado para esse propósito?

Henrique Iwao: O vídeo, esse último, não... Eu estava em uma residência com o Matthias em Ghent, que é uma cidade perto de Bruxelas, na Bélgica, e aí a gente ia de trem todo dia – a gente trocou um *show* por estadia num apartamento lá, e o *show* foi cheio, foi legal e tal – e valia mais a pena ir todo dia de trem e voltar do que ficar em Ghent. Daí eu resolvi fazer umas filmagens, com o *zoom* no máximo da câmera, e fez esse vídeo. Eu já tinha feito um em Copacabana, quando estava anoitecendo, andando em Copacabana e balançando a câmera, que é meio parecido... E os tempos [dos movimentos], que para mim ficaram super estranhos, dois minutos, um minuto, um minuto, quatorze minutos, foi porque foram os tempos de filmagem que deram

certo, e aí acabou ficando assim. Se vocês se interessarem, tem o DVD, que tem esse outro filme de Copacabana...

Paulo Dantas: No último movimento dessa última peça vocês se enviam sinais, ou vocês escolhem se vocês seguem tocando ou interrompem?

Matthias Koole: É só tipo “vou entrar” e “vou parar”.

Henrique Iwao: É para avisar os outros.

Mário Del Nunzio: Supostamente os outros devem ou parar ou mudar...

Henrique Iwao: E / ou ignorar. [risos] Na improvisação sempre tem essa coisa, você faz isso e isso, ou você ignora e faz o que quiser. Mas, o combinado inicial era que se você quisesse continuar tocando você mudava o que você estava fazendo, ou incorporava alguma coisa a mais; nem sempre aconteceu...

Público: Em termos do resultado sonoro que a gente tem, vocês acreditam que revela de alguma maneira uma realidade caótica de múltiplas conexões que existiria por baixo de uma realidade ordenada do dia a dia, ou esses resultados seriam uma produção caótica por cima de uma realidade ordenada do dia a dia? Ou essa pergunta não se faz? Como a escrita, tem escritas super ordenadas e escritas mais experimentais; a pergunta é se esse resultado seria um dilaceramento de uma linguagem ou se seria trazer à tona um certo caos que habitaria a realidade?

Henrique Iwao: Acho que eu posso responder, sem entrar nesses meandros... Minha visão é que nosso grupo, principalmente em improvisações, tende a situações caóticas, inclusive de se autoprovocar – por exemplo, o Matthias começa a tocar mas desligou o volume, aí ele liga no meio, troca de efeito, essas coisas... Eu vejo isso meio que: tem tanta gente não fazendo isso, e a gente está fazendo isso... É uma coisa que a gente gosta de fazer, e que não é tão explorada, assim. Vejo um pouco mais como um fazer, assim, respondendo bem pragmático.

Público: Não teria uma relação ontológica com alguma realidade ou uma concepção filosófica da expressão sonora?

Henrique Iwao: Isso acho que não... Acho que foi mais que a gente foi tocando e foi chegando nisso. E acho que os compositores com quem a gente trabalhou também sabem disso e exploram um pouco esse aspecto. Por exemplo, na peça que a gente tocou do Valério, menos, que ele fez uma coisa mais calma...

Mário Del Nunzio: Acho que cada compositor com quem a gente trabalhou tem um modo de proceder diferente, tem ideias diferentes. Eu não associaria tudo isso a coisas caóticas, talvez nem as improvisações; não acho que tem a ver com caos, acho que tem a ver com fazer algo que demanda um alto grau de energia, envolvimento, e a gente responde um ao outro de diferentes modos...

André Damião: Quando vocês pediram as peças tinha a ver com a relação entre compositor e um grupo, que é um grupo de improvisação que ia tocar peças, e a pergunta é quanto influenciou no resultado final, o que soa e a relação de troca com o compositor?

Mário Del Nunzio: No seu caso talvez não tenha tido tanto contato direto entre nós, durante o processo de ensaio da peça. A gente mandou uma gravação em algum momento, aí você ouviu, fez algum comentário, aí ontem você foi no ensaio, mas foi uma coisa meio [a distância]...

Henrique Iwao: Tem um detalhe que eu lembro, que uma das primeiras coisas é que tem esses desenhos, que parecem desenhos feitos no computador, e o André tocando, fazendo coisas de *live coding*, com PD, e projetando o código enquanto está tocando, a sua sonoridade, aí eu pensei “ah, vamos usar um monte de *bit reducers*”, diminuir a informação ao máximo de tudo que a gente estava tocando para virar uma coisa digital, bem digital, teve essa ideia, inspirada no que você fazia.

Mário Del Nunzio: É, teve isso, de conhecer coisas que você fez e pensar nessas coisas para definir como seria a nossa interpretação. Nesse sentido, mesmo a gente não tendo tido contato muito próximo durante o processo de ensaio da peça e preparação, teve uma influência pelo conhecimento prévio do que você faz, e por tentar inserir nas nossas possibilidades de atuação.

Mas, sei lá, cada caso é um caso. Na peça do Castelões, por exemplo, ele estava numa oficina que eu e Matthias demos de técnicas expandidas de guitarra, e ele começou a dizer “ah, esse som é legal, esse som parece um boi”, e ele tem essa coisa de onomatopeias, e então ele fez uma partitura que é descrição de sons – tipo,

som de carro de corrida, som de passarinho, som de boi, som de metralhadora – e aí a gente ensaiou com ele até se aproximar ao máximo disso daí. A peça do Paulo Dantas, a gente fez alguns ensaios junto a ele, que até estão na parte eletrônica [sons pré-gravados] da peça, ele gravou coisas, testou coisas, e depois de algum tempo entregou uma partitura...

Henrique Iwao: Acho que foi uns dois anos atrás, né... Ficou gestando ali [risos].

André Damião: Isso que você está descrevendo talvez seja uma atuação comum de compositor com ensemble de música contemporânea – talvez mais esquematizado, essa coisa de técnica expandida – mas nesse caso, tem muita gente que sabe o que vocês fazem... Mais especificamente, pensando que é um grupo de improvisação, você acha que isso gera diferença nesse tipo de troca?

Mário Del Nunzio: Acho que aparentemente isso é bastante levado em consideração por quem faz as peças, o fato da gente ter essa atuação. O que você acha, Matthias?

Matthias Koole: Sim, acho que sim. [risos]

Henrique Iwao: Mas, assim, apesar do sofrimento foi legal ficar estudando ritmo para a peça do Paulo, por exemplo. Porque tem isso, também, na peça do Valério que a gente fez a notação de ritmo era só quando mudava um bloco de coisas, e as coisas podiam acontecer a hora que a gente quisesse... E principalmente para mim, que desisti de tocar teclado e fui tocar brinquedos, coisas eletrônicas e tábua, foi diferente e foi legal.

Matthias Koole: De fato o Paulo foi primeiro que escreveu uma partitura mais específica para o Henrique. Tem pouca gente que tenta realmente definir o que o Henrique faz, até porque você tem que conhecer bem o que o Henrique faz para conseguir definir o material... Bom, o material o Paulo não definiu, mas só o fato dele ter escrito a parte rítmica, e do Henrique mesmo escolher o material, já obriga o Henrique a limitar muito e tratar o material de outra maneira, que não o seu normal.

Paulo Dantas: Se vocês me permitem um parêntese, há um tempo que eu não escrevo coisas assim. Eu decidi escrever dessa forma justamente porque era para

vocês. Quase como, ah, vou fazer algo que eles não estão habituados, sobretudo na parte do Iwao, que para mim é a parte principal da peça.

21. Ciclo de Música Experimental: Unlabeled Ensemble

Conversa com Alexandre Fenerich, Alexandre Torres Porres, Daniel Brita, Fábio Martinelli, Ivan Ferreira, Maria Beraldo Bastos, Manu Falleiros, Sérgio Abdalla

Mário Del Nunzio: Vocês podem se apresentar, falar um pouco sobre o grupo, e depois abrimos para o público...

Alexandre Torres Porres: Bom, pela ordem [das peças do concerto], começou com o Alexandre Fenerich – aliás a estreia dele no grupo, apesar dele ser um cara com quem eu já estava conversando desde o começo para a gente trabalhar junto com o grupo, mas ele mora no Rio, então é complicado, mas dessa vez deu certo, também já tentou vir para cá, mas teve que abortar por causa de uma dor de dente [risos] – então foi uma peça dele. Ele usou vídeo, uma partitura em vídeo gerada em tempo real com o próprio *patch* feito em Max. A peça era para clarone, a Maria Beraldo Bastos tocou clarone, Ivan Ferreira no fagote e o Manu Falleiros no sax barítono e no sax soprano, também. Fala um pouco sobre sua peça, a gente segue a ordem, e depois a gente abre para perguntas...

Alexandre Fenerich: Essa peça teve uma pira com um livro de um antropólogo alemão, que falou da história dos tupi-guaranis lá no início do século, como eles chegavam na beira do mar... Eles tinham vontade de chegar na beira do mar, era uma salvação para eles, que vinham lá do Mato Grosso. Quando eles chegavam na beira do mar eles se espantavam e ficavam apavorados – não dá para nadar esse negócio. Eles achavam que a terra sem mal era no meio do mar, e aí se apavoravam, e não tinha saída... Aí a peça foi toda estruturada em torno desse andar constante, mas muito lento e silencioso e melancólico. E aquele desenho que vocês viram, ele estruturou toda a peça...

Alexandre Torres Porres: Que é o desenho da Serra do Mar...

Alexandre Fenerich: É, Serra da Mantiqueira, Planalto Paulista, Serra do Mar e o mar...

Alexandre Torres Porres: A forma da peça estava ali, ela seguia um pouco aquele desenho, né?

Alexandre Fenerich: É, que era o percurso da galera quando começava a ouvir o mar. Tem relatos que da Serra da Mantiqueira eles já ouviam o mar, que é mentira, mas a imaginação era tanta que eles já sentiam isso. E a peça foi toda desenhada em cima disso: do agudo até o grave, do muito tênue, até o fortíssimo...

Alexandre Torres Porres: Aí teve a peça do Sérgio Abdalla...

Sérgio Abdalla: A segunda foi a minha... Tocamos eu, o Daniel Brita, tocamos guitarra, e o Miguel Antar, que está aqui, tocou baixo. A peça chama "Resistir Jamais". Vocês devem ter visto, mas é baseada em perda de energia... Não vou explicar o que vocês viram, mas a ideia era essa, jogar o máximo de energia fora e lutar contra o computador. Os instrumentos estavam todos indo para o computador, e ele estava automatizado fazendo aquilo, e a gente estava realmente se esforçando para que o barulho não viesse e destruísse a sala... Vocês viram, a gente está bem machucado...

Alexandre Torres Porres: Eu não sei se eles entenderam, mas quando vocês não tocavam muito forte o computador berrava, então vocês ficavam lutando contra o computador para ele não explodir.

Sérgio Abdalla: É, na primeira parte, que a gente tocou constantemente durante uns cinco minutos era isso, se a gente sambasse um pouco vinha um barulho terrível, que era esse que vinha de vez em quando. O Miguel ficou até machucado, mesmo assim ele tocou a última peça, sangrou e tal...

Público: Você pode explicar de novo isso?

Sérgio Abdalla: A primeira parte, não sei se vocês lembram, a gente ficou tocando constantemente durante uns cinco minutos; se a gente soltasse um pouco, tocasse um pouquinho mais fraco, relaxasse um pouco, tocasse um pouco mais devagar, vinha aquele barulho, que aparecia de vez em quando, um baita de um barulho, era quando a gente não estava aguentando, por isso que a gente tinha que continuar tocando, trocar a mão, o Daniel estava girando a tarraxa para ver se conseguia tirar mais barulho...

E a segunda parte era só a gente se recuperando, ali, parado...

O som todo vinha das guitarras, não tinha nada...

Alexandre Torres Porres: Não tinha nada pré-gravado...

Sérgio Abdalla: Tinha um monte de programa, ali, processando, mas era tudo ao vivo vindo da gente...

Alexandre Torres Porres: Aliás, o tema do concerto é processamento eletrônico em tempo real, foi o que a gente fez em todas as peças.

Público: O que definiu o tempo pós-instrumento, que vocês ficavam ouvindo aqueles barulhos?

Sérgio Abdalla: A segunda parte, eu acho que foi legal, mas na verdade ela não funcionou, estava errado, assim, mas para a gente foi legal porque a gente não sabia também o que estava acontecendo no palco. A parte que a gente ia parar, foram cinco minutos, também, que estava desenhado ali, o computador fez tudo sozinho, eu só dei *play*; ela devia ter um barulho constante, um ruído muito alto, constante, e se a gente fizesse algum som ele cortava para o zero; e ele estava cortado o tempo todo, às vezes vinha alguma coisa, ficava aquele engasgo constrangedor, e a gente não sabia, estava errado. Mas para a gente foi interessante. Então, o tempo estava escrito, já, eu decidi cinco minutos mais cinco minutos...

Público: A impressão que passou foi de algo agonizando, e lutando para não se entregar, que fica tipo morro não morro, morro não morro, e vai passando aquela sensação tipo “vou morrer mas vou dar muita dor de cabeça antes de morrer”. Quando parece que morreu, ressuscita de novo, para mim passou isso. Uma coisa que está se dissolvendo, está se acabando, mas está se agarrando a qualquer fio para se manter...

Alexandre Torres Porres: A terceira foi a peça “Pássaros”, de Manu Falleiros...

Manu Falleiros: A peça “Pássaros” é baseada no filme “Pássaros”, do Hitchcock, acho que todo mundo conhece esse filme, um filme que ficou famoso, um filme de terror, e nesse filme as cenas se passam numa baía, numa costa, numa paisagem litorânea, e os pássaros começam progressivamente a atacar os seres humanos, não se sabe por que – aí está o mistério do filme. Uma das coisas interessantes do filme é que isso não é explicado, porque os pássaros começam a atacar os seres humanos. Então o filme, que é baseado num conto de uma escritora

inglesa, esse filme conta essa história sob o ponto de vista dos seres humanos que são atacados; eu queria fazer uma peça que falasse sob o ponto de vista dos pássaros atacando os seres humanos. Então, a ideia da construção da peça, para eu chegar nos efeitos... É uma peça quase toda escrita – perto da seção áurea da peça dela, no final dos 2/3 tem uma parte de improvisação, depois retoma para a parte escrita – são cantos de passarinhos, que eu parametrizei a partir da série dodecafônica, e algumas variações desses cantos de passarinhos são aplicados não na composição das notas musicais, mas a partir do processamento do computador. Então, todos os sons que saíram da parte eletrônica, gravados pelo computador, são advindos do que a gente tocou, não tem nada pré-gravado, ele gravou tudo na hora; gravava na hora e retocava isso com algum tipo de processamento, ou de trás para frente, ou retrógrado, ou mais devagar, mais rápido, muito agudo, muito grave, e a partir disso que ele tocava, tem uma parte correspondente, que é como se fosse uma pergunta e resposta que a gente fazia. Depois tem uma parte de improvisação, e, no final, assim como o filme termina sem explicação do que aconteceu, eu pensei em incluir uma parte cênica em que os músicos – e o músico da eletrônica – saíssem do palco e a peça acabasse por si, sozinha, com o intuito de fazer uma relação com a ideia do filme, que os pássaros atacam as pessoas, não tem explicação, e o filme acaba do nada. E é um filme que, diferentemente dos outros, não aparece escrito “The End”, o fim, não aparece nenhuma indicação de que é o fim, apenas acaba, então fica num suspense: o que aconteceu para os pássaros atacarem do nada as pessoas, matarem as pessoas? E aí não se fez justiça, não se ouviu o que os pássaros queriam dizer, e eu queria dar essa ideia dos pássaros falando, do ataque deles no filme.

Alexandre Torres Porres: A minha [peça, a quarta e última do programa], na verdade, foi só uma improvisação, então eu não compus nada, eles foram meus coautores, a gente ficou ensaiando bastante, vendo o que funcionava, o que não funcionava, tentando amarrar uma seção com a outra. Eu fiz uma brincadeira com o nome do grupo – o nome do grupo é Unlabeled, que é um conceito da gente trabalhar com um grupo de câmara, mas sem ficar muito grilado e com uma ideia de um foco, por exemplo um grupo de música contemporânea, um grupo de música experimental, é um grupo mais arejado, aberto e versátil – e aí eu fiz uma brincadeira com o nome do grupo, e como eu não trabalhei como compositor eu dei o nome de “Unlabored”, que é não trabalhado, mas na verdade deu bastante trabalho... Não tenho muito o que falar sobre a minha, não tive o trabalho poético que todos tiveram...

Público: Quantas coisas estavam ligadas, Porres? Quantas camadas você tinha?

Alexandre Torres Porres: Ah, depende da seção, mas eram basicamente três agentes. Eu tinha que trabalhar um pouco, que eu automatizei todas as seções, tinha que fazer um pouco de transição... No começo ele [Migue Diaz Antar] fez o solo, né, e eu brinquei com aquele instrumento exótico, ali, o *waterphone*, gravei, deixei aquela camada...

Público: Em termos de processamento?

Alexandre Torres Porres: Muitos *patches*, inclusive *patches* novos... Posso mostrar depois, mas eu tinha dois PDs e um SuperCollider. São questões técnicas: eu abro dois PDs, o Vanilla e o Extended para ele separar o processamento.

Sérgio Abdalla: O que são essas coisas que você falou?

Alexandre Torres Porres: Olha, para trabalhar com eletrônica ao vivo... Bom, eu, pelo menos, parto da ideia que eletrônica ao vivo é qualquer equipamento eletrônico, que o guitarrista que está mexendo com a pedaleira está fazendo eletrônica ao vivo... Mas aqui a gente trabalha principalmente com ambientes de programação, onde a gente automatiza e programa todos os efeitos como a gente quer, no computador. Hoje em dia o computador tem um papel importante nessa brincadeira de processar o som eletrônico ao vivo. Até pouco tempo não era assim, você precisava mesmo de equipamentos eletrônicos e tal, agora é tudo mais digital...

E os três ambientes principais de programação que a gente tem hoje em dia para trabalhar em tempo real – enquanto o cara está tocando eu estou processando – são o PureData, o Max/MSP e o SuperCollider. O Max foi o que o Alexandre [Fenerich] usou, ele tem essa interface um pouco mais bonitinha, por isso ele mostrou [risos].

Alexandre Fenerich: A minha programação era muito simples, basicamente era gerar a partitura.

Alexandre Torres Porres: Enfim, são ambientes de programação, e a gente trabalha com eles para fazer tudo isso. Por exemplo, a peça do Manu eu tive que programar tudo, para eu pisar no pedal e começar a gravar, pisar e parar de gravar, pisar de novo e agora vai tocar de trás para frente, isso tudo foi programado durante

um tempo, em casa, não dava para fazer aqui ao vivo... E não dava para fazer com outra coisa; até tem pedal que grava *loop* e muitos guitarristas até usam, mas para ter esse nível de controle de programação você tem que apelar para isso daqui.

Público: [pergunta dirigida a Alexandre Torres Porres] Eu queria que você falasse um pouco mais sobre interação, o que te leva a compor toda essa atmosfera...

Alexandre Torres Porres: Bom, aqui teve uma brincadeira que eu quis fazer com esses instrumentos: esse daqui é um contrabaixo, mas ele faz pouco som, o som dele é todo elétrico; o meu violão também, é um violão elétrico que não tem caixa acústica; e o trombone dele tem uma surdina que mata completamente o som do trombone e vem tudo em linha para processar... Foi uma coisa que eu gostei de brincar.

Eu gosto muito de sons diferentes, eu tenho uma coleção de instrumentos exóticos, quando eu quis pesquisar processamento de efeito era também uma pesquisa de timbre, de descobrir um monte de efeito, que tipo de processamento existe, então é sempre uma pesquisa mais concreta, mesmo, de som, o que está soando... Esse aqui [o contrabaixo] é meu, então eu pude testar um pouco alguns *patches* e achar alguma coisa que era legal, mas aí eu joguei na mão de quem sabe fazer, de quem toca [Migue Diaz Antar], e em pouco tempo ele já estava fazendo um solo bonito... A pesquisa é mais de ouvido, mesmo, nada muito [sistematizado].

Aí tem uma questão de gosto, também... Aqui o concerto foi bem diversificado.

Inclusive, com esse grupo, a gente estava brincando: o Manu é um cara que tem um doutorado sobre improvisação livre, é um cara que fala sobre improvisação livre, e num dos primeiros concertos que a gente fez eu tinha uma partitura que na verdade nem tinha nada de eletrônica, partitura bonitinha mesmo, e agora inverteram um pouco os papeis, eu fui para improvisação e o Manu foi para partitura com bolinha. Fiquei impressionado, que você era capaz disso [risos]. Não sei se eu respondi, desculpa... Não tem nenhuma missão, assim, especial

Mas acho que o que eu estava querendo falar é que ninguém aqui quis fazer uma peça muito paradigmática sobre o que é *live electronics*. Eu tento fugir um pouco... Eu fiz uns processamentos aqui até meio comuns, de *phaser*, de pedal, um pouco de herança, de história de guitarrista...

Sérgio Abdalla: No sentido que esse nome, *live electronics*, eletrônica ao vivo, se você for procurar concertos por aí com esse nome tem uma cara bem específica, que não é muito isso aqui... Algumas coisas, mas não o todo...

Público: Eu não sei se é por falta de hábito, mas o som do trombone, eu fiquei tentando pegar alguma coisa, mas não peguei nada. Fiquei tentando acompanhar o gesto dele...

Alexandre Torres Porres: É, é difícil... A outra brincadeira que eu fiz foi trabalhar com instrumento acústico e síntese no computador e orquestrar os dois, né...

Sérgio Abdalla: Misturar e confundir...

Alexandre Torres Porres: Será que ele gravou, será que não gravou, será que tá processando? Então tinha um negócio que parecia um som de trombone, mas era só síntese, aí ele acompanhava junto com o trombone, e também era legal, porque casava um pouco o timbre, aí uma hora virava meio som de sirene, então eu peguei a sirene... Mas naquele momento eram coisas separadas, mesmo, acústico combinado com som eletrônico feito pelo computador. Mas a brincadeira é um pouco essa, confundir um pouco, não deixar tão óbvio, às vezes.

Público: Eu queria perguntar não para você [Alexandre Torres Porres], mas para os músicos que tocaram com você: como foi esse lance de você estar fazendo um som, e tem um cara lá mexendo no que você está fazendo, e você não sabe mais se o som que você está fazendo é o que está tocando agora... Tinha umas horas que os caras estavam fritando, e eu não sabia o que era, não achava os instrumentos...

Alexandre Torres Porres: A gente também se perdeu um pouquinho umas horas...

Fábio Martinelli: É, às vezes a gente também não sabe, mas poucos momentos a gente não sabe. Mas como a gente já trabalhou, o timbre está meio na orelha, então eu sei qual é a parte daquele conglomerado que me diz respeito, então na medida do possível a gente vai tentando modificar ou manter. Mas realmente não é fácil, mas quem está tocando está sentindo o som, também...

Maria Beraldo Bastos: Eu acho que é a sensação de tocar junto com qualquer pessoa, na verdade. A pessoa está produzindo um som que compõe com o seu, e a ideia é criar essa relação. Mesmo que seja tocar separado, é uma composição no momento, assim, tipo uma banda... Uma interação musical, como todas as outras...

Sérgio Abdalla: Se alguém não participar direito, não dá certo.

Alexandre Torres Porres: E o que eu acho legal é que são dois instrumentistas, não sabem de programação, mas eles estão interessados em trabalhar com essa linguagem, então rola uma parceria. Com o Fábio eu já tinha tocado alguma coisa parecida com isso, mas com o Migue é a primeira vez que a gente faz uma brincadeira dessa... Mas são improvisadores, eles têm também vários trabalhos, estão na USP, têm grupo de improvisação lá, então eles estão interessados em trabalhar o instrumento, a linguagem deles, a improvisação, e isso daqui não deixa de ser uma expansão do instrumento deles, que eles também estão buscando outros sons que eles podem tirar e fazer...

Mário Del Nunzio: A gente está quase no horário, então se tiver alguma última pergunta rápida...

Público: Quanto que é uma banda, e quanto que você [Alexandre Torres Porres] dirige? Como é a dinâmica de juntar o grupo todo?

Alexandre Torres Porres: É, eu não mando nada, cada um faz o que quer... Eu não falo “faça uma peça assim”, “faça uma peça assado”... Eu criei o nome do grupo, um pouco o conceito e tal, mas a gente não precisa discutir muito...

Mário Del Nunzio: Você é tipo o articulador e o porta-voz...

Alexandre Torres Porres: [risos]

Sérgio Abdalla: Bom, ele que marcou o concerto com a gente...

Alexandre Fenerich: Ele ensaiou umas partes da minha música quando eu estava lá no Rio... Ele fez muita coisa...

Alexandre Torres Porres: Eu estou um pouco de gerente, assim, estou nessa função. Mas é com muito prazer, porque eu sou fã de todo mundo aqui, estou até emocionado de estar todo mundo empolgado e a fim de trabalhar junto, ninguém quer sair, mais gente quer entrar [risos]. Eu tenho mais é que dar mais gás e fazer mais

coisa. Na minha parte, eu já mando um pouco mais, mas preciso dar crédito para eles, também.

22.Ciclo de Música Experimental: NuSom

Conversa com Alessandra Boccio, Alexandre Zamith, André Damião, Felipe Merker Castellani, Fernando Iazzetta, Lílian Campesato, Rogério Costa, Vitor Kisil

Fernando Iazzetta: Esse é o grupo do NuSom... Na verdade, é um núcleo de pesquisas que se reúne na USP, que tem várias atividades acadêmicas, de investigação, de pesquisa, mas uma boa parte do trabalho está centrada em produção artística, ou seja, são as produções artísticas que guiam um pouco a pesquisa que esse grupo faz lá na USP. É um grupo interdisciplinar, muitos de vocês conhecem o grupo, envolve gente de diversas áreas – boa parte das pessoas vieram da música, mas tem gente de artes visuais, tem gente da computação, gente da engenharia... E a parte criativa, as produções artísticas, elas geralmente são compostas de subgrupos, ou seja, é um grupo que reúne pequenos grupos. Talvez duas linhas que guiem o trabalho, uma seria a questão das criações coletivas, boa parte dos trabalhos são de autoria coletiva, ou seja, dificilmente a gente faz alguma coisa que é um produto individual, e, por outro lado, esses trabalhos também têm um viés experimental, tanto em termos de pesquisa, quanto em termos de criação. Se vocês quiserem perguntar alguma coisa, comentar alguma coisa, dar um *feedback*, e justamente por ser um grupo de pesquisa, *feedback* de quem está assistindo é sempre importante para a gente...

Público: Vocês estudam o que esses tipos de sons causam nas pessoas, também, ou não?

Fernando Iazzetta: Não no sentido psicoacústico ou psicológico... Não, talvez no sentido estético, mas não no sentido psicoacústico... Embora existam pessoas lá que trabalham também com psicoacústica, o Pedro Paulo, que está aqui na frente, que estava operando a mesa de som para a gente, o trabalho dele no doutorado é justamente sobre essa questão da psicoacústica, mas voltado para a música tradicional de concerto.

Público: Tem todo esse trabalho sonoro, musical, toda essa experimentação sonora, mas vocês usam imagem, vídeo, também. Por que essa integração com imagem?

Fernando Iazzetta: Eu vou responder só metade e vou deixar para eles falarem, que eles trabalham mais com imagem. Tem a ver com essa série: essa série que está acontecendo todo mês aqui na biblioteca, cada mês tem um tema; teve um dos concertos acho que interação, outro improvisação, e o tema dessa apresentação era audiovisual. Então o grupo trouxe as peças que tinham mais a ver com a questão audiovisual. Agora, alguns deles trabalham enfaticamente com isso; não é o caso do duo que eu tenho com a Lílian. Então, se Felipe e Alessandra quiserem falar, ou o André, qual a relação audiovisual...

Rogério Costa: Sobre o Entremeios, que é esse grupo que o Alexandre [Zamith], eu, a Alessandra [Bocchio] e o Felipe [Merker Castellani], a gente trabalha com improvisação em tempo real, etc., mas tem também improvisação visual, ela [a Alessandra] também improvisa e a gente tenta integrar, num trabalho híbrido, tanto a parte de improvisação com os sons quanto a interação com as imagens, tratando da interação de todas essas coisas. Tanto que ela tem uma câmera ali que ela trabalha com imagens, desenha...

Felipe Merker Castellani: Mas no Entremeios a nossa ideia é buscar esses processos compartilhados de improvisação, e a gente parte de uma mesma ideia para gerar tanto a imagem quanto o som, não que isso vai estar colado, mas as mesmas ideias de processos...

Vitor Kisil: Tem uma coisa que é característica do meio digital, também, do computador: se você mexe com som também pode mexer com vídeo. A ferramenta é a mesma.

Público: O trabalho de vocês é junto, a imagem que provoca o som...

Vitor Kisil: Ali está tudo, todas as coisas relacionadas o tempo inteiro. Mas acho que o nosso, a gente está mexendo com uma coisa, um trabalho que o André faz, que é mais analógico; a gente partiu dessa ideia, apesar de estar usando meio digital. Mas acho que muitos desses trabalhos nascem dessas experimentações com as próprias ferramentas, ferramentas computacionais, e o mesmo programa que gera sons pode gerar imagens, também, então tem um jogo ali que é muito fácil de estabelecer relações. Tanto é que tem muita gente que vem da imagem e começa a gerar sons, e muita gente que vem da música e quer gerar imagens, também. É interessante isso.

Público: Sobre essa questão de improvisação audiovisual, André, eu tenho uma questão: você pode descrever o instrumento que você usou para gerar a sua atuação? Foi tipo televisão, rádio, modificado?

André Damião: É uma televisão velha, de 1987, tem a minha idade, que eu achei no lixo... A minha pesquisa no NuSom era sobre dispositivos móveis, então eu comecei a pensar na genealogia dos objetos mídias móveis, não *smartphones* e *tablets*, mas mídias passadas. Então eu comecei a pensar nessas coisas e como elas duram até hoje, e são coisas que você pode abrir e fuçar... E no final o que eu fiz foi que eu peguei a TV e foi adicionando sensores e alguns sintetizadores de vídeo. E o som que é gerado é o mesmo que gera a imagem, então as duas coisas são juntas. Isso é um pouco diferente do digital; no digital, geralmente no digital você trabalha em paralelo, você tem um fluxo de dados e ou você sonifica ou transforma em imagens; nesse caso, analógico, é o mesmo sinal que faz as duas coisas. Você tem menos controle, de certa forma, mas vira uma relação diferente, com mais matéria.

Público: Que nome você deu para o instrumento?

André Damião: É o nome da série, que é “Narva”. Esse é o “Narva 2”.

Público: O processo com a tela maior é parecido? Qual é o recurso, existem sensores?

André Damião: Sim, tem um *mixer* analógico que gera sinal, esse sinal vai pro computador, ele vira imagem, e aí a luz da televisão é captada por sensores de luz, e isso altera o som que o Vitor está trabalhando.

Vitor Kisil: Eu recebo o mesmo sinal que ele está recebendo, também alterado, e recebo os sinais de cada uma daquelas placas ali, que têm um sensor de luz; eu recebo as informações deles e altero o som que eu estou recebendo. Então, tudo se relaciona.

Público: O gerador de sons, qual é?

Vitor Kisil: É um *mixer* alimentado em *feedback*.

Público: Então quando você liga a tela, gera um sinal captado pelo sensor e isso vira um fluxo da energia?

Vitor Kisil: Então, mas o sensor de luz não gera sons, ele gera variações em cima do som original, processos em cima do som original.

Público: E qual é o som original? De onde vem? [risos]

Fernando Iazzetta: Eles ligam a saída do *mixer* na própria entrada, e o ruído interno do *mixer* é que gera o som com *feedback*, e esse som que dá, o material, vamos dizer, para o resto.

Público: A última que faltou foi a sua [Fernando Iazzetta] com a Lílian; como foi o processo?

Lílian Campesato: O título da peça é “Mínimo”. A ideia era trabalhar no limite; não sei como ficou, porque é sempre muito delicado dosar na sala como é o som. A gente tem esse som muito agudo, então, em termos de volume, vamos dizer assim, a gente tentava ficar no limite daquele som, que vem de um *patch*, que fica gerando esse agudo, que é na verdade um *glissando*, que vai para um grave e vai aumentando a intensidade, é muito simples, até o fim é isso. E aí a gente vai tentando improvisar, né, a voz e a percussão, conversando com esse som que é um som quase instalativo, quase do espaço, já que é um som muito agudo e vai descendo para o grave, com as duas caixas espalhadas. A ideia é nunca ultrapassar muito, sempre estar nesse limite, e é difícil, né, porque às vezes tem essa situação angustiante de você tentar emitir alguma coisa, mas com algo te impedindo, você vai até ali, essa é a ideia da peça.

O vídeo, ele tem uma ideia de ao contrário, uma coisa muito simples, também, de uma vela, um incenso, e muito em câmera lenta ele vai se apagando, no limiar da respiração, acabando o ar, sumindo, e você precisa manter aquilo vivo, né, tem um pouco esse jogo, que é um jogo para a gente que está tocando. Mas é muito simples o processo.

Público: Mas nasceu o vídeo daquela chama junto da ideia [da música]?

Lílian Campesato: O vídeo é tocado junto, não tem nenhum processamento...

Fernando Iazzetta: A primeira vez que a gente fez a peça, a gente fez sem vídeo...

Lílian Campesato: Ela surgiu sem vídeo, ela era somente nós dois, e depois a gente decidiu colocar esse vídeo, mas é um vídeo que a gente dá um *play*, sincroniza mais ou menos, mas não tem nenhuma interação que a gente faça com o vídeo...

Público: A peça de vocês me pareceu bastante teatral, até... Tem alguma coisa a ver com teatro ou não?

Lílian Campesato: Pois é... Então, isso é uma coisa que eu tenho trabalhado em outras peças... Esse som não é um som muito estudado; quer dizer, não é um canto, eu não fico fazendo uma técnica vocal, vou para casa e fico ensaiando... Ou uma peça que você interpreta, como um canto, e tem um tipo de voz que se conforma para aquilo... Essa é uma peça muito pessoal, porque esses sons são sons meus, fisiológicos, você produz para respirar, então não sei se essa teatralização talvez apareça pela disposição [dos músicos no palco], pela *performance*, mas ela não é muito uma interpretação, meio que sou eu. Não tem muito isso de interpretar um papel, uma cantora ou alguma situação. Para produzir esse tipo de som eu faço isso...

Rogério Costa: Mas é meio inevitável, isso, de passar alguma tensão dramática...

Lílian Campesato: Acho que sim, pelo próprio tipo de som... E acho que você compartilha com as pessoas uma coisa muito íntima, e acho que isso também gera essa coisa...

Público: Tem um incômodo, uma aflição...

Fernando Iazzetta: Ela está mentindo um pouco, ela é super dramática, ela sabe disso, ela sabe muito bem o que está fazendo. [risos]

Lílian Campesato: Se você está dizendo, mas acho que eu não estou mentindo...

Fernando Iazzetta: Como tem a ver com a pesquisa, depois a gente olha o que a gente fez, discute um pouco também... Isso é uma coisa que a gente nota, né, o tipo

de música que a gente faz, o tipo de apresentação que a gente faz, que às vezes não são apresentações, são intervenções em um espaço aberto, em um espaço público, é muito diferente de um concerto em termos de cena, de ação, de *performance*. Então, de certa forma todos nós temos um pouco de cuidado, um pouco de consciência, de que o que a gente está fazendo no palco não é som, mas tem também a presença, o gesto, a maneira como a gente faz. Se por um lado os movimentos e as ações tendem a ser bastante naturais – ninguém está ali atuando – por outro, a gente tem a consciência que as pessoas estão olhando, estão vendo, tem a movimentação, tudo isso faz parte do que a gente pensa, não é uma coisa gratuita. Mas não são coisas que conduzem a produção das peças, algumas vezes. Algumas vezes isso é mais forte...

Rogério Costa: E às vezes isso é um problema, como lidar com isso, com a nossa presença, como trabalhar com a nossa presença no palco.

Público: Mas isso é uma questão, você falou do fisiológico, você faz uma força corpórea, esses gestos você fala que não são interpretação porque são movimentos do corpo que geram esse som, é isso?

Lílian Campesato: Não tem uma técnica que te distancia... [Outras coisas] você faz, você tem uma técnica até para se proteger... São sons que às vezes eu fico tossindo um tempão, dói, não é muito bom, talvez, né... Mas é nesse sentido que eu digo, não tem uma técnica que te distancia do som que você faz, você, no seu momento íntimo, mesmo... Expiração, inspiração, esse som que é dentro, que você aspira... Nesse sentido que eu estou dizendo que é fisiológico, não tem uma técnica que eu estou fazendo uma coisa que é um canto, alguma coisa assim...

23.Ciclo de Música Experimental: Duo Ericsson Castro & Andrea Paz

Conversa com Andrea Paz e Ericsson Castro

Público: Quais são os *luthiers* dos violões?

Ericsson Castro: Esse é de um *luthier* de Ribeirão Preto, chama-se Valentim Carlos Gomes. Esse violão é de 2012... Um violão tradicional, não tem nada de especial...

Andrea Paz: Esse é Rogério dos Santos, 2002. O Rogério é um *luthier* do Rio.

Ericsson Castro: Os dois têm uma construção tradicional.

Público: Ericsson, gostaria que você falasse um pouquinho da música experimental... Vocês buscam coisas mais consonantes, dissonantes, ou fazem uma soma das duas coisas?

Andrea Paz: O legal da música experimental é justamente você experimentar todo tipo de som. Você tem a liberdade de explorar o ruído, o som bonito, feio, som sujo, os sons que estão além das cordas do violão, sons percussivos, sons em outras partes do violão e ouvir o resultado sonoro, como se dá essa mistura de sons...

Ericsson Castro: E muita coisa é escrita, então você toca o que está escrito, mas muita música tem a questão da improvisação, também, às vezes controlada – na peça do Csekö tem um pouco de improvisação controlada...

Andrea Paz: É, bem pouco...

Ericsson Castro: Bem pouco... E tem a improvisação livre, que você pode simplesmente tocar o que você quiser, do jeito que você quiser. Normalmente os grupos de música experimental costumam tocar improvisação não focada no idiomático. A gente estava até fazendo uma matéria com o Rogério [Costa], da USP, e ele estava comentando isso: está todo mundo tocando uma coisa bem abstrata e alguém começa a fazer um solo de *jazz*, e isso destoa um pouco... Então, nesse contexto, você pode tudo, mas não pode destoar...

Andrea Paz: Poder tudo é meio relativo...

Ericsson Castro: É, não tem como... Mas muita coisa do que a gente tocou está escrito, acho que 90% do que a gente tocou está escrito...

Andrea Paz: Só duas peças eram mais livres, a primeira [“December 1952”, de Earle Brown] e a última [“Material”, de Cornelius Cardew]. O resto, todas eram bem delimitadas. A segunda [“Anonime XX^e siècle”, de Maurice Ohana] era totalmente escrita...

Ericsson Castro: A do Brown é bem interessante comentar que tem uma entrevista muito legal na qual ele fala muito sobre questão de mobilidade na música... A gente escutou várias gravações dessa obra, e sempre simplesmente é todo mundo tocando, porque talvez a ideia dele mesmo seja essa, senta e vai tocando... E aí ficou na nossa cabeça essa questão da mobilidade, e a gente pensou em como que a gente vai projetar o som móvel, então a gente pensou nessa questão de usar [toca uma nota, levanta o violão, muda o instrumento de posição, faz um pêndulo, etc].

Público: Como é que está escrito isso?

Andrea Paz: Não, não está escrito... É uma peça gráfica, mas ele diz para pensar o gráfico [de modo] tridimensional, então não simplesmente ler como se fosse um texto, como se fosse uma partitura, mas pensar isso no ar – pelo menos no meu entendimento da peça, assim, é como se todos esses riscos fossem uma constelação. E como você interpreta isso? E aí a gente tentou fazer essa espacialização, tentando mexer o som do violão, né, porque o violão tem um som limitado.

Ericsson Castro: Pensando na espacialização do som... Mas, é isso...

Essa questão do uso das dissonâncias e consonâncias depende muito da música. Inclusive, na peça do [Luiz Carlos] Csekö [“Tradução 1 e 2”], é interessante você falar nisso, porque na partitura em algumas partes tem um “x” e ele fala “tocar um acorde consonante” e depois “dissonante”, mas pode ser qualquer um... Então o Csekö na “Tradução 2” faz esse jogo, um toca por exemplo [toca um acorde maior] e o outro toca [toca um acorde dissonante], mas pode ser qualquer acorde consonante ou dissonante... Não dá para perceber muito, mas ele coloca...

Andrea Paz: É muito sutil no violão, né...

Público: Vocês trabalham com esse projeto, mas vocês fazem outro tipo de música? Ou foi só uma parceria que se reuniu só para desenvolver esse projeto, que inclusive eu achei muito bonito, impacta bastante, todo um mundo de sons, e vocês conseguiram trazer muita coisa do instrumento que eu nem sabia que tinha, essa percussão, esse impacto nas pessoas, essa forma que prende a pessoa do começo ao fim, e eu achei interessante... Aí eu pensei se vocês fazem trabalhos com outras músicas?

Andrea Paz: Nossa formação é clássica. Nós dois estudamos violão clássico, e nós tocávamos solo praticamente só clássicos... Mas quando a gente formou o duo, na faculdade, a gente começou a testar algumas peças, mais experimentais, que exploravam um pouco mais o violão, e todo mundo achou tão interessante, e as pessoas começaram a pedir mais esse repertório, e foi uma coisa mais natural, foi acontecendo...

Ericsson Castro: O trabalho do duo, nós podemos dizer que é mais focado na música experimental, mesmo. Principalmente em conhecer novos repertórios e encomendar peças de compositores que queiram escrever. Porque a gente foi vendo que, pelo menos aqui no Brasil, tem poucos duos que tocam música contemporânea...

Andrea Paz: E pelo fato de ser duo, dá para explorar um pouquinho mais a questão do violão como instrumento, dá para interagir...

Público: Enfim, vocês estão de parabéns, conseguir transportar essa imagem e todo esse efeito para a música, achei que vocês fizeram um trabalho muito bom.

Ericsson Castro: E nós já estamos ficando sem repertório, então a gente precisa de peças, né Mário? Né Alexandre? [risos gerais]

Público: O repertório você também pode criar um tema?

Ericsson Castro: Claro... O tema, no caso, aqui, foi música contemporânea... Então a gente pegou um leque, desde o mais abstrato, até a música mais fechadinha... Por exemplo, do Ferneyhough ["No Time (at all). Five post-pieces for two guitars: I, II, IV"], está tudo escrito; a do Ohana também, mas o Ohana já tem uma linguagem mais pós-tonal... Ai você tem uma coisa totalmente abstrata, como o Earle

Brown, e no final tem o Cardew, que está tudo escrito, mas você pode modificar uma coisinha...

Andrea Paz: Na verdade, ele fala que você pode mudar qualquer coisa, você pode adicionar notas, tirar notas, mudar notas...

Ericsson Castro: Tem uma peça do Cardew, para violão solo, que é uma das peças que eu mais gosto de tocar, que inclusive eu estreei ela no Ibrasotopé. Tem um monte de coisa escrita, muito complicado, e ele fala: “toca o que você quiser e muda o que você quiser”... Então é muito legal tocar essa música... A gente gosta bastante da obra do Cornelius Cardew.

Público: Ericsson, o Ohana chegou música para o Segovia ou para o Bream?

Ericsson Castro: Ele escreveu principalmente para o Narciso Yepes, por causa da questão do violão de onze cordas. O Ohana tem um pouco de obsessão com essa questão da ressonância, então ele toca, sei lá, um acorde assim [toca um acorde], e isso não ressoa tanto aqui, mas se você tocar num violão de onze cordas, as outras quatro cordas que estão sobrando começam a ressoar harmônicos... Então primeiro ele pensou a obra dele para ser tocada num violão de onze como se fosse de seis, e as quatro cordas que sobram – quatro, né? Cinco... [risos] iam ficar ressoando... E depois ele foi vendo que não... Por exemplo, “Tiento”, acho que a primeira obra que ele escreveu, é para violão de seis, aí começaram a tocar no de onze, o Yepes, e ele começou a falar “nossa, que interessante”, e ele começou a escrever mesmo para violão de onze cordas... Mas a ideia dele foi sempre essa questão da ressonância [toca um acorde]. Mas ele nunca chegou a ter contato com o Segovia, não. O contato dele maior foi com o [Julian] Bream e com o Narciso Yepes.

Público: O Brouwer tem música nessa onda, não?

Ericsson Castro: Tem, foi a primeira obra que a gente tocou, é uma obra chamada “Per Sonare a Due”, que é uma obra para fita magnética e violão solo ou para duo de violões. Então ele explora desde o que está escrito tradicional, até gesto, ruído... O último movimento é bastante gesto, o cara fala, risca a corda, assobia, faz [cliques com a boca]...

Público: Acho que foi no ano passado, que vocês tocaram no interior de São Paulo, em escolas... Como foi a criançada na escola vendo essa música, assim, totalmente diferente?

Ericsson Castro: Tem um prêmio da FUNARTE chamado “Concertos Didáticos”, que você faz concertos em escolas públicas pelo estado de São Paulo... E tinha que ser música brasileira, se eu não me engano?

Andrea Paz: Não, tinha que ser “música clássica”.

Ericsson Castro: A gente escreveu, o projeto foi aprovado, e acho que o nosso projeto era 90% música experimental... Inclusive tinha uma peça do Aylton Escobar que era para duas guitarras elétricas e *tape* [“Poética 2”]. E a gente ficou receoso, pensando o que as crianças iam achar disso...

Andrea Paz: Principalmente em escolas do interior, crianças e adolescentes...

Ericsson Castro: Que nunca tinham escutado nem, às vezes, *rock*, tinham contato mais com música regional do lugar...

Andrea Paz: A recepção foi impressionante... Você tem uma ideia que talvez eles não estejam tão abertos, mas é impressionante a fascinação que causou, comoção, e algumas pessoas chorando de emoção, nós nos sentíamos como se fôssemos...

Ericsson Castro: *Rock Stars*, né... Teve uma escola que a gente teve até problemas, porque as crianças começaram a enlouquecer, começaram a rolar no chão, e os professores não sabiam controlar aquilo, estavam desesperados...[risos gerais] Você sabe imitar isso, né?

Andrea Paz: Quem já viu a banda AC/DC, o Angus Young se jogando no chão, girando...

Ericsson Castro: Era mais ou menos isso, umas trezentas crianças fazendo isso...

Andrea Paz: Mas isso foi aqui em São Paulo... Nós fizemos um questionário depois também... E teve uma criança que escreveu: “eu gostei até a parte que eu estava entendendo, daí para frente eu não entendi nada” [risos]. Mas como a reação delas é bem sincera, você tem um *feedback* instantâneo, e foi muito legal...

Ericsson Castro: E a gente fez duas vezes, por dois anos seguidos. Na primeira vez a gente ainda colocou um Carlos Gomes no começo, uns duos do Carlos Gomes, que é bem tradicional, compositor de ópera, e Villa-Lobos, e depois tinha bate-bapo... Aí a gente falava sobre o Carlos Gomes, e eles falavam “não, não quero saber do Carlos Gomes... Fala daquela peça que você pega a guitarra e usa o *slide*”, ninguém queria saber do Carlos Gomes... Então as crianças são bem abertas a novos sons...

Público: O *slide* que você usou é tradicional, mesmo?

Ericsson Castro: Na verdade, o *slide* bem tradicional é vidro de remédio...

Andrea Paz: É, esse é, mas ele comprou como *slide*, mesmo, mas é claramente uma embalagem de remédio...

Ericsson Castro: Um guitarrista muito esperto comprou um monte de vidro de remédio e vende como *slide* tradicional...

Andrea Paz: É, quem que é?

Ericsson Castro: O Faíska... Assinatura do Faíska...[risos]

Ericsson Castro: Mas foi muito legal essa turnê que a gente fez... Toquem música contemporânea para crianças, eles vão gostar.

Andrea Paz: Eles vão gostar... Ou pelo menos desperta a curiosidade deles...

Ericsson Castro: É, isso que é legal, desperta a curiosidade. Porque se você toca uma música tradicional – nada contra a música tradicional – mas é meio passivo, né... Aí isso é alguma coisa que questiona eles: de onde está vindo esse som? O que eles estão fazendo? Será que eles estão ganhando para tocar isso? [risos] Mas foi muito legal essa turnê, foi bem divertido.

24. Ciclo de Música Experimental: Artesanato Furioso

Conversa com Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Valério Fiel da Costa e Vitor Çó

Valério Fiel da Costa: Bom, o Artesanato Furioso é uma iniciativa de produção e principalmente *performance* de música experimental, que começou em 2000 lá em Belém com uma parceria minha com Fábio Cavalcante, e atualmente tem funcionado lá na UFPB, porque eu fui concursado lá como docente, desde 2010, e desde 2014 a gente tem o Artesanato como uma espécie de temporada de concertos, onde a gente faz experimentações com *performance* de música, de modo geral, mas a gente foca principalmente no repertório de obra aberta, vamos dizer assim, para atalhar. Estamos na nossa terceira temporada, e esses daqui são os concertos de finalização do ano de 2016. Nós não somos exatamente um grupo de música experimental, mas mais uma espécie de ativador de processos que vão gerando números de música experimental e até grupos de música experimental - existem muitos grupos que saíram do Artesanato Furioso e estão em atividade lá em João Pessoa. A gente mantém uma série mensal de concertos; o objetivo dessa série mensal é a ocupação do espaço público lá da universidade – tem uma sala de concertos e a gente resolveu estar lá presente. Essas três temporadas têm sido muito interessantes do ponto de vista do público, porque a gente tem sempre um público bem bacana que vai lá prestigiar todo mês.

Matteo Ciacchi: E a gente já tem esse costume de todo mês montar um repertório totalmente novo, a gente sempre se coloca esse exercício. Acho que a única peça que a gente tocou muitas vezes é a que eu fiz com Nyka [“Quatre Fois”], que ela existe em diversas formas. Ela começou como um trio, e aí depois a gente fez uma versão eu e ele [Vitor Çó], aí agora ela [Nyka Barros] faz. Foi a única peça que a gente realmente pegou para criar, de repetir e mudar. Mas a gente sempre se coloca o desafio de todo mês montar um espetáculo novo, com peças inéditas, que a gente nunca tocou, e tentar criar a coisa do zero e fazer do melhor modo possível.

Valério Fiel da Costa: Sempre focando a ideia de que a *performance* é um ato criativo, então a gente faz muita pesquisa, vê quem é que vai tocar, como vai tocar, onde vai tocar, qual seria o melhor set para expressar aquelas coisas. A ideia é chegar às últimas consequências do ato performático, pelo menos daquilo que a gente tem condições de fazer no momento. Então é um trabalho de pesquisa muito intenso,

também, que tem gerado frutos – muitas coisas vão sendo ditas, escritas, sobre isso daí.

Matteo Ciacchi: É bom esclarecer um pouco o que Valério fala sobre a gente não ser exatamente um grupo de música experimental, por assim dizer, no sentido que música experimental já pressupõe um certo viés estético, apesar de muitas vezes isso não ser reconhecido. O pessoal fala, muitas vezes, para quem não é muito familiarizado com o termo, qualquer coisa. E a gente não trabalha muito pensando nisso, a gente trabalha, como Valério fala no release do Artesanato, inclusive, que tudo a gente coloca como problema performático – não importa se é uma peça dodecafônica de George Crumb, com bolinha na partitura, ou se é uma peça totalmente aberta do Cage, ou as coisas que a gente faz... A gente acaba absorvendo, e a gente cria soluções para abordar essas diversas peças, e essas soluções meio que entram no nosso repertório performático. E a partir daí a gente vai atacando qualquer coisa, e sempre buscando usar esse background para nos favorecer.

Valério Fiel da Costa: A questão é que a estratégia de divulgação é sempre dizer que a gente faz música experimental, música radical, que aí a gente consegue meio que explicar, entre aspas, não explicando, o que a gente está fazendo. Porque o público que se interessa por esse tipo de experimentação, esse tipo de viés, ele é também o público da música experimental. Agora, quando a gente faz música experimental, ou diz que faz, a gente não está preocupado com o gênero música experimental, a gente está preocupado mais em entender como faz aquela ação que a gente decidiu fazer, do melhor modo possível. No fundo é um trabalho de *performance* geral, padrão: a gente faz música. Essa seria a verdade.

Matteo Ciacchi: E um fato muito interessante, que é reflexo disso, é o fato da gente ter aqui Nyka [Barros], que ela, oficialmente, não é musicista. Ela vem do teatro, e isso somou muito para a gente, porque a gente sente um pouco – principalmente em um ambiente mais acadêmico, de modo geral – que essa parte performática fica um pouco em segundo plano. A música não é encarada como uma arte cênica – arte cênica você pensa em teatro. E música, enfim, isso é um palco, cênica vem de cena, palco, e é impensável pensar música sem pensar no palco... E a didática da música vai sempre nesse viés estético, o viés é sempre o compositor: o compositor de música dodecafônica, de música experimental, de música aberta, de reggae, qualquer coisa. Sempre elementos que o compositor colocou ali que querem dizer alguma coisa... Mas nada daquilo quer dizer nada até chegar no palco.

Nyka Barros: Eu entrei primeiro fazendo esse trabalho de direção cênica, utilizando exercícios e jogos de teatro no trabalho com os músicos, que foi bem interessante. Além desse grupo, aqui, tem muita gente, e aí, às vezes, na direção de uma peça do John Cage, que tem pianista, aí você trabalhar o corpo do pianista, que geralmente é um corpo condicionado, ali, duro, aí trabalhar como é a respiração disso, exercícios de respiração... Treinamento de teatro, mesmo, com os músicos. E aí eu comecei fazendo esse treinamento e essa direção cênica e aí depois fui, aos pouquinhos, entrando para a cena também. Depois entrou uma pessoa de dança, também, que é a Candice, e tem algumas pessoas de artes visuais, também, que estão colaborando, porque a ideia é realmente ser plural – qualquer pessoa que se utilize da arte como expressão pode chegar junto e colaborar, porque tudo a gente faz junto: quem não está em cena está na mesa, está dando ideias, está fazendo direção cênica ou direção musical, para a gente ter esse processo colaborativo, mesmo, em toda criação.

Valério Fiel da Costa: E não é bem um espetáculo de música cênica ou de teatro musical. A gente está em busca de resolver um problema técnico, expressivo, que é por aquela ação no palco, uma ação qualquer; e aí, às vezes, você percebe que isso requer alguma abordagem um pouco mais específica, e aí a gente lança mão de figuras que conhecem bem aquela maneira de proceder, e a gente vai aprendendo com isso cada vez mais.

Matteo Ciacchi: Em última análise, esse trabalho corporal que Nyka faz, do teatro, ele serve igualmente bem para tocar Mozart, para tocar Bach, para tocar Bob Marley, para tocar tudo. O corpo em cena é fundamental.

Nyka Barros: É um trabalho sobre a presença. Você estar em cena, por mais cotidiana que seja a sua ação, você está em cena. Então a gente investiga isso. Existe uma energia diferente quando você está em cena, existe uma presença diferente quando você está em cena. Então, como o músico pode ser esse corpo vivo, ter esse tônus, em cena mesmo que ele esteja aqui, tocando violino... A gente vê muito, em especial em músicos de orquestra, e tal, a galera atrás do instrumento, e aí você meio que apaga a figura – ele está meio que apagado atrás do instrumento. A ideia é que, enfim, o instrumento não está sozinho, é um corpo junto com o instrumento, e o instrumento faz parte do corpo do músico, na verdade; então é pensar o instrumento

como extensão do corpo do músico, e aí para isso como é essa respiração, como é essa dimensão de presença e de energia.

Público: Eu queria perguntar... Bom, é a primeira vez que eu vejo algo do tipo, assim, então eu queria saber se existem outros grupos, quem são eles, que pessoas estão fazendo isso...

Valério Fiel da Costa: Tem bastantes grupos. Esse rapaz aqui [aponta para Mário Del Nunzio] é uma figura central, que conhece todo mundo, é um dos grandes músicos aqui de São Paulo desse tipo de coisa, se eu fosse vocês conversaria com ele sobre isso. Ele está terminando o doutorado, mapeando toda a cena de música experimental do Brasil.

Mário Del Nunzio: Só para esclarecer: o Ciclo de Música Experimental, aqui na Biblioteca, já está no segundo ano. Nos dois anos foram seis apresentações, sempre um grupo diferente, então doze grupos já tocaram nesse ciclo, ao longo dos dois anos, e fora isso a gente mantém as atividades do Ibrasotope, se você quiser procurar no Facebook, ou ibrasotope.com.br.

Matteo Ciacchi: Tem várias coisas. Tem também a Seminal Records, que é um selo de música experimental, por assim dizer, não sei nem de onde é o selo. É um selo virtual, e tem uma página no Bandcamp com vários discos, de várias pessoas, do Brasil todo.

Valério Fiel da Costa: E são pessoas que estão em atividade, de vez em quando tocam por aí, aí você vai lá, vê os artistas, e quando tem show você vai para ver ao vivo. Mas é muita gente, uma cena muito densa, no Brasil todo – a gente veio da Paraíba.

Matteo Ciacchi: Só na Paraíba já tem vários, se pegar Recife, então, tem uma galera.

Valério Fiel da Costa: O ENCUN é o grande momento de encontrar todo mundo – Encontro Nacional de Criatividade Sonora – teve em Porto Alegre, agora, a gente entrou em contato com um monte de gente, que a gente conhecia mais por conta desses trabalhos na Internet, que eles publicam muito, gravam, divulgam. Mas tem muita gente boa, vale a pena.

Vitor Çó: Não só procurar, mas fazer também.

Público: Eu só fiquei com uma dúvida, em relação à apresentação, porque eu notei que você usou o computador, e vocês estão usando caixa de som, microfone, eu queria saber se vocês têm alguma peça que seja totalmente orgânica, que não use nada digital, que seja só o ambiente e vocês.

Matteo Ciacchi: Tem de tudo, tem música só com computador.

Valério Fiel da Costa: Tem todo tipo de formação. É que cada dispositivo, digamos assim (estou pensando a pessoa em cena como um dispositivo), tem a sua especificidade, não tem limite para o formato, cada coisa tem sua especificidade e a gente tem que trabalhar de uma maneira específica, de uma maneira diferente.

Matteo Ciacchi: Como a gente estava dizendo, o grupo é mais do que só nós quatro, é muita gente, e muitos não puderam vir, também, e se subdivide em pequenos grupos. Como a gente está há três anos fazendo um concerto diferente todo mês, então já fizemos de tudo.

Valério Fiel da Costa: Tem peças totalmente acústicas, tem peças que misturam coisas gravadas, tem peças que tem processamento ao vivo, em tempo real, tem todo tipo de coisa.

Nyko Barros: Tem um grupo fixo e tem também os convidados, tem uma galera que vem para um determinado concerto – “ah, vamos chamar fulano, que toca contrabaixo, para essa peça tal” – aí às vezes a galera que vem vai ficando, e outros só vêm e fazem participação num concerto. Tem outros atores que às vezes participam, também.

Valério Fiel da Costa: Não pode fechar isso porque senão até a proposta fica esquisita. Se você quer trabalhar com a ideia da ação para a qual é necessária realizar uma preparação, você não pode dizer: “não, o grupo é esse, a gente vai ter que encaixar”. Às vezes a gente precisa de mais coisas e vai lá. E a gente está muito bem, ali, todo mundo está querendo trabalhar com a gente, está até estranho. A gente abre estágio na universidade, e já está com um problema, porque tem umas cinco propostas de estágio e a gente não tem onde colocar os caras, mais. Mas o fato é que

as pessoas têm migrado para as nossas atividades; não só pessoas que gostam do espetáculo, mas gente que tem interesse em tocar junto, também. Aí está vindo gente de cordas, gente de sopro... Os alunos de composição, lá, que deveria ser a base da iniciativa, estão quase todos integrados à iniciativa, e praticamente não sobrou ninguém fora desse perfil lá no curso – estou vendo que logo vai dar problema, isso, não tem ninguém mais querendo fazer bolinha, todo mundo quer tocar, quer experimentar, quer subir no palco, fazer... As pessoas da bolinha, do contraponto, não sei o que, fazem isso nas horas vagas, porque o legal mesmo é você fazer isso aqui. Você sobe aqui, faz, e diz “puxa, era isso, para isso que eu estava nesse curso de música”.

Nyka Barros: Eu não leio partitura tradicional, mas eu leio o tipo de partitura que a gente desenvolve aqui.

Valério Fiel da Costa: Porque partitura é um dos itens que vai sendo gerado no processo. A partitura é aquilo que ela deveria ser para que a atividade aconteça, não a priori, toda cheia de regrinhas. É aquilo que é necessário.

Matteo Ciacchi: Isso é uma coisa interessante. A gente raramente – na verdade, no final das contas, nunca – pega uma partitura antes e dela parte; a gente vai fazendo e, no final, na hora de tocar, tem uma partitura que a gente criou que é o que a gente vai usar de fato, e ao longo dos ensaios vai se transformando, vai mudando, vai sendo rabiscada. As partituras da gente são umas folhas de caderno, rasgadas.

Valério Fiel da Costa: Mesmo coisas clássicas, a gente está sempre rabiscando muito, ali.

Nyka Barros: A gente começa com um roteiro e vai mexendo nele.

Valério Fiel da Costa: Porque a gente está estudando o texto musical, e aí a gente percebe um gesto que precisa ter relevo; só que a maneira que o cara escreveu às vezes gera uns obstáculos a isso. Então a gente vai atrás daquele significado, daquele gesto, daquela sonoridade, resolve, e aí depois vai na partitura e dá uma corrigida, para ajudar o cara, né. A gente rabisca muito, mesmo aquelas que vêm da tradição.

Matteo Ciacchi: Eu sou péssimo com partitura. Toda vez eu mudo tudo. E no final acabo não fazendo o que eu mesmo fiz, cada hora é uma hora. Na partitura não está a música; quando a gente está fazendo é que surge, seja lá o que for.

Nyka Barros: Mas tem coisas, também, por exemplo essa que eu faço com Matteo, que eu faço com cronômetro.

Valério Fiel da Costa: Às vezes tem cronômetro, às vezes ativa o cronômetro no meio da música, às vezes tem regência... E tem músicas sem partitura, também. Aquela primeira, a gente combinou, “olha, vai ser assim, vai ser assado”, nós improvisamos para ver como soava, fizemos os últimos apontamentos e não precisava mais da partitura. Aliás, isso vai ser um problema quando eu estiver editando, mandando para uma editora importante... Não vão querer tocar minha peça na Bélgica... [risos]

Público: Você disse que fez essa peça para essa ocasião. Eu queria saber o que te moveu, que olhares você teve...

Valério Fiel da Costa: Boa pergunta. A primeira, né? A primeira é que eu ando estudando uma técnica de disparo de samples pela Internet, baseada em palavras-chave; então eu gero texturas disparando áudios a partir de uma palavra-chave. Aí eu aproveito a maneira como a Internet entende aquela palavra-chave; por exemplo, imagina uma palavra-chave “water”, por exemplo: com certeza vai ter muita água soando, mas são águas diferentes, todo o tipo, e coisas que não são água, também – alguém que apelidou um som que não é de água, com o nome água, também vai entrar – então existe lá um ruído que é típico da maneira como as pessoas entendem uma palavra-chave no ambiente da Internet, e eu vou gerando texturas com isso. Já é um procedimento que de cada me fornece muito material para trabalhar, inclusive para improvisar, porque eu uso sites que me dão o espectrômetro da onda, do som, então eu sei mais ou menos que som é – se é um som do tipo ataque-ressonância, se é uma textura fechada, se é muito alto, se é muito baixo, eu tenho uma ideia de como ele é; e aí eu vou ouvindo e vou disparando para casar com o que está acontecendo em volta. Eu estava trabalhando dessa maneira e quis testar algumas palavras-chave; aí é “Mergulho no Abismo dos Cristais” porque eu parto de uma coisa clean, digamos assim, o som do cristal – as palavras-chave são “crystal”, “chimes”, “bells”, “church” “ghost”, aí eu entro com “drone” e emendo no “Hellnoisedrone”, que é uma peça baseada nas palavras “hell”, “noise” e “drone”, que é uma peça de 2014, que eu já

toquei no Ibrasotope. A textura que é gerada no fim das contas é por causa das palavras-chave e a maneira como a Internet entende essas palavras-chave na maneira de disponibilizar seus áudios. E dá para fazer muitas outras coisas – é só mudar as palavras que sai uma música diferente.

Vitor Çó: Talvez nem todo mundo saiba o que é textura, aí você poderia explicar...

Valério Fiel da Costa: Ah, mas nem eu sei direito o que é textura... É um negócio assim, [som vocal ruidoso e ressonante], que tem uma cara. Textura de água – muitas águas acontecendo e você diz “poxa, não é só uma água, é um monte de água”, então é uma textura. A metáfora é a tapeçaria, mesmo, a textura de um tapete, que tem a trama, e ao invés de você ver a trama, você vê o desenho que o tapete te apresenta. Textura de água, vocês já entenderam o que é; uma textura de sons de fogo, vocês sabem o que é; uma textura de vozes, e assim vai... Uma explicação curta e que dá para entender mais ou menos é essa, porque tem umas linhas de pesquisa, lá, que estão há anos discutindo isso daí, produzindo muito material, e nunca chegam a uma conclusão fechadinha, então eu não vou me arriscar aqui.

Público: Vocês têm uma página no Bandcamp ou no Soundcloud? E tem essas músicas que vocês tocaram hoje?

Valério Fiel da Costa: Tem um soundcloud do Artesanato Furioso. Não... Ah, tem uma outra versão do “Quatre Fois”, completamente diferente, com o whypatterns_, que é um dos grupos que vieram do Artesanato... Tem o meu, que é Valério Fiel da Costa, tem o Soundcloud do whypatterns_, tem o Soundcloud do Club Silencio, que é outro grupo que veio do Artesanato Furioso... Tem um CD meu na Seminal Records, também, “Signos do Zodiáco”... No YouTube, se você procurar você acha algumas *performances*. Na verdade, a gente podia caprichar mais nesse negócio de disponibilizar registro, está bagunçado, mas vai melhorar...

Nyka Barros: Tem algumas peças que é mais importante você ver a imagem... Tem peças que eu não consigo imaginar sem imagem, por exemplo, “Berenice”.

Valério Fiel da Costa: Essa peça que ela está falando é uma peça que é feita num string piano, um piano que a gente desmontou em *performance*, usando marreta, furadeira, a gente desmontou, mesmo, o piano, numa *performance* chamada “Ícones”,

“Iconoclastia, Iconoplasma e o Ícone, de J.-P. Caron”, porque a gente aproveitou e tocou uma peça dele; mas “Iconoclastia”, porque a gente ia destruir o ícone, o piano, “Iconoplasma”, porque a gente transformou ele, criou uma coisa a partir dele, e depois a gente usou como um instrumento tradicional – doamos para a sala de concertos, lá, e agora é um instrumento lá, tem a plaquinha de patrimônio, e tal, e a gente usa para fazer várias coisas. “Berenice” é o nome desse negócio, a gente batizou, e Nyka fez uma peça para ser tocada lá, com facas, e a interpretação é super intensa; se você estiver ouvindo só o som, só, você vai achar legal, com certeza, porque é muito bem tocado, mas a imagem é outra coisa.

Matteo Ciacchi: O cara tocando com faca, o impacto visual é muito forte.

Público: Eu ia perguntar o que exatamente você fez no computador?

Valério Fiel da Costa: Tem disparos de som, já programados. Eu não fiz nenhum processamento, foi um cuidado que a gente teve para esse concerto, para essas peças aqui, de evitar processamento em tempo real – quer dizer, fora os *samples* que dependem da Internet. Tem muito microfone no palco, e a gente não queria *reverbs* e coisas acontecendo, então não mexi nos microfones. Tudo que vocês ouviram foi produzido aqui no palco, mesmo, do jeito que soa quando não tem microfone. Então, nesse sentido é um *unplugged*. Esse concerto inteiro é um *unplugged*, fora o playback, né, e o baixo, que está plugado... Mas em outras ocasiões há processamento ao vivo, depende. É que a gente está viajando, está longe de casa, a gente preferiu não exigir demais do equipamento, principalmente em termos de processamento.

Matteo Ciacchi: Basicamente são *samples* colocados na linha de tempo do programa...

Valério Fiel da Costa: É, pode chamar de *playback*, que é isso mesmo, um negócio que toca no fundo enquanto a gente toca outras coisas. Alguns deles servem como orientação cronométrica, porque eles estão vinculados a uma cronometria, mas eles geram também uma interface visual, que pode ser acompanhado da cena; então você clica no programa que está soltando os *samples* e pode se orientar pela linha do tempo, que está passando – às vezes é mais preciso você usar essa interface do que um cronômetro. Mas em outros momentos foi necessário cronometrar, mesmo, e em

outros regência, porque a gente queria que realmente a coisa fosse junto – aí, até se eu estiver distraído, eu vejo o braço subindo e descendo...

25.CCJ Experimental: Basavizi

Entrevista realizada para o Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: André Damião Bandeira, Fernando Visockis e Sérgio Abdalla Saad

Entrevista conduzida por Giuliano Obici, a partir de questionário elaborado pelos produtores do Podcast (Alexandre Fenerich, Giuliano Obici, Henrique Iwao, Mário Del Nunzio, Valério Fiel da Costa)

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Giuliano Obici: Vocês poderiam se apresentar e falar um pouco sobre o grupo?

André Damião: Bom, a gente é o Basavizi, e somos três integrantes hoje em dia, já fomos quatro... A gente ensaia já faz um tempo, toda semana a gente faz dois ensaios, com o Fernando, que é o flautista do grupo, que hoje não tocou flauta, porque tem essa coisa camaleônica do grupo, de cada um tocar várias coisas, afinal, não tem que tocar tão direito assim, a questão do som... A gente faz UNESP, a gente cursa composição e regência na UNESP.

Fernando Visockis: Esse aqui é o Sérgio Abdalla, guitarrista virtuose, muitas raízes no *thrash metal*, que levaram ele bem longe... Colegas de sala, nós três, basicamente a gente se conheceu assim, trabalhando há um ano e meio, talvez um pouco mais, trabalhando junto.

Sérgio Abdalla: Aquele primeiro que falou é o André Damião Bandeira, pianista, mais virtuose ainda, mas, como ele mesmo falou, ele toca muitas outras coisas, e todos nós tocamos várias coisas diferentes, isso faz parte da proposta.

André Damião: Do Basavizi, em si, a proposta... A gente começou com a proposta de grupo de improvisação, a gente continua como grupo de improvisação, só que a gente improvisa duas vezes por semana, então as coisas vão deixando de ser tão improvisadas quanto antes. Então a gente cada vez mais propõe, depois da interação, a fazer *sets* diferentes quase toda vez que a gente toca.

Sérgio Abdalla: Isso dribla a repetição. Não acaba com ela, não torna 100% improvisação, mas trocar de *set*, por exemplo, hoje a gente tocou pratos, uma mesa de som, computador, saxofone – essa mudança de *set* faz com que a gente improvise mais, principalmente porque às vezes a gente pega *sets* que a gente não sabe tocar, então a gente tem que improvisar até o jeito de tocar.

Fernando Visockis: O que eu acho legal, acho relevante falar, é que a gente se conheceu um ano e meio atrás, por aí, e era nosso primeiro ano de faculdade, então a gente meio que foi descobrindo, tendo contato com muita coisa que a gente não conhecia, foi descobrindo junto, então foi um processo de criação que desenvolveu muito junto, e acho que isso foi muito legal, a gente teve contato com coisas, foi apresentando coisas, descobrindo coisas em conjunto.

André Damião: E vendo como isso funciona em grupo, com interação, com razão musical, claro, porque geralmente a gente conhece as coisas muito de forma teórica, ou vê outras pessoas fazendo...

Fernando Visockis: A gente foi atrás da prática

André Damião: Da prática, a gente está num ambiente de improvisação que pode colocar o que quiser, a gente não tem problema com notação, não tem problema com paradigmas já prontos, então a gente deixa tudo mais aberto, e isso gera uma realimentação de processos para nós mesmos, que faz com que em um ano e meio – a gente lançou o CD um mês e meio atrás de sessões que a gente gravou um ano e meio, a primeira sessão que a gente gravou depois de dois meses de ensaio, até esse ano, que a gente fez uma gravação em abril... E você tem um material totalmente diferente do que poderia ser no começo...

Giuliano Obici: E de hoje, essa gravação, qual a proposta, como vocês chegaram a esse set de hoje, como foi a escolha? Como vocês definem isso para cada situação? E como vocês chegam até esses materiais, quais são as intenções?

Fernando Visockis: Acho que começou com uma coincidência... Eu comentei, em um dos ensaios, que eu queria levar para essa gravação um set de pratos, e o André falou “pô, tive a mesma ideia, vou tocar pratos”. E depois a gente foi pensando como a gente pode descaracterizar o som de pratos, a gente não queria associar necessariamente a uma bateria, não era para ser um solo de metal, uma puta bateria, então a gente foi procurando jeitos de desconstruir, ou de construir de novas maneiras esses timbres que a gente tinha em mãos.

André Damião: E aí acoplar isso à parte eletrônica, de processo, que, no geral, do jeito que a gente usou, nem é uma questão de processamento, porque como a gente gravou com *over* e as coisas em linha, você tem dois resultados, então não tem tanto uma descaracterização do som do prato, mas a agregação de transformações do timbre.

Sérgio Abdalla: Você perguntou do formato, também, a gente percebe uma coisa – eu pelo menos percebo – que o pessoal quando vai fazer improvisação

costuma ter um medo de fazer curto, pouco tempo. De um tempo para cá a gente começou a fazer coisas um pouco mais curtas, que também são válidas.

Giuliano Obici: E a ideia de hoje eram essas microgravações, curtas...

Fernando Visockis: Isso, mas não só curtas em tamanho, mas curtas em material, às vezes pegar pouca coisa, bem detalhadinho, mesmo...

Sérgio Abdalla: Explorar um aspecto do instrumento...

André Damião: Quanto ao geral, como a gente decide para os *shows*, para as apresentações... O lugar onde a gente mais se apresentou é um *show* que a gente mesmo organiza, que se chama Basavizi convida, que a gente faz geralmente na UNESP a cada X tempo, mas geralmente umas três por ano, pelo menos, e isso define muito o que a gente faz, porque sempre tem um convidado, já teve alguns convidados diferentes, de vários tipos, Valério Fiel da Costa, o Sukorski, Zé Gomes...

Sérgio Abdalla: Assim como a gente muda de *set*, a gente muda de convidado, cada convidado tem um *set*, então a gente muda de *set*...

André Damião: E isso torna as coisas sempre diferentes, que a gente se molde a outras linguagens musicais, não só da improvisação livre.

Giuliano Obici: Vocês estão falando um tanto de improvisação, o grupo é baseado em improvisação... Como foi a concepção do CD? Fala um pouco sobre como vocês fizeram esse CD.

Sérgio Abdalla: Como o André falou, o material que está nesse CD foi gravado ao longo desse um ano e meio que o grupo existe, tanto nessas sessões que são Basavizi convida como em estúdio...

Fernando Visockis: São quatro sessões que a gente tem aqui, foram 4 gravações diferentes.

Sérgio Abdalla: Exatamente. Todas as faixas são improvisação, algumas delas são improvisações sobre alguns parâmetros combinados, coisas pontuais, como por exemplo, a gente combina que vai subir ou descer a dinâmica dentro de um determinado tempo...

André Damião: Ou texturas, pensar em *clusters*, às vezes falar do começo, como começar...

Sérgio Abdalla: E o disco, depois que a gente tinha todo esse material, a gente, aí sim, fez uma composição pensada com o disco, o disco não foi improvisado. A gente recortou as coisas, escolheu o que entrava e não entrava.

André Damião: Poucas coisas recortadas, acho que tem duas faixas, a maior parte são faixas realmente inteiras. Isso que eu acho interessante em improvisação

livre, que muitas vezes é difícil você falar como compactar isso. A gente foi se forçando a ter menos tempo, conseguir ser mais sintético no nosso discurso, ao invés de ter sessões de uma hora e meia, ou setenta minutos, que era o que a gente fazia mais no começo...

Sérgio Abdalla: Conseguir até colocar faixas de dois minutos. E o *design* todo, quem fez, foi o irmão do Fernando, André Visockis.

Giuliano Obici: Desse material que vocês gravaram hoje, o que vai resultar? O que vocês vão trabalhar a partir desse material?

Sérgio Abdalla: Tem uma coisa importante, que a gente raramente, fora esse recorte pouco feito no disco, mas feito, raramente a gente passa muito processo em cima do material que a gente gravou; pouca mixagem, quase nada.

André Damião: A gente deixa o material quase cru, como foi gravado. A gente procura captar ele bem, fazer as coisas certas no momento da captação, e depois só faz coisas para fazer soar bem no CD, mas coisas de ver como está o estéreo, coisas desse tipo, não em relação ao material.

Sérgio Abdalla: A gente tenta ser tão improvisação quanto for possível.

Fernando Visockis: Mas agora, com esse material, eu não sei... São algumas faixas, seis ou sete faixas que ficaram no final...

Giuliano Obici: Foram feitas sete gravações, e vocês definem alguns materiais?

André Damião: Bom, a gente teve basicamente três *sets* diferentes: só pratos; pratos e saxofone; eletrônica, pratos e saxofone; e eletrônica e pratos.

Sérgio Abdalla: O famoso quatro.

Fernando Visockis: Três que é quatro.

André Damião: É, combinações desses três elementos. A gente fez os três no prato, cada um em uma coisa... Acho que gera materiais diferentes pelo paradigma do que a gente tem.

Fernando Visockis: E fora isso a gente se propõe a embriõezinhos... É que fica tão vago, às vezes, mas: "vamos fazer algo curto que seja mínimo, que seja pontual e pequeno". Isso é um embrião, isso começa assim e de repente se desenvolve de um jeito diferente, mas acho que a gente se propõe essas coisas no começo das coisas que a gente gravou hoje.

Sérgio Abdalla: Como o André falou, tem algumas coisas que acabam deixando de ser 100% improvisadas, porque se a gente se conhece, já toca faz bastante tempo...

André Damião: A gente sabe os gostos de cada um...

Sérgio Abdalla: A gente entende as caras, esse tipo de coisa.

Giuliano Obici: E como vocês definem o trabalho de vocês? Qual a relação disso com o que é chamado de música experimental?

André Damião: Acho que o que se relaciona com música experimental é o fato da experimentação entre nós, da experimentação que a gente faz, porque imagino que o que a gente faça já foi experimentado muitas vezes, mas é sob o nosso ponto de vista. Acho que a gente vai gerando materiais novos entre nós mesmos, que vira uma coisa no final. Acho que [é] música experimental mais pela questão do rótulo do que pelo sentido conceitual.

Giuliano Obici: Como vocês definem o trabalho de vocês? Como vocês falam para as pessoas?

André Damião: Um grupo de improvisação.

Sérgio Abdalla: Não adianta falar que é um grupo de improvisação para todo mundo, isso não vai dar ideia do todo que a gente faz, então a gente tem outros meios.

Fernando Visockis: Eu já me peguei, querendo ser simplista, às vezes com uma pessoa que não entende, que não vai ter a terminologia, falando “é um grupo de música experimental”, mas só por uma questão de querer ser simplista. Talvez, se fosse pensar a respeito disso, nem sei se concordo com o termo, em si, mas acho que se usa, sim...

Giuliano Obici: E o que seria música experimental para vocês?

Sérgio Abdalla: Uma música que seja realmente experimental não vai sempre ficar sob a alcunha de música experimental.

André Damião: Eu vejo muito mais música experimental como a questão do rótulo do que como a questão do conceito...

Giuliano Obici: Vocês não usam?

Fernando Visockis: Em geral, não.

Giuliano Obici: Então como vocês defendem o trabalho de vocês, como vocês apresentam?

André Damião: Como música de improvisação.

Fernando Visockis: É super vago, mas assim como é vago música experimental...

Sérgio Abdalla: Às vezes a gente passa um tempo explicando: “a gente não combina nada, a gente só toca”...

Giuliano Obici: E por que essa escolha? Por que o gosto pela improvisação?

Sérgio Abdalla: Chega uma hora que tocando a mesma coisa, sempre, você dorme... Dá sono...

Giuliano Obici: Por ser repetitivo e enfadonho?

André Damião: Não, não, pelo fato de não ser repetitivo e enfadonho.

Sérgio Abdalla: A gente começa com uma coisa dessas porque...

Fernando Visockis: Porque você está cansado de tocar tudo que você já teve contato antes. Eu vejo mais ou menos assim, mesmo, como uma escapada, estou cansado, sei lá...

André Damião: E a gente começou realmente com a ideia de grupo de improvisação, na questão improvisação livre, no tipo de estética que segue, e que também é um rótulo, improvisação livre, que segue um tipo... E aí a gente foi desenvolvendo para o que a gente tem hoje, que foi o que a gente falou no começo. Mas acho que a gente começou realmente como um grupo de improvisação, pensando em improvisação livre, tendo referências que improvisação livre tem...

Sérgio Abdalla: A gente sabia mais ou menos o que ia sair, só que já mudou bastante.

André Damião: E esse mesmo material acaba se tornando cansativo. E foi isso que fez com a que a gente pensasse em sets novos... Esse material foi precisando de mais...

Giuliano Obici: Como se não desse conta mesmo da repetição dos materiais, também, é isso?

Fernando Visockis: Sim, e do próprio rótulo, do estereótipo do que é livre improvisação, acho que a gente tenta fugir.

Sérgio Abdalla: Não que seja possível, mas a gente tenta.

Fernando Visockis: Por mais que a gente se apresente como um grupo de improvisação, a gente tenta fugir...

André Damião: Do que seria a questão da improvisação livre.

Giuliano Obici: Vocês falaram um pouco da situação dos rótulos... Mas quais as referências de vocês? Pessoas, artistas importantes para vocês...

Sérgio Abdalla: Então, sem dúvida, coisas como Britney Spears, Michael Jackson e tudo acaba entrando, porque coisas que a gente ouviu muito e acabam entrando para o nosso repertório musical e que a gente acaba tocando mesmo que inconscientemente quando a gente improvisa, entra todo o *pop* que a gente ouve, querendo ou não...

André Damião: Eu acho que eu sou o que mais gosto de composição escrita, e isso entra... Tudo que a gente escuta de composição, que a gente realmente estuda de composição escrita, que depois escuta, tudo isso vai entrando, principalmente nesse começo. Por exemplo, tinha muita referência dos compositores pós-60, esse tipo de coisa... Depois foi se tornando cansativo, na visão de improvisação livre, acho...

Fernando Visockis: Acho que não só se tornou cansativo, como a gente teve acesso a outras coisas que começaram a virar referência para a gente, também...

André Damião: É, *noise music*, esse tipo de coisa...

Fernando Visockis: Mas vocês querem nomes?

Giuliano Obici: Sim, se quiserem falar pessoalmente... E, eu também não escutei muito de Britney Spears... Fala um pouquinho dessa Britney Spears, que eu não escutei.

Sérgio Abdalla: Porque tem algumas coisas nessa nossa vontade de fugir dos rótulos da improvisação livre, dos cânones da improvisação livre, que existem, a gente engloba, a gente usa, e aí ela aparece como uma tiração de sarro, só que não deixa de ser som... Então se a gente está fazendo ali aquela coisa que obviamente o ouvinte iniciado identifica como improvisação, e de repente entra ali um “putz-putz”, é um elemento improvisado que a gente quis injetar, e é aí que entra a Britney Spears e tudo mais.

Giuliano Obici: E os nomes das referências? Se cada um puder falar...

André Damião: Por exemplo, no *set* que a gente tem hoje, acho que na questão da percussão, tem influência da música do começo do século XX, Varèse, talvez Cage, talvez na última peça que a gente fez soou algo parecido com isso. Na parte que tinha mais eletrônica, essa questão do *empty mixer*, do *white mixer*, que tem a ver com Merzbow, esses caras do *noise* japonês... E, de resto, acho que tem a ver com a ideia de música anterior que a gente tinha, mesmo, o que cada um ouviu desde pequeno e exercitou... Não que tudo que a gente escute influencia a gente, que isso é

bobagem... Não aparece isso, realmente, a Britney Spears vai aparecer num momento muito específico. Ela não aparece inconscientemente, aparece conscientemente.

Sérgio Abdalla: Mas inconscientemente também...

André Damião: As referências que a gente tinha anteriormente entram, mas dentro do contexto.

Giuliano Obici: Tem um rádio, também, Cage, ali, do jeito que vocês estavam usando...

André Damião: Sim, sim...

Fernando Visockis: Não sei, só me vem o nome do Ryoji Ikeda, na cabeça, não sei por que. Acho que hoje o que a gente fez nem tinha tanto a ver, diretamente, com uma influência dele, mas ele é uma baita referência, para mim.

Giuliano Obici: E sobre a circulação, onde vocês atuam? Vocês já falaram do espaço que vocês gerenciam e gestam na UNESP, mas além disso, onde circula, para quem vocês tocam, que tipo de lugar vocês apresentam?

André Damião: Acho que são dois espaços: um é o espaço acadêmico, que a gente pode tocar na UNICAMP, na USP, na UNESP; e o outro espaço, é aquele que a gente vai se contradizer, que é o espaço da música experimental, que são lugares pequenos...

Fernando Visockis: E que aí está muito ligado ao oposto do acadêmico, que é o negócio de *do it yourself*, mesmo, às vezes em condições adversas, você está lá tentando fazer um som.

Sérgio Abdalla: Esse ambiente que nós gerimos e gestamos, como você falou, acho que foram essas as palavras, que é quando a gente toca lá na UNESP, o público dele é bem restrito. Qualquer pessoa familiarizada com música contemporânea, música experimental, seja lá o que for, sabe disso... Costumam ir amigos, alguns interessados que já estão no meio e procuram coisas desse tipo, e família. O público é bem pequeno.

Fernando Visockis: Acho que os modos de circulação em si, em relação a isso, são um problema. Eu enxergo assim: ou você fica muito vinculado à academia, em si, você vai fazer uma música só para aquela comunidade, mesmo, mas se você quiser tentar abranger outros públicos, é complicado, mesmo. Mas, assim, existem meios, né...

André Damião: E isso também influencia a música que a gente faz. O fato de ser música improvisação ajuda nisso: você tem um bônus de estar tocando para o público que está lá, assim como um orador, que o cara vai falar, e dependendo do

público ele vai falar de um jeito diferente. A gente tem um discurso pronto, não, a gente tem uma estética pré-definida, só que ela se molda muito ao público. A gente lidou com não sei se públicos tão diferentes, mas, por exemplo, o público que vai nas apresentações que a gente organiza, o público que vai a alguns lugares pequenos que a gente toca, e o público das outras faculdades são públicos que a gente lida de formas diferentes. E no mesmo lugar você pode ter vários públicos diferentes dependendo do dia que você toca, e tudo isso acho que influencia bastante no próprio resultado sonoro.

Sérgio Abdalla: Uma vez que nós tocamos na USP, no Canil da ECA, e era uma festa, devia ser uma Quinta e Breja, alguma coisa assim, uma festa, e as pessoas estão acostumadas a ouvir o DJ colocando *indie rock* e afins. E a gente estava lá com uns amplificadores, uns celulares, umas pedaleiras e microfonando um monte de toque de celular e fazendo um puta de um barulho... E as pessoas acharam divertido... Era no meio de uma festa, e se a gente estivesse fazendo uma coisa muito séria, não ia entrar, e não foi o que a gente fez, e funcionou.

André Damião: O resultado foi muito diferente devido a um público e situação muito diferente. Fica difícil a coisa da música de improvisação... Sendo que ela depende do contexto onde ela é colocada, pode depender do formato de concerto, que é o que a gente tem geralmente quando vai tocar – o formato de começo, meio e fim, a plateia entra, depois no final aplaude – tudo isso influi no tipo de música que a gente faz.

Giuliano Obici: Então vocês não fazem música para esse tipo de situação, ou eventualmente?

André Damião: A gente pode fazer...

Giuliano Obici: Mas não é o foco, vocês não trabalham para isso?

Sérgio Abdalla: A gente trabalha para se moldar, basicamente isso. A gente trabalha para moldar as apresentações tanto quanto for possível, moldar com o formato que a gente quiser na hora.

Giuliano Obici: Mas vocês não estão com cartãozinho agora para a próxima balada que vocês vão tocar. Nesse sentido que eu queria entender, [pois] vocês falaram de um lugar de festa...

Sérgio Abdalla: Se não me engano foi a única vez que a gente tocou em festa.

Giuliano Obici: Então, assim, o trabalho de vocês têm também esse vínculo com a academia, uma intenção de pesquisa, e que não necessariamente vincula esse espaço da festa. Essa é uma situação que vocês não estão perseguindo...

Sérgio Abdalla: E nem evitando. Assim como a da academia. Assim como a do concerto. A do concerto a gente, tanto quanto for possível, vai tentar evitar muito mais...

Fernando Visockis: Porque mesmo dentro da academia a gente vai tentar propor alguma outra forma que não seja o concerto clássico...

André Damião: É, a gente procura colocar o público em lugares diferentes, por exemplo...

Sérgio Abdalla: Isso é pouco, mas já é uma diferença em relação ao concerto...

André Damião: A forma de ouvir... A pessoa chega e de repente [está] rodeada pelos músicos, ou chega e tem que sentar no palco e coisas desse tipo... A gente fez um concerto que foi muito legal na UNESP, com 17 pessoas improvisando; para quem conhecia a UNESP antiga, tinha um átrio, no meio, e as pessoas ficaram sentadas no meio do átrio, e a gente ficou ao redor, tocando. Isso teve um resultado totalmente diferente, as pessoas, eu imagino, tiveram uma relação com aquela música que só existiu naquele momento... E isso torna a situação única.

Sérgio Abdalla: Isso é importante.

Fernando Visockis: Aquilo que você colocou, Giuliano, de não querer evitar nem o que seriam duas situações opostas – a festa, ou o que é totalmente popular, fora da academia, e não querer evitar o acadêmico, também – acho que isso aí reflete e simboliza nossas referências muito mais do que se a gente ficasse citando nomes.

Giuliano Obici: E vocês tem um CD... Como vocês lidam com a venda, a distribuição disso? E o contexto atual de distribuição na Internet? Alguma coisa mudou no trabalho de vocês?

André Damião: Acho que no nosso trabalho o que muda é essa questão do ao vivo, que a gente falou. Acho a distribuição pela Internet fantástica, acho que a distribuição pela Internet, para música experimental, é ótima. Você tem acesso ao que você bem entender, ao que você tiver de referência a buscar.

Fernando Visockis: Assim, nós somos a favor, todas as nossas músicas estão disponíveis para *download*, é de todos... Mas o CD, em si, a gente investiu um dinheirinho... A ideia era mais um cartão de visita do que realmente sonhar em querer lançar esse CD e vendê-lo, para ganhar dinheiro com isso.

Sérgio Abdalla: É isso, um cartão de visita.

Fernando Visockis: Acabava que a gente vendia por um precinho simbólico, em situações pequenas, mesmo a tiragem foi muito pouca... A gente quer fazer outra agora, porque a tiragem que a gente fez foi muito pequena. Mas, em princípio sim, somos a favor, música livre, para todo mundo, de graça.

Sérgio Abdalla: Mesmo porque, se a gente vendesse, não vejo quanto a gente poderia ter de retorno, acho que muito pouco.

Giuliano Obici: Mas não é um trabalho para vocês? Vocês não consideram como investimento, como pesquisa?

Fernando Visockis: Sem dúvida, mas eu acho que a apresentação em si, a *performance*, para a gente é mais importante do que o CD, e acho que é mais viável ganhar dinheiro com a *performance* do que tentar ganhar dinheiro [com o CD].

André Damião: E sendo um grupo de improvisação, acho que a gente tem que ter uma relação diferente com o CD, também. A visão tradicional do CD é que a pessoa compra o CD, escuta as músicas, decora as letras e vai cantar junto no *show*. Isso vale mais ou menos para música instrumental, que a pessoa consegue reconhecer aquilo que ela escuta no CD. Isso, no [nosso caso], no máximo vai ser uma questão de atmosfera, de estética, que a pessoa vai conseguir perceber. Então isso gera uma relação diferente.

Giuliano Obici: E para que gravar um CD? Essa é a pergunta...

Sérgio Abdalla: Um cartão de visita, como ele falou, é bem isso. E você falou sobre como vocês encaram essa coisa do dinheiro. É um trabalho e é uma pesquisa, também. Então os frutos podem vir depois.

Giuliano Obici: Se vocês quiserem falar mais alguma coisa, se quiserem acrescentar algo, dar algum recado...

Fernando Visockis: Eu acho que esse tipo de situação que a gente está hoje, fortalece muito no trabalho, no sentido que você estava falando, de ter uma visão profissional do trabalho. Esse tipo de intenção, de juntar diferentes grupos, acho que fortalece o trabalho de todos nós, acho uma iniciativa muito legal.

Sérgio Abdalla: Parabéns ao CCJ, e a vocês que estão fazendo.

26.CCJ Experimental: Duo Araújo – Monteiro

Entrevista realizada para o Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: Adriano Monteiro e Lucas Araújo

*Entrevista conduzida por Mário Del Nunzio, a partir de
questionário elaborado pelos produtores do projeto*

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Mário Del Nunzio: Para iniciar, se vocês puderem se apresentar e falar dos seus interesses musicais e artísticos...

Adriano Monteiro: Atualmente o que eu trabalho com música tem a ver com o que eu venho estudando, que é usar o computador para fazer música. Isso, na verdade, é muito comum hoje em dia, mas eu procuro pesquisar formas não-comuns de se fazer música com computador. E... Estou me formando em composição na UNICAMP, entrando no mestrado, e inclusive minha pesquisa em termos acadêmicos é direcionada a isso... E é basicamente isso que eu faço musicalmente e em termos de estudos musicais, e com esse duo que eu tenho com o Lucas...

Lucas Araújo: Bom, eu sou Lucas Araújo, estou indo para o oitavo ano do curso de composição da UNICAMP [risos gerais]. Eu mexo com improvisação livre desde o ano de 2004, e, bem, meu interesse na música é mais na parte da improvisação livre do que especialmente compor ou alguma outra coisa. Eu, por enquanto, não tenho pretensões profissionais com isso, mas essas coisas podem mudar.

Mário Del Nunzio: Vocês poderiam falar um pouco sobre o duo, como se formou, como é o trabalho de vocês?

Adriano Monteiro: Bom, o duo se formou na própria UNICAMP, porque a gente se conhece de lá há um bom tempo, desde que entramos – eu entrei um ano depois do Lucas – e numa matéria de composição era para se fazer uma música na qual tocássemos, e aí começamos a tocar juntos, e começamos a tocar o trabalho adiante. Eu já vinha com esse interesse de tocar, já estava estudando e preparando coisas para isso, o Lucas também, já toca faz tempo, e calhou da gente se juntar e dar continuidade ao trabalho, que a princípio foi um trabalho acadêmico, e depois levamos isso para a frente, continuamos nosso trabalho. Já faz mais ou menos um ano.

Lucas Araújo: Na verdade foi um casamento entre a experiência que eu tenho tocando, e especialmente improvisando, como instrumentista, e o Adriano com a parte toda de programação, e também tem alguma experiência com esse tipo de trabalho.

Mário Del Nunzio: E musicalmente como se dá o processo de trabalho do duo? Vocês têm estruturas pré-concebidas que usam ou vocês improvisam? É mais livre, mais estrito?

Lucas Araújo: O processo de trabalho é em cima de descobertas de ferramentas, ou tipos de processamentos, e aí isso demanda – ou, pelo menos para esse trabalho – teve um grande número de *primeiros ensaios*, em que a gente explorava...

Adriano Monteiro: Eram situações menos práticas e mais pensadas; a gente explorava os instrumentos e procurava sonoridades, procurava o que a gente queria em termos sonoros, de organização musical.

Lucas Araújo: Não de organização musical, mas de material... Quando a gente fechou um *patch*, em PD [PureData], esse *patch* acabou se tornando, em certo sentido, um guia. Não exatamente em termos de estabelecer uma forma ou ter um roteiro, mas porque a gente sabe o campo de objetos musicais que a gente vai ter disponível.

Adriano Monteiro: É... Para falar um pouco mais do processo, que acho que é importante nesse trabalho. Esse trabalho é o primeiro que a gente fechou, apesar de já ter um ano que a gente faz, ele pode ser explorado de várias maneiras. É o primeiro que foi realmente um trabalho fechado do duo. A gente teve algumas explorações improvisando antes, com alguns instrumentos eletrônicos que eu fazia, mas esse foi o primeiro que a gente falou “esse aqui é uma peça”... E ele rende muito tempo de música, dá para explorar de várias formas... E o processo de criação, pelo menos nesse que foi o primeiro, não sei como vai ser daqui pra frente, foi que sentamos, e falamos: “o que a gente vai querer?” A gente tinha uma noção estética, muito clara, e tinha a bagagem que a gente trazia de recursos musicais. Sentamos começamos a explorar o computador, cada um com seus conhecimentos, jogando suas ideias, e aos poucos fomos modelando esse algoritmo que trazia um tanto de organização musical, um tanto de características estéticas, sempre com alguns preceitos, de deixar improvisação livre... Apesar de que a improvisação livre, dada a estrutura do próprio *patch*, do algoritmo que a gente criou antes, ela não é tão livre, assim, porque existe uma recorrência muito alta, e surpresas momentâneas, que a gente acaba tendo que se adaptar no momento da execução, tem que saber reagir de modo claro a isso, e precisa de ensaio, então não é totalmente livre. Então, nesse processo de moldar, em

algumas reuniões, a gente foi criando isso. Esse foi nosso processo criativo, basicamente.

Lucas Araújo: E ele tem quase que a necessidade de não ser roteirizado, porque às vezes ele tem comportamentos imprevisíveis, e é muito mais fácil você lidar com essas situações conforme elas vão aparecendo do que tentar controlar todas as variáveis para empurrar o *patch* para um lado ou outro.

Mário Del Nunzio: Vocês mencionaram orientações estéticas claras... Vocês poderiam explicitá-las?

Adriano Monteiro: A orientação estética bastante clara – que em geral o Lucas é bem mais adepto – é a coisa do ruidismo, do *noise*, que a gente usa bastante ruído nesse sentido, o baixo muito distorcido, todas as características timbrísticas... A não ser algumas pitadas de coisas que não são tão ruidistas...

Lucas Araújo: Mas que tem uma certa cara eletrônica bastante forte.

Adriano Monteiro: A opção para esse trabalho era timbres crus, usar timbres bastante crus... Acho que essa foi a proposta estética...

Lucas Araújo: E isso inclusive orientou na hora da programação em termos de escolhas, como manter ou eliminar algo que a gente tinha testado, foi bem nesse sentido: manter os timbres que geravam bastante ruído ou esse timbre eletrônico cru, de uma eletrônica mais antiga.

Mário Del Nunzio: E para essa sessão de gravação, especificamente, vocês tiveram alguma orientação específica de como lidar com o material que já tinham preparado? Vocês poderiam comentar um pouco sobre essa sessão de gravação?

Lucas Araújo: Para essa sessão de gravação a gente resolveu tentar decompor o *patch* nos diversos aspectos que ele tem, no nível de energia, tanto de densidade quanto de volume. Então, a gente separou em três momentos, para gravar separadamente, no intuito de tentar extrair o máximo do *patch*. Isso surgiu, não foi pensado antes: quando a gente começou a ensaiar para essa sessão, foi o caminho que se apresentou como mais fácil, ou o que traria com certeza uma quantidade grande de material.

Adriano Monteiro: Sim, não tenho muito que acrescentar... Só não diria que é o mais fácil.

Lucas Araújo: O mais fácil nesse aspecto...

Adriano Monteiro: Foi legal que foi uma abordagem diferente, porque a gente tinha uma abordagem perante o *patch* que era: “vamos fazer uma sessão de

improvisação que a gente consiga conduzir e encadear momentos diferentes e tal”, e em geral essa atitude tinha um padrão de comportamento, que a gente conseguia levar – comportamento da nossa relação com o material que o computador gerava – e aí essa tentativa de destrinchar os momentos claros que já vinham acontecendo em situações de energia diferente até fez com que a gente gerasse materiais novos, que não tinham aparecido antes... Nos ensaios para essa gravação, foi interessante, na busca a gente conseguiu chegar em coisas que a gente não tinha feito antes.

Lucas Araújo: Mas eu não acredito que esse formato serviria para uma apresentação, porque ele é muito compartimentado.

Adriano Monteiro: E repetitivo, até certo ponto, para ser considerado três músicas diferentes...

Mário Del Nunzio: Então quando vocês se apresentam em público é uma situação musical bastante diferente, especialmente no que concerne a forma. É isso?

Lucas Araújo: Sim, porque numa apresentação a gente delimita um tempo grande e nenhum tipo de condução de energia ao longo desse tempo, deixa meio ao sabor do momento.

Adriano Monteiro: Sim, e aqui a gente teve outro intuito, que era conseguir explorar os momentos diferentes da forma máxima possível. A preocupação com a forma acontece nos dois casos, mas é diferente. Numa apresentação, essa preocupação é de encadear essas diferentes energias e criar momentos de mais tensão, menos, o que seja. Nesse caso, a preocupação com a forma era de como trabalhar esses pequenos momentos internamente, como conduzir eles dentro desse mesmo padrão energético.

Mário Del Nunzio: E como foi para vocês essa gravação?

Adriano Monteiro: Foi bacana [risos]. Foi uma experiência bastante diferente em relação ao que a gente estava acostumado desse trabalho, porque foi a primeira vez que a gente gravou... Gravamos ao vivo, uma vez, gravamos ensaios, também, mas ensaios são diferentes, porque são gravações para a gente ter um *feedback* após a gente tocar... Aqui a gravação já tinha uma responsabilidade de ter um material já pronto e com uma certa qualidade. Foi bastante diferente, eu senti bastante diferente, com relação à postura de como tocar essa música.

Lucas Araújo: Em termos de postura, não de como tocar – na questão técnica, mesmo, não altera muito, pois o ambiente de gravação não interfere muito em como a

gente lida com o instrumento, porque é um instrumento elétrico e um eletrônico, então, nesse aspecto técnico não tem uma grande diferença da sala de ensaio.

Adriano Monteiro: É, sim. Em questão da relação com o próprio instrumento, como seria muito diferente numa situação com o instrumento acústico, com o instrumento elétrico, tanto quando a gente está tocando num ensaio ou numa gravação, ele se comporta de forma muito parecida, sonoramente, e em termos do gestual que a gente tem para tocar e comportamento de reação nosso. Então, nesse sentido técnico, realmente, não altera.

Mário Del Nunzio: Vocês falaram de ruído e sons crus... Nesse sentido, quais as referências que vocês acham que esse trabalho tem e pessoas que influenciaram vocês?

Lucas Araújo: Bom, como influência, eu tenho um certo gosto pela música de alguns compositores que ficam entre compositores eruditos e de música eletrônica popular. Mas isso é o meu gosto pessoal... Por exemplo, Ryoji Ikeda, tem, em termos de timbre, coisas que eu gosto muito, e apesar de não ser uma coisa direta, de imitar o Ikeda ou algo assim, fica como referência... Merzbow... Alva Noto, talvez...

Adriano Monteiro: A questão da referência para mim, essa coisa do *noise*... Na verdade, eu não tenho referências *noise*, eu conheço um pouco Merzbow, baixei uns dois álbuns e ouvi... E essa questão que você falou do som cru não é necessariamente ligado com o *noise*. E a gente só adotou isso porque a gente queria usar sons crus e ter uma estética *noise*, mas não foi uma coisa pensando “ah, o *noise* usa som cru”, isso não me passou pela cabeça. O mais próximo que eu tenho com alguma sonoridade *noise* é que quando eu era adolescente eu gostava de *heavy metal*, e, tá, isso tem uma proximidade, mas é bem diferente do que o *noise* como estilo...

Lucas Araújo: Mas, enquanto forma, a articulação é completamente diferente.

Adriano Monteiro: A questão é que eu sabia que o Lucas gostava, e a sensação corporal, sensitiva, que me traz o *noise* eu acho legal, tem certos elementos que eu gosto. Então a postura é: perante esse material, como eu vou trabalhar com ele? Se fosse um material que me desgostasse muito, eu não ia trabalhar com ele... Mas eu não tenho referências explícitas de *noise*. É mais a questão de adotar um material ruidista para eu trabalhar musicalmente.

Mário Del Nunzio: E quem são pessoas importantes para você, pessoas que te influenciam?

Adriano Monteiro: Nossa, é difícil... Eu não tenho grandes referências, nomes... Tem uma porção de gente fazendo música que eu gosto, que eu ouço, de variados estilos, como compositores considerados da música erudita, tem muitos nomes, tanto da música eletroacústica quanto da música experimental, que são referências para mim...

Eu não gosto de ficar citando nomes porque parece que esse cara é uma referência muito forte, e eu não sei se eu tenho uma referência muito forte... Tem caras que eu ouço mais, mas não sei dizer...

Mário Del Nunzio: E você poderia falar dos seus interesses musicais pessoais?

Adriano Monteiro: Depende em que termos vocês está falando... Em termos estritamente musicais, sem contar contexto social, profissional e coisas assim... Acho que estou me achando, ainda, pois estou procurando um caminho em que não tenho muitas referências. Eu fico procurando o que eu estou fazendo, não sinto que eu sei bem... Eu sei intuitivamente onde eu quero chegar, mas não sei um caminho certo a trilhar, então estou me achando, ainda, não estou totalmente consciente disso.

Mário Del Nunzio: Essa intuição é, de algum modo, explicável?

Adriano Monteiro: Não, é uma intuição bastante sensível. É explicável dentro da lógica do que eu venho ganhando de elementos para trabalhar musicalmente – meu repertório técnico, coisas assim. Se você for ver meus trabalhos que vem de uns anos para cá você encontra uma certa lógica, uma certa tendência do que eu estou seguindo. Aponta um caminho, mas esse caminho... Eu sinto que às vezes, sei lá, não é uma trilha que eu estou seguindo, eu estou fazendo a trilha.

Lucas Araújo: Mas é através da experimentação?

Adriano Monteiro: Através da experimentação... Experimentação é aquela coisa, muita coisa você olha e fala “ah, isso aqui não deu certo”, e às vezes você fala “isso aqui ficou bom, então vamos continuar por aqui”...

Mário Del Nunzio: E como se dá esse seu julgamento sobre se algo deu certo ou não?

Adriano Monteiro: Ah, rapaz, você quer que eu explique uns negócios que são muito difíceis [risos]. Não sei dizer...

Lucas Araújo: Mas não é gosto? Não gostei, gostei?

Adriano Monteiro: É, um pouco de gosto... Um pouco de influências externas, também, né, tem coisas que não tem como escapar de influências externas. Tem

coisas que você compara com coisas que o pessoal está fazendo, e essas coisas te influenciam, e você fala “bom, o que eu estou fazendo no meio disso, qual a minha postura”, e aí você avalia também o material a partir disso. Então, é isso... Não existe uma diretriz tão bem delineada, assim...

Mário Del Nunzio: Lucas, você gostaria de falar um pouco sobre isso?

Lucas Araújo: Bom, acho que na parte não específica do trabalho, mas no geral minha atitude em relação ao instrumento, e até de gosto, teve referências práticas, das pessoas com quem eu toquei... Então, por exemplo, Henrique Iwao e Mário Del Nunzio, que foram pessoas com quem eu toquei durante muito tempo, acabaram direcionando a minha maneira de enxergar esse tipo de prática... Então é uma referência próxima, de colegas...

Adriano Monteiro: É, eu acho que a principal referência – é meio bobo dizer isso – mas a principal referência, talvez no caso do Lucas e no meu caso, é o ambiente que vai gestando. E o ambiente inclui referências das adotadas socialmente enquanto grandes, dos grandes compositores e não sei o que mais, e referências pequenas do dia a dia, que vão moldando sua postura perante o fazer musical, que eu acho que é bem mais rico... Seguir um caminho certo às vezes é bom porque é eficiente, mas não sei se é mais prazeroso.

Mário Del Nunzio: Com relação a essa situação específica da gravação de hoje: a gravação vai sair num CD físico, coletânea com outros grupos; o que vocês acham da situação? Vocês gostam da ideia de CDs físicos?

Adriano Monteiro: A coisa de ter CD físico eu nunca parei para pensar a respeito... É legal, pensando, assim... E a coisa de estar gravando com outras pessoas eu acho muito legal, isso eu acho bastante interessante, estar no mesmo trabalho... Para quem pega o CD e escuta, percebe a riqueza que tem, as coisas diferentes que estão acontecendo, que a gente está fazendo, isso eu acho muito bom. Agora sobre a questão de estar num CD físico, não é relevante [risos].

Mário Del Nunzio: E em comparação com meios de distribuição virtual? Como vocês se posicionam quanto a isso? Disponibilização de músicas para descarrego?

Lucas Araújo: A gente teria músicas para descarrego se eu não fosse muito preguiçoso, fizesse o site e colocasse lá. Eu acho bom, gostaria de fazer [risos].

Adriano Monteiro: A Internet é muito mais eficiente em termos de [distribuição]. O CD, quantas cópias vão sair? Mas o acesso acaba sendo possivelmente muito menor.

Lucas Araújo: Mas menos difuso. A Internet pode calhar de alguém do Irão ouvir sua música e gostar, mas é incerto. Mas ainda existe uma questão do formato: você tem um CD que tem lá um número de pessoas que se juntaram e compõem essa coletânea, isso ainda fica...

Adriano Monteiro: Nesse caso específico, sim. Agora, se fosse para gravar um CD da gente, um CD do duo, eu não vejo muito sentido hoje em dia, não... Mesmo porque a nossa música não é muito *encedezável*, assim, a meu ver, no sentido de criar um álbum do duo, como um álbum é considerado um registro, um livro. No sentido de tentativa de divulgação, como esse álbum que é uma coletânea, aí sim é bastante interessante.

Lucas Araújo: É bom para dar de presente no Natal, para sua mãe, para sua namorada...

Adriano Monteiro: Agora, mesmo pela nossa proposta de improvisação, um registro com tentativa de ser algo durável, não faria muito sentido, *a priori*.

Mário Del Nunzio: E sobre a relação com o gênero *música experimental*? Vocês acham que esse termo faz algum sentido?

Lucas Araújo: O termo é verdadeiro, no sentido de como a prática se dá. Realmente, pelo menos no nosso duo, é música experimental, porque é sentar, testar, não deu, deu... E talvez ele seja um bom termo no sentido de unir coisas que têm um mesmo tipo de pensamento e não têm necessariamente o mesmo tipo de estética, pelo menos em termos de timbre... Mas em termos de postura, têm.

Adriano Monteiro: Eu sei intuitivamente falar porque seria experimental. Mas, experimental... O que você falou de experimentar, deu, não deu, isso também ocorre na música que não é considerada experimental.

Lucas Araújo: Mas não existe um guia forte. A gente tem referências e gostos pessoais, mas não é uma coisa do estilo...

Adriano Monteiro: Eu não sei muito bem se tem um estilo que a gente faz... Se aproxima, sei lá, de um pessoal que faz *live coding*, e tem essa coisa ruidista que se aproxima de uma coisa mais *noise*.

Mário Del Nunzio: E como se dá a circulação de vocês? Meios acadêmicos, extra acadêmicos? Onde vocês acham que faz mais sentido?

Adriano Monteiro: Das apresentações que a gente fez... Até o momento, a nossa atuação é bastante ligada à academia, perto do que se tem de produção musical mundo afora...

Lucas Araújo: Mas no meu caso não é por um querer meu...

Adriano Monteiro: No meu caso também não, só acontece, não tenho muito controle sobre isso, não.

Lucas Araújo: Eu não acredito que isso tenha que ser assim, que seja melhor ser ligado à academia.

Adriano Monteiro: Eu sou uma pessoa que gosta da academia porque eu gosto muito de pesquisar, gosto de estudar sempre, então, querendo ou não, você tem amigos nesse meio, e você dialoga, e as pessoas vêm ver seu repertório, assistem, e você acaba apresentando nesses ambientes porque você já está lá, e as coisas são facilitadas... Mas eu não tenho nenhuma pretensão, ou a gente tem uma postura, de ser uma coisa acadêmica ou não, isso nunca entrou em discussão, nem é pensado. Se acontece de estar mais ligado é porque simplesmente acontece, e se acontece de ter alguma repercussão fora, também acontece, nada é pensado...

Lucas Araújo: Mas, por enquanto, é nula – nossa incursão fora da academia não aconteceu ainda...

Mário Del Nunzio: Mas recentemente vocês tocaram no Ibrasotope e na PdCon...

Adriano Monteiro: PdCon era meio academia, meio não, havia pessoas que eram ligadas à academia, outras não, não lembro bem... É, Ibrasotope... Aqui, [CCJ, especificamente no projeto CCJ Experimental] não sei até que ponto é ligado ou não...

Mário Del Nunzio: É, aqui não tem nada a ver com academia...

Adriano Monteiro: É, mas o que acontece é assim: mesmo que a gente toque em lugares que não tenham nada a ver com academia em termos de organização burocrática e de logística, as pessoas envolvidas são ligadas à academia, de alguma forma, alunos ou professores, tem gente, isso é fato... Não aconteceu até hoje de tocarmos em algum lugar que não tenha ninguém com alguma ligação com academia...

Lucas Araújo: E eu não consigo vislumbrar espaço como isso poderia acontecer, a princípio... Mas também eu não tenho um grande tino de produção. [risos]

Adriano Monteiro: A questão é mais tátil... É mais de ir, fazer e ver – deu, deu, não deu, não deu. Eu também não sei, é uma coisa a se fazer...

Mário Del Nunzio: Vocês têm algo mais a acrescentar, algo que vocês achem relevante dizer?

Lucas Araújo: Bom, a gente com certeza gostaria de agradecer o convite, e foi legal preparar, foi legal gravar...

Adriano Monteiro: É, eu também agradeço. [risos]

27.CCJ Experimental: Duo Henrique Iwao & Mário Del Nunzio

Entrevista realizada para o Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: Henrique Iwao e Mário Del Nunzio

Entrevista conduzida por Alexandre Fenerich, a partir de questionário elaborado pelos produtores do projeto

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Alexandre Fenerich: Gente, fala do trabalho de vocês com o duo...

Mário Del Nunzio: Bom, o duo começou a ter uma atividade mais regular acho que por volta de 2007, mas a gente se conhece e faz coisas juntos mais ou menos desde 2001 ou 2002, por aí. Mas, enfim, a gente se formou em 2006 na UNICAMP, e em 2007 mudou, ou voltou, para São Paulo, e passou a ter uma atividade mais regular de ensaios e de desenvolvimento de coisas conjuntas. E, daí, formamos, de fato, esse duo.

Alexandre Fenerich: Mas vocês faziam alguma coisa, em duo, antes de virem para São Paulo, né?

Mário Del Nunzio: Sim, mas eram coisas mais ocasionais.

Henrique Iwao: É, a gente toca junto, em apresentações, desde 2003, em coisas ocasionais – peça para piano e guitarra, e junto com outras pessoas – quando a gente estudava composição na UNICAMP. Mas só em 2007 que a gente assumiu o duo como um grupo fixo e com uma agenda, e tentando achar um repertório. Não só um repertório de peças, mas de ações, de apresentações e tipos de ações musicais. Aí a gente trabalhou junto uma peça, que se chama “Verossimilhança do Espelho”, isso de 2007 para 2008, que realmente foi composta, e a gente a toca. A gente ficou ensaiando ela durante meses, assim, ensaiando e compondo, ao mesmo tempo. Isso fortaleceu a existência de um duo, realmente. E aí esse primeiro repertório que a gente fez tinha essa peça, “Verossimilhança do Espelho”, que tem uns 26 minutos, que é teclado, eletrônicos e guitarra, um solo do Mário e um solo meu. E aí a gente começou a tocar também improvisações, e o Mário toca outros solos, também, e a gente experimentou também algumas vezes que o Mário toca guitarra e eu mexo só em eletrônicos, computador. E agora além do teclado eu estou tocando computador e objetos amplificados.

Alexandre Fenerich: E, dentre essas ações do duo, como vocês sintetizariam seus interesses? Não é um duo de improvisação, já que existem peças... Quais seriam as preocupações de vocês nesse sentido?

Henrique Iwao: A ação do duo reflete um pouco as nossas preocupações conjuntas, e também as nossas preocupações individuais. Então, dentro das coisas que a gente faz inclui tanto composição quanto improvisação, e interpretação de peças de outras pessoas. Isso passa para dentro do duo... Não é um duo exclusivamente de interpretação de peças, mesmo porque não existem tantas peças assim, a gente pediu para amigos comporem peças para a gente, especificamente para teclado, guitarra e eletrônica, mas não tem um repertório vasto... Então a gente faz, também, improvisação – improvisação com alguma estruturação. Isso pode ser desde uma estruturação forte e decisiva para o que acontece musicalmente, quanto uma coisa mais vaga, ou uma conversa antes. Mas também a gente já se apresentou sem combinar coisas.

Mário Del Nunzio: E também, bastante frequentemente, quando a gente toca improvisação, a gente toca com outros músicos – nós dois e mais alguém. Nesses casos acontece algo mais próximo de improvisação, digamos, livre, sem uma estruturação prévia tão forte que define, pelo menos em termos gerais, o que a gente vai fazer. Quando a gente se apresenta em duo, me parece que isso é bem mais problemático. Me parece que existe uma necessidade da gente ter pelo menos algumas diretrizes.

Alexandre Fenerich: Por que você acha problemático?

Mário Del Nunzio: A problemática é que me parece que funciona melhor quando a gente tem as diretrizes [risos]. Talvez você discorde.

Henrique Iwao: Não, acho que não. O que eu acho importante de comentar – que a gente até estava falando durante a gravação – embora a gente tenha um duo e toque há muito tempo junto, e a gente sempre trocou informações, trabalha junto, tem várias coisas que a gente pensa parecido musicalmente, mas também tem diferenças grandes em vários aspectos. Não é um duo de pessoas que tocam da mesma maneira e que até lidam com o instrumentário da mesma forma.

Mário Del Nunzio: Ou mesmo que lidem com o pensamento musical da mesma forma. Em alguns casos é bastante distinto o modo como cada um de nós dois lida estruturalmente com música.

Alexandre Fenerich: Mas vocês acham que essa diferença cria algum tipo de articulação?

Mário Del Nunzio: Essa diferença certamente gera alguma tensão, e essa tensão pode ser bastante positiva, em termos de ação criativa... Em alguns casos talvez não... Ou seja, é uma situação que frequentemente está em risco.

Henrique Iwao: Eu acho assim, uma coisa que existe é, por exemplo, a relação das pessoas com os instrumentos. Então o Mário é uma pessoa mais detalhista e tem uma preocupação em ter uma grande variedade de possibilidades com o instrumento dele, e de nuances dentro dessas possibilidades, como passar de uma coisa para outra, enquanto que eu trato isso muito mais grosseiramente – não num sentido [ruim]. Às vezes eu tenho uma coisa que só faz uma coisa, outra que só faz outra [coisa], e, por exemplo, muitas vezes não é importante para mim a transição entre as duas, é só uma mudança, mesmo, e a articulação dessa mudança pode ser abrupta... Aí tem uma questão de tempo, de como trabalhar isso.

Alexandre Fenerich: Uma coisa interessante é que vocês começaram como um duo de teclado e guitarra, e agora vocês vieram com um *set* de guitarra e vários instrumentos que você criou. E isso, para mim, que estou vendo, tem uma diferença de gestual muito grande, como se fossem dois campos muito diferentes. No entanto, vocês conseguem criar ligações sonoras entre os dois campos. Eu queria que vocês comentassem esse *set* que vocês estão fazendo agora e sobre o que vocês gravaram para esse disco [*CCJ Experimental*], a partir dessas diferenças ou não.

Mário Del Nunzio: De fato, há a necessidade de se criar um modo de relacionamento entre o que o Henrique faz e o que eu faço. Por exemplo, ele não toca notas, e em muitos casos eu toco notas – eu tinha comentado isso durante a gravação – e isso gera uma coisa que em algumas situações me causa uma estranheza grande. Não é uma estranheza necessariamente negativa, mas são coisas muito diferentes – por exemplo, quando eu toco mais sequências de notas. Mas em outros casos a integração pode ser sonoramente muito próxima. Por exemplo, se eu toco com técnicas expandidas, ou com algum tipo de efeito, eu posso fazer sonoridades relativamente próximas às que ele faz. Então há esse trânsito entre uma coisa e outra

Henrique Iwao: E buscar algumas articulações que são parecidas. Às vezes o gesto em si e o som em si não são [parecidos], mas uma articulação maior, por exemplo, de fluxo, ou de densidade, ou de quantidade de coisas acontecendo, ou de cortes ou de pausas gera as ligações entre uma coisa e outra. Ou de interações que ocorrem, por exemplo, de um tocar e o outro não tocar, e aí quando um para de tocar o outro começa, e de pequenas regras que vão sendo compostas ou pensadas durante.

Mário Del Nunzio: De fato um pensamento estrutural, talvez mais abstrato, mesmo, que certamente faz parte do que a gente faz. Mesmo se for improvisação, existe um pensamento estrutural razoavelmente presente, mesmo se não determinado previamente.

Henrique Iwao: Ou, a gente pode pensar, se eu estou fazendo muitas mudanças, ou o Mário está fazendo muitas mudanças de articulação, ou de tipos de gestos, é uma coisa que pode ser incorporada por qualquer outra pessoa; é só ela ter um repertório de gestos diferentes, ou ela ter um instrumentário um que tenha coisas diferentes, que se ela alternar do mesmo jeito já cria essa articulação de forma, de forma de agir e de soar.

Mas, para falar um pouco do que eu trouxe hoje: tem um computador, que eu programo com *PureData*, PD, que é um *software* livre de música, e é aberto para você programar com objetos, caixinhas, desde uma coisa simples, como uma coisa que conta o tempo passando, até um sequenciador, até, por exemplo, o que eu estava usando, que é um sintetizador de forma de onda; mas a saída desse sintetizador de forma de onda vai para dois amplificadores de guitarra, que têm na frente caixas claras, e daí a função desses sintetizadores – é claro que eles têm timbre, têm algumas mudanças – mas a função é excitar a caixa para ter o som da caixa clara, junto com os filtros que o amplificador tem, e disso passar para um som totalmente sintético, também, que é o som sem caixa clara, que é o som em linha.

Alexandre Fenerich: Que é o som direto do computador, sem passar pelo amplificador.

Henrique Iwao: É. Também estou usando isso daqui com um *delay*. Ele toca nas duas caixas, aí eu programo quanto tempo demora para repetir na outra caixa, e posso mudar isso com um controlador que funciona por MIDI. Isso daqui chama voz de robô, eu comprei numa lojinha, e é um instrumento relativamente caro, custou R\$ 50, e aí eu abri ele junto com o Pan&Tone, o Cristiano Rosa, que é um cara que vira e mexe está por aqui, em São Paulo, mas é de Porto Alegre, originalmente, e, é bem simples, eu coloquei uma saída de som, um mecanismo que o deixa ligado o tempo todo, e um para fazer retroalimentação.

Alexandre Fenerich: Ainda falando dessa diferença dos instrumentos. Para quem vê de fora é uma diferença interessante, também. A guitarra tem a sua história, e tal, mas os instrumentos que o Henrique trabalha não têm, eles são quase objetos. Vocês pensam nessa diferença? Como ela fica para vocês?

Henrique Iwao: Acho que está muito cedo para responder essa pergunta.

Mário Del Nunzio: Eu posso dizer que eu, de fato, penso na história da guitarra [risos]...

Alexandre Fenerich: E na história da guitarra com alguém que toca voz de robô?

Henrique Iwao: É que o Mário é muito versátil [risos]. Então ele consegue aguentar eu tocando.

Alexandre Fenerich: Não, é só ver o Mário tocando que é evidente que não são os modos normais de tocar guitarra, então expande-se todo o próprio gestual visual da guitarra. Enfim, mas o que vocês acham desse encontro?

Henrique Iwao: Essas coisas, para mim, são recentes. Eu tocava piano, e aí eu fui tentando migrar para tocar teclado, e aí eu ficava pensando “poxa, mas eu também quero fazer outras coisas”, e aí veio computador e objetos e brinquedos. Mas, por exemplo, ano que vem eu tenho que voltar um pouco para o teclado, mas eu também tenho que aprofundar nessas coisas, que são muito recentes. O que é importante é que a nossa configuração de duo, e também como a gente se conhece muito bem, ela permite essa diferença. Acho que esse é o ponto importante. Agora, a compreensão do que é, ou uma teorização em cima disso, eu não tenho. Acho que são só duas pessoas convivendo musicalmente, fazendo coisas.

Mário Del Nunzio: É, bom, existe o gesto físico que leva a uma determinada sonoridade, e existe essa coisa de reavaliação do gesto físico enquanto portador de significado musical, por exemplo, na guitarra. Uma das peças que eu tocava é justamente o trabalho da independência das ações físicas dos membros do instrumentista, de modo a peça tornar-se uma espécie de coreografia, não tem uma sonoridade fixa pré-definida, mas tem uma série de ações que devem ser cumpridas sobre o instrumento para ela ser devidamente realizada. E é possível também pensar em aproximações das duas coisas nesse sentido: o que o Henrique faz na mesa é bastante, digamos, performático; dá para pensar que, além da sonoridade, existe essa outra necessidade de ver o que a pessoa está fazendo, dessa ação ser significativa musicalmente.

Henrique Iwao: É, isso é uma coisa em comum. Tem essa preocupação sobre o gesto físico. A gente trabalha em apresentações em peças o gesto físico como parte da música. Então não é uma coisa que simplesmente tem uma função de gerar som; ela tem função de gerar som, ou ela acaba gerando som. Mas, em geral...

Mário Del Nunzio: Em geral, não, mas em algumas ocasiões é um pouco invertido.

Henrique Iwao: É, a gente pode brincar com isso, também, como a gente brinca com várias outras coisas em música. Se o gesto físico é realmente parte da música, então existe como você ter o gesto que geraria uma expectativa de um som, mas sem o som; ou essas diferentes nuances entre essas coisas, desde gestos que não fazem som, gestos que ocasionalmente fazem, gestos que não têm nada a ver com fazer som mas estão ali no meio, mas você compõe eles usando o tempo deles, a movimentação, e essa força, da energia do gesto, mesmo, como parte da música.

Alexandre Fenerich: No contexto que a gente está explorando nessa série, como vocês pensam, ou se inserem, sob esse grande guarda-chuva teórico que se chamou de música experimental? Isso faz sentido para vocês? Como faz sentido?

Mário Del Nunzio: O termo faz sentido porque é bastante útil, me parece. Parece que existe uma vasta produção que, como não tem nenhum outro nome, ou como tem outros nomes que são menos desejáveis, talvez...

Henrique Iwao: E abrangentes...

Mário Del Nunzio: E abrangentes, talvez... Isso faz com que esse termo, música experimental, seja mais ou menos necessário para encetar uma comunicação, para estabelecer contatos com pessoas, e não definir um grupo de atuação, mas definir talvez uma área de interesse comum, que talvez não seja muito vasta, mas que é circundada pelas especificidades de cada um.

Henrique Iwao: É, tem um sentido de comunidade, de criação de comunidade. E desde o final de 2007 a gente colocou bastante esforço em tentar aglutinar essas pessoas que faziam música experimental... Foi quando a gente mudou, para morar na mesma casa, e fundou o Ibrasotope, que é um núcleo de música experimental. Eu não lembro como a gente começou a usar esse termo, mas foi uma coisa que acabou aglutinando pessoas que tocavam improvisação livre, tocavam *noise*, coisas bem barulhentas, tocavam música contemporânea de concerto, ou até tocavam música *pop* mais esquisita que não estava inserida no universo [pop].

Alexandre Fenerich: E vocês acham que existe, na nossa comunidade brasileira, uma cena se formando? Não só com o Ibrasotope, mas para além do Ibrasotope, existe uma organização de pessoas para se formar essa cena? Como vocês veem essa realidade, com relação a música experimental?

Mário Del Nunzio: Tem vários lugares por aí que tem realizado coisas.

Henrique Iwao: A gente tem se esforçado para promover coisas, com o Ibrasotope. Você mesmo, Alexandre Fenerich, e o Giu [Giuliano Obici], estão aí junto

com a gente em várias coisas com a Rumor, também. No Rio de Janeiro tem um espaço que se chama Plano B, da Fátima e do Fernando. Florianópolis tem o Peter [Gossweiler], o Batavinho [Gustavo H. Serpa], o Zimmer, o pessoal batalhando lá umas apresentações, eles fazem umas apresentações lá que se chama Festival Música Livre. Em Porto Alegre tem um pessoal, também. Eu fui para BH em outubro, junto com o pessoal da Azucrina Records, a gente fez um evento, também. Tem o Ricardo Brasileiro, que a gente encontrou, que está em Recife, bem interessado em começar um projeto. Então, é, as perspectivas são boas. É uma coisa que parecia estar muito dispersa, um tempo atrás, e agora parece que está se juntando.

Alexandre Fenerich: E com relação ao registro – isso que estamos fazendo agora – como vocês veem esse tipo de música se inserir? Existiria um mercado fonográfico, faz sentido falar nisso? Faz sentido gravar um disco para Internet? Como vocês veem essa inserção da música experimental em algo que já tem um mercado muito específico – mercado, não público. Como a música experimental se coloca em relação a isso?

Mário Del Nunzio: Acho que a gente está numa situação muito problemática para falar de mercado. A gente não tem nenhum alcance no mercado. A gente não ganha nenhum dinheiro no mercado. A gente ocasionalmente faz uma coisa no SESC, sei lá, em instituições que já são em parte voltadas a isso...

Henrique Iwao: A gente entra naquela categoria de artista, mesmo, que precisa ser financiado, ou quando se compra é porque se está pensando numa curadoria, ou aquilo como um bem cultural diferenciado.

Mário Del Nunzio: Agora, por outro lado, com relação a essa coisa de disco, a gente lançou dois discos pela Internet, por um selo russo, e o segundo, sei lá, em quinze dias ou algo assim tinha mais de 20 mil *downloads*.

Henrique Iwao: [O selo] chama Clinical Archives, [o disco é] o “Música Eletrônica 2004”, mas também é a gravadora alternativa que mais faz coisas na Internet.

Mário Del Nunzio: Ninguém garante que eles ouviram o disco. Mas pelo menos se a pessoa baixou o disco existe uma intenção de conhecer aquilo lá. Ou seja, pessoas interessadas parece que há.

Henrique Iwao: Você acaba conhecendo várias pessoas interessadas, pessoas que fazem coisas, desde pessoas amadoras até pessoas que realmente estão tocando, e que estão tentando viver disso – às vezes não conseguem, muitas vezes não...

A gente tem contato na Internet, bastante. É uma coisa que realmente funciona no sentido de aproximar algumas pessoas, das pessoas ficarem sabendo... Ou a pessoa não ir aos *shows*, mas acessar. Acaba fazendo parte de uma série de ações para ver se aquilo vai aglutinar mais pessoas. E, por enquanto, eu vejo isso como algo positivo, esse esforço de colocar coisas na Internet, tirar fotos, divulgar, fazer vídeo, é positivo no sentido de alcançar algumas pessoas um pouco mais, e de repente alguém descobrir que se interessa por aquilo. Mas do disco específico, aqui... É o Ministério da Cultura investindo na arte... Isso é bom, né... E, bom, tá sendo legal gravar.

Alexandre Fenerich: Quais as referências de vocês? Como foi a formação musical de vocês – não tanto a oficial, mas a extra-oficial, de gostos...

Mário Del Nunzio: As coisas que são realmente importantes para mim, em geral, são coisas de música contemporânea de concerto, apesar de eu ter uma séria restrição em relação à maior parte do que é feito nessa área de atuação. Mas tem algumas pessoas, alguns compositores, que eu gosto bastante, tipo Xenakis, Ferneyhough, talvez [Richard] Barrett, enfim...

Henrique Iwao: O que eu acho curioso é que essa lista é muito parecida... Mas talvez o que atraia nela seja diferente, às vezes.

Mário Del Nunzio: E algumas pessoas de improvisação, que eu ouço bastante... Dos grandes nomes, sei lá, Derek Bailey...

Henrique Iwao: Eu lembro alguém que não é uma pessoa que eu tenho escutado muito ultimamente, mas que foi uma influência bem importante, quando eu estava na UNICAMP, também, o John Cage, por usar materiais diversos, e o que era importante era o tipo de estruturação, na qual o material em si era relegado a um plano secundário, mas o jeito de lidar com aquele material era pré-definido, muitas vezes; e até trabalhos de *performance* que são com coisas inusitadas, mas são também fechados, ou a pessoa trabalha até chegar numa versão fixa daquilo. Isso tem a ver com aproveitar os objetos, mas tem várias outras influências... Ah, tem sempre os amigos, e eu sou uma pessoa bastante influenciável, que gosta dos amigos e das coisas que eles fazem, e isso acaba, também contaminado as coisas que eu faço.

Mário Del Nunzio: Ah, sim, isso também no meu caso é bastante verdadeiro, até porque muitas vezes eu também toco peças deles...

Henrique Iwao: É, a gente procura manter os amigos perto [risos]. Que mais... Música eletroacústica, eu ouvi muito Xenakis, sempre ouço muito, é uma grande referência, de mexer com grandes texturas, coisas que se adensam e se rarefazem, que eu gosto bastante.

Mário Del Nunzio: Eu tenho pensado bastante sobre o que Xenakis fala sobre a música como portadora de inteligência. E, por outro lado, como portadora de crítica, mesmo, algo reflexivo. E aí cabe falar de outra pessoa que eu tinha esquecido de mencionar antes que é o Lachenmann.

Alexandre Fenerich: Como assim? Sinteticamente...

Mário Del Nunzio: Sinteticamente, é assim, curto e grosso: eu não sou uma pessoa atraída pelos sons, eu prefiro as relações e tensões geradas, que talvez resultem em sons, não necessariamente. Sons tomados isoladamente, sensualmente [risos], para o que eu faço musicalmente não trazem nada. Enfim, eu acredito, por exemplo, em estrutura, mas não acredito em sons [risos].

Alexandre Fenerich: Ou seja, você poderia fazer música com qualquer tipo de objeto, não necessariamente sonoros...

Mário Del Nunzio: Talvez, mas talvez eu lide melhor com objetos que são sonoros e precise deles para atuar...

Henrique Iwao: Eu queria citar também como referência bandas de *rock*. Bastante diferente do que falamos até agora... Uma banda que eu escuto bastante é o Pixies, e coisas de *rock* da década de [19]90.

Alexandre Fenerich: É isso que eu ia apontar, que apesar de vocês terem uma formação muito ligada à estrutura do concerto, e a pessoas que fizeram música de concerto, vocês criam situações e tocam em situações que se distanciam do concerto. Por exemplo, vocês criam no Ibrasotape um concerto, uma vez por mês; é um concerto no sentido de que tem silêncio, que as pessoas param para ouvir, mas, por outro lado, é na casa de vocês, então todo esse formalismo, essa estrutura social do concerto vocês quebraram totalmente. E, bom, o Mário acabou de tocar em concerto, mas me parece que a produção de vocês se dá muito mais fora desse lugar de concerto do que neles. Eu também tenho um gosto e uma formação não igual à de vocês, mas do mesmo tipo: eu gosto de música de concerto, venho desse lugar, mas eu não faço mais música de concerto. Por que disso, vocês concordam com isso, tem alguma questão aí ou eu estou inventando moda?

Mário Del Nunzio: Tem uma série de questões aí. Primeiro é que essa estrutura de concerto no Brasil, para música contemporânea, para não dizer que não existe, existe uma vez por ano. Então é algo absolutamente distante da realidade de uma pessoa que quer atuar artisticamente durante o ano todo [risos]. Não faz parte

dos meus interesses compor uma peça para ser tocada na Bienal a cada dois anos e esperar esses dois anos para ver se a peça vai ser tocada ou não, se não for selecionada, enfim... Então existe essa situação de querer atividade artística, de fato, querer criar a coisa.

Henrique Iwao: E várias circunstâncias na vida foram levando a essa situação. A gente começou bem como aluno; quando a gente começou na UNICAMP queria ser compositor, escrever partitura para as pessoas tocarem... Mas é uma coisa inviável, ou foi inviável, talvez seja viável para alguém, mas para a gente não foi viável.

Mário Del Nunzio: É uma coisa que acontece ocasionalmente.

Henrique Iwao: É, mas essa postura, assim, foi inviável. E, também, no meu caso, teve outros interesses, que começaram a pesar, bastante... Meu interesse por dança, trabalhar junto com dança, que já mostra um jeito de trabalhar totalmente diferente, que leva as pessoas no começo a brigarem, mas depois de um tempo entender jeitos e maneiras diferentes de tratar as coisas, e também situações diferentes... E a minha ligação disso é mais até numa questão de ensaio e de experiência cotidiana com um tipo de arte que era bem diferente, e que também abriu possibilidade de diversidade de tratamento em relação a música.

Mário Del Nunzio: Uma outra coisa é que a situação formal de concerto me parece que acaba dependendo de uma série de concepções, até mesmo estilísticas, mas mais ainda com relação a duração, formato de apresentação, esse tipo de coisa. Muitas vezes isso é muito interessante para a carreira, mas não é interessante do ponto de vista de criação musical – por exemplo, ter que compor peças entre 8 e 12 minutos, porque esse é o padrão...

Henrique Iwao: É, isso desde quando a gente estudava na UNICAMP... Tem um aspecto que se apresenta como alienante, pelo menos para nós, nessa estrutura...

Mário Del Nunzio: Ou, então, compor peças que vão ser tocadas só uma vez pelo conjunto que encomendou a peça, ou pediu para você fazer a peça, para um festival aí... E aí acaba... Não tem, por exemplo, a possibilidade de você mudar, reescrever alguma coisa que você acha que poderia ser diferente, trabalhar com o grupo, não tem isso... E, por exemplo, fazendo o que a gente faz, isso é bastante presente. Ou, por exemplo, fazer uma peça de quase meia hora, não tem isso em música contemporânea de concerto padrão... A não ser para grandes compositores...

Alexandre Fenerich: Acho que hoje já não tem mais, acho que já teve... Se você olha os programas de hoje é muito raro, é bem difícil, realmente...

Mário Del Nunzio: Se você olha as chamadas de edital, as chamadas de concurso por aí, enfim, vai ter peça para clarineta, violoncelo, violino, piano e não sei o que, com duração entre 7 e 12 minutos ou qualquer coisa assim...

Henrique Iwao: É, passa por uma série de crivos que tem a ver com carreira, mas não tem muito a ver com música. É que é um sistema que quer abarcar muita gente, mas não tem espaço para todo mundo, e você precisa criar filtros, e pessoas bem-sucedidas, pessoas malsucedidas, como todo sistema...

Alexandre Fenerich: Mas a realidade é que nós vivemos em realidades diferentes...

Mário Del Nunzio: Absurdamente diferentes.

Henrique Iwao: A gente não está nem inserido nisso... Então não tem nem essa busca de ser compositor... Quer dizer, existe, mas tem menos incentivos para que isso ocorra... Tem muita gente que viaja para fora, né...

Alexandre Fenerich: A gente fala de uma estrutura que foi de concerto, não sei se vocês concordam, mas essa estrutura cada vez mais está mais afunilada, com regras mais claras, e cada vez mais desinteressante.

Mário Del Nunzio: Sim... Agora, tem o outro lado, né... [risos] Eu, ainda, eventualmente escrevo música de concerto, que eventualmente é tocada, etc...

Alexandre Fenerich: Isso reflete no fato de vocês comporem e tocarem... Eventualmente até criarem instrumentos, pesquisarem instrumentos. Isso faz parte da pesquisa musical, não é mais separado o compositor, etc... Então tá bom.

Henrique Iwao: Obrigado, eu sou Henrique Iwao, ele é Mário Del Nunzio, tchau...

28. CCJ Experimental: Marco Scarassatti e Valério Fiel da Costa

Entrevista realizada para o Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: Marco Scarassatti e Valério Fiel da Costa

*Entrevista conduzida por Henrique Iwao, a partir de
questionário elaborado pelos produtores do projeto*

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Henrique Iwao: Primeiro, eu gostaria que vocês se apresentassem, falassem um pouco das suas histórias, dos seus trabalhos, e como se juntaram para fazer [essa gravação], hoje.

Marco Scarassatti: Bom, meu nome é Marco Scarassatti, eu sou compositor, gosto de falar que eu sou artista sonoro, também, porque penso que ao falar em música, pensando que ela é um produto sociocultural, hoje ela tem que ser pensada como uma arte sonora, em que você manuseia objetos, inclusive a própria música. Eu tenho um trabalho com esculturas sonoras e improvisação, e tenho um trabalho mais recente que é de uma escrita para esses instrumentos não convencionais. Eu me formei em composição pela UNICAMP, fiz o mestrado em Multimeios, doutorado em Educação e tenho dado aula. Tenho também um projeto de pesquisa com a construção poética do espaço sonoro, como as outras linguagens constroem suas dimensões de espaço através do som, seja poesia, literatura em geral, cinema, e a própria música como um território.

Valério Fiel da Costa: Eu sou Valério Fiel da Costa, também me formei na UNICAMP, em composição, também, aliás, conheci o Marco lá na UNICAMP, em 1995, a primeira *performance* de música contemporânea que eu assisti na UNICAMP era do Marco, uma *performance* que ele aproveitava que a estrutura da UNICAMP, no Departamento de Música, não tinha isolamento acústico, ele abriu as janelas das salas de piano, pôs as pessoas no corredor no centro, e tocou uma peça para seis pianos, e a gente conseguiu ouvir tudo o que estava acontecendo em todas as salas.

Marco Scarassatti: Tudo que a gente ouvia sempre, no dia a dia [risos].

Valério Fiel da Costa: E no dia o Marco agradeceu o arquiteto por ter feito as salas daquele jeito.

Marco Scarassatti: Era uma singela homenagem a ele.

Valério Fiel da Costa: Enfim, me formei em 2000, fiz mestrado lá, também, me especializei em preparação de pianos, especificamente o trabalho do John Cage nesse ramo, fiz doutorado lá, também, concluí esse ano, em julho, onde eu estudo

indeterminação do ponto de vista da morfologia musical. Eu tenho um trabalho com música eletroacústica, com música escrita, peças de concerto, e um trabalho também com improvisação usando objetos amplificados, que começou em 2000, com um grupo lá de Belém que eu ajudei a fundar, que chama Artesanato Furioso, junto com Fábio Cavalcante, cuja tônica é esse suporte. O *set* de instrumentos foi evoluindo, eu fui escolhendo com o passar do tempo novas coisas interessantes sonoras, e hoje em dia eu trabalho com um *set* mais ou menos fixo de objetos amplificados, alguns deles processados ao vivo com computador.

Henrique Iwao: Conta um pouco como vocês dois vieram parar aqui nessa gravação.

Marco Scarassatti: Foi tanto obra do acaso, e o acaso possibilitando um grande encontro, porque eu conheci o Valério na graduação, e me lembro bastante dele levar algumas partituras, [que eu via] no corredor, e também de organizar o Encontro de Compositores, que de certa forma deu continuidade a uma coisa que a gente fazia antes, que era a Mostra de Composição, Mostradamus. Acho que tinha muita coisa em comum, mas nunca teve a possibilidade de tocar junto, e essa possibilidade foi dada por obra do acaso, mesmo. O Valério ia gravar, eu também ia gravar com o César, e acabou que nos juntamos.

Valério Fiel da Costa: Foi bem obra do acaso, porque houve uma questão a respeito das datas, alguém que poderia numa data e não poderia na outra, e de repente teve possibilidade de fazer com o Marco.

Marco Scarassatti: Só uma coisa que eu esqueci de falar, que tem o grupo que eu faço parte e criei, que é o Sônax, e a gente trabalha com improvisação em cima das coisas que eu construo e também das coisas que o Marcelo Bonfim constrói, aliás, essa viola-banjo-cavaquinho-de-panela é obra do Marcelo Bonfim, e eu estou pensando em nem devolver para ele.

Valério Fiel da Costa: E tem outra coisa, a afinidade, acho que não ideológica, mas de abordagem, essa coisa de usar objetos amplificados, não trabalhar diretamente com o dado digital, sobre suporte, e tal, isso tem tudo a ver.

Marco Scarassatti: Para mim foi o encontro, um encontro muito interessante, a postura de improvisação, o repertório que traz no instante as soluções, as saídas, o respeito, eu fiquei muito feliz, mesmo, de ter a oportunidade de tocar, e tomara que a gente faça mais.

Valério Fiel da Costa: Achei muito bom, e é raro, de primeira, assim, a gente sentar e tocar. Porque a improvisação livre é um negócio não tão em aberto, assim, a gente resolve muitos problemas da improvisação escolhendo adequadamente os

parceiros. Eu já conhecia a maneira como você trabalhava, sabia o que ia acontecer, mais ou menos – não no detalhe, mas em termos de abordagem, em termos de como tu pensas o teu material, teu gestual, e tal – e eu já vim preparado para participar de um ritual, mesmo, de música, que é como vocês trabalham no Sônax, que é uma coisa mais ritual, e no final convidar o público para tocar os instrumentos, e aí vocês ficam tocando uma flauta, e fica uma coisa mais ritual, ainda... E eu economizei bastante em processamento, por exemplo, para viver essa coisa do objeto amplificado, aquele objeto que você visualiza e já faz automaticamente uma espécie de solfejo da textura que ele vai produzir, tem mediação. E isso deu para fazer aqui, e eu estou pensando em enxugar bastante esse *set*, porque tem som demais aí.

Marco Scarassatti: E eu estou pensando em trazer algumas outras coisas, então é melhor você manter...

Só lembrar isso, do ritual, hoje é um dia especial e complicado para a gente estar aqui. Foi uma decisão difícil também topar tocar, porque o Ignácio de Campos não faleceu hoje, mas foi encontrado hoje morto, e é um grande compositor e amigo, e eu fiquei pensando muito, assim... Parei na estrada quando eu soube da notícia, pensei se eu deveria fazer ou não, pensei em voltar para Campinas, e aí eu decidi empreitar, porque é a maneira de fazer um ritual de passagem, mesmo.

Valério Fiel da Costa: Quando eu soube da notícia eu fiquei paralisado no sofá, me perguntando, também, a mesma coisa... E quando você propôs, “vamos tocar, vamos fazer esse ritual”, a coisa ganhou um outro sentido, ganhou uma dimensão completamente diferente, e é bastante provável que o resultado sonoro disso aí reflita um pouco desse clima, dessa atmosfera, disso que a gente está vivendo. Aliás, perguntaram qual é o nome da coisa, a gente podia pensar por aí, também.

Marco Scarassatti: Acho que sim, certamente, alguma coisa relacionada.

Henrique Iwao: Como vocês enxergam o que vocês fazem dentro desse guarda-chuva que a gente chama de música experimental? Como vocês lidam com isso, o que vocês acham do termo?

Valério Fiel da Costa: Para mim, é como você falou, é um termo guarda-chuva, mesmo. Nós usamos o termo para podermos nos colocar de alguma maneira no mercado. O que nós fazemos? Nós lidamos com materiais, gestualização de materiais, articulação das coisas que são produzidas no tempo, tudo isso organizado de alguma maneira, de acordo com algum projeto. É uma maneira de fazer música muito essencial, difícil de categorizar, de generalizar. É difícil explicar o que a gente faz, para quem não entende, mas eu tenho tido sucesso em explicar o que eu faço

quando eu uso o termo música experimental – na hora as pessoas [dizem] “ah, entendi”. E parece que, para o público de modo geral, um grande leque de possibilidades cabe nesse gênero, nisso que não é um gênero, mas acaba servindo como, e eles seriam capazes de consumir tudo que estivesse embaixo desse guarda-chuva; se você disser que Naná Vasconcelos é experimental eles vão dizer “ah, entendi”... E, vão consumir a música do Naná Vasconcelos e a tua música, ou a música do pessoal do Ibrasotape, dentro do mesmo contexto, sem crise; eles vão dizer “isso tudo é música experimental”, mesmo que as propostas sejam completamente diferentes.

Marco Scarassatti: Acho que a dificuldade – não é de hoje, de uns tempos para cá – de você adjetivar a música, fez com que esse grande guarda-chuva abrigasse os que estavam desamparados. Agora, eu gosto do [termo] música experimental porque acho que a música é sempre experimental, num certo sentido, é para ser, justamente por ser uma arte do tempo. No momento que você propõe uma nota, por mais que ela esteja aprisionada nas grandes do pentagrama, ela tem o risco do meio, da propagação no meio. Agora, por outro lado, fico pensando no por que dessa necessidade da gente criar adjetivos para poder sobreviver daquilo que a gente faz. É experimental porque ela não tem uma formalização pronta, a priori, e ela é processual, agora, acima de tudo é música, ou o que eu prefiro falar, é arte sonora.

Valério Fiel da Costa: Esse termo que os artistas visuais roubaram da gente.

Marco Scarassatti: Pois é, é que a gente demorou a usar.

Valério Fiel da Costa: Pois é, mas estava na hora, porque é muito mais adequado do que música. Música não significa isso que a gente está fazendo, a raiz da palavra não significa. Arte sonora resolve. E aí cada um faz do seu jeito e explica o que fez. Aí estamos falando...

Marco Scarassatti: Inclusive na arte sonora cabe a música.

Valério Fiel da Costa: Pois é, cabe a música. Esse jeito de mexer com os sons, organizando dessa forma, vinculado a uma tradição, é uma arte sonora específica, mas é uma arte sonora. Agora, vai dizer isso para o artista visual. É complicado.

Marco Scarassatti: Cada um quer colocar a sua cerca.

Henrique Iwao: Como vocês lidam com a distribuição na Internet? Isso muda alguma coisa no fazer musical de vocês?

Marco Scarassatti: Acho que a Internet abre um campo de possibilidade, que acho que a gente não tinha, que é o de veicular qualquer informação. Eu lembro da época de graduação, que quando alguém tinha uma fita, sei lá, do “Gruppen”, do

Stockhausen, corria todo mundo para comprar fita virgem e gravar. Hoje qualquer um coloca o nome do compositor, e até o inexistente já tem lá. Então a possibilidade de circulação da informação é interessante, e é interessante para quem produz criar um meio de circulação – não vou falar mais democrático porque democracia é a forma requintada da ditadura, porque é uma ditadura da maioria – agora, ela tem um potencial para você fazer o seu próprio trabalho, você fazer sozinho e difundir, trocar, conhecer gente, ampliar o conceito de rede, embora em termos da compressão do áudio você tem uma simplificação, uma redução – redução não no sentido da escuta reduzida – mas uma simplificação, mesmo. Agora, eu acho interessante enquanto possibilidade, de você fazer sem ter que se adequar aos meios já pré-estabelecidos.

Valério Fiel da Costa: Internet ajudou a potencializar aquela ideia de esvaziamento das grandes questões, das grandes morais por trás da arte. A produção era muito restrita, a distribuição dependia de um contrato entre uma distribuidora e um artista, era tudo muito exclusivo, tudo muito difícil, e você só era considerado um artista de verdade, um artista de fato, se você estivesse dentro desse circuito.

Marco Scarassatti: Às vezes até para você se auto afirmar, para você construir a sua própria autoimagem era extremamente complicado, porque como você fala que você é artista se você não consegue produzir nada, não consegue veicular...

Valério Fiel da Costa: Porque era tudo muito caro, tudo muito difícil, supunha-se que não existia público para determinado tipo de coisa... E, no entanto, aquelas grandes verdades da arte vinham ruindo, o que é música, o que não é música, boa música, má música, e quando apareceu a Internet eu penso que ficou evidente o que aconteceu: aconteceu que houve um esvaziamento muito grande dessa noção; a gente consegue com recursos eletrônicos não tão caros produzir a nossa música, distribuí-la na Internet para um número de pessoas que está para além do que a indústria fazia antes, e existe uma informação, uma maneira de fazer música, uma maneira de lidar com materiais, com a noção de instrumento, com a noção de ruído, etc., que já está num volume tal que força, pressiona, acho que de forma definitiva aquilo que as pessoas defendiam como músico, aquilo que deveria ser feito sobre aquele suporte que até então era caro, difícil e inacessível. Agora você é obrigado a lidar com milhões de informações que, cada uma à sua maneira, contradizem o modelo que a gente vinha seguindo até agora. E aí acontece uma situação de deriva que eu acho muito interessante: “ah, isso aqui tem que ser feito de tal maneira, isso aqui não”, “não sei”, “mas como assim não sei, você não quer se posicionar?”, “não, entre na Internet, veja o que está acontecendo, veja para onde vai”; não vai para lugar nenhum, é um rizoma, mesmo, e não dá mais para diferenciar entre as coisas de qualidade e as coisas precárias, porque existe muita coisa feita com rigor e disciplina

utilizando recursos que até então eram considerados precários. Por exemplo, defeito de aparelho digital, isso já é um objeto sonoro que é utilizado bastante, já num nível muito alto e tal. E cada indivíduo, graças à autonomia que ganhou pelo barateamento na etapa de produção e distribuição, cada indivíduo cria seu próprio universo, e esse universo é disponibilizado para quem quiser.

Marco Scarassatti: Só uma ressalva, com relação à Internet, que é a fruição coletiva, porque a fruição coletiva não se dá no mesmo espaço; cada um está ensimesmado no seu universo, e isso lógico que dá uma possibilidade que você crie a sua rede de consumo, de troca e tudo mais, mas também acho que cada vez mais impossibilita um embate, do se encontrar, como, por exemplo, os concertos no Ibrasotope: a oportunidade do encontro num espaço que não é o espaço virtual tem que ser preservada.

Valério Fiel da Costa: Eu tenho a impressão que a Internet funciona muito como um mostruário de obras, de autores. A atividade de concerto, eu não vejo ela sendo prejudicada por conta disso, porque agora a gente tem, por exemplo, a possibilidade de fazer uma divulgação extensiva das atividades do Ibrasotope, apresentando como dado de mediação a própria música, então você ouve, gosta e vai ver. Acho que esse ver ao vivo ainda tem um apelo.

Marco Scarassatti: Eu tenho ainda um pé atrás. Acho que a tendência é do universo do computador pessoal se transformar no universo pessoal, porque esses espaços de fruição coletiva não conseguem concorrer com a ocupação do tempo, do sempre dia – porque a tela do computador é sempre dia e é sempre uma janela para o mundo – e a presença territorial, espacial, num mesmo *locus*, de duas pessoas, três pessoas ou mais acho que tende a ficar difícil, mas também quero pagar para ver.

Valério Fiel da Costa: Eu sou otimista.

Henrique Iwao: Se vocês puderem citar referências, músicos que influenciaram vocês, que vocês gostam, e falar um pouco sobre.

Marco Scarassatti: Eu não posso deixar de falar do Smetak, que inclusive escrevi um livro sobre ele, fiz minha pesquisa sobre ele. É uma grande influência. Gosto muito do Scelsi, do Lachenmann, até de boa parte das coisas do Sciarrino, eu gosto, isso das coisas que eu tenho escutado ultimamente. O pessoal europeu de improvisação livre, o grupo AMM, que não existe mais, mas que é muito interessante, o Evan Parker, isso é o que hoje eu gosto muito de escutar. Agora, tem outras referências mais antigas que fazem parte da minha formação como músico, como pessoa, isso desde influência familiar, até mesmo da música popular, do início de estudo de música erudita, muita coisa, o Mahler, que eu gosto, Beethoven, gosto muito

do Bach, do Biber, ah, tanta coisa, tanta gente, é um secto, parece que você sai de casa com um secto das influências, fica até pesado carregar, tem que deixar um tanto...

Henrique Iwao: Fala um pouquinho sobre o Walter Smetak...

Marco Scarassatti: Você sabe que isso foi um problema, no Rio de Janeiro eu fui falar sobre o Smetak, e acho que eu estou num ponto, cansado de falar sobre o Smetak, e eu começo a falar como se todo mundo conhecesse ele [risos]. Bom, o Smetak é suíço, nasceu em 1913, veio para o Brasil em 1937, para tocar numa orquestra, ele era violoncelista, e essa orquestra foi dissolvida quando ele chegou aqui, uma orquestra no Rio Grande do Sul, e ele começou a tocar em cassinos, dar aulas, tocar em grupos de câmara, ao mesmo tempo que ele começou a praticar yoga, meditação em São Paulo, frequentar as reuniões da eubiose, e em 1954 o Koeullreutter vê ele tocar, e convida, depois, em 1957 para ele ir para a Bahia, para participar de um projeto de escola de música, aliás, de escola de artes, revolucionário no Brasil, que eram seminários livres de música. O Smetak foi chamado para dar aula de violoncelo. Só que, lá pelas tantas, dentro do projeto da universidade e do curso, um dos pilares era apresentação da vanguarda musical e artística, e num concerto que o Koellreutter trouxe de música concreta estabeleceu-se um diálogo entre os compositores e músicos ali para se montar um grupo que pesquisasse [música concreta], e o Smetak se prontificou a criar fontes sonoras, que ele tinha uma experiência de construção de instrumentos, e começou a experimentar a construção de instrumentos. Aí eu digo que ele partiu do instrumento tradicional, para subverter as formas canônicas do instrumento tradicional, até chegar num campo de aproximação entre linguagens, do instrumento como uma forma plástica, que expressasse o som, então é uma materialização de algo efêmero, relativo à sonoridade. E aí, como eu estava falando, ele parte de um instrumento convencional para chegar numa plástica sonora silenciosa, que é um objeto que o som não está lá; o som é um pressuposto, um disparador, porque o som está na pessoa, está em quem vai fruir a obra, e eu acho isso fantástico. Ele morreu em 1984 e deixou mais de uma centena de plásticas sonoras, que são objetos híbridos, e influenciou um tanto de gente por aí.

Valério Fiel da Costa: Ah, como influência eu posso citar o trabalho do John Cage. Não especificamente a parte de acaso e indeterminação, mas principalmente uma solução que ele inventou quando começou a trabalhar com arbítrio do intérprete – não com indeterminação, com arbítrio do intérprete – que foi a sobreposição de módulos autônomos, cada um faz a sua coisa, e da sobreposição de coisas autônomas cria-se uma textura, e tal. Isso tinha muito a ver, para mim, com o trabalho

de música eletroacústica que a gente praticava na UNICAMP. Através de um *software* multipistas, de um *software* de montagem de áudio, aquela noção de acaso e modelagem, que eu podia sobrepor dois elementos autônomos e modelá-los para dar a impressão que eles foram gravados para soar em conjunto. A modelagem gestual acaba resolvendo uma incompatibilidade entre texturas, entre gestos, etc.. Isso para mim é um conceito fundamental, que começa com essa maneira como o Cage lidava com esse problema que era de trabalhar com o arbítrio do intérprete.

Tem uma parte de acaso, que aí já tem a ver com Stockhausen, não tem a ver com Cage, que é se colocar desafios de escrita. O Stockhausen cria um problema de composição, escreve uma fórmula, que tem lá suas peculiaridades, 20 anos depois a resgata, e obedece aquilo que ele escreveu 20 anos atrás. É como se aquela fórmula desse para ele uma série de ordens, algumas absurdas, mas é como se ele tivesse obrigação de obedecê-las, de resolvê-las. É uma coisa um pouco esquizofrênica, mas eu acabei absorvendo essa metodologia. Isso está principalmente naquele ciclo “Licht”, de 7 óperas dele, ele escreveu a fórmula em 1979 e ficou compondo até 2003, e em 2003 ele já pegava aquela fórmula e obedecia; isso é uma coisa muito louca. Isso é parecido com o que o Cage fazia na época das operações de acaso, em que ele realizava uma operação de acaso para fixar um objeto na partitura, e aquilo que foi fixado via acaso controlava o intérprete. Essa relação meio esquisita, que ele chamava do Monstro de Frankenstein da música, você produz uma criatura e ela acaba te dominando.

A outra coisa são personagens de quadrinhos, principalmente do Neil Gaiman, universo de Sandman. Existe lá uma atmosfera, que eu sempre imagino que tem uma dimensão sonora agregada. E quando eu estou trabalhando, estou sempre habitando essa atmosfera, habitando essa região de mistério, de magia, estou sempre tentando ir por ali.

Koellreutter... Eu tive aula com o Koellreutter assim que eu cheguei em São Paulo, em 1995, 96, aquela coisa dele combinar com os intérpretes procedimentos, objetos, texturas, e ativar esses procedimentos, objetos e texturas através da regência. Uma coisa de “ah, agora eu quero um pouco mais de oboé”, ele faz um [gesto] “vem oboé”, e o oboé vem; é uma maneira de misturar regência com composição e improvisação de texturas, utilizando módulos autônomos, legando ao intérprete o arbítrio para fazer à sua maneira aquele negócio. Então, é um grande evento de liberdade misturado com regras, misturado com não sei o que, que as pessoas podem expressar-se de uma forma mais ou menos livre, é, livre, porque não existe liberdade absoluta, individual, quando você trabalha em coletivo, precisa dosar isso.

Então seria isso: o Koellreutter, graças a esse exemplo, o Cage e suas estruturas autônomas, o Stockhausen e sua esquizofrenia, e os personagens misteriosos do universo de Neil Gaiman.

Henrique Iwao: Para terminar, vocês poderiam mostrar os instrumentos que usaram? Primeiro, [Valério], você estava fazendo uns ruídos com a voz, mas você estava segurando o livro como se estivesse lendo...

Valério Fiel da Costa: Eu estava lendo, sim, mas eu ignorava as vogais para aproveitar as texturas que eu pudesse produzir com as consoantes que restavam, que tinha a ver, do meu ponto de vista, com os sons que o Marco fazia. Utilizei um livro de um grande amigo, contrerrâneo paraense, o Vicente Cecim, muito bom, eu recomendo [risos].

Marco Scarassatti: Ele sabe que você fez como deus fez com os hebreus, que arrancou as vogais...

Valério Fiel da Costa: Ah, é? Tem isso? Isso é uma questão de leitura, a gente está sempre lidando com leituras, como que eu vou ler o instrumento convencional, como eu vou ler a panela... Li do meu jeito isso aí, porque eu tinha um interesse... Tinha uma demanda minha que era sonora, etc., e a maneira mais apropriada de ler esse livro, ou qualquer outro livro, nesse momento, era essa. Aqui eu tenho três molhos de objetos pendurados: isso daqui é um molho de chaves, feito por um amigo meu de Belém; isso daqui é um molho de caracóis, do litoral norte do Pará, produzido por outro amigo meu, que foi o mesmo amigo que produziu esse último molho aqui, que é de unhas de búfalo, desbastadas com uma faca direto no matadouro. Isso aqui é uma calimba, comprada em Belém, também, afinada de acordo com uma escala que eu inventei para escrever uma música, chama "Música para Terça". Aqui eu tenho copos de vários formatos, cada um deles produz um timbre diferente, com sua respectiva nota fundamental, quando arrastado sobre uma superfície fica evidente, e pode haver modulações de timbre, também, usando o copo. Isso aqui é um copo plástico, que eu trouxe para amassar e criar uma textura de sons esmagados e brilhantes. Tenho diversos rói-róis, também – esse aqui foi comprado em São Paulo, mas é de Recife. Eles são utilizados, geralmente, dessa maneira aqui [gira o rói-rói rapidamente], mas eu gosto mais de trabalhar com eles dessa forma [faz sons granulados], porque eu consigo gestualizar melhor e faço ele aderir aos meus objetivos gestuais. Um ganzá, que é comum; um pique-pique. Aqui eu tenho uma plataforma de mármore amplificada, amplificada por esse *piezo*, aqui, que o Henrique me emprestou – e funcionou, parabéns, ele que fez [risos] – e essa superfície é especialmente interessante porque eu posso imprimir diretamente nela o gesto que eu

quiser, e isso vai ter uma consequência sonora imediata; eu posso fazer isso processando o som ao vivo, e aí eu uso o computador exclusivamente para isso, para colocar um eco ou um *reverb*, não tem nada sendo processado num nível mais complexo do que isso... E aqui eu tenho copos de cristal, que eu ponho em vibração de maneira tradicional.

Marco Scarassatti: Esse aqui é o Magnum-Caos, ele é um instrumento cinético, a gente roda ele para tocar. Originalmente ele foi concebido para ter 9 cordas, cada uma das cordas representando um dos céus na criação, no caos inicial que é reproduzido no processo alquímico, e essas cordas são afinadas aleatoriamente e de acordo com as possibilidades do momento. Hoje em dia tem uma corda só que resistiu, porque os outros 8 céus despencaram. Aqui tem um outro instrumento, ainda sem nome, mas que provavelmente deve se chamar Medusa, e ele tem seus tentáculos que dão choque. Esse daqui é um instrumento vendido para criança, é um saltério, só que totalmente desafinado. Esse aqui é um banjo de panela que o Marcelo Bonfim fez, bem interessante, de frigideira, né, uma frigideira muito boa. Uma viola-de-cocho, que eu ganhei do Paulo Freire, que me falou que se eu gosto de música experimental, eu ia ver quanto a viola-de-cocho é experimental. E aqui é uma mola, que eu tenho usado, e que na verdade compõe um outro conjunto, que eu não trouxe, com uns anéis de metal, e ela tem esse som meio dos sabres de luz do *Star Wars*.

29.CCJ Experimental: Duo N-1

Entrevista realizada para Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: Alexandre Fenerich e Giuliano Obici

*Entrevista conduzida por Mário Del Nunzio, a partir de
questionário elaborado pelos produtores do projeto*

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Mário Del Nunzio: Vocês poderiam se apresentar e falar sobre o trabalho de vocês?

Giuliano Obici: Eu sou formado em psicologia, comecei engenharia civil, abandonei, e fui fazer um curso técnico de bateria em Maringá, vim fazer mestrado em comunicação e semiótica aqui em São Paulo, agora dou aula numa universidade chamada Anhembi Morumbi, num curso de produção musical e escola de artes. Sempre toquei bateria, por 10 anos, construí alguns instrumentos acústicos, do Uakti, lá do Marco Antônio, e agora estou fazendo alguns instrumentos com essa ideia de luteria digital, essas coisas assim, eletroacústica... Basicamente a minha trajetória é essa.

Alexandre Fenerich: A minha trajetória é, digamos, bem padrão. Fiz música, comecei a estudar música quando criança, aí conservatório, fiz graduação de música, em composição, mestrado em música e doutorado em música. [risos]

Giuliano Obici: Ah, é, eu passei no doutorado agora em música. Então eu saí da engenharia, fui para a psicologia, depois para comunicação e semiótica, e agora para música...

Alexandre Fenerich: Pois é, mas aí quem vê acha que meu interesse não é música, porque você faz música, música, acaba achando que o interesse não é música. Mas eu me interesso por música. Mas eu gosto muito de trabalhar com audiovisual, e acabo fazendo alguns trabalhos audiovisuais também, mas também luteria digital, e eu trabalho com essa praia de música eletroacústica, sei lá, desde 1999, então já faz onze anos que trabalho com isso... Um tempinho, já... Enfim, ao longo dessa trajetória acadêmica eu comecei a, depois disso, ter um percurso artístico direcionado para esse tipo de coisa. Aí trabalho com o Giuliano já faz uns três anos...

Giuliano Obici: Há três anos temos o N-1.

Alexandre Fenerich: Que antes não era N-1, mas foi se configurando como um conglomerado de instrumentos que a gente criava, e não só instrumentos, também

objetos, *patches*, e algumas ideias, partindo de um princípio de improvisação com essas coisas...

Giuliano Obici: Era bem caótico no começo, né?

Alexandre Fenerich: Não sei se está tão diferente... [risos]

Giuliano Obici: É que a gente tinha muita parafernália...

Alexandre Fenerich: É, a gente tinha muito mais coisa.

Mário Del Nunzio: E como é o processo de trabalho?

Giuliano Obici: A gente tem uma coisa que é de cada um construir suas próprias parafernalias, e a gente tem essa pegada de trazer elementos não necessariamente musicais – o começo da pesquisa foi muito assim: pegar um monte de máquinas, coisas que faziam sons, tentar pensar como amplifica-las, como microfoná-las, como utilizá-las, mesmo visualmente, eu lembro da história das ventoinhas... Mas, basicamente a gente tem uma série de pontos em comum, e, na verdade, é um grande laboratório o N-1, a gente sempre experimentou, tentou criar essa liberdade de experimentar e trazer coisas, cada um trazendo o que está interessado, de uma maneira muito livre e aberta. A gente sempre quis ter esse espaço de experimentação, num sentido geral. Agora, imagem também, a gente vinha sempre nessa coisa, numa pesquisa de construção de coisas, de sonoridades...

Alexandre Fenerich: É, mas acho que, além disso, tem esse campo de possibilidades abertas, mas tinha algumas coisas que norteavam, e que norteiam, o trabalho com ruído, o ruído das máquinas, um pouco na linha da tradição dos futuristas italianos, e um pouco fora dela, também... Trabalhar também com a imagem dessas máquinas em movimento, e aí começaram a pintar outras ideias a partir dessa colocação da imagem – colocar bonequinhos para que fossem vistos, e interferências várias no funcionamento dessa ,máquinas que geram imagens interessantes – e isso foi indo, foi indo, até o Giuliano passar a fazer uma pesquisa bem mais intensa com relação a imagem, e sair desse campo figurativo e... Inicialmente a gente tinha um processo totalmente improvisatório, simplesmente colocar essas coisas para funcionar, ouvi-las, e, como se fosse uma pedra bruta, ir moldando esse material sonoro, e partir do momento que a imagem começou a aparecer com mais força, a gente começou a criar, mesmo, algumas peças – talvez por conta da imagem, não sei – mas começou a criar mesmo peças; não era tanto improvisação pura e simples, mas tinha alguns planos, algumas ideias mais fixadas, enfim... Essa é meio que a trajetória do trabalho até agora.

Giuliano Obici: É, e partiu muito de uma coisa de pegar elementos do cotidiano, que não necessariamente eram musicais. Por exemplo, a gente tem

pintinhos, tem um monte de brinquedos, ou mesmo coisas que eram, assim, de um universo lúdico, de um universo que não tinha necessariamente um sentido, ou que já tinha muito sentido pronto. A gente ficava jogando isso sonoramente, e, pensando nesse gesto da manipulação do objeto, e como nosso trabalho era muito disso, de uma coisa feita ali na hora, de manipular essas coisas, a gente teve muita necessidade de compartilhar isso com o público geral, e aí vieram as ideias das câmeras de vigilância, e o “Jardim das Gambiarras Chinesas” é basicamente isso: tornar visual esse gesto sonoro que a gente faz ali no momento. Por isso veio a intenção e a necessidade de compartilhar esse *ao vivo*, essa coisa da experimentação ali na hora, improvisando, também, com os objetos em termos de imagem.

Alexandre Fenerich: É, e tem um aspecto anterior a isso, que eu acho que a possibilidade de aparição desses bichinhos e tal, vem também do uso do material que a gente [faz]... Uma vitrola, por exemplo, é uma máquina; nessa máquina tem um disco; disco tem música gravada; então a gente usa essa música, também, para fazer música. E, muitas vezes, o que acontece: tem que usar disco barato, eu não vou usar meu disco preferido. Então eu vou lá no sebo de discos e compro lá o disco que tiver; muitas vezes eu acho de tudo, desde Xuxa até Stockhausen, e isso é usado. Essa variedade propiciou que a gente começasse a criar uma coisa visual a partir dela, parece que brotou, apareceram umas figuras lá que surgem das músicas. E aí, lógico, a gente começou a usar também *samples* digitais, samplear isso, usar outros *samples*. Então a gente usa não só o material dos ruídos das máquinas, mas a gente usa músicas, também. Nessa gravação que fizemos hoje, não usamos nada desse tipo, mas já usamos muito, também. Então não tem assim uma preocupação estritamente ruidística, não é isso; também tem esse aspecto do trabalho. Não existe uma radicalidade política ou estética em função de uma bandeira estética. Não tem isso; é um outro tipo de situação que a gente cria.

Mário Del Nunzio: Como vocês definem as peças de vocês? Existe um plano formal definido, vocês definem um conjunto de objetos que serão usados e que determinam uma peça, como é?

Alexandre Fenerich: Quando é uma peça, realmente, é um plano formal definido. Quando era uma improvisação, naturalmente, a gente estabelecia os instrumentos e improvisava.

Giuliano Obici: E o material, né... E muito de escuta. Isso é uma coisa importante, que a gente trabalhou muito. Essas coisas, embora pareça que tá tudo jogado ali... Eu, particularmente, quando tínhamos os ensaios, ficava criando essa memória da escuta, e ficava tentando fazer um exercício de escutar, por mais banais e

toscas que os sons fossem, tinha um trabalho exaustivo de escuta, e também de tentar um mínimo do impossível da musicalidade, e desses sons que não são musicais, nesse sentido... E também tem um deboche, um deboche quase meio político no sentido de pegar um monte de parafernália que a gente não sabe por que mais existem na nossa vida, e a gente acaba colocando ali para falar: “opa, tem esses sons aí, que estão à nossa volta, tem essas imagens, esses brinquedos, tem essas coisas, e vamos usar isso, né”. Mas não tinha necessariamente isso que o Alexandre falou, um plano formal nas improvisações; era mais uma memória afetiva, auditiva, e que ia disparando... Se o Alexandre coloca alguns sons, me dispara uma série de coisas, e eu já vou pegar um objeto para compor aquele som... A gente ia quase criando uma teatralização dos sons também com esses bichos, com essas formas. Com as câmeras teve mais isso, da gente conseguir, com a imagem, dar alguma forma. Foi um processo assim, acho.

Alexandre Fenerich: Acho que a colocação da imagem impede, de certa forma, a improvisação musical livre, totalmente. Então a gente começou a sentir realmente necessidade de fazer planos formais mais claros, mais precisos, talvez. Enfim, de certa forma, a imagem prende a total liberdade de improvisação, de certa forma, isso que a gente percebeu, ou que eu percebo... E aí, realmente, se você está escutando uma improvisação, pelo menos para quem faz – isso é um aspecto também – é muito mais livre do que você escutar e ver; quando você vê você percebe a redundância, você percebe um tempo que passou sem informação nenhuma, então começa a sentir mesmo uma necessidade de maior amarração dos eventos. É uma hipótese, também, não sei

Giuliano Obici: É meio que o que a gente está experimentando, agora. E mesmo [com uso de] imagem, por exemplo, agora, que tem imagem manipulada, também, digitalmente, tem padrões, mas também tem um bando de improviso nesses processos todos.

Alexandre Fenerich: Musicalmente, também. Ainda tem improviso, mas tem uma forma geral que norteia mais.

Mário Del Nunzio: O que essa forma geral compreende?

Alexandre Fenerich: É uma forma, mesmo... Vai acontecer isso, vamos chegar a tal ponto, no minuto tal nós vamos desligar um monte de coisa, etc. e tal. Um roteiro, né...

Giuliano Obici: Vamos manter um determinado material por um tempo, chegar a algumas situações excessivas, ou vamos fazer determinado gesto nesse momento, e vamos encerrar de um jeito que, quando a gente sentir, a gente vai se falar... Isso é

uma coisa, também, que rola: às vezes a gente fala “agora! Vamos para um lugar”, daí a gente combina meio que um gesto visual ou de olhar, e a gente caminha para o que a gente já tinha combinado.

Alexandre Fenerich: Mas o que compreende a forma é uma forma fora do processo de improvisação. Uma forma, mesmo. Algo que está fora do corrente, do fluxo do tempo. Você olha de fora e tenta seguir aquele roteiro. É um roteiro.

Mário Del Nunzio: Durante a sessão de gravação de hoje, eventualmente vocês conversavam sobre coisas que estavam funcionando, ou não. Como vocês determinam isso?

Giuliano Obici: Ah, isso é mais subjetivo...

Alexandre Fenerich: Pela composição dos materiais que estão rolando ali, ou que estão predominando numa peça – mesmo uma improvisação é uma peça, né... Então tem uma predominância de materiais ali, então se tem algum material que destoa da predominância, tem que pensar o que fazer com ele: ou excluí-lo, ou reforça-lo, ou integrá-lo.

Mário Del Nunzio: Mas existe um senso coletivo comum do duo de vocês que faz com que essa noção de funcionar ou não funcionar seja imediatamente clara...

Alexandre Fenerich: Ah, sim.

Giuliano Obici: Eu também acho. Temos uma série de experiências. São três anos já tocando juntos, por exemplo, o trabalho no CD houve muito essa conversa... Ontem á noite, antes de vir aqui, a gente já tinha um plano do que a gente gostaria... Inclusive planos bem subjetivos, do tipo, “vamos manter um determinado estado, por exemplo, de paralisia”... Teve certas discussões nossas, por exemplo no “Marulho”, que é uma das coisas que a gente batalhou bastante, e que tem sido reinventado agora com imagem, a gente está fazendo várias versões do “Marulho”, que é uma coisa de tentar buscar algumas coisas que não são necessariamente só da escuta, mas que sejam do corpo... Então tem essas buscas que, claro que é muito subjetivo, mas também não é intangível no sentido do material que a gente usa, da experiência que a gente já tem junto...

Alexandre Fenerich: A gente já tem, também, alguma experiência com gravação. E com o tempo, já criou mesmo uma memória do que mais ou menos a gente busca, do que fugiu, do que a gente se perdeu, existe uma memória disso, ou uma identidade disso.

Giuliano Obici: E isso é meio de experiência. Às vezes a gente faz um ensaio e tem uma conversa, às vezes depois das gravações, ou às vezes ensaios que a gente grava e depois fica escutando e comenta “ó, escute isso aqui”, “ó, acho que essa passagem...”. Então tem um jeito, quase uma pragmática, um método de funcionamento, de escuta que a gente foi criando e mais ou menos a gente vai sentindo, desde cortes, encerramentos... A gente tende a viver... Uma coisa que a gente batia muito: tem que ter tesão para tocar e ver que a gente cria uma situação de tensão que não fica nos lugares comuns, isso é uma coisa das nossas *performances*. A gente sempre tenta buscar, um lugar que ponha alguma coisa em jogo e não fique nas mesmas formas... Agora, o que isso realmente é, em termos de material sonoro, eu não sei, não consigo definir isso de um jeito muito claro.

Mário Del Nunzio: E como vocês lidam com a questão do estranhamento, é algo que vocês buscam ou o estranhamento está ligado a não funcionar?

Alexandre Fenerich: Não, acho que não... Acho que no fluxo da improvisação é difícil o estranhamento se estabelecer, de certa forma. É preciso que os dois percebam isso e saibam o que fazer com isso. Isso leva um tempo, para toda essa comunicação acontecer leva um tempo. E o que talvez se chame de estranhamento, talvez acarrete numa articulação – na improvisação, não numa peça – mas na improvisação gere um outro caminho do material, ou ele some. Então, a improvisação é um processo mais incontrolável, orgânico – não sei, orgânico é uma palavrinha complicada – mas é um processo que gera situações, o estranhamento; ou não, ou ele desaparece. Não é possível num processo de construção contínua do tempo pensar “Ah, teve um estranhamento, então o que fazer com isso, vamos nos comunicar e tal”... Não tem esse tempo, é preciso ter uma continuidade; não é possível parar para lidar com ele... Não sei o que você acha?

Giuliano Obici: A gente trabalha com muito material diferente, já tem esse estranhamento de materiais...

Alexandre Fenerich: Às vezes acontece alguma coisa que bloqueia, que para a atenção e chama a nossa própria atenção para aquele acontecimento. Então, aí, a gente tem que dar uma continuidade para ele.

Giuliano Obici: É, a gente às vezes se olha... Às vezes tem um olhar, assim, tem essa comunicação visual, ou às vezes um gesto mesmo, do tipo “segura”, já vi você fazendo isso comigo bastantes vezes. [risos]

Alexandre Fenerich: Já teve situação... Qual foi? Lá do FILE... Não lembro exatamente, como foi mesmo?

Giuliano Obici: Tinha uma certa tensão, acho que era a primeira vez que a gente ia usar as câmeras... Ah, não, já tinha usado no Plano B. Aconteceu que a gente desenvolveu ela [a situação], e chegou num estado que a gente não sabia como resolver, a gente fez um arco, e depois um silêncio, que era o fim, e quando a gente olhou, ficou naquilo, e literalmente, ficamos perdidos.

Alexandre Fenerich: E ficou tocando...

Giuliano Obici: A gente ficou perdido e criou uma situação de um silêncio que a gente também ficou escutando aquela sobra... E foi muito interessante.

Alexandre Fenerich: Foi, porque ficou um tempo em suspensão, assim... Isso foi um estranhamento que não foi por causa do material musical; foi um estranhamento de esgotamento. Esgotaram-se as ideias, os sons, mesmo, mas não era tempo de acabar, pedia mais um tempo, pela nossa percepção, pedia um certo tempo para finalizar aquela história. Mas já tinha esgotado... Então o que a gente fez, a gente saiu da situação e ficou olhando... E isso durou uns 15 segundos... Isso foi um estranhamento forte.

Giuliano Obici: E aí a gente falou: “vamos voltar, ou não vamos voltar”, e foi ali, na conversa. Acho que essa foi a situação mais...

Alexandre Fenerich: É, teve algumas outras, mas que os dois pararam, foi a única situação. Teve situações que um quebrou alguma máquina, e aí teve que ir atrás, ou não sabia o que fazer e tal, mas o outro estava fazendo, enfim... E teve situações do tipo, um de nós começa a tocar algo que o outro não esperava, e aí isso cria um estranhamento, também. Mas, geralmente, o que a gente faz? A gente tenta incorporar o que o outro faz, a não ser quando não é possível; por exemplo, hoje ele tinha um *set* muito diferente do meu, e eu não tinha como... Ele tinha outras possibilidades de percurso, e eu não tinha como ir para esses lugares; então eu deixei ele tocando e esperei ele acabar; pronto.

Mário Del Nunzio: Se puderem comentar sobre o que prepararam, mais precisamente, para o dia de hoje?

Alexandre Fenerich: O que a gente fez hoje foi o que planejado, mais ou menos. A gente tinha um plano de trabalhar com ruído, e fazer uma forma muito simples que é partir de poucos elementos, criar uma massa de som e cortar essa massa. Isso foi feito. Lógico que a gente tinha outros planos de fazer uma coisa mais caótica, lúdica, circense, mas eu esqueci os vinis para fazer isso, e aí eu não consigo fazer isso sem os vinis, e eu estou com um computador que tem os *patches* para fazer isso, então eu fiquei sem material... Mas isso era, digamos, um extra. O que a gente conversou ontem, planejou, era fazer esse caldo, assim...

Giuliano Obici: E aí, na verdade, a gente planejou um *set* menor do que a gente tinha se acostumado a tocar durante dois anos, com o “Jardim das Gambiarras”. Hoje a gente trouxe um *set* bem menor. Por exemplo, o meu *set* tem uma bateria eletrônica, que eu controlo via MIDI, uma lata de Nescau amplificada, e um microfone, e os *patches*. Mas, basicamente, a gente tinha a ideia de fazer essa outra parte, mais circense, que o Alexandre falou que não teve mão por causa disso.

Alexandre Fenerich: E eu estou com uma vitrola, um rádio, um microfone que pega onda eletromagnética, então ele pega tudo quanto é ruído que tem nas máquinas, e computador e uma caixinha de música. O computador tem uns *patches* que criam uns filtros a partir de um som que você coloca, e aí ele cria bancos de filtros que ressoam, ressoam o que está entrando nele, também. Basicamente isso que eu fiz. E o Giuliano tem outros *patches*, também.

Giuliano Obici: É, eu tenho vários *patches*, lá. Um deles é um ruído branco com filtagens, trabalhando com *pan*. Tem um outro que eu vou gravando o que eu vou falando e ele vai fazendo pequenos pedaços de *loop*, tem um outro sintetizador, e tem um que tem uma filtragem do microfone, direto, um tipo de processamento com filtragem.

Mário Del Nunzio: Se vocês puderem comentar sobre o termo “música experimental”, se vocês acham um termo apropriado, tem a ver com o que vocês fazem ou não?

Alexandre Fenerich: Esse é um termo complicado... Na verdade ele tem um apelo histórico, digamos assim, que vem lá dos americanos experimentais, etc. e tal. Mas hoje em dia... É lógico que a gente escolheu – digo, nós, desse projeto – escolhemos pessoas que, de certa forma, têm alguma ligação com esse termo, se for analisar bem, com esse termo original, que vem lá dos experimentalistas americanos. De certa forma, sim, porque hoje em dia esse termo está bem esgarçado; experimental, pelo que a gente já conversou, seria aquilo que foge do que seria o padrão de uma música; então, sei lá, alguém pode fazer um forró experimental, porque ele foge dos modelos que caracterizam o forró, mas ele permanece com alguns outros padrões que o identificam como tal. Então experimental seria essa liberdade que o artista se deu. Isso é o que o senso comum tem usado, atualmente. Mas, tradicionalmente, se for lá ver o que os americanos faziam, também tem uma variedade tão grande de propostas que é difícil definir. Talvez venha de uma crise, ou uma reação, a propostas mais formalistas, tipo serialismo integral, ou o formalismo do Xenakis, etc. e tal. Então seria uma busca de uma produção musical no ato de fazer a

música. É o que eu vejo como experimental lá para os americanos, que eu acho que, de certa forma, é o que talvez norteie esse grupo de pessoas aqui.

Giuliano Obici: É difícil, acho que a gente teria que inventar outro termo para o que se faz hoje. Mas me agrada, particularmente, o termo música experimental, no sentido dessa possibilidade de diversidade... O termo tem uma diversidade grande de utilização... Eu tenho umas críticas, porque o termo experimental, essa multiplicidade de possibilidades que ele cria, dá a ideia de que vale qualquer coisa, e esse vale qualquer coisa desde o especulativo... Eu fico me perguntando, até que momento esse ato da experiência, que preza pela experiência de diversidade de materiais, de não ter uma forma necessariamente definida, eu fico me questionando até que ponto até que ponto esse termo vasto... Se a gente pensar em termos do produto de circulação da música, o termo experimental não ajuda muito, então pode ser também uma estratégia de poder se livrar de um peso e [ter] uma certa liberdade de experimentação... Acho que o que agrada nesse modo é a liberdade de experimentar, sem necessariamente ter definido um lugar, um campo. E não dá mais para a gente esquecer a questão do mercado, a questão dos rótulos, dos nichos que vão se colocando... Acho que o termo música experimental me agrada pelo menos nessa possibilidade de uma liberdade de experimentação. Agora, o que isso politicamente é, é difícil dizer; por exemplo, fico pensando, liberdade de experimentação é o que o capital quer – quanto mais você experimentar mais produtinhos você vai ter diferentes para a gente incorporar aqui, num certo sentido.

Alexandre Fenerich: É, mais ou menos, porque, se você permanece experimentando sempre, você não fixa os produtos, então, é uma situação paradoxal, de certa forma. Você não cria um lugar, nunca, está sempre vagueando pelos lugares. Justamente o capital se preza para ter coisas fixas e vendê-las, senão não vira produto.

Giuliano Obici: É engraçado, e a gente está aqui fazendo um CD de música experimental, que de certa maneira vira esse produto.

Alexandre Fenerich: Vira esse produto, mas tem uma abrangência mercadológica quase nula.

Giuliano Obici: Acho que tem uma série de questões aí... Por exemplo, estou lembrando aqui do John Cage, do happening, da experiência ali compartilhada, desse momento. Acho que no nosso trabalho, isso vale bastante, porque parte dessa coisa do improviso, a gente preza por esse nosso partilhar ou compartilhar esse nosso momento ali que vai ser sempre diferente, por essa diferença implícita... A diferença sempre se perpetua, né, não tem como... Não seguir necessariamente aquela forma de fazer a musiquinha do jeito que estava no CD, a gente não tem essa preocupação.

Alexandre Fenerich: A gente nem consegue fazer.

Giuliano Obici: Nem consegue fazer, e nem quer, também... Se for por que música experimental, acho que é por essas questões todas, não vejo um outro termo. A não ser que a gente consiga inventar, acho que deveríamos nos preocupar, não necessariamente em criar uma coisa, mas olhar para o que a gente faz de um jeito diferente, o que há de diferença, de postura... Mas essa postura me agrada, bastante.

Mário Del Nunzio: Mas é um termo que abarcaria as diferenças que existem entre os grupos que fazem parte dessa coletânea. Mas é possível pensar que existam suficientes elementos comuns que caracterizem essa música?

Alexandre Fenerich: Eu acho que a vantagem de você ter um termo como música experimental, que está muito além de um grupo de pessoas, etc., é que ele de certa forma identifica uma postura das pessoas, não só aqui, mas em outros lugares. Assim como, por exemplo, discutiu-se muito música eletroacústica como um termo ruim, por exemplo, todo mundo fala que é ruim... No entanto é um termo que se historicizou, então as pessoas se remetem a esse tipo de música e sabem o que estão falando. É para isso que servem os termos, de certa forma.

Mário Del Nunzio: Mas música experimental não remete a uma imagem clara sobre o que ela seria...

Alexandre Fenerich: Tem sim, eu discordo, eu acho que se tem sim... Justamente a música experimental é uma música que se propõe a não ter essa imagem clara. Então isso cria uma identidade, de certa forma. Ninguém que tocou aqui ou que eu conheço que se chama de música experimental trabalham com... Trabalham mais ou menos com alguns elementos comuns; trabalham com ruído, gestualidade, improviso, de certa forma essas palavras aparecem quando se fala de música experimental... Happening... Mais em algumas pessoas, menos em outras, cada palavra dessas, mas o todo da coisa tem uma certa cara, uma certa identidade, quando se fala de música experimental. Eu não vejo, por exemplo, que um músico de *jazz*, mesmo que seja *free jazz*, por exemplo, vá chamar aquilo de música experimental, porque não é a proposta.

Mário Del Nunzio: Essas palavras citadas também são comuns no discurso sobre música contemporânea de concerto.

Alexandre Fenerich: Bom, música contemporânea de concerto também tem música experimental, lá, no sentido tradicional. O termo surgiu, música experimental, dentro do que se chama música contemporânea de concerto, se for lembrar lá do

Cage, de todos os experimentais, o próprio Tudor. Eles estão dentro de música contemporânea de concerto. Agora, pelo menos na nossa situação particular aqui no Brasil, em alguns lugares do mundo, é que a música contemporânea de concerto foi ficando muito restrita, de certa forma, depois dos anos 1990, principalmente... Ela foi ficando careta, no sentido mais tradicional da palavra, mesmo, careta, foi ficando reacionária, anacrônica. Então esse tipo de proposta ela não abarca mais, como abarcava lá nos anos 1960, 70. Eu conheço, por exemplo, uma figura, que eu não vou citar o nome, mas vou citar o que ele diz: “passou o tempo de se fazer música experimental, isso foi bom lá nos anos 1960, hoje em dia é uma piada no rosto do público”; que público ele está falando? O público que vai ver música de concerto, evidentemente. Para um público que espera ver de Mozart a Schoenberg e Stockhausen, um certo Stockhausen, que são peças, com começo, meio e fim, não tem improvisação, espera-se ver a interpretação de alguma coisa muito consistente... Quando o público se depara com uma coisa que não é isso, há uma reação, uma reação negativa, hoje. Por isso que a gente não faz música de concerto... A gente, esse grupo, pelo menos, está fora dessa situação de concerto, estamos em outros lugares. Mas a gente faz música experimental, e esse termo vem lá da música de concerto dos anos 1960.

Mário Del Nunzio: E que outros lugares são esses que vocês ocupam, que não a sala de concerto?

Giuliano Obici: A gente tocou num boteco, por exemplo, na Alemanha a gente tocou em vários bares, aqui a gente toca no Ibrasotope, a gente já tocou em festivais... Em festivais que, às vezes, não são necessariamente das artes sonoras, da música. Uma coisa que a gente transita muito é nesse lugar das tecnologias, da artemídia, da arte tecnológica, porque a gente usa computador e vídeo e essas coisas. A gente acabou de tocar num festival de Live Cinema, e eu nunca imaginei que ia fazer isso na vida, estar num festival de cinema e fazendo imagem, para mim é realmente muito recente isso. Os dispositivos estão muito misturados, híbridos e eles se comunicam de uma maneira muito diversa. Quem não faz música eletroacústica hoje e colocar o CD e às vezes o CD fica em *loop* porque está riscado. Essas divisões que acho que são políticas, ainda, uma política da academia que define o que é... Nós, pelo menos, temos encontrado muito essa possibilidade de tocar. Lançamos CD no MIS, que é um museu, museu de arte, Museu da Imagem e do Som, ok, mas não é necessariamente uma sala de concerto.

Alexandre Fenerich: Acho que nós só tocamos em uma sala de concerto, no Rio de Janeiro, na sala Sérgio Porto, que é uma sala que não é exclusivamente de concertos... Ah, também na Alemanha...

Giuliano Obici: É, em Berlim, na Casa da Cultura.

Alexandre Fenerich: Lá também era um auditório, não era especificamente uma sala de concertos, poderia ser também...

Giuliano Obici: Eu não sei, acho que são outros campos, e, por exemplo, tocamos na Internet, já, fazendo *streaming*.

Alexandre Fenerich: Eu vejo que as pessoas que estão nesse grupo, e em outros grupos, nesse grupo desse projeto, e outras pessoas que dizem que fazem música experimental, elas estão nessa mesma situação. E quase ninguém toca em salas de concerto, e isso é muito curioso.

Giuliano Obici: E se toca é restrito...

Alexandre Fenerich: Mas as pessoas não têm tocado em sala de concerto porque elas se fecharam para esse tipo de produção. E o curioso é que muitas das pessoas – você não tem, mas eu mesmo, o Mário, tem – a gente tem uma formação de música de concerto... Assim, conhece o repertório, analisou, toca, etc... Curiosamente, a gente cansou desse lugar, eu pelo menos cansei desse lugar e começamos a fazer uma produção que foge desse padrão de música de concerto. Consequentemente, estamos fora dela.

Giuliano Obici: Acho que a gente está aí para criar espaço. Acho que esse espaço realmente está saturado, e acho que a gente tem que inventar uns espaços para essa circulação. Inventar esse espaço não é necessariamente ter só um espaço lá, mas é inventar a possibilidade da existência disso. Acho que isso daqui é um pouquinho das coisas...

Alexandre Fenerich: É, não estou reivindicando a sala de concerto, só estou dizendo que é paradoxal, porque o que nasceu na sala de concerto, de certa forma mais não está mais lá. A sala de concerto foi se restringindo mais e mais e mais a ponto de banir essas produções do seu foco. Por exemplo, o pessoal do Ibrasotape, o Mário e o Henrique, organizaram o I ENCUN, que é o Encontro de Compositores Universitários, onde no Brasil se formam músicos de concerto, teoricamente; esse ENCUN continuou, eu participei como músico e tal, mas você vê que na formação da cabeça das pessoas que estão na academia, mesmo, existem restrições, eles tendem a pensar como sala de concerto e restringem, por exemplo, o lugar dos concertos – então é uma sala de concertos estrita – a duração das peças, a instrumentação, aquela instrumentação clássica, e mesmo as pessoas que são curadores, experimentais, desse lugar experimental que é o ENCUN, por exemplo, muitas vezes

estão totalmente ligadas à sala de concerto e à sua cultura; elas herdaram e mantêm esse negócio. É curioso notar como mesmo na formação desse negócio, que é totalmente experimental, o ENCUN, existem disputas que são indicativas dessa diferença.

Mário Del Nunzio: E sobre a coletânea que vai sair: o que vocês acham do formato CD? E sobre circulação de música na Internet?

Giuliano Obici: Sei lá, eu tenho várias coisas críticas, mas acho que, sobre o formato CD, independente de onde vai circular, se vai circular na Internet, se vai ter o CD físico, se tem que ter ele físico ou em mp3, se tem que estar na rede ou não, eu acho que tem que fazer, entende, encontrar possibilidades, encontrar as pessoas, abrir espaço, sair do lugar, também – isso daqui não é a sala de concerto – mas possibilita a gente tocar, pensar sobre isso, juntar as pessoas para fazer esse exercício de reflexão, esse exercício de repensar o próprio trabalho, esse exercício de fazer um apanhado, de mostrar que isso existe. Mesmo que seja o formato que dizem que sumiu – o CD – o vinil não sumiu, enfim, questão de formato não é o caso, a questão é por em movimento e por todo mundo para se escutar, mostrar também que existe, mesmo institucionalmente – a gente está aqui no Centro Cultural da Juventude – a gente faz, a gente gosta de fazer isso, acho que isso tem um valor. É um exercício. Engraçado, mas tem uma grande galera daqui que é da academia, das pessoas que gravaram... Da escola, que está fazendo faculdade de música...

Alexandre Fenerich: Tem o Felipe, que não é... E você...

Giuliano Obici: E eu... Mas agora sou...[risos]

Alexandre Fenerich: Panda não é... Rohrer também não... Eu acho o seguinte, gravar um CD: tem uma coisa interessante de fixar um momento, também, das pessoas, daquele momento.

Giuliano Obici: Um registro de percurso.

Alexandre Fenerich: É, um encontro, por exemplo, o Panda, o Rohrer e a Michelle não tocavam juntos um ano atrás, e recentemente tem uma produção, e isso tem um registro.

Giuliano Obici: E não só isso, mas de uma certa maneira é uma forma de circular, de ter alguma coisa, é importante isso... E não só isso, como também encontrar outros espaços além da academia, essa circulação.

Mário Del Nunzio: Se vocês quiserem acrescentar algo ou dizer algo que ainda não disseram, por favor.

Alexandre Fenerich: Eu quero acrescentar que, acho que o CCJ abarcar esse projeto é uma perspectiva experimental da parte deles, porque não é muito o perfil do CCJ, talvez, mas, no entanto, eles apoiam bastante a nossa iniciativa aqui, e eu acho bacana.

Giuliano Obici: Esse espaço aqui é um espaço público, eles falam muito isso, e eu acredito, que é um comum, o espaço desse estúdio, que agora chegaram alguns equipamentos, existe uma série de situações aqui que fazem circular, e é possível com esse espaço que tem aqui gravar uma série de bandas, que estão aqui – vai gravar agora uma banda de metal – e está na periferia norte de São Paulo, isso é muito legal, acho que é muito interessante. Por exemplo, vem gravar um repentista, vem gravar o tio que, sei lá, tem um monte de outros artistas, de outras formas, de uma pluralidade... Nesse sentido, politicamente, tem uma situação bem interessante. Obrigado ao CCJ pelo espaço!

30.CCJ Experimental: Trio Agnes-Gianfratti-Rohrer

Entrevista realizada para o Podcast CCJ Experimental

Entrevistados: Antonio Panda Gianfratti, Michelle Agnes e Thomas Rohrer

Entrevista conduzida por Henrique Iwao, a partir de questionário elaborado pelos produtores do projeto

Dezembro de 2009

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Henrique Iwao: Eu queria que vocês se apresentassem, e falassem um pouco da formação do grupo e o que andam trabalhando atualmente.

Thomas Rohrer: Meu nome é Thomas Rohrer, e eu toco rabeca e sax nesse trio que se formou da seguinte maneira: eu tenho um duo com o Panda, faz uns cinco anos que a gente toca junto; em julho eu conheci a Michelle, a gente começou a tocar junto, aí a gente começou num trabalho com cinema mudo, a gente fez acompanhamento para três filmes preto e branco trabalhando em trio: percussão, eu e piano preparado.

Antonio Panda Gianfratti: Meu nome é Antonio Panda, nome artístico, sou baterista e percussionista há um bom tempo, e, o Thomas falou, a formação desse trio nasceu dessa forma. Nosso trabalho já vem há uns 5 ou 6 anos, e a gente está junto na improvisação, no duo, que chama Duo ToPa, e no Abaetetuba, que é um grupo de improvisação brasileiro, que nós participamos e só nós dois estamos no Brasil, o restante está fora do Brasil. Só nós dois somos corajosos de fazer improvisação no Brasil. E aí o Thomas conheceu a Michelle, começou a fazer algumas sessões de improvisação com ela, surgiu o projeto de musicalizar filmes mudos, um do Brecht, outro do Beckett, e outro do Metzner; são filmes muito interessantes, e é um desafio. Aí já não era só improvisação livre, não podia criar a vontade, a gente tinha que ter um diálogo com os personagens. Aí a gente começou a ensaiar, viu que tinha liga, que tinha afinidades, e aí nós fizemos esse projeto juntos. Para fazer esse projeto junto nasceu o trio, porque aí nós ensaiamos várias vezes. E foi muito legal fazer esse trabalho de cinema, foi muito prazeroso, teve um probleminha no final, mas vai ser superado – problema físico – mas quanto à parte artística, musical, foi bem legal, gostei muito de fazer. E a afinidade dos três, também, como pessoa, que isso é importantíssimo, é muito importante e difícil.

Michelle Agnes: Como eles já disseram, meu nome é Michelle Agnes, eu trabalho basicamente com piano expandido, piano preparado – que na verdade é a mesma coisa – e também trabalho com música eletroacústica. Mas, no caso da improvisação, é mais com piano, mesmo. Aqui, no caso, como não tinha o instrumento, eu trabalhei com eletrônicos.

Antonio Panda Gianfratti: Falar um pouco mais da vida de quem trabalha com improvisação livre... O Thomas tem uma carreira dentro da música folclórica brasileira...

Thomas Rohrer: É, tem um grupo que eu toco que chama A Barca, que trabalha com música tradicional. A gente fez uma viagem grande, cinco anos atrás, de Belém para São Paulo, que foi muito interessante para mim, também... Eu vi um monte de músicos regionais fazendo a música deles, que é extremamente rica, é [algo] muito vivo, em várias regiões do Brasil, muito verdadeiro. O lugar onde as pessoas moram, geográfico, a natureza, o tipo de paisagem sonora, e a música que eles fazem, eu achei muito congruente, transmite uma verdade muito forte. Talvez isso faça um pouco uma ponte com o que a gente busca, fazendo improvisação livre, também. Que a gente não tem, pelo menos eu não tenho um vínculo tão forte com um lugar, com uma música, minha formação é muito variada, consiste de várias influências. Mas onde eu consigo sintetizar melhor, onde confluem todas essas influências, acho que é de forma improvisadora.

Antonio Panda Gianfratti: No meu caso, eu sou baterista há 30 anos, tocando música convencional, começando na década de 1960, acompanhando Roberto Carlos, Erasmo, Wanderléia, Jorge Bem, Simonal, Altamar Dutra, e outros mais... Paulinho Nogueira, Vera Brasil, Taiguara, Toquinho... Depois eu me envolvi muito com *jazz* e comecei a me dedicar mais a grupos de *jazz*. Nós tivemos um trio, um projeto na década de 1990... Agora eu tenho um trio, chamado Kyudoshin, que é piano acústico, contrabaixo acústico e um *set* de percussão que parte da bateria, que a gente faz temas, *standards* do *jazz*, bossa nova, uma releitura, e aí eu consigo aplicar as coisas timbrísticas, e em alguns momentos quebrar o absoluto do convencionalismo da música e fazer uma releitura – inclusive também por uma questão de sobrevivência. Participo também de um projeto étnico, de um contrabaixista, que se chama Paulo Putini, de música próprias, e aí eu tenho mais liberdade de criar; mas onde eu melhor posso manifestar tudo que eu absorvi de influência, a unidade dentro da diversidade para mim, é na improvisação livre. É onde eu me sinto melhor, mesmo, tenho as minhas ideias próprias, a minha linguagem, e, principalmente quando a gente tem afinidade, como a gente tem, que você pode ter liberdade de manifestar o que você

quer e conjugar. Então o resultado final disso é muito legal, e é o que está acontecendo aqui no trio, também.

Michelle Agnes: Bom, a minha formação é em composição. Eu estudo piano desde bem cedo, mas eu fiz graduação em composição, depois mestrado mais na área de música e som de cinema, e a minha preocupação enquanto compositora sempre era como compor num esquema é diferente hoje ao que se tinha no século XIX, ou antes, e no Brasil, já que na sala de concerto não se toca música brasileira, muitas vezes, e quando se toca é música feita muito tempo atrás, e a sala de concerto às vezes tem um ar, parece um museu, e isso sempre me incomodou muito. Então eu primeiro fui para a música eletroacústica, justamente porque existia uma possibilidade de fazer música e ver suas músicas executadas num outro esquema, sem depender tanto das instituições, ou de um grupo que quisesse tocar as suas coisas, ou de uma orquestra, por exemplo. E a música improvisada, também, ela tem esse lado bem interessante para a gente, que é ao mesmo tempo compor e executar; não existe mais o problema de ter que procurar um grupo, ou uma orquestra, ou um intérprete que se disponha a ler e tocar as suas peças. Claro que não é só isso, porque me dá uma satisfação sempre, já que eu gosto muito de tocar, também. O que me agrada é que eu posso unir essas duas coisas em uma, e também é muito prazeroso o lado da interação, porque a improvisação, para mim, às vezes funciona como um laboratório, ou, mais do que isso, como um manancial de ideias, onde não apenas as minhas ideias, mas as ideias das pessoas que estão tocando comigo são colocadas em prática, e por isso é sempre muito, porque é uma troca de experiências muito intensa.

Henrique Iwao: Qual foi a proposta da gravação de hoje? Vocês poderiam falar um pouco sobre isso?

Antonio Panda Gianfratti: A gente estava comentando que foi muito prazeroso fazer, porque hoje nós fizemos um trabalho de improvisação, mesmo, nós fomos, os três, improvisadores. De uma forma bem natural, sem nenhuma idealização – porque às vezes acontece na improvisação, você pensa em estruturas que você já [usou] – e hoje não, hoje cada um tocou o que sentiu vontade, e a gente se sentiu muito bem aqui, o ambiente, e foi uma gravação de uma sessão de improvisação livre de verdade, é isso que eu posso te dizer.

Thomas Rohrer: O que mudou um pouco foi a instrumentação. A gente tinha tocado normalmente com piano preparado, na nossa parte o Panda também mudou um pouco, porque tinha que mudar o *set*, pegar umas coisas daqui, não dava para trazer todos os instrumentos dele... O piano não existe aqui, então ao Michelle trouxe

o computador... E nesse computador tem alguns *samples* de piano preparado, mas tem outras possibilidades também...

Michelle Agnes: Mas também tinha captação dos sons de vocês ao vivo, processamento em tempo real dos sons...

Antonio Panda Gianfratti: Acho que essa dificuldade, por exemplo, de eu chegar e... Eu trouxe alguns acessórios, mas eu não trouxe meus tambores, que eu já tenho as peles, afinação, tudo, de acordo para poder trabalhar com os harmônicos; e isso também é interessante para nós, essa dificuldade, esse desafio de você ter que superar e se adaptar a um ambiente acústico, sonoro, mesmo até de captação da forma de gravação, de estúdio, e tal, e da gente não ter as coisas – principalmente no meu caso – acho que foi prazeroso, também. É um desafio, é uma aventura que para o improvisador é muito interessante.

Thomas Rohrer: Para mim, do ponto de vista da instrumentação, foi especial, também, porque é a primeira vez que eu usei uma rabeca nova, que eu peguei três semanas atrás lá em Marechal Deodoro com um senhor que fabrica as minhas rabecas. Aí muda bastante para mim, ela reage diferente em contextos que eu estava usando a outra, tem bastantes surpresas ainda, para mim, foi muito interessante experimentar ela nesse contexto, pela primeira vez.

Michelle Agnes: Para mim foi interessante porque a gente trabalhou e ensaiou muito tempo para fazer os concertos com os filmes mudos, o cinema, e hoje foi uma das primeiras vezes que a gente sentou para tocar sem ter a preocupação de acompanhar alguma coisa, não perder uma sincronia, e partir puramente do som, não estar preocupado com a imagem.

Antonio Panda Gianfratti: É, porque nós não estávamos preocupados com a imagem e em estabelecer um diálogo com os personagens... Acho que essa atitude do improvisador é o que deve haver de mais constante na improvisação livre.

Michelle Agnes: Para mim teve o fator risco, também, porque eu nunca tinha tocado com vocês usando computador e coisas eletrônicas, e eu saí de casa com aquela dúvida.

Antonio Panda Gianfratti: Acho que, para o verdadeiro improvisador, o que atrai é o risco; se você tirar o risco, você está tirando boa parte do desafio, de você mesmo se surpreender com o que você pode ou não pode. E toda vez que você vai tocar, toda vez que você vai para um ambiente diferente e vai tocar, você corre o risco, e muita gente que às vezes vai para a improvisação buscando outras coisas, não quer correr risco, e tem gente que tem muita preocupação em estabelecer uma linguagem padrão, ou alguma coisa que lembre um clichê, porque aí você deixa de ser improvisador... É uma língua meio delicada...

Michelle Agnes: Para mim também foi importante porque quando eu comecei a tocar com vocês eu ainda tinha a mentalidade do compositor, que quer fazer uma improvisação que seja muito bem acabada, que soe como uma peça escrita... Talvez assumir os riscos no que eles podem trazer de bom para a composição – principalmente o lado dos timbres, da experimentação com o som, em si, que você só pode fazer tocando os instrumentos, não tem como fazer nenhuma experimentação sonora simplesmente usando lápis e papel... E aí, no decorrer do nosso trabalho eu fui me abrindo também para essa possibilidade de aceitar a improvisação como um lado diferente de uma composição escrita, embora às vezes elas se aproximem.

Antonio Panda Gianfratti: Às vezes parece um concerto escrito, já aconteceu... Tem até um vídeo nosso com aquele quarteto, [eu no] vibrafone, Márcio [Mattos] [no] cello, ele [Thomas] tocando rabeca e sax e o Kouve, o Rodrigo [Montoya] tocando violão preparado, é um quarteto que está no *YouTube*, está em branco e preto – muita gente pensa que aquilo lá é escrito. Se você ouvir, não sei se você ouviu, é uma peça; a única coisa é que ela não foi escrita, ela foi executada naquele momento, de verdade, ninguém leu nada... Então, tem muitas possibilidades.

Nós fomos fazer um concerto em Ubatuba, com o Márcio... A gente tinha feito um concerto no Centro Cultural, nós tínhamos feito, que mais, SESC Vila Mariana, e aí fomos fazer em Ubatuba - e fizemos coisas completamente diferentes, surpreendentes para a gente. O Márcio, que é mais experiente do que a gente, que tem já quase 40 anos de improvisação, até ele curtiu, por quê? Porque foi diferente, foi por caminhos completamente diferentes, teve coisas mais *jazzísticas*, que a gente normalmente não utiliza, partimos para rituais, e surpreendeu a gente. Então, isso é um detalhe importante, também.

Henrique Iwao: O que vocês entendem por música experimental e como vocês vêem o seu trabalho inserido nesse contexto?

Antonio Panda Gianfratti: É uma pergunta difícil.

Thomas Rohrer: Não sei se eu chamaria de música experimental.

Antonio Panda Gianfratti: É o problema do rótulo, que no Brasil, tem um lado grave da coisa... Eu tenho uma opinião pessoal: acho que todo mundo que faz um trabalho experimentando, que usa um laboratório experimentando coisas, sem preocupação, e não se preocupa com referência, com clichê, acho que isso é válido, não importa, é a música dele, que está experimentando e está fazendo, acho que isso é experimental. Tem muita gente que acha que tendo atitude de uma *performance*, ele já é um improvisador, e eu já acho que não é, acho que são coisas diferentes. Acho que o experimentalismo na música, é o experimentalismo da música, embora a gente

se associe, e a gente sabe que o futuro das artes é interação, e a gente gosta muito de interagir com outras artes – mas no trabalho de improvisação livre, o trabalho experimental verdadeiro, tem que fazer essa separação, de atitudes, de atitudes teatrais, atitudes que possam causar um impacto visual e misturar isso com um trabalho de laboratório que você demora anos, às vezes, para desenvolver e experimentar ideias musicais.

Michelle Agnes: Eu não saberia definir exatamente e de uma forma geral o que é música experimental ou arte experimental; mas para mim o ideal de música hoje, ou de arte, ou mesmo no nosso trabalho de improvisação é não fixar as coisas, porque a nossa tendência é: “a gente está tocando de uma certa forma, aquilo funcionou, então vamos manter aquilo como está” e aí encontra-se lugares confortáveis para se assentar. Acho que esse é o grande desafio, não simplesmente ficar nesses lugares confortáveis, e lutar contra essa coisa mais fixada, cristalizada.

Thomas Rohrer: É mais um método, esse tipo de fazer música que a gente tenta fazer, do que um rótulo rígido e definido.

Antonio Panda Gianfratti: Acho que um ponto importante dentro de tudo isso são as trocas. É uma coisa que a gente repara que acontece, na Europa acontece; há 40 anos que você vê claramente a importância das trocas, para que aconteça o que você está falando, para que não haja rótulo, para que não haja uma fórmula. O que eu sinto falta, no Brasil, é isso, é troca. Porque são grupos, equipes, e pessoas, e fica todo mundo setorizado. Eles, lá, por exemplo, eles trocam. Aí vem um cara de Tuva, e vai tocar com o Evan Parker, vem um cara da Rússia e vai tocar com o Vervan [Weston]... Essas trocas, para mim, isso é um trabalho experimental, verdadeiro, honesto, forte, sem barreira, sem discriminação. E dessas trocas nasce sempre uma nova ideia, um novo caminho, e que tira a possibilidade de você se padronizar, de você mesmo por um rótulo... Isso não vai anular as suas características, isso não tem jeito.

Thomas Rohrer: Mas você reage diferente num contexto diferente...

Antonio Panda Gianfratti: Mas essas trocas, que eles fazem naturalmente lá, acho que é um caminho para o experimental, e que falta aqui, de uma forma natural e honesta.

Henrique Iwao: Como vocês lidam, ou o que vocês acham, com o jeito atual de distribuir música na Internet?

Antonio Panda Gianfratti: Sinceramente, para mim, não altera nada... Eu tenho um *myspace*, estava comentando com eles, que tem 2070 [seguidores] agora, cresceu geometricamente sozinho. E desses 2070, claro, eu tenho alguns, como você

que é meu amigo lá, que a gente tem a ver, sim, mas é uma minoria. Eu me preocupo mais com esse negócio, quando vem agora o Veryan, o Mark Sanders, pessoal que vem, a gente tocou junto, trocou, quando vem o Hans Koch também a gente troca... Isso, para mim, aí sim, aí tem uma influência no meu caminho, eu aprendo mesmo, é um aprendizado.

Thomas Rohrer: É interessante essa coisa de *myspace*, de conhecer um pouco um trabalho, de uma maneira muito fácil. Mas é totalmente reduzida, também; tem que considerar isso sempre, também, é uma pequena parte do trabalho de um músico.

Antonio Panda Gianfratti: Às vezes o cara pega uma faixa de um disco seu, e não conhece teu trabalho organicamente, o que você pode fazer. Por exemplo, você postou lá um negócio de eletroacústica, aí eu vou no Centro Cultural e te vejo tocar piano, aí eu tenho uma visão mais ampla do que se eu ficar só na Internet vendo você postar... Um aspecto só.

Michelle Agnes: Ah, eu sou super adepta, acho super legal a possibilidade de conhecer o trabalho de outros artistas, principalmente porque eu acho que a Internet pode abrir para a gente a possibilidade de entrar em contato – claro, com um público que é muito pequeno, comparado com as pessoas que vão ouvir música pela Internet – mas eu acho que sempre é muito válida essa possibilidade de entrar em contato direto com as pessoas que estão ouvindo, sem ter intermediários.

Antonio Panda Gianfratti: Isso eu concordo com você.

Henrique Iwao: Mas chega a mudar para vocês algum jeito de fazer música?

Antonio Panda Gianfratti: Não...

Michelle Agnes: Para mim muda, porque eu conheci outros pianistas, também e a gente pôde trocar *e-mails*, mensagens, e CDs, depois pelo correio... Para mim tem sido bacana, tem sido um caminho para fazer esse tipo de troca.

Antonio Panda Gianfratti: Eu fiz alguns amigos, mas eu não posso dizer que através disso, desses 2070, que eu tive uma troca que alterou alguma coisa, eu não estaria falando a verdade... Embora eu respeite, eu acho válido, como você falou. No meu caso, tem poucas pessoas depois que você mantém uma troca pertinente, mesmo – porque também tem muito oba oba, tem gente que quer vender coisa... Mas, para mim eu acho válido, concordo com o que você falou, mas não alterou.

Henrique Iwao: Para terminar, cada um de vocês poderia citar e comentar rapidamente as principais referências musicais – o que vocês gostam, o que foi importante para vocês...

Michelle Agnes: Ah, tem muitas coisas... Acho que tudo aquilo que eu ouvi nesse tempo todo que eu assumi a música como a minha maneira de enxergar o mundo – porque é assim que eu considero – tem alguma influência, em alguma medida. Agora eu tenho estudado as últimas obras do Luigi Nono, isso sem dúvida tem sido uma influência muito grande para mim nesse momento... Alguns compositores de música eletroacústica... Alguns compositores que trabalham com esse conceito de piano expandido, como John Cage... É difícil citar nomes, nesse momento, porque seria uma lista interminável... Acho que nesse contexto da improvisação, principalmente algumas pessoas com quem eu tiver oportunidade de tocar, e, no caso deles, é interessante porque a minha maneira de enxergar o piano e de tocar mudou bastante, mas também alguma coisa muda na maneira de escutar as coisas que você já ouvia e conhecia antes; então o que tem sido bastante prazeroso para mim é reescutar coisas que eu ouvia antes dessa nova forma, dessa nova maneira.

Thomas Rohrer: Ah, tem um monte de influências, de música erudita, Bach, etc... Figuras que me ensinaram muito, e que eu tenho muito que agradecer é, por exemplo, o Zé Gomes, que é um músico gaúcho que tocava rabeca e violão também, morava aqui em São Paulo, eu considerava ele um filósofo da música, era muito interessante conversar com ele sobre uma afinidade de assuntos, e a respeito da improvisação eu aprendi muito com ele, também.

Uma outra figura é o Nelson da Rabeca, que é um senhor que mora lá em Marechal Deodoro, Alagoas, perto de Maceió, que nos últimos 10 anos eu tive o prazer de conviver um pouco com ele, seja quando ele veio para cá, ou visitar ele na casa dele. Então, ele viu um violino na televisão quando ele tinha 55 anos, ele era cortador de cana até aí, e isso mudou radicalmente a vida dele. Aí ele quis tocar um instrumento desses, e aí não tinha nem dinheiro nem instrumento por perto, e então ele pegava um facão e um machado e começava a trabalhar um bloco de madeira, até chegar na forma que ele constrói rabecas hoje em dia. Então ele começou a tocar, também, autodidaticamente e com o tempo a se apresentar... Primeiro ele vendia as rabecas na praia... É um dos músicos mais abertos e curiosos que eu conheço... Tem 78 anos, agora, e quando eu vou lá a gente toca muito junto, eu mostro gravações que eu faço com as rabecas dele... Eu levava coisas mais convencionais, gravação de música medieval, que seria mais perto do universo dele, e ele gostava; e aí eu colocava coisas de improvisação livre, onde eu uso a rabeca, os instrumentos que ele

faz, de maneiras bem diferentes do que ele está acostumado, que às vezes não soam mais como uma rabeca, e aí ele gostava mesmo; essa curiosidade é um grande exemplo para mim.

Aí tem um monte de improvisadores... Steve Lacy, que foi uma influência grande, que é um saxofonista americano...

Antonio Panda Gianfratti: Eu tenho um tempo longo, de 43 anos, no instrumento, e uma grande parte, os primeiros 30 anos, eu vivi dentro do mundo do *jazz*. Então dentro desse mundo, que depois eu me cansei um pouco e busquei uma liberdade maior, tem algumas pessoas que com certeza me influenciaram, como o Max Roach, que em 1949 teve uma coragem muito grande, e muitos bateristas que tocam *jazz* hoje do jeito moderno, como Brian Blade, se não fosse o Max Roach talvez não tivessem tido essa liberdade nem essa possibilidade. Depois, no *free jazz*, que foi antes da improvisação livre, para mim, uma breve passagem, eu gostava muito do Coltrane, pela coragem dele, também, pela ruptura que ele teve que fazer, de ter sido um monstro sagrado do *jazz* e ter passado maus bocados, ficou esquecido, ficou relegado, foi muito atacado... E na improvisação livre eu tive algumas influências... Também são muitos nomes para citar, mas, por exemplo, o Hans Koch, que foi um músico que veio tocar com a gente aqui, foi talvez, pelo fato de eu morar no Brasil e ter tido essa oportunidade, talvez uma pessoa que eu mais aprendi, talvez tenha mais me influenciado em aprender o que é você ter personalidade, fazer o que você realmente [quer], sem se preocupar com agradar, com clichês... Ele me deu uma grande demonstração disso, e ter convivido com ele, também, ter ficado 15 dias quase, uma semana em Ubatuba com ele, isso eu posso dizer que foi uma influência. O Márcio Mattos, também, é uma influência positiva, desde quando eu comecei improvisação, a primeira vez que eu fui para Londres. E tenho uma influência muito grande também de música japonesa, também, sinceramente eu gosto muito de música japonesa, é uma coisa que me toca muito fundo, e as pessoas não entendem porque eu sou de família italiana [risos], porque eu gosto tanto de música e cultura japonesa. Então essas são as influências principais.

31. Sessão de conversação com integrantes do –notyesus> (Jean-Pierre Caron e Rafael Sarpa) e Hrönir (Thelmo Cristovam e Túlio Falcão) mediada por Valério Fiel da Costa

II Festival Ibrasotope de Música Experimental

Centro Cultural da Juventude, São Paulo, 31 de julho de 2010

Transcrição por Mário Del Nunzio, 2016

Valério Fiel da Costa: Estamos aqui na primeira conversação do II Festival Ibrasotope. Temos aqui os compositores J.-P. Caron, do duo –notyesus>, do Rio de Janeiro, Túlio Falcão e Thelmo Cristovam, que formam o duo Hrönir, de Pernambuco. Em virtude de doença, o compositor Luis Carlos Csekö não pôde comparecer hoje e participar com a gente aqui dessa conversação. Nós já estamos no quinto dia de festival, e o que nós temos visto nesses cinco dias é uma grande variedade de propostas, de artistas, cada um mergulhado na sua coisa, procurando fazer uma música sem concessões, e isso reflete um pouco da curadoria que a gente realizou. A ideia era bolar um festival em que em uma semana nós pudéssemos ter um panorama amplo das maneiras de se produzir música experimental, ou pelo menos aquilo que a gente ainda chama de música experimental por aí, num mesmo festival. Então, depois de ter apresentado vocês ao público, para a gente começar a conversar, eu queria que vocês falassem um pouco sobre o trabalho que vocês trouxeram para o festival. Bom, por quilometragem, começa pelo pessoal de Pernambuco. Thelmo, fala aí um pouco sobre o que vocês vão tocar... Vocês vão tocar domingo, amanhã, aqui no anfiteatro do CCJ. O que vocês vão trazer para o festival?

Thelmo Cristovam: Bem, da *performance* em si, é mais uma composição estruturada do Túlio, quando eu passar o microfone para ele, [ele] explica melhor, mas como elementos mesmo da composição, o que vai ser usado, é meio que um grupo de elementos que a gente vem trabalhando ao longo desses anos lá, basicamente eu e ele, mas tem algumas outras pessoas, o Lucas, que já foi do grupo também – não sei nem se é grupo, a gente fala duo porque na maioria dos anos fomos nós dois, e continua sendo...

Valério Fiel da Costa: Por que, vocês têm um coletivo de compositores lá, mas vocês são os mais atuantes, é isso?

Thelmo Cristovam: Não sei... A gente faz bastante coisa, mas não sei se os mais atuantes, até porque agora a gente deixou de fazer bastante coisa, mas no começo a gente fazia bastante. Mas tem uma galera mais nova que vem fazendo muita coisa. Bem, tem toda uma questão cultural de Pernambuco, que não cabe muito essa história aqui... Tem a questão de música popular que atravança outras muito fortemente, mas não é o ponto aqui. Tem um Coletivo, sim, que fez um bocado de coisa, mas, a mesma coisa, ficou um pouco menos atuante, que é o Combo Recife de Improviso; é mais ou menos quando tem nós dois, eu e o Túlio, e mais uma pessoa, até 18, sei lá, talvez 18 pessoas foi [o máximo]. Formação aleatória... A diferença é que o Combo era uma coisa dedicada à improvisação livre, mesmo, e o Hrönir sempre foi uma coisa um pouco mais compositiva, apesar de que tem muita coisa aqui criada de improvisação. Talvez o Túlio tenha até uma ideia diferente, mas para mim o Hrönir sempre está compondo para uma mídia fixada, a parte de apresentação ao vivo é meio entre o Hrönir e o Combo; tem as partes compostas. Bem, o Túlio sabe estruturar melhor, eu uso muitas ideias soltas de camadas sobre camadas... Eu uso minhas coisas compostas, trabalhadas muito no computador, gravações de campo, que é o que eu venho fazendo mais ultimamente, e a questão de improvisação com sopros, essas histórias de expansão do instrumento...

Valério Fiel da Costa: Que é a referência do seu trabalho que a gente conhecia até agora – improvisação instrumento expandido, principalmente saxofone. Então, você vai tocar uma parte instrumental com saxofone e o Túlio vai fazer processamento em tempo real?

Thelmo Cristovam: Não, não... É uma composição mesmo do Túlio, uma bula para improvisação... Eu vou passar para o Túlio e ele pode falar melhor disso.

Túlio Falcão: Sobre a peça, a peça que a gente vai tocar amanhã se chama “Hoch”. É uma homenagem à artista alemã Hanna Hoch. Uma coisa que eu gosto muito é a questão da colagem, que eu acho que é muito próximo ao meu trabalho, não sei se ao do Thelmo. É uma bula para improvisação, já que a gente não tem tempo de se encontrar muito, porque eu moro duas horas distante de Thelmo, e, como ele falou, ele está trabalhando muito e eu também, e a gente não tem muito tempo de se encontrar, essa foi uma maneira que a gente encontrou de viabilizar apresentações ao vivo com o Hrönir. A gente já fez mais improvisação pura, mesmo, sem ter muito uma ideia definida do que iria acontecer, mas agora a gente encontrou essa maneira de

formular uma bula para que você tenha um pouco de estruturação mas que, mesmo assim, a gente não sabe o resultado sonoro, como vai soar.

Valério Fiel da Costa: Ah, legal, isso lembra muito o processo lá em Belém, também. Eu tenho produzido, ainda, música experimental em Belém, nos momentos que eu estou lá de férias, na casa dos meus pais, e o esquema é sempre esse. Eu moro longe, mas muito mais longe, no caso, e lá, com o duo que eu tenho, que é o Artesanato Furioso, com o Fábio Cavalcante é o mesmo esquema: “olha, eu tô aí semana que vem, tem um espaço para a gente tocar?”, “espaço tal”, “como que é isso, tem alto-falante?”, “tem dois”, “quem topa tocar com a gente?”, “fulano e sicrano”, “tá”, então a gente começa a preparar o repertório, e esse repertório geralmente é caracterizado por uma parte fixa, uma parte improvisada, uma parte que depende do acaso, outra parte que prevê deslizes técnicos ao vivo, etc. E isso formou o nosso repertório específico do Artesanato Furioso. Será que isso – essa coisa da necessidade de estruturar obras a curto prazo – não seria uma característica do trabalho de muita gente que está fazendo música experimental ou improvisação no Brasil?

Jean-Pierre Caron: Ah, eu não tenho muito como opinar em relação isso porque eu sou um cara lento, eu sou o contrário disso. Dificilmente eu produzo uma música rapidamente, eu demoro bastante tempo, eventualmente várias versões, se eu tenho que produzir algo rapidamente eu vou considerar sempre uma primeira versão, porque dificilmente eu vou estar satisfeito com a primeira versão, então vou dizer “ah, é a primeira versão, não está terminado”; aí eu apresento uma vez, apresento duas vezes, às vezes trabalho com o grupo, tem o *feedback* do grupo, tem um *input* do grupo que entra na música, depois eu vou incluir isso, ou excluir isso, ou formatar isso de uma forma diferente, e talvez ao longo de dois, três anos, eu tenha alguma coisa que eu considere: “ah, tá isso aqui é a música”.

Valério Fiel da Costa: Mas como é o *timing* da tua música em função da estrutura e do *timing* dos espaços que você tem disponíveis no Rio de Janeiro? Casa?

Jean-Pierre Caron: Casa dessa maneira, meu macete para casar esse *timing* é pensar em versões sucessivas, até que eu, de fato, considere: essa música está me satisfazendo, vai ficar assim. Mesmo que ela tenha uma estrutura aberta, o que é o caso muitas vezes, a abertura também é composta; então você abre mais, abre

menos. Quando eu digo “essa música vai ser assim” não significa necessariamente que ela vai ser fixa nota por nota, não é isso que eu estou dizendo; o que eu estou dizendo é que a armação dela está satisfatória, seja uma armação super fixa – como no caso você conhece o “Poslúdio”, que é super fixo, nota por nota, ritmo, tudo notado, seja algo mais flexível.

Valério Fiel da Costa: E no caso do concerto do -notyesus>, que foi quarta-feira, o repertório tem essa característica?

Jean-Pierre Caron: Tem, sim. A gente elabora as músicas por longo período de tempo. Aliás, parte do sucesso, eu diria – obviamente sucesso, a gente não está pegando um monte de *groupies*, etc. [risos] – o sucesso do -notyesus>, sucesso para mim, né, vem um pouco disso, de ter duas pessoas que estão predispostas a trabalhar de uma forma meticulosa e pelo tempo que for preciso. Não é todo dia que eu encontro parceiros assim, tem gente que é mais apressada... É estranho, porque eu estou fazendo aqui o papel do cara que é lento, do cara que é meticuloso, e na verdade quem é mais lento e mais meticuloso do que eu, ainda, é o Sarpa. Então, dentro do duo eu sou o cara que [diz] “deixa assim mesmo”, sou o cara mais ágil, dentro do duo. Mas fora do duo, em comparação com outros compositores atuantes na cena, eu sou bastante lento. Em relação a repertório, por exemplo, um caso relacionado a esse concerto, a esse evento da quarta-feira, a gente estava prevendo uma música para quarta-feira que não ocorreu, por essa razão, não ficou pronta. A gente está compondo essa música há um ano... Há um ano a gente fez uma *tape*, várias versões sucessivas da *tape*, num determinado momento a *tape* ficou pronta, aí depois tivemos um problema: o que nós vamos fazer do ponto de vista da *performance*? Porque a *tape* vai ficar lá pré-gravada, e vai ser outra – tem uma música nossa que se chama “Suprematismo” que a gente só aperta *play* e não faz nada, só liga um estrobo na cara do público, em geral – e essa a gente não queria que fosse assim, a gente estava pensando numa composição meio épica, um negócio que estava durando uns 20 minutos, tem um texto do Ezra Pound, era realmente uma coisa grandiloquente [risos], meio wagneriana, mesmo. Na verdade, musicalmente, acho que marcou um pouco o fato de eu ter conhecido o Charlemagne Palestine ano passado, acho que é uma peça que tem a marca do Charlemagne, de grandes *drones*, sustentados por longos períodos e em amplitudes altíssimas, e tudo isso vinha fala do Ezra Pound, na verdade. O processo de composição foi meio maluco: eu selecionei um texto do Ezra Pound, com ele lendo, era um áudio dele lendo esse texto, e aí eu passei por vários processamentos, e aí esse texto, por um acúmulo de *reverbs*, um

acúmulo de *delays*, e passando por um filtro, ele virou esse *drone*. Era engraçado, porque na versão original da *tape*, que eu improvisei em tempo real, começava com a voz, e depois essa voz ia se transformando num *drone* gradualmente, à medida que eu ia ligando os diferentes *reverbs*, os diferentes *delays* e o filtro; só que a gente pensou: nós queremos a voz no final; então, para ter a voz no final, a gente teria que inverter o processo; só que se a gente invertesse o processo, o texto ficaria invertido, então o que a gente fez? Vamos inverter o texto, então invertemos o texto, fizemos esse procedimento, e depois invertemos de novo; invertendo de novo tem o *drone* e tem a voz no final no seu sentido inteligível. Esse tipo de procedimento talvez seja um exemplo mais barroco do tipo de composição que a gente faz, mas é um pouco assim...

O Sarpa, que está no duo comigo, chegou agora.

Só para terminar, você falou sobre o repertório: essa música foi um caso desses, não ficou pronta a tempo. Você falou que o duo do Rio, atualmente não é bem do Rio porque eu estou morando em São Paulo já faz uns seis meses, Rio / São Paulo agora, então, a gente acabou de fazer uma viagem, teve uma série de contratempos e foi difícil de terminar, a gente não terminou a música, então a gente cancelou a estreia dessa música. Então a gente vai continuar compondo essa música por algum tempo, e já estamos compondo há um ano. O resto do repertório são duas peças do primeiro disco, que também não foi lançado, exatamente, mas está pronto já há mais de um ano, um ano e meio, e uma música que está nesse estágio que eu acabei de falar, num estágio de versão. Como a gente dificilmente fica satisfeito, é longo o processo para chegar numa versão que nós consideramos final, essa terceira faixa, a gente considera uma versão passível de ser incluída num *show*, mas ela não está, digamos, pronta para a gente gravar e botar num disco. Não está esculpida o suficiente, falta alguma coisa ainda, para a gente. O *timing* do -notyesus> é um pouco parecido com o *timing* das nossas produções individuais, sim. Nós somos lentos e acho que funciona muito por causa disso, somos os dois bastante meticolosos.

Thelmo Cristovam: Bem, voltando à pergunta do Valério que desenvolveu tudo isso, eu não sei se tem um modelo, não. Esse modelo, por exemplo, como você contou, vale para o que você vem fazendo, vale para várias coisas que a gente faz, mas, novamente, como o -notyesus> já não é mais estritamente do Rio, o Hrönir não é de Recife, são duas cidades distantes. Quando a gente começou a fazer isso, só dava certo fazer as coisas no final de semana porque Túlio tinha que ir morar na minha casa todo fim de semana para a gente fazer qualquer coisa. São duas horas e meia... Então, a primeira coisa que a gente fez – quanto tempo foi? – foram dois anos, o

primeiro disco, que é um que talvez a galera tenha escutado, que é o que foi lançado pela Fronha, o “Bardo Thodol”... Foi bem comentado, eu lembro, na época. Poucos anos depois eu fiz alguns *shows* lá. Mas, sei lá, por exemplo, eu tenho uma composição que, é engraçado, de uma certa maneira parece bastante com esse processo, que de uma célula, de poucos segundos, eu fiquei cinco anos fazendo uma coisa que agora tem 7 horas e 40 minutos, e não em partes, uma coisa só, que chama “Micro-organismos”. Então eu não sei se tem esse modelo não, sabe... Algumas coisas surgem de necessidade, outras coisas por interesses temporários ou pré-fixados que uma hora ou outra afloram... Mesmo essas improvisações... Bem, quando eu falo da improvisação que a gente fazia anteriormente, era uma coisa mais com instrumentos e pouca eletrônica; hoje a gente vem estruturando mais eletrônica, mas eu tenho fissurado muito em gravação de campo e o uso disso processado para *performance*, digamos assim. Mas aí em cima de bulas, que o Túlio estrutura direito. A gente conversa mais do que ensaia; acho que a gente ensaiou de verdade, de verdade mesmo, para tocar, acho que uma vez, [para tocar] naquele [festival] Coquetel Molotov.

Túlio Falcão: A questão da bula não é nem tanto a estruturação, é mais para você delimitar tempos. Acho que é uma maneira de você resolver isso: “ah, eu quero tocar uma hora, quero tocar quarenta minutos”, aí você monta essa estrutura para delimitar o tempo. Mas o recheio é improvisação livre.

Thelmo Cristovam: Mesmo uma que é uma composição basicamente de Túlio... Isso que eu falei agora, que o Túlio se mudava para casa no final de semana... A gente sempre tentou tocar uma música que tem nesse Bardo Thodol, que é “Anagrama”, e tocou, mas é sempre completamente diferente. Tem só a estrutura, que tem uma estrutura de instrumentação, estrutura de “drone”, sei lá, a gente nem tentava muito isso na época, mas era meio paisagem sonora...

Túlio Falcão: Tinha mais uma pessoa no grupo, na época, não tinha como sair a mesma coisa, mas a estrutura está lá: o início, a parte com piano, e a parte que culmina na improvisação e *noise*. A gente tocou “Noite Mardukiana”, do “Bardo Thodol”... Em suma, as coisas que a gente tocava ao vivo, era isso: “Noite Mardukiana” e “Anagrama”. Depois que a gente começou com a coisa da improvisação livre com bula. É isso.

Thelmo Cristovam: Engraçado essa coisa da bula como delimitador de tempo, mas eu não lembro uma vez que a gente tocou que durou mais do que 40 minutos. Coincidentemente... Por exemplo, agora [no festival] a gente vai ter um tempo para tocar, por ter vários outros grupos, várias outras pessoas tocando, mas naturalmente chegava a uns 40, 50 minutos, ninguém aguentava mais. Pela minha parte, várias vezes eu discuto com Túlio e outras pessoas também que fazem algumas coisas com a gente, eu mesmo fico exausto, porque é tanta concentração para tentar que esse improviso caracterize algo que eu estou pensando na hora, e respondendo aos estímulos, tanto de som quanto do local que a gente está tocando, coisas assim, e chega nesse tempo, parece que a coisa já começa a perder sentido. Parece ter muito isso. E, talvez, isso tenha começado quando a gente tentou fazer “Anagrama” que, bem, ela fixada tem uns 20 e poucos minutos, e era ela e outra composição fixada, que a gente criava em cima. A história de ter um agrupamento de improvisação livre foi que a gente não usava essas estruturas compostas. Mas naturalmente aconteceu isso.

Valério Fiel da Costa: Isso que eu chamo de caso típico, talvez: esse tipo de estrutura semiaberta, ou que você define alguns limites, mas que essencialmente permite que você acrescente elementos que não foram previstos no esquema mas que estão regrados por esses limites, é o que eu chamaria de uma tendência, talvez, por uma série de razões. Mesmo que você elabore o mesmo projeto durante muitos anos, você acaba entrando dentro desse mesmo paradigma, desse mesmo modelo, se você considerar que a obra nunca está terminada, seja lá qual for. Você está sempre reintroduzindo, no ouvir. Eu diria que a obra *está* sempre de alguma maneira, em algum momento, sendo executada por alguém, seguindo determinados preceitos. Pode ser que ela adquira uma certa estabilidade, levando em consideração várias *performances* dela. Isso vai ter uma razão, também, de ser; por exemplo, um grupo que resolver tocar tua peça vai sair em turnê, precisa ensaiar a peça, tem outras peças no repertório, então é bom que ela fique mais ou menos fixa, de acordo com as estratégias que eles elaboraram. Então é natural que, nesse momento, essa peça ou essa ideia mais ou menos estruturada, adquira um formato um pouco mais invariável durante algum tempo. Isso é um exemplo de catalisador que faz isso acontecer. E acho que a obra é isso, ela fica sempre à maneira como as circunstâncias permitem que ela esteja. Então, nesse sentido, o que a gente faz mais ou menos é criar limites para que isso não extrapole, não deixe de caracterizar as coisas que a gente pensa. Mas a gente não trabalha com aquela rigidez que está presente na música tradicional, talvez – usando uma palavra horrorosa, que não significa nada, também – porque isso

permite que a gente talvez toque mais, ou toque com mais pessoas, ou que possa fazer da escolha do intérprete um elemento composicional – eu toco com você, eu sei como você reage a determinado estímulo, e eu te incluo no meu projeto porque eu sei como vai soar; então o limite está dado na escolha do intérprete. Eu não preciso escrever isso numa instrução, porque eu já sei que você toca assim. Chamar o Mário ou o Henrique para tocar uma peça minha, por exemplo, vem desse pensamento.

[trecho não gravado]

Paulo Dantas: Bom, seguindo, eu dizia que essa situação de você ter personagens diferentes – compositor e intérprete, e um material que transita entre eles e que os comunica de alguma maneira não parece ser o caso dos projetos de vocês, onde vocês acumulam essas funções. Aí, a primeira pergunta é: eu queria saber se vocês percebem um grau maior de abertura nesse caso, já que vocês são hoje responsáveis – não sei se o termo exatamente é esse – mas se vocês percebem um grau maior de abertura, do tipo “ah, era isso, mas hoje eu sinto que essa seção aqui tem que durar mais uns cinco minutos”, alguma coisa do gênero, algo que talvez fosse intolerável numa situação outra, numa situação, por exemplo, de uma entrega de partitura. E a segunda pergunta relacionada a essa diz respeito a um trequinho pequeno do que você, Thelmo, acabou de falar; você disse: “ah, a gente tocava a peça ‘Anagrama’, que é uma composição basicamente do Túlio”; a questão diz respeito a autoria: quais são os limites, se há coautoria ou se não há, qual o grau de abertura que vocês têm a isso? E voltando ao Valério, no caso dele, em que aparentemente se dá mais o caso em que ele entrega uma partitura para intérpretes, são partituras normalmente muito “generosas”, também não é o termo, com o intérprete, convidam o intérprete a uma participação maior do que ele teria; se você sente que os intérpretes são coautores, de alguma forma, dessas obras?

Jean-Pierre Caron: Bom, eu posso começar? Já comecei... A primeira pergunta era em relação à diferença entre a situação na qual a gente acumula a função de compositor e intérprete, e situações nas quais eu entrego a partitura, como compositor, a um intérprete para ele realizar supostamente as minhas intenções, ou o que está expresso na partitura; essa é a pergunta, né? Bom, eu não sei se é por falta de experiência minha, porque a minha história pessoal, como compositor, começou mesmo a se desenvolver depois que eu entrei em contato com uma certa cena, fora um pouco, não totalmente, mas fora um pouco desse paradigma música de concerto

entregar uma partitura completa, etc. – para mim o marco, um dos marcos, foi quando eu conheci o Valério, o Henrique, o Mário lá em Londrina, no II ENCUN, se eu não me engano, então eu não sei se é por falta de experiência ou se é porque eu já comecei a me sentir em casa e a produzir mais num meio onde tem-se maior abertura em relação às partituras... Porque na maior parte das vezes eu não vejo diferença – e mesmo quando são partituras acabadas, na maior parte das vezes sou eu que toco, então eu estou acumulando, de certa forma, as funções. Apesar de ser diferente de uma situação como a do -notyesus>, na qual de fato a gente está acumulando o tempo inteiro, quase que o gesto de interpretar a música é o gesto de compor – “este gesto está bom” – e ele fica gravado, ele é registrado, a gente nem precisa grafá-lo depois de uma vez feito, ele é gravado. A gravação, também... Isso é uma coisa importante da gente comentar, o papel da gravação na flexibilização disso.

Rafael Sarpa: Eu acho que as anotações do -notyesus> , de todas as músicas, cabem numa folha A4. As anotações que estão realmente anotadas cabem numa folha.

Jean-Pierre Caron: Sim, sim... É basicamente como eles estavam falando, não é uma bula exatamente – não sei como funciona a bula de vocês, falando agora com o Túlio e com o Thelmo, eu não sei como funciona a bula, se tem regras para improvisação – mas para a gente, é muito uma questão de delimitação de tempos, mesmo: “ah, essa seção aqui quanto tempo dura?”. E isso é um processo longo, porque a gente tem que ouvir muito e tem uma impressão de ter encontrado um certo tempo certo, ali, se durar mais vai ficar ruim, se durar menos vai ficar muito curto.

Rafael Sarpa: A gente normalmente não anota e não conta que tempo é esse.

Jean-Pierre Caron: Não pode, acho, a gente tem que anotar depois... Porque se a gente anota antes, o fato de você ter contado, interfere muito... Vou falar um troço meio *hippie*, mas é um negócio meio de *feeling*, tem o *feeling* das durações, que não coincide com a representação gráfica das durações em tantos minutos, e dependendo do material parece mais longo, parece mais curto... Se for uma coisa com muita informação em pouco tempo parece mais longo, se é pouca informação... Então tem uma certa equação aí – também não é uma equação porque não é passível de ser definida precisamente – mas, é, tem uma certa dificuldade, aí. Mas, a minha resposta era essa: eu não vejo muita diferença; na maioria das vezes eu acumulo as duas funções; quando eu quero uma partitura fechada, eu entrego a partitura fechada – no

caso do Poslúdio, por exemplo, recentemente, que foi tocada na Bienal do ano passado, eu entreguei uma partitura fechada, bastante fechada...

Rafael Sarpa: Mas ainda assim houve ensaios nos quais você participou.

Jean-Pierre Caron: É, e eu estou lá no ensaio... Se alguém disser “Jean, estou achando essa duração estranha, eu posso fazer durar mais esse acorde?”... Claro que isso significa, o fato dessa pergunta ter sido feita e ter sido dirigida a mim, significa que eu estou lá enquanto compositor; então eu mantenho uma certa autoridade naquele momento para que a pessoa tenha que vir a mim perguntar se pode fazer durar mais. Mas o que é determinante nesse caso é que muitas vezes eu vou deixar, muitas vezes eu vou dizer “está bom, experimenta”. Eu não sei qual o limite aí. Aí já está entrando na sua segunda questão, sobre autoria, que está embutida, de certa forma, porque eu sou perguntado sobre isso, eles não vão dizer “ah, vou fazer desse jeito” – já fizeram – se fizerem desse jeito, vai ser ruim, digamos, será ilegítimo; a situação, o jogo social, o jogo de linguagem ali presente pede que eu seja consultado; ou seja, isso significa que eu detenho algum poder sobre aquele objeto, sobre aquela coisa que eu estou propondo, eles pedem a minha autorização. De outro lado, tem a minha postura em relação a isso: tem compositores que escrevem um negócio lá e não pode mudar de jeito nenhum, e tem outros compositores que encaram, como o Valério falou, a obra em construção; “Poslúdio” está fechado para mim, é daquele jeito, agora, se alguém vier e a acústica da sala permitir certas coisas – “nessa sala aqui é melhor durar mais ou durar menos”, ou eu botar mais *reverb*, menos *reverb*, botar mais pedal no piano, menos pedal no piano – esse tipo de coisa eu acho importante, acho importante aceitar esse tipo de mudança; esse tipo de mudança faz parte da própria obra. Para a obra sobreviver em certos ambientes, visto que ela vai sobreviver em ambientes diversificados, ela vai ter que adquirir um perfil um pouco diversificado para que ela sobreviva bem, nesses ambientes.

Rafael Sarpa: Me parece que é complicado falar em -notyesus> e em improvisação, é uma coisa complicada, seria talvez incorreto juntar essas duas coisas, por um lado, e não tanto por outro. Me parece que nós trabalhamos de um modo fechado, e uma vez que a gente encontre alguma configuração que se dá e que a gente preferiu, ela está fechada; e a gente não fica se perguntando tanto se naquele novo contexto nós vamos reabrir certas coisas... Mas, quando alguma reabertura se coloca, e naquele momento sente que aquela reabertura foi melhor do que aquilo que vinha sendo colocado, pelo menos para hoje, no dia que acontece, nós nos abrimos

para isso. Mas improvisação acaba sendo mais um processo de composição do que prática.

Jean-Pierre Caron: Em relação a coautoria no -notyesus>, acho que existe coautoria, acho que todas as músicas são coautorias dos dois. Claro que há partes que são ideias mais de um... No começo, era muito delimitado; no começo, ele vinha com sons, o Sarpa vinha com sons, timbres, que ele gostava muito de trabalhar com *software*, então ele produzia timbres, e ele trazia, e eu dizia “ah, isso vai ser uma música de tal duração com tal forma”, eu fazia um pouco uma estruturação composicional para a coisa, com os timbres dele. Era muito delimitado. Hoje em dia, já é uma bagunça, já não é mais nada assim. Como eu disse, essa peça do Ezra Pound ao mesmo tempo é um processo composicional, ao mesmo tempo é um timbre, porque o processo composicional resultou no timbre – “se a gente fizesse uma música que partisse de uma fala, a gente invertesse a fala, etc.”, todo aquele processo que ia dar no timbre. Então já não tem mais diferença entre material e – como é a oposição adorniana? – material e estruturação, não tem oposição, é um gesto. Inclusive, já fica aqui o meu ataque a Adorno nesse sentido: é um processo só, em um gesto só produz-se o material e produz-se a composição. E isso está consistente com a minha posição wittgensteiniana no geral.

Rafael Sarpa: Só um último comentário: me pareceu que você também colocou uma questão sobre frustração, de quanto aquilo que você quer e de quanto aquela relação pode se tornar frustrante ou não: você leva um material mais ou menos fechado e a pessoa reage de um modo como você não quer... Me pareceu também que isso estava envolvido na sua pergunta... Eu sinto, por exemplo, trabalhando com o Jean... Eu não consigo lembrar de um exemplo onde eu fiz um som que ele não gostou, ou ele fez um negócio que eu não gostei... O que acaba acontecendo muito é: a gente prefere não usar tal procedimento, porque soou clichê, ou poderia ser mais interessante. Tem uma certa equivalência sintomática. O máximo que pode acontecer normalmente é: “ah, isso aí podia ser de outra maneira, né”. Isso salta um pouco essa etapa de frustração. Há um certo acordo, que a gente não sabe muito bem qual é, de gostos, que facilita muito esse trabalho.

Jean-Pierre Caron: Como eu falei, na primeira pergunta eu respondi também que é o fato de nós dois sermos meticolosos, você ainda mais do que eu, mas nós dois sermos meticolosos, e isso facilita o processo. A gente não está com uma pessoa que [fala] “ah, deixa assim mesmo”, e o outro “não, peraí, eu quero compor”, “não,

deixa assim mesmo, deixa assim mesmo”. Isso aconteceu muito comigo e aconteceu muito com você, já.

Thelmo Cristovam: O negócio é que as respostas talvez sejam muito parecidas. É, mesma coisa, coautoria. Nem sei se coautoria já cabe, porque é uma coisa do Hrönir, nem coautoria entre Thelmo e Túlio... A questão que a composição é dele é que eu não consigo – e ele fica muito [...], ele não gosta desse comentário, a cara dele vocês estão vendo – mas o Túlio é músico, e eu não consigo me ver como músico de jeito nenhum. Essa é a ideia.

[fala inaudível da plateia] **O que isso acarreta?**

Thelmo Cristovam: Acarreta muita discussão entre eu e ele. Eu lembro uma coletânea do Ibrasotape no *myspace*, tal, era uma coisa só minha, e o Leo pediu para todo mundo fazer um textinho sobre o que era a composição – que era só uma gravação na Amazônia, eu peguei, cortei o começo, cortei o final, e era isso, só, só uma coisa de escolha. Eu não sei, eu não consigo... Por mais que eu goste de uma porrada de produções que tem esse mesmo viés, eu não consigo quando eu faço, caracterizá-la como uma composição ou como uma posição musical minha. Agora, quando eu me junto com Túlio a gente consegue ver isso mais; “Anagrama”, que foi o exemplo, foi uma coisa de colagem, gigante, que foi se enxugando – parece até bastante, não em termos de som, mas como processo, com o que vocês falaram agora – e o Túlio conseguia pegar e moldar ela com certos parâmetros. O negócio é que, do mesmo jeito que vocês falaram, com o tempo, começa a ter outras coisas. Inclusive essa história do material; bem, na época a gente só tinha um PC, que eu nem lembro mais qual era, e uma mesa, Túlio tinha um sintetizador, mas era *sampleação*, era só disco dos outros. E isso não me atrai mais, eu quero fazer minhas próprias gravações para usá-las nas coisas, gravações de campo. Isso por mais bobo, às vezes, que possa parecer, do *sampler* de outros discos para as minhas próprias gravações, para usar nesse processo de composição junto com Túlio, ou as minhas em separado, ou as dele em separado, para mim é um abismo quase intransponível; eu nem sei como foi direito de um passo para outro.

Túlio Falcão: Essa questão de autoria no Hrönir, apesar de ele estar dizendo que sou eu que estruturo, eu que faço, não tem isso; a gente vai trabalhando e no final tem a identidade Hrönir. Tem um disco da gente chamado “Mecânica” que foi todo feito por Thelmo; a minha única interferência foi dizer “cara, não tem o que fazer aí,

velho, tá legal” e está lá como uma peça do Hrönir; minha interferência foi nula, porque eu disse “pô, é isso aí, para mim está bom, não preciso interferir em nada aí”. Isso é uma interferência em termos de composição? Pode ser...

Thelmo Cristovam: E nós admitimos [esse disco] como um processo conjunto, porque, bem, foram coisas que a gente estava trabalhando tão próximos, sei lá, *drones* que eu estava fazendo, qualquer coisa, e parece que de uma hora para a outra reflete exatamente tudo que a gente estava querendo fazer ali. Mesma coisa... Desse jeito também tem coisas contrárias, o Túlio estruturar tudo e eu dizer que também não tem jeito mais, pelo menos como está fixo na mídia; [mas pode funcionar] para a gente pegar aquilo ali e usar de outras maneiras, como elementos de agrupamento nas improvisações, ou qualquer coisa que seja... No final, é uma resposta que cada um deu uma resposta até bem precisa e, depois, eu estou pensando melhor agora, não tem não... Há coautoria porque a gente decide.

Jean-Pierre Caron: Mas, justamente, o que eu queria comentar agora, e que eu gostei muito do que vocês falaram com relação a uma identidade Hrönir, e que a gente não mencionou isso: na verdade, existe uma identidade fortíssima -notyesus>, que é diferente da identidade minha J.-P. Caron como compositor e Rafael Sarpa como compositor. Claro que tem elementos em comum, somos as mesmas pessoas, então esses elementos vão aparecer de uma forma um pouco diferente nas obras individuais de cada um, mas existem momentos em que ele, ou eu, estamos compondo coisas que a gente nem sabe se vai ser para o -notyesus> ou para coisas nossas, e a coisa adquire uma cara “hum, isso é -notyesus>”, “vou ligar para o Sarpa, isso é -notyesus>”... A peça do Ezra Pound começou assim, eu comecei a fazer sozinho essa peça do -notyesus>, de repente eu falei: “não, isso é peça do -notyesus>”, aí eu falei para o Sarpa “essa peça é para o -notyesus>”, com temática belicosa e som saturado, etc. e tal, e eu falei “hum, isso é peça para o -notyesus>”. Então é isso, existe uma identidade forte que independe, não sei se depende de uma decisão... No começo era uma decisão, depois não é mais uma decisão; depois eu vejo “não, isso aqui é uma peça para o -notyesus>”. Claro que existe uma decisão no momento que eu digo “isso aqui é uma peça para o -notyesus>”, mas antes da decisão tem uma reconhecimento; você ouve o negócio e fala: “isso não tem cara de peça que eu faço sozinho”, porque a gente tem um projeto que a gente leva muito a sério e a gente considera parte integral dos nossos *outputs* individuais. É diferente de outros projetos que a gente vai lá e participa; mas esse projeto é parte integral.

Rafael Sarpa: Acho que uma coisa que demarca isso, logo de cara, é o fato que a gente não assina J.-P. Caron / Rafael Sarpa, nós temos que ter um nome, e um nome só. Acho que isso define muito essa questão, disso demarcar, isso ter uma cara, ter um traço -notyesus> - “ah, é um cara ali” – e muitas coisas são muito visíveis para a gente, que está ali de dentro, mas às vezes são visíveis para amigos, para pessoas próximas; algumas contribuições ao projeto são muito nítidas de quem veio, alguns traços você olha e saca: “ah tá, entendi de onde veio isso aí”. Algumas coisas são bem nítidas: eu sinto um certo misticismo da sua parte, eu sinto uma coisa cortante da minha parte, eu sinto alguma coisa nesses termos, embora isso não queira dizer absolutamente nada, para a gente quer... Eu sinto uma certa coisa um pouco por aí.

Valério Fiel da Costa: Nós estamos perto do horário...

[plateia: a pergunta se estenderia a você, também]

Valério Fiel da Costa: Meu caso é mais problemático, porque eu escrevo para uma situação de *performance* na qual não necessariamente eu sou o único intérprete. E aí eu tenho acumulado, durante o tempo, uma série de parcerias, que viabilizam uma série de projetos. E a ideia é essa, das coisas que eu faço: eu tenho um resultado que eu quero chegar; existem várias maneiras de eu chegar a esse resultado, dependendo de quem está tocando comigo; se for um instrumentista neutro – neutro eu digo, um instrumentista de orquestra, um cara que eu não conheço e que vai responder uma maneira *standard* aquilo que eu vai propor a ele – é menos arriscado para que isso funcione, para que essa relação funcione, que eu elabore uma mediação o mais próxima possível de uma partitura tradicional, que é como o cara aprendeu a reagir, aprendeu a fazer música, então eu vou lá e escrevo uma partitura para ele. Me fizeram essa pergunta agora na banca do meu concurso lá em João Pessoa; eu apresentei uma peça que é um quarteto de cordas, que é o “Quarteto Mínimo”, uma peça de 2003, que é formada por quatro módulos autônomos que vão defasando no tempo, porque cada um segue um andamento... A única coisa que amalgama a *performance* dos quatro é o que eu chamo de “modo de articulação de cada movimento”. Isso faz com que haja defasagem, que a pessoa adquira configurações melódico-harmônicas únicas a cada *performance* e tal... Aí eles perguntaram: “se você tivesse que mandar essa peça para fora do país, para um quarteto de cordas assim, assim, assado”, aí eu falei “bem, provavelmente eu optaria por *realizar* uma *performance* dessa obra do jeito que eu acho que soaria bem, e fixar”; é a garantia de que pelo menos o resultado sonoro, mais ou menos dentro dos limites que não estão

na partitura, mas dos limites que estão na minha cabeça se realize. Então, é aquela coisa: o grupo que vai tocar a peça, as condições em que ela vai ser tocada, têm uma interferência direta na proposta; agora, o norte da proposta é aquele resultado sonoro lá. Eu preciso de uma partitura para que fulano toque a minha peça? “Imagina, ele conhece a minha música, toca comigo há três anos, nunca foi necessário; eu digo para ele o que eu quero, e ele vai lá e faz”. Então eu vou ter três linhas de instrução nessa partitura. A mesma música vira partitura, com roteiro, etc., etc., com referências técnicas do instrumento que vai ser tocado, etc., se eu migrar dessa situação para uma situação de Bienal, por exemplo. Aí eu tenho que anotar tudo: tenho que anotar onde vai estar a mão direita do pianista, se não ele não vai por a mão direita dele lá, ele não vai resolver por conta própria aquela coisa que para mim é óbvia, e que para o meu pianista é óbvio... Eu mandar uma peça para o Jean tocar é completamente diferente de eu mandar uma peça para um pianista da Bienal tocar, por melhor que ele seja. Vai ter uma questão, por exemplo, da relação entre a escritura e o tempo de cada coisa acontecer que para mim está clara, e para o Jean estaria clara, pelo próprio desenho da partitura – aliás, a sua partitura do “Poslúdio” tem isso também, uma maneira de proceder à escritura que denuncia o resultado sonoro – agora, se for lida em termos abstratos, aquilo vira um cálculo métrico impossível de seguir; o instrumentista tem dificuldade de contar e tal, não sei o que... E se ele atentasse ao desenho da partitura, à maneira como as coisas estão colocadas na partitura, ele mataria a charada automaticamente; agora, ele é um instrumentista *standard*, não é aquele instrumentista para o qual a peça foi escrita – no caso, o próprio autor, que é pianista e escreveu aquilo e para ele estava claro. Então, é isso: a parceria, no meu caso, acontece o tempo inteiro, só que em níveis diferenciados. Com determinados intérpretes fica mais clara, mais evidente, essa noção de parceria, a noção que eu fui responsável por parte do processo, mas não de todo o processo; e em outros casos a mesma partitura pode estar enquadrada dentro daquele paradigma geral de autor X intérprete, submetendo o intérprete a uma determinada situação, à sua maneira. Depende do intérprete, depende da situação, de onde está a peça, de como ela está.

Bem, então, com essa fala nós encerramos a primeira sessão de conversação do II Festival Ibrasotope. E amanhã, eu gostaria de convidar a todos, às 3 horas, aqui na sala de conferência do CCJ, porque vai ter a segunda sessão de conversação, com outros artistas convidados pelo festival. Apareçam!