

Fabio Manzione Ribeiro

## **DECOLONIZAÇÕES DA ESCUTA:**

processos sensoriais disruptivos na criação musical em  
tempo real

(versão original)

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

Área de concentração: Processos de Criação  
Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes  
Costa

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Ribeiro, Fabio Manzione  
Decolonizações da escuta: processos sensoriais  
disruptivos na criação musical em tempo real / Fabio  
Manzione Ribeiro; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa.  
- São Paulo, 2022.  
239 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música  
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. criação musical em tempo real. 2. decolonização da  
escuta. 3. autoetnografia sensorial. 4. propostas de  
improvisação. 5. performance. I. Moraes Costa, Rogério  
Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Banca examinadora**

Aprovada em:

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikij \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Marilia Velardi \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Ana Luisa Fridman \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Daniel Fils Puig \_\_\_\_\_

## **Resumo**

Esta tese apresenta pesquisas autoetnográficas envolvendo processos de criação musical em tempo real em diálogo com as especialidades da Antropologia dos sentidos e o pensamento decolonial no intuito de aproximar o conhecimento performativo musical a noções estudadas nestes campos. A partir destes diálogos, estudos conceituais e processos criativos, foram desenvolvidas propostas coletivas de improvisação e performances autorais com a intenção de observar aspectos sensoriais que não somente a audição na criação musical em tempo real. Tais processos promoveram a busca por uma *decolonização da escuta* e situações performativas que estivessem associadas a tal conceito.

Além do texto, esta pesquisa apresenta material audiovisual armazenado no site do autor ([fabio-manziona.com/pesquisa\\_atual](http://fabio-manziona.com/pesquisa_atual)), os quais são produtos dos processos de criação musical em tempo real realizados individual e coletivamente entre os anos de 2018 e 2022.

**Palavras chave:** criação musical em tempo real; decolonização da escuta; autoetnografias sensoriais; propostas de improvisação; performance.

## **Abstract**

This thesis presents autoethnographic research involving processes of real-time music creation in dialogue with the specialties of the Anthropology of the Senses and decolonial thought in order to approximate the performative musical knowledge to the notions studied in these fields. From these dialogues, conceptual studies and creative processes, collective proposals of improvisation and authorial performances were developed with the intention of observing sensorial aspects other than just hearing in real-time music creation. Such processes promoted the search for a *decolonization of listening* and performative situations that were associated with the concept.

In addition to the text, this research presents audiovisual material stored on the author's website ([fabio-manziona.com/current\\_research](http://fabio-manziona.com/current_research)), which are the results of real-time music creation processes performed individually and collectively between the years 2018 and 2022.

**Keywords:** music creation in real time; decolonization of listening; sensory autoethnographies; improvisation proposals; performance.

## ***Agradeco***

Às artistas Ines Terra, Mariana Carvalho, Natália Francischini, Flora Holderbaum e Neila Khadí, aos artistas Caio Righi, Guilherme Beraldo, César Martini, Caio Milan, Chico Lauridsen, Arthur Faraco, Denis Abranches, Tiago Azevedo, Fabio Martinelli e Cassio Moreira que gentil e honestamente participaram das propostas de improvisação que levei à Orquestra Errante nos últimos anos e que trouxeram importantes contribuições durante as conversas posteriores às práticas.

Às amigas pesquisadoras Yonara Dantas, Marina Mapurunga, Tarita de Souza, Paola Picherzky e aos amigos pesquisadores Miguel Antar, Pedro Sollero, Stênio Biazon e Ronalde Monezzi que além de terem dividido palcos, performances, gravações e filmagens comigo, sempre estiveram abertas/os para conversar, dar dicas, refletir sobre esta pesquisa e provocar-me como artista e investigador.

Em especial, à duas mulheres inteligentíssimas, perspicazes e pacientes que me ajudaram e incentivaram antes e durante os processos de investigação e criação desta pesquisa: Samya Enes, parceira de muito anos, e Luana Manzione, minha irmã.

Ao meu orientador, Rogério Costa, que além de compartilhar comigo seus conhecimentos de improvisador e pesquisador, sempre me apoiou nesta empreitada.

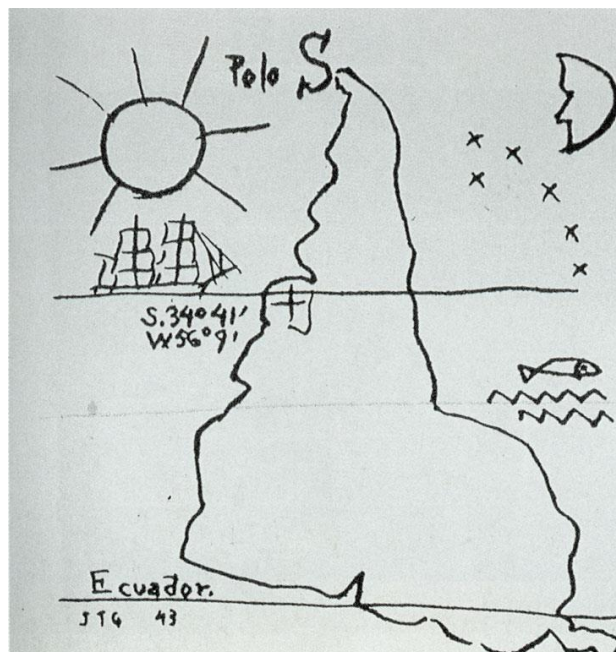
À Maria Lúcia Manzione, minha mãe, ao Celso Munhoz, meu pai, e à Marina Manzione, minha irmã, pelo carinho e apoio de sempre;

Às amigas Tatiana Fecchio e Paola Ribeiro pelas conversas elucidativas e inspiradoras e aos amigos Lucas Girard e Carlos Eduardo Ribeiro pelo bom humor, pelas palavras encantadoras e pelas referências contundentes;

Às professoras da banca examinadora Rose Satiko, Marília Velardi, Ana Fridman e Daniel Puig pela disponibilidade, abertura ao diálogo e sugestões à pesquisa;

Às artistas e aos artistas do grupo Dto6 (Córdoba, Argentina) e do Galpão Jardim das Máquinas (São Paulo, Brasil) que sempre apoiaram meu trabalho como artista improvisador e compartilham suas criações comigo há anos.

Aos demais professores com quem tive aulas essenciais durante os primeiros anos de doutorado: Eduardo Mendes, Sérgio Kafajian, Silvio Ferraz e Teca Alencar.



---

<sup>1</sup> A obra *América Invertida* (1943) criada pelo artista uruguaio Joaquín Torres García parece ter premeditado algumas das concepções dos movimentos anti-eurocêtricos instaurados, principalmente, a partir da década 1970 e figura como um dos ícones do pensamento decolonial.

esta tese possui **sumário aleatório** e suas partes podem ser  
lidas na ordem em que se desejar

## **Sumário**

- \* **Criação musical em tempo real e a noção de experiência:**
  - atualizações [p.41]**
  - \* **Isto não é uma conclusão [p.208]**
- \* **Propostas e performances: autoetnografias dos processos de criação musical em tempo real [p.92]**
- \* **Relato (biográfico?) do pesquisador ou texto desprovido de citações justificantes [p.22]**
- \* **Breve panorama conceitual/histórico dos movimentos de(s)coloniais [p.46]**
  - \* **Referências bibliográficas [p.218]**
  - \* **Pequena lista de situações que me colonizaram [p.33]**
  - \* **Sobre transversalidades na pesquisa [p.9]**
- \* **Especulações e citações justificantes acerca da *decolonização da escuta* [p.61]**



**“O geopoder é o calculo  
que o poder faz sobre os  
territórios e sobre os corpos  
e que qualquer projeto de  
ciência ou de arte deve  
esforçar-se por desmontar”.**

Márcia Tiburi, 2021.

## **Sobre transversalidades na pesquisa**

Procurei nestas investigações, instaurar a desestabilização das certezas de uma metodologia pré-concebida e perspectivas de reflexão sobre a subjetividade associada à arte do som e processos de criação em tempo real. Tendo como ponto de partida a área da Música, esta pesquisa desenvolve estudos fundamentados sobre critérios da interdisciplinaridade e propõe diálogos entre as grandes áreas das Linguagens e Artes e das Ciências Humanas. Dentro deste escopo, Música e Antropologia são as áreas do conhecimento nas quais esta pesquisa transita. Mais especificamente, este estudo usufrui, de forma transversal, de conhecimentos desenvolvidos em Processos de criação musical em tempo real, Antropologia dos sentidos e pensamento decolonial – este último, como será explicitado mais adiante, figura como um movimento político e filosófico intrinsecamente multidisciplinar.

Neste sentido, as especialidades apresentadas, em conjunto com uma abordagem autoetnografia, implementaram um contexto favorável à criação artística contemporânea, permitindo ampliar as possibilidades das investigações, promover aberturas de processos práticos e a elaboração de conceitos experimentais. Além disso, a interdisciplinaridade nesta pesquisa se justifica não só em razão das concepções a serem citadas nos textos e aproximadas aos processos de criação musical terem sido desenvolvidos em diferentes áreas do conhecimento mas, principalmente, pelos contextos e reflexões que Antropologia dos sentidos e pensamento decolonial tem a apresentar, os quais implementam pontos de fuga pouco observados em estudos sobre Música e Processos de criação em tempo real.

Colocar em conversa estas três “especialidades” (criação musical em tempo real, antropologia dos sentidos e pensamento decolonial) se fez necessário em razão das especulações, reflexões e, até mesmo críticas, que busco realizar sobre o contexto artístico-acadêmico em que me insiro, o qual ainda reproduz uma série de padrões eurocêntricos/colonialistas seja na esfera pedagógica, performativa ou no campo da criação musical. Tais esferas, apesar da tentativa de sua segmentação científica, acabam por interseccionar-se em suas normas, condutas e objetivos, os quais, em sua maioria, tolhem o impulso criativo do/a musicista e impregnam de regras absolutas a formação subjetiva de estudantes e artistas-pesquisadores que procuram vincular-se a uma universidade e aprofundar-se na área da Música.

Para entrelaçar tais especialidades, desenvolvi uma autoetnografia baseada em processos criativos autorais que envolvem conhecimentos adquiridos como músico-improvisador, compositor, performer e pesquisador. Nela, apresento diferentes processos de criação baseados em propostas de improvisação musical, bem como trecho de debates e relatos individuais, os quais serviram de fundamento para a construção dos textos a serem apresentados. Grande parte das performances resultantes das práticas de improvisação foram gravadas em áudio e/ou vídeo, denotando o caráter multimodal<sup>2</sup> desta pesquisa, a qual faz uso de elementos textuais e audiovisuais no intuito de conservar o material performativo - já que este possui características efêmeras - para observações posteriores e ampliar a compreensão/percepção do/a leitor/a sobre os processos de criação musical em tempo real concebidos por mim e desenvolvidos em parceria com diversas/os musicistas ao longo dos últimos quatro anos. Esta autoetnografia é, portanto, resultado do processo de criação de propostas e performances de Criação Musical em Tempo Real (CMTR), reflexões coletivas e individuais e gravações audiovisuais<sup>3</sup> realizadas em diferentes momentos da pesquisa, incluindo os quase dois anos de isolamento social devido à pandemia de covid-19. Neste período extenso em que estivemos impedidos de realizar pesquisas que envolvessem a presença física, vale ressaltar as dinâmicas de “trabalho de campo” desenvolvidas. Enquanto aguardava o retorno das atividades não remotas, procurei esgotar as possibilidades de propostas performativas no contexto telemático<sup>4</sup>, dentro do qual foi nítida a desestabilização sensorial e das/os performers que trabalharam em função das propostas de improvisação e performances concebidas no âmbito desta pesquisa.

\* \* \*

---

<sup>2</sup> A pesquisa multimodal, utilizada por antropólogas/os desde o início do século XX, subentende que o texto não seja mais o centro da comunicação dentro de investigações acadêmicas, mas um material que dialoga com mídias visuais e/ou sonoras no intuito de abarcar/apresentar informações e experiências sensoriais mais abrangentes sobre determinado tema. Com o advento da internet, esta concepção ampliou-se, unificando aspectos visuais, sonoros e textuais em um mesmo suporte, tornando mais ágil a publicização de pesquisas de campo e conteúdos artístico-acadêmicos.

<sup>3</sup> Todos os experimentos audiovisuais vinculados à esta pesquisa podem ser encontrados no site [fabio-manzone.com](http://fabio-manzone.com).

<sup>4</sup> A telemática pode ser definida como a área do conhecimento humano que reúne um conjunto e o produto da adequada combinação das tecnologias associadas à eletrônica, informática e telecomunicações, aplicados aos sistemas de comunicação e sistemas embarcados e que se caracteriza pelo estudo das técnicas para geração, tratamento e transmissão da informação, na qual estão sendo sempre mostradas as características de ambas, porém apresentando novos produtos derivados destas características (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Telemática>, acessado em 16.10.2022).

A música experimental contemporânea e um de seus desdobramentos denominado Livre Improvisação Musical (LIM)<sup>5</sup>, figuram como movimentos musicais que tentam subverter “dogmas” estabelecidos no contexto da criação musical e tradicionalismos ainda em voga dentro e fora das universidades, tendo em seu grupo de artistas e pesquisadoras/es a pedra angular de uma nova maneira de atuar na área musical, seja no âmbito pedagógico, performativo ou composicional. Tais especialidades, inclusive, são aqui mencionadas somente em função de um didatismo ainda não abandonado pela academia, pois no ambiente da LIM, as concepções de educação musical, performance e criação sonora não se encontram dissociadas ou compartimentadas como na organização do pensamento eurocentrado que fundamenta grande parte das práticas musicais em voga nas universidades e escolas de música brasileiras.

No contexto desta pesquisa, a prática da LIM pode ser considerada como tendência e/ou “sintoma”<sup>6</sup> de nossa época, em função de sua efemeridade, pluralidade e flexibilização de pontos de escuta e, assim como a retomada dos movimentos decoloniais atualmente, traz novas (e ancestrais) perspectivas para nossa relação com as situações que nos permeiam, sejam elas artísticas ou não. Sendo assim, em minhas investigações avanço no sentido de desenvolver, a partir da prática artística, processos decoloniais de criação e de compreender como ideias do pensamento decolonial podem contribuir com as pesquisas sonoras propostas.

A prática e os preceitos fundamentais da LIM, por sua vez, foram concebidos e se estabeleceram em uma época que se destaca pela sinergia de gêneros musicais de diversos momentos históricos e localidades e em que há uma crescente dissolução e permeabilidade das fronteiras entre os “idiomas” ou sistemas musicais (Costa, 2016, 1). A partir deste panorama é possível considerar a prática da LIM como um campo de convergências sonoras – em função da variedade de concepções musicais que nela podem encontrar-se – e de experiências multifacetadas. Sendo assim, as performances

---

<sup>5</sup> A discussão sobre o nome deste tipo de prática musical é bastante extensa e não tenho a intenção de ampliá-la aqui. Nesta parte do texto menciono esta prática de criação musical em tempo real, utilizando o referido nome, porque embora ele carregue em si um ideal utópico de liberdade e por isso não representaria o título mais adequado como denominador de uma prática musical, em boa parte da bibliografia sobre práticas de improvisação não idiomáticas, esta alcunha ainda é extensamente utilizada devido a uma sedimentação histórica do termo. Para conhecer outras denominações e discussões sobre este tipo de prática musical é possível consultar pesquisas com as de David Borgo (EUA), Rogério Costa, Stênio Biazon e Pedro Sollero (Brasil), por exemplo. Nas outras sessões desta tese, utilizo termos mais abertos como o já mencionado acima “criação musical em tempo real” ou “propostas de improvisação” para me referir às práticas que fizeram parte desta pesquisa, sabendo que suas origens se deram a partir das experiências que tenho com a prática experimental denominada Livre Improvisação Musical (LIM) desde 2014.

<sup>6</sup> Esta pesquisa encara o “livre” improvisar como prática expressiva necessária em nossa época, seja ela voltada à educação musical, à criação artística, ao ativismo estético-político e/ou à investigação acadêmica. Além disso, “talvez o mais encorajador de tudo [...] seja o fato de a criatividade ser cada vez mais vista como uma teia de interações de rede a operar em todas as escalas, refletindo dimensões individuais, sociais, culturais e históricas (Borgo, 2006, 20)”.

e debates teóricos envolvendo a LIM acabam por contemplar desde experimentos de técnica instrumental/vocal estendida até explorações de dispositivos das novas tecnologias, vislumbrando também, em função de sua prática, diálogos com outras expressões artísticas e com conceitos de diversas áreas do conhecimento.

A LIM, desde sua concepção entre as décadas de 1950 e 60<sup>7</sup>, não comporta em sua prática nenhuma estrutura, padrão sonoro ou jargões desenvolvidos ao longo do tempo<sup>8</sup>. Isto se dá, dentre outros fatores, em razão da constante busca por novas sonoridades e experiências somada a uma *intenção de efemeridade* desta prática musical: um/a “livre”-improvisador/a dificilmente irá tentar reproduzir uma improvisação já realizada. O que, por si só, já caracteriza uma subversão de diversas condutas e convenções presentes não só no campo artístico, mas também no contexto sociocultural que vivemos atualmente. Nesse sentido, “livre”-improvisadoras/es procurariam desconstruir formalizações conceituais, práticas e ideias sobre o que é ou o que poderia ser música e sua prática ao adentrarem o ambiente do “livre” improvisar. Essa desconstrução *est/ética* do sujeito, por consequência, poderia refletir em atitudes e ações efetuadas em outras esferas de sua experiência como pessoa, seja ela íntima, pública, pedagógica e/ou política. Isto porque, quando nos relacionamos em ambientes, mesmo que utopicamente livres, nos deparamos com estruturas internas e condutas pessoais anteriormente impostas a nós que se não confrontadas, dificilmente teremos a abertura, presença e envolvimento sensorial necessários para interagirmos com a/o outra/o durante uma prática de LIM. Desse confronto com nossas convenções artísticas e sociais, quase sempre, não saímos “ílesos” e carregar tais noções estético-relacionais para outras esferas de nossa experiência acaba, ao menos para mim, por ser inevitável.

Essa concepção estético/relacional/sensorial da LIM se constituiu a partir da participação que tive, entre 2014 e 2021, como músico/improvisador da Orquestra Errante – grupo de estudos em Livre Improvisação Musical estabelecido na Universidade de São Paulo e fundado pelo Prof. Dr. Rogério Costa -, a qual me permitiu

---

<sup>7</sup> Este tipo de prática musical, apesar de sua concepção pelos movimentos de vanguarda situados, principalmente, na Europa e Estados Unidos, a meu ver, pode ser qualificada como uma ação artística decolonial mesmo sem ter tido essa intenção no momento de sua concepção ou que tenha sido desenvolvida em países do Norte Global. Isto, por sua intenção em subverter regras e padrões musicais impostos nas esferas pedagógica, acadêmica, social e mercadológica, ainda que, à época, a discussão sobre essa maneira de pensar e fazer música estivesse em estágio embrionário.

<sup>8</sup> Entre muitas/os livre-improvisadoras/es o termo “regra” foi abolido por ser considerado muito rígido para uma prática musical que tem a intenção de ser livre, ainda que essa liberdade seja utópica. Durante as discussões sobre LIM, usamos o termo “preceitos” para nos referirmos à condição inicial almejada pelas pessoas envolvidas nas sessões que, basicamente, são: a escuta do outro e do ambiente sonoro, o desejo de interação e de exploração das potencialidades técnico-sonoras dos instrumentos, voz e objetos que emitam sons.

ter contato com que tenho chamado de *cultura de propostas*. Esta ideia vem do amplo oferecimento de propostas performativas de improvisação trazidas por integrantes do grupo semanalmente, as quais eram executadas e, posteriormente, discutidas durante os ensaios.

*Propostas e performances de improvisação*<sup>9</sup> são desenvolvidas, basicamente, a partir de sugestões de conceitos e/ou orientações práticas anteriores à criação musical em tempo real. Como estas poderiam também ser compreendidas como “exercícios musicais improvisados”, é comum que, posterior à prática, sejam sugeridas reflexões/problematizações orais dentro do grupo que elaborou a improvisação. Tais propostas, dada a abertura estética instaurada neste ambiente de estudos, podem estar associadas aos mais diversos conceitos, sejam eles cunhados em áreas do conhecimento próximas ou não, promovendo a criação de práticas sonoro-performativas e aspectos processuais concebidos em função dos estudos sobre criação musical em tempo real.

A partir do contato que tive com essa maneira de pensar e de fazer música, instituí que os instrumentos de investigação artístico-acadêmicos desta pesquisa seriam: a criação de *propostas de improvisação* para grupos que estudam a LIM como a Orquestra Errante, Ñembo, Duo Coz e outras/os artistas, bem como o de *performances* individuais e coletivas concebidas de outras formas de CMTR. Em diálogo com os estudos performativos, a pesquisa no âmbito da Antropologia dos sentidos trouxe elementos substanciais para a confecção das propostas/performances, as quais foram executadas por mim e uma série de artistas e pesquisadoras/res que serão nomeados ao longo deste trabalho. Além disso, o processo de decolonização na pesquisa, seus aspectos político-conceituais, os quais valorizam a investigação de epistemologias e subjetividades do Sul Global, geraram práticas musicais vinculadas à desconstrução de normas e padrões artístico-acadêmicos.

\* \* \*

---

<sup>9</sup> Apesar do termo *performance* ser amplamente utilizado na área da Música, aqui o insiro mais vinculado a ideia difundida, dentre outros, pelo pesquisador Renato Cohen, a qual remete à origem do termo associado às áreas das artes visuais e cênicas. Segundo ele “na sua origem a performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é o sujeito de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)” (Cohen, 2007, 26). Esta ideia será aprofundada ao longo do texto e exemplificada nos conteúdos audiovisuais desta pesquisa.

A composição desta pesquisa interdisciplinar não seria possível sem os estudos sobre o pensamento decolonial que nas últimas décadas tem ganhado força, principalmente, entre as/os teóricas/os e ativistas dos movimentos negros e indígenas no Brasil. Para alinhar-me aos grandes temas do pensamento decolonial, tenho me dedicado aos estudos de intelectuais brasileiras/os e estrangeiras/os no intuito de compreender, não só o histórico dos movimentos em prol da decolonização de países subalternizados, como também imbuir-me de aspectos epistêmicos que julgo imprescindíveis para a investigação artístico-acadêmica que tenho travado. Questões como desconstrução vocabular, desestruturação do racismo arraigado e da noção de branquitude como padrão de normalidade, valorização de culturas e saberes não europeus e, especialmente, a noção de desierarquização dos sentidos são princípios e ações que fazem parte da reformulação investigativa que tenho procurado realizar em conjunto com os processos de criação musical em tempo real, os quais também se encontram em relação com o sujeito-artista-pesquisador que tenho tentado ser.

Especificamente no campo da Música e dos processos de criação sonora, estes temas levaram-me à ideia de *decolonização da escuta*<sup>10</sup> a qual, a partir de uma revisão crítica dos padrões musicais acadêmicos e das hiper estruturas da música ocidentalizada, sugere um fazer artístico-sonoro voltado à experiências sonoro-performativas interdisciplinares, e à ideia de que os sentidos humanos que não somente a audição também atuam de forma relevante durante práticas de criação musical em tempo real. Assim, a possibilidade de pensar a criação musical em tempo real como ambiente performativo não fundamentado em ideais eurocentrados de prática musical e desierarquizado sensorialmente, ampliou o campo para concepções estéticas não opressoras e abertas.

Para estabelecer a conexão entre processos de criação musical em tempo real e o pensamento decolonial e desenvolver, na prática, a ideia de *decolonização da escuta*, os conhecimentos levantados pela Antropologia dos sentidos foram necessários para que as observações, especulações e concepções artísticas, ainda que justificadamente subjetivas, não levantassem debates ultrapassados e/ou inócuos. Estudar esta especialidade da Antropologia, dentro da qual se investiga os sentidos humanos suas

---

<sup>10</sup> A ideia de decolonização dos sentidos e de outras esferas da percepção e cognição humanas, em si, não é nova, já que uma série de textos e coletâneas de artigos vem sendo desenvolvidos sobre o assunto por autoras/es brasileiras/os, como é o caso da pesquisa da Profa. Dra. Rosane Borges (Universidade de São Paulo) que fundou a ideia de *descolonização do olhar*. Na área da Música no Brasil, há uma bibliografia em construção que trata do tema, como pode ser observado em pesquisas como as de Ana Paula Marcelino Cecilio, Henrique Rocha de Souza Lima e Luiz Ricardo Silva Queiroz.

concepções e atribuições em diferentes culturas, aproximou-me não só das especificidades e objetivos deste campo, mas de sua forma de compreender contextos socioculturais a partir de reflexões sobre experiências sensoriais multifacetadas.

Vale dizer também que processos decoloniais de escuta podem iniciar-se em diferentes pontos e fundarem-se em muitas questões, isto não só pela diversidade temática envolvendo o pensamento decolonial, mas também porque as ações decoloniais envolvem, em princípio, colocar em prática a desconstrução de estruturas e inumeráveis preconceitos e procedimentos oriundos da colonização do sul global. Ou seja, têm o intuito de “trair o pacto colonial”, como coloca Geni Nuñez<sup>11</sup>. Sendo assim, práticas estéticas que, em seu fundamento, coloquem-se objetivamente contra a colonialidade encrustada nos mais diversos aspectos da sociedade atual, podem ser nomeadas como processos de criação decolonial. Neste caso, a *decolonização da escuta* traz a ideia de não formulação de uma escuta pronta, ideal, condicionada aos padrões estabelecidos por práticas eurocentradas como as que são ensinadas em escolas, conservatórios e universidades brasileiras e propõe uma experiência sonora aberta e destituída de parâmetros previamente definidos, assim como ocorre nas práticas de CMTR.

Vale também mencionar noções como a de *epistemologias do sul*, por exemplo, concebida por Boaventura de Sousa Santos, as quais propiciaram a instauração de contextos favoráveis à validação, desenvolvimento e propagação dos saberes originados no Sul Global ou elaborados por pessoas destas localidades tendo em vista destituir a hegemonia das estruturas de pensamento europeu/estadunidense não só na academia, mas também em outros contextos. No intuito de reescalonar as prioridades de pesquisa para o combate do olhar colonizador (Borges, 2021), é a partir deste suporte ideológico que o conceito de *decolonização da escuta* e as práticas de criação musical em tempo real se irmanam no âmbito deste processo artístico-acadêmico.

\* \* \*

---

<sup>11</sup> Geni Nuñez é psicóloga e ativista indígena atuando como propagadora do pensamento decolonial. Sua afirmação foi colhida durante palestra apresentada no evento “Por uma psicanálise em de(s)colonização” realizado pelo CEP (Centro de Estudos Psicanalíticos) no dia 25 de julho de 2022.



Apesar de não trabalhar com etnomusicologia ou ter a formação em Antropologia, tenho me aproximado destas áreas desde as primeiras pesquisas acadêmicas na graduação em Música. Neste caso, busco fazer uso da autoetnografia para documentar o material destas investigações em razão da contextualização de um ambiente específico. Ambiente este onde me insiro como artista e pesquisador. Também procurei realizar uma autoetnografia pois, atualmente, ela possibilita uma maior liberdade formal na escrita e, com isso, abarca mais facilmente procedimentos experimentais, funcionando como suporte conceitual de processos subjetivos vinculados à aleatoriedade presente CMTR.

Assim, escolhi por não fazer uso das mesmas ferramentas investigativas e referenciais já utilizadas em outros momentos da minha trajetória como pesquisador, introduzindo-as de modo cronológico ou demonstrando os conceitos principais e objetivos antes do processo de criação ser apresentado. Portanto, esta tese não é organizada rigidamente, nem arranjada a partir de formalismos condicionantes. Esta é uma tentativa de investigar algo que não pode ter regras absolutas. A meu ver, a pesquisa artística e, conseqüentemente de si mesmo, deve almejar algumas características do aprendiz iniciante, por vezes ingênuo, outras desatento ou instigado, mas nunca enrijecido por uma metodologia pronta, assertiva de antemão. Nesta pesquisa de processos artísticos autorais existem, apenas, preceitos ou vislumbres de experiências de outrem que podem mostrar escolhas a serem feitas e caminhos a serem trilhados.

Por ter me permitido fruir a experiência do ato de escrita, esta pesquisa segue curso livre de citações justificantes em alguns trechos. Sendo assim, em algumas partes escritas desta tese há, de alguma forma, um caráter subjetivo e aberto de descrição investigativa, característica bastante ressaltada por etnógrafas/os como um dos principais aspectos das auto/etnografias<sup>12</sup>. Assim, escrever e criar desta maneira faz sentido para esta pesquisa, no intuito de refletir sobre como ela se faz reverberação e desconstrução de momentos passados e, ao mesmo tempo, ação criativa em situações presentes.

---

<sup>12</sup> Segundo Carol McGranahan, historiadora, antropóloga e professora da Universidade do Colorado: “a etnografia é um processo dinâmico e não instrumental no qual se busca dar sentido a um contexto específico. Neste processo imersivo há sempre a procura da própria voz, de compreender o que se tem a dizer (McGranahan e Vega, 2021)”.

\* \* \*

Nossas pesquisas científicas são também resultado de processos de colonização etimológica, mas sabemos hoje que as normas de escrita estabelecidas para o texto acadêmico não necessariamente precisam ser as únicas capazes de apresentar e propagar conhecimento científico válido. Apesar disso, continuamos a nos moldar aos padrões de escrita rígidos e à norma “cultura” de comunicação linguística-textual, necessitados de justificativas e bagagem conceitual de outrem para fazer valer as investigações que fazemos na academia, acreditando que somente escrevendo de uma maneira específica se produz conhecimento<sup>13</sup>. Considerando o grau de empirismo necessário em um processo de criação artístico e as múltiplas formas de se fazer música hoje, essa estrutura parece ainda mais inflexível.

Seguindo a lógica de desconstrução de estruturas condicionantes, a investigação acadêmica, em seu sentido estrito, e seus processos protocolares também representam um conflito formal e conceitual a ser observado nesta pesquisa. As hiper-estruturas rígidas, que vão desde o vocabulário usado oralmente e em textos acadêmicos, passando por questões metodológicas, estilísticas e normas inflexíveis, estabelecem um ambiente pouco inspirador para processos de criação, os quais lidam com o desenvolvimento de saberes advindos da subjetividade do artista e de epistemologias externas a um racionalismo que, podemos dizer, é herança de uma tradição acadêmica eurocentrada.

Por esta razão, em grande parte desta tese busco escrever de modo ensaístico e menos rigoroso do ponto de vista formal, fazendo uso de alguns termos concebidos no decorrer dos processos de criação musical e em favor de um texto autoetnográfico mais aberto às nuances do trabalho artístico que desenvolvo.

Assim, esta pesquisa pretende-se crítica, não só ao contexto acadêmico eurocentrado em que estudamos música atualmente, mas também às regras de escrita estabelecidas em âmbitos científicos não artísticos, as quais ainda são colocadas de maneira rígida a

---

<sup>13</sup> A noção de *preconceito linguístico* (Bagno, 2010) defendida por Marcos Bagno, por exemplo, comprova a tese de que nosso vocabulário atual, normas de escrita e padrões de linguagem foram, no decorrer da história, sendo moldados e separados em formas de expressão corretas ou equivocadas a partir de medidas unilaterais impostas pelas classes social, econômica e politicamente privilegiadas em detrimento dos conhecimentos desenvolvidos por grupos marginalizados das mais diversas formas, inclusive linguisticamente. Segundo Tiburi quem domina a narrativa é aquele que, em todos os tempos, é dono dos meios de produção da linguagem. A prova disso é que até hoje, povos colonizados usam termos impostos pelos colonizadores. A hipnose contínua é reproduzida sistemicamente como se ela não pudesse ser interrompida (Tiburi, 2021, 33).

quem se propõe a fazer pesquisas acadêmicas em Arte no Brasil. Isto, não com a intenção de aplicar outras regras ao campo na qual ela se insere, correndo o risco de agir ingenuamente ou de enfrentar as normas rígidas da academia sem colher o que pode vir a ser proveitoso na área científica destes estudos, mas de transformar o que for possível e de auxiliar na desconstrução de impedimentos conceituais/formais no domínio das investigações em processos de criação musical.

Estes estudos buscam, portanto, não só ampliar as fronteiras do ambiente científico, mas torná-las mais permeáveis a outras formas de construção do pensamento humano. Revela, portanto, para além da investigação autoetnografia e dos processos de criação sonora e performativa, uma abertura epistemológica na pesquisa artístico-acadêmica, relevando suas possibilidades de inferência na academia e em outros espaços da sociedade.

\* \* \*

Para elaborar o que julgo serem processos decoloniais de criação musical ou *decolonizações da escuta*, vinculo minhas investigações artístico-acadêmicas à conceitos referenciais que fui encontrando “pelo caminho” nos últimos anos de estudos, sem restringir minha pesquisa a autoras/es que estejam diretamente associadas/os a áreas de conhecimento artístico ou que permitam apenas uma organização histórica linear e linha de pensamento conceitualmente justificada. Isto, tendo em vista, o caráter interdisciplinar deste processo artístico-acadêmico e também do pensamento decolonial o qual envolve, principalmente, áreas como filosofia, antropologia, história, sociologia e linguística. Em resumo, desde que os conceitos encontrados servissem em algum momento para as investigações, eles poderiam ser usados para gerar reflexões sobre as práticas de improvisação e servir de mote provocador para *propostas de improvisação e performances*, fossem elas individuais ou coletivas.

Sendo assim, junto dos campos do conhecimento já citados, alguns conceitos que não diretamente associados a eles, foram sendo recolhidos durante as investigações no intuito de provocar os processos de criação e de direcionar algumas das propostas de improvisação criadas ao longo dos últimos quatro anos de pesquisa. Alguns destes

“empréstimos” conceituais de outros/as autores/as, serviram unicamente como elementos teóricos em função da prática. Como maneira de tensionar e questionar sua utilização dentro do âmbito da CMTR, mais especificamente, em meu trabalho como artista-criador de *propostas de improvisação e performances*. Além disso, tais “empréstimos” acabaram por compor “colagens” que não possuíam um fio condutor ou uma lógica que as conectasse obrigatoriamente. Isto, para que a autoetnografia desta trajetória como artista-pesquisador e as experiências em CMTR fossem permeáveis de elementos que pertencessem a outros territórios conceituais e para que as escolhas aleatórias deste processo de investigação também fossem acolhidas. Os dois principais exemplos desta permeabilidade da pesquisa são as propostas baseadas na ideia de *produção de presença*<sup>14</sup> (Gumbrecht, 2004) e na concepção de *experiência*<sup>15</sup> (Larrosa, 2014), a qual acabou por orientar todas as propostas coletivas que vieram depois do primeiro contato com a noção empregada pelo filósofo Jorge Larrosa.

No primeiro ano da pesquisa, em virtude das leituras dos textos de Larrosa e das vivências que tive com outras expressões artísticas fora da academia, percebi que entendia a CMTR como uma maneira de implementar processos de criação sonora que faz uso, não consciente da noção de *experiência*, a qual indica que, quanto menos informação temos sobre alguma situação, mais teremos a chance de viver experiências significativas a partir dela. O que seria isto se não a prática de CMTR em sua definição mais genérica e, ao mesmo tempo, mais acertada? Na CMTR, (quase) nada se copia e tudo se transforma, desde que tentemos estar em estado de experiência, sem expectativas.

Além desta convergência, a prática da LIM também dialogava com estudos que eu fazia na época sobre a *produção de presença*, conceito cunhado pelo também filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. Com isso, durante o primeiro ano de investigação em processos de criação musical em tempo real, desenvolvi *propostas de improvisação e performances* provocadas por estes conceitos, o que me levou, mais adiante, a me debruçar sobre as reflexões geradas no campo da Antropologia dos sentidos.

---

<sup>14</sup> Conceito a ser explicado no texto “Play along ou playing alone?”

<sup>15</sup> Conceito a ser explicado no texto “Criação musical em tempo real e a experiência segundo Larrosa: atualizações”.

\* \* \*

Também busco não seguir padrões formais na apresentação textual desta tese, a fim de possibilitar que a criação de linguagem escrita e organização geral do trabalho se relacionem com a prática da LIM/criação musical em tempo real e sua abertura para a aleatoriedade. Sendo assim, a transversalidade implícita desta investigação se reflete também na maneira como o texto será apresentado, o qual poderá ser lido a partir de escolhas aleatórias da/o leitor/a, permitindo que as seções sejam (re)organizadas/lidas de acordo com seu desejo/curiosidade por não possuir cronologia previamente definida. Etnografar o processo de criação musical em tempo real contemplou uma construção aleatória das partes da tese, dando ao/a leitor/a a possibilidade de co-criar a organização de sua própria leitura, de estabelecer laços com o texto não previstos pelo autor e de compreendê-la de maneira não tão linear como na maioria das teses acadêmicas.

A preferência por esta desconfiguração formal é, portanto, inspirada nos processos de criação musical em tempo real/Livre Improvisação Musical, os quais também se utilizam de escolhas aleatórias em suas práticas. Assim, este trabalho poderá ser iniciado por qualquer parte do texto ou pelos trabalhos audiovisuais-performativos realizados durante o período de investigações.

Além da configuração aleatória das seções do trabalho escrito, a opção por deixar aparentes as perguntas/problemáticas nos textos da tese, para além de revelarem os “movimentos propulsores” desta pesquisa, buscam gerar um exercício especulativo do/a próprio/a leitor/a que, ao se perguntar e fazer escolhas sobre os temas/conceitos expostos, pode procurar por respostas e construir formulações a partir de sua própria experiência antes de ler afirmações e/ou conclusões previamente determinadas pelo autor da pesquisa.

\* \* \*

**“Um dos movimentos  
mais importantes  
para contracolonizar  
é sair da teoria e priorizar a  
trajetória”.**

Nêgo Bispo, 2021.

### **Relato (biográfico?) do pesquisador ou texto desprovido de citações justificantes**

O primeiro contato que tive com música, provavelmente, ocorreu quando ouvi a voz de minha mãe cantando canções populares brasileiras (junto com suas gravações ou à capela). Quando adolescente, percebi que sua voz era afinada e que sua memória era capaz de decorar letras e melodias rapidamente. Tento até hoje ser habilidoso como ela.

\* \* \*

Além do âmbito familiar, lembro-me bem da noviça com nome de flor austríaca, Edelweiss, que encantava os alunos do Jardimilín - escola de ensino infantil situada no bairro do Brooklin em São Paulo - a qual frequentei entre três e cinco anos de idade. Ela cantava afinadamente as melodias que escolhia e após sua apresentação colocava a língua na ponta do nariz, coisa que impressionava muito as crianças da turma da qual eu fazia parte. Essa é uma das únicas lembranças que tenho do “jardim da infância” que frequentei por dois anos, mas não sei responder se era em razão das melodias bem cantadas ou

da língua da professora na ponta de seu nariz.

\* \* \*

O edifício da escola pública que havia em frente ao Jardimilín veio a abrigar os estudantes da Escola de Música do Estado de São Paulo/EMESP Tom Jobim pouco mais de uma década mais tarde – no ano de 1998 – dentro da qual tive aulas de instrumento (violão e percussão popular) e participei de algumas oficinas livres antes de ingressar no ensino superior.

\* \* \*

Ingressar na Escola Waldorf Rudolf Steiner de São Paulo, no ano de 1986, intensificou meu contato com a música. Lá, tive aulas de música desde o primeiro até o último ano do ensino básico, concluído em 1999. Dizem que Rudolf Steiner, criador da pedagogia *waldorf* – basicamente, instituições que seguem metodologia baseada na Antroposofia - considerava o aprendizado musical a atividade mais importante no âmbito vida escolar. No momento, não me lembro se quem disse isso foi uma professora de música da escola em questão ou se li isso em um dos livros de Rudolf Steiner. Grande

parte dos/as professores/as de música desta escola aplicavam, a meu ver, de maneira equivocada o *orffschulwerk*, um dos chamados “métodos ativos” de ensino musical criado pelo compositor e educador alemão Carl Orff (1895-1982). Dentre outras premissas, o *orffschulwerk* propõe o trabalho com improvisação musical a partir de gestos corporais em diálogo com os sons de instrumentos. Este tipo de atividade nunca aconteceu em nenhuma das aulas de música em que estive presente durante os doze anos de estudos naquele colégio.

\* \* \*

Iniciei o estudo musical mais direcionado - e condicionante – aos meus dez anos de idade após eu ter me deslumbrado com meus primos mais velhos tocando suas guitarras distorcidas. Pedi uma guitarra elétrica e ganhei um violão de nylon de meu pai. Passei a ter aulas de violão *eurodito* no Conservatório Musical do Brooklin Paulista. Lá, minha irmã mais velha estudava flauta transversal, instrumento que, além do violão, influenciou bastante minha escuta. Além de minha irmã, muitas das colegas que tive no colégio tocavam flauta transversal e toquei e tive aulas com

bons instrumentistas da “transversa” durante a graduação em Música.

\* \* \*

Aos quatorze, finalmente ganhei uma guitarra elétrica, uma Fender Telecaster. Nesta mesma época, comecei a seguir meu pai como *roadie* quando ele ia tocar bateria em casamentos junto com uma banda de Jazz Tradicional de New Orleans. A guitarra não me encantou como a noviça Edelweiss e ficou parada por alguns anos. Já o violão, me acompanhou até a formatura do Bacharelado em Instrumento na Faculdade de Santa Marcelina, instituição fundada e coordenada por uma congregação católica, assim como o Jardimilín.

Ainda durante a adolescência também estudei violão popular, toquei em bandinhas de *pop-rock-mpb* como baterista e aprendi a tocar pandeiro autodidaticamente. Para aprimorar minha técnica junto à percussão, dois anos antes de ingressar no ensino superior, comecei a estudar percussão popular e erudita e bateria ao mesmo tempo em que me preparava para entrar na faculdade para continuar meus estudos em violão *eurodito*.



Alguns meses depois, crises de tendinite me fizeram parar com algumas das aulas de percussão e reorganizar minha agenda de estudos.

\* \* \*

Durante a graduação, continuei estudando percussão popular e *eurodita* e frequentava as aulas particulares de violão com um pandeiro à tira colo. As intenções de abandonar a faculdade para seguir tocando percussão me acompanharam em boa parte do curso e, somente após uma longa conversa com meu professor de instrumento, o Paulo Porto Alegre na época, resolvi fazer o recital de formatura para depois largar o violão “para sempre”. Lembro-me também que, nesta mesma graduação, a admiração que tinha, e ainda tenho, pelo universo da cultura de tradição oral do Brasil levou-me a apresentar um trabalho de conclusão de curso sobre a música do Cavalo Marinho de Pernambuco. Antagonicamente, elaborei um recital baseado no repertório canônico do violão *eurodito*.

\* \* \*

Após a formatura em violão resolvi continuar os estudos em percussão *eurodita* na EMESP Tom Jobim onde, em meio a um clima de competitividade instaurado de forma nebulosa, passei três anos trabalhando técnicas de instrumentos de percussão de “origem” europeia e treinando para ser músico correpetidor em orquestras. Sem perceber, passei a me afastar novamente da percussão popular, da bateria e do conhecimento adquirido através do estudo de ritmos brasileiros: improvisação e a relação da música com outras manifestações artísticas.

\* \* \*

Paralelamente à carreira de instrumentista, manifestaram-se minhas aptidões como artista-educador e, aos poucos, as primeiras experiências como escritor e compositor. Influenciado pela família de professores, logo passei a trabalhar como educador em escolas do ensino regular e conservatórios, onde pude criar arranjos e composições didáticas para as/os estudantes. Em 2007, após me formar na EMESP, tive a oportunidade de estudar música na Universidade de São Paulo (USP), onde

continuei meus estudos em percussão *eurodita*. Durante o curso, realizei intercâmbio internacional na Universidade de Aveiro (Portugal), onde também trabalhei como professor de percussão e bateria no Conservatório Davi de Sousa situado na cidade de Figueira de Foz.

\* \* \*

Ao retornar ao Brasil, após um ano fora do país, optei por não concluir mais uma graduação em instrumento e ingressar no mestrado da universidade portuguesa que me acolheu durante o intercâmbio. Como já tocava bateria na época, decidi investigar uma vertente musical, aparentemente mais aberta à criação do intérprete/performer: o jazz. Com isso, passei mais dois anos envolvido diretamente com a cultura dos principais colonizadores do Brasil.

\* \* \*

No Mestrado em Estudos de Jazz, iniciado em 2010, tive contato com outras experiências musicais, com certeza mais próximas das que eu almejava há alguns anos. Meus estudos em música orquestral e camerística de

tradição europeia permitiram-me rapidamente compreender a técnica gestual dos exercícios que me foram transmitidos. No entanto, nada do que eu havia estudado na academia anteriormente tinha me preparado para improvisar. Assim, tive que correr atrás do que até então eu só havia vivenciado como ouvinte e em contextos familiares. Ouvi muitos *standards* de jazz e blues com meu pai durante a infância e adolescência, mas improvisar sobre um tema me parecia impossível mesmo após ter realizado (quase) duas graduações em Música.

\* \* \*

Após retornar de Aveiro (Portugal) com o mestrado debaixo do braço, tendo me envolvido com a prática do jazz, da música hindustânica e estudado bateria como nunca, percebi que tinha passado dez anos ininterruptos dedicado à academia e aos estudos técnicos de culturas musicais que ainda não supriam minhas expectativas de criação sonora. Assim, buscando “limpar a cabeça, ouvidos e corpo” de tanto conteúdo acadêmico e fugir dos paradigmas do músico virtuose tão cultivados entre a grande maioria das

peças que desenvolvem a música *eurodita* e o jazz, decidi tirar alguns anos “sabáticos” para dedicar-me às minhas composições sonoras e literárias e estudar o campo da arte-educação autodidaticamente.

\* \* \*

A partir de 2012 passei por uma fase de experimentações artísticas interdisciplinares. Ter apresentado a performance “litero-teatral” de minha autoria denominada *Prosopopeia* nas cidades do Porto e Aveiro quando em Portugal, minhas expectativas de criação se expandiram. Entre os anos de 2012 e 2016 criei performances, escrevi três livros de poesia (dois deles ainda não publicados), fui diretor musical e trabalhei como ator na *Enfim +1 Cia de Teatro*, escrevi contos, compus trilhas sonoras, atuei junto à contadora de história Amanda Miorim na *Claraboia Cia de Histórias* e concebi a trilha do espetáculo multilinguagens *Miséria Prima, Rara Palavra – para Carolina Maria de Jesus*.

\* \* \*

Também durante estes anos “sabáticos”, encontrei alguns colegas conhecidos do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP) em uma apresentação na extinta Casa do Núcleo em São Paulo, a qual foi um importante centro de formação e divulgação da música instrumental brasileira. Lá, no ano de 2014, tive contato pela primeira vez com uma apresentação da chamada Livre Improvisação Musical. Em 2015, sabendo do meu interesse pelo tema, Miguel Antar, contrabaixista e colega de graduação na Universidade de São Paulo, me convidou para participar da Orquestra Errante, grupo de estudos em Livre Improvisação Musical fundado pelo saxofonista e professor do Depto. de Música da USP, Rogério Costa. Nos anos seguintes, participei semanalmente das práticas musicais do grupo e das discussões sobre criação sonora em tempo real e processos musicais mais livres dos dogmas estéticos com os quais havia me deparado por tanto tempo.

No primeiro ano de Orquestra Errante tomei conhecimento da “cultura de propostas” do grupo, as quais, ao meu ver, eram provocações estéticas de origens variadas que poderiam servir para fomentar a prática do grupo e discussões sobre contextos político-

sonoros, criação musical em tempo real, relações individuais e coletivas e até mesmo sobre improvisação idiomática, como chamamos todas as práticas de improvisação que não são se configuram no campo da Livre Improvisação Musical.

\* \* \*

No ano de 2017, após cinco anos afastado dos estudos acadêmicos, resolvi ingressar na pós-graduação em Processos de Criação Musical do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Desta vez, associado a um campo que me parecia mais aberto às novas possibilidades de pensar a pesquisa artística e às formas de aprendizado musical “autoinduzidas”.

\* \* \*

Comecei o doutorado em 2018 focado em um tema que vinculava LIM e a educação musical de crianças e adolescentes. Apesar de possuir um projeto bem formulado à época, já era latente a vontade de perscrutar meu

próprio processo criativo nestas investigações acadêmicas. Sendo assim, apesar de ter em mãos um projeto promissor e objetivos bem estabelecidos associados à minha experiência de mais de vinte anos como artista-educador, optei por mudar o rumo das pesquisas e me arriscar sobre um tema mais afastado de meus lugares comuns e voltado para os processos de criação artística individual.

\* \* \*

Durante os anos anteriores às provas de ingresso no doutorado e os dois primeiros anos de pesquisa em Processos Criação Musical, tive contato com uma série de propostas performativas, obras musicais e conceitos que se aproximavam ou interseccionavam-se com minhas ideias como artista-pesquisador. No entanto, somente após a prova de qualificação do doutorado, percebi o quanto ainda faltava da minha personalidade artística e interpretação sobre os conhecimentos adquiridos nos últimos anos tanto prática, como teoricamente. Mesmo tendo me afastado do caráter mais pedagógico do projeto inicial de doutorado, pude perceber nesta nova

fase da pesquisa, que minha verve pedagógica ainda permanecia bastante presente nas propostas que criei para as/os artistas integrantes da Orquestra Errante desde 2018. Além de um caráter didático, as propostas também incluíam o desejo de distanciar as pessoas envolvidas nas práticas de suas zonas de conforto durante o desenvolvimento das performances de criação sonora em tempo real que propus ao grupo.

Pode parecer redundante ter este objetivo ao trabalhar com um grupo que, por si só, já estabelece em seu cotidiano a quebra de “lugares comuns” da música tradicional e promove rupturas com processos de criação desenvolvidos hierarquicamente, seja em aspectos sócio-políticos da organização do grupo, nos modos de apresentação de materiais sonoros ou na forma como as práticas musicais são conduzidas. Entretanto, apesar de buscarmos maneiras de não nos restringirmos criativamente durante uma prática de LIM na Orquestra Errante, antes de termos “chegado” a ela, nós musicistas fomos obrigadas/os - e provavelmente tenhamos escolhido isto - a passar por formações artísticas bastante tolhedoras e vinculadas às práticas musicais hegemônicas estadunidense e/ou europeia. Por isso,

nem sempre foi fácil trabalhar minhas propostas dentro da Orquestra Errante ou com artistas que tenham se formado em conservatórios, escolas de música ou universidades.

\* \* \*

Nos últimos anos percebi que, desde o trabalho de conclusão de curso da graduação, há um caráter antropológico em minhas pesquisas acadêmicas. Como já disse antes, durante a graduação em violão *euodito*, pesquisei a música do Cavalo-Marinho de Pernambuco e, como não poderia deixar de ser, estive em contato com esta manifestação popular brasileira dentro de seu contexto sociocultural. Durante o Mestrado em Estudos de Jazz, o desejo de fazer confluir os conhecimentos de duas escolas musicais que, apesar de muito distintas, já dialogavam há décadas em diversos aspectos, foi o que me levou à estudar tablas e a cultura hindustânica no intuito de compreender como transporia talas, os ciclos rítmicos daquela tradição musical, para a bateria, instrumento que passei a considerar como meu principal meio de fazer música desde então. Após estes

anos de contato com estudos voltados, ao mesmo tempo, à performance musical e à etnomusicologia, a aproximação que fiz da Antropologia dos Sentidos e dos movimentos decoloniais pareceu algo natural e necessário, pois as pesquisas que tenho feito atualmente também “puxam” para estes lados. Para mim, é impossível escrever sobre música, performance e criação sonora em tempo real, sem refletir sobre seus contextos culturais e, especificamente no âmbito desta pesquisa, sem tentar provocar alguma interrupção estética.

\* \* \*

Apesar de tentar por muitos anos, nunca consegui me enquadrar perfeitamente em ambientes acadêmicos, fossem eles a escola de educação básica, onde ocorreram meus primeiros contatos regrados com o conhecimento, ou a faculdade, o objetivo final das escolas atuais. Quem me conhece diria que eu estou tergiversando ou mentindo, pois finalizei duas graduações, não terminei uma terceira e prestei uma quarta, mas não ingressei no curso. Isto, sem contar um intercâmbio acadêmico, o mestrado

e a presente pesquisa de doutorado. No entanto, como em todas as relações que travamos há conflitos e desenlaces, repugnância e desejo, experiências corriqueiras e significativas. Por isso, talvez eu tenha permanecido por tanto tempo em contato com a universidade e, entre as inúmeras contradições que há na academia, consigo compreender suas qualidades, mas nunca sem tentar romper com seus tradicionalismos, sejam eles eurocentrados ou não.

O motivo deste eterno “desconforto” são os mecanismos de controle presentes nas instituições escolares e universidades, pois desde a infância nos são impostos modos de pensar e de nos comportar como se eles representassem o único caminho para nos formar como indivíduos. Algo que compromete a formulação de uma série de perguntas que fazemos quando crianças e que são esquecidas ou ignoradas logo na adolescência por não terem sido incentivadas. Para citar um exemplo, desde os nove, dez anos de idade me pergunto “por que uma moeda vale mais do que outra?” Para um economista esta pergunta pode parecer extremamente absurda, ingênua ou ignorante, mas considerando tudo o que ocorreu na história para que uma moeda valha mais do que outras podemos dizer que essa é uma questão

fundamental para que possamos entender uma série de situações atuais, mas que poucas pessoas se fazem ou porque a ignoram, ou porque já esqueceram de se perguntar, ou porque devem achar que refletir sobre isso pode parecer fruto de insanidade momentânea. Quando deixamos de nos fazer perguntas como essa “o imperador nos passa nu e acreditamos que sua roupa é maravilhosa”, como na fábula de Andersen.

Não tenho a intenção de responder essa questão sobre “história da economia” nesta pesquisa, mas ela exemplifica o que tenho buscado em meus processos de criação musical em tempo real: elaborar perguntas que tenham esse teor aparentemente ingênuo e, ao mesmo tempo, fundamental para que algumas transformações de cunho estético, sociocultural e político possam acontecer no decorrer das investigações.

Talvez tenham sido algumas “perguntas tolas” como esta - como diria a antropóloga Sarah Pink<sup>16</sup> -, que voltaram minha atenção para o campo da LIM e outros processos de criação

musical em tempo real dois anos depois da finalização do mestrado em estudos de jazz realizado em Portugal. Perguntas como “é possível criar música sem se corrigir ou anotar em um papel?”, “preciso de partitura para tocar?”, “para que serve a música?” ou “onde se inserem os sons e ruídos do mundo?” passaram a surgir constantemente em minha cabeça quando passei a praticar música improvisada livre de estruturas formais, encadeamentos harmônicos, jargões melódicos e rítmicos do jazz tradicional<sup>17</sup>.

Em busca de “perguntas tolas” aparentemente retóricas e dos contextos instáveis que elas podem gerar, fiz esse relato autobiográfico sobre o que me levou à prática da LIM e aos processos de criação em tempo real. Nele, apresento o que me aguça os sentidos e o que me provoca como músico-pesquisador atualmente. O texto baseado em livres associações sobre meu histórico artístico-acadêmico trouxe à tona referências condicionantes, aspectos colonizados da minha escrita, vivências e formação

<sup>16</sup> Em entrevista para o podcast *Cast it* do IT da Universidade de Copenhague (<https://www.youtube.com/watch?v=0ugtGbkVRFM> acessado em 12 de novembro de 2021). Na entrevista, a antropóloga britânica explica como algumas perguntas aparentemente tolas podem conduzir o processo de investigação e aproximar o pesquisador da/o entrevistada/o, fazendo com que a relação entre ambos se estreite. No caso desta pesquisa, elas podem estreitar a

relação do artista e sua obra, conduzi-lo a outras perguntas sobre a mesma e ampliar seu autoconhecimento no âmbito das próprias escolhas estéticas.

<sup>17</sup> Salvo o *Free jazz*, praticado desde o final da década de 1950, todos os outros estilos jazzísticos como o *Cool jazz* ou o *Bebop* se utilizam de padrões formais (forma ABA, por exemplo), estrutura harmônica e melódica pré-concebida fundamentados sobre pulso e rítmica definidos.

como artista, assim demonstrando de maneira singular o porquê das minhas escolhas e como elas referenciaram esta pesquisa.

\* \* \*

A formação que tive no campo da música *eurodita*<sup>18</sup> (violão e percussão orquestral) me fez perceber, após mais de duas décadas de estudos acadêmicos, o quanto deixamos de lado nossas individualidades e subjetividades para atender demandas técnicas impostas por professores que, focados em um ideal de estudante de música - aquele que consegue fazer o que o professor almeja -, acabam, em sua maioria, priorizando a transmissão de conteúdo/formação de repertório e não a potencialização das singularidades dos estudantes. A busca por sons idealmente perfeitos e pela alta fidelidade de reprodução de obras musicais consagradas na Europa e em outros continentes, unida ao

endeusamento da virtuosidade de alguns poucos intérpretes também compõem esse quadro. Tal contexto acaba por gerar algo que poderia ser chamado de *exclusão sócio-sonora*, dentro da qual, musicistas que estudam as músicas de câmara e orquestral europeia, seja nas universidades públicas ou privadas, mesmo tendo optado por trabalhar nesta área, têm poucas alternativas caso não consigam seguir estritamente o que é imposto pelo meio acadêmico/profissional. Isto, pela pouca oferta de trabalho em orquestras e grupos de câmara, mesclada à competitividade e ao rigor técnico-estilístico exigido nas instituições que produzem música orquestral e camerística de tradição europeia. Se considerarmos as/os musicistas que optaram por fazer um bacharelado em qualquer outro gênero musical, esta exclusão ocorre já no ingresso às universidades as quais, em grande parte, não possuem graduações focadas em música experimental, brasileira ou de etnias sul-americanas, por exemplo<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Tenho usado esse jogo sonoro-semântico para substituir o termo “música erudita”, a fim de deixar mais aparente não só a origem deste tipo de cultura musical, como também desmistificar o título de única música “pensada”, “cultura”, “superior” dado a esse tipo de construção sonora. Um termo mais robusto, mas menos bem-humorado que também tenho utilizado é “Música Orquestral ou Camerística de Tradição Europeia”. Mesmo que ao longo dos últimos séculos, uma série de compositores de outros continentes tenham criado música a partir da formação

orquestral/camerística, gêneros e estilos desenvolvidos na Europa, tal fato não comprova que este gênero musical é universal. Embora esta questão pareça óbvia, pouco se discute sobre isso hoje em dia, já que a colonialidade do saber (Quijano, 2005) nos impõe uma série de padrões de comportamento e torna nebuloso nosso julgamento sobre situações previamente impostas.

<sup>19</sup> Para que esta ideia não se baseie unicamente na minha experiência como músico, pesquisador e educador musical a qual, por si só, já daria muitas provas da veracidade desta



Junto deste panorama, há também o rígido enfoque que se dá ao aprendizado musical vinculado à partitura e à notação dos sons que, por ter se tornado o meio hegemônico de propagação de músicas pelo mundo desde sua concepção na Europa dos séculos VII e VIII, proporcionou que o sentido da visão intermediasse a experiência sonora, que músicas e práticas musicais não “partituradas”<sup>20</sup> fossem inferiorizadas, gerando a colonização de nossos pontos de escuta.

Por esses motivos optei, há alguns anos, por me afastar das partituras e do sistema de notação musical para fazer música e, após o término do mestrado em estudos de jazz, campo que nas últimas décadas também tem sido regrado por normas rígidas similares às do ensino de música *eurodita*, busco criar músicas efêmeras, elaboradas em tempo real de maneira improvisada, sem papel e signos gráficos à minha frente, destituídas de imposições anteriores à performance musical.

\* \* \*

---

afirmação, é de suma importância conhecer o artigo “Até quando, Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em Música” escrito por Luiz Ricardo Silva Queiroz em 2020.

<sup>20</sup> Considerando as práticas musicais transmitidas através da oralidade, podemos dizer que a propagação da música através da partitura desde a chegada dos europeus em Pindorama - um dos nomes dados pelos povos originários às terras que viriam se chamar Brasil mais adiante -

também se configurou como uma prática hegemônica do colonizador europeu. Abordando o resultado da colonização europeia usando uma situação mais atual, vale aqui a pergunta: qual grupo de música de tradição oral do Brasil tem um espaço com estrutura e subsídios similares aos que possui, por exemplo, a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) para elaborar seus ensaios, apresentações e atividades pedagógicas?

**“Escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e legitimada/o e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada”.**

Grada Kilomba, 2019.

## Pequena lista de situações que me colonizaram

Segundo verbetes encontrados nos dicionários da língua portuguesa o ato de colonizar, em algum momento da história, teria sido algo natural a ser realizado. Algo indubitavelmente primordial, decente e próprio do ser humano. Apesar dos desastres econômico, social e político causados pela ação colonizadora, parte dos dicionários ainda hoje continuam a classificar o verbo *colonizar* de uma maneira “neutra”. Isto, após cinco séculos de escravizações de etnias do Sul Global, desumanizações de suas culturas e saberes, exploração criminosa de bens naturais, torturas e matanças motivadas pela exploração de territórios não europeus.

Como sabemos, foi a partir da ideia de que criar uma colônia traria desenvolvimento econômico e avanço tecnológico, que países europeus como Portugal, Espanha, Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica e Holanda justificaram suas desastrosas colonizações em países asiáticos, africanos e americanos. Ainda assim, colonizar, para os dicionários da língua portuguesa significa: criar uma colônia, do latim *colonu*, aquele/a que cultiva. Ou ainda, migrar para outro território e nele se estabelecer, especialmente como seus primeiros ou principais habitantes (Michaelis online, 2021). Ou ainda, povoar de colonos, promover a colonização de, habitar como colono (Priberam online, 2022)<sup>21</sup>; constituir colônias em; ação de transformar determinado território em colônia; ato de encher ou popular de colonos; povoar ou residir na condição de colono; (Figurado) Ocupar, tomar ou invadir (Léxico online, 2022)<sup>22</sup>. Como vemos, apenas esta última definição em sentido figurado refere-se ao ato de *invadir* territórios alheios.

Em que situação colonizar foi somente isto que descrevem os dicionários? Houve um momento na história da humanidade em que colonizar seria simplesmente “popular de colonos” ou somente “povoar, residir na condição de colono”, em algum momento a colonização incluiria uma situação não destrutiva para os territórios e culturas colonizadas? Em suma, a colonização pelos seres humanos, foi em alguma época algo diferente do que os dicionários denominam “colonialismo”<sup>23</sup>? A história e o atual contexto em que vivemos nos mostra que não.

<sup>21</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 - 2021, <https://dicionario.priberam.org/colonizar> [consultado em 22-07-2022].

<sup>22</sup> Léxico Dicionário de Português online, <https://www.lexico.pt/colonizar/> [consultado em 22-07-2022]

<sup>23</sup> Segundo o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (Academia Brasileira de Letras) “colonialismo” é “doutrina ou sistema que preconiza e estabelece o processo de dominação política, econômica e cultural de um povo sobre outro, de um país sobre outro”. No Dicionário Houaiss os tópicos (4) e (5) do verbo “colonialismo” apresentam: (4) orientação política ou sistema

Haveria um marco-zero, um momento em que não haveria nada, nem ninguém em um determinado local e que se configuraria como a situação em que um determinado grupo de pessoas se tornaria colonizador deste espaço sem que houvesse conflito com as formas de existir de outros seres vivos ali presentes? Ou ainda, não haveriam outras espécies neste lugar, não haveria lá seres que surgiram com ou seriam tão antigos quanto a formação daquele espaço? O ato de colonizar, de início, já desconsideraria o fato de haver outros seres vivos que não seres humanos em um espaço. Como se estes não configurassem grupos que sofreriam com invasões dos seres humanos. Seres que segundo as culturas dos povos originários não eram e não são itens a serem explorados ou que deveriam servir como mercadoria/produto, mas seres tão importantes quanto nós humanos (Krenak, 2019). A exploração e, por consequência, a hierarquização da(s) vida(s) é o problema fundamental da ação colonizadora.

Atualmente, surgem outras questões: quando, em nossas experiências individuais, fomos colonizados? Ou, quando temos sido colonizados? Como e em que situações de nossas existências na era pós-colonial fomos e temos sido colonizados? Em que medida também fazemos como os verbetes nos dicionários, apresentamos regras e termos de forma neutra para nós mesmos?

Especificamente nesta pesquisa também busco entender onde as colonizações portuguesa/europeia/ estadunidense atravessaram minha subjetividade como artista e como elas interferiram na experiência do artista pesquisador que sou hoje. Para isso, venho desenvolvendo uma lista de fatos, perguntas, elocubrações sobre como diversas situações vividas ao longo das últimas quatro décadas construíram a formação colonizada que tive no âmbito musical, sensorial, sociocultural e psicológico.

O neocolonialismo nem sempre nos faz sofrer suas imposições diretamente, de maneira concreta ou explícita, o que não significa que não esteja nos colonizando. Suas violações se impõem de maneira violenta, emaranhada, sorrateira, transversal, abrupta e perene e tomam conta das nossas experiências cotidianas sem que, muitas vezes,

---

ideológico de que uma nação lança mão para manter sob seu domínio total ou parcial, os destinos de uma outra, procurando submetê-la nos setores econômico, político e cultural. (5) inferioridade ou sujeição (de uma comunidade, território, país ou nação dominada por outra ger. mais desenvolvida). Há aqui uma série de questões que seriam melhor explicadas linguisticamente por alguém especializado no assunto. No entanto, logo se nota que o verbo “colonizar”, por também explicar funções exercidas por seres vivos que não humanos, acaba por ser colocada para nós da mesma forma. Colonizar para os seres humanos é, em si, oprimir o outro. Além disso, o tópico número (5) levanta a ideia de que a há países mais desenvolvidos que outros, questão há muito colocada em xeque por pesquisadores das ciências humanas: “Diferentemente do ‘desenvolvimento’, que pretende seguir um caminho traçado, universalmente válido e baseado no conhecimento “especialista” e na ciência moderna, as alternativas são multiformes, têm sujeitos diversos, ocorrem em muitos âmbitos e em sentidos temporais variados. Seus horizontes são os bons viveres, no plural, sempre contextualizados, baseados na aprendizagem coletiva, para superar não apenas o capitalismo enquanto relação capital-trabalho, como também as dimensões do patriarcado, do colonialismo e das relações depredadoras com a Natureza sobre as quais aquele se ergue (Lang, 2016, 43)”.

possamos ter tempo para nos proteger ou forças para negá-las. Para poder refletir sobre tais situações, sejam elas progressas ou recentes, me propus listá-las de maneira sucinta. Não para observá-las como itens de uma lista para ser checada ou “ticada”, mas para que tais situações sejam observadas, para gerar uma consciência decolonial e motivar o desenvolvimento de trabalhos artísticos autorais na tentativa de transformá-los em algo resistente aos efeitos de um colonialismo ainda em voga.

Para que os itens desta lista sejam compreendidos de forma específica, há aqui que se fazer um recorte: sou um homem branco, hétero cisgênero, nascido em São Paulo dentro de uma família de classe média<sup>24</sup>. Não há dúvidas de que fui colonizado de forma diferente da que são as pessoas que pertencem a grupos subalternizados dentro da sociedade a qual pertenço como pessoas negras, indígenas, lgbtqiap+, mulheres, pessoas com deficiência motoras ou intelectuais. Faço essa distinção para que as situações aqui listadas sejam compreendidas a partir das particularidades das experiências por mim vivenciadas e do contexto em que me insiro. Tal lista vem sendo desenvolvida desde 2019 e figura como ação importante dentro da reflexão que julgo necessária fazer sobre mim mesmo a fim de desenvolver processos decoloniais na pesquisa artística que proponho.

Seus itens não possuem ordem cronológica ou relacionam-se diretamente, embora as situações aqui descritas possam se interconectar de diversas maneiras. Cada um foi inserido na lista no momento em que me deparei com algum deles ou em que recordei de alguma situação colonizadora ocorrida. Início aqui a enumeração das situações que me colonizaram segundo o que consegui perceber sobre mim mesmo nos últimos anos:

1. Faço parte de uma geração que teve cadernos e livros em que a palavra “descobrimento” estava no lugar da palavra “invasão” para se referir à chegada dos portugueses ao Brasil;
2. Pindorama ou Abya Yala, por exemplo, nunca foram nomes utilizados por mim ou por meus professores para se referir ao território nomeado e ocupado por povos originários antes da invasão europeia;
3. Não saber como o país em que vivo seria se portugueses, espanhóis, ingleses, holandeses e outros colonizadores europeus não tivessem chegado até ele; talvez eu nem estivesse aqui . . .
4. Crescer achando que as músicas com mais valor agregado eram aquelas

---

<sup>24</sup> Márcia Tiburi, filósofa brasileira exilada em Paris atualmente, afirma que: A pergunta básica *de onde viemos?* Deve ser respondida tendo em vista a ruptura original e o sentimento mal resolvido quanto ao que somos e de onde viemos, situação que está na base de tudo o que vivemos hoje (Tiburi, 2021, 39).

- que vinham da Europa ou dos Estados Unidos;
5. Escrever que músicas tem valor agregado;
  6. Não ter tido nenhuma amiga, amigo, colegas, professoras/es negras/os ou indígenas durante a infância e a adolescência em razão da escola em que estudava e do círculo social em que estava inserido;
  7. Viver sob a naturalização da ideia de que mulheres negras deveriam nos servir à mesa até o início da minha vida adulta;
  8. Ouvir, aos dez anos de idade, meu pai dizer que primeiro eu deveria aprender “violão erudito” e que só depois eu poderia aprender guitarra elétrica e só depois perceber sobre como qualquer uma dessas oportunidades de aprendizado musical estaria ligada às culturas do Norte Global;
  9. Entrar em shoppings - quando obrigado a - e sentir perfumes “franceses” aspergidos pelas lojas para nos fazer “sentirmos bem” dentro de um local em que o ar é condicionado;
  10. Ter aprendido a ler, aos cinco anos de idade, olhando para os inúmeros *outdoors* empilhados na cidade de São Paulo;
  11. Conseguir lembrar exatamente os lugares em que minha família sentava à mesa para comer quando eu era criança/adolescente, sendo que meu pai sempre ocupava a posição central daquela configuração: a cabeceira da mesa;
  12. Só perceber depois de mais de dez anos de prática de música orquestral de tradição europeia que o problema não é a música em si, mas os processos culturais hegemônicos dentre os quais um ou poucos gêneros musicais são tidos como melhores do que outros;
  13. Ter frequentado aulas e consultado bússolas que tinham (e ainda têm) o Norte como referência;
  14. Ser obrigado a fazer exame de proficiência em inglês e/ou em outras línguas europeias para poder ingressar na pós-graduação de uma universidade brasileira (há exame de proficiência em Xhosa ou Xavante?);
  15. Fantasiar que o estudo/pesquisa em universidades estadunidenses ou europeias seria melhor só por elas situarem-se no Norte Global;
  16. Ter estudado música com metrônomo achando que o fazer música profissionalmente só poderia ser respaldado por um aparelho inventado

na Holanda;

17. Ser obrigado a escrever uma tese em Times New Roman, com fonte tamanho 12, espaçamento duplo e margens pré-definidas;
18. Tocar em um duo formado por contrabaixo e bateria, o qual provavelmente não seria aceito como uma formação instrumental completa em muitos lugares;
19. Crescer ouvindo as pessoas falarem que calça *jeans* combina com tudo;
20. Só conseguir perceber atitudes misóginas e/ou racistas de minha parte e falar sobre isso depois de tanto tempo de vida;
21. Viver em um mundo em que as necropolíticas do capitalismo pós-colonial nos obrigam a comprar máscaras durante a pandemia de covid-19, enquanto elas deveriam ser doadas para todes;
22. Ter participado de inúmeras práticas musicais centradas na figura do/a regente (música europeia), na figura do/a cantor/a (música pop) e/ou na figura do/a compositor/a (qualquer música que tenha sido criada anteriormente a sua performance);
23. Ter sido criado por um pai que nunca ia à cozinha e que sempre esperava que o servissem à mesa;
24. Ter tido pouco contato com povos indígenas brasileiros quando criança, adolescente e ainda hoje;
25. Ouvir falar pouco das universidades do Nordeste e Norte do Brasil como lugares de construção de conhecimento e de importância científica no país;
26. Andar pelas ruas de São Paulo e ver/ouvir dezenas de nomes de loja, serviços e termos em inglês usados cotidianamente (antes da década de 1950 era o francês que representava a sobreposição de colonizações linguísticas);
27. Ter estudado músicas (partituradas) que tinham que ser observadas pela vista antes de serem escutadas;
28. Ter introjetado que a visão é superior aos demais sentidos humanos;
29. Viver em meio ao som dos motores dos automóveis e máquinas da maior cidade da América-latina;
30. Ouvir desde cedo a prosódia imperativa da propaganda gritada nas rádios e canais de televisão;
31. Ser neto de imigrantes que provavelmente só vieram para o Brasil em

- razão do país ter sido colonizado por europeus séculos antes;
32. Ter me formado em uma faculdade que se baseava somente em conhecimento oriundo da Europa (ainda hoje, quase todos os cursos de música das universidades públicas e privadas brasileiras fundamentam suas metodologias em estudos de música orquestral de tradição europeia ou estadunidense);
  33. Conhecer várias passagens bíblicas, mesmo não sendo católico;
  34. Ter estudado em escola de origem alemã (há na Alemanha escolas de origem brasileira?);
  35. Estar inserido em um ambiente acadêmico em que as principais revistas científicas possuem nomes em latim (Odie, Opus, etc.);
  36. Viver em um mundo em que a lógica do capital faz com que nos sintamos menores caso não tenhamos um trabalho remunerado ou dinheiro em nossas contas bancárias;
  37. Ter que usar desodorante antitranspirante e perfumes industrializados que pasteurizam nossos odores;
  38. Frequentar os ensaios de um grupo que estuda a livre improvisação musical e que tem em seu nome o termo “orquestra”;
  39. Viver na cidade achando que mato crescendo na calçada é sinal de abandono e regresso;
  40. Fazer uma lista de situações que me colonizaram e saber que ela é interminável porque ainda estou/estamos descobrindo situações colonizadoras;
  41. Falar português e não guarani ou qualquer outra língua de povos originários de Pindorama;
  42. Ter frequentado cursos de graduação em Música que pouco valorizavam a etnomusicologia ou possuíam matérias obrigatórias voltadas à música brasileira de tradição oral;
  43. Ter frequentado escolas que possuíam regimes disciplinares rígidos e pouco porosos à construção de conhecimento baseada no diálogo entre saberes;
  44. Ter aprendido, não sei quando, a coibir a receptividade ao toque e ao afeto de outros homens;
  45. Aprender a falar corretamente segundo as normas do preconceito



- linguístico oral-gramatical, a dizer todos o erres e todos os esses;
46. Apoiar o violão na perna esquerda, cantar em coral, tocar flauta doce, ler partitura, ouvir sem escutar;
  47. Vivenciar um regime musical/conservatorial, onde para entrar em uma faculdade de música deve-se possuir anos de experiência musical regrada e regada a anos de aulas teóricas de música orquestral de tradição europeia ou estadunidense;
  48. Ter experimentado a falta de referências negras e indígenas nas ementas das matérias das faculdades, estantes de bibliotecas e livrarias, sites, etc. durante grande parte de minha formação acadêmica;
  49. Saber que esta lista nunca terminará;
  50. Ter sido ensinado a compreender que as relações afetivas íntimas só poderiam ser monogâmicas;
  51. Trabalhar como professor de música em escolas que cultuam a estruturação hierarquizada do conhecimento e que impõem cronogramas restritivos e carga de trabalho excessiva;
  52. Ainda viver sob padrões católicos/cristãos (celebrações de missas de sétimo dia, velórios com “pai-nossos”, festas natalinas, páscoa) mesmo não sendo católico/cristão;
  53. Nunca ter provado cauim, mas ter experimentado vários tipos de cerveja;
  54. Ter aprendido a me relacionar afetivamente com as mulheres como se elas fossem algo a ser conquistado;
  55. Ter aprendido a racializar pessoas negras e não a mim ou outras pessoas brancas;
  56. Viver em um país repleto de monumentos, avenidas, estradas, praças, ruas que exaltam, com seus nomes, formas e imagens, os colonizadores e seus descendentes;
  57. Ler textos onde a palavra “homem” é o termo universal para designar seres humanos;
  58. Ver, desde pequeno, que outros homens só escutavam as mulheres quando lhes interessava;
  59. Ver (somente) pessoas negras serem paradas pela polícia;
  60. Saber que a maioria das pessoas mortas pela polícia no Brasil são negras;
  61. Fazer uma lista seria um indício de ação colonizada?

**“Tudo que sei acerca do método é que, quando não estou trabalhando penso às vezes que sei algo, mas, quando estou trabalhando está bem claro que não sei nada”.**

John Cage, 1962.

## Criação musical em tempo real e a noção de experiência: atualizações

A ideia de *experiência* desenvolvida por Jorge Larrosa me foi apresentada anos antes do início da pós-graduação enquanto fazia cursos em educação musical. Ao ingressar no doutorado em Processos de Criação Musical voltei a ler sobre o assunto e passei a utilizar o conceito como fundamento para as propostas performativas de improvisação coletivas que propus para a Orquestra Errante e outros grupos que estudam a CMTR. Assim, a trajetória investigativa instaurada em 2018 levou em consideração semelhanças e confluências das práticas em criação musical em tempo real trabalhadas dentro destes grupos e a formulação da noção de *experiência* segundo Larrosa.

O conceito foi vinculado às propostas performativas de improvisação no intuito de tentar provocar momentos de *experiência* durante as práticas e sugestões levadas por mim aos grupos de musicistas. Apesar da ideia parecer redundante, considerando o grau de experimentação possível dentro de uma situação em que musicistas buscam inventar novas técnicas instrumentais, sonoridades, possibilidades de interação, etc., ela surgiu a partir de uma reflexão crítica às atitudes mais comuns e situações corriqueiras apresentadas entre as/os próprias/os participantes deste tipo de prática musical. Mesmo com todas estas características (abertura para criação, novas sonoridades, etc.) muitas vezes ocorre que, justamente em virtude da “liberdade” que se tem para criar, musicistas acabam por enveredar-se (egoicamente) por seus lugares comuns<sup>25</sup>. Caem assim em suas próprias armadilhas, permitindo-se de tal forma que acabam por deixar de se escutar e escutar a/o outra/o ou deixando-se permeiar pela tão colonizadora busca por um objetivo durante uma improvisação tida como “livre”. Além disso, como aponta Borgo:

Grupos de improvisadores que trabalham juntos por um longo período de tempo podem tornar-se demasiado familiarizados com a linguagem musical e escolhas estéticas uns dos outros ou poderiam cair em estratégias regulares de apoio e contrapeso (Borgo, 2006, 6). [Tradução minha<sup>26</sup>]

---

<sup>25</sup> No artigo “Synk and swarm: musical improvisation and the complex dynamics of group creativity”, David Borgo cita o percussionista Adam Rudolph ao descrever as práticas de improvisação de seu trio: Nós todos participamos da criação do estado musical do momento. No processo de ser livre como coletivo, você tem que ter generosidade para dar a si mesmo para o momento musical e não se deixar vir de um lugar do ego (Borgo, 2006, 2). [Tradução minha] “*We all participate in creating the musical statement of the moment. In the process of being free as a collective, you have to have selflessness to give yourself to the musical moment and not come from a place of ego* (Adam Rudolph apud Borgo, 2006, 2)”.

<sup>26</sup> [...] groups of improvisers who work together over a longer period of time might become too familiar with one another’s musical language and approach or might fall into regular strategies of support and contrabalance (Borgo, 2006, 6).

Tendo me deparado com esses tipos de situação inúmeras vezes durante ensaios com grupos que pratica criação musical em tempo real (CMTR), quando trouxe alguma sugestão de improvisação a eles, jamais apresentei o elemento *suleador*<sup>27</sup>, ou seja, nunca revelei o que eu tinha pensado em pesquisar com a proposta antes de executá-la. Assim, tentava agir de acordo com os preceitos de *experiência*, que é aquilo que nos passa, que nos acontece, que nos toca (...) e nos transforma (Larrosa, 2014), mas que só ocorre quando não possuímos informações prévias do que irá acontecer. Contudo,

o ser humano, atualmente, não se permite vivenciá-la de fato pela falta de tempo, de silêncio, pelo excesso de trabalho e, principalmente, por conta da lógica da ‘informação/opinião’. Na escola ou fora dela, é gerada a necessidade de se estar informado e de se ter uma opinião sobre tudo, fazendo com que essa prática seja vista, na maioria das vezes, como elemento crucial na vida do sujeito contemporâneo (Larrosa, 2014).

A suposta falta de tempo para conectar-se às situações e aos rituais cotidianos promovem uma desabilitação da presença na *experiência* de inúmeros acontecimentos, sejam eles atividades artísticas ou não. Há também, em virtude dessa desenfreada e pouco crítica busca pela informação/opinião, a falta de mistério e o excesso de transparência (Han, 2021) nas mais diversas situações que configuram-se atualmente. O importante hoje é somar informações e dados. Contudo, é necessário considerarmos o mistério para que o desejo de presença e a *experiência* em si surjam, seja em momentos de criação artística, de compartilhamento de conhecimento ou em outras situações corriqueiras:

Nos dias atuais não há mote que domine mais o discurso público do que o tema da transparência. Ele é evocado enfaticamente e conjugado sobretudo com o tema da liberdade de informação [...] As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam rasas e planas, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação (Han, 2012,9).

A informação é quase uma antiexperiência (Larrosa, 2014), por isso busquei trazer propostas que dessem apenas pistas do que poderia vir a ser a improvisação, mas nunca o “jogo” todo. Assim, na grande maioria das vezes, as orientações das propostas possuíam poucos itens, os quais eram apresentados de forma sucinta e poderiam ser lidos pelas/os musicistas ou expostos oralmente por mim. Além disso, após a leitura dos itens das propostas, sempre me esforcei para não responder perguntas que

---

<sup>27</sup> Utilizo em minha pesquisa esse neologismo a exemplo de Paulo Freire que, inspirado pelo físico Márcio D’Oliveira Campos - o qual cunhou o termo “sulear-se” em 1991 - e no intuito de valorizar os conhecimentos oriundos do Sul Global, passou a usar o termo em substituição à “norteador” para se referir a pontos de referência geográficos e/ou epistemológicos (Freire, 1992, 112).

poderiam ser reveladas durante a prática em si e não apresentar a intenção inicial que tinha ao trazer aos grupos uma determinada proposta performativa de improvisação. Assim como ocorre em uma série de atividades socioculturais, essa espécie de ritualização da prática da CMTR no sentido de buscar o tempo e o estado necessários à *experiência* se tornou elemento fundante da pesquisa que venho desenvolvendo. Logo, ela surge também como elemento que potencializa a criação musical em tempo real como prática e processo artístico contracolonial, relevando a trajetória “experencial” dos sujeitos e as possibilidades de elaboração de propostas performativas criadas para grupos de improvisadores/as:

Rituais e cerimônias, ao contrário, são processos e acontecimentos narrativos, que se esquivam da aceleração. Seria um sacrilégio acelerar uma ação sacrificial, pois rituais e cerimônias têm seu tempo, ritmo e cadência específicos. A sociedade da transparência elimina todos os rituais e cerimônias, visto que esses não podem ser operacionalizados, pois são impeditivos e atrapalham a aceleração da circulação da informação, da comunicação e da produção (Han, 2012,48-49).

A noção de *experiência* também reverberou na vivência individual da investigação artística através da formulação de perguntas específicas sobre os sentidos humanos e sua relação com a CMTR. Para que estas perguntas funcionassem como “dispositivos empíricos” das pesquisas, interpretei-as como mote para situações de criação, como verbalização de uma dúvida de natureza sensorial ainda não “resolvida” internamente por mim ou como uma abertura de inconsciente que se apresentou durante o processo criativo ou em alguma outra situação cotidiana. As indagações ou *perguntas suleadoras* seguem o fluxo das demandas artísticas/sensoriais da pesquisa e devem ser interpretadas a partir da (i)lógica de uma investigação poética. Vale ressaltar que busquei respondê-las durante o processo de escrita deste texto e no desenvolvimento das propostas performativas de improvisação de maneiras nem sempre explícitas ou objetivas:

- 1) O que é a *decolonização dos sentidos*? Ela se direciona ao público ouvinte ou à/ao música/o-performer?
- 2) Como consideramos (quantidade de, formas de utilização, importância) os sentidos humanos dentro da cultura ocidental europeizada?
- 3) Quais são e como se aplicam os procedimentos colonizadores em nossa experiência com os sentidos atualmente?
- 4) No campo artístico musical, usamos todas as nossas capacidades

sensoriais para tocar e/ou para improvisar?

- 5) É possível utilizar os sentidos humanos que não a audição em função de um processo de criação musical decolonial que não "cientificise" a atividade artística?
- 6) Como os sentidos, que não a audição, contribuem com a CMTR?
- 7) Onde se encontram os dispositivos de controle sensorial (*soft power*)? Como eles se aplicam através de sons, imagens, odores, gostos e texturas?
- 8) Onde, como e quando operam as relações sonoras de poder?
- 9) Paladar, tato, audição e olfato, por serem considerados "inferiores" em relação ao sentido da visão segundo uma visão eurocêntrica, acabariam por serem mais facilmente cooptados pela cultura de massa? As cooptações destes sentidos seriam ignoradas por nós por priorizarmos a visão no mundo ocidentalizado? Ou por não operarem na mesma lógica da visão, seus "saberes" acabariam por serem ignorados pela razão?
- 10) Nos deixamos colonizar sensorialmente em razão da ilusão de estarmos atentos/as aos nossos sentidos ou por nos esquecermos deles, como se eles fossem apenas *dejavus* que nos encantam em momentos repentinos?
- 11) A inibição temporária de algum dos sentidos pode nos fazer desconstruir padrões acerca do que é sentido/percebido pelo nosso corpo?
- 12) O hiperestímulo de um ou mais sentidos geraria transformações em nossa percepção sensorial?
- 13) Vivenciamos atualmente uma tentativa de homogeneização da escuta e dos demais sentidos humanos?
- 14) Os meios de comunicação de massa nos trazem tanta informação sensorial que acreditamos ter tudo o que precisamos ao alcance de nossos sentidos?
- 15) Os critérios de escolha dos repertórios afetivos de cada um/a são subjetivos, mas até onde nossas escolhas sonoras poderiam ser condicionadas por sons programados para nos agradar/anestesiarem/alienar?

16) A CMTR e sua busca pela quebra de paradigmas sonoros teria sua comunicabilidade/expressividade prejudicados por um suposto condicionamento de seus/suas ouvintes?

**“Decolonização é um grande momento de respiração”.**

Achille Mbembe, 2021.



## Breve panorama conceitual/histórico dos movimentos de(s)coloniais

Segundo o filósofo Homi Bhabha a ideia de *de(s)colonização*, sobre a qual pesquisadores de diferentes áreas desenvolvem seus estudos atualmente, é um conceito muitas vezes "mercantilizado" e "fetichizado" pelos meios de comunicação, o que acaba por engessar as discussões sobre um tema tão vasto e pluridimensional e que requer reflexões desvinculadas de qualquer tipo de relação de poder institucional ou modelos de pensamento pré-determinados:

Eu diria que esse conceito já tem história, pelo menos como eu o concebo . . . e infelizmente, com frequência ele é mercantilizado, fetichizado, às vezes porque as instituições exigem, às vezes porque as editoras pedem a antologia do momento tematizando o pós-colonialismo e isso mata o trabalho (Bhabha, 2012<sup>28</sup>).

A afirmação demonstra o quanto o/a pesquisador/a envolvido com tópicos e ações decoloniais deve buscar romper com os enrijecimentos intelectuais e concepções acadêmicas tradicionais e o quão "abertas" devem ser as investigações associadas à essa linha de pensamento.

O termo *de(s)colonização* está naturalmente associado às noções pós-colonialistas embora presente, em razão de sua adaptabilidade e inúmeras possibilidades de interpretação, enfoques distintos. Por este motivo, vale expor, ainda que de forma sucinta, algumas discussões travadas entre suas/seus pesquisadoras/es, a fim de explicitar o histórico e os desdobramentos dos movimentos pós-colonialistas. Enrique Dussel, em *Filosofia da Libertação* apresenta justificativa para uma contextualização histórica e política de tais movimentos:

Sirva esta curta introdução como mero exemplo de um momento da filosofia da libertação, que sempre deveria começar por apresentar a gênese histórico-ideológica do que pretende pensar, dando preponderância à sua impostação espacial, mundial (Dussel, 1977, 8).

A ideia de *pós-colonialismo* pode estar associada à diversos momentos dos movimentos anticoloniais desde os séculos XIX, quando países da América Latina conquistaram suas independências seguidos por países africanos e asiáticos no século XX. Também pode estar vinculado aos estudos dos períodos históricos pós-independência de países colonizados e às concepções de grupos de intelectuais envolvidos com o tema desde a década 1970. Atualmente, os movimentos pós-

---

<sup>28</sup> Em entrevista concedida a Luis Pérez-Oramas durante o Simpósio da Trigésima Bienal de São Paulo realizado no ano de 2012.

colonialistas estão ligados a uma série de debates multidisciplinares sobre contextos sócio-políticos e culturais de países colonizados.

Nas últimas décadas, as discussões sobre pós-colonialismo passaram por revisões e releituras de determinados conceitos, o que trouxe à tona diferentes maneiras de pensar a realidade de sociedades colonizadas por países europeus desde o século XVI. Segundo a cientista política Luciana Ballestrin, é possível considerar duas explicações básicas sobre o pós-colonialismo. A primeira está relacionada ao término do período (séculos XVI a XX) em que nações dos continentes africano, asiático e sul-americano foram submetidas à colonização de países europeus. A autora refere-se, portanto, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo (Ballestrin, 2013, 90) e suas respectivas situações históricas. A segunda explicação remete ao surgimento de estudos literários e culturais influenciados pelo debate pós-colonial, tendo sido iniciados nas duas últimas décadas do século XX em universidades dos Estados Unidos e Inglaterra, o que só veio a ocorrer tardiamente nas ciências sociais brasileiras (Ballestrin, 2013, 90). Além disso, dentre as inúmeras perspectivas pós-colonialistas é possível afirmar que os propósitos e as reflexões realizadas pelas/os intelectuais ligadas/os a esse pensamento estão voltados ao

“caráter discursivo do social”, do “descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos”, do “método da desconstrução dos essencialismos” e da “proposta de uma epistemologia crítica às concepções dominantes de modernidade” (Costa apud Ballestrin, 2013, 90).

A proposição do termo “decolonização” é uma busca de descolamento da noção de “descolonização” como um momento histórico já transposto e superado após as independências de países africanos, latino-americanos e asiáticos durante os séculos XIX e XX. A noção “decolonizadora” da realidade pressupõe que a colonização se apresenta como um conjunto de situações sócio-políticas e econômicas a serem enfrentadas constantemente ainda hoje. O grupo latino-americano Modernidade/Colonialidade (M/C), precursor desta teoria defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva. (Ballestrin, 2013, 89). Apesar disso, o uso do termo "decolonização" - sem a letra ésse - ao invés de "descolonização" não é unânime, nem mesmo entre os intelectuais que pertencem ao grupo M/C. A utilização do termo "decolonização" que foi sugerida pela primeira vez pela pedagoga estadunidense, e integrante do grupo

M/C, Catherine Walsh, parece não ter sido aceita completamente por autores de língua portuguesa e espanhola já que alguns deles ainda utilizam a palavra "descolonização" em seus textos mais recentes, como é o caso de Boaventura de Sousa Santos e Aníbal Quijano. No entanto, apesar de optarem pela não alteração escrita/fonética da palavra, esses autores também propõem um pensamento alinhado às perspectivas decoloniais:

A supressão da letra "s" marcaria a distinção entre o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade e a ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria. Além disso, insere-se em outra genealogia de pensamento, sendo o constitutivo diferencial do M/C, reivindicado por Mignolo (Ballestrin, 2013, 108).

É também pertinente o que apresenta Paulo Henrique Martins sobre o termo:

O termo *decolonial* não é unânime. Por exemplo, Dipesh Chakrabarty *et al* (2007, 3) o consideram ambíguo, porque exigiria, segundo eles, uma libertação completa do colonialismo. Eles preferem falar de *hybridizing encounter*. Alain Caillé observa que muitas dessas críticas são negativas, sem fornecer oportunidades para reconciliação (Caillé, 2010, 51). (...) Parece justo dizer que o pensamento decolonial é a tarefa de desconstrução do poder e do conhecimento, seguido da reconstrução e/ou do surgimento de outras formas de poder e conhecimento (Martins, 2014, 23).

Em minhas pesquisas opto por utilizar o termo *decolonial* por corroborar a revisão elaborada pelo grupo M/C. Além disso, as propostas que intenciono elaborar como músico livre improvisador se alinham ao conceito *decolonial* por estas pressuporem uma postura radical e em permanente processo de reinvenção em relação às constantes tentativas de colonização que se reproduzem ainda hoje pelas políticas neoliberais, totalitarismos culturais e meios de comunicação que se pretendem hegemônicos.

Essas revisões conceituais em direção à uma crítica pós-colonial pronta a refletir sobre a diversidade de aspectos que caracterizam o colonialismo só puderam ser elaboradas por conta de teorias e ativismos apresentados muito antes do surgimento dos primeiros grupos e movimentos pós-colonialistas nas décadas de 1970 e 1980. Nesse sentido, é importante ressaltar que uma série de intelectuais desde os fins do século XIX e primeira metade do século XX já apontavam para os problemas do período pós-colonial e buscavam novas formas de pensar e lidar com a situação política de seus respectivos países. Sua importância se dá no sentido de todos terem constatado a necessidade de enaltecimento e libertação de povos e culturas não desenvolvidas segundo as concepções ocidentais/europeias e por terem evidenciado em suas obras as rupturas político-sociais necessárias para que ocorressem movimentos de independência de seus respectivos países.

Voltados diretamente à luta anticolonialista, entre as décadas de 1940 e 1960, três intelectuais nascidos em colônias francesas publicaram obras fundamentais para o desenvolvimento do pensamento decolonial. São eles: o escritor Albert Memmi (Tunísia, 1920-2020) com *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* de 1947, o poeta, dramaturgo e ativista do movimento negro Aime Césaire (Martinica, 1913-2008) com *Discursos sobre o colonialismo* de 1950 e o psiquiatra e ativista político Frantz Fanon (Martinica, 1925-1961) com *Os condenados da terra* de 1961. Fanon, dos três o mais conhecido e citado atualmente, nasceu na colônia francesa da Martinica, estudou medicina na Universidade de Lyon e, em seguida passou a viver na Argélia, onde se tornou ativista pela libertação do país. Motivado sobre questões referentes à relação colono/colonizado e as suposições científicas de uma criminalidade e preguiça intrínsecas ao "homem" argeliano, em *Os Condenados da Terra*, elabora pensamento que rompe com os ideais europeus e modelos de sociedade francófonos, avançando no sentido de novos entendimentos sobre o ser humano e da construção de representações coletivas menos opressoras:

Decidamos não imitar a Europa e retesemos nossos músculos e nosso cérebro numa direção nova. Tratemos de inventar o homem total que a Europa foi incapaz de fazer triunfar. Há dois séculos uma antiga colônia europeia resolveu alcançar a Europa. E tal foi o seu êxito que os Estados Unidos da América se converteu num monstro em que as taras, as doenças e a desumanidade da Europa atingiram dimensões espantosas. Camaradas, não teremos outra coisa a fazer senão criar uma terceira Europa? O Ocidente quis ser uma aventura do Espírito. Foi em nome do Espírito, do espírito europeu, entenda-se, que a Europa justificou seus crimes e legitimou a escravidão na qual conservava quatro quintos da humanidade (Fanon, 1961, 273).

Autores considerados como sendo a base epistemológica das ciências sociais contemporâneas (Ballestrin, 2013, 92), baseando-se na obra de Fanon, Memmi e Césaire e nas situações sócio-políticas e culturais de países do Sul Global, fundaram nas décadas seguintes grupos de investigação voltados às concepções decoloniais.

Durante a década de 1970, o Grupo de Estudos Subalternos, largamente influenciado pelo historiador Ranajit Guha, instituiu o debate pós-colonial na Índia. Anos mais tarde, o grupo ganhou reconhecimento fora do país com as obras de Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakravorty Spivak. Suas concepções sobre o pós-colonialismo viriam a influenciar o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos fundado no início da década de 1990 por intelectuais latino-americanos residentes nos Estados Unidos. Nas palavras de Spivak, a coletividade de intelectuais que poderia ser chamada de grupo de “estudos subalternos” à época de sua formulação, tinha como projeto repensar a historiografia da colônia indiana, a partir da perspectiva da cadeia

descontínua de insurgências de camponeses durante a ocupação colonial (Spivak, 2014, 72).

Dentre as obras das/os pesquisadoras/es do Grupo de Estudos Subalternos, vale ressaltar o artigo *Pode o subalterno<sup>29</sup> falar?* escrito entre 1983 e 1985 pela teórica Gayatri Chakravorty Spivak. As formulações da autora sobre pós-colonialismo sugerem a reflexão sobre a condição de *subalternidade* imposta pelo colonizador aos povos colonizados, indo de encontro à concepção do lugar de fala do sujeito das classes menos favorecidas na sociedade indiana. O texto tem como mote principal a reflexão sobre o lugar ocupado pela mulher indiana, sendo ele ainda mais periférico que o do homem subalterno. O artigo envolve a descrição do ritual de imolação das viúvas (*suttee*) e o questionamento desta tradição de seu país em contextos pós-coloniais. Segundo Almeida, o pensamento da pesquisadora indiana:

baseado em uma crítica à ênfase de Gramsci na autonomia do sujeito subalterno como uma premissa essencialista, remete à preocupação de Spivak em teorizar sobre um sujeito subalterno que não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irredutivelmente heterogêneo (Almeida, 2014, 13).

Spivak, em seu posicionamento atrelado ao pensamento marxista, critica afirmações sobre as condições de atuação do sujeito subalterno na sociedade proferidas por filósofos pós-estruturalistas como Michael Foucault e Gilles Deleuze, interrogando a própria cumplicidade dos intelectuais contemporâneos nesse processo (Almeida, 2014,19). Com isso, reitera que o trabalho do pensador acadêmico não deve ser o de falar pelo sujeito subalterno, mas o de abrir espaços para que sua fala seja escutada. A crítica de Spivak, envolve também a reivindicação de uma proposta decolonial menos centrada na academia e em teorias fundadas por autores europeus ou por intelectuais que não estejam em posição de subalternidade geográfica ou socioeconômica. Para Almeida, Spivak defende que a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a) (Almeida, 2014,16).

Para Spivak, o fato de Foucault e Deleuze não serem sujeitos subalternos e estarem geograficamente distantes dessas realidades são dois fatores que fazem com que estes

---

<sup>29</sup> O termo “subalterno” é um empréstimo recolhido na obra do filósofo marxista Antonio Gramsci, o qual figura como uma das principais influências do Grupo de Estudos Subalternos, ao qual Spivak é filiada. Segundo Spivak o ser “subalterno” pertence às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e, da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante (Spivak apud Almeida, 2014, 13-14)

filósofos, como tantos outros europeus, incorram em afirmações equivocadas sobre os contextos colonialistas de países como a Índia, por exemplo, e acabem por dizer algo que não são capazes de compreender ou por querer caracterizar alguém que não tem como representar<sup>30</sup>:

Revela-se, assim, a banalidade das listas produzidas pelos intelectuais de esquerda nas quais nomeiam subalternos politicamente perspicazes e capazes de autoconhecimento. Ao representá-los, intelectuais representam a si mesmos como sendo transparentes. [...] Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa "corrida de revezamento", pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irredutivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo (Spivak, 2014, 11).

A partir dos anos 1990, intelectuais latino-americanos residentes nos Estados Unidos, se inspirando nas concepções do Grupo de Estudos Subalternos fundam o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, o qual travou diálogos acadêmicos com o grupo indiano e filiou-se conceitualmente à intelectuais europeus como Foucault, Derrida e Lyotard.

A constituição destes dois grupos, posteriormente, veio a influenciar - mais por divergências, do que por concordâncias - a formação do Grupo Modernidade/Colonialidade constituído por intelectuais, em sua grande maioria latino-americanos, os quais figuram como referências fundamentais para se pensar as situações de colonialidade ainda presentes nos países da América Latina em seus mais diversos aspectos.

Em 1998, o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos desfez-se por uma série de fatores. Dentre eles, discordâncias sobre o escopo teórico e encaminhamentos conceituais e políticos do grupo, culminando com dissidência de importantes intelectuais pertencentes ao núcleo de fundadores. O rompimento com o grupo Latino-americano de Estudos Subalternos por parte de alguns de seus integrantes se deu por sua fundamentação excessivamente relacionada às concepções do Grupo de Estudos Subalternos indiano e por sua filiação à teóricos considerados eurocêntricos como os filósofos franceses Foucault, Deleuze, Derrida e Lyotard. Como aponta Ramón Grosfoguel:

---

<sup>30</sup> Ainda hoje há debates sobre a crítica de Spivak à pensadores europeus como os citados acima. Como comenta Martins: "teorias como o estruturalismo ou a teoria da dependência representaram inovações pós-coloniais. O que chamamos de pensamento *decolonial* rompe com esta ideologia ao relativizar a ideia de ciência universal. As teses *decoloniais* decorrem da emergência de novos paradigmas em ciências sociais na Europa, partindo do estruturalismo rumo a outros caminhos, sobretudo na década de 1980. O pensamento *decolonial* é, assim tributário das filosofias de Michel Foucault e Jacques Derrida (Martins, 2010, 23).

Ao preferirem pensadores ocidentais como principal instrumento teórico traíram o seu objetivo de produzir estudos subalternos (...). Entre as muitas razões que conduziram à desagregação do Grupo Latino-americano de Estudo Subalternos, uma delas foi a que veio opor os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna (o que representa uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo) àqueles que a viam como uma crítica descolonial (o que representa uma crítica do eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados) (Grosfoguel apud Ballestrin, 2013, 96).

A partir de um enfoque essencialmente crítico e propositivo, o movimento intelectual pós-colonial, em fins da década de 1990, passou a buscar pontos de vista sobre as diferentes realidades dos países colonizados. Tendo como base essa concepção, intelectuais como Aníbal Quijano (1928-2018), Walter Dignolo (1941- ), Ramón Grosfoguel (1956 - ), dentre outros intelectuais que também haviam deixado o Grupo de Estudos Subalternos Latino-americano, vieram a fundar o grupo Modernidade/Colonialidade em 1998<sup>31</sup>.

Entender a América Latina a partir da construção de um pensamento endógeno é, na avaliação do grupo, condição *sine qua non* para uma abordagem crítica da realidade pós-colonial vigente em países sul-americanos e para o desenvolvimento das teorias e ativismos associados a um pensamento *decolonial*. Vale ressaltar que esta noção diferencial de enfoque crítico sobre as colonizações de países dos continentes africano, asiático e americano já havia sido formulada em 1983 pela própria Spivak em seu artigo *Pode o subalterno falar?: o caso indiano não pode ser tomado como representativo de todos os países, nações e culturas, que podem ser invocados como o Outro da Europa, como um Eu (Self)* (Spivak, 2014, 63).

Dentre as principais teorias que fundamentam as concepções gerais do grupo M/C, constam: a *Colonialidade do poder* (Aníbal Quijano), a *Filosofia da Libertação* (Enrique Dussel) e as *Epistemologias do Sul* (Boaventura de Sousa Santos). As teses desenvolvidas pelo grupo M/C foram amplamente discutidas por seus membros, por isso, muitos dos termos utilizados por seus pesquisadores tiveram suas acepções ampliadas e/ou desmembradas a partir dos diálogos travados entre seus integrantes. Para Quijano, a *colonialidade do poder* (1989) exprime a ideia de que a manifestação do colonialismo político e econômico não se encerrou com a independência de países colonizados por nações europeias entre os séculos XV e XX. Além disso, o conceito

---

<sup>31</sup> O grupo inclui entre seus participantes intelectuais que transitam entre várias áreas do conhecimento, tais como: Enrique Dussel (1934 - ), Immanuel Wallerstein (1930-2019), Arturo Escobar (1952 - ), Fernando Coronil (1944 - 2011), Boaventura de Sousa Santos (1940 - ), Santiago Castro-Gómez (1958 - ), Edgardo Lander (1942 - ), Catherine Walsh (1964 - ), Nelson Maldonado-Torres e Zulma Palermo.

pressupõe a existência do controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, da sexualidade e do gênero, da subjetividade e do conhecimento por parte do colonizador. Nesse sentido, ele abrange, praticamente, todos os aspectos das condições de existência da vida humana. Portanto,

a colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. E mais do que isso: a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; é sua parte indissociavelmente constitutiva (Mignolo, 2003, 30)<sup>32</sup>.

Um dos aspectos específicos da *colonialidade do poder*, segundo Quijano, é a ideia de raça e de sua construção baseada na comparação de fenótipos de etnias europeias e de outros continentes, ou seja, nas supostas estruturas biológicas diferenciais entre grupos (Quijano, 2005, 117). Isso como meio de legitimar e naturalizar as relações de dominação por parte do colonizador e a inferiorização de povos não europeus que, por serem fenotipicamente não iguais, seguirem regras de conduta social e lógica de estruturação do pensamento diferentes eram – e, infelizmente, ainda hoje o são – considerados primitivos.

Desde o início das colonizações, perspectivas evolucionistas e etnocêntricas pautaram as relações entre colonizador (europeu) e colonizado (outras etnias) e raça e identidade racial foram estabelecidos como instrumentos de classificação social básica da população (Quijano, 2005, 117). Além disso, podem ser observadas características específicas em cada colonização, tanto da parte do europeu, quanto da parte dos povos presentes na América ou em outros continentes<sup>33</sup>.

Complementando e fortalecendo a função da ideia de raça, no sentido de subjugar povos considerados primitivos e irracionais, o segundo elemento referencial do colonialismo enfatizado por Quijano é o controle das relações de trabalho, recursos, produtos e distribuição de salários instauradas na América, África e em alguns países da Ásia. Com essa dupla condição relacional vislumbrava-se, portanto, a geração de mercadorias e matéria-prima para o mercado mundial sem os mesmos custos e com maior abundância que no continente europeu. Em outras palavras, estes foram atos de cooptação, uso forçado de mão de obra e apropriação de bens naturais e culturais em favor da hegemonia e da expansão do poder de Estados-nação europeus, e em última instância, do capital. O capitalismo foi, desde o início, colonial e eurocentrado (Quijano, 2005, 120), sendo a

---

<sup>32</sup> A noção de *Colonialidade do poder*, após sua apresentação por Aníbal Quijano, foi desmembrada em *Colonialidade do poder, do saber e do ser* pelo semiólogo argentino Walter Mignolo. Esta terceira parte, por sua vez, foi mais aprofundada por Nelson Maldonado-Torres, também membro do M/C, o qual inspirando-se em Fanon e Dussel ampliou suas perspectivas.

<sup>33</sup> Quijano enumera essas especificidades. no artigo *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina* de 2005.



modernidade, o colonialismo e o acúmulo financeiro capitalista coexistentes e princípios de fomento mútuo, um não existindo sem a presença do outro. Como afirma, Quijano:

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma, intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial (Quijano, 2005, 121).

É claro que a imposição desses princípios - não nominados à época - não poderia existir sem os mecanismos de violência física e psicológica empregadas pelos colonizadores, sendo a segunda aplicada por meio do aprendizado forçado da cultura do europeu. Nesse enredo figuram, portanto, religião, língua, costumes e processos artísticos:

esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (Quijano, 2005, 121).

Vale ressaltar que os mecanismos colonialistas e costumes europeus ainda estão presentes nos países semiperiféricos e periféricos<sup>34</sup> atualmente, fazendo ressoar as práticas hegemônicas, hierárquicas e homogeneizantes de outrora sobre os habitantes destas localidades. Figura assim a permanência de um padrão que corrobora para que a naturalização dessas práticas não seja discutida nas esferas estatais, corporativas ou midiáticas, a não ser que essas discussões beneficiem financeiramente as instituições que as proponham. Segue-se, portanto, uma lógica “pasteurizada” da realidade, que tenta manter as experiências dentro de normas semelhantes aos de séculos anteriores:

claro que este padrão de poder, nem nenhum outro, pode implicar que a heterogeneidade histórico-estrutural tenha sido erradicada dentre de seus domínios. O que sua globalidade implica é um piso básico de práticas sociais comuns para todo o mundo, e uma esfera intersubjetiva que existe e atua como esfera central de orientação valorativa do conjunto (Quijano, 2005,124).

---

<sup>34</sup> A ideia de periferias globais foi usada pela primeira vez por Immanuel Wallerstein em sua Teoria do Sistema-Mundo. A Teoria do Sistema Mundo (TSM) ou do "moderno sistema-mundo" (Quijano, 2005, 121) formulada por Immanuel Wallerstein entre 1974 e 1989 comporta a divisão dos países atuais em três categorias: países centrais, países semiperiféricos e países periféricos não por conta de sua posição geográfica, mas a partir de seu poder econômico diante do mercado internacional. Países centrais ou desenvolvidos são compradores de *commodities* os quais, por sua vez, apresentam tecnologia e recursos para fabricar produtos a serem vendidos com valor agregado para países periféricos e semiperiféricos, os quais vendem matéria-prima aos países centrais. Os países semiperiféricos acabam por representar papéis distintos, a saber: situam-se como países centrais em relação aos periféricos e periféricos em relação aos centrais. Tanto países semiperiféricos como países periféricos se encontram em situação de dependência em relação aos países centrais. Isto por venderem matéria-prima à baixos custo e, posteriormente, comprarem produtos de alto valor provenientes de países centrais. Por conta desta discrepante relação de dependência econômica, os países periféricos e semiperiféricos, frequentemente necessitam de "auxílios" financeiros e humanitários dos países centrais.

Esse modelo de aculturação e paradigmas de opressão, sabemos portanto, não findaram com o afastamento geográfico do poder político-econômico de países europeus. As práticas de violência colonial/pós-colonial estão, ainda hoje, presentes em praticamente todos os países da América Latina, África, Ásia e Oceania, cada uma com suas nocivas semelhanças e peculiaridades.

Para Maldonado-Torres a modernidade e sua concepção escondem uma série de questões sociais, econômicas, políticas e culturais que a noção de *colonialidade do ser* vem tentar subverter a partir de reflexões que apontam para uma descentralização do conhecimento, de uma desierarquização do ser e, principalmente da revelação de problemas que não se encerraram no período pós-colonial, mas que se transformaram e encontram-se arraigadas no discurso intelectual conservador, nas práticas neoliberais e em outras formas de poder presentes em países centrais, periféricos e semiperiféricos:

O que o conceito de modernidade faz é esconder, de forma engenhosa, a importância que a espacialidade tem para a produção deste discurso. É por isso que, na maioria das vezes aqueles que adotam o discurso da modernidade tendem a adotar uma perspectiva universalista que elimina a importância da localização geopolítica (Maldonado-Torres, 2008, 9).

Criticando o *racismo epistêmico* (Maldonado-Torres, 2008) de Heidegger e as concepções de Emmanuel Levinas, segundo o qual as duas únicas línguas que convém ao veículo legítimo do pensamento (Maldonado-Torres, 2013, 7) seriam o grego e o hebraico, Maldonado-Torres propõe uma reflexão descentralizada, "diversalisada" e liberta, ainda que parcialmente, das fontes de conhecimento europeu. Nesse sentido, o autor afirma que

Tal como acontece com todas as formas de racismo, o epistêmico está relacionado com a política e a socialidade. O racismo epistêmico descarta a capacidade epistêmica de certos grupos de pessoas. Pode basear-se na metafísica ou na ontologia, mas os resultados acabam por ser os mesmos: evitar reconhecer os outros como seres inteiramente humanos [...] a ideia de que as pessoas não conseguem sobreviver sem as conquistas teóricas ou culturais da Europa é um dos mais importantes princípios da modernidade. Há séculos que esta lógica é aplicada ao mundo colonial (Maldonado-Torres, 2013, 5-6).

Assim, Maldonado-Torres reitera a influência de Fanon sobre o Grupo M/C ao citá-lo como precursor das concepções de seus pesquisadores no sentido de explicitar a postura emancipadora do movimento em favor de uma proposta que afirma não bastar a independência política de um estado, mas que só uma decolonização plena, que envolva a valorização de aspectos simbólicos, sociais e naturais do sujeito "subalternizado" pode servir como elemento substantivo de uma ideologia decolonial:

Para Fanon, a descolonização não se resume a alcançar a libertação nacional, antes implica a criação de uma nova ordem material e simbólica que leva em consideração o espectro completo da história humana, incluindo as suas conquistas e fracassos (Maldonado-Torres, 2013, 8).

Se, por um lado, para os intelectuais do grupo M/C a modernidade não pode ser dissociada da colonialidade e, para Maldonado-Torres especificamente, a modernidade acoberta situações de colonialidade, é imprescindível lembrarmos que em nossa época se fazem preponderantes forças de ordem neoliberal/neocolonialistas que tentam nos subjugar de diversas formas, aonde quer que estejamos. Ainda assim, no atual contexto, a formação do indivíduo, seu entendimento político-histórico e sua condição social/racial podem vir a diferenciar o poder que esse tipo de força opressora exerce sobre cada sujeito. Talvez por isso, as situações colonizadoras tornaram-se ainda mais complexas, chegando às sutilezas da manipulação pelo *soft power*, por exemplo.

O conceito cunhado pelo cientista político estadunidense John Nye Jr., é considerado por seu autor como uma terceira dimensão do poder que seria composta por forças militares, econômicas e políticas. O discurso político do convencimento e da sedução seriam a melhor maneira de se obter o consentimento de outros países, instituições, sociedades e/ou individualidades. Nas palavras do autor:

*Soft power* é a habilidade de conseguir o que você quer através da atração ao invés da coerção ou do pagamento. Ele mostra-se a partir do poder de atração da cultura, ideais políticos e políticas de um país. Cada vez que nossas políticas são vistas como legítimas aos olhos dos outros, nosso poder brando é aprimorado. [...] sedução é sempre mais efetiva do que a coerção e muitos valores como democracia, direitos humanos e oportunidades individuais são profundamente sedutores (Nye Jr., 2004, 13). [Tradução minha]

Junta-se a isso o fato de que, em nossa época, os critérios de homogeneização e globalização de diferenças, onde a busca pelo igual parece ser absoluta e os espaços e relações singulares são obliteradas em favor do todo. Tal situação exige mais do que uma conscientização sócio-política e econômica do indivíduo e das instâncias coletivas:

Há questões referentes ao espaço e às relações geopolíticas que enfraquecem a ideia de um sujeito epistêmico neutro, cujas reflexões não são mais do que a resposta aos constrangimentos desse domínio desprovido de espaço que é o universal (Maldonado-Torres, 2013, 2).

Nesse sentido, a concepção neoliberal/colonialista de mundo intenciona nos universalizar para conquistar, situando a todas/os em um mesmo espaço geopolítico global para poder intervir a partir da ideia aliciante de que é possível ter sempre mais. "Ter", na lógica neoliberal, está diretamente associado ao consumo de bens materiais que são, a partir de estratégias da indústria da propaganda, relacionados ao prazer, ao desejo

e aos sentidos humanos, ocultando a percepção de outras realidades e das situações que ocorrem à nossa volta.

Sobre isso, Boaventura de Sousa Santos observa que o período pós-colonial seria erroneamente compreendido como a época posterior às independências dos países colonizados e como um período totalmente livre do colonialismo, dando a falsa impressão de que no momento em que vivemos movimentos alinhados à esquerda, por exemplo, lutariam apenas contra as dimensões do capitalismo. Inclusive, há para ele uma maior difusão e uma intensificação do pensamento colonialista hoje em dia, apesar de não haver uma ocupação concreta, no sentido de existir um estado político estrangeiro instituído nos países latino-americanos e em grande parte dos países colonizados. Boaventura de Sousa Santos considera que o pensamento colonialista

não é só, nem principalmente, uma política de Estado, como ocorria durante o colonialismo de ocupação estrangeira; é uma gramática social vasta que atravessa a sociabilidade, o espaço público, o espaço privado, a cultura, as mentalidades e as subjetividades (Santos, 2010,15).

A gramática social (Santos, 2010) a qual ele se refere ainda hoje presente na América Latina e em outros países de "Terceiro Mundo"<sup>35</sup>, é permeada por perspectivas eurocêntricas de mundo e formas de promover a subalternidade de grande parte da população, desvalorizando saberes que não sejam das culturas hegemônicas, promovendo a perpetuação de concepções anacrônicas de sociedade e aliando-se às condições impostas pelo capitalismo.

Tendo em vista este panorama, considerar as *epistemologias do sul* - uma das propostas teóricas difundidas por Boaventura de Sousa Santos - nos dispõe a distinguir, validar, desenvolver e divulgar o conhecimento desenvolvido por movimentos sociais, intelectuais e artísticos do Sul Global, sejam elas advindos da América Latina, África, Ásia ou Oceania. Esta concepção pressupõe também relativizarmos as configurações geográficas globais, no sentido de compreender que o sujeito "subalternizado" não se encontra somente em seu país de origem, mas também sofre as consequências da ideologia neocolonialista em regiões pertencentes ao Norte Global.

Atualmente no Brasil, as discussões sobre de(s)colonização vem sendo realizadas, principalmente por pesquisadoras/es e militantes dos movimentos negro e indígena, as/os quais elaboram debates sobre os mais diversos temas no sentido de valorizar as

---

<sup>35</sup> Boaventura de Sousa Santos utiliza o conhecido termo "Terceiro Mundo" com letras maiúsculas para se referir a países semiperiféricos ou periféricos.

culturas do Sul Global, desenvolver críticas aos diversos aspectos da colonização e conscientizar a população brasileira dos efeitos maléficos gerados pela ação colonialista.

A lista de pesquisadoras/es envolvidas/os com temas vinculados a de(s)colonização no Brasil é vasta e não cabe aqui fazer uma apresentação completa dela. Vale, no entanto, ressaltar as/os intelectuais e ativistas que foram estudados<sup>36</sup> durante a elaboração desta pesquisa e figuram como referências importantes deste domínio, discutindo e promovendo ações contra as heranças e atualizações da colonização europeia neste país: Rodney William, Rosane Borges, Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, Nêgo Bispo, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Geni Ñunez, Marcos Bagno, Lilia Schwarcz, Marcia Tiburi, Lia Vainer Schucman, Eliane Brum, Luciana Ballestrin, Casé Angatu Xukuru Tupinambá<sup>37</sup>.

Estes são alguns dos temas abordados pelas/os intelectuais e ativistas que têm suas produções acompanhadas por mim atualmente: racismo estrutural (Almeida), apropriação cultural (William), antirracismo (Ribeiro), branquitude (Schucman), descolonização do olhar (Borges), decolonização dos afetos (Ñunez), preconceito linguístico (Bagno), estudos político-culturais (Fernandes) historiografia da escravidão no Brasil (Schwarcz), historiografia dos movimentos de(s)coloniais (Ballestrin), recolonização neoliberal e complexo de vira-lata (Tiburi), estudos socioambientais (Brum), cosmogonias dos povos originários brasileiros (Kopenawa e Krenak) e questões políticas e culturais envolvendo etnias indígenas (Munduruku, Krenak e Tupinambá) quilombagem (Bispo).

O conceito de *descolonização do olhar*<sup>38</sup> cunhado por Rosane Borges apresenta a reflexão sobre o olhar como aspecto sensorial que, a partir de uma noção ocidocêntrica, julga e diz quem é ou pode ser o outro, transformando desde as primeiras colonizações no continente africano o corpo negro em mercadoria de olhares (Borges, 2021). Tal configuração sensorial da sociedade, um dos principais aspectos da colonização no Brasil, é o motivo pelo qual devemos reivindicar novas ordens de representação nas

---

<sup>36</sup> Algumas/alguns destas/destes têm sido acompanhados em conferências, entrevistas e redes sociais e/ou lidos em artigos acadêmicos, jornais e livros, mas nem todas/os são citadas/os no texto desta pesquisa.

<sup>37</sup> Apesar das/os pesquisadoras/es citadas/os desenvolverem temas que se interconectam e dialogam entre si, elas/eles não representam um grupo instituído como, por exemplo o Modernidade/Colonialidade. No entanto, algumas/alguns delas/deles elaboram trabalhos em conjunto, como é o caso de Djamila Ribeiro, Silvio Almeida e Rodney William, dentre outros.

<sup>38</sup> Em fala proferida durante a conferência (online) “A descolonização do olhar nas artes”. Conferencista: Profa. Dra. Rosane Borges (ECA-USP). Mediação: Profa. Dra. Maria Aparecida Moura (UFMG) e Josué Victor (discente do PPGCOM). Transmitida ao vivo em 19 de out. de 2021 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.

relações humanas (Borges, 2021). Para a pesquisadora não descolonizamos o pensamento e o imaginário se não descolonizamos o olhar (Borges, 2021), o qual ainda hoje se depara com uma realidade visualmente segregada e repleta de exemplos que nos colonizam a todo o instante:

A voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares) (Borges, 2019).

Para Borges, umas das alternativas que temos para a *descolonização do olhar* é através do fazer artístico e/ou da ação artística no cotidiano. O constrangimento e a posterior desconstrução das estruturas racistas vigentes na sociedade em que vivemos invoca fazeres e deslocamentos poéticos em direção à uma realidade menos opressora. Quando pretendemos transformar a ordem não natural das coisas que nos foram impostas devemos lançar mão de recursos que fogem à lógica colonial e do capital, recursos estes que talvez somente a arte nos propicie, em forma, processo e conceituação:

De que forma que a gente pode manter os estranhamentos, né? O Walter Benjamin dizia: “o capitalismo coloniza tudo, só não coloniza aquilo que a gente tem de mais estranho”. É possível a gente ser estranho na cultura audiovisual brasileira? A Globo diz que não [...] quando a gente pensa em outros sentidos a gente também flerta com o estranho e não é o estranho colonial [...] é o estranho daquilo que é inimitável. E ser inimitável resguarda, protege de ser devorado, né? de ser mercadoria de olhar (Borges, 2021).

Sermos estranhos e podermos ser inimitáveis, ter a possibilidade de vislumbrar realidades menos opressoras a partir de um olhar para si com sincera tranquilidade, não seria o que de mais liberto poderíamos almejar? Diante de uma realidade universalista e globalizante, conseguirmos efetuar uma busca por nós mesmos, sem manipulações externas, não seria o exemplo maior de ação decolonizadora?

No âmbito desta pesquisa, o pensamento decolonial reflete a ideia de podermos escutar, ver, perceber a elaboração artística, neste caso musical/improvisada/performativa, como elemento transformador da realidade ainda opressora que vivemos. No entanto, por ter sido ouvida/lida/falada inúmeras vezes, ora com algumas palavras a mais, ora com outras a menos, a frase (“arte como elemento transformador da realidade” ) talvez tenha sido banalizada, perdido seu significado. O que ela ainda teria a nos dizer em tempos tão cansado de teorias (Borges, 2019)? Entre o que já vivenciamos inúmeras vezes e coisas que nunca percebemos, algo

fica nebuloso, algo anestesia nossa percepção do entorno. Se pararmos para observar os padrões ainda vigentes na sociedade e na academia em que atuamos e ainda assim não prestarmos atenção ao que escutamos, sentimos, degustamos, vemos como agiríamos sobre o que está à nossa volta? Como e onde o ato de improvisar poderia nos auxiliar nessa transformação da realidade? Estas são algumas das perguntas que conceitos e ações decoloniais aliadas à criação musical em tempo real nos ajudaria a responder, para que não continuemos a reproduzir a frase (“arte como elemento transformador da realidade”) uma milionésima vez sem que pouco, ou quase nada, se altere ao redor.

**“O corpo, o gesto [...] é desconcertante porque ele é imprevisível [...] e tá tudo em cena, inclusive na novela da Globo, é que como a gente pensa o olhar, nessa a gente esquece que o que a gente olha também vem de uma corporeidade que tá em cena, que exige de nós também que nós aticemos outras formas sensórias [...] o nosso corpo, como nós somos afetados, o que é que a gente escuta, como a gente escuta.”**

Rosane Borges, 2021.



## **Especulações e citações justificantes acerca da *decolonização da escuta***

A partir das concepções formuladas pela Antropologia dos sentidos e de minha formação como artista e músico improvisador apresento neste texto alguns exemplos de situações que poderiam acarretar em colonizações sensoriais e busco aprofundar questões acerca de como concebo as *decolonizações da escuta*<sup>39</sup>.

As noções elaboradas pelas/os pensadoras/es dos movimentos decoloniais também poderiam auxiliar na observação, interpretação e desconstrução de situações inerentes às colonizações dos sentidos humanos, em especial a audição e a escuta<sup>40</sup>? Provocariam o desenvolvimento de processos artísticos não encerrados (como virtualmente ocorre no meio musical) em somente um aspecto sensorial? A partir destas perguntas especulo e realizo uma autoetnografia sobre a ideia de *decolonizações da escuta*, tendo em mente determinado contexto sociocultural, as múltiplas relações entre os aspectos sensoriais do ser humano e a criação de performances musicais em tempo real. Isto, no sentido de compreender como o conhecimento levantado por seus pesquisadores poderia interferir nos processos de criação musical em tempo real e como vincular o conceito de *decolonização* ao campo de uma arte performativa e às percepções sensoriais na CMTR.

Sendo assim, procuro por respostas - ou um maior número de perguntas - no intuito, não só de construir interpretações sobre os contextos culturais onde estão inseridas as situações de colonização dos sentidos humanos, mas também de conceber formas de atuação sobre os mesmos a partir de processos de criação musical associados à uma postura decolonial.

Como lucidamente afirmou Boaventura de Sousa Santos, vivemos uma época repleta de perguntas fortes e respostas débeis (Santos, 2013,7). Acredito, porém, que não necessitamos somente de respostas fortes, mas de ações que desconstruam qualquer tipo de opressão, sejam elas econômicas, sociais, pedagógicas ou associadas ao fazer artístico. Em razão disto, procuro como artista-pesquisador refletir sobre as perguntas que surgirem durante as observações no campo dos sentidos, mas também atuar *est/eticamente* a partir das respostas obtidas.

---

<sup>39</sup> Nesta pesquisa não entrarei em detalhes sobre pesquisas sobre a escuta e conceitos cunhados por musicistas como Pierre Schaeffer ou Pauline Oliveros, por exemplo. Não por ir contra suas ideias, mas para tentar ter um outro ponto de partida sobre o assunto, o autoetnográfico. Busco em minhas investigações teóricas e criações performativas especular sobre decolonizações da escuta a partir das experiências que tive até então como músico improvisador, unidas aos processos de criação em tempo real e aos estudos sobre decolonização e antropologia dos sentidos realizados no âmbito desta pesquisa.

<sup>40</sup> Nestes textos o termo “audição” se refere ao sentido humano e sua configuração como órgão sensorial e o termo “escuta” ao ato de ouvir.

Seguindo este princípio, além das formulações teóricas sobre colonização e *decolonizações da escuta*, os processos de CMTR e estudos de campo desenvolvidos durante a pesquisa partiram das percepções identificadas, inicialmente, pelo sentido mais atuante na área da Música, a audição<sup>41</sup>, em contraponto com a visão, sentido que, na cultural ocidental europeizada aparece como o mais importante verificador da realidade e de grande parte das situações que envolvem o ser humano. Não deixei, contudo, de investigar quando possível as percepções reveladas pelos demais sentidos humanos, suas capacidades de assimilação e possibilidades de atuação dentro das performances musicais concebidas a partir de preceitos da prática da CMTR.

\* \* \*

Como afirma Benjamin em “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (1936), ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção (Benjamin, 2017, 16). As mudanças que a utilização das antigas e novas tecnologias causam e causarão em nossa percepção corpóreo-sensorial e em nossos modos de existência talvez ainda estejam longe de serem adequadamente mensuradas em razão da grande oferta de aparatos e produtos e pela rapidez de seus avanços. Estudos sociológicos especulam sobre o assunto há décadas, inclusive, comparando-as às manifestações artísticas:

À medida que tecnologias proliferam e criam séries de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como "antiambientes" ou "contra ambientes" que nos fornecem os meios de perceber o próprio ambiente. Como Edward T. Hall explicou em *The Silent Language*, os homens nunca tem consciência das normas básicas de seus sistemas ambientais ou de suas culturas. Hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia (McLuhan. 1964, 12).

Para realizar observações sobre contextos culturais dinâmicos e ainda ancorados em práticas colonizadoras, tenho como orientação as concepções da antropologia dos

---

<sup>41</sup> Embora a segmentação do campo sensorio humano tenha se dado de forma regrada e, para a cultura ocidentalizada atual isto seja algo comum e óbvio, este tipo de recorte analítico das percepções sensoriais compete mais à organização dos estudos e à sua exposição, do que às reais atribuições/conexões de cada um dos sentidos pois, como veremos adiante, o campo sensorio do ser humano não se apresenta repartido ao captar seu entorno.

sentidos, especialidade da Antropologia instituída na década de 1980, embora pesquisas antropológicas realizadas desde o início do século XX já tenham tratado da função dos sentidos em diferentes épocas e culturas.

Claude Lévi-Strauss, Marshall McLuhan, Steven Feld e Anthony Seeger são alguns dos pesquisadores citados por Constance Classen em *Fundamentos de uma antropologia dos sentidos* (2019) como referências desse enfoque cultural dado aos sentidos humanos. O termo “antropologia cultural dos sentidos” foi cunhado pelo historiador Roy Porter em 1986 no prefácio do livro *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* de Alain Corbin (Classen, 2019, 7). A antropologia dos sentidos envolve os estudos dos sentidos humanos e seu papel fundamental nas relações sociais das culturas antigas e contemporâneas. Apresenta, em suas concepções, caráter crítico, político e histórico, buscando enfatizar a importância dos sentidos, seus aspectos culturais, suas interconexões e especificidades dentro de diferentes sociedades. Seguindo essas referências, o pesquisador que se utiliza dos critérios de investigação desta especialidade acadêmica deve procurar

distinções e interrelações dos significados e das práticas sensoriais próprios de uma cultura. Para tanto, deve estudar não só os usos práticos dos sentidos - pois toda sociedade fará um uso prático de todos os sentidos - como também a maneira em que se confere um valor social aos distintos âmbitos sensoriais (Classen, 2019, 2)

Partindo dos fundamentos da antropologia dos sentidos que considera a percepção sensorial não só como um ato físico, mas também cultural (Classen, 2019,1) procurei compreender em minhas observações e processos criativos, a relação entre os sentidos e suas zonas de interferência no contexto da criação musical em tempo real. Seguindo o “paradigma” sensorial da cultura em que estou inserido, investiguei este contexto a partir de minha percepção e individualidade. Sendo assim, evoquei as características sensoriais e enumeração de sentidos considerada consensual na sociedade em que me insiro, ou seja, considerando a existência de cinco sentidos humanos: paladar, olfato, audição, tato e visão<sup>42</sup>; cada um com suas especificidades e percepções, as quais

---

<sup>42</sup> A reflexão apresentada por Le Breton quantifica os sentidos humanos de maneira diferente em cada sociedade: “Mesmo que concordemos com a única existência de cinco sentidos, algumas sociedades humanas podem defender um número maior ou menor de sentidos [...]. Outros sentidos, sem dúvida, são identificáveis, geralmente ligados ao tato: a pressão, a temperatura (o calor, o frio), a dor, a kinestesia, a propriocepção que nos ensina sobre a posição e os movimentos do corpo no espaço, ela propicia um sentimento de si que favorece o equilíbrio e, portanto, um uso propício do espaço para o indivíduo, uns e outros vinculados ao tato, nas nossas sociedades, mas que possuem sua especificidade” (Le Breton, 2016, 15). Mantive essa maneira de descrever as propriedades sensoriais do ser humano em razão de como as conversas após as *práticas de improvisação* foram conduzidas e a partir dos termos utilizados pelas/os musicistas. Isto, apesar das críticas como as de Seremetakis: capacidades sensoriais enumeradas e a correspondente segmentação da experiência material em domínios semânticos especializados podem congelar a fluidez genuína do cruzamento sensorial e a metaforização mútua de um sentido por outro... enumeração desse modo impõe uma grade que distorce ou dissipa a maneira na qual a cultura sente os sentidos (Seremetakis apud Ingold, 2008, 52).

possuem características empregadas e interpretadas diferentemente de outros contextos culturais e sociedades. Como afirma Classen,

em diferentes culturas pode-se ter diferentes modelos e enumerações sensoriais: a percepção está condicionada pela cultura, a maneira de se perceber o mundo varia segundo as culturas. Sendo assim, esta variação inclui também a enumeração dos sentidos (...) a cultura oral dos hopis do Arizona, por exemplo, destaca as sensações de vibração, enquanto que a dos desanas da Colômbia relevam a importância simbólica da cor (Classen, 2019, 1-4).

Le Breton, outro importante pesquisador da área, endossa a afirmação de Classen e acrescenta:

Assim, como a língua, o corpo é um provedor constante de significações. Frente a uma realidade indivíduos e corpos impregnados de culturas e histórias diferentes não provam as mesmas sensações e não decifram os mesmos dados: todos são sensíveis às informações que reconhecem e que reenviam ao seu sistema de referência própria. Suas percepções sensoriais e suas visões de mundo são tributárias dos simbolismos adquiridos. Semelhantemente à língua, o corpo projeta um filtro sobre o ambiente, ele encarna um sistema semiológico. A percepção não é uma realidade, mas a maneira de senti-la (Le Breton, 2016, 29).

Além disso, os aspectos sensoriais não podem ser interpretados como características físicas segmentadas do corpo, mas são a base em si mesma das capacidades corporais, demarcando a experiência da percepção segundo normas socialmente prescritas:

significados e valores sensoriais formam o *modelo sensorial* a que adere uma sociedade, segundo o qual os membros desta sociedade "interpretam" o mundo ou traduzem as percepções e os conceitos sensoriais em uma "visão de mundo particular" (Classen, 2019, 2).

Um exemplo de *modelo sensorial*, este mais especificamente associado ao sentido da audição, é citado por Borges em uma de suas recentes conferências sobre *descolonização do olhar*:

A centralidade do olhar é algo da civilização ocidocêntrica. Para as sociedades iorubás, em algum momento da história antes da colonização europeia, era a audição, a escuta que exercia uma situação de prevalência (Oyeronke Oyewumi apud Borges, 2021).

A partir do empréstimo desta concepção desenvolvida pela Antropologia dos sentidos dou enfoque às situações e contextos artístico-culturais (musicais) onde, em razão das heranças coloniais, há a reprodução de condicionamentos e/ou anestesiamientos das percepções humanas sem que, na maioria dos casos, estejamos conscientes dessas ações ou de suas consequências. Estes tipos de situação vinculadas à ideia de que obras

artísticas são bens de consumo<sup>43</sup>, acabam por homogeneizar condutas sociais relacionadas às manifestações artísticas, podendo incidir nas escolhas comportamentais e estéticas das pessoas, as quais, muitas vezes se orientam pelo grau de acessibilidade das coisas, por seu poder de compra<sup>44</sup> e/ou pela falsa ideia de que a quantidade de experiências proporcionadas e vendidas pelos meios de comunicação seria sempre algo novo, original:

Na contemporaneidade, é cada vez mais comum a criação de ferramentas que busquem aumentar o consumo por meio da sedução, visto que “o hiperconsumidor já não procura tanto a posse das coisas por elas mesmas, mas, sobretudo, a multiplicação das experiências, o prazer da experiência pela experiência, a embriaguez das sensações e das emoções novas” (Lipovetsky apud Figueiredo e Barbosa, 2019, 31).

Esta que, apesar de se expressar pela quantidade, seria uma uniformização sensorial pelo consumo imposto pelas redes de comunicação (internet, plataformas de streaming, rádio, televisão, etc.) poderia acabar se tornando uma forma de “guetização”<sup>45</sup> cultural e afetar as percepções e buscas por diferentes manifestações artísticas, outras possibilidades de comunicação com a/o outra/o e a abertura para com as singularidades da expressão humana. Além disso, como observa Han, nas sociedades contemporâneas, as comparações generalistas que atualmente fazemos do outro, tentando igualar as personalidades, os corpos e, conseqüentemente, os sentidos, nos fazem obliterar a alteridade e a/o outra/o em suas diferenças:

[...] nivelamos tudo ao *igual*, porque perdemos de vista justamente a experiência da *atopia* do outro. A negatividade do outro *atópico* se retrai frente ao consumismo. Assim, a tendência da sociedade de consumo é eliminar a alteridade atópica em prol de diferenças consumíveis, sim *heterotópicas* (Han, 2017, 9).

A exploração da falsa necessidade dessas diferenças consumíveis (Han, 2017) e da manipulação dos sentidos e do desejo, nos coloca diante do indispensável exercício de um agir decolonial. Movimento o qual nos levaria a uma ruptura não só com os padrões neocolonialistas, mas com a lógica de consumo e com a fruição de paradigmas artístico-

<sup>43</sup> Segundo Tiburi o assédio que as campanhas de marketing produzem em escala mundial são um tipo de humilhação, uma submissão à qual só se pode escapar com um intenso processo de produção de consciência e de autorrespeito (Tiburi, 2021, p.24).

<sup>44</sup> Como metáfora dessa discussão há a música “REP” (Gilberto Gil) cuja frase “o povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe”, a meu ver, é um manifesto anticapitalista e nos leva a refletir, dentre outras questões, sobre: o *poder* de compra seria mesmo um poder? existir a ideia de *acessibilidade* faz com que as coisas sejam realmente acessíveis? Como fazemos para conhecer o que não sabemos ou que não podemos ter? (Gil, 1998, faixa nº8 do álbum “O sol de Oslo”).

<sup>45</sup> Segundo a educadora musical Maura Penna o risco da guetização acontece quando, em nome de valorizar as especificidades culturais de diferentes grupos, especialmente daqueles historicamente dominados, acaba-se por prender esses grupos no gueto de sua particularidade, isolando-os (Penna, 2008, 95).

expressivos. Nas sociedades ocidentalizadas<sup>46</sup> atuais vivemos situações que tem como objetivo uma constante (re)colonização de nossas capacidades sensoriais, ou seja, sofremos o que poderíamos chamar de *colonizações sensoriais não personificadas* ou *colonizações sensoriais não presenciais*. Considerando que na colonização os sujeitos colonizados são obrigados a viver como se seu próprio corpo não lhes pertencesse (Tiburi, 2021), essas situações podem ser observadas como cooptação, manipulação e apropriação de “bens imateriais” que não deveriam pertencer ao opressor: a percepção corpórea como um todo, os sentidos humanos e, por consequência, o campo simbólico do sujeito. Isto ocorre sem que haja contato direto entre colonizador e colonizado, como acontecia durante os períodos coloniais de países do Sul Global. Quem possibilita estas ações remotas é, em grande parte, a máquina, as novas tecnologias áudio/táteis/visuais que substituem o opressor, persuadem por ele e, aparentemente, não fazem sofrer o corpo.

Em um contexto de (pseudo)abundância se exploram e condicionam os sentidos em benefício da relação de compra/venda, frívola e imediata. Os sentidos, que nos fazem agir, muitas vezes por reflexo, devem estar plenamente maravilhados para tanto. Afetar constantemente e em demasia audição, paladar, olfato, visão e tato, mantém condicionadas, e anestesiadas por sobredose, as funções sensoriais do ser humano. Ficariam assim recolonizados sentidos e desejo pelos bens de consumo sem que seja necessária a presença de quem explora:

A técnica do poder do regime neoliberal não é proibitiva, protetora ou repressiva, mas prospectiva, permissiva e projetiva. O consumo não se reprime, só se maximiza. É gerada não uma escassez, mas uma abundância, um excesso de positividade (Han, 2018, 56).

Nesse sentido, a *colonialidade do poder* (Quijano, 2005) que tem como uma de suas características a imposição de aspectos culturais, linguísticos, morais, religiosos, políticos e econômicos do colonizador sobre o colonizado continua infiltrada nas relações entre países centrais e periféricos atualmente, seguindo novas estratégias, utilizando outros meios, mas buscando os mesmos fins. Dentre estas novas estratégias, a criação de ambientes virtuais e de contextos estruturados pelas novas tecnologias proporcionam o condicionamento dos sentidos humanos a partir de mecanismos de

---

<sup>46</sup> Utilizo a ideia de que o Ocidente não é uma região geográfica, mas um conceito que exprime como, de um modo geral, as sociedades se comportam social, cultural, política e economicamente. Isto no intuito de diferenciar, por exemplo, os modos de vida e cosmogonias dos povos originários brasileiros que, apesar de estarem geograficamente localizados na região que tradicionalmente chamamos de Ocidente, não necessariamente possuem as mesmas maneiras de atuar que o ser humano que corrobora com visões fortemente influenciadas pela maneira de ser dos europeus e estadunidenses. Por isso, escrever sociedades “ocidentalizadas”, e não “ocidentais”, faz mais sentido nesta pesquisa.

persuasão da indústria neoliberal, ou seja, do *soft power* de países do Norte Global. A noção de *soft power* desenvolvida por Nye Jr., que se configuraria como uma destas estratégias de poder<sup>47</sup>, carrega em sua concepção uma conduta unilateral e centralizadora que considera a necessidade de convencer o outro um aspecto importante da relação humana. Assim, o simples fato de buscar o convencimento do outro em benefício próprio ou de um grupo ao qual se pertence, pode configurar uma tentativa de inferiorização e manipulação. O “poder brando” em sua constituição, se contraporía aos fundamentos da ideologia decolonial pois, para esta

é o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais (Quijano, 2005, 130).

Apesar de Nye Jr. afirmar que suas ideias acabaram por ser utilizadas com um significado diferente do pensado por ele, é bastante nítido o fato da indústria da cultura de massa influenciar uma grande quantidade de consumidores a partir de estratégias de convencimento, imposição de condutas e formas de pensamento unilaterais, e não há como não perceber incrustada na ideia de *soft power* uma série de mecanismos de controle socioeconômicos e culturais. Somando-se a isso, na medida em que há um ato ou procedimento externos a nós que tem a intenção não só de convencer, mas também de manipular em função do acúmulo de capital de outrem, utilizando-se de estratégias que necessitem da atenção sensorial não consensual/endógena dos corpos humanos situa-se aí, além da tentativa de controle do nosso desejo<sup>48</sup>, algo que poderíamos chamar de uma *colonização dos sentidos*.

Ao contrário do que o autor pretendia inicialmente, suas concepções foram arranjadas para explicar mecanismos de persuasão de empresas multinacionais, em sua maioria do Norte Global, que seguem modelos neoliberais. Filmes hollywoodianos, restaurantes *fast food*, marcas variadas de refrigerantes, o jeans, a música pop, a

<sup>47</sup> Embora o autor afirme que este conceito deva ser visto como um “estudo” da formulação de estratégias de convencimento em busca de avanços políticos para a humanidade, o termo *soft power* é utilizado comumente para descrever a influência dos países centrais a partir de mecanismos de controle de massa da indústria neoliberal. Este fato fez com que Nye Jr. escrevesse o livro “Soft Power - The means to success in world politics” em 2004. Mais de uma década depois de ter cunhado o conceito de *soft power*, o autor buscou com esta obra argumentar contra esta aceção atribuída ao termo.

<sup>48</sup> A ideia do controle do desejo das massas que busca aplicar as teorias da psicanálise ao *marketing*, meios de comunicação de massa e, posteriormente, em função da propaganda política foi desenvolvida por Edward Bernays (sobrinho de Sigmund Freud) e está registrada em seu livro *Crystalizing Public Opinion* de 1923, além de ter sido documentada na série para televisão “The century of the self” (2002) de Adam Curtis e na obra de historiadores como Stuart Ewen. Um exemplo de controle hegemônico no sentido de propagar o poder sobre as massas, seus desejos e percepções consta na declaração do presidente estadunidense H.C. Hoover, após sua eleição em 1928, na qual explicitou a publicidade e encarregados de relações públicas suas fatídicas intenções com relação à economia do país: “Vocês devem suplantam o trabalho de criar desejos e transformar as pessoas em máquinas de felicidade ambulantes. Máquinas que se tornarão a chave do progresso econômico (In Curtis, 2002)”.

cultura do videoclipe, a internet e as redes sociais, por exemplo, podem ser considerados bens de consumo que se tornaram elementos que representam táticas de convencimento e ferramentas de controle de massa que se retroalimentam, trazendo consigo o incentivo ao consumo exacerbado, a imposição “branda” de conhecimento e componentes culturais estrangeiros, e, conseqüentemente, a construção de paradigmas sensoriais e criativos mais restritos<sup>49</sup>:

Os esquemas de “McDonaldização” do conhecimento apartam a experiência social, desconectando indivíduo da história e banalizando a tradição. [...] Esta condição “higienizadora” pode tomar pretensões de objetividade, no entanto, está desprezando um dos mais importantes elementos criativos: a imaginação. E ela não é formada apenas por fantasias pessoais, subjetivas e inexplicáveis, mas principalmente pela percepção do mundo o qual o indivíduo está imerso (Falleiros, 2012, 33).

Além desta já antiga forma de convencimento (e opressão) dos sentidos e percepção humana, as novas técnicas de poder das políticas neoliberais se constituem a partir do cultivo de uma liberdade ilusória (Han, 2015). Liberdade esta que apelará aos sentidos enquanto possuir bens materiais significar ter experiências sensoriais espetaculares em grandes quantidades. As “hiper-experiências” as quais, aparentemente, possuem características variadas, parecem transformar todas as situações em acontecimentos afetivos e profundos, mas acabam, em razão de sua real frivolidade, por homogeneizar a noção de experiência, banalizando todas as outras situações que envolvem percepções sensoriais sutis ou que exijam maior tempo de fruição:

O neoliberalismo é um sistema muito eficiente - diria até inteligente - na exploração da liberdade: tudo aquilo que pertence às práticas e formas de expressão da liberdade (como emoção, o jogo e a comunicação) é explorado. Explorar alguém contra sua própria vontade não é eficiente, na medida em que torna o rendimento muito baixo. É a exploração da liberdade que produz o maior lucro (Han, 2018, 11).

Considerando que vivemos um período onde ainda se busca desconstruir a colonialidade em seus mais diversos âmbitos, a exploração do outro, que incorre em caminhos perniciosos, deveria ser substituída por critérios de compreensão e enaltecimento da diversidade, estratégias de divisão igualitária de bens materiais e valorização de bens imateriais como, por exemplo, o que consideram sobre os sentidos

---

<sup>49</sup> Em última instância, o poder hegemônico estadunidense também se utiliza da expressão musical como mecanismo de tortura de prisioneiros de guerra no Afeganistão, Iraque, Abu Ghraib e na prisão de Guantánamo, como mostra a obra *Evil 16* do artista Tony Cokes exibida na 34ª Bienal de São Paulo em 2021, a qual é baseada na pesquisa de Erin Sullivan: “Embora a cultura tenha sido uma racionalização para conquista, considerando a “missão civilizadora” dos colonos europeus e, embora o pensamento europeu pós-Holocausto tenha visto a cultura contemporânea como coercitiva e autoritária, nem o colonialismo nem a Escola de Frankfurt testemunharam a transformação da cultura em instrumento de tortura. Para eles, a cultura estava mais para um fim do que para um meio de conquista. O uso da música em muçulmanos revela que as forças americanas associam poder à cultura (Bayoumi, 2005)”.



cada uma das culturas ao redor do mundo. No entanto, no atual contexto, o sujeito é subjugado por mecanismos que lhe induzem inconscientemente à uma auto-cobrança e ao controle de si próprio em proveito do funcionamento “otimizado” de suas funções cognitivo-sensoriais:

As pessoas são controladas pela técnica de dominação neoliberal que visa explorar não apenas a jornada de trabalho, mas a pessoa por completo, a atenção total, e até a própria vida. O ser humano é descoberto e tornado objeto de exploração [...] estados de ânimo, sensações e atividades cotidianas também são registrados. O desempenho corporal e mental devem ser melhorados através da autoafirmação e do auto controle (Han, 2018, 45-83).

A *colonização dos sentidos* seria, portanto, um mecanismo de poder do mercado neoliberal podendo ou não ser associado às novas tecnologias, o qual não opera através da proibição e da suspensão, mas através do agrado e da satisfação (Han, 2019, 26). Este agrados se configuram, muitas vezes, a partir de apropriações de materialidades artísticas<sup>50</sup> realizadas pela indústria da propaganda e da cultura de massa os quais invariavelmente atuam sobre os sentidos humanos, promovendo *coerções extra econômicas* (Spivak, 2014, 95) na tentativa de manipular a psique humana e, por consequência, uma série de aspectos socioculturais e econômicos das sociedades atuais.

\* \* \*

Nas sociedades ocidentalizadas, o paradigma básico de percepção ao que se adere ou contra o qual se resiste (Classen, 2019, 2) pode revelar a falta de iniciativas reflexivas em torno de aspectos da realidade captados pelos sentidos quando estes se encontram condicionados. Um dos motivos desse condicionamento poderia ser a utilização das novas tecnologias que tendem a substituir as funções sensoriais do corpo humano. Em ambientes mais regulados por dispositivos eletrônicos de áudio e vídeo, por exemplo, é notório como a atenção das pessoas facilmente se dissipa, voltando-se com frequência para a virtualidade dos elementos trazidos pelas máquinas e esquecendo-se do entorno e/ou de outros indivíduos que estejam ao seu redor. Relevando que meu corpo [...] é a textura comum de todos os objetos e ele é, ao menos em relação ao mundo

---

<sup>50</sup> O termo “materialidades artísticas” aqui se refere a parâmetros e características específicas de expressões artísticas como, por exemplo, a Música, as Artes visuais, o Teatro, a Dança, a Literatura, o Cinema, etc.

percebido, o instrumento geral de minha ‘compreensão’” (Merleau-Ponty apud Le Breton, 2016, 28), deveríamos nos preocupar mais com o fato de termos nossos sentidos condicionados/colonizados por tanto tempo.

Se considerarmos paladar, olfato e tato, vistos como sentidos mais impregnados de subjetividade e os mais presentes nas nossas relações afetivas (Novaes, 2009, 40), essa falta de iniciativa crítica talvez seja ainda mais preocupante, pois estes aspectos sensórios nem sempre tem suas qualidades expressas perfeitamente através da palavra e, por vezes, necessitam de um vocabulário repleto de analogias para relatá-las. Como comprova Novaes, poucos são os termos<sup>51</sup> que possuímos para nos referir às ações e adjetivos associados aos mesmos:

É notório o fato de que o léxico para o universo visual é infinitamente mais rico e complexo do que o léxico para nossas impressões gustativas, olfativas ou mesmo auditivas. Dessa forma, por exemplo, nas discontinuidades naturais relativas ao paladar, distinguimos cinco categorias básicas: doce, azedo, ácido, amargo e salgado, mas frequentemente o contraste entre esses termos não é claro (o caju, por exemplo, fica entre o doce, o ácido e o azedo) (Novaes, 2009, 40).

Observando estes aspectos culturais e seu contexto, as iniciativas da *recolonização neoliberal* (Tiburi, 2021) buscam transitar de forma difusa à nossa percepção, manipulando sutilmente nossas capacidades sensoriais. Haver uma falta de consciência sobre o que percebemos através dos sentidos pode vir a influir no quanto somos manipulados. A *colonialidade do poder* também opera nas brechas e lapsos do nosso sistema sensorial:

o poder está precisamente onde não é posto em evidência. Quanto maior é o poder, mais silenciosamente atua. Ele se dá sem ter que apontar ruidosamente para si mesmo [...] O sujeito submisso não é nunca consciente de sua submissão. O contexto de dominação permanece inacessível a ele. É assim que ele se sente em liberdade (Han, 2018, 25-26).

Por outro lado, poderíamos pensar que através da visão, considerada mais objetiva que os demais sentidos nas sociedades ocidentalizadas, seria possível percebermos com exatidão os acontecimentos à nossa volta e que, somente com ela conseguiríamos compreender o equívoco que é se deixar influenciar por situações de *colonização dos sentidos*. No entanto, há uma banalização do que percebemos com qualquer um dos

---

<sup>51</sup> O termo “touch” (em português, “tocar”), por exemplo, o qual utilizamos para nos referirmos ao ato de encostar nas telas dos aparelhos celulares e tablets, surge atualmente como uma nova acepção do tato corporal e à maneira de representá-lo em palavras. Nesta situação há uma obliteração dos termos em português associados ao tato, comprovando o poder hegemônico impresso através da língua, como se países de anglófonos tivessem recriado o gesto/verbo “tocar”, vinculando-o agora ao contato com o mundo virtual. A partir do interesse da indústria neoliberal, portanto, revelam-se “novos” usos e criam-se vocábulos para designar sentidos que, em razão de sua utilização rotineira e de uma hierarquização sensorial imposta nas sociedades ocidentalizadas, estariam esquecidos ou foram banalizados.

sentidos atualmente, o que já era anunciado nas primeiras décadas do século XX. Às vezes, de forma inconscientemente, às vezes conscientemente, por termos sido seduzidos pelos produtos da indústria capitalista/neocolonialista acabamos por nos ludibriar, pois a pessoa colonizada sensorial e simbolicamente está tão acostumada com as tolices que lhes são impostas que não quer renunciar a elas, mesmo quando percebe isso (Adorno, 1998, 124). Já na década de cinquenta, a crítica à cultura de massa exposta pela Escola de Frankfurt buscava solapar as justificativas para uma adesão tão grande por parte da sociedade aos mecanismos de controle da indústria, a qual opera, ainda hoje, no sentido de homogeneizar as percepções sensoriais do ser humano:

Na insuperabilidade de um fenômeno inerentemente contingente e arbitrário refletiu-se algo da arbitrariedade do controle social contemporâneo. Quanto mais perfeitamente a indústria cultural erradica as diferenças, reduzindo com isso as possibilidades de desenvolvimento do próprio meio, tanto mais esta empresa, orgulhosa de seu dinamismo, se aproxima de uma situação estática (Adorno, 1998, 121).

Talvez seja simplesmente por darmos pouca atenção aos sentidos e às suas características intrínsecas em nosso dia-a-dia que nossos aspectos sensoriais sejam tão facilmente cooptados pelas instituições e empresas neoliberais/neocolonialistas. Com isso, os estímulos instaurados por seus procedimentos provocariam, em sua forma mais incisiva, disfunções ou ilusões sensoriais.

Tais ilusões poderiam se manifestar em nossos sentidos através de um dos ideais do colonialismo que é nos fazer pensar que tendo o poder de compra de determinados produtos nós, habitantes de países colonizados, teríamos o mesmo poder - no sentido da possibilidade de manipulação e controle - que o Norte Global, ora pela realização da compra, ora por efetuarmos a imposição de nossas vontades e poderio financeiro sobre a/o outra/o, assim como ocorria no período colonial:

A dependência dos capitalistas senhoriais desses países tinha como consequência uma fonte inescapável: a colonialidade de seu poder levava-os a perceber seus interesses sociais como iguais aos dos outros brancos dominantes, na Europa e nos Estados Unidos (Quijano, 2005, 135).

Assim, se nossos sentidos são “contemplados” pelos produtos que nos impõem, tão logo, teríamos poder sobre nós mesmos e sobre como queremos que tais sentidos percebam o nosso entorno. Com isso, a imposição de estímulos sensoriais se tornaria algo que geraria um campo ilusório de que o que se percebe é um material plenamente produzido para o deleite dos ouvidos, no caso de uma música, para o cultivo dos dotes do artista e como símbolo de uma arte não comprometida com fins lucrativos.

No entanto, o conhecimento do espaço é sinestésico, ele mistura a todo o instante a totalidade da sensorialidade (Le Breton, 2016, 23) e, se algo, nos limita sensorialmente, mesmo que por instantes, e, por exemplo, nos impinge pontos surdos (Lima, 2021) dentro das paisagens sonoras em que estamos situados, poderiam ser geradas disfunções na escuta do entorno. Como Lima aponta em seus estudos de caso nos metrô de São Paulo, a escuta de produtos musicais apresentados por plataformas de streaming e acessadas por celulares nos afastaria dos sons que nos permeiam e prejudicaria a percepção do que ocorre à nossa volta.

Enquanto se ocupam de commodities musicais online, as pessoas evitariam ouvir um conjunto particular de sons antropocênicos. Enquanto ouvimos a trilha sonora das nossas vidas, ficamos simultaneamente surdos à paisagem sonora das nossas vidas (Lima, 2021, 129). [Tradução minha]

\* \* \*

A percepção do ser humano é um todo inter-relacionado e associado às condições culturais que lhe apresentam, contudo, atualmente ainda existem segmentações sensoriais consideráveis não só no âmbito social, como no artístico. Neste sentido, vale a pergunta: num mundo em que o olhar se tornou o neovalor do capital, como pensar as políticas da imagem, as relações de poder em torno dos regimes de visibilidade? (Borges, 2019). E ainda, como transpor essa questão para as atividades que se fundamentam em outros sentidos?

Apesar da existência de convenções e condicionamentos sensoriais adquiridos, bastaria pararmos para observar como nossa percepção se comporta e logo seríamos capazes de constatar que, mesmo quando um dos sentidos está concentrado em uma determinada situação, os outros sentidos também estão em funcionamento, ainda que não plenamente alertas. Todos os sentidos exercem funções igualmente importantes na interação com a realidade, o que é sustentado pelas concepções da antropologia dos sentidos:

A antropologia dos sentidos [...] não supõe que o olfato, o paladar e o tato predominam em determinadas culturas, nem que estejam marginalizados, mas investiga a maneira com que os significados se transmitem através de cada um dos sentidos [...] enfatiza a interação cultural dos sentidos, ao invés de tratar de modo segmentado um sentido determinado (Classen, 2019, 5).

No entanto, nas sociedades ocidentalizadas é possível observar que, de todos os sentidos, é à visão a que atribuímos um valor privilegiado (Novaes, 2009, 38) e o que apreendemos com os sentidos que não a visão é, de um modo geral, negligenciado, sendo o paladar, o olfato, o tato e a audição, estigmatizados como sentidos “inferiores” e menos associados ao intelecto e à racionalidade.

Uma hipótese para tanto seria a interpretação de que estes sentidos, de um modo geral, seriam considerados como qualidades a serem exploradas somente nas experiências da infância, percebidos como características que na idade adulta já estariam prontas e em seu perfeito estado de desenvolvimento, sendo utilizadas para as atividades rotineiras e nada mais. Assim, paladar, olfato, tato e audição apenas serviriam para sugerir ou complementar o que a visão constataria com precisão assumindo, portanto, um papel secundário nas relações sensoriais que o ser humano estabelece com seu meio.

A partir desta concepção, podem surgir crivos que pressupõem menos importantes econômica, científica e/ou culturalmente as atividades geralmente associadas aos sentidos considerados mais subjetivos que a visão como olfato, tato, paladar e audição. A banalização das experiências intrinsecamente empíricas vinculadas ao tato, paladar, olfato e audição podem, inclusive, derivar desse privilegiamento que damos ao sentido da visão atualmente:

Nesse sentido, uma outra consequência desse privilegiamento da visão é que as imagens que produzimos acabaram por dominar nosso cotidiano, chegando mesmo a substituir a experiência (Novaes, 2009, 40).

Uma outra explicação para esta hierarquização dos sentidos humanos nas sociedades ocidentalizadas seria o fato de sermos superestimados visualmente em nossa época, não só, mas principalmente, pelos meios de comunicação e propaganda que apelam, de maneira enfática, ao nosso sentido considerado mais objetivo, a visão. Dentro de um modelo de sociedade imediatista, a possibilidade da imagem difundir ideias explícitas (ou subliminares) com rapidez fariam da visão um sentido mais apropriado à indústria da propaganda. Além disso, para os meios de comunicação atuais, as imagens substancialmente “resumidas” excluiriam as possibilidades de leitura subjetiva da mesma, corroborando a homogeneização do pensamento através das qualidades sensoriais do ser humano.

Tal situação, dificilmente seria possível de ser transposta para as experiências auditiva ou tátil, por exemplo, pois para estes sentidos a mensagem não pode ser transmitida

de forma instantânea, ou seja, ocorre necessariamente, ao longo do tempo. Nesse sentido, considerando que hierarquizar é também um ato de segmentação, vale expressar que centrar-se nos elementos visuais de uma cultura em detrimento dos outros fenômenos sensoriais pode, [...] introduzir uma ruptura no sistema sensorial interconexo de uma sociedade (Classen, 2019, 3).

Há ainda um outro fator que explicaria esta hierarquização de nossos aspectos sensórios atualmente seria o cientificismo eurocentrado, trazido pelos colonizadores, e seus desdobramentos ao longo da história. Um dos fundamentos do colonialismo, foi desde o início, a segmentação e a inferiorização de culturas não europeias por parte dos colonizadores, os quais as consideravam como “estágios anteriores’ da evolução humana (Quijano, 2005). Entre os séculos XV e XVI, a audição e, posteriormente, a visão<sup>52</sup>, associadas às observações científicas e ao afastamento necessário à deduções teóricas, são empregadas como aspectos sensórios mais objetivos, racionais e, por consequência, mais evoluídos, auxiliando na comprovação de uma série de invenções e teorias desenvolvidas nas idades Moderna e Contemporânea. Esta hierarquização dos sentidos pode ser comprovada em reflexões realizadas ainda na segunda metade do século XX:

No século XVI era o ouvido. O que já foi uma mudança. De um homem sagaz, os romanos diziam: ‘ele tem um nariz fino’. Para Horácio, "*Homo naris emunclae, homo obesae naris*". Nós dizemos: ele tem uma boa visão. E nossos pais, no século XVI: ele tem um ouvido astuto; ele ouve a relva crescer . . . curiosa progressão. Primeiro o odor, o sentido animal; em seguida o ouvido, este sentido já mais refinado. Finalmente a visão, este sentido intelectual. (Febvre apud Novaes, 2009, 36).

As culturas dos povos originários americanos, africanos e asiáticos nem sempre se relacionaram com o meio, dando a mesma importância e uso aos sentidos da escuta ou da visão que seus colonizadores afinal, como já visto, cada sociedade adota seus modelos sensoriais de acordo com os elementos culturais do contexto em que vive. O encontro conflituoso entre diferentes culturas sensoriais gerou, portanto, mais um aspecto das condições de inferiorização impostas e disseminadas pelos colonizadores nas sociedades não europeias nos últimos séculos. Os saberes dos povos colonizados, incluindo suas manifestações práticas e/ou simbólicas menos associadas ao sentido da visão eram, portanto, consideradas

---

<sup>52</sup> Segundo Classen, um dos pressupostos que tem dificultado o desenvolvimento da antropologia dos sentidos é o que sustenta que a visão é o único sentido que possui uma importância cultural decisiva. [...] O que tem sido observado desde os séculos XVIII e XIX, quando se associou a visão ao florescimento do campo da ciência. (Classen, 2019).

um conjunto de conhecimentos que foram classificados como inadequados para a sua tarefa ou como insuficientemente elaborados, isto é, conhecimentos ingênuos, localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade (Kane apud Spivak, 2014, 61).

A desconstrução desse racismo sensorial<sup>53</sup> (Classen, 2019, 5), iniciou-se apenas nas primeiras décadas dos século XX com o advento dos estudos antropológicos e movimentos decoloniais que passaram a tentar compreender e a valorizar as manifestações dos sentidos e suas peculiaridades referentes às mais diversas culturas, fossem elas europeias ou não. No entanto, a mesma *violência epistêmica* (Spivak, 2014, 63) que interpreta e categoriza os sentidos ainda permanece arraigada às culturas das sociedades contemporâneas e a uma considerável parcela dos estudos científicos atuais. Um exemplo disso é a segmentação prático-conceitual e eurocentrada das expressões artísticas, as quais sempre estiveram integradas dentro das culturas do Sul Global e que só tiveram sua conexão processual reconsiderada no início do século XX pelos movimentos artísticos de vanguarda. Além disso, algumas décadas mais tarde, com o advento da *Performance* dentro do campo das Artes Visuais, gerou-se uma alternativa mais “democrática” para a noção europeia de *obra de arte total*<sup>54</sup> ainda tão cultuada nos meios acadêmicos atuais.

O fato de um sentido ser, aparentemente, mais ágil em sua conexão com o campo racional ou mais utilizado que outro não deveria significar que há uma organização por grau de importância ou do que deva ser percebido, mas talvez uma gradação da adequação a cada uma das determinadas situações experienciadas pelo ser humano atualmente. Em diferentes culturas pode-se dar atenção à diversos aspectos e modos de interpretação da realidade, possibilitando aos seres humanos múltiplos usos de suas capacidades sensoriais - isto, sem contarmos subjetividade e questões fisiológicas de cada indivíduo. Sendo assim, é possível afirmar que a percepção, agencia os sentidos de forma adequada de acordo com a situação, contexto e cultura em que estes se

<sup>53</sup> Como demonstra Classen, em princípios do século XIX (...) Lorenz Oken postulava uma hierarquia sensorial das raças humanas, em que o europeu (o "homem-olho") ocupava o posto superior, seguido do asiático (o "homem-ouvido"), o ameríndio (o "homem-nariz"), o australiano (o "homem-língua) e o africano (o "homem-pele") (Gould apud Classen, 2019, 5).

<sup>54</sup> O gênero musical europeu denominado ópera, desde o século XIX, é considerado como um *gesamtkunstwerk*, termo muitas vezes traduzido para o português como “obra de arte total”. O conceito, associado ao compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), tem o intuito de descrever apresentações artísticas em que música, literatura, artes plásticas, dança e teatro se encontram em diálogo e em um mesmo espaço. No entanto, como é possível observar em grande parte das óperas montadas até hoje, a música tem papel preponderante diante das demais expressões artísticas. Não é à toa que os nomes dos coreógrafos, encenadores e cenógrafos acabam por ter menos visibilidade que os dos compositores e libretistas de suas respectivas óperas. Com o advento da *Performance* na segunda metade do século XX as expressões artísticas passaram a ter suas “barreiras” práticas e conceituais desconstruídas. Apesar de sua origem no campo das Artes Visuais, a *Performance* possibilita que quaisquer expressões artísticas anteriormente segmentadas possam estar presentes em seus processos de criação em igual intensidade e importância.

envolvem, mas que nós, em razão das questões apontadas acima, exprimimos sua utilização de maneira segmentada.

Importante ressaltar que, apesar de existir uma hierarquização dos sentidos humanos na cultura das sociedades ocidentalizadas, há vertentes da filosofia ocidental, como a Fenomenologia, que consideram nosso campo sensorial de maneira holística. Para Merleau-Ponty, a percepção

não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala simultaneamente a todos os meus sentidos (Merleau-Ponty apud Novaes, 2000, 40).

Além disso,

a coisa não pode jamais ser separada de alguém que a percebe, ela não pode jamais ser efetivamente em si porque suas articulações são as mesmas da nossa existência e que ela se apresenta debaixo de um olhar ou no limite de uma exploração sensorial que a investiu de humanidade. Em certa medida, toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou a conclusão por nós de uma intenção desconhecida ou, inversamente, a realização fora de nossas potencialidades perceptivas e como um acoplamento de nosso corpo com as coisas (Merleau-Ponty apud Le Breton, 2016,16).

\* \* \*

A partir das noções de colonização e *decolonização da escuta* especificamente associadas à área da Música, reflito brevemente sobre aspectos da formação da/o musicista e de processos de criação musical, além de especular sobre contextos que configuram situações de recolonização neoliberal (Tiburi, 2021) a partir de metodologias, procedimentos e parâmetros musicais preestabelecidos. Tais observações foram realizadas a partir das experiências pregressas e atuais que tenho tido como músico improvisador e pesquisador.

Nos dias de hoje, as transmissões sonoras via rádio e internet facilitam o acesso ao consumo de gêneros musicais que, muitas vezes, apresentam características formais, harmônicas e timbrísticas homogeneizadas, o que acabaria por “comprimir” o sentido da audição e possibilitar pouca reflexão sobre diferentes formas de se fazer música. Uma escuta, unicamente, em função da possibilidade de acesso fácil e do poder de compra de um produto artístico direcionado por empresas neoliberais, como já descrito anteriormente, pode vir a restringir o contato das pessoas com uma maior diversidade sonora e configurar uma supressão na difusão de diferentes elementos



musicais (rítmicos, timbrísticos, texturais, harmônicos, formais, conceituais, estilísticos, etc.). Assim, tal programa de difusão formataria a expressividade de obras artísticas e do contexto que se constrói a partir dela, desenvolvendo o que podemos chamar de *monopólio da escuta*. Normalmente, as instituições que promovem este tipo de comercialização de “bens” artísticos, também estão envolvidas com a cooptação e manipulação “soft” dos demais sentidos humanos:

Na selva capitalista, ele terá que lutar pela sobrevivência, mas estará contente porque foi bem adulado pela música fácil que ouve, pelas séries de televisão, pela comida em embalagens coloridas, pelo carro ou pela roupa de marca que, mesmo que não possa comprar, ele pode almejar ter. Pode também usar imitações das coisas, como pode imitar comportamentos e ideias, sentindo-se parte, sem de fato, fazer parte, o indivíduo é agregado à massa (Tiburi, 2021, 113).

A este panorama, é possível adicionar os sons próximos ao limiar de dor provenientes da poluição sonora das grandes metrópoles, os quais se não puderem ser interpretados como uma espécie de colonização auditiva, deixam exauridos/anestesiados os ouvidos humanos com seus fluxos ininterruptos. O “moto-contínuo” sonoro das máquinas localizadas dentro ou fora de nossas residências acabam por manter a audição - esse sentido que nunca “dorme”, apenas aprendeu a ignorar - constantemente entretida, diminuindo o tempo de descanso dos ouvidos. Levando em conta que o organismo preciso perceptualmente é aquele cujos movimentos estão bem afinados e são sempre responsivos às perturbações ambientais (Ingold, 2008, 20), com o acúmulo de estímulos não desejados, o cansaço da audição tornaria possível o aumento da possibilidade de rejeição de diversos sons desconhecidos e de sua presença acústica. Assim, a capacidade auditiva de ignorar determinados sons<sup>55</sup>, que surgiria como um momento restaurador, acaba por se tornar situação imposta com frequência aos ouvidos e cérebros humanos. Este tipo de acontecimento poderia, por sua “onipresença”, ter nos condicionado a ignorar sons com maior frequência do que há algumas décadas atrás.

A concepção de um maquinário que vai desde o ferro à vapor até aparelhos de ultrassonografia e de suas emissões sonoras audíveis/inaudíveis<sup>56</sup>, associados à

---

<sup>55</sup> O ser humano tem a capacidade de ignorar inconscientemente muitos dos sons que estão à sua volta, no intuito de não sobrecarregar nossa atenção auditiva. De certa maneira, esta capacidade “aurículo-cerebral” corresponderia ao que as pálpebras fazem pelos olhos.

<sup>56</sup> Os infrassons e os ultrassons emitidos por máquinas que se utilizam de eletricidade desenvolvidos nos séculos XIX, XX e XXI não são percebidos pelos ouvidos humanos, mas, apesar de inaudíveis, geram vibrações captadas pelo corpo humano através do tato e da cinestesia. Tal situação poderia ser exemplificada com a seguinte pergunta: se, de fato, temos em nosso corpo setenta por cento de água, como não vibraríamos em conjunto com as diversas frequências, mesmo inaudíveis, que são emitidas à nossa volta a todo instante?

arbitrária imprescindibilidade e imprevisibilidade do avanço econômico nos colocam, portanto, em situações de mal-estar aparentemente necessárias aos tempos em que vivemos. Sobre este contexto, McLuhan afirma que o artista e, por consequência sua arte, poderiam trazer para a consciência estas mudanças nas percepções do ser humano:

Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas das percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças de percepção (McLuhan, 1964, 34).

Outro exemplo de *colonização da escuta* pode ser expresso a partir de sons vocais, entonações e vocábulos presentes no discurso dos seres humanos. Os referenciais sonoros da indústria da propaganda se baseiam em palavras de ordem e conjugações verbais que induzem e impõem o consumo desenfreado. Como sabemos, falas velozes e efusivas repletas de verbos conjugados no imperativo acompanhadas por músicas de fácil memorização tem como única finalidade a venda de uma enorme quantidade de bens de consumo. Essa *prosódia do imperativo* dá, prioritariamente, enfoque ao desejo material incitado pela escuta de um tipo de entonação associada a gravações artificialescas e a vozes que parecem não existir na realidade. Locutores/as de programas de rádio, televisão e internet anunciam em seus programas, músicas e patrocinadores, produtos e seus benefícios incorporando personagens e vozes “envolventes”, as quais provavelmente não utilizariam numa relação presencial distante dos microfones e monitores de áudio:

A operação de linguagem é sempre performática. A linguagem, essa máquina de ilusões, símbolos e imagens substitui a violência física explícita, ou acoberta e disfarça a violência geral. Muitas vezes por meio de simples atos cerimoniais (Tiburi, 2021, 97).

Este tipo de procedimento, empregado pelos meios de comunicação e pela indústria da propaganda no intuito de incentivar o consumo possui, insuspeitadamente, sonoridade redundante e homogeneizada, sendo perceptível independente da língua que se fala<sup>57</sup>. Como sabemos, o mercado neoliberal pode recorrer à sutis maneiras de emulação de um “bom negócio” por via dos sons e da palavra. A criação dos inesquecíveis e infundáveis jingles que são transmitidos pelos meios de comunicação desde o advento

---

<sup>57</sup> Transmissões radiofônicas de todas as partes do mundo podem ser apreciadas através da plataforma *radiogarden.com*. Muitas de suas interlocuções, independentemente do país e da língua falada, vem carregadas de rítmica, afetos e sonoridades que se assemelham bastante às que ouvimos nas rádios comerciais do Brasil, as quais parecem buscar a/o outra/o no sentido de entreter e convencer.

do rádio representam apenas uma destas situações de *colonização da escuta*.

Antes da invenção da internet como conhecemos hoje, McLuhan refletia sobre aspectos das tecnologias que influenciavam e influenciam as relações humanas, afirmando que o dinheiro reorganizou a vida dos sentidos dos povos precisamente porque ele é uma extensão de nossos sentidos (McLuhan, 1964, 34), enquanto as máquinas trouxeram com elas a possibilidade de sermos recolonizados com grande agilidade por um maior número de empresas nacionais e multinacionais. Para ele a era da eletricidade nos trouxe também a relação instantânea à distância e nos posicionou diante da seguinte realidade:

Embora desligadas de seus usos, tanto a luz como a energia elétrica eliminam os fatores de tempo e espaço da associação humana, exatamente como o fazem o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando a participação em profundidade (McLuhan, 1964, 23).

Dentre as outras situações de *colonização da escuta*, é possível citar como as músicas são reproduzidas em transmissões radiofônicas ou pela internet atualmente. Estas, em razão de sua difusão universal para diversos tipos de aparelhos de áudio, computadores e celulares, possuem arquivos sonoros comprimidos, dentro dos quais há perda na quantidade de harmônicos que compõem as notas emitidas pelos instrumentos e vozes gravados, o que exclui parte das características unívocas de seus timbres. Além disso, grande parte das músicas produzidas pelas grandes gravadoras, por questões de vendagem, possuem uma duração média de três a quatro minutos. Esta formatação, que se iniciou em meados do século XX associada aos discos de jazz estadunidenses, mas que perdura até hoje para a grande maioria dos gêneros musicais mais vendidos, é explicada por Hobsbawm em *História Social do Jazz*, o qual afirma que as gravadoras, foram responsáveis pela regulação de um tempo máximo para as gravações de músicas populares como o jazz:

Do ponto de vista puramente comercial, os discos também impuseram uma forma musical especial à composição jazzística: a miniatura de três minutos. Pois até o final da década de 1940 os discos de 78 rotações com aquele tempo aproximado eram praticamente o único meio de gravação, talvez porque os discos de 12 polegadas, de cinco minutos de duração, fossem caros demais, talvez porque as peças mais longas, que exigiam trocas de discos e quebravam a continuidade, não fossem adequadas à música de dança, quase certamente por se tratar da unidade de produção mais barata. Esse tempo de três minutos, porém, é altamente artificial para o jazz. Uma dança, unidade que seria mais óbvia para esse tipo de música, costuma durar por volta de dez minutos (Hobsbawm, 1989, 248).

Os próprios processos de gravação das músicas a serem vendidas em larga escala, em suas captações individualizadas de instrumento e voz, propõem situações de ambiência sonora estéreis e não relacionais considerando a audição e os demais sentidos humanos e o impacto/afeto mútuo entre as/os musicistas envolvidas/os nestes tipos de captação sonora. Junta-se a isso o fato de que a grande maioria das gravações que seguem os padrões citados se utilizam, obrigatoriamente, do metrônomo<sup>58</sup>, aparelho inventado para auxiliar instrumentistas em seus estudos rotineiros. No entanto, nestes ambientes a utilização do aparelho se dá mais para que, ao término das gravações de cada instrumento/voz, o técnico de som possa editar/mixar as faixas de áudio com mais agilidade do que por qualquer outro motivo. Com isso, instaura-se um contexto de percepções auditivas inalteráveis sobre uma obra musical e fixa-se ainda mais a ideia fundamentada na Europa do século XIX, de que as/os musicistas devam sempre tocar mantendo um padrão de andamento perfeito, assim como máquinas.

Estes procedimentos fazem parte da produção artística em larga escala e suas demandas, dentro da qual as “falhas” - ou melhor dizendo, acontecimentos expressivos que sempre acabam por se manifestar em performances “ao vivo” - devem ser minimizadas. Facilitar a correção de “defeitos” de gravação e possíveis “equivocos” cometidos pelas/os musicistas durante a captação sonora, agilizam o processo de entrega do produto sonoro final, o que incorre na criação de um tipo de música asséptico, descolado da realidade musical elaborada em tempo real.

Unem-se a estas questões a apropriação de elementos estéticos dos mais diversos gêneros musicais por parte da indústria cultural, fazendo com que as características de cada estilo de música sejam estereotipadas e destituídas de sua singularidade. Neste sentido, tal apropriação levaria à alienação do sentido real de cada gesto musical por parte da/o ouvinte:

Todo aquele que se deixa seduzir pela crescente respeitabilidade da cultura de massa, acreditando que uma canção de sucesso é arte moderna unicamente porque um clarinete emite notas falsas e que um trítone com *dirty notes* é música atonal, já capitulou diante da barbárie (Adorno, 1998, 125).

Levando em conta o caso do Brasil, tais apropriações, em geral, estão vinculadas às músicas de tradição oral de nosso país, as quais foram concebidas dentro das culturas de povos originários e de etnias oriundas do continente africano, as quais têm sofrido

---

<sup>58</sup> O metrônomo é um aparelho inventado pelo relojoeiro holandês Dietrich Nikolaus Winkel em 1812 e emite sons regulares para auxiliar na manutenção da pulsação da música a ser estudada pela/o instrumentista. Sua velocidade pode ser alterada de acordo com o andamento indicado pelo/a compositor/a da obra musical.

com o apagamento de seus costumes, religião, língua, dentre outros bens imateriais. Essa obliteração dos significados originais dos símbolos de uma cultura que se dá através da espoliação, atualmente é denominada apropriação cultural:

Apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos. Tomando como exemplo a sociedade de consumo, onde tudo se transforma em produto, e mais especificamente realidade brasileira, percebe-se que há muito tempo se usa uma estratégia para tornar palatável a cultura afro: apagar os traços negros, a origem ou qualquer outro elemento passível de rejeição, sobretudo aqueles que de algum forma remetem à herança religiosa (William, 2019, 48).

Com estas ações, são favorecidas as tentativas de *colonização da escuta*, de ludibriar o crivo sonoro de quem ouve gravações reproduzidas em transmissões radiofônicas, plataformas de streaming e sites da internet. Ademais, a própria existência de dispositivos de difusão sonora, desde sua invenção, independente do desenvolvimento tecnológico possibilitado, originou o estabelecimento de um ouvinte mais distante das performances e criações musicais em tempo e espaço real, ou seja, da música perceptível não apenas através do sentido da audição:

Os meios de gravação e reprodução sonora levaram ao surgimento de um ouvinte especialista na escuta e cada vez mais distanciado da criação musical. Por outro lado, ao ser colocada em evidência, a escuta passou a balizar os modos de fazer música durante o século XX (Iazzetta, 2009, 18).

Em contrapartida, atualmente, há um esforço em amplificar a experiência sonora por meio de apresentações musicais grandiloquentes. Os efeitos desproporcionais destes eventos são percebidos não somente pela audição, mas também pelos outros sentidos - incluindo aí a propriocepção - e, muitas vezes, acabam por impor um impacto sonoro ao corpo humano como um todo, talvez com a intenção de compensar as percepções alquebradas pelas relações sonoras mediadas por seus respectivos dispositivos de difusão. Tais mediações “particulares” são, inclusive, muito mais representativas no cotidiano das pessoas do que estes enormes eventos musicais, os quais são, muitas vezes, inacessíveis à grande maioria da população mundial.

É importante mencionar que não pretendo fazer destas observações um manifesto em defesa de um “purismo sonoro” ou de uma verdade musical absoluta, muito menos sobre quais experiências sonoras deve-se passar ou o que seria bom ou ruim para ser ouvido por cada pessoa. Busco com elas, ativar uma crítica às ações colonizadoras/neoliberais que infiltram-se em nossas estruturas sensoriais de inúmeras maneiras a ponto de nos desorientar, elaborando com isso, a manipulação e

a homogeneização das formas de perceber a realidade através dos sentidos. Tais situações impediriam a desierarquização das sonoridades que ouvimos e, conseqüentemente, dos inúmeros gêneros e práticas musicais que estão à nossa volta. No sentido de conduzir a escutas não condicionadas e de conscientizar as percepções sensoriais independente da gradação semântica<sup>59</sup> dos sons ou do vínculo afetivo que se pode ter com algum tipo de música, o que defendo está associado à possibilidade de acesso e abertura para as múltiplas escolhas e à uma *decolonização da escuta* no contexto neoliberal.

\* \* \*

Dentre as *colonizações dos sentidos* que incidem mais diretamente sobre a audição, a formação musical euro/estadunidense-centrada vigente em grande parte das escolas de música e universidades brasileiras pode ser apontada como uma das principais causas da absurda discrepância entre a visibilidade dada a música orquestral/camerística de tradição europeia e a música brasileira de tradição oral deste país. As heranças coloniais estabelecidas nas faculdades de música públicas e privadas do Brasil auxiliam a transmitir há décadas a imposição de regimes de escuta (Szendy apud Lima, 2022) ultrapassados e noções musicais anacrônicas que remetem à Europa dos séculos XVIII e XIX:

É assombroso olhar para a trajetória do ensino de música nas instituições brasileiras e latino americanas e perceber como a ascensão de determinadas expressões musicais eruditas da Europa teceram, ao longo de cerca de dois séculos de institucionalização oficial da música nesses contextos, um lugar quase exclusivo que, com todas as mudanças do mundo, ainda é demasiado dominante. Porém, mais assombroso do que a presença dessa música estrangeira e colonizadora é a ausência das músicas nacionais, entre outras, e a falta de mudanças efetivas nesse cenário (Queiroz, 2020, 159).

Muitos foram os processos colonizadores que nos transformaram em hospedeiros do *complexo de vira-lata* (Tiburi, 2021), atitude in/consciente de auto humilhação diante

---

<sup>59</sup> Em uma breve análise semiótica, o Prof. Dr. Eduardo Mendes do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Universidade de São Paulo sugere que a ideia de sons “mais ou menos semânticos” está relacionada a uma gradação da interpretação que poderíamos fazer de um som, sendo os “mais semânticos” aqueles aos quais podemos atribuir significados que seriam inicialmente consensuais entre falantes de uma mesma língua e mais objetivamente compreendidos. Já os “menos semânticos” seriam aqueles os quais nos dariam abertura para interpretações mais subjetivas. Portanto, os sons “mais semânticos” estariam relacionados às definições linguísticas e os “menos semânticos” aos sons musicais. Interjeições, ruídos de porta rangendo ou sons de uma paisagem sonora urbana, por exemplo, estariam em lugar intermediário desta gradação.

do outro, do estrangeiro, do que vem de fora que fez com que odiássemos nossa cultura, nosso povo e seu conhecimento. Talvez este complexo ajude a explicar o cenário que temos nas instituições acadêmicas brasileiras em termos de valorização da música da cultura tradicional do Brasil e outras epistemologias musicais não eurocentradas:

No âmbito da música isso implica reconhecer que, construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música (Queiroz, 2020,154).

Se considerarmos os modelos de ensino musical propagados pelas universidades brasileiras, ainda usufruímos, em sua grande maioria, de projetos político-pedagógicos e metodologias baseadas no repertório orquestral/camerístico de tradição europeia e/ou na improvisação formalizada do jazz estadunidense. Por isso, mesmo que tentemos nos aproximar de uma liberdade criativa utópica como a idealizada nas práticas de LIM, por exemplo, ainda precisamos nos exercitar neste campo mais aberto de criação e ficarmos atentas/os para não vincularmos a prática improvisatória a formas hierarquizadas de se fazer música. Isto porque, estejam estas metodologias euro/estadunidense-centradas ligadas à academia ou não, quase sempre temos de nos submeter a elas para nos inserirmos no mercado de trabalho e nas próprias faculdades de Música. Tal contexto nos restringe em inúmeros pormenores que vão desde estudar música a partir de uma técnica instrumental tradicional - onde interpretações subjetivas sobre o que é certo ou errado te habilitam ou não para fazer música e ser um bom profissional -, passando pela ideia de acúmulo tecnicista de repertório e por métodos restritivos e formalizados de criação musical. Assim, estas e outras maneiras de se fazer e pensar música que nos foram introjetadas ao longo de anos de processos de aprendizagem podem vir a influenciar a prática da LIM e outros processos de criação musical em tempo real, queiramos ou não.

Embora haja exceções, este aspecto político-pedagógico da *colonialização da escuta*, apresenta-se não somente nas universidades brasileiras, mas também nas práticas de ensino realizadas em conservatórios, escolas de música e colégios do ensino regular, os quais ainda se pautam em um ideal metodológico euro/estadunidense-centrado. Há, no Brasil, um ciclo vicioso de formação musical constituído por professoras/es qualificadas/os em compartilhar conhecimentos e metodologias musicais oriundos da Europa ou Estados Unidos, os quais, uma vez adentrado o mercado de trabalho, desenvolvem práticas e estudos teóricos uniformizados junto das crianças e jovens que

têm interesse em estudar em conservatórios, escolas de música e, posteriormente, em cursos universitários públicos e privados. Tal panorama se mantém em voga e ainda distante da realidade brasileira, perpetuando uma cultura que classifica o que poderia ou não ser considerado música de qualidade.

A constituição da grande maioria dos cursos universitários de música brasileiros, os quais formam educadores, compositores e intérpretes, ainda possui modelos focados principalmente na construção de repertório, baseados em métodos estruturados rigidamente e, em sua maioria, associados a perspectivas pedagógicas e modelos da música orquestral/camerística de tradição europeia<sup>60</sup>. Pode-se observar também que tais instituições, as quais também figuram como fontes formadoras de opinião sobre o fazer e o pensar musical atualmente, pautam-se em modelos que tem como regra a construção de conhecimento musical a partir de convenções e concepções anacrônicas, muitas vezes distantes da vivência musical dos estudantes e não baseadas em experiências subjetivas com o som.

Assim, não só se copia a música que a colonialidade nos ensinou a adorar e desejar, mas se copia também os materiais e as formas de ensinar tal música, e essas é a tônica que, desde a década de 1930, vem regendo o ensino de música nas universidades brasileiras, sem desconsiderar os sinais de avanços e rupturas que, vez ou outra e em um ou outro lugar, são implementadas nesse nível educacional no Brasil (Queiroz, 2020, 167).

No Brasil, mesmo a quantidade razoável de cursos universitários e técnicos de música popular que temos ainda são baseados nos moldes advindos das universidades estadunidenses e focados no pensamento improvisacional jazzístico. Ou seja, os meios acadêmicos onde também constam cursos de graduação em música popular, o que seria “o outro lado da moeda” em comparação aos cursos associados à música “eurodita”, fundamentaram-se sobre uma tradição metodológica e às práticas desenvolvidas no campo da improvisação jazzística<sup>61</sup>. Assim, segue-se novamente

---

<sup>60</sup> Tenho utilizado em minhas pesquisas “música orquestral/camerística de tradição europeia” ou, de forma mais irônica, “eurodita”, para substituir o termo “música erudita”. Acredito que essa forma de designar o gênero musical europeu faz com que o localizemos geográfica e politicamente. Mesmo que “música orquestral de tradição europeia” seja extenso, um tanto generalista e ainda discutível, este traz em sua constituição a possibilidade da não inferiorização do conhecimento musical originado em outras localidades e/ou desenvolvido por outras culturas que não europeias, não destacando como sendo conhecimento científico/intelectual somente a música originada no Norte Global. A meu ver, cria-se assim um olhar crítico sobre um conceito musical naturalizado há séculos no Brasil. Não é a intenção deste estudo discutir amplamente a hierarquização de gêneros musicais implícita no termo “música erudita”, mas situá-la nesta pesquisa serve para conscientizar e colocar em pauta um assunto que está diretamente relacionado com a questão da *colonização da escuta* e seus desdobramentos. Ainda hoje, qualquer gênero musical que não seja o de tradição orquestral de origem europeia é inferiorizado ao utilizarmos o termo “música erudita”: aquele que não é erudito, logo não pensaria “tão bem” sobre música, não a elaboraria com toda a plenitude de seus sentidos ou não possuiria tantos saberes sobre teoria ou prática musical. Apesar de sabermos que isto não se configura como uma verdade, ainda assim, denota uma tentativa oral/intelectual de inferiorização da música de culturas não europeias. Nesse sentido, a mudança de termos em nosso vocabulário pode gerar reflexões e transformar atitudes em relação à interpretação e à representação de práticas musicais pertencentes às culturas do Sul Global.

<sup>61</sup> Apesar de trazer em seu discurso padrões hegemônicos e colonialismos contestáveis, vale ler a crítica feita por Adorno em



padrões oriundos do Norte Global. Nesse sentido a escolarização do conhecimento, é também a esterilização do conhecimento (Carnal, 2015<sup>62</sup>), pois mesmo estas faculdades que se orientam pelos estudos em improvisação idiomática<sup>63</sup> e/ou música popular, o que supostamente possibilitaria uma abertura para as subjetividades dos estudantes, tem solidificado suas metodologias, utilizando moldes que pouco viabilizam as múltiplas variantes musicais e as escolhas mais associadas à experimentação sonora e às diversas vertentes da criação musical em tempo real.

Os códigos sociais determinam a conduta sensorial admissível de toda pessoa em qualquer época e assinalam o significado das distintas experiências sensoriais (Classen, 2019,2), nesse sentido, deveríamos trazer as experiências musicais europeias e estadunidense como mais uma das milhares de formas de se pensar e fazer música, contudo, em razão da colonização e da hegemonia que estas culturas exercem ainda hoje sobre nós, nos fixamos, fundamentalmente, entre duas ideias musicais dentro da academia: a colonizadora (europeia) e a recolonizadora (estadunidense) de nossas escutas.

Com isso, os espaços que poderiam ser ocupados por programas estruturados sobre os conhecimentos da música de tradição oral brasileira e de outros países ou mesmo por outras formas de pensar a improvisação praticamente inexistem. Um exemplo disso: apesar das educadoras que trabalham há décadas com improvisação musical como Maria Teresa Alencar de Brito (Brasil) e Violeta Hemsy de Gaimza (Argentina), serem referências importantes para a educação musical na América Latina, as metodologias que temos como fundamento de estudo inicial da educação musical nas universidades públicas e privadas ainda é baseada nas ideias de educadores (homens) como Emile Jacques Dalcroze (1865-1950, Áustria), Carl Orff (1895-1982, Alemanha), Edgar

---

1953, o qual já apontava para as “estandardizações” sócio-expressivas da cultura de massa vinculadas à prática jazzística. Sua transposição para o âmbito acadêmico-pedagógico não demorou muito a acontecer: qualquer adolescente precoce nos Estados Unidos sabe que a rotina hoje em dia não deixa mais espaço para improvisação e o que parece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com precisão maquinal. E mesmo onde há realmente improvisações, nos conjuntos heterodoxos que talvez, ainda hoje improvisam por prazer, as canções de sucesso continuam sendo os únicos materiais de referência. Por isso, as chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo instante. Até mesmo as improvisações são em até certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir. O alcance do que é permitido no jazz é tão limitado quanto um corte especial de vestido (Adorno, 1998, 119). Ensino de escalas e modelos de solo, transcrição e execução de solos/improvisos de musicistas consagradas/os, padrões hierárquicos de grupos instrumentais e sonoridades, a busca da perfeita manutenção do pulso através do metrônomo, a impossibilidade de abertura para o ruído e sonoridades não previamente instituídas como paradigmas de beleza, são só alguns dos exemplos cultuados pelas metodologias de ensino musical estadunidense, as quais são aplicadas nas faculdades de música “popular” brasileiras.

<sup>62</sup> Palavras proferidas pelo historiador Leandro Karnal em palestra sobre o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) realizada na Sala São Paulo no ano de 2018.

<sup>63</sup> O campo que explora os processos de criação musical em tempo real apresenta, basicamente, quatro maneiras diferentes de pensar a improvisação musical: a improvisação idiomática, a improvisação direcionada, a improvisação dirigida e a improvisação livre. Estas noções são explicadas de maneira mais detalhada na seção “Propostas e performances”.

Willems (1890-1978, Bélgica), Shinichi Suzuki (1898-1998, Japão) e Zóltan Kodály (1882-1967, Hungria). Ou seja, de todos os lados, as diferentes formas de se pensar/fazer música, aquelas que não tem metodologias pré-definidas ou não se pautam no conhecimento das culturas europeias ou estadunidense tradicionais, são “sufocadas” por estes dois grandes padrões culturais hegemônicos dentro do próprio âmbito universitário. Ainda hoje, para que tais situações sejam amenizadas ou não sejam vistas como preconceito colonialista - se é que há essa consciência -, diz-se que seus estudos podem ser observados em momentos mais oportunos (matérias de optativas, cursos livres, etc.) ou com mais profundidade em pesquisas acadêmicas individuais, mas (quase) nunca como a base dos cursos apresentados na academia.

Importante realçar que, longe de questionar a importância dos métodos ativos de educação musical citados acima, proporia um olhar crítico e decolonial destas metodologias não só no intuito entendê-las como reflexo de contextos culturais europeus/estadunidenses - e portanto, não universais - mas também de compreender suas limitações frente às concepções artístico-pedagógicas atuais e aos saberes musicais oriundos do Sul Global. Ainda assim, se for o caso de abandoná-las para que outras possam surgir, mais condizentes com a realidade que temos no Brasil, por exemplo, que sejam.

Outro ponto a ser ressaltado é que a especialização na cultura dos grandes centros do Norte Global, faz com que utilizemos de critérios estruturais de seus gêneros musicais, de seus processos performativos e artístico-pedagógicos e, para além disso, os mesmos agenciamentos de poder associados à mera transmissão de conhecimento e à formação estrita de educadores-transmissores do que é ou do que pode ser uma atuação musical coerente, sem dar abertura para a reflexão sobre outras epistemologias musicais.

Neste contexto, a LIM destaca-se com suas propostas de agenciamento coletivo e seus preceitos relacionais/sonoros não hierárquicos. Sua prática é aberta a quaisquer experiências ou conhecimentos musicais, promovendo assim um enfoque à processos de criação destituídos de uma caracterização absoluta, distinguindo-se pelo trabalho com material sonoro polimorfo e híbrido. Assim, a LIM figura como uma das formas de pensar e agir artisticamente/expressivamente contra a colonizações de nossa escuta, compreendendo que

romper com isso, implica produzir um ‘programa de desordem absoluta’, nas palavras de Fanon, contra a lógica, a ordem e o sistema organizados em termos de geopoder, ou seja, do cálculo que o poder faz sobre os territórios (Tiburi, 2021, 38).

A prática da LIM, caso fosse tida como elemento base de programas de graduação e pós-graduação e de cursos de música fora das universidades, possibilitaria a desconstrução de meios educacionais ainda influenciados pelo contexto musical-pedagógico de tradição europeia/estadunidense, pois ela não opera a partir de um fazer musical eurocêntrico ou sob pontos de escuta hegemônicos, mesmo tendo sido concebida na Europa/Estados Unidos durante as décadas de 1950-60. Nesta prática há somente preceitos que visam o rompimento com tradicionalismos e com convicções sobre certo e errado, validando equanimemente qualquer manifestação musical oriunda de quaisquer localidades e culturas, sejam elas brasileiras, mexicanas, nigerianas, japonesas, francesas ou de nenhuma nacionalidade específica. Segundo Borgo, a LIM como conhecemos

é tanto intrinsecamente colaborativa, como efêmera. Desde, aproximadamente, meados do século passado, um grupo eclético de artistas com formações diversas no jazz contemporâneo e na música clássica - e cada vez mais na música eletrônica, pop e *world music* - foi pioneiro numa abordagem de improvisação que toma emprestado livremente um complexo de estilos e tradições musicais e por vezes, parece livre de qualquer constrangimento idiomático evidente. Esta abordagem musical, frequentemente apelidada de “improvisação livre”, tende a desvalorizar as duas dimensões que tradicionalmente têm dominado as representações musicais - notas de alturas definidas e durações medidas - em favor das micro sutilezas das alterações timbrísticas e temporais e das surpreendentes e emergentes propriedades da criatividade coletiva no momento da performance (Borgo, 2006,2)<sup>64</sup>. [Tradução minha]

Em razão de seus preceitos de escuta de si, da/o outra/o e do espaço acústico e experimentação instrumental e sonora, a LIM e outros processos de criação em tempo real não podem ser expressos como um gênero musical específico, mas como “maneiras diversas de fazer e compreender a música”, permitindo que, em sua prática, se estabeleçam momentos sonoros “extra-gênero” de acordo com a experiência anterior, presença e escuta de cada artista envolvida/o na performance. Sendo assim, a LIM é uma prática desvinculada de qualquer sistema preestabelecido, fundamentada principalmente no desejo, na interação e na escuta (Costa, 2016, 69). Apesar disto, a LIM - como música experimental que busca uma constante desterritorialização<sup>65</sup> de

<sup>64</sup> *The activity is both intrinsically collaborative and inherently ephemeral. Since roughly the middle of last century, an eclectic group of artists with diverse backgrounds in contemporary jazz and classical music – and increasingly in electronic, popular, and world music traditions as well – have pioneered an approach to improvisation that borrows freely from a panopoly of musical styles and traditions and at times seems unencumbered by any overt idiomatic constraints. This musical approach, often dubbed “free improvisation” tends to devalue the two dimensions that have traditionally dominated music representations-quantized pitch and metered durations – in favor of the micro-subtleties of timbral and temporal modification and the surprising and emergent properties of collective creativity in the moment of performance (Borgo, 2006, 2).*

<sup>65</sup> Para Costa (2003), o conceito de território musical se refere ao conjunto de procedimentos regulares que se formam “a partir de uma repetição periódica de componentes, uma série de características que o distinguem, que lhe dão identidade, membranas que o separam do mundo exterior (das forças do caos). A improvisação idiomática se dá no contexto de um território claramente

estruturas rígidas e a superação de repertórios pré-concebidos - mesmo sendo considerada uma “atividade” relevante na formação dos estudantes e pesquisadores de música, ainda é ouvida/vista como uma prática menos importante que as demais especialidades e gêneros musicais abordados nas universidades e fora dela, sendo muitas vezes considerada um fazer musical apenas didático.

O contexto da LIM nem sempre compartilha das mesmas perspectivas que outras práticas musicais e que, por isso, acaba sendo considerada hermética, ou um “tipo” de música para iniciados e sem objetivos para as/os espectadoras/es. Se considerarmos a prática musical de uma banda de rock ou de uma orquestra, por exemplo, poderíamos descrever as situações que envolvem suas performances da seguinte maneira:

Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical; a música que eles executam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento. Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e *status* dos executantes e da audiência. (Seeger, 2008, 238).

Ao nos depararmos com situações como a descrita, fica nítida a distinção entre eventos musicais mais comumente divulgados na cultura ocidentalizada atual e apresentações de LIM. Apesar de haver semelhanças entre o evento descrito por Seeger e as seções de LIM, o texto acima representa quase tudo o que a “livre” improvisação não é. Musicistas que praticam a LIM não necessitam de um longo treinamento em alguma tradição musical para experienciá-la, não se exigem significados extra-sonoros em suas performances ou que o público o busque e procuram não colocar expectativas em seu fazer musical.

Ainda longe de configurar uma prática musical basilar para os cursos de graduação em Música, conservatórios e escolas do ensino regular, a LIM, talvez seja uma das únicas práticas artístico-sonoras que possibilita a plena experimentação dos sons em tempo real. Contudo, apesar da grande quantidade de pesquisas que vem sendo apresentadas

---

delimitado. Existem as referências extramusical, geográficas e históricas que condicionam os usos e funções desta prática” (Costa, 2003, 76). O pesquisador indica também que “todo sistema que emerge em determinado contexto pode ser encarado como um território ou como parte de um território. Assim, evocando o exemplo do choro, podemos dizer que é um idioma e um território, uma vez que é um sistema que supõe várias realidades: sociais, culturais, históricas, geográficas, musicais, etc. É o conjunto destas linhas de força existentes, interagindo ou não, superpostas e simultâneas, num determinado ambiente espaço temporal que pode definir o choro enquanto território [...] A desterritorialização se dá, por exemplo, quando um elemento proveniente deste sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências [...] A reterritorialização se dá através da inserção deste elementos em novos sistemas: sua atuação e sua ressignificação diante de novas referências” (Costa, 2003, 101).

no âmbito acadêmico e da ampliação do número de grupos e festivais especializados nessa prática musical experimental, a LIM ainda não possui um lugar estabelecido na educação musical de crianças, adolescentes e jovens graduandos no Brasil.

Talvez um dos motivos pelo qual a LIM não se encontre tão amplamente aceita seja o fato desta prática não trabalhar uma narrativa facilmente analisável como uma canção ou não possuir uma forma convencionada como o choro brasileiro, por exemplo. O grau de subjetividade em uma possível análise ou conversa sobre LIM seria tão repleto de não-conclusões que algumas pessoas poderiam se sentir sem rumo ao fazê-las e/ou considerar a existência dessa prática algo caótico ou apenas um “vale-tudismo”. Ela também poderia ser observada como hermética em alguns momentos e, talvez por isso, seja interpretada como a “delícia” das/os musicistas, algo realizado unicamente para o deleite de quem está tocando. A ideia sobre esse suposto hermetismo poderia vir do fato das músicas criadas em tempo real não possuírem letra - com raras exceções -, forma ou melodia (tema) explícitas ou, quem sabe, por não ser possível ter uma noção de quando a música irá terminar durante uma apresentação. No entanto, nada disso explicaria o fato da LIM não ser tão valorizada nas faculdades que, por exemplo, abordam música contemporânea europeia - por vezes até mais hermética - em seus cursos. Ou explicaria uma camada de juízo de valor arraigada e aplicada a certos tipos de confecção artística em razão de uma colonização internalizada (Tiburi, 2021)? Uma colonização que nos faz acreditar que de tanto ouvirmos algo, acabamos por achar que gostamos daquilo e que aquilo nos representa. Com isso, outras formas de expressão, como a LIM, não estariam em pé de igualdade com repertórios que possuem estruturas e objetivos bem definidos<sup>66</sup>:

Como tal trajetória foi constituída e consolidada por meio de modelos hegemônicos e excludentes de valoração, prática e ensino baseados nos cânones musicais europeus. Cânones que ascenderam sobre o mundo como modelo universal de produção e formação em música, principalmente a partir do século XVI, sustentados pelos mesmos pilares da construção da colonialidade e da modernidade (Queiroz, 2020, 161).

---

<sup>66</sup> Ao contrário do que propõe Corbett em seu livro *A listener's guide to free improvisation*, a LIM no âmbito pedagógico/acadêmico brasileiro ainda enfrenta, pelas razões apontadas acima, alguns impeditivos. Neste caso, não por falta de conhecimento, como o autor coloca que seria necessário para outras práticas musicais, mas talvez por excesso de colonização internalizada. Segundo Corbett: *Is takes no highly specialized training to understand improvised music. That's one of its meatiest joys: anyone can come to it. Unlike classical music, in which a caste of academics is officially charged with the music's interpretation and a full course of study might provide insight into one composer's oeuvre. Unlike jazz, with its more informally organized but no less fervent gatekeepers, who count bars and monitor harmonic progressions and listen for clever substitutions and transpositions, penalizing those who break the form and awarding gold stars to those whose approach extrapolates on convention with great individual style and panache. In our case, a degree is not required* (Corbett, 2016, 2).

Continuar a pensar a educação e a formação musical dessa maneira é colocá-la sob a égide da cultura eurocentrada e hegemônica do Norte Global. Assim, nossa escuta, dentro e fora da vida acadêmica, vem sendo colonizada desde que tais “cânones” são cultivados entre nós e até quando somente suas características forem valorizadas e subsidiadas.

Esta situação predominante nas universidades brasileiras, se reflete igualmente em contextos externos aos do ensino superior, acabando por comprometer as interfaces entre ambientes não acadêmicos e a LIM praticada ainda de forma tímida nos cursos de graduação em Música no Brasil. Com isso, esse tipo de prática musical experimental, acaba se refugiando em seus próprios territórios, sejam eles lugares vinculados à música de vanguarda ou nos breves espaços de cursos baseados em culturas musicais do Norte Global. Em razão deste panorama ainda pouco flexível, a LIM, paradoxalmente, acaba por se afastar dos preceitos de desterritorialização - se pensarmos em termos geográficos concretos - defendida por pesquisadores da área como uma das características desta prática:

é necessário que o músico que participa de práticas de livre improvisação estabeleça uma política de superação dos idiomas em que ele porventura se encontre imerso. Em outras palavras: o músico deve se colocar em um processo constante de desterritorialização, desestratificando a todo o momento (com a cautela de não cair no buraco negro do caos)(Costa, 2016, 71).

Para além destas questões de cunho político-pedagógico, as características que concedem à LIM possibilidades de desconstrução de preconceitos sobre o que pode vir ou não a ser música, aliam-se à reflexão sobre desierarquizações e decolonizações da escuta, proporcionando a investigação de aspectos sensórios humanos em meio a performances musicais elaboradas em tempo real. Nesse sentido, apesar de não se vincular de forma direta política ou filosoficamente aos movimentos decoloniais, poderia ser considerada, atualmente, como uma prática artística *decolonial*.

Vale ressaltar que a LIM talvez não tivesse sido concebida, estudada, divulgada sem que experimentos como os de um número considerável de compositores/as instrumentistas do Norte Global contribuíssem com a quebra de paradigmas no pensamento musical ocidental durante o século XX. Estes/as e outros/as improvisadores/as desenvolveram novas perspectivas sobre a percepção auditiva, como a música e sua elaboração podem ser renovados:

A livre improvisação se fundamenta em uma atitude radicalmente construtivista, baseada na prática empírica, criativa e experimental (geralmente coletiva e interativa), e no pressuposto de que a criação musical (ação e pensamento) é uma atividade que deve ser vivenciada e que pode ser acessível a todos (COSTA, 2016, 82).

Nas relações de troca de conhecimento e experiências pedagógicas, artísticas e socioculturais cabe a nós compreender o que, inevitavelmente nos influenciou, o que se pode levar em consideração e o que queremos transformar: se for para criticar é preciso conhecer, ser for para abandonar é necessário saber o que não lhe pertence. A partir desta perspectiva, investigar os aspectos sensoriais do ser humano atualmente, ainda que estes sejam hierarquizados em alguma instância, estimulados superficialmente, percebidos de formas segmentadas ou pouco associados à razão e ao conhecimento cientificamente comprovável, vem a ser uma ferramenta importante para promover processos artísticos *decoloniais*.

Por sua vez, uma *decolonização da escuta* em sua definição teórica não seria, portanto, somente tomar consciência dos modos como olfato, visão, paladar, audição e tato são manipulados em benefício do acúmulo de capital de poucos ou para dar vazão à opressões neocolonialistas das mais variadas espécies, mas é também compreender que há uma construção histórico-cultural hierarquizada dos sentidos humanos, principalmente nas sociedades colonizadas pela cultura ocidental/eurocêntrica. Partindo deste princípio, as ações artísticas desenvolvidas nesta pesquisa fundamentaram-se em processos empíricos autorais que priorizam o tempo real na criação musical, a ruptura com estruturas e estéticas tradicionalistas e qualquer aspecto da colonialidade diretamente associado aos sentidos humanos.

Ademais, considerando que a percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana (Ostrower,1987,10), cabe ao artista-pesquisador que se volta a esse tipo de processo, compreender suas lacunas e lapsos sensoriais no intuito de desenvolver o mais plenamente possível a percepção dos significados concebidos pelos sentidos humanos em seu contexto cultural e promover investigações atuantes e críticas.

**“É tempo de aprendermos  
a nos libertar do espelho  
eurocêntrico onde nossa  
imagem é sempre,  
necessariamente, distorcida.  
É tempo enfim, de deixar de ser  
o que não somos”.**

Aníbal Quijano, 2005.



## **Propostas e performances: autoetnografias dos processos de criação musical em tempo real**

Nesta seção, apresento relatos e reflexões (meus e de outras/os improvisadoras/es) acerca das *propostas de improvisação* e *performances* concebidas a partir da noção de *decolonização da escuta* e dos estudos teóricos sobre pensamento decolonial e Antropologia dos sentidos. Todas as *propostas de improvisação/performances* são baseadas na minha experiência com a vertente da música experimental denominada Livre Improvisação Musical (LIM) e junto a artistas e grupos que a praticam na academia ou em outros contextos, mas não se configuram como “improvisações livres” por possuírem, ainda que de forma bastante aberta e nada dogmática, algum elemento prévio que direcione as práticas musicais. Neste sentido, tenho preferido dizer que elas se configuram como *criação musical em tempo real*, apesar dessa denominação ser ainda genérica. Até que se encontre um nome melhor para esta maneira de compreender a improvisação não idiomática<sup>67</sup>, fico com esse conceito ainda por se definir.<sup>68</sup>

As *propostas de improvisação*, dentro do que concebo nestas investigações, configuram-se como práticas musicais previamente idealizadas, por uma ou mais pessoas, para direcionar um grupo (ou indivíduo) a trabalhar determinados aspectos sonoros, auditivos, sensórios (visão, tato, etc.), corporais, interpretativos, relacionais, espaciais, estéticos ou verbais durante sua execução. Há assim, um caráter “didático” nas *propostas de improvisação* no sentido de tornar exercitável alguns elementos que poderão ser trabalhados durante a prática de forma espontânea por cada integrante, sem a necessidade de um rigor extremo ou a busca por acertos, mas para que tais exercícios possam vir a tornar-se ferramentas a serem utilizadas também em improvisações posteriores<sup>69</sup>.

As *performances* desenvolvidas, as quais podem ou não terem sido geradas a partir de uma *proposta de improvisação*, têm como fundamento três noções: a sugestão de um

<sup>67</sup> Todo o tipo de improvisação que exija que saibamos “falar um idioma” específico, ou seja, ter informações e experiências prévias sobre determinado gênero musical para realizá-la. Qualquer gênero musical previamente estabelecido (baião, rumba, jazz, klezmer, polca, kuduro, punk rock, valsa, etc.) sobre o qual se irá improvisar, configurará uma improvisação idiomática.

<sup>68</sup> No meio acadêmico há quem utilize o termo *comprovação*, o qual ainda considero muito próximo da noção de composição individual dentro dos ideais europeus de concepção de uma obra musical. Por isso, ao invés de uma definição que seria muito arraigada aos moldes do que tenho criticado nesta pesquisa, prefiro ter a possibilidade de não utilizar um conceito definido, mas aberto a futuras considerações.

<sup>69</sup> Esta ideia é bem exemplificada em um dos diálogos expostos no documentário experimental “Som Latente” realizado por mim e pela artista e pesquisadora Marina Mapurunga. O link para o filme pode ser encontrado no texto “Etnografias audiovisuais e(m) enclausuramentos”, escrito em conjunto com a pesquisadora.

direcionamento prévio como as apresentadas para *propostas de improvisação*, a possibilidade de haver um público para quem ela será apresentada e o conceito de *performance*, a qual se caracteriza por ser uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes (Cohen, 2001, 31), sendo uma manifestação artística que foge de critérios e materialidades que a enquadrem como um tipo específico de arte e que busca se contrapor a regras e modelos preestabelecidos sócio-culturalmente. Utilizando as definições de Cohen:

a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com a uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte [...] o trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes de *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag, chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência (Cohen, 2007, 45).

Pensando em como promover subversões de concepções sensoriais, sonoras e performativas preestabelecidas entre as/os próprias musicistas com quem tive contato, criei uma série de *propostas de improvisação* que visam também uma extensão conceitual destas práticas musicais. Na criação musical em tempo real o que me interessa é seu caráter “aberto” em relação às demais formas de fazer e apresentar música, tendo ela como algo além da expressão e interação sonora de seus praticantes entre si e com seu público, por isso, as encaro como *performances*, em um sentido muito próximo do apresentado por Cohen. Assim, nesta pesquisa não se considera a *performance* de criação musical em tempo real (CMTR) como uma prática realizada somente a partir dos sons ou baseada na audição. Seguindo tais noções, os processos de criação de *propostas de improvisação* e *performances* aqui apresentados, representam ações estéticas que exemplificam diferentes formas de trabalhar o campo sensório humano no âmbito musical.

A interpretação dos sentidos humanos elaborada pelo pensamento cientificista ocidental, podemos dizer, opera a partir de hierarquizações e segmentações racionalistas. No âmbito da música orquestral/camerística de tradição europeia por exemplo, a qual de maneira generalizante é declarada por seus historiadores como “a música ocidental”, essas operações ocorrem no sentido de supervalorizar a escuta em detrimento de outros aspectos sensórios durante sua fruição ou, paradoxalmente, de

sobrepôr o sentido da visão, em razão de suas práticas performativas e pedagógicas fundamentadas exclusivamente no uso de partituras, sobre a própria audição. Já a cultura de massa, potencializada pelas novas tecnologias e sistemas de referência da internet tenta, muitas vezes com sucesso, afetar nossos sentidos a partir da dicotomia *falta/excesso*. Ou seja, no impinge a vivenciar situações sonoro-visuais compulsoriamente e ao acúmulo de estímulos sensoriais e, por consequência, nos deixa a escassez de incitações sensórias mais diversas e sutis.

Regidos por estas duas estruturas da cultura ocidental globalizante – o neoliberalismo que gere a indústria da cultura de massa e o pensamento cientificista -, os estímulos sensoriais impostos às sociedades ocidentalizadas nos impedem de termos o tempo de esperar, de percebermos onde, quando e como os sentidos interseccionam-se em nossas ações. Estas sutis atuações sensórias, muitas vezes desapercibidas por nossos intelectos, nunca deixaram de existir, mas acabam sendo ignoradas por termos nossas capacidades essenciais anestesiadas em situações de hiper-estímulos e em razão da inferiorização de saberes não atrelados ao sentido mais objetivo do ser humano: a visão.

A dicotomia *falta/excesso* embrenhada nas sociedades ocidentalizadas confunde, reparte, reconfigura, não em prol de organismos humanos porosos, ouvintes de seus próprios corpos, mas de pessoas menos diversas, homogeneizadas, globalizadas. Tendo a arte enquanto ambiente-radar, que exerce a função de indispensável treino perceptivo (McLuhan, 1964, 15), como poderíamos usufruir desta dicotomia no campo da criação artística? Como a falta ou o excesso de aspectos sensórios/expressivos poderiam, paradoxalmente, potencializar os processos de criação musical em tempo real contemporâneos? De que forma instauraríamos uma *estética da falta/excesso*, um processo gerado para e pelos contextos em que vivemos, em função de uma *decolonização da escuta*?

As *propostas de improvisação e performances* apresentadas nesta seção foram geradas a partir de autoetnografias sensoriais e processos de criação musical em tempo real e buscam, com isso, trazer apreciações e estabelecer debates sobre a conexão da escuta com outros aspectos sensórios do ser humano. Esta relação é pesquisada em *performances* desconstrutoras da ideia de um fazer musical acessado por instrumentos tradicionais ou técnicas pré-estabelecidas, gerando o acionamento cinestésico do corpo humano e condições para um estado de percepção interconexa. Traz, portanto, em seus preceitos a possibilidade de um fazer artístico multissensorial

*a priori*, configurando-se como contexto artístico profícuo às pesquisas do som e da *decolonização da escuta*. Nesse sentido, gera-se ferramentas/elementos sonoros-performativos que possibilitem acessos multissensoriais do corpo humano com ênfase em estratégias abertas, desenvolvidas durante a experiência com o que está ao redor, com aquilo que reverbera, que pode se tornar audível e perceptível aos demais sentidos por meios concretos e/ou abstratos.

É importante ressaltar ainda que as formas de atuação pretendidas a partir delas estão associadas ao contexto cultural em que me insiro como artista-improvisador e as pesquisas que realizo como músico, tendo em vista uma crítica à movimentos políticos totalitaristas, instituições neoliberais, cultura de massa e outras esferas de poder que são resultantes da colonização europeia e que intencionam, direta ou indiretamente, homogeneizar as capacidades sensoriais do ser humano e, por consequência, suas práticas culturais e artísticas. Assim,

a característica de arte de fronteira da *performance*, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, [...] questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação, etc. questões que são extensíveis à arte em geral. (Cohen, 2002, 27)

A Parte I desta seção descreve as *propostas e performances* de criação musical em tempo real idealizadas para serem mediadas pela internet<sup>70</sup> voluntária ou compulsoriamente, como ocorreu com as performances que foram realizadas durante o período de isolamento social instaurado em função da pandemia de Covid-19. Desde 2018, todo o ano tenho concebido propostas com estas características no intuito de observar as relações sensoriais que se estabelecem através de performance de CMTR elaboradas de forma remota, sendo algumas delas promovidas em dupla e outras em grupos maiores como, por exemplo, as propostas que concebi para as/os integrantes da Orquestra Errante. Nem todas, no momento de sua apresentação para as/os improvisadoras/es, tinham um nome definido, mas traziam situações que, posteriormente, vieram a facilitar sua denominação.

A Parte II, relata as concepções de *performances e propostas de improvisação* que puderam ser realizadas presencialmente, tanto antes, como depois da pandemia de

---

<sup>70</sup> Esta maneira de explorar a interação sonora (e visual) através da internet é conhecida como *música telemática* ou *performance musical telemática*. O que interessa aqui não é discorrer sobre este tipo de performance em si, mas como se comportam as/os improvisadores/as, seus estados de *presença* e perceptos sensoriais mediados pela telemática.

Covid-19. Algumas delas tornaram-se artigos publicados em revistas acadêmicas e exibidas em congressos e estão aqui em versões adaptadas e outras serão apresentadas pela primeira vez. As *propostas de improvisação e performances* concebidas durante estas investigações sobre aspectos sensoriais do ser humano, *decolonização da escuta* e criação musical em tempo real, são:

Parte I – Play along ou playing alone? (2018), criada para improvisadoras/es da Orquestra Errante a partir do conceito de *produção de presença* concebido por Hans Ulrich Gumbrecht, Sobre Presenças (2019), que continua as investigações sobre *produção de presença*, mas aponta para os estudos sobre a antropologia dos sentidos, tendo a participação do músico-pesquisador Miguel Antar<sup>71</sup>, Improvisação remota (2020), também criada para improvisadore/as da Orquestra Errante, mas em função de investigações sobre gesto corporal e silêncio e, por fim, Etnografias audiovisuais e(m) enclausuramentos, que narra a processo de criação e concepção do documentário Som Latente (2021), realizado totalmente de forma remota em conjunto com a artista-pesquisadora Marina Mapurunga. A Proposta Cítrica (2021), também realizada virtualmente, não foi concebida para ser mediada pela internet, porém, devido ao prolongamento da pandemia de Covid-19, acabou por ser desenvolvida remotamente e também será apresentada nesta sessão.

Parte II – Como escutar uma bergamota (2021), vídeo-performance resultante da Proposta Cítrica realizada remotamente com integrantes da Orquestra Errante, em que improviso com potes de vidro e algumas bergamotas. Nela contei com as provocações e captação de imagens da artista Samya Enes; Limit-ações (2019), criada para ser apresentada no Galpão Jardim das Máquinas (SP), esta performance dialoga com a interpretação de Jaap Blonk de *Ursonate* do compositor dadaísta Kurt Schwitters e foi apresentada “ao vivo” na Virada Cultural da UFABC (SP) e em versão filmada na KISMIF Conference 2021 organizada pela Universidade do Porto (Portugal); Às cegas: tocando bateria no escuro (2021/2022), relatos e gravações de improvisações

---

<sup>71</sup> Embora improvisadores/as no Brasil e fora dele já elaborassem performances com estas características antes da pandemia de Covid-19, tais propostas de improvisação remota, de certa forma, preconizaram o que iríamos ser obrigadas/os a fazer nos anos seguintes: improvisar, somente, via internet. A necessidade e popularização desta forma de realizar improvisações durante o período de isolamento social fez com que os estudos sobre aspectos sensoriais planejados para os primeiros dois anos destas investigações se desdobrassem em outras experiências e propostas nos terceiro e quarto anos da pesquisa.

individuais realizadas em trinta dias aleatórios tocando bateria com os olhos vendados em um quarto escuro; Proposta performativa sítio específico no Jardim das máquinas (2021), última das propostas destas investigações, contou com a participação das/os improvisadoras/es Paola Picherzky (violão), Tarita de Souza (voz) e Ronalde Monezzi (saxofone), sendo realizada no Jardim das Máquinas (SP) no início da retomada das atividades presenciais após a pandemia de Covid-19. Nela, improvisamos a partir da estética da *falta/excesso* do sentido da visão.

## Parte I

### **Play along ou playing alone? (2018)**

Neste relato, reflito sobre as experiências de uma proposta de improvisação concebida para grupos de-improvisadoras/es e elaborada entre as/os musicistas da Orquestra Errante - grupo de estudos em Livre Improvisação Musical (LIM) que acolheu meus intentos investigativos - a partir dos conceitos elaborados na obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

A Orquestra Errante (OE), fundada em 2009 por Rogério Costa, professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, desenvolve há anos em seus ensaios semanais o que denomino como uma *cultura de propostas*. Tais propostas são formadas por estratégias performativas de criação em tempo real oriundas das pesquisas individuais de suas/seus propositoras/es e propiciam o desenvolvimento de materiais sonoros que podem vir a ser utilizados em práticas de improvisação posteriores. Além disso, podem provocar discussões conceituais realizadas antes ou após as sessões de improvisação musical. O cultivo destas atividades é, desde a fundação do grupo, algo que compõe os ensaios e oferece às/aos propositoras/es a possibilidade de colocar em prática e à prova trabalhos autorais que dialoguem com as intenções político-estéticas da OE e, conseqüentemente, com os preceitos da LIM.

No contexto dos ensaios da OE há também uma tentativa constante de estabelecer uma desierarquização das atribuições de cada integrante, sendo validada assim uma dinâmica diversa, fluida e, ainda que a tentativa seja utópica, livre de padrões convencionais de organização coletiva. Tais desconstruções de padrões político-estético-sonoros buscadas pelo grupo permitem elaborar estudos que não necessitem de predeterminações conceituais associadas aos processos de criação, salvo, basicamente, a ideia de interagir com as/os demais integrantes e a intenção de criar música sem a obrigatoriedade de precedentes formais, estilísticos, rítmicos ou harmônicos<sup>72</sup>. Por outro lado, há também, em razão desta atitude “desobediente” por

---

<sup>72</sup> Um exemplo disso é o fato de o grupo observado estabelecer um ambiente estético apartado do fazer musical que depende da decodificação de códigos visuais, como a partitura por exemplo, para desenvolver seus processos de criação. O posicionamento político-estético da OE, assim como de outros grupos que praticam e pensam a LIM, coloca em xeque a utilização de partituras tradicionais ou gráficas compostas em momento diferido. Isto, dentre outras questões, em virtude das mesmas trazerem uma série de instruções e significados preconcebidos pelo/a compositor/a, conferindo sentido aos gestos corporais da/o *performer* e à sua sonoridade antes desta/e poder imprimir sua própria expressão física do som.

parte do grupo, uma abertura para diferentes tipos de formulações conceituais que possam vir a provocar a experimentação de modos de atuação sonora distintos dos já elaborados anteriormente pelas/os participantes da OE.

É importante mencionar que o campo da improvisação musical é bastante vasto e repleto de formulações conceituais e análises sobre sua prática. Em minhas pesquisas, trabalho a partir da ideia de que existem, de um modo geral, quatro maneiras de se conceber e praticar a improvisação na área da Música, a improvisação idiomática, a improvisação dirigida, a improvisação direcionada e a improvisação livre<sup>73</sup>, sendo as duas últimas as que definem o escopo sobre o qual minha proposta se estabeleceu. De maneira simplificada, as quatro maneiras de se pensar a improvisação em Música, podem ser explicadas assim<sup>74</sup>:

1) Maneira de se improvisar a partir de um gênero musical específico, onde se deve seguir padrões estilísticos, formais, harmônicos, melódicos, rítmicos, etc. O choro, a salsa e o jazz são alguns dos exemplos de gêneros musicais que se utilizam desta espécie de improvisação<sup>75</sup>. É todo o tipo de improvisação que exija que saibamos “falar um idioma” específico, ou seja, ter informações e experiências prévias sobre determinado gênero musical para realizá-la. Qualquer gênero musical previamente estabelecido (baião, rumba, jazz, klezmer, polca, kuduro, punk rock, valsa, etc.) sobre o qual se irá improvisar, configurará uma *Improvisação idiomática*;

2) A *improvisação dirigida* é uma prática musical em que não há a necessidade de se improvisar a partir da estrutura de um gênero musical predeterminado (podendo, eventualmente fazer uso de elementos oriundos de contextos idiomáticos), tendo um/a condutor/a como figura central que dirige os momentos de entrada de

<sup>73</sup>As improvisações dirigidas, direcionada e livre também podem apresentar momentos em que se configuram gêneros musicais preestabelecidos, embora sem possuir os mesmos objetivos que a improvisação idiomática.

<sup>74</sup>No âmbito das pesquisas em improvisação musical, procuramos subdividir as maneiras de praticá-la a partir da “liberdade” formal, harmônica, melódica, rítmica, textural, performativa, etc. que se pode ter durante suas performances. A partir deste ponto de escuta, temos: a *livre improvisação*, quando apenas preceitos de escuta, interação e experimentação sonora fundamentam a prática musical; a *improvisação direcionada* ou *propostas de improvisação*, quando há diretrizes iniciais a serem seguidas pelas/os performers (Ex.: nunca tocarem mais de três pessoas por vez em um grupo de dez pessoas envolvidas em uma seção de improvisação) embora o nível de escolhas sonoras a serem realizadas aleatoriamente por cada pessoa envolvida ainda seja bastante alto; a *improvisação dirigida*, quando há um/uma condutor/a para reger um grupo de improvisadoras/res a partir de sinais variados que podem sugerir altura, dinâmica, ritmo, instrumentação, etc, mas que ainda permitem certo grau de improvisação por parte da/o performer (Exemplos de linguagens de sinais para improvisação dirigida: *Soundpainting* criada por Walter Thompson e *Conduction* criada por Lawrence D. Butch Morris); e a *improvisação idiomática*, formas de improvisar baseadas em gêneros musicais específicos como o jazz, a salsa, o choro, etc. dentro das quais é necessário conhecer previamente, ciclos rítmicos, escalas melódicas, harmonia e estrutura formal associados a cada um destes gêneros, dentre outros pré-requisitos.

<sup>75</sup>Tais gêneros musicais, ao longo do tempo, têm se transformado e seus praticantes nem sempre seguem os parâmetros mencionados acima de forma literal. Como já dito, esta explicação serve apenas para fins de localização de uma maneira de pensar a improvisação, por isso não comporta o aprofundamento ou a exemplificação de possibilidades de transformação e hibridismos associados a estes gêneros musicais;



instrumentos ou naipes, as mudanças de intensidade, nuances timbrísticas, etc. a partir de sinais gestuais criados por ele/ela e/ou outros/as condutores/as. Embora não seja obrigatório improvisar dentro de um estilo ou gênero musical definido durante as sessões de improvisação dirigida, com o estabelecimento da função do condutor nesta prática, a dimensão dos momentos de improvisação/criação de seus instrumentistas é mais reduzida;

3) A *improvisação direcionada* é uma prática musical em que as/os musicistas podem improvisar sem a necessidade de uma estrutura, gêneros predeterminados ou condutor/a. Ainda assim, devem seguir roteiros e/ou diretrizes relacionais sugeridos antes da prática pelas/os própria/os musicistas ou por pessoas externas ao grupo executante. As propostas de improvisação criadas para a Orquestra Errante seguem esta ideia de configurar a prática musical;

4) A *improvisação livre* ou *livre improvisação musical (LIM)*, basicamente, é uma prática musical que segue os preceitos de interação, de escuta do ambiente, de experimentação individual e coletiva e, muitas vezes, de reformulação de padrões técnicos e conceituais vinculados à expressão sonora. Esta prática de improvisação, é a base para a proposta criada para a Orquestra Errante por possibilitar que, salvo os momentos direcionados elencados por mim, que a subjetividade da/o musicista exista com mais liberdade no momento de criação.

Nos últimos anos, a utilização de procedimentos da comunicação telemática<sup>76</sup> em sessões de LIM e outras formas de criação musical em tempo real tem sido objeto de estudo de minha pesquisa como músico e membro da OE, junto da qual concebi uma proposta fazendo uso de gravadores de áudio e computadores conectados à internet para realizar investigações performativas. O tema está envolvido com a pesquisa que desenvolvo sobre em que proporção os sentidos humanos, que não somente a audição,

---

<sup>76</sup> A telemática pode ser definida como a área do conhecimento humano que reúne um conjunto e o produto da adequada combinação das tecnologias associadas à eletrônica, informática e telecomunicações, aplicados aos sistemas de comunicação e sistemas embarcados e que se caracteriza pelo estudo das técnicas para geração, tratamento e transmissão da informação, na qual estão sendo sempre mostradas as características de ambas, porém apresentando novos produtos derivados destas características (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Telemática> - acessado em 16.10.2022). Os dispositivos elétricos como extensões do corpo humano - como formulou Marshall McLuhan na década de 1960 -, para além de suas capacidades de ampliar aspectos da comunicação humana, trazem consigo suas deficiências e seus efeitos colaterais. Estas características, por sua vez, podem ser percebidas pelo ser humano em maior ou menor grau dependendo da situação. Nos últimos anos, a necessidade de estarmos isolados socialmente, em razão da pandemia de covid-19, fez com que nos tornássemos mais dependentes das máquinas o que, invariavelmente, nos colocou em relação mais próxima com estas questões. Considerando um dos seus efeitos da comunicação telemática, o atual momento pode ser visto como o auge da descorporeização das relações humanas. A noção de *tempo líquido* concebida por Zygmunt Bauman há duas décadas, se estabelece hoje com maior intensidade, tornando mais aparente as limitações dos dispositivos que utilizamos para nos comunicar e expressar artisticamente. Isto, apesar da imensa quantidade de novos aplicativos para celulares e *softwares* que têm atualizado nossas máquinas na tentativa de solucionar os problemas da comunicação remota realizada por meio de aparatos eletrônicos.

estão imbricados na performance de LIM e como, a partir deles, se relacionam as/os musicistas durante a prática de criação musical em tempo real.

A LIM, como já dito, opera em um ambiente de experimentação de timbres, técnicas e relações sonoras das mais diversas em prol de uma prática que possa ser desprovida de elementos específicos de tradições musicais *euroditas* ou populares. Mais precisamente, não necessita se configurar a partir de tonalismos, ostinatos rítmicos preconcebidos, formas ou formações que venham situar o fazer musical dentro de algum gênero preestabelecido. Ademais, durante as práticas de LIM também coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas (Costa, 2016, p.39) que conferem a cada sessão qualidade única, não passível de ser repetida por conta de sua proposital efemeridade. Em suma, a LIM se dá a partir da escuta apurada da/o *performer* sobre si mesmo e em direção a/ao outra/o e às experiências que as relações entre musicistas instauram no decorrer de sua elaboração, sendo estimulado em suas práticas que apenas fatores contingenciais promovam as mutações sonoras que venham a ocorrer durante as sessões. Além disso,

esses processos podem ser realizados de forma totalmente sonora, porém sempre são afetados em algum nível, aberta ou veladamente, por informações não sonoras, incluindo as qualidades semânticas, espectro-morfológicas, visuais ou cinestésicas. (Nance apud Aliel *et al.*, 2018, 170).

Neste contexto, optei por desenvolver um estudo baseado nos relatos individuais e experiências do grupo, tendo como fundamento a noção de *produção de presença* desenvolvida pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. Este conceito foi trazido como elemento provocador da prática das/os musicistas que participam, semanalmente<sup>77</sup> dos encontros da Orquestra Errante, tendo como objetivo tensionar a reflexão acerca das oscilações de *efeitos de sentido* e *efeitos de presença* (Gumbrecht, 2010, 22) que podem ser estabelecidas durante este tipo de performance e proporcionar debates sobre a experiência estética associada à presença física e/ou virtual em práticas artísticas cuja materialidade principal é o som. Com isso, desenvolvi um “recorte metodológico” voltado à pesquisa empírica e às singularidades de cada pessoa, o qual não poderia ser condicionado por uma epistemologia puramente hermenêutica<sup>78</sup>. Ao

---

<sup>77</sup> Os encontros da Orquestra Errante acontecem toda quinta-feira das 17h às 20h no Departamento de Música da Universidade de São Paulo.

<sup>78</sup> Essa noção é exposta em diversos trechos de *Produção de Presença*. Para Gumbrecht sua obra assume o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos 'Artes e Humanidades' (Gumbrecht, 2010, 15). Além disso, o conteúdo do livro pretende se afastar da escola

conceber a proposta seguiu, portanto, uma das principais substâncias do pensamento gumbrechtiano, o qual

[...] defende o *riskful thinking*, aproximadamente *pensamento arriscado* [...] Segundo Sanford (2000, p. 1), em face desse pensamento, Gumbrecht reconhece que o papel da academia é ‘manter viva a complexidade sublime’, pelo movimento heurístico, visando [...] ‘perseguir ideias [*sic*] e realizar pesquisas que não [produzam] apenas uma ou algumas respostas fáceis, mas geralmente novos questionamentos’. Nessa perspectiva, de modo geral, sua filosofia abre-se como possibilidade à diversidade epistemológica (Silva, 2017, 506).

Tendo esta concepção como referência, a proposta performativa apresentada às/aos musicistas da OE configurou-se metodologicamente a partir do pensamento apresentado em uma obra teórica que prioriza o desenvolvimento de uma nova epistemologia, a qual intenciona desestabilizar a noção que temos sobre o sentido nas relações humanas e com *as coisas do mundo*<sup>79</sup>.

Ao arriscar-se na relação interdisciplinar e com uma teoria que tangencia a área musical, este estudo tem a intenção de compreender a necessidade da concretude da presença física em processos de criação em tempo real e o impacto dos sons executados em um mesmo espaço acústico, comparando-os à representação bidimensional da imagem virtual e aos sons remotamente produzidos.

Vale também mencionar que a intenção deste estudo não é discutir a implementação de ferramentas de transmissão sonora ou a difusão de novas tecnologias para interação artística, mas tentar compreender a expressividade e a comunicação humana elaborada através de aparatos comuns da telemática e problematizar como a atual naturalização das relações virtuais se propaga nos discursos poéticos ao compararmos processos de criação musical realizados em ambientes virtuais com atuações musicais elaboradas simultaneamente em espaços concretos.

Logo, compete ao estudo provocar uma reflexão sobre o que vem a ser a presença<sup>80</sup> e as oscilações *entre efeitos de sentido e efeitos de presença* colocadas por Gumbrecht a

---

puramente hermenêutica que no discurso das Humanidades estão protegidos por gestos de intimidação intelectual (Gumbrecht, 2010, 80). O autor coloca também que ao tentarmos encontrar um modo de definir [as] ‘materialidades da comunicação’ e estabelecer quais os instrumentos mais adequados para analisá-las, fomos obrigados a pensar nas Humanidades, tal como existiam (e ainda hoje, na maioria dos casos, existem), como uma tradição epistemológica que, ao longo de mais de um século, nos mantiveram à margem de tudo que não poderia ser descrito como, nem transformado numa, configuração de sentido (Gumbrecht, 2010, 120).

<sup>79</sup> Segundo Gumbrecht uma das maneiras de se perceber a *produção de presença* é a partir do impacto que *as coisas do mundo* causam em nós: E não desejamos precisamente a presença, não é o nosso desejo de tangibilidade tão intenso, por ser o nosso ambiente cotidiano tão quase insuperavelmente centrado na consciência? Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele (Gumbrecht, 2010, 135).

<sup>80</sup> Neste sentido, a ideia de *presença cênica* pesquisada há décadas no âmbito das Artes Cênicas e pouco discutida na área da Música se conectaria com a proposta por inserir uma noção corporal e performativa, a qual as/os musicistas, em sua maioria, não estão habituadas/os.

partir das relações intersubjetivas do grupo de livre improvisadoras/es, as/os quais apresentaram relatos que não se encerram em si mesmos, promovendo a construção de conhecimento, por vezes, distante das correntes da área musical estrita.

\* \* \*

Segundo Gumbrecht, após o Iluminismo, influenciado pelo pensamento cartesiano, o ser humano passou a relacionar-se com o mundo a partir de uma perspectiva hermenêutica, baseada no sentido e no significado que podemos dar ao que nos rodeia. Em sua concepção, o autor explora a ideia de que,

Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos (Gumbrecht, 2010,14).

Partindo de análises históricas, culturais e filosóficas, Gumbrecht sugere que concebamos a experiência estética como uma oscilação/tensão (às vezes uma interferência) entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* e propõe que a *presença* se dê a partir de relações espaciais e vê a palavra *produção* com o significado *trazer para adiante*. Portanto, coloca os objetos, *as coisas do mundo*, como mediadores destas relações:

Se ‘producere’ quer dizer literalmente, ‘trazer para adiante’, ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. (Gumbrecht, 2010, 38).

À luz desta concepção sobre a presença, passei a analisar relações performativas mediadas por dispositivos das novas tecnologias, tais como computadores, plataformas de comunicação virtual ou gravações de áudio que auxiliam a/o musicista a estudar sobre determinados padrões rítmico-harmônicos - como é o caso dos *play alongs*<sup>81</sup> -, mas que, ao mesmo tempo a/o impedem a afecção de seu/sua interlocutor/a por este/a utilizar (ser) uma gravação preconcebida e não estar presente no mesmo espaço físico

---

<sup>81</sup> *Play alongs* que em português pode ser traduzido como *acompanhar*, *cooperar* ou mesmo *fazer algo que alguém disse para fazê-lo*, são também gravações de músicas, normalmente do gênero popular, as quais têm sempre um dos instrumentos da versão original suprimido para que seu instrumentista/cantor possa estudá-las sem ter de tocar em uníssono com um instrumento idêntico, como seria se ensaiasse com a versão original da música escolhida. Assim, simula em tempo real a prática com outras/os musicistas.

que a/o *performer* que está tocando sobre a gravação.

É importante ressaltar que, nestes tipos de performance, embora haja dispositivos eletrônicos mediando as relações sonoras, não se pode esquecer que o corpo da/o *performer* como um todo é, desde o princípio, o mediador de qualquer relação que se estabeleça musicalmente e que estamos diante de máquinas ou tecnologias virtuais que podem servir como amplificação e restabelecimento das conexões do ser humano com o mundo, como aponta o pesquisador e compositor Fernando Iazzetta:

Deve-se [...], entender o desenvolvimento das máquinas como um modo de se criar interfaces entre as dimensões do corpo e as dimensões do ambiente. Nesse sentido, a máquina deixa de fazer uma remissão ao inumano para colocar-se como conexão do humano com seu ambiente: as máquinas possibilitam a projeção das ações do homem na dimensão do ambiente, amplificando, estendendo, ou acelerando essas ações (Iazzetta, 2009, 82).

No entanto, considerando as categorias perceptivas e comportamentais voltadas para atividades como exploração, seleção, foco de atenção e ações e interações com o mundo (Reybrouck *apud* Iazzetta, 2009, p.78) instituídas pelos seres humanos, nem sempre teremos as máquinas como elementos catalisadores de *produção de presença* no ato performativo.

É possível utilizar como exemplo o problema que envolve situações performativas como peças de teatro ou concertos musicais que, gravadas e posteriormente apresentadas em vídeo, parecem perder sua potência e/ou seu impacto cênico, sendo quase que destituídas de suas qualidades vinculadas à *presença*.

Impulsionado por estas questões, me propus a observar onde e como se instaura a *produção de presença* na LIM a partir da proposta performativa a ser executada pela Orquestra Errante em dois encontros subsequentes realizados entre os meses de maio e junho de 2018. Durante o processo de pesquisa, observei as comunicações mediadas pela internet que se fraccionam, por conta de problemas com a latência, *softwares* ou *hardwares* das máquinas, o que, irremediavelmente, nos coloca diante de diálogos intermitentes ou de situações de ausência de comunicação.

A proposta, no entanto, não tinha como objetivo restringir a inventividade e empirismo técnico-sonoro das/os *performers*, mas aplicar o que tenho chamando de *molduras poéticas* durante minhas proposições para a OE. Deste modo, desenvolveria um contexto diferente do ambiente de criação rotineiro do grupo a partir da inserção de alguns direcionamentos para as sessões de improvisação, em função de uma reflexão sobre as performances, das relações entre musicistas e de discussões posteriores sobre

a noção de *produção de presença*.

Os direcionamentos iniciais da proposta foram sugeridos ao grupo uma semana antes dos dois encontros em que a executaríamos<sup>82</sup> e nos quais conversaríamos sobre os desdobramentos das sessões de improvisação.

Neste primeiro momento, optei por não explanar sobre as referências e os objetivos da proposta em razão das diretrizes serem bastante simples e porque os procedimentos de minhas pesquisas tentam seguir, na medida do possível, uma metodologia que se vincula à ideia de *experiência* segundo o que afirma Jorge Larrosa. O professor de filosofia da educação a define como tudo o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca (Larrosa, 2014, 18), defendendo que o simples fato de termos informações a respeito do que vivenciaremos nos distancia do estado de *experiência*.

Para que melhor se compreenda as discussões a serem elaboradas neste texto, apresento abaixo as diretrizes da proposta lançada às/aos musicistas que integram<sup>83</sup> a Orquestra Errante:

#### Parte I (primeira semana)

- 1 - Formar um duo com outra pessoa do grupo e gravar sozinha/o um solo de, no máximo, 10 minutos;
- 2 - Enviar o solo gravado para sua dupla por e-mail, whatsapp, wetransfer, etc. durante a semana que antecede o encontro do grupo;
- 3 - Improvisar, em casa, sobre a gravação recebida (IMPORTANTE: não ouvir o solo antes de improvisar. Aperte *play* e saia ouvindo/tocando);
- 4 - Relatar, durante o encontro semanal do grupo, como foi a experiência.

#### Parte II (segunda semana)

- 1 - Durante o encontro semanal do grupo, formar duos, de preferência, diferentes daqueles que se formaram para a primeira parte da proposta;
- 2 - As/os integrantes do duo devem estar conectados à internet em salas diferentes<sup>84</sup> e improvisar com a/o outra/o por, no máximo, 10 minutos<sup>85</sup>;
- 3 - Relatar, após as sessões de todos os duos terem sido elaboradas, como foi a experiência e que reflexões pôde fazer sobre essa maneira de improvisar.

---

<sup>82</sup> A primeira pessoa do plural será muitas vezes conjugada ao longo do texto porque, como membro da Orquestra Errante há três anos, também participei da proposta criada por mim e por ter me envolvido nas discussões sobre as sessões de improvisação e sobre a teoria desenvolvida por Gumbrecht.

<sup>83</sup> Nas duas semanas em que a proposta foi elaborada, estiveram presentes nos encontros 18 musicistas, sendo que todas/os relataram, em pelo menos um dos encontros, suas experiências para o grupo: Caio Righi, Rogério Costa e César Martini (saxofones), Fabio Martinelli (trombone), Miguel Antar (contrabaixo) Paola Pickerzky e Guilherme Beraldo (violões), Fabio Manzione (bateria e percussão), Cassio Moreira (percussão), Stênio Biazon e Ines Terra (voz), Marina Mapurunga e Flora Holderbaum (violinos), Natália Francischini, Denis Abranches e Pedro Sollero (guitarra) Tiago Azevedo (flauta transversal) e Mariana Carvalho (piano).

<sup>84</sup> No momento, dispúnhamos de duas salas do Departamento de Música da Universidade de São Paulo e seus respectivos computadores e caixas de som.

<sup>85</sup> As limitações de tempo da proposta serviram apenas para que fosse possível todas/os improvisarem e relatarem suas experiências dentro do período de encontro do grupo.

Para fazer confluir minhas reflexões acerca da *presença* e o contexto criativo da OE, desenvolvi a proposta performativa com o objetivo de criar mecanismos que, premeditadamente, provocassem a sensação da ausência espacial de instrumentos e instrumentistas no intuito de, em performances presenciais futuras, potencializar a *produção de presença* e o impacto das *coisas do mundo* sobre as/os improvisadoras/es. Ao propor a utilização desses recursos artificiais<sup>86</sup> para mediar as performances de LIM do grupo, também busquei observar o que nas relações entre as/os musicistas advém do âmbito sonoro, o que é visual, o que pertence às condições espaciais onde se encontram musicistas improvisadoras/es, ou mesmo o que pode estar ligado a outros sentidos do corpo humano.

Para fomentar as discussões sobre as sessões de LIM formulei cinco perguntas, as quais expus aos integrantes do grupo ao término da segunda parte da proposta, seguindo a ordem em que elas se encontram a seguir<sup>87</sup>:

- 1) A utilização de ferramentas amplamente difundidas para o estudo da improvisação idiomática, como é o caso dos *play along*, funciona para a prática da LIM?
- 2) A “presença sendo a corporificação de algo” (Gumbrecht, 2010, 167), como chegar ao estado de presença?
- 3) A improvisação mediada pela internet e/ou por gravadores de áudio nos faz sentir a falta física do outro?
- 4) A filtragem sonora e visual produzida por aparelhos eletrônicos/mídias virtuais nos impede de “corporificarmos” a *presença*, o impacto que o outro ou *as coisas do mundo* nos causa?
- 5) As mídias virtuais eliminam, amenizam ou restauram a *produção de presença*?

\* \* \*

---

<sup>86</sup> O termo “artificiais” é utilizado em virtude das sessões de LIM da Orquestra Errante ocorrerem, quase sempre, de forma presencial.

<sup>87</sup> Algum tempo depois de ter terminado as experiências com o grupo, resolvi responder, o mais sucintamente possível, as perguntas realizadas às/aos participantes da OE. Estas são as respostas que escrevi à época: (1) Não. Precisamos da presença física ou virtual da/o outra/o em tempo real para improvisar em diálogo, embora a utilização do “*play along*” possa ser um exercício provocador de nossa imaginação; (2) A concentração no que se está fazendo, a atenção ao diálogo, a prática do esquecimento e da não perturbação com situações que não as do presente, perceber a escuta do corpo como um todo e não praticar a hierarquização dos sentidos humanos figuram como algumas das qualidades a serem cultivadas durante a busca pela presença; (3) Sim. A LIM, a meu ver, é uma performance interativa para além de aspectos sonoros e possibilita ações e processos que estão fora do âmbito da performance musical tradicional como troca abrupta de instrumentos, gestos mais cênicos do que sonoros, o uso da palavra desassociada da música ou do ritmo musical, a liberdade de não tocar, a relação sem quarta parede com o público, a relação com o espaço acústico, etc; (4) Em parte sim, se considerarmos que a performance de LIM, a qual se manifesta virtualmente apenas a partir do som e minimamente através da imagem, seria limitada em muitas de suas possibilidades inventivas; (5) Acredito que apenas amenizam no momento de sua realização, por outro lado, potencializam as ações performativas posteriores talvez em razão do desejo de presença da/o outra/o.

Após a primeira parte da proposta ter sido elaborada, cada dupla relatou suas dificuldades, expectativas e esforços para improvisar livremente a partir das gravações recebidas, ressaltando peculiaridades e características de cada sessão. Comento, nos parágrafos seguintes, algumas citações/situações paradigmáticas dessa experiência e as avaliações feitas pelas/os integrantes do grupo em seus relatos.

Vale mencionar que nessa primeira parte da proposta as/os integrantes do grupo ainda não tinham tomado conhecimento das perguntas elencadas acima, as quais foram apresentadas somente após as últimas sessões de improvisação da segunda parte da proposta.

Inicialmente, durante os relatos das/os musicistas da OE surgiram questões sobre o funcionamento dos dispositivos de áudio e as dificuldades em lidar com a proposta durante a semana por conta de compromissos externos ao grupo ou mesmo para se comunicar com as/os parceiras/os de improvisação. Em seguida, passaram a “tomar conta” dos relatos comentários sobre a formulação de situações hipotéticas anteriores à improvisação em si, o que, para além de divergir da proposta e de ter afastado alguns/as dos/as improvisadores/as do ato de improvisar com a gravação de sua/seu parceira/o, colocou as/os *performers* diante de um dilema temporal: pensar a performance em tempo diferido e planejar o que será tocado ou vivenciar em tempo real o que está por vir, permitindo que os devires da improvisação estabeleçam relações entre os *performers*?

Estes questionamentos parecem ter ocorrido não somente antes das performances, mas também durante as mesmas, gerando no/a improvisador/a oscilações entre momentos de pura reflexão sobre o fazer (*efeitos de sentido*) e momentos de interação e imersão (*efeitos de presença*).

Outro aspecto importante a ser destacado é a ideia de que não é possível elaborar uma performance de LIM a partir de uma gravação, sem a presença em tempo real da/o outra/o. Esta noção foi colocada por Inês Terra<sup>88</sup> e Guilherme Beraldo<sup>89</sup> ao fazerem os relatos de suas sessões com o *play along* enviado pelas/os parceiras/os. Com essas palavras, inauguram-se na discussão as falas sobre a presença e a ausência do outro durante as improvisações elaboradas a partir das gravações de áudio, e as/os improvisadoras/es passam a discorrer sobre “o não poder afetar a/o outra/o”, por estes

---

<sup>88</sup> Inês Terra é mestra em Música pela Universidade de São Paulo e integrou a Orquestra Errante como artista da voz.

<sup>89</sup> Guilherme Beraldo é graduando em Música pela Universidade de São Paulo e integra a Orquestra Errante como violonista.



não estarem no mesmo espaço físico, sobre o “tocar em cima” da/o outra/o e até mesmo sobre um caráter mais diretivo da proposta, considerando que, normalmente, as práticas da OE são de livre improvisação musical.

Nesse sentido, a provocação inicial colocada aos *performers* parecia estar fazendo efeito, instaurar a ausência para propiciar *desejo de presença*, gerando um incômodo útil para o que ocorreria na semana seguinte. Por outro lado, as observações de Inês e Guilherme também trouxe à consciência o fato de que, para contrabalançarmos a ausência do outro, quase sempre nos colocamos a imaginar os gestos corporais, a posição espacial, os timbres que o outro normalmente faz quando presente. Ou seja, em decorrência da não presença física de outra/o performer com quem se está improvisando, se recria a imagem e os movimentos da/o outra/o no intuito de improvisar a partir do que pode vir a ser a imagem daquela/e parceira/o executando um determinado som ou gesto musical, tornando a performance diante da gravação quase que um ato de adivinhação de sonoridades e de gestos corporais e musicais.

Uma performance que, pela ausência da/o outra/o se torna *reflexiva*, em ambos os sentidos do termo, comprova o fato de que também improvisamos dentro de um estado de confluência com nossa imaginação e memória, como afirma o músico e pesquisador Manu Falleiros:

[...] na improvisação, de maneira geral, a memória e o imaginário são elementos de importância e envolvidos diretamente na criação, mas eles apenas se tornam ativos e direcionados para este fim quando requeridos pelo momento da ação criadora. (Falleiros, 2012, 50).

Imaginação e memória, normalmente, podem ativar processos mais associados a aspectos técnicos e sonoros em momentos de criação. Entretanto, nas sessões instauradas pela proposta, o ato de imaginar esteve, quase sempre ligado à intenção de perceber os gestos físicos da/o outra/o, enquanto a memória parecia buscar ideias pregressas sobre a/o outra/o e quais seriam suas ações em tempo presente, considerando que todas as integrantes desta proposta possuíam alguma ideia preconcebida das/os demais por tocarem juntas há algum tempo. Ou seja, pareciam se ater mais a relações externas do que internas. A existência deste tipo de intenção foi relatada por Marina Mapurunga<sup>90</sup> e Mariana Carvalho<sup>91</sup> em diferentes momentos das discussões sobre a proposta:

---

<sup>90</sup> Marina Mapurunga é doutora em Música pela Universidade de São Paulo e integrou a Orquestra Errante como cantora e violonista.

<sup>91</sup> Mariana Carvalho é graduada em Música pela Universidade de São Paulo e integrou a Orquestra Errante como pianista.

“O que eu senti é que no começo não tinha muito espaço para mim, aí eu ficava 'nossa, gente como foi que ele fez isso?!' Eu fiquei tentando imaginar como ele tava fazendo aquele som. Aí eu, 'gente, isso aqui deve tá editado, não acredito!' Depois queria até saber se é ou não. Nossa, uma coisa assim atrás da outra, eu não conseguia, eu entrava, mas eu me sentia meio que intimidada até porque eu não tava me escutando bem”.

“Acho que isso de você ficar pensando os lugares que você imagina que a outra pessoa vai tocar, assim, tipo, por mais que eu tenha feito para o César eu também sabia que podia ser para outras pessoas, sei lá, que eu podia mandar para outras pessoas, sei lá, então eu também pensei em tocar imaginando que teria buracos ou coisas para as outras pessoas tocarem”.

Na segunda parte da proposta (segunda semana), após as duplas terem improvisado mediadas pelas plataformas de comunicação virtual<sup>92</sup>, li trechos do livro de Gumbrecht<sup>93</sup> e as cinco perguntas relacionadas ao tema para dar início aos relatos e discussões sobre as recém- executadas sessões de livre improvisação.

Diferentemente da semana anterior, neste dia, a exposição dos relatos/reflexões se deu de forma aleatória, não seguindo uma ordem linear a partir da organização de execução de cada uma das duplas. Seguindo este critério, as descrições neste trecho não estão agrupadas exatamente como aconteceram durante as conversas, mas a partir da quantidade de ocorrências de cada tópico discutido e/ou de sua relevância para a pesquisa.

A segunda parte da proposta, em comparação com a primeira, dispunha de uma nova materialidade, os estímulos visuais emitidos pelas telas dos *notebooks* presentes nas duas salas em que ocorreram as sessões de improvisação. Por esse motivo a discussão se iniciou tendo como temáticas a demasiada valorização do sentido da visão na atualidade, a característica bidimensional da imagem e a tentativa das mídias virtuais de reproduzirem os fluxos de acontecimento da vida real.

A hipervalorização do sentido da visão nas culturas ocidentalizadas extrapola os contextos das relações sociais, podendo também estar imbricada a relações estéticas como performances de LIM. Assim, nossa construção de conhecimento está intimamente atrelada à visão, chegando esta a se sobrepor aos demais sentidos<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Neste dia da proposta, utilizamos dois notebooks ligados à caixas de som e à plataforma de comunicação virtual *Google Meet/Hangouts*.

<sup>93</sup> *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* de Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.

<sup>94</sup> Mesmo entre musicistas e músicos pude verificar discursos impregnados de analogias entre a percepção do que é visual e do que é sonoro, comprovando uma hegemonia do sentido visual sobre o auditivo mesmo quando nos referimos oralmente sobre a materialidade do fazer musical. Expressões como “aumentar o Caio (nome de um dos músicos participantes da proposta)”, “projetar o som” e “eu tenho um recurso que ele não tem do ponto de vista acústico” denotam um discurso impregnado de verbos e termos em que o sentido da visão parece prevalecer sobre o da escuta, fazendo com que o significado do “ouvir” seja incorporado pelo ato de “ver” o que também acaba por comprovar as transversalidades entre os sentidos humanos e como as naturalizamos.

humanos e, muitas vezes, a servir como principal fonte de apreensão da realidade, como afirma a antropóloga Silvia Caiuby Novaes:

De todos os sentidos, é à visão que atribuímos um valor privilegiado. A associação entre olhar e conhecimento pode ser percebida em alguns indícios, como o nome de várias revistas de informação: *Veja*, *Visão*, *Nouvel Observator*, *Vu*, *Look* etc. (Novaes, 2009, 38).

[...]

Nesse sentido, uma outra conquista desse privilegiamento da visão é que as imagens que produzimos acabaram por dominar nosso cotidiano, chegando mesmo a substituir a experiência. (Novaes, 2009, 40).

Em virtude desta hipervalorização do sentido da visão<sup>95</sup>, temos cada vez mais ampliada a carga de estímulos gerada por dispositivos de comunicação telemática, como aparelhos celulares e *notebooks*. A influência deste contexto comprovou-se nas performances das/os integrantes da OE, demonstrando a necessidade do sentido da visão nas sessões de LIM realizadas por meio de mídias virtuais, o qual atuou significativamente sobre a prática de uma expressão artística que tem o som como principal materialidade. A partir disso, surgiram as questões sobre quais informações ou *presenças* são transmitidas pela imagem do corpo, seja ela concreta ou virtual, que poderiam interferir no som que será emitido por quem a vê.

As comparações entre improvisações presenciais e virtuais são inevitáveis, tendo em vista que é quase impossível dizermos que a presença física do outro não nos traz algo de impactante, ou que, quando em frente a uma tela temos como dimensionar perfeitamente os espaços em que a/o outra/o e seu som estão operando. Em frente à tela que produz apenas imagens em duas dimensões deixamos de poder utilizar nossa percepção espacial, o que tenho chamado de *soslaio do corpo*<sup>96</sup> e, ao mesmo tempo passamos a sofrer o impacto das coisas do mundo (Gumbrecht, 2010, 14) sobre nós de maneira, podemos dizer, incompleta. No caso da improvisação em duplas via internet, os *soslaio do corpo* de cada *performer* deixariam de perceber o som da/o outra/o e de seu espaço reverberando da mesma forma, já que cada um/a esteve em espaços

<sup>95</sup> Os estudos da antropóloga não se limitam à atualidade. O privilegiamento do sentido da visão e sua relação com o conhecimento figuram como aspectos culturais que vem sendo construídos há alguns séculos pelas sociedades ocidentalizadas. A própria autora afirma em outro trecho do mesmo artigo: “Na segunda metade do século XIX, com a invenção das novas tecnologias para reprodução de imagem como fotografia e, posteriormente, o cinema há uma clara associação entre olhar e conhecimento” (Novaes, 2009, 38).

<sup>96</sup> A metáfora elaborada durante o processo de criação da proposta faz menção às percepções que se tem do espaço e do outro a partir da atenção no ambiente e dos reflexos corporais conectados às ações/intenções de quem está fisicamente no mesmo espaço, sem que seja necessário estar virado de frente ou extremamente próximo ao sujeito da ação que está por vir ou que já se iniciou. *Soslaio do corpo* também pode ser interpretado como um estímulo aos reflexos corporais que são ativados pela escuta ou pela escuta que é acionada por ações corporais.

diferentes durante suas respectivas improvisações. O mesmo ocorreria com a relação a ser estabelecida entre uma/um musicista e o instrumento musical, o gesto físico e o corpo da/o outra/o *performer*.<sup>97</sup>

Importa também considerar que, apesar da percepção não ser uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos<sup>98</sup> (Merleau-Ponty apud Novaes, 2009, 40) e de percebermos o mundo de maneira não segmentada, em muitas situações, a hierarquização dos sentidos que existe em nossa sociedade nos faz inconscientemente direcionar a atenção para sentidos que não necessariamente são os “decodificadores” das materialidades da expressão artística em questão. O que não se configuraria como um problema em processos de criação sonora em tempo real como o que praticamos, consolidando assim a relevância do aspecto visual para a improvisação musical como meio de captação e reverberação de devires do corpo e de *intenções sonoras*.

Por esse ângulo, o caráter mais visual desta segunda parte da proposta corrobora a ideia de que o *efeito de presença* se dá necessariamente a partir de uma relação espacial, e não somente temporal, já que, para algumas/uns integrantes da OE improvisar através da tela de um computador pareceu algo artificial, não permitindo que as interferências acústicas do espaço da/o outra/o nem seus gestos físicos pudessem impactar diretamente a produção dos sons das/os respectivas/os parceiras/os de sessão. Apesar disso, as performances de LIM - expressão artística que se desenvolve, necessariamente, a partir do som e sua espacialização - não deixaram de acontecer.

Por outro lado, as/os outras/os integrantes do grupo que acreditam ter se comunicado plenamente através dos sons não viram a necessidade de se sentirem impactadas/os diretamente/presencialmente por sons não mediados por caixas de som nem pelos gestos corporais tridimensionais da/o *performer* que estava improvisando em outra sala. Isto, talvez em virtude da naturalização da difusão sonora por meio de amplificadores e caixas de som e de uma hipervalorização do sentido da visão.

---

<sup>97</sup> Três anos mais tarde e após quase um ano de isolamento social, durante o ensaio remoto do dia 25.02.21, vimos que havia uma percepção de coletividade maior quando microfones das/os integrantes da videoconferência se mantinham abertos durante toda a seção de improvisação musical mesmo quando não estivessem tocando. Em quase todas as outras improvisações que fizemos anteriormente, só abríamos os microfones quando iríamos tocar de fato. Assim, mesmo que minimamente, era possível escutar o espaço acústico de cada um/uma para além do som de seus instrumentos. Em 2018, nossa escuta não tinha a “necessidade” ou discernimento de captar os sons do espaço acústico da/o outra/o musicista. Talvez somente após vivermos um ano nos comunicando remotamente e, depois de uma série de ajustes nas plataformas de transmissão de videoconferências, pudemos perceber o quanto o espaço acústico do outro poderia impactar uma improvisação mediada pela internet.

<sup>98</sup> A percepção não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala simultaneamente a todos os meus sentidos. (Merleau-Ponty apud Novaes, 2009, 40).

Esse dilema levou-nos também a uma análise da representação do sujeito pelas mídias virtuais e ao fato de estarmos nos acostumando a perceber as relações humanas via internet como idênticas às reais. A partir dessas colocações, Caio Righi<sup>99</sup> citou o filósofo checo Vilém Flusser (1920-1991), que nos fala sobre a imagem como primeira tentativa do ser humano de dar sentido a algo externo a si mesmo e da imagem técnica, aquela produzida pelas câmeras fotográficas e telas de cinema, que por conta de seu caráter aparentemente não simbólico, objetivo [...] faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens<sup>100</sup> (Flusser, 1985,10).

Assim, vimos que a tentativa de tornar real aquilo que não é também comprova as limitações imagética, espacial e sonora do dispositivo que transmite a plataforma de comunicação virtual e nos reporta novamente à ideia de que é possível projetar a *presença* do outro e escolher a partir de ideias provenientes de interações sonoras pregressas ou da imaginação para se improvisar. Esforçamo-nos, portanto, para perceber a imagem na tela como algo real, mas que ainda deve ser "completado" em razão da falta de presença física da/o *performer* com quem se está tocando. Com isso, nos submetemos a idealizar o que está acontecendo "do outro lado", a considerar a representação como algo real e a tentar intuir o som/gesto da/o outra/o *performer*.

Em parte, é possível comprovar essa situação no relato de Stênio Biazon<sup>101</sup>:

“Há uma leitura representativa da coisa no sentido de que eu estou ouvindo esse som aqui da 'caixinha' unidirecional . . . faltam várias frequências, não ocupam espaço do mesmo jeito. No entanto eu sei, pelo meu costume com gravação e por eu conhecer a situação que ele é um som mediado, ele é um som acusmático”.

Ademais, os sons atravessam esse contexto de uma maneira ainda mais sutil e difícil de avaliar da mesma maneira que a imagem por vários motivos. Em primeiro lugar, a improvisação mediada por caixas de som é uma prática muito comum entre as/os *performers* da OE; isto ocorre, pois, instrumentos não acústicos são utilizados com frequência pelo grupo, mesmo em ensaios não mediados por plataformas virtuais. Em segundo lugar, a escuta musical trabalhada no grupo, que busca não se privar de nenhuma qualidade timbrística, seja ela ruidosa ou não, é acostumada a não considerar

---

<sup>99</sup> Caio Righi é graduado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e integrou a Orquestra Errante como saxofonista e flautista.

<sup>100</sup> "O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas. A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens" (Flusser, 1985,10).

<sup>101</sup> Stênio Biazon é doutorando em Música pela Universidade de São Paulo e integra da Orquestra Errante desde 2011 como cantor.

a mediação por dispositivos elétricos, como caixas de som/amplificadores, como algo que prejudicaria a performance ou que diminuiria a atenção da/o *performer*. Portanto, esta ferramenta não causaria, em sessões remotas, o *desejo de presença* do outro.

Um terceiro ponto a ser considerado é uma crença por parte das/os musicistas de que a utilização da visão é necessária apenas em poucos instantes da performance musical, o que pode tornar pouco precisa a mensuração do quanto se está imaginando/projetando da relação com a/o outra/o quando se limita o campo visual durante uma improvisação mediada por dispositivos de comunicação telemática.

No entanto, em razão dos sons não possuírem, ao menos não em sua origem, um caráter simbólico preponderante, como a palavra ou a imagem, e permitirem interpretações mais subjetivas sobre suas qualidades, parece ter sido indispensável por parte das/os musicistas que seus relatos sobre as performances de LIM também fossem baseados em um aspecto sensorial mais objetivo como a visão.

\* \* \*

A colheita de depoimentos de cada membro acerca do conceito de *produção de presença* e de sua aproximação da prática da LIM ampliou o escopo de minhas análises e problemáticas e, em algumas situações, ajudou a desconstruir determinadas ideias sobre o conceito concebido por Gumbrecht quando vinculado a processos de criação sonora em tempo real.

No entanto, durante as discussões acerca da *presença*, não se chegou a um consenso sobre como os dispositivos mediadores - gravadores de áudio e plataformas de comunicação virtual - capacitam ou incapacitam a percepção das/os *performers* durante as sessões de livre improvisação. Ademais, talvez tenhamos chegado a tantos impasses durante nossas reflexões em função dos fatores subjetivos presentes em processos artísticos de criação.

Em virtude disso, surgiram outras perguntas sobre o tema: a presença deve ser observada a partir da relação que se estabelece com o outro ou seria “medida” a partir do que cada um avalia sobre sua presença? Seria necessário um observador externo para constatar as situações de um possível *estado de presença* de cada *performer*?

O principal impedimento para que estas perguntas não tenham sido respondidas sem uma grande parcela de subjetividade e até parcialidades e para que a oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* não possa ser “medida” de maneira exata - considerando os relatos individuais das/os envolvidas/os - é o fato desta ocorrer de maneira fluida e efêmera durante as performances de LIM, além de não poder ser caracterizada como algo percebido somente pela racionalidade. Além disso, o fato de a música não ser constituída por sons que possuem um significado simbolicamente mais objetivo, por si só, configura-se como um entrave às perguntas trazidas à OE. Como compreender os *efeitos de sentido* e os *efeitos de presença* se raramente há um sentido que não seja subjetivo em música?

Em primeiro lugar, durante uma performance musical, o que poderíamos chamar de sentido nem sempre está vinculado ao som, mas sim a memórias que esse som traz, aos gestos que ele desencadeia ou às imagens que possam ser suscitadas por ele. Isto se deve, em boa parte, pela longa relação que temos com a percepção hermenêutica das *coisas do mundo*. Em segundo, no decorrer de performances musicais, o suposto sentido pode estar atrelado a situações que não são construídas pelo som diretamente - embora possam estar em função dele - como o gesto corporal de outras pessoas, o olhar da/o outra/o, as condições do espaço (cheiro, cores, temperatura etc.). Entretanto, apesar de buscarmos com frequência um sentido no que está ao nosso redor, é necessário estar alerta para os momentos em que fazemos isto de fato e para as situações em que permitimos que a busca pelo sentido não atue. Talvez somente desta forma seja possível compreender ou perceber as oscilações entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido*.

Por outro lado, caso existam elementos nomináveis de um fazer musical mais ligado aos *efeitos de presença*, é importante saber quais seriam as maneiras de percebê-los. O impacto das coisas do mundo (Gumbrecht, 2010, 14) sobre nós não é traduzível em palavras, mas assumidos pelas afecções, pela porosidade corpórea e pela imersão dos sentidos em estado a não ser compreendido, mas experienciado.

Seguindo esta lógica, dificilmente seria possível afirmar que não há como atingir um estado de *produção de presença* durante sessões de LIM, sejam elas presenciais ou virtuais. Isto porque ambas podem suscitar oscilações entre *efeitos de sentido* e *efeitos de presença*.

No entanto, o fato de haver diferentes tipos de separação espacial entre as/os *performers* nas duas partes da proposta performativa fez com que algumas/uns

sentissem os *efeitos de presença* alterados por fatores visuais e/ou sonoros e em razão dos diferentes procedimentos e ferramentas utilizados. Além disso, embora nem todas/os tenham concordado sobre como a visualização ou a sonoridade emitida pela/o outra/o por meio dos dispositivos de comunicação telemática afetaram suas performances, ficou evidente que há diferenças entre sessões de improvisação presenciais e virtuais se considerarmos a influência da espacialização sonora, das condições temporais (latência da internet) e do gesto físico para cada musicista.

Comparando sessões de LIM presenciais anteriores às considerações apresentadas pelo grupo sobre esta proposta, pude observar que cada tipo de performance pôde fazer com que as/os musicistas se afetassem/impactassem a partir de materialidades, ações e/ou percepções de naturezas distintas, tais como: (1) sons distorcidos/filtrados em razão de sua amplificação e difusão mecânica ou sons sem equalização realizada por máquinas, (2) sonoridades unidirecionais (caixa de áudio) ou sonoridades multidirecionais (características acústicas do espaço), (3) visualização frontal/bidimensional da/o outra/o ou visualização tridimensional da/o outra/o, (4) imaginação de gestos e tentativa de complementar o áudio gravado e representação do real pelas imagens expostas nas telas dos computadores ou visualização total dos movimentos e intenções corporais e sonoras da/o outra/o *performer*, (5) impossibilidade ou possibilidade de utilização dos *soslaios do corpo*.

Isto posto, é possível dizer que há diferentes *produções de presenças* para cada espécie de performance, sejam elas presenciais ou virtuais. Neste sentido, a afirmação “tem algumas coisas que não podem ser tomadas como dadas, por exemplo, *presença* não é corporalização, necessariamente”, de Flora Holderbaum<sup>102</sup>, denota que poderíamos configurar um estado de *presença* mesmo em sessões virtuais de LIM. Também podemos considerar que, tanto para *performers* quanto para um possível público, haveria momentos mais vinculados a um sentido ou interpretações específicas e situações que se encontram mais conectadas à *presença* ou às percepções sensoriais como um todo.

Há, no entanto, que ser considerado o número ou as camadas de mediações realizadas nas performances, levando em conta corpo, voz, instrumentos, espaço(s), caixas de som e computadores como elementos que representam essas gradações e que podem influenciar em uma intenção mais *reflexiva (efeitos de sentido)*, mais oscilante ou mais

---

<sup>102</sup> Flora Holderbaum é doutora em Música pela Universidade de São Paulo e integrou a Orquestra Errante como cantora e violinista.



vinculada à *presença* (*efeitos de presença*). Sendo assim, talvez possamos dizer que em performances contendo todas/os as/os musicistas em um mesmo espaço teremos um menor número de mediações do que se improvisarmos por meio de dispositivos como caixas de som e computadores conectados à internet, sendo que, neste último caso, verificamos duplas ou triplas camadas midiáticas, as quais poderiam gerar mais *desejo de presença* por representarem uma quantidade maior de mediações se comparadas às performances elaboradas em um mesmo tempo-espaço:

O desejo de presença, que invoquei é uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar. Por isso, não é surpreendente nem embaraçoso que nesse contexto [...] as ferramentas conceituais com que procuramos analisar os vestígios desse desejo de presença, num ambiente carregado de sentido, também sejam orientadas em parte pelo sentido, em parte pela presença. (Gumbrecht, 2010,140).

Embora a expressão musical faça uso de uma materialidade abstrata suas/seus performers não têm como desconsiderar completamente os elementos espaciais e corporais durante um ensaio ou uma apresentação. No entanto, quando se improvisa mediada/o por dispositivos da comunicação telemática, pode haver uma queda no impacto desses elementos sobre a atuação das/os musicistas.

Apesar disso, há também que se considerar a opinião de *performers* que veem as mediações virtuais como algo que não altera de nenhum modo a *produção de presença* ou o impacto das *coisas do mundo* sobre si, como é o caso de Rogério Costa<sup>103</sup>:

Não é o fato de ter um dispositivo eletrônico mediando a comunicação que faz com que isso [a produção de presença] mude, porque a presença tem a ver com a disposição da/o *performer* com relação a alguma coisa que está acontecendo.

Esta concepção talvez surja devido ao grande estímulo e utilização das tecnologias de comunicação contemporâneas em performances e relações sociais, as quais, por nos privarem dos elementos da relação presencial, podem vir a potencializar o desejo de estarmos presentes e de nos relacionarmos com intensidade em processos de criação em tempo real, sendo eles mediados ou não por dispositivos, como gravadores de áudio ou computadores:

quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele. (Gumbrecht, 2010, 172).

---

<sup>103</sup> Rogério Costa é professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo e fundador da Orquestra Errante, na qual atua como saxofonista.

Relevando as opiniões de musicistas sobre a temática e a proposta performativa criada como pano de fundo para as discussões travadas em dois encontros da OE, vale ressaltar que a pretensão desta pesquisa não é chegar a uma conclusão maniqueísta sobre improvisações mediadas por dispositivos da comunicação telemática e outras que não se utilizam destas tecnologias, tendo uma como pior ou melhor que a outra. Como já dito anteriormente, o objetivo deste estudo tem sido buscar as diferenças que existem entre elas e observar as ferramentas utilizadas durante suas práticas no intuito de perceber os *efeitos de presença* e *efeitos de sentido*, assim como quando operam as *produções de presença* entre as/os performers.

Desta forma Gumbrecht também coloca em seus apontamentos que suas concepções não devem ser vistas como um manifesto contra a interpretação dos sentidos ou uma apologia à *presença*, mas como uma reflexão sobre como temos agido diante das novas tecnologias e como viemos a descorporificar nossas relações com o mundo atualmente.

Este pequeno livro não pretendia de modo nenhum ser um 'panfleto contra' conceitos e contra o sentido em geral, ou contra a compreensão e a interpretação [...]. Minha contribuição marginal [...] é muito mais a de dizer que essa dimensão cartesiana não cobre [...] toda a complexidade de nossa existência, embora sejamos levados a acreditar que o faz. (Gumbrecht, 2010, 175).

Considerando a prática da livre improvisação na atualidade e seus desdobramentos performativos, pode-se dizer que o conceito de *produção de presença* converge com a noção contingencial elaborada nesse tipo de manifestação artística. Assim, justaposto às performances da Orquestra Errante, incorre em uma reflexão geradora de propostas afinadas com os preceitos de interação da LIM, que por sua vez, se configura em contextos de imersão na experiência sonora.

A pergunta retórica apresentada no título deste texto, assim como todas as etapas da proposta realizada junto à OE, suas perguntas e problematizações, tiveram como referência um pensamento que nos leva a desconstruir a lógica hermenêutica das pesquisas disciplinares e demonstraram o vasto campo epistemológico que pode surgir do diálogo entre a LIM e as concepções de Gumbrecht. Sendo assim, não há aqui a intenção de produzir uma conclusão definitiva ou de construir novas fronteiras entre áreas do conhecimento, mas a de confabular sobre, e quem sabe defender, a ideia de uma não segmentação das ações poéticas humanas.

Em suma, este estudo interdisciplinar buscou levantar hipóteses sobre experiências performativas de LIM em sua aproximação com as concepções filosóficas de Gumbrecht, as quais provocaram debates que envolveram as/os participantes da OE

no intuito de responder os questionamentos de maneira mais abrangente possível. Para além disso, os relatos apresentados pelas/os integrantes do grupo nem sempre tiveram a intenção de responder a um questionário em sua configuração mais cartesiana - destrinchando cada pergunta de maneira organizada e buscando o certo ou o errado de cada resposta. O levantamento aqui apresentado é, portanto, antes de mais nada, um apanhado de pensamentos arriscados e subjetivos sobre as possibilidades de colocar em prática conceitos de uma filosofia não preocupada em comprovar-se, mas em provocar-se na percepção de outras formas de ação performativa e diante dos estímulos sensoriais cabíveis na criação musical em tempo real.

\* \* \*

## Sobre *Presenças* (2019)

para assistir ao curta-metragem *Presenças*

<https://www.fabiomanziona.com/sobre-presencas>

Neste texto abordo questões acerca do processo de criação do curta-metragem *Presenças* e a influência desse experimento fílmico na pesquisa que desenvolvo sobre aspectos sensoriais e a noção de *presença* na LIM. Para elaborar esta segunda parte de minhas investigações sobre improvisações mediadas pela internet, faço uso de plataformas de comunicação virtual como meio para improvisar, submetendo a LIM aos mecanismos telemáticos pretendendo, como isso, localizar elementos que elucidem outras discussões e promovam novas perspectivas sobre os aspectos sensoriais do ser humano em contato com improvisações musicais remotas.

As *performances* de LIM que compõem o filme, realizado entre junho e julho de 2019, foram mediadas por plataforma de comunicação virtual e gravadas (em áudio e vídeo) em três dias subsequentes por mim (Fabio Manziona, baterista, residente no bairro Vila Mariana, em São Paulo, SP) e Miguel Antar<sup>104</sup>, contrabaixista residente no bairro Butantã, em São Paulo - SP. Tais *performances* foram realizadas através de dispositivos de comunicação e plataformas da internet no intuito de nos trazer mais experiência com ambientes de interação virtual, os quais são bastante diferentes daqueles onde estamos habituados a efetuar nossas sessões de improvisação<sup>105</sup>.

As principais diferenças entre esta proposta de improvisação e a anterior (Play along ou playing alone?) é o fato de estarmos em ambientes distantes um do outro e o fato de termos gravado as práticas para observações posteriores. O objetivo com as gravações audiovisuais era verificar tendências, utilizações e necessidades do sentido da visão em performances de uma expressão artística cuja materialidade é o som e, com isso,

---

<sup>104</sup> Miguel Antar, é doutor em Processos de Criação Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo e meu colega de trabalho nos grupos Duo Cóz e Ñembo Quarteto, os quais praticam livre improvisação e outras formas de criação musical em tempo real a partir das formações contrabaixo-bateria e guitarra-baixo-bateria-saxofone, respectivamente.

<sup>105</sup> Normalmente, as sessões de improvisação promovidas por nós acontecem em locais como estúdios, teatros, praças e espaços culturais, tendo como característica fundamental a presença de ambos, preceitos de interação e escuta de si, da/o outra/o e do espaço acústico em que estivermos. Além das possibilidades de interação gestual associadas à propriocepção/relação direta com o outro e com seu instrumento.

refletir sobre questões próprias desse campo sensorio em contraponto/conexão com as características da audição. Além disso, também continuamos a ponderar, agora em outro contexto, sobre como situações em que há a falta da presença física<sup>106</sup> do outro podem interferir nos processos de criação musical em tempo real.

No decorrer das gravações, verificamos que problemas com o sinal da internet e sua latência interfeririam consideravelmente nas observações das *performances*. Assim, essas “adversidades” acabaram por gerar trajetórias inesperadas em comparação com *performances* presenciais de improvisação, tendo sido citadas nos relatos apresentados durante o filme.

\* \* \*

Iniciamos os primeiros testes de gravação na manhã do dia 14 de junho, em meu estúdio e na sala do apartamento de Miguel, simultaneamente. Após nos conectarmos à internet e à plataforma de comunicação virtual, optamos por gravar vídeo e áudio de ambos os lados, tendo uma câmera fotográfica/filmadora digital e um gravador de áudio portátil para cada um além dos nossos computadores. Os enquadramentos de câmera foram arranjados no intuito de privilegiar a observação das imagens da tela de cada computador, de nossos movimentos corporais e, quando possível, de nossos rostos, possibilitando verificar o emprego da visão durante as performances.

Antes de iniciarmos as gravações, fiz três sugestões a Miguel:

- (1) cada sessão/improvisação que fizéssemos deveria durar, no máximo, dez minutos;
- (2) durante as performances poderíamos fechar os olhos quando (e se) quiséssemos para que, posteriormente, pudéssemos comparar a necessidade do sentido da visão com a da audição durante as improvisações;

---

<sup>106</sup> Segundo o que tenho ouvido de algumas/ns improvisadoras/es com quem tive contato, o *estado de presença* não depende da presença física em um mesmo espaço acústico, mas sim de como a percepção sensorial e cognição da pessoa que performa se envolve na sessão de improvisação e se conecta com quem improvisa com ela. No entanto, isso traz a ideia de que tudo o que fazemos presencialmente é perfeitamente transposto para o ambiente virtual e que o *estado de presença* só dependeria do som, no caso de musicistas. Duas perguntas que ficam: quanto da experiência das/dos musicistas está atrelada ao exercício do *estado de presença*? Seres tridimensionais afetam nossa *presença* igualmente a imagens bidimensionais?

(3) após as gravações, cada um de nós deveria, individualmente, fazer um relato sobre o que sentiu, percebeu, intuiu etc. durante as performances e o que pôde concluir das improvisações via internet, tendo como referência as investigações sensoriais.

No dia 14 de junho, percebemos a dificuldade que tínhamos em fazer a “clac”<sup>107</sup> para sincronizar áudio e vídeo durante a edição. Os poucos quilômetros de distância que nos separavam já tornavam evidentes as questões de latência da internet e as possíveis dessincronizações que ocorreriam entre som e imagem durante as sessões de improvisação subsequentes. Nesse dia realizamos duas sessões; ainda assim, só conseguimos conservar suas respectivas gravações de áudio, pois não tivemos como captar os vídeos em razão de problemas com as câmeras.

Já no dia 15 de junho, após nos habituarmos com as possíveis dessincronizações entre som e imagem, realizamos duas sessões, tendo a primeira dezoito (tempo a mais do que nos havíamos proposto) e a segunda dez minutos de duração. Ao término de cada uma delas, percebi que o amplificador ligado ao computador que eu utilizava passou a falhar ou a não reproduzir fielmente o som produzido por Miguel. Nestes momentos, acabei por fechar os olhos para perceber se a não visualização da tela do computador e possíveis estímulos visuais do meu espaço acústico ajudaria na escuta dos sons que Miguel estava executando. Outra alternativa foi, com os olhos abertos, improvisar mais com as imagens de Miguel reproduzidas pelo computador do que com o som que vinha do amplificador<sup>108</sup>. Por esses motivos, cogitei a mudança total de equipamentos, incluindo computadores, amplificadores, rede de internet e espaços de gravação. Entretanto, optamos em fazer uma última tentativa no dia 20 de junho com os mesmos aparelhos e espaços utilizados nos dois dias anteriores.

Tudo correu bem nessa última tentativa, apesar das “clacs” defasadas e dos inúmeros testes de equalização do amplificador que tivemos de fazer antes das gravações. Ao final de duas sessões de dez minutos, passamos às gravações individuais dos relatos e comecei a planejar a edição do material dos três dias de gravação.

---

<sup>107</sup> Dentre outras funções atribuídas a ela, a *clapperboard* é usada para fazer um estalido antes de se iniciar a gravação de filmes. O som produzido pela também conhecida como “clac”, servirá de referência na sincronização de áudio e imagem durante o trabalho de edição do material gravado. No caso da gravação de *Presenças* utilizamos as palmas das mãos para emitir o estalido.

<sup>108</sup> Como poderá ser lido mais adiante, talvez tenha sido este problema que acabou gerando a proposta de Improvisação Remota para a Orquestra Errante no ano seguinte.

Após receber os arquivos de áudio e vídeo de Miguel, comecei a edição do filme tendo como objetivo estabelecer uma unidade audiovisual que permitisse que as observações fossem elaboradas a partir da visualização de nossas duas gravações apresentadas simultaneamente em uma mesma tela (*multiscreen*).

Durante o processo de composição do roteiro e edição do filme<sup>109</sup>, me propus a desenvolver relações audiovisuais que provocassem reflexões acerca da montagem do curta-metragem *Presenças* também por parte das/os espectadoras/es. Em vista disso, introduzi nas investigações um objetivo complementar, o de construir um ambiente de diálogo audiovisual que propiciasse às/aos espectadoras/es experiências próximas das vivenciadas por mim e Miguel durante as sessões de improvisação musical mediadas pela internet. Para tanto, fugi dos padrões de filmes documentais, onde as imagens são acompanhadas por descrições *ipsis litteris* realizadas por uma voz *over* e propus momentos que sugerem uma escuta acusmática<sup>110</sup> das sessões de CMTR e fiz uso de súbitos *blackouts* de imagem, que funcionariam como uma simulação das falhas de sinal da internet.

\* \* \*

A epígrafe do curta-metragem, “dormir quando se tem sono, comer quando se tem fome, eis a liberdade”<sup>111</sup>, pode ser associada a duas questões discutidas no campo em que se insere o filme: as reflexões sobre “liberdade expressiva” ou artística elaboradas no contexto da criação em tempo real/livre improvisação musical e a dependência que temos das máquinas e das tecnologias inventadas pelo ser humano, as quais nos possibilitam improvisar mediados/as pela internet, mas que também “comprimem” nossa percepção sensorial.

---

<sup>109</sup> Apesar de, normalmente, o roteiro ser realizado antes das gravações de um filme, neste processo preferi gerá-lo enquanto montava o curta-metragem, possibilitando que as imagens e sonoridades criadas por nós estimulasse a montagem do filme e trouxesse um pouco do caráter improvisatório das performances para a “ilha de edição”.

<sup>110</sup> Dá-se o nome de música acusmática a obras musicais eletroacústicas difundidas às/os ouvintes apenas através das caixas de som. Por conta deste tipo de obra musical ser concebida exclusivamente com sons gravados e/ou sintetizados, não são requeridas/os musicistas no ambiente de apresentação.

<sup>111</sup> O koan escrito pelo mestre zen Baso Matsu (709-788), foi transcrito do livro “A arte cavalheiresca do arqueiro zen” do filósofo Eugen Herrigel (1884-1955).

Apesar de ter sido escrito a tanto tempo, o koan<sup>112</sup> de Baso Matsu gera uma situação, ao mesmo tempo, de fácil compreensão, complexa e repleta de “reentrâncias”. Se fizéssemos ou conseguíssemos fazer exatamente o que mestre zen sugere a liberdade seria alcançada? Não há como termos certeza. Tal provocação nos coloca diante de uma espécie de “estágio zero” sobre a noção de liberdade, propondo que a liberdade esteja atrelada, inicialmente, a questões fisiológicas dos seres humanos. No entanto, para que tais situações ocorram da forma como sugere Matsu, teríamos que abrir mão de uma série de atividades da vida cotidiana, como de um trabalho remunerado, por exemplo, ou de outras responsabilidades sociais, como qualquer tipo de compromisso com outras pessoas.

Por um lado, inicialmente, podemos pensar que os únicos seres humanos que teriam condições de agir a partir da sugestão de Matsu seriam as crianças recém-nascidas. No entanto, elas não possuem autonomia para decidir por si, assim, não tem como serem livres. Por outro, se conseguíssemos fazer essa escolha quando adultos, alcançaríamos um estágio de liberdade individual, mas talvez não conseguíssemos nos relacionar com nenhum outro ser humano. Talvez, se sempre *buscássemos*, comer e dormir na hora em que quiséssemos, sem nos preocupar com o resto dos problemas que temos na vida, teríamos aí, algo próximo à liberdade. Como sabemos, isso é quase impossível estando inseridos em uma sociedade capitalista e, por questões de sobrevivência ou de respeito a quem está próximo a nós, teríamos uma enorme dificuldade de abandonarmos tudo para seguirmos à risca a proposta de Matsu.

Quando tentamos fazer uma analogia e explicar o provérbio atrelado ao contexto da livre improvisação musical, a qual (quase sempre) se elabora de forma coletiva e tem como fundamento um ideal de liberdade expressivo, nos deparamos com uma tarefa ainda mais complexa. A princípio, ficaria difícil de adaptá-la, trazê-la para explicar o que seria a liberdade ao tocar, por ela estar se referindo a atos não expressivos no sentido artístico, mas a atos de necessidade fisiológica. Soma-se a isto os desafios das improvisações, neste caso mediadas pela internet, os quais parecem tornar ainda mais remota a possibilidade de diálogo desses ensinamentos com as reflexões acerca da

---

<sup>112</sup> Um exemplo sobre a origem e o significado dos koans: “a escola Rinzai do zen-budismo, com muitos mosteiros e templos em Quioto, no Japão, tem nos koans a base de sua prática. Os koans são enunciados que os mestres zen fazem a seus discípulos para que transcendam a mente lógica e penetrem a essência dos ensinamentos. São narrativas, diálogos, questões ou afirmações que contém aspectos inacessíveis à razão (<https://www.zendobrasil.org.br/o-que-e-koan-no-zen-budismo/> - acessado em 27.11.2021). Assim, nos koans, rejeita-se a relação causa-efeito, a estruturação cartesiana do pensamento e o significado exato das palavras e valoriza-se a transcendência do intelecto, o silêncio anterior, os gestos criativos e a ingenuidade infantil.



“livre” improvisação musical. Poderíamos parar para comer ou dormir durante uma improvisação musical? Se estivéssemos sozinhos com certeza não, pois assim ela deixaria de ser uma improvisação, a qual se faz “no tempo”<sup>113</sup>. Se estivéssemos improvisando em dupla teríamos que combinar algo previamente com nossa/o companheira/o de prática, no entanto, se tivéssemos que combinar, não estaríamos tendo liberdade para fazermos algo em liberdade. Além disso, talvez em razão de estarmos gostando de tocar, nos alienássemos da “proposta de liberdade” e abdicássemos de nos alimentar ou de tirar um cochilo e trocaríamos nossa liberdade de comer e/ou dormir por uns instantes de catarse artística.

Apesar de toda as questões que ainda poderiam ser levantadas sobre o koan, a provocação que ela nos traz é válida para a reflexão sobre a distância que estamos da liberdade idealizada por cada um/a de nós tanto em nossas práticas de improvisação, quanto em nosso cotidiano. Também podemos refletir sobre interdependências que geramos durante uma performance musical individual ou coletiva (com o público e integrantes do grupo de improvisação) e sobre o desenvolvimento de tecnologias que, paradoxalmente, nos “lançam ao espaço” e, ainda assim, restringem nossos universos criativos, sendo eles emoldurados pelas telas, comprimidos pela internet e, em parte, “desensorializados” em virtude da distância espaço-temporal que há entre nós quando as utilizamos para conversar ou improvisar.

\* \* \*

Como já visto, na prática da LIM e de outras formas de criação musical em tempo real é fundamental que se instaure, dentre outras coisas, a auto-observação, a exploração de novas sonoridades (e técnicas) ao instrumento (ou voz) e a escuta da/o outra/o e do meio sonoro em que se está inserido. Seguindo esses preceitos, nos propusemos a improvisar em um ambiente virtual onde as “regras do jogo” iam sendo construídas durante o processo. Essa dinâmica fez com que estivéssemos em *estado de presença*

---

<sup>113</sup> Como aponta Ingold: ‘A natureza intermitente do mundo acústico’, escreve Hull, ‘é uma de suas características mais impressionantes’ (p.73). O mundo visto nunca pode escapar aos olhos, ele está sempre lá, e pode-se retornar a ele repetidas vezes. Mas o mundo do som foge tão rápido quanto chega à existência. E o som que passou pode nunca mais ser recuperado (Ingold, 2008, 31).

diante das contingências e sonoridades que iam surgindo, as quais poderíamos buscar, atingir e abandonar espontaneamente no fruir da *performance*.

Foi inserido neste contexto que busquei compreender as questões da falta de presença física na performance de LIM, me debruçando sobre as motivações e os estímulos visuais e auditivos que nos levaram a executar determinados gestos físicos, sons mais ou menos fortes, uníssonos, tempos lisos ou estriados e demais situações sonoras elaboradas durante os trechos das sessões apresentadas no filme.

Com isso, durante o processo de edição/montagem do curta-metragem, me coloquei como (auto)observador e articulador da experiência do “livre-improvisar” não para evocar um lugar estético específico, isomórfico, mas para evidenciar experimentos criados a partir de minhas escolhas poéticas, ao mesmo tempo moldadas pelos contextos sonoros propostos por Miguel e pela terceira “personagem” que se instaurou durante as improvisações: o som gerado pelas falhas de conexão da internet e pela “realimentação”<sup>114</sup> sonora dos monitores de áudio.

Como descrito anteriormente, tentei reproduzir no filme as situações em que houve falha no sinal da internet por meio da entrada e saída súbita de “fundos pretos” (*blackouts*) em momentos nos quais só há instrumentos soando, sem a sobreposição do som dos relatos. Propus isso na tentativa de gerar para as/os espectadoras/es do filme uma experiência estética calcada em diálogos não usuais entre visão e escuta, assim como ocorreu para nós músicos. Esse experimento fílmico também teve o intuito de deslocar, em momentos aleatórios, a atenção do/a espectador/a à audição para a atenção à visão e vice-versa, assim como poderia acontecer durante uma sessão presencial de LIM.

Além deste experimento, busquei elaborar o que tenho chamado de uma *estética da falta/excesso*<sup>115</sup>, de modo que a imagem dos músicos tocando sem som (com seus sons “mutados” na edição), simultaneamente à voz *over* dos interlocutores, pode causar um estranhamento e gerar algumas necessidades por parte do/a espectador/a: de escutar

---

<sup>114</sup> Termo utilizado por técnicos de som e músicas/os para designar quando um microfone capta não somente os sons direcionados a ele, mas também as frequências emitidas pelo(s) monitores de áudio ao(s) qual/quais ele próprio está conectado, gerando com isso o que chamamos de “realimentação”, a qual produz frequências agudas e fortes denominada popularmente de “microfonia”.

<sup>115</sup> Dentro de algumas *propostas de improvisação* sugeri que nos privássemos de um dos sentidos por algum tempo para que tentássemos potencializar outros durante as práticas de criação musical em tempo real. O contrário (trabalhar em excesso somente a visão, por exemplo) também foi experimentado em outros momentos, como poderá ser observado em “Proposta sítio específico no Jardim das Máquinas”. Assim, as tentativas de conceber exercícios e ambientes de prática musical onde a falta ou o excesso de estímulos sensoriais auxiliassem nas construções estéticas das/os participantes de cada proposta foi nomeada de *estética da falta/excesso*.

sons reverberando dos instrumentos, de perceber sons e imagens sincrônicas ou de compreender o que poderia estar soando nos instrumentos a partir dos estímulos gestuais executados pelos músicos. Apesar deste recurso fazer com que a voz *over* ou os instrumentos sejam ouvidos com mais nitidez, quando soam em momentos distintos, ele serve unicamente para explicitar o experimentalismo sensorial do filme, promovendo uma ruptura com o estilo bastante usual de vídeos documentais descritivos em que a voz *over* das/os pesquisadoras/es se sobreporia ao som dos instrumentos musicais ou dos contextos onde eles se encontram.

Após o término da edição e da montagem do curta-metragem, verifiquei a tendência das minhas escolhas estéticas. Considero estas as mais relevantes na montagem audiovisual:

- (1) falta de som dos instrumentos + voz *over*;
- (2) presença de som dos instrumentos + imagem respectiva;
- (3) presença de som dos instrumentos sem imagem (tela preta/*blackout*);
- (4) uso de *multiscreen* (visualização de duas telas/ações ao mesmo tempo); e
- (5) falha súbita/aleatória (utilização de “tela preta”/*blackouts*) da imagem enquanto o som do filme permanece contínuo;
- (6) Enquadramento/plano que privilegia os gestos físicos dos músicos e a imagem das telas de seus respectivos computadores.

Vale ressaltar que os relatos ouvidos no filme foram realizados individualmente, não só porque estávamos distantes um do outro, mas para que nós não nos influenciássemos no momento de sua gravação e para que eles não se tornassem um diálogo/conversa sobre o tema do curta-metragem. Isto possibilitou que eles fossem mais espontâneos e construídos a partir de livre-associações sobre as gravações recém realizadas.

Ademais, considero que a relação audiovisual que pretendi estabelecer no filme ocorre de forma dialógica não literal, pois muitas vezes os relatos presentes no filme comentam questões não descritas pelas imagens, mas que podem ser compreendidas como possíveis interpretações do que se está vendo ou do que irá ser visto. Outra possibilidade de diálogo não subsequente (pergunta/resposta) pode ser verificada na

relação entre tela preta (com instrumentos soando) onde o que já foi visto está sendo apresentado sonoramente e vice-versa.

\* \* \*

O processo de criação do curta-metragem experimental *Presenças* acarretou a possibilidade de interpretação e desenvolvimento de duplas funções, a de interlocutor/pesquisador e a de músico/editor, as quais conferiram substância a autoetnografia realizada. Também trouxeram à tona aspectos técnicos e conceituais relativos à produção, gravação e edição/montagem de uma obra que me colocou não só como observador participante, mas como agente ativo no campo a ser observado, sendo eu gerador das experiências e informações a serem observadas no material audiovisual e (auto)observador na relação com o outro.

Além disso, considerando que as cenas de *Presenças* foram concebidas para formular questões acerca da presença física e de aspectos sensórios que não somente a audição durante performances de LIM, é necessário colocar que o que este texto e os relatos citados no filme apresentam, não são dados conclusivos. Este ensaio (auto)etnográfico audiovisual sobre performances de LIM tem, portanto, buscado trajetórias estéticas que corroborem debates sobre improvisação telemática, bem como desenvolver observações críticas que potencializem ou provoquem novas proposições artísticas. Sob essa perspectiva, cabe aqui enumerar algumas perguntas que podem vir a fomentar discussões sobre a temática abordada.

Como operam em nós as representações do outro transmitidas pela internet? Não deveria nos perturbar a assepsia das comunicações virtuais? Negligenciamos a capacidade sensorial de nossos corpos ao “acreditarmos” no virtual substituindo o presencial? Considerando especificamente as performances de LIM, quanto dos *soslaios do corpo* conseguiriam captar das imagens (e movimentos) bidimensionais da tela do computador? Quanto do que escutamos através da internet (e de seus sons comprimidos) é captado cinesteticamente<sup>116</sup>?

---

<sup>116</sup> Capacidade que o corpo humano tem de orientar-se espacialmente a partir das relações musculares internas e do sistema vestibular.

Especificamente sobre essa última pergunta é possível chegar a uma resolução a partir da observação do nosso próprio cotidiano: para escutar o que nos falam, também fazemos leitura labial, presenciamos e/ou intuimos gestos, sentimos com o corpo a vibração dos sons. Sabemos, por consequência, que a decodificação dos sons em nosso cérebro, tenham eles significados mais ou menos objetivos, não se dá unicamente através da captação auricular.

Finalmente, é importante destacar que as perguntas acima não pretendem promover o desabono de dispositivos que nos possibilitam a comunicação virtual, nem aplicar juízos de valor sobre a qualidade de performances presenciais ou virtuais, mas intencionam provocar reflexões sobre filmes (auto)etnográficos em convergência com a noção de que estímulos apresentados a nossas capacidades sensoriais podem ser desierarquizados.

## Improvisação remota (2020)

para assistir à proposta de Improvisação remota

<https://www.fabio manzione.com/improvisação-remota>

Esta proposta de improvisação foi realizada remotamente entre maio e junho de 2020 durante três ensaios da Orquestra Errante. Naquele momento, a utilização de vídeo-chamadas, hábitos e vocabulário vinculados a elas se alastraram em função do isolamento social compulsório. Palavras (e seus antônimos) as quais não usávamos tão comumente como síncrona/assíncrona, remoto/presencial, compartilhamento de tela, latência e uma quantidade considerável de nomes próprios de plataformas de comunicação virtual (algumas específicas para música) passaram a nos orientar. Neste contexto, reatamos contato com nossa prática em função da retomada dos ensaios do grupo após os dois primeiros meses de pandemia de Covid-19.

Antes de mais nada, vale dizer que, apesar de ter sido compulsoriamente mediada pela internet, tal proposta só poderia ser efetivada em ambiente virtual, já que sua configuração necessitava que suas/seus participantes estivessem em ambientes isolados acusticamente. A premissa principal das improvisações era a de seguir os gestos físicos da/o outra/o musicista sem que fosse possível ouvir os sons que esta/e faria, a qual seria impossível de ser executada em uma performance presencial onde as duas pessoas compartilhassem o mesmo espaço acústico, pois assim acabariam por ouvirem-se mutuamente.

As diretrizes desta proposta de improvisação remota, apesar das últimas práticas que levei ao grupo terem sido embasadas no conceito de *experiência*<sup>117</sup> (Larrosa, 2004) - onde tento explicar o mínimo possível sobre o que irá acontecer -, foram colocadas ao grupo de maneira bastante detalhada, compondo uma lista de nove ações, sendo sete

---

<sup>117</sup> Dentre outros aspectos, a noção de *experiência* segundo o filósofo da educação Jorge Larrosa, entende que a experiência só poderia ser vivenciada em sua plenitude se não nos fosse dada nenhuma informação sobre ela antes de sua elaboração. O conceito é explicado de forma mais aprofundada em “Criação musical em tempo real e a experiência segundo Larrosa: atualizações”

delas envolvidas diretamente com as ações a serem elaboradas durante as performances e duas delas associadas aos momentos posteriores à confecção da proposta. Todas/os as/os participantes da proposta que se voluntariaram antecipadamente receberam, uma semana antes das improvisações serem realizadas, o texto abaixo contendo histórico da pesquisa, diretrizes e encaminhamentos subsequentes à suas gravações:

#### Breve histórico da proposta

Desde 2018, venho pesquisando a *presença* - física e virtual -, onde e como se instauram os sentidos que não somente a audição nas performances de livre improvisação musical (LIM)<sup>118</sup>. De lá para cá, sugeri para a OE (Orquestra Errante) a partir da concepção de *produção de presença* de Hans Ulrich Gumbrecht que improvisássemos a partir de gravações concebidas em tempo diferido e em seguida que fizéssemos improvisações via internet lá no estúdio do CMU<sup>119</sup>.

No ano passado, enquanto cursava a matéria "Etnografia, Música e Audiovisual" na Antropologia, propus ao Migue Antar que gravássemos algumas sessões de improvisação remota/virtual em três dias subsequentes e que, em seguida, relatássemos essas experiências individualmente. Essas sessões e relatos resultaram em um vídeo (passo o link abaixo) e um ensaio que será publicado em agosto na Revista GIS.

Talvez vídeo e artigo pareçam antigos agora que estamos vivendo essa “quarentena de oitenta meses” e necessitando quase que compulsivamente das novas tecnologias. Mesmo assim, acredito que a proposta trará boas discussões para nossas pesquisas e sobre os próximos passos dessas empreitadas remotas.

Seguem abaixo as diretrizes da proposta de improvisação remota e seu respectivo cronograma:

- 1 - Formam-se duplas a serem sorteadas por mim de acordo com o número de pessoas que confirmou interesse na proposta;
- 2 - A sessão de improvisação remota terá duas partes que podem durar de cinco a dez minutos;

---

<sup>118</sup> À época ainda utilizava o termo livre improvisação musical (LIM) para designar o que hoje tenho chamado de criação musical em tempo real (CMTR).

<sup>119</sup> Departamento de Música, situado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

- 3 - Podem ser utilizadas quaisquer plataformas como meio de comunicação (google meet, zoom, etc.), incluindo estratégias que envolvam mais que um tipo de aplicativo (nesse caso, falar com o Guilherme Beraldo ou com o Pedro Paulo, eles têm dicas sobre novas ferramentas);
- 4 - Ao improvisarem, as duas pessoas tocam ao mesmo tempo sendo que apenas uma delas escuta os seus sons e os da outra;
- 5 - Quem estiver na função de ouvir apenas os seus próprios sons deve improvisar a partir dos gestos corporais da outra pessoa, ou seja, das imagens provenientes tela do computador;
- 6 - Ao término da primeira parte, invertem-se as funções e se inicia a segunda parte;
- 7 - Problemas de latência e "caimento" de internet devem ser incorporados na performance;
- 8 - A sessão deve ser gravada em áudio e vídeo com os dispositivos disponíveis a cada dupla (gravador de áudio, câmera fotográfica, celular, etc.);
- 9 - Após o encerramento da sessão, gravar um relato audiovisual individual de até cinco minutos sobre a experiência.

### Observações

- O ideal é que as gravações visuais incluam a imagem da tela dos computadores e das/os performers;
- Caso a gravação seja realizada separadamente em áudio (gravador) e vídeo (câmera), não esquecer de fazer as "clacs"<sup>120</sup> para facilitar a edição final dos áudios e imagens.
- Caso queiram, **além** da gravação de áudio e vídeo em seus respectivos dispositivos, as duplas também podem fazer as gravações pela plataforma de comunicação virtual utilizada durante a improvisação;

### Cronograma

- Enviarei a formação das duplas por mensagem de texto assim que as/os interessadas/os confirmarem sua participação. Caso tenha interesse, por

---

<sup>120</sup> Ferramenta que, por emitir um estalido forte, permite que gravações de áudio e vídeo sejam sincronizadas na pós-produção de um produto audiovisual. No caso, utilizamos as palmas das mãos.



favor anote seu nome na lista que está passando no grupo de WA da OE até o final deste sábado (23 de maio) para que as duplas possam ser organizadas o quanto antes;

- Segundo o que conversamos ontem em nossa reunião, as gravações podem ser realizadas a qualquer momento dos próximos quinze dias de acordo com a agenda de cada dupla;

- Discutiremos a proposta nas próximas duas quintas-feiras (28 de maio e 04 de junho) no horário tradicional dos ensaios presenciais da OE, das 17h às 20h (horário de encerramento a definir). O Rogério ficou responsável por nos enviar o link dos encontros virtuais mesmo que não possa comparecer nestes dias;

- Para não deixarmos todos os relatos, provocações, críticas, etc. para o dia 11 de junho seria bom que algumas duplas já tivessem passado pela experiência até a próxima quinta.

Nos dias seguintes às gravações da proposta de improvisação por cada dupla (04 e 11 de junho de 2020), conversamos sobre alguns casos e relatamos em coletivo as peculiaridades e características comuns das performances realizadas. Também discutimos sobre questões com a latência da internet e como ela pode ser utilizada por nós em improvisações no ambiente virtual. Ao longo da conversa fui inserindo no *chat* da plataforma de comunicação virtual algumas perguntas para provocar o grupo, as quais poderiam ser respondidas de forma bastante livre, oralmente ou de forma escrita, durante ou após o encontro. Nestas perguntas, nota-se a transição da concepção de *produção de presença* para questões mais especificamente vinculadas aos estímulos sensoriais e aos perceptos humanos:

Presença tem a ver com bidimensionalidade ou tridimensionalidade?

Presença tem a ver com memória (da/o outra/o)?

Presença tem a ver com reverberação?

Presença tem a ver com fisicalidade/gesto físico?

Presença tem a ver com movimento?

Presença pode ser desassociada destas coisas?

Presença pode estar separada destas situações?

Quanto da improvisação foi predominantemente visual e quanto foi predominantemente auditiva?

Presença pode ser observada como algo a ser mensurado coletivamente?

Você improvisou guiada/o pelo olhar?  
Você improvisou guiada/o pelos ouvidos?  
Você improvisou guiada/o pelo tato?  
Você improvisou guiada/o pelo olfato?  
Você improvisou guiada/o pelo paladar?

O que você mudaria na proposta?

\* \* \*

No primeiro dia de conversas sobre a proposta (04.06.20), assistimos à gravação realizada por Migue Antar e Stênio Biazon e fizemos comentários sobre as performances, após os próprios improvisadores relatarem como foi seu processo. Apesar das perguntas que fui fazendo no *chat* durante o encontro e do arquivo que as continha depositado no *drive* da Orquestra Errante, as discussões giraram entorno de questões técnicas das plataformas de comunicação virtual e dos problemas que as/os improvisadores/as tiveram para realizar a proposta com suas respectivas duplas. Situações relativas à problemas de falta de energia elétrica, sinal de internet instável, dificuldades na escolha da plataforma mais adequada e, principalmente, com a latência da internet, foram algumas das questões levantadas. Além disso, houve quem não tenha compreendido como e porquê deveriam ser feitas as montagens para a gravação das improvisações e soubemos que, em razão de desencontros entre uma das duplas, esta acabou desistindo de participar dos ensaios que tinham como tema esta proposta de improvisação remota.

A partir das questões elencadas acima, Rogério Costa chegou a sugerir que fizéssemos uma improvisação remota específica para exercitarmos nossa relação sonora e a incorporação da latência da internet. No entanto, as discussões continuaram e acabamos por não realizá-la naquele dia. Ainda sobre esse assunto, Stênio comentou que a proposta favoreceu a incorporação da latência e que ela não seria algo difícil de ser contornado em virtude de uma das improvisadoras estar “muda”, “o fato de um estar mudo [mutado] é que torna isso um problema menor ou um problema nulo . . . a interação de uma única via do ‘ponto de vista’ sonoro”. Guilherme, de certa forma, concordou com a afirmação ao insistir em algo que vínhamos conversando durante os

ensaios da Orquestra Errante quando eram realizadas propostas mediadas pela internet, “o problema não é a latência, mas o que decidimos fazer com ela [...] trabalhar apesar ou por conta da latência<sup>121</sup>”. Neste sentido, ao incorporarmos a latência, ela passaria a fazer parte da improvisação como elemento estético-performativo, o qual pode provocar reações das/os improvisadoras/es da mesma forma que os sons emitidos pelos instrumentos, gestos corporais de quem está improvisando e aspectos visuais e acústicos do ambiente em que se está.

Especificamente sobre a gravação elaborada pela dupla “Stênio-Migue”, Marina ressaltou que o fato dos dois terem combinado algo além do que foi pedido pela proposta antes de improvisar, acabou por eliminar a sensação de latência mas, ao mesmo tempo, configurou uma subversão não tão profícua das diretrizes colocadas no texto que enviei para as/os participantes da Improvisação Remota. O fato da dupla ter combinado que quem não ouvisse o parceiro<sup>122</sup> (que tivesse o som de seu computador “mutado”) conduziria a improvisação, acabou por anular a intenção da proposta, que era, principalmente, improvisar a partir da visão do gesto corporal da/o outra/o, dando liberdade para que isto ocorresse de forma randômica/aleatória e de acordo com o desejo de cada um/a no decorrer da performance. Ou seja, poderiam haver momentos de condução voluntária e involuntária a partir gestos corporais não decodificados de ambos, mas sem que isso fosse previamente instituído. Como Marina concluiu, a improvisação acabou por ficar mais “organizada” e não se desenvolveu como o “esperado” a partir das diretrizes da proposta. Vale dizer, no entanto, que já era bastante comum surgirem pequenas subversões como esta durante a elaboração de propostas autorais nos ensaios presenciais da Orquestra Errante antes mesmo da pandemia de Covid-19. Esse fenômeno, não é algo novo nas dinâmicas deste tipo de processo e, eventualmente, poderia ter ressignificado algum parâmetro da proposta

---

<sup>121</sup> A relação que estabelecemos com a latência durante a CMTR mediada pela internet é um aspecto do âmbito espaço-temporal não sonoro. Algo a fazer parte da prática como recurso cênico ou provocador de sobreposições rítmicas, por exemplo, mas não como algo a ser corrigido ou compensado como aconteceria numa performance de música com um pulso definido, por exemplo.

<sup>122</sup> Vale ressaltar aqui o termo usado por Stênio Biazon ao explicar sua maneira de executar minha proposta: “para mim e para o Migue, quem tocava ‘sozinho’, conduzia”. Por que ele usou a palavra “sozinho” para se referir a quem estava tocando sem escutar o outro? A sensação de estar tocando sozinho por não ouvir o outro parece revelar ao mesmo tempo uma dependência e uma valorização do ambiente sonoro criado durante a concepção de uma performance musical e a pouca relevância dada ao sentido da visão neste tipo de expressão artística, ao menos para estes improvisadores. O ambiente virtual teria restringido sua acuidade visual apesar da grande ênfase dada a ela neste contexto? Em uma improvisação presencial conseguiríamos improvisar sem som, somente com a visualização da outra?

apresentada ao grupo, ajudar em sua revisão textual, ampliar as reflexões em torno do contexto da CMTR e/ou gerar ideias para outras sessões de improvisação.

A partir desta situação é possível fazer algumas perguntas: por que musicistas improvisadores experientes subvertem as propostas? Seria por não compreenderem seu enunciado ou por receio de não terem compreendido e ter que expor tal questão ao grupo? As dificuldades (técnica, conceitual, performativa) que se apresentavam na proposta representariam um impeditivo para realizá-la, por isso sua subversão? Não apresentar o objetivo da proposta (observar o quanto/como improvisamos a partir da visão) deixaria os/as integrantes do grupo de improvisadores/as mais propensos à alteração voluntária de suas premissas? A improvisação musical mais vinculada ao sentido da visão faria com que musicistas ficassem inseguros mesmo com toda sua experiência artística? O fato de termos sido condicionados a improvisar com o som que a/o outra/o emite faria com que musicistas subestimassem uma proposta mais associada à visão, sentido abandonado com certa frequência até durante processos de criação musical em tempo real? Instrumentos como contrabaixo e bateria, por exemplo, teriam mais facilidade para explorarem este tipo de proposta do que um clarinete ou uma gaita, instrumentos que, para serem tocados, necessitam de movimentos corporais menos perceptíveis para quem os vê “de fora”?

\* \* \*

No segundo dia de conversas sobre a proposta (11.06.20), a outra dupla que teve suas improvisações/gravações comentadas pelo grupo foi a formada por Paola Pichersky e Guilherme Beraldo. Embora a dupla não tenha feito a gravação da forma como pedida na proposta, suas improvisações foram realizadas de acordo com a relação visual/auditiva sugerida no texto que enviei para o grupo contendo as ações a serem elaboradas durante as performances. As duas musicistas da dupla tocaram violão e exploraram as possibilidades visuais da tela do computador em função da proposta, utilizando gestos mais expansivos e “saídas de cena” - Paola em alguns momentos da improvisação afastava-se do plano projetado pela câmera do computador, impossibilitando Guilherme de vê-la por alguns instantes sem deixar de tocar seu

instrumento. Esta ação configurou boa parte da performance da dupla e foi bastante elogiada pelas/os demais integrantes do grupo. Apesar disso, em virtude da “condução” que faz a plataforma, a qual apresenta apenas a imagem de quem tem seu som captado antes, com mais nitidez ou força e assim vai trocando quem aparece na tela, não pudemos unir as gravações das duas integrantes da dupla em um plano só e nem ver o que cada um assistia enquanto tocava, pois não tínhamos como ver a tela do computador de nenhum/a deles/as, as quais, como pedido, deveriam ter sido gravadas por câmeras externas aos seus computadores.

Esta maneira “metalinguística” de gravar as improvisações, tendo câmeras gravando as/os improvisadores/as e seus respectivos computadores ao mesmo tempo, foi pedida para que, posteriormente, fizéssemos uma montagem audiovisual contendo as duas gravações em um mesmo plano de imagem (*multiscreen*) e pudéssemos observar as ações realizadas por cada musicista feitas em função das imagens que este/a seguiu enquanto tocava. Além disso, o fato de podermos inserir as gravações de áudio e vídeo de cada musicista em um só plano poderia servir como meio de comparação das partes de cada improvisador/a e como uma espécie de “medidor” de latência, para observarmos como a performance foi se alterando em virtude das falhas, interrupções e compensações de sinal da internet. Para tanto, uma das observações da proposta era que se fizessem “clacs” antes de iniciar a improvisação, as quais poderiam ser feitas com as próprias palmas das/dos improvisadores/as, apenas para auxiliar no momento da montagem dos dois vídeos. No entanto, durante as conversas sobre a proposta, percebi que esta ferramenta de gravação audiovisual - fazer a “clac” para demarcar o início das gravações e “sincrar” áudio e vídeo em sua montagem - não era muito conhecida pelas/os improvisadoras/es e acabou por ser realizada apenas antes das improvisações das duplas Fabio Manzione/Rogério Costa e Marina Mapurunga/Natália Francischini.

A sugestão de montagem das gravações (*multiscreen*) gerou uma discussão sobre o que seria a improvisação de fato: o que houve de um lado ou de outro das telas, ou o que seria construído posteriormente com a junção das gravações audiovisuais de cada improvisador/a? Minha resposta a esta questão foi que tal montagem não tinha o intuito de formular um produto final das improvisações ou algo que fizesse com que as

partes das performances fossem mais completas, verdadeiras ou reais<sup>123</sup> quando unidas em um mesmo plano audiovisual, mas que em razão de uma questão técnico-espacial-temporal - não podermos estar em um mesmo espaço vendo as duas pessoas ao mesmo tempo - precisaríamos utilizar destes recursos de montagem para fazermos nossas observações de forma coletiva e remota. Além disso, tais montagens serviriam para que eu pudesse refletir sobre os objetivos iniciais da proposta - improvisar em função dos gestos corporais/imagem da/o outra/o - após o término das conversas sobre a mesma realizadas nos encontros virtuais da Orquestra Errante.

Enquanto neste tipo de improvisação há a possibilidade de uma configuração sonora e visual posterior (montagem *multiscreen*) à própria performance, em uma CMTR presencial não haveria um momento após a decorrência da criação musical coletiva no qual poderíamos observar “de fora” situações ocorridas nas performances a não ser que gravássemos e assistíssemos a todos os nossos ensaios presenciais, o que não é o caso. A terceira “variação” da improvisação remota a qual Stênio se referia traria (apenas) uma possibilidade maior de interpretações sobre o que foi criado por cada dupla. Como se pudéssemos ter mais um ponto de escuta ou opinião, ainda que subjetiva, de um/a novo/a integrante do grupo.

Segue abaixo um exemplo de como seriam feitas as montagens audiovisuais de cada uma das duplas. Este esquema<sup>124</sup> não foi disponibilizado para as/os improvisadoras/es, pois foi explicado oralmente no encontro anterior às gravações do grupo:

---

<sup>123</sup> Esta resposta foi dada, principalmente, em função da reflexão apresentada por Stênio Biazon, o qual colocou que este tipo de improvisação se desenvolve sobre dois acontecimentos simultâneos, que são elaborados pelos “dois lados” da improvisação, pelas/os duas/dois improvisadoras/es. Para ele “não existe um terceiro [acontecimento] que é mais real do que estes dois”. Este terceiro acontecimento, segundo ele, seria a junção das duas gravações audiovisuais em um mesmo plano ou em *multiscreen*, o qual não configuraria um produto mais bem-acabado ou contendo mais informações sobre a improvisação como um todo. Ele ainda complementou que “o que acontece para mim é sempre diferente do que acontece para a outra”.

<sup>124</sup> O esquema corresponde à montagem da primeira parte da improvisação de cada dupla. Cada dupla deveria produzir dois vídeos *multiscreen* contendo as telas das/os duas/dois improvisadoras/es.

<b>Improvizador/a</b>	<b>Configurações do computador durante as improvisações</b>	<b>Gravações por outros aparelhos</b>	<b>Montagem audiovisuais individuais</b>	<b>Montagem finais de vídeos em <i>multiscreen</i></b>
Rogério Costa (exemplo)	<i>Out put</i> do computador desligado (ligar na segunda parte da improvisação)	Áudio	sincronizar vídeo e áudio individual	Sincronizar vídeos feitos pelas/os improvisadoras/es a partir das “clacs”
	câmera ligada	Vídeo		
Fabio Manzione (exemplo)	<i>Out put</i> do computador ligado (desligar na segunda parte da improvisação)	Áudio	sincronizar vídeo e áudio individual	Sincronizar vídeos feitos pelas/os improvisadoras/es a partir das “clacs”
	câmera ligada	Vídeo		

Tal “composição” também poderia gerar surpresas nas/os improvisadoras/es, assim como colocou Paola: “você toca sozinha/o e o resultado você só sabe depois, quando você vê e ouve o vídeo, né?”. Surpresas que, obviamente, tem a ver com a expectativa de cada musicista, mas também com a comparação que cada improvisador/a faz entre elementos visuais e sonoros e as reações corporais automáticas ou voluntárias que cada um/a teve durante as improvisações. Também é possível associar tais surpresas com como cada um/a imagina o que foi expresso corporal e sonoramente pela outra pessoa e a relação que há entre o gesto físico e a confecção do som ao instrumento ou a partir de algum objeto.

Especificamente sobre a improvisação de Paola e Guilherme, houve o desenvolvimento de um recurso utilizado somente por esta dupla, o qual denominamos “saída de cena”. Enquanto tocava, Paola decidiu sair do ponto de visão da câmera de seu computador subitamente, indo e voltando algumas vezes ao enquadramento necessário para que Guilherme a visse durante as improvisações. Essa ação de Paola fez com que sua dupla articulasse seu referencial visual com frequência e se surpreendesse com a reação que

teve: “a pessoa não existe mais na sua frente”<sup>125</sup>. Além disso, sua primeira impressão foi a de que poderia ter ocorrido algo com Paola, alguma situação urgente a ser resolvida em sua casa ou algum problema com a internet. O fato é que, como nos contou Guilherme, inicialmente, não “passou por sua cabeça” que ela poderia somente estar tocando fora do enquadramento. Esta situação gerou uma variação gestual-imagética impossível de ser realizada em uma improvisação presencial, a saída total do campo de visão da/o outra/o. Tal expressão foi uma das questões que mais impactaram o grupo e que trouxe novamente para a discussão o objetivo da proposta: o olhar com outro patamar de prioridade dentro da CMTR, o olhar como ponto de partida para a tomada de decisão em tempo real e como elemento preponderante no desenvolvimento do gestual próprio e na construção de sonoridades relacionais.

Talvez a visão seja o sentido que mais carregue os estigmas de um contexto condicionante em razão de seu estímulo frequente e da dependência que nós “videntes” temos dela para nos relacionarmos com o mundo à nossa volta e para nos sentirmos autônomos. No entanto, a busca que fazemos na CMTR a partir da audição, que é a de estarmos dispostos “a não supor que o conteúdo vai ser [sempre] o mesmo” como colocou Stênio durante nossas conversas, teve mais ênfase no sentido da visão nesta proposta e acabou sendo potencializada pela ação elaborada por Paola (a “saída de cena”) em suas performances improvisadas junto com Guilherme. Neste sentido, “coisas novas que são próprias disso” (Stênio), do ambiente virtual, trouxeram novos recursos não só para a confecção da proposta, mas erigiram trajetórias sensoriais inesperadas. Assim, a imagem da outra pessoa (ou a ausência dela) conduzia na medida em que ela não era ouvida. Para Migue “a outra pessoa me coloca em movimento”. Estaríamos com isso ouvindo os gestos corporais do/a outro/a? Iniciando uma espécie de música improvisada a partir do corpo mesmo não sendo dançarines? Extraindo música *da* dança e não criando música *para* dança como normalmente nós musicistas fazemos? Teríamos aqui a imagem da/o outra/o como uma partitura contingencial?

---

<sup>125</sup> Como aponta Ingold: se existe uma diferença crucial entre o rosto e a voz, não é tanto que um é visto e o outro é ouvido, mas que você pode ouvir sua própria voz ao passo que não pode ver seu próprio rosto. ‘Vivo na expressão facial do outro’, escreve Merleau-Ponty, ‘como o sinto vivendo na minha’ (1946b,146). Disso se origina o que John Berger chama ‘a natureza recíproca da visão’ – uma reciprocidade que é ainda mais fundamental, na visão de Berger, do que a do diálogo falado. Pois no contato olho-a-olho, escreve ele ‘o olho do outro combina com o nosso próprio olho para fazer crível que somos partes do mundo visível’ (Ingold, 2008, 32). Neste caso, não podíamos ter o “olho-a-olho”, pois estávamos sendo mediados por nossos computadores, mas era como se a imagem do outro na tela fizesse com que nós nos tornássemos “críveis e parte do mundo” a tal ponto que, Guilherme pensou que a improvisação/a relação musical tivesse se encerrado tão logo Paola desapareceu em sua tela.



\* \* \*

Após um bom tempo de conversa retomamos as perguntas que fiz inicialmente sobre *presença* e seus desdobramentos na proposta. Assim, algumas interpretações sobre o conceito foram colocadas pelas/os improvisadoras/es. Para Paola a ideia de disposição para o novo, “nossa abertura para uma fluidez, para que você reaja de uma forma orgânica às coisas que saem da zona de conforto e o quanto conseguimos ampliar a zona de conforto em tempo real” é o que seria o estado de *presença*, o que dialoga bastante com a noção de *impulso*<sup>126</sup> apresentada por Stênio durante as conversas. Neste sentido, *presença* pressuporia que não precisamos saber o que vai acontecer para estarmos plenamente em contato com o espaço e com a outra, mas estarmos no estado de reação ao que vem do entorno, seja esta reação ficar em silêncio, tocar um instrumento de um maneira não utilizada até então ou mesmo sair andando pelo espaço fazendo (ou não) ruídos com o corpo. Estar presente seria também “fazer algo que não sei fazer, mas parecendo que eu sei fazer?”, este foi outro apontamento que surgiu entre nós nos momentos de reflexão sobre a *presença* na CMTR. Yonara Dantas complementou o que já vínhamos comentando ao colocar que “a disponibilidade para algo novo é também um aprendizado, um ganho de possibilidades nesse jogo”, dando um parecer mais “didático” para a compreensão do estado de *presença*. Ou como Paola enfatizou “*presença* é um exercício de deixar acontecer”.

A *presença*, a partir destas interpretações, estaria associada à uma série de fatores: à disponibilidade para ações próprias e para ações da/o outra/o, estar em estado de atenção, estar aberta/o à ações não fundamentadas somente no intelecto, apresentar ações “urgentes” (impulsivas) e, portanto, à uma percepção sensorial-cinestésica ampliada e fluida. Para além disso, todos estes fatores necessitariam ser administrados pela pessoa que busca a *presença* para que esta controle de alguma forma seu

---

<sup>126</sup> Como algo que só poderia ocorrer naquele tempo-espaço, as situações surpreendentes (ou epifanias) poderiam causar a sensação de *presença*, como foi apontado por Stênio. Tais ações seriam atos voltados à capacidade de decidir quase que por instinto pelo que vai ser feito, pelo que entrará para o seu repertório gestual, sonoro, sensorial e, conseqüentemente, para sua “zona de conforto”. “Os impulsos tal qual os propomos podem ser associados ao comportamento do corpo durante o orgasmo e outras formas de prazer diversas, tendo inclusive como um de seus exemplos extremos de impremeditação o espasmo [...] a disponibilidade ao impulso será então uma condição que prescinde do controle e sequer tem como premeditar, a cada ação, um ‘resultado sonoro satisfatório’ (Stênio, 2019, 137)”.

sentimento de frustração, “se não ficarmos ‘tristes’ com problemas ocorridos durante a improvisação, temos a oportunidade de experimentar algo que não costumamos vivenciar, algo novo de fato”, como foi exposto por Pedro Sollero. A capacidade de não nos apegarmos a determinado motivo musical e atentarmos às situações sensoriais não necessariamente vinculadas aos sons durante a CMTR talvez seja, unida aos fatores apontados acima, um dos elementos propulsores do estado de *presença*.

\* \* \*

A percepção sensorial-cinestésica é de fundamental importância para que a *presença* se estabeleça. Sua observação nas performances apresentou-se como elemento de interlocução e comparação entre improvisações CMTR presenciais e virtuais. Como colocado por Stênio, a incidência dos meios neste tipo de proposta e as possibilidades performativas por eles geradas (“sair de cena” ou cobrir a câmera, por exemplo), nos revelam a noção, aparentemente óbvia, de estarmos sendo totalmente mediados pela máquina em propostas de improvisação remotas. Em comparação, nossos sentidos, os quais estariam sendo aprimorados ou potencializados pelas tecnologias<sup>127</sup>, não representam “meios” de nos relacionarmos com o entorno mediando-nos como as máquinas, mas aspectos de nossa percepção *no* e não *entre* nós e mundo. Nós somos em relação, em estado de percepção sensorial confluyente e constante.

Ainda assim, como afirmou Paola, “o ser humano moderno<sup>128</sup> é muito mais visual do que auditivo [...] a gente nasce com todos os sentidos muito equilibrados, né?”. Talvez tenhamos nascido mais “equilibrados sensorialmente” e, aos poucos, fomos sendo estimulados de diferentes formas, cooptados ou anestesiados pelos contextos culturais em que vivemos e, dependendo das funções que exercemos amadora ou profissionalmente, acabamos por aprimorar alguns sentidos e outros não, como é o caso de quem pratica música, a/o qual tende a aguçar sua audição, mas que será

---

<sup>127</sup> No livro “Os meios de comunicação como extensões do homem”, o teórico Marshall McLuhan discorre sobre inúmeras situações às quais os sentidos humanos estão expostos desde as invenções das primeiras tecnologias passando pela roda, pela escrita, pela imprensa chegando aos aparelhos elétricos como a televisão e aos primórdios da internet.

<sup>128</sup> Como tenho apresentado ao longo desta investigação, não é somente uma situação histórica que faz com que existam possibilidades de hierarquização dos sentidos, mas também uma condição geopolítica que impingiria às sociedades mais “ocidentalizadas” a valorização exacerbada, a segmentação e a hiperestimulação do sentido da visão, por exemplo.

influenciada/o em diversos aspectos pelo meio musical que escolheu, seja ele mais aberto ou mais dogmático. A partir destas influências poderiam ser desenvolvidas aptidões, vícios ou mesmo preconceitos como, por exemplo, poderia acontecer com algum/a musicista formada/o em música “eurodita” que desvalorizaria gêneros musicais os quais não pratica ou aprecia.

\* \* \*

Nos instantes finais da conversa, fiz uma pergunta, não previamente pensada, após narrar uma situação vivida durante a palestra do ator japonês Yoshi Oida<sup>129</sup> realizada no Sesc Pinheiros no dia 07 de dezembro de 2017. Nela, Oida nos contou que um dia gostaria de “atuar como um cachorro”, com toda a sua presença cênica. Isto porque, segundo o ator, os animais e até certo ponto as crianças, simplesmente vivem e estão sempre “presentes”. Não fazem distinção entre vivenciar uma situação e atuar. A partir desta passagem perguntei se nós musicistas, por trabalharmos com um elemento que poderíamos chamar de uma segunda natureza<sup>130</sup>, que seria a técnica instrumental, diferente de atores e atrizes que trabalham com ferramentas corporais que seriam mais próximas de uma primeira natureza, não acabaríamos por nos afastar do estado de *presença* tão almejado, e muitas vezes alcançado, pelos artistas das Artes Cênicas? Sendo mais específico, até que ponto nós musicistas (improvisadores ou não) por treinarmos principalmente a audição e a técnica instrumental não fomos também segmentando nossos sentidos e a atenção que damos a eles e, com isso esquecendo ou dando pouca ênfase ao estado de *presença*? Como tocaríamos a partir dos pressupostos

---

<sup>129</sup> Nascido em Kobe (Japão) em 1933, Yoshi Oida é um consagrado ator e diretor de teatro e membro fundador da companhia internacional de teatro de Peter Brook. Escreveu livros sobre a arte de atuar como *Artimanhas do ator* (2013) e *O ator errante* (1999). A formulação citada na palestra remete a experiências narradas no livro *O ator invisível* (2007).

<sup>130</sup> A ideia de primeira e segunda natureza foi bastante explorada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e, basicamente, significa que os aspectos inatos do ser humano seriam sua primeira natureza, enquanto as características adquiridas por cada indivíduo, de maneira consciente ou não, seriam uma segunda natureza. Fazendo uma analogia, no âmbito da música a técnica instrumental tradicional seria uma segunda natureza, enquanto movimentos corporais como caminhar, mastigar, respirar, falar seriam de uma primeira natureza. No entanto, se é verdade que Nietzsche opera, no âmbito retórico-dialético, uma reavaliação de uma primeira natureza mais saudável e genuína da segunda, é igualmente verdade que ele baseia seu discurso na plena consciência de que toda presumida primeira natureza é nada mais do que uma segunda natureza que sofreu um processo de estabilização e, assim, de naturalização (Piazza, 2018, p.125). Sendo assim, a técnica instrumental aprimorada, se tornaria, igualmente a gestos comuns como andar e respirar, uma primeira natureza. Se considerarmos o caso das técnicas estendidas desenvolvidas durante uma improvisação musical, elas estariam em um momento de transição entre a primeira e a segunda natureza, pois muitas vezes surgem de gestos inatos que geram uma técnica usada com mais frequência posteriormente, a qual se tornaria, por algum tempo, uma segunda natureza e, caso praticada, retornaria a um estado de primeira natureza transformado pela relação com a voz (usada em música) ou com o instrumento musical.

de que preveem a escuta da/o outra/o, de si e do espaço acústico, a experimentação técnica e sonora, o compartilhamento criativo e a atenção plena se não nos ensimesmássemos, não tivéssemos a pretensão de seguir somente o som e não nos esquecêssemos dos sujeitos que estão à nossa frente? Como nossos olhares, que não se encontram e permanecem em um estado olho-imagem-olho (olho-câmera-olho) durante videoconferências, enxergariam a tridimensionalidade da/o outra/o ao retomarmos as improvisações presenciais?

Considerando a comunicação mediada por computadores e internet, os quais se pautam pelos sentidos da visão, da audição e, até certo ponto, do tato, é possível observar que os perceptos do que seria, normalmente, executado de forma presencial acabam por ficar emoldurados em uma zona bidimensional a qual limita substancialmente o que poderíamos ter em improvisações não remotas. Se, estamos conscientes desta limitação e, como foi citado durante a conversa, da onipresença da mediação das máquinas em propostas de improvisação remota e da percepção sensorial-cinestésica que elabora nossa *presença* não ser algo que nos media, mas que está em contato com o meio e em permanente “transusão” de experiências, como poderíamos através da máquina (e da internet) usufruir plenamente de nossas qualidades sensoriais? Digo isto porque, em alguns momentos, surgiram comparações entre improvisações remotas e presenciais da parte das musicistas e, quando esta aconteceu, ainda havia a noção de que os dois tipos de improvisação trariam as mesmas “substancias” sensoriais e a elaboração de estados de *presença* quase idênticos. Sabemos que a CMTR e outros tipos de performance musical ocorrem de forma multissensorial:

Esses processos podem ser realizados de forma totalmente sonora, porém sempre são afetados em algum nível, aberta ou veladamente, por informações não sonoras, incluindo as qualidades semânticas, espectro-morfológicas, visuais ou cinestésicas” (Nance, apud Aliel, 2016, 3).

Mas será que, nós musicistas-improvisadores/as, conseguimos perceber quando e como estes afetos ocorrem? Será que conseguimos verbalizar estas situações com clareza? Em alguns momentos sim, mas em muitos outros, não. Talvez o fato de “focarmos” nossas atenções nos sons e pouco no que outros corpos nos trazem quando improvisamos remotamente, denotem o condicionamento técnico e expressivo que mostrados tanto em improvisações remotas, quanto em performances improvisadas presenciais. Se não fosse assim, por que quem “teria à sua frente” o silêncio do/a

outro/a conduziria a improvisação? Por que pouco/as citaram aberta e conscientemente a diferença que há entre improvisações remotas e presenciais? E por que, como ouvi nesta e em outras propostas de improvisação remota, se considerariam (quase) idênticos os estados de *presença* em improvisações mediadas pela internet e em improvisações realizadas com todas as pessoas estando em um mesmo espaço acústico?

Apesar de saber que somos sempre influenciados por todo o escopo dos nossos sentidos, acredito que haja momentos em que a *presença* se dissolve em razão da falta de estímulos sensoriais não auditivos ou do pouco treino de outros sentidos durante as práticas de CMTR e performances musicais de um modo geral. O fato é bastante óbvio, mas o que chama a atenção é ainda não sermos capazes de perceber e verbalizar isto com naturalidade mesmo estando por um tempo (pouco mais de dois meses) sendo mediados quase que totalmente pelas máquinas. Como mostrado por uma grande parte das/os improvisadores/as da Orquestra Errante, seria o fato de termos tido pouco contato com outras formas de expressão artística<sup>131</sup> ou exercícios sensoriais múltiplos que nos teriam legado tal retração sensorial visual na CMTR? Ou o contexto da *modernidade líquida*<sup>132</sup> no teria colocado em um estado de constante aceleração a ponto de faltarmos com a devida atenção para com os nossos sentidos que não a audição?

---

<sup>131</sup> Faltaria para musicistas uma prática do estar ou se colocar no lugar da/o outra como ocorre no Teatro, por exemplo? Seria este - o não se colocar no lugar da/o outra/o - um fator intrínseco das práticas musicais eurocentradas, principalmente dentro da academia? Claro que esta pergunta não se move em direção às musicistas específicas/os, à determinados grupos como se eles fossem elementos homogêneos e não possuísem individualidades/subjetividades ou como uma acusação da falta de empatia da classe musical, mas como uma reflexão sociológica/cultural das condições em que aprendemos a fazer e a praticar arte através de sons não semânticos. Tais condições, até onde me lembro e consigo perceber, dificilmente exploravam/exploram o exercício de colocar-se no lugar da/o outra/o, mesmo se considerarmos contextos ou momentos de criação mais “abertos” como as práticas de LIM. Como afirma Schechner: atores aprendem por meio da imitação, eles aprendem se colocando nas circunstâncias do outro – como dizemos, nas circunstâncias dadas (*given circumstances*) (Schechner, 2018, 31).

<sup>132</sup> A ideia de *modernidade líquida* figura como um dos aspectos centrais na obra do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman e pode ser interpretada como uma analogia à extrema velocidade com que as concepções de mundo se constroem e desconstroem desde o início da segunda metade do século XX, fazendo com que o ser humano esteja num processo de constante tentativa de se refazer, de obter conhecimento e de “possuir” relações, as quais, por sua quantidade e efemeridade, acabam por tornar-se supérfluas e pouco arraigadas à sua constituição cognitiva, sensorial e social.

## **Etnografias audiovisuais e(m) enclausuramentos: processo de criação do documentário experimental *Som Latente* com a artista-pesquisadora Marina Mapurunga**

para assistir ao curta-metragem Som Latente

<https://www.fabio manzione.com/etnografias-audiovisuais-som-latente>

Durante o período de isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 a partir de março de 2020 no Brasil, as práticas artísticas coletivas que normalmente eram apresentadas em *tempo real* para um público presente perderam uma parte de suas potencialidades, o estar diante das pessoas que assistem e das/os *performers* com quem se elabora a criação ou a interpretação da arte. Esta situação, logicamente, também atingiu livre-improvisadoras e livre-improvisadores, os quais, conhecendo as ferramentas de interação musical remota, intensificaram seu uso neste período, mediando suas seções de improvisação através de plataformas comuns de comunicação telemática outras criadas especificamente para o desenvolvimento de práticas musicais.

O trabalho - e *work in progress*<sup>133</sup> - apresentado neste texto é resultado da intersecção de minha pesquisa individual em contato com a que vem sendo realizada por Marina Mapurunga<sup>134</sup> ambas associadas ao campo da Criação Musical em Tempo Real (CMTR). Neste trabalho colaborativo, traçamos o percurso de nosso processo criativo a partir de propostas de improvisação, relatos, anotações, esboços, roteiros, gravações audiovisuais, edição e montagem de vídeos. Os documentos dos processos criativos

---

<sup>133</sup> O termo anglófono *work in progress*, além de ser difundido por outras áreas do conhecimento, é também utilizado no campo da *Performance*. No Brasil, pode também ser associado à pesquisa artístico-acadêmica do brasileiro Renato Cohen, cujo livro *Work in progress na cena contemporânea* contextualiza e propõe o conceito no âmbito das Artes Cênicas e Visuais. No caso das pesquisas realizadas por mim e Marina Mapurunga, refere-se ao processo de criação audiovisual e de improvisações em tempo real e diferido via internet, ainda em desenvolvimento quando este texto foi escrito.

<sup>134</sup> Marina Mapurunga é artista sonora, pesquisadora e professora de som dos cursos de Cinema & Audiovisual e Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Suas pesquisas têm transitado entre o audiovisual, a arte sonora e a educação. Na UFRB, coordena o projeto de extensão SONatório, onde junto com estudantes, professores e artistas colaboradores experimentamos práticas sonoras que auxiliam o treino da escuta. Marina é também doutoranda em Processos de Criação Musical pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP).

instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. As descobertas feitas saem, portanto, de dentro dos próprios processos, isto é, são alimentadas pelos documentos que pareceram necessários aos artistas ao longo de suas produções. [...] Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa, sem dúvida alguma, o olhar curioso atraído pelo fetiche que os envolve (Salles 2006, 13-14).

Por atuarmos em pesquisas com temáticas muito próximas, nos unimos para improvisar a partir de propostas performativas criadas por ambos, sendo, metade delas, mediadas pela internet. Além disso, tendo como objetivo compartilhar estas experiências sonoras e relatos sobre as mesmas com o grande público, confeccionamos um documentário experimental de média-metragem sobre nossas performances, o qual foi iniciado em junho de 2020 e finalizado em janeiro de 2022.

No documentário, denominado *Som Latente*, buscamos entrelaçar nossas experiências em Música e Audiovisual e criar propostas performativas de improvisação musical, cujo contexto proporciona um ambiente de interação em *tempo real* onde “coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas” (Costa 2016, 39). Em razão destas performances não poderem se dar presencialmente devido o isolamento social, tentamos recriar nossos espaços de trabalho, formas de tocar instrumentos e a utilização de equipamentos de captação, difusão e mediação remota.

Desenvolvidas no enclausuramento de nossos domicílios, as *propostas de improvisação* captadas em setembro de 2020 tiveram o intuito de não ter um objetivo estético definido - assim como normalmente pretende-se nas práticas de CMTR - , mas motes que levassem à exploração de timbres e técnicas instrumentais, assim como à elaboração de diálogos entre som e imagem e de novas possibilidades de interação remota. Durante o processo de criação e filmagem das propostas, também gravamos relatos e conversas sobre as dificuldades e possibilidades relacionais que vivenciamos, as quais serão expostas neste texto em conjunto com os textos das *propostas de improvisação* realizadas no período de gravação do filme.

Ao gravarmos o documentário, tivemos também a intenção de nos provocar, de nos *ver-escutarmos* do lado de dentro e do lado de fora de nossos processos de criação, a fim de elaborar interações visuais-sonoras, instaurar o rompimento de nossos lugares comuns e perscrutar convergências de presenças sonoras singulares. Além disso, mediados em nossas performances e conversas por formas de comunicação telemáticas

existentes atualmente, comunicamo-nos desde junho de 2020 para discutir propostas de improvisação em *tempo real* e *tempo diferido*<sup>135</sup>. Tais propostas se relacionaram com o momento que vivíamos, se dirigiram aos sons que envolviam nossos lares distantes um do outro e incluíram texturas sonoras peculiares das regiões que habitávamos à época<sup>136</sup>.

Neste sentido, a elaboração de um média-metragem documental sobre CMTR e performances telemáticas, abordou o cotidiano de pessoas comuns que tentavam reelaborar relações pessoais, investigativas e processos criativos atravessados pelas formas de comunicação via internet, com suas complexidades e entraves. Assim, é possível perceber que, a partir de nossos relatos e atuações inclusas no documentário, as discussões expostas espelham o que uma grande parcela da população mundial sentiu durante os períodos de isolamento social: a falta da *presença tátil* e a potencialização das dificuldades de comunicação humana, as quais se tornaram latentes no contexto virtual mediado pelas máquinas.

\* \* \*

As imagens adentraram na Antropologia como meio de documentação<sup>137</sup>, de registros dos costumes de diversos povos e comunidades. Além disso, os filmes etnográficos também têm como função inicial expor os resultados das pesquisas científicas envolvidas com este tipo de ferramenta. Claudine De France (1989) comenta sobre a facilidade que o filme tem em apresentar aspectos da atividade humana, diferentemente do texto ou do discurso oral. A observação fílmica,

apesar de não totalmente liberada da linguagem – longe disso, – possui a vantagem, em relação à observação direta, de conferir a seu resultado, o observado fílmico, um status de referência epistemológica mais legítimo, sob vários aspectos, que aquele conferido à observação direta. O observado filmado é, assim, dotado de uma existência autônoma que lhe permite ser indefinidamente examinado por si mesmo. (De France 2000, 19).

<sup>135</sup> Estes conceitos serão discutidos mais adiante.

<sup>136</sup> Eu resido na cidade de São Paulo / SP e Marina na cidade de Salvador / BA. Nos conhecemos em São Paulo no ano de 2018, pois pertencemos à mesma turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). Lá, fazíamos parte da Orquestra Errante, grupo fundado em 2009 pelo músico e pesquisador Rogério Costa, o qual investiga a prática da livre improvisação musical no âmbito acadêmico. Os ensaios e debates político-estéticos da Orquestra Errante, há mais de dez anos, ocorrem presencialmente às quintas-feiras, instaurando práticas de improvisações a partir de propostas performativas trazidas por integrantes do grupo. Tais propostas buscam contemplar as pesquisas individuais das/os musicistas envolvidas/os e trazem ao grupo provocações práticas e conceituais relacionadas às diversas áreas do conhecimento.

<sup>137</sup> No texto original escrito em conjunto com Marina Mapurunga esta parte levava o nome “Escrevendo com câmeras e gravadores de som”. O título sugerido pela pesquisadora sintetiza perfeitamente o processo criativo-científico que realizamos.



De France elucida, nos anos 1980, que antropólogos utilizavam cada vez mais as imagens em movimento e que a produção de filmes e documentos filmados, nesse período, acabaram por se tornar mais diversificados (De France, 1989). Margareth Mead nomeia essa nova disciplina, que integra as imagens, de Antropologia Visual; Adrian Gerbrands a denomina Etnocinematografia, enquanto Claudine De France a intitula Antropologia Fílmica e Praxeologia Fílmica. Para De France (1989), o uso da cinematografia dá origem a métodos e procedimentos de *mise-en-scène* próprios e levanta problemas epistemológicos específicos, propondo que o filme se torne o equivalente ao caderno de notas.

Aproximadamente na década de 1960, com os avanços tecnológicos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, vários equipamentos de gravação se tornaram mais portáteis e acessíveis, como as câmeras de 16 mm Arriflex e Arricon e o gravador de áudio portátil Nagra. Com essas ferramentas, o discurso dos atores-sociais “já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras” (Nichols 2005, 146).

Atualmente, as tecnologias digitais têm contribuído para as práticas de trabalho na Antropologia “não só como instrumentação de trabalho de campo, mas também de organização e tratamento da informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também como meio e modo de análise” (Ribeiro 2005, 637). As etnografias que se utilizam de mídias visuais, sonoras e/ou audiovisuais como principais ferramentas de investigação têm sido bastante difundidas no campo da Antropologia e de outras áreas artísticas. Neste trabalho, situaram-se como elemento de sistematização e amparo metodológico das pesquisas CMTR.

Ademais, apesar da influência que a área da Música recebe de expressões artísticas como o cinema e mesmo da propagação em massa da cultura do videoclipe, pouco se tem usado filmagens audiovisuais como recurso e ferramenta de observação e descrição de processos de CMTR. Assim, a intenção de gravar som e imagem de sessões de improvisação favorece a percepção de determinados mecanismos utilizados por suas/seus *performers* e configura uma espécie de compêndio de estratégias de expressão artística que podem envolver, não somente a audição, mas todo o escopo sensorial humano.

Com a pandemia de Covid-19 e a impossibilidade de haver aglomeração de pessoas, as performances musicais síncronas passaram a ser repensadas. Os meios audiovisuais e

aparelhos telemáticos começaram cada vez mais a fazer parte de performances de CMTR, intensificando as limitações espaciais/relacionais<sup>138</sup> e problemas com ferramentas de gravação e de transmissão *online*. Como improvisar juntos e investigar as performances com tais contingências? Como praticar improvisação à distância e utilizar equipamentos audiovisuais para nos “aproximarmos” um do outro? O que o enclausuramento traz às performances de CMTR, as quais, quase sempre, se fazem presencialmente? Como tornar a performance remota mais próxima do presencial e como assumi-la como uma prática de improvisação audiovisual? Como tocar com a câmera? Como fazer um uso polifônico<sup>139</sup> da imagem e do som nestas performances? Interseccionando pesquisas em audiovisual e criação musical em tempo real e confeccionando um documentário sobre nossas experiências durante a pandemia de Covid-19, buscamos responder estas perguntas.

\* \* \*

Iniciamos nosso processo criativo em julho de 2020 com encontros virtuais semanais. Tais encontros serviram para o compartilhamento de referências e possibilitar a confluência de nossas pesquisas individuais. Naquele momento, decidimos que cada um desenvolveria duas propostas de improvisação, sendo as duas primeiras em *tempo diferido* e as outras duas em *tempo real*.

Para além de como se realizam as interações entre musicistas durante seções de improvisação, é possível distinguir, fundamentalmente, duas maneiras de pensar como a criação sonora se instaura no tempo: ela pode acontecer em *tempo diferido*, quando a concepção das diretrizes de uma proposta ou obra musical ocorrem em momento não

---

<sup>138</sup> Esta é uma questão paradoxal que dificilmente será alterada: se por um lado as ferramentas de comunicação telemática como os computadores e a internet nos permitem improvisar com pessoas que moram em localidades distantes com fidelidade sonora e pouca latência dependendo do aparelho que se use, por outro nos limitam sensorialmente, pois através delas, a relação espacial com a/o outra/o acaba acontecendo de forma bidimensional e subtraída de situações envoltas ou influenciadas pelos sentidos do tato (dependendo da performance), olfato e paladar que, por sua vez, também poderiam influenciar nas escolhas estéticas realizadas durante a prática.

<sup>139</sup> Em 1928, no período de transição do cinema mudo para o cinema sonoro, os cineastas russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002) temendo que o som fosse utilizado de um modo incorreto, tornando o cinema verborrágico e/ou justapondo elementos visuais e sonoros, enfraquecendo a montagem, propuseram, na *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, um uso polifônico do som. O uso polifônico do som poderia se dar por uma não-sincronização do som com as imagens visuais. O som deveria ser tratado como um novo elemento da montagem e não uma repetição do que se tem visualmente na tela. Isso levaria à criação de um “contraponto orquestral” de imagens visuais e sonoras. O som *divorciado* da imagem visual introduziria assim novos meios de poder para a expressão na montagem.

simultâneo ao de sua execução, ou em *tempo real*, quando execução e criação sonora se dão simultaneamente, fazendo com que intérprete/performer e compositor(a)/propositor(a) se “fundam” na mesma pessoa.

Apesar das propostas performativas terem sido concebidas em *tempo diferido* e sugestionarem diretrizes “sobrepostas” aos preceitos básicos da CMTR, elas possibilitavam grande espaço de criação durante sua prática. Sendo assim, parte do que foi criado sonoramente nestas propostas em *tempo diferido* se deu em função destes preceitos somados a uma perspectiva ou mote poético focado em determinado aspecto estético, sonoro-visual e/ou performativo. Neste sentido, as propostas performativas exerceram a função de provocar nossos impulsos criativos dentro de aspectos poéticos, interativos, conceituais, psico-acústicos ou técnicos no intuito de exercitar ferramentas de criação relacionadas a um ou mais destes campos, possibilitando a potencialização das “ferramentas improvisatórias” de cada *performer*. Vale ressaltar que somente o fato de haver diretrizes iniciais nas propostas de improvisação, por mais básicas que elas sejam, incorre em não podermos chamar tais performances de improvisação de uma prática musical “livre”, por isso optei por chamá-las de CMTR. Segundo o debate que ocorre entre as/os praticantes da chamada Livre Improvisação Musical (LIM), quando as/os improvisadoras/es têm de seguir alguma sugestão poética/conceitual ou objetivo sonoro-performativo previamente estabelecidos, acabam por situarem-se mais distantes da “liberdade” almejada neste tipo de prática, tolhendo assim, em algum aspecto, sua espontaneidade<sup>140</sup>.

No caso, deste entrelaçamento de pesquisas realizado durante o isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19, nossas propostas acrescentaram à ideia de criação musical em *tempo diferido* ou *tempo real* as noções de *espaço de virtual/diferido* e *espaço real*, as quais, somando-se, gerariam diferentes combinações espaço-temporais. Propusemos, portanto, a seguinte configuração conceitual acerca dos espaços/tempos na CMTR:

1. Criação musical em *espaço real* e *tempo real*: improvisação sonora realizada ao mesmo tempo e em um espaço físico-acústico que abriga todas/os *performers* envolvidas/os em sua prática;

---

<sup>140</sup> Este tema é amplamente discutido entre pesquisadoras e pesquisadores da LIM e outras práticas de criação musical em tempo real e ultrapassa as possibilidades deste texto, por isso, resalto que nossa escolha para esta pesquisa etnográfica audiovisual foi por considerarmos que nossas propostas, apesar de terem sido concebidas individualmente em *tempo diferido*, trazem consigo amplo espaço de criação para a/o performer que a executará.

2. Criação musical em *espaço real* e *tempo diferido*: proposta sonoro-performativa concebida em tempo diferido e, posteriormente, elaborada em um espaço físico-acústico que abriga todas/os *performers* envolvidas/os em sua prática;
3. Criação musical em *espaço virtual-diferido*<sup>141</sup> e *tempo real*: improvisação sonora mediada pela internet em que as/os *performers* envolvidos estão em espaços físico-acústicos diferentes, mas tocando/criando ao mesmo tempo;
4. Criação musical em *espaço virtual-diferido* e *tempo diferido*: proposta sonoro-performativa concebida em *tempo diferido* e apresentada/endereçada pelo computador, celular, carta, etc., para que seja executada em espaços e tempos distintos pelas/os *performers* envolvidos em sua execução<sup>142</sup>.

Em nossas gravações, constam as execuções de quatro propostas de improvisação<sup>143</sup>, sendo duas delas executadas em *tempo* e *espaço diferidos* e outras duas executadas em *tempo real* e *espaço virtual-diferido*<sup>144</sup>. No dia 02 de setembro de 2020 iniciamos a gravação da primeira proposta concebida por Marina, a qual foi denominada *Janelas: Improvisação decupada*. Na semana seguinte (dia 09 de setembro), gravamos a proposta *Subjetividades visuais* de minha autoria e, após pausa de uma semana, reatamos os trabalhos seguindo a ordem de alternância inicial. As propostas realizadas nas demais semanas de setembro foram *Conversas interrompidas* de Marina (dia 22.09) e *Dadaismos*, novamente de minha autoria (dia 29.09).

Além das performances, que serviram de linha condutora para o roteiro do documentário, gravamos situações de nosso cotidiano durante o enclausuramento e conversas que fizemos via plataformas de comunicação remota. Abaixo será

---

<sup>141</sup> A ideia de criação musical em *espaço virtual-diferido* pressupõe que, durante a criação musical mediada pela internet haja dois ou mais espaços diferentes: o virtual e o espaço físico-acústico da/o performer que executa a seção de improvisação, o qual, de acordo com o número de participantes da performance, poderia aumentar (duas/dois performers = dois espaços físico-acústicos + um espaço virtual; três performers = três espaços físico-acústicos + um espaço virtual, etc.). Apesar das máquinas que transmitem o som do espaço físico-acústico da/o performer tentarem ser fiéis à sua sonoridade, sempre carregam interferências no sinal, latências, compactação dos sons, etc. Esse conjunto de situações e sonoridades comporia o espaço virtual de uma criação musical. Já o espaço físico-acústico que envolve a/o performer traz as peculiaridades de ressonância do próprio espaço em conjunto com os sons emitidos pela/o performer e por outros sons que, porventura, possam estar ao redor. Logicamente, ambos espaços estão sempre em estado de confluência e diálogo durante uma performance de improvisação telemática.

<sup>142</sup> Neste caso, o que une as/ improvisadores/as desta configuração de criação musical é o fato de as propostas poderem ser arranjadas em mídias audiovisuais, caso tenham sido gravadas, ou servir para que haja um compartilhamento de experiências, reflexões entre as pessoas envolvidas nas práticas.

<sup>143</sup> Links das propostas de *Som Latente* disponíveis em: <http://mapu.art.br/som-latente/>

<sup>144</sup> Todas as performances de improvisação foram gravadas em nossos domicílios, situados em Salvador e São Paulo. Todas as gravações foram compartilhadas entre nós em plataformas virtuais de armazenamento de dados.

apresentada parte do processo criativo do documentário *Som Latente* a partir destes três aspectos: conversas e relatos, performances e montagem.

\* \* \*

Em virtude do distanciamento social e do enclausuramento compulsório imposto pela pandemia de Covid-19, as conversas entre nós aconteceram por meio de videochamadas e mensagens de áudio. Vimos a conversa como uma forma de escuta de si e do outro. A conversa é um exercício pelo qual um sujeito se experimenta em diferentes caminhos, ao se dispor a contar e ao se escutar (Campesato & Bonafé, 2019, 30), proporcionando o aprendizado e a incorporação de sua experiência estética e de sua prática performativa:

A conversa (vocalização e escuta simultâneas) é não somente um meio para falar de um trabalho ou de uma determinada prática artística, mas também um lugar de expressão de marcas éticas, estéticas e políticas. A conversa pode ser entendida como um espaço favorável por excelência à expressão das subjetividades das pessoas envolvidas. Por meio dela é possível se experimentar em contato com o outro, isto é, na alteridade que é inerente tanto ao desenrolar do fluxo da conversa, quanto à constituição da própria subjetividade. (Campesato & Bonafé, 2019, 30).

Durante os encontros virtuais, buscamos ressonâncias e formas para improvisar juntos. As conversas sobre as performances realizadas em *tempo real* foram atravessadas também pelo cotidiano do enclausuramento pelo qual passávamos. Após cada performance, retomávamos conversa para trocas de experiências, falarmos sobre o encontro, sobre a montagem/costura do material das improvisações e sobre como seria montado o próprio documentário.

Nossos relatos foram realizados sempre imediatamente após cada performance. Após as improvisações em *tempo diferido*, trocávamos mensagens de áudio comentando sobre a preparação, a execução e o grau de dificuldade em realizar a performance e sua captação em áudio e vídeo. Esses relatos serviram como registro imediato dos acontecimentos e do nosso ponto de vista/escuta sobre cada improvisação. Abaixo seguem as explicações individuais sobre cada proposta performativa, as quais foram escritas em forma diálogo:

[Marina] - Propus a primeira performance em tempo diferido (*Janelas: improvisação decupada*) que visa que o/a performer improvise a partir do que escuta

do lado de fora e dentro de sua casa, decupando planos de acordo com os cômodos que transita. Após as gravações da performance, os artistas procuram costurar (montar) os sons tocados e as imagens de suas casas. Isso nos deu liberdade para que pudéssemos adentrar a casa do(a) outro(a) sem ter estado presencialmente naquele lugar.

[Fabio] - A primeira proposta performativa de minha autoria, chamada *Subjetividades visuais*, pressupõe que se improvise em um cômodo de sua casa, rodeado por instrumentos e/ou objetos dispostos aleatoriamente pelo espaço. Para a captação das imagens desta performance, a/o musicista deve fixar uma câmera de ação em sua cabeça. Depois de ter criado a performance, encontrei estes dizeres de Vertov em um texto escrito pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch. Com certeza fui influenciado pela ideia de “cine-olho”:

Eu sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que mostra a você o mundo como somente uma máquina pode ver. De agora em diante, eu serei libertada da imobilidade. Eu estou em movimento perpétuo. Eu me aproximo das coisas, eu me movo para longe delas, eu entro dentro delas, eu viajo em direção ao focinho de um cavalo de corrida. Eu me movo sobre multidões em velocidade máxima, eu precedo soldados em ataque, eu decolo com aviões, eu me viro de costas, eu caio e levanto como corpos caem e levantam (Vertov apud Rouch 2021, 3).

[Marina] - O mote para minha proposta performativa em *tempo real* (*Conversas interrompidas*) foi: Como tocar com a câmera na mão? Como tocar juntos com a câmera? Como usar a câmera também como instrumento musical? A partir do som, a plataforma de transmissão *online* decide a montagem dos planos visuais. O resultado da montagem final desta performance é dado pela máquina, pela plataforma carregada por suas latências e atrasos.

[Fabio] - Propus a performance intitulada *Dadaísmos*, na qual a ideia é tentar adiar, o máximo possível, o ato de fazer som com os instrumentos e com a voz. Além de tocar os instrumentos, quando julgar necessário, deve-se fazer uso de três atos performativos: 1) falar palavras aleatoriamente; b) cobrir a lente da câmera; c) executar aplausos - com as palmas das mãos - e dar risadas simultaneamente.

Durante a montagem do documentário experimental, decidimos que seria importante que cenas do nosso cotidiano de enclausuramento estivessem entrelaçadas às conversas e performances que gravamos, pois o ponto de partida para nossas propostas foi o estar enclausurado e a impossibilidade de tocarmos juntos presencialmente. Com este material, a estética do filme, construída também durante sua montagem, passou por experimentações visuais e sonoras. A sobreposição de imagens, variação das lentes

e texturas entre as imagens nas performances, é só um exemplo disto. As imagens do cotidiano do enclausuramento foram “costuradas” com as mensagens -tanto orais, quanto textuais - trocadas entre nós, juntamente ao som da paisagem sonora dos lugares em que vivíamos. As conversas surgiram em meio às imagens pixelizadas das plataformas de vídeo-chamadas e do som – com problemas de latência - enviado por elas. A montagem das performances musicais em *tempo diferido* tentou unir nossos espaços e suas sonoridades. Já a montagem das performances em *tempo real* procurou deixar clara a latência dos sons e imagens transmitidos pela internet.

A montagem de *Som Latente* tem se aproximado mais dos modos de representação poético e performático do documentário (Nichols, 2005). A edição das performances está relacionada ao modo poético por “explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (Nichols, 2005, 138), além de enfatizar mais “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (Nichols, 2005, 138). A divisão do tempo com o espaço em múltiplas perspectivas também está presente. O modo de representação participativo se faz presente na montagem das conversas em que falamos de nossas experiências, porém somos tanto atores sociais quanto realizadores do filme. Logo, acabamos por nos aproximar mais de um modo performático em que se enfatiza “a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta.” (Nichols 2015, 170). Os documentários do modo performático têm um tom autobiográfico que se assemelham à forma de diário do modo participativo. Eles também se aproximam do cinema experimental e compartilham de um desvio da representação realista que o documentário procura enfatizar, “para as licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (Nichols 2015, 170).

\* \* \*

Em uma época em que criações artísticas desenvolvidas para serem transmitidas em plataformas de comunicação virtual e de *streaming* estão cada vez mais em voga, ainda estamos caminhando para que a experimentação em *tempo e espaço real* e em *tempo real e espaço diferido* tenham características, ao menos, próximas. Neste sentido, acreditamos que, utilizando como materialidades artísticas gravações de

videoconferências, mensagens de áudio e gravações de áudio e de vídeo externas às transmissões pela internet, além das próprias performances em elaboradas pelas plataformas de comunicação virtual, poderíamos contextualizar os modos de experimentação audiovisuais e das performances de CMTR para o público que viria a assistir ao documentário realizado por nós durante o período de isolamento social instaurado pela pandemia de Covid-19.

O enclausuramento nos trouxe, sem dúvida alguma, a possibilidade de aprendermos a trabalhar melhor com as tecnologias da comunicação telemática, as quais a grande maioria das pessoas que lidam profissional ou amadoristicamente com música não teriam utilizado, não fosse pela pandemia iniciada no Brasil em março de 2020. Considerando o contexto experimental em que nós, pesquisadora e pesquisador em processos de CMTR nos inserimos, escolhemos fazer propostas performativas ao invés de pesquisar novas plataformas de comunicação virtual ou aparatos técnicos diferentes dos já utilizados por grande parte das pessoas para realizar nossas improvisações. Utilizamos plataformas mais populares (como por exemplo o *google meet*) para improvisarmos no intuito de entender como estas se comportam em contextos criativos, quais possibilidades poéticas nos trariam e como poderiam alterar as formas como tocamos nossos instrumentos.

Durante nossas investigações percebemos que um fator importante a ser considerado é a intenção, que normalmente temos, de obter uma característica por parte dos aparatos da tecnologia telemática, que nos aproxime do que é elaborado presencialmente, seja uma performance ou uma conversa. Sabendo disso e das limitações apresentadas por estas ferramentas, buscamos trabalhar sobre as possibilidades da máquina.

Em razão de uma norma de conduta, quando em uma videoconferência com um número grande de pessoas, pede-se que os microfones fiquem todos desligados a não ser que se queira falar algo com os demais participantes da conversa. Isto, em virtude da soma de pequenos ruídos que podem surgir vindos dos computadores de cada pessoa envolvida na conversa virtual, para além de sonoridades específicas da residência, local de trabalho ou home office de cada um/a, atrapalhando o fluxo das falas dos interlocutores. No nosso caso, deixarmos nossos microfones ligados o tempo todo trouxe a impressão de uma maior relação com o contexto acústico da/o outra/o. Escolhas como esta, por mais distantes que estejam de uma realidade acústica compartilhada, permitem que as sonoridades de um espaço acústico estejam em



contato com as do outro e vice-versa, deixando performance ou conversa, menos estéril de sons, simulando uma maior proximidade espacial e fazendo com que possamos ouvir um pouco do que a/o outra/o está ouvindo do “outro lado”. Assim o fizemos tanto em nossas conversas, quanto durante em nossas performances de improvisação.

As performances em *tempo real* e *espaço virtual-diferido* podem parecer mais próximas de improvisações realizadas presencialmente quando utilizamos materiais sonoros que não são prejudicados pela latência ou pelo sinal da internet. No entanto, para nós, mesmo que a latência “aparecesse” no material final gravado pelas plataformas de comunicação virtual, poderíamos considerá-la como elemento e materialidade da performance ou característica única do espaço virtual, sem percebê-la como um problema ou defeito de transmissão de dados da máquina. Aliás, este talvez seja um dos principais aspectos da CMTR via internet atual: como não temos a possibilidade de tocar e obter uma resposta sonora instantânea, incorporamos a latência e os sons resultantes dela em nossas práticas de improvisação em *tempo real* e *espaço virtual-diferido*, o que é perfeitamente viável neste tipo de processo criativo, o qual nem sempre necessita de uma precisão rítmica e permite-se incorporar falhas de sinal e entraves que, provavelmente, atrapalhariam uma performance de musical não experimental.

Considerando o contexto pandêmico que nos obrigou a sermos mediados pelas plataformas de videochamadas e a usarmos tais ferramentas para improvisarmos com pessoas que podem estar até muito próximas de nossas casas ou espaços de prática musical, não é possível mantermos nossas transmissões da mesma forma que são feitas as conversas e comunicações ordinárias. Sendo assim, a imagem em movimento acabou sendo um elemento crucial a ser pensado. Incluir a câmera, pensar os enquadramentos junto das performances musicais improvisadas acabou por se tornar urgente dentro de nossas propostas, fazendo com que repensássemos o formato das gravações e transmissões e ressignificássemos as características mais comuns (transmissão de áudio e vídeo) das ferramentas incluídas nas plataformas de comunicação virtual quando em improvisações em *tempo real* e *espaço virtual*.

Utilizar as câmeras em uma das mãos ou na cabeça enquanto improvisávamos, por exemplo, foi um dos recursos que possibilitou perscrutarmos o uso polifônico (cf. Eisenstein et al 2002) da imagem e do som e, tendo ela alterado nossos padrões técnicos, gerou em nós a necessidade de termos independência gestual, já que tínhamos que tocar com uma das mãos e filmarmos a nós mesmos com a outra.

Poderíamos chamar isto de mais uma técnica estendida<sup>145</sup>, as quais, em função do experimentalismo sonoro existente em performances de CMTR, surgem com bastante frequência. Neste caso, em função de um instrumento que, normalmente, não é utilizado em seções de improvisação como elemento criativo, mas como ferramenta de captação e catalogação de imagem. As câmeras, para nós, fizeram parte das performances e se instalaram como provocadoras de ações performativas e novas sonoridades em nossos instrumentos musicais.

O uso da polifonia entre som e imagem ocorreu, portanto, durante a performance (gravação) e na montagem do documentário. No decorrer das performances de improvisação, a polifonia se deu pela limitação gestual/espacial que a câmera nos impôs, contrapondo o que era visualizado ao que era tocado (ouvido), e durante a montagem, pelas escolhas de materiais que fizemos, tentando fugir da lógica tradicional de filmagem e da construção de práticas musicais mais regradas, assim como fazíamos em nossas improvisações antes da pandemia de Covid-19 se instaurar. Ao propormos etnografias audiovisuais de nossas próprias criações, estivemos diretamente implicados com as imagens e sons gerados por elas no *tempo real* do ato performativo e em momentos posteriores, acabando também em razão das observações fílmicas realizadas durante a montagem, por fundirmos a função de “pesquisado/a” e “pesquisador/a”, “criador/a” e “espectador/a” em diferentes situações dos processos de criação musical desenvolvidos durante a gravação do documentário *Som Latente*. Neste sentido, incorporificamos (*embody*) (Schechner, 2018) experiências e conhecimentos, sendo “criador/a e criatura” de nossas próprias investigações artísticas.

\* \* \*

---

<sup>145</sup> A técnica estendida é, basicamente, qualquer desenvolvimento técnico que ocorra em função da busca de uma nova sonoridade e que gere gestos corporais diferentes dos já utilizados tradicionalmente para se tocar um instrumento musical. O *pizzicato a la Bartok*, por exemplo, realizado nos instrumentos de cordas friccionadas de orquestra, pode ser considerado como uma técnica estendida quando da sua concepção pelo compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) no início do século XX. O *pizz. a la Bartok* consiste em puxar com um dos dedos a corda do instrumento a tal ponto que, antes de voltar ao seu lugar de origem, a mesma acaba por encostar no espelho/braço do instrumento, produzindo um estalido.

## Proposta cítrica (2021)

para ouvir os relatos individuais sobre a proposta  
<https://www.fabiomanziane.com/proposta-c%C3%ADtrica>

Onde que os outros sentidos, que não a audição, se inserem na criação musical em tempo real? Como que nós, seres humanos ocidentalizados percebemos os outros sentidos dentro de uma expressão artística onde a audição/escuta existe como principal sentido humano a ser utilizado? Por que a partir de pontos de vista ocidentalizados, cientificistas, racionalistas hoje em dia, nós temos uma hierarquização e uma segmentação dos sentidos humanos? Como se interseccionam os sentidos ou como a percepção humana (não segmentada) se perfaz no campo da Música, mais precisamente durante a criação musical em tempo real? Em razão disso, resolvi trazer ao grupo uma *proposta de improvisação* envolvendo não uma técnica instrumental ou, diretamente, o sentido da audição, mas o tato, o olfato e o paladar para se improvisar. Apesar desse caráter surrealista na proposta ela tinha como ideia inicial provocar a improvisação musical a partir de outros sentidos e para que não racionalizássemos a improvisação a partir da audição e da visão, ou a partir de conceitos vinculados à própria expressão musical e de parâmetros sonoros/instrumentais já estabelecidos.

Prólogo ou “berga-mote<sup>146</sup>” – Alguns dias antes do ensaio (virtual) da Orquestra Errante que ocorreria no dia 25 de março de 2021, pedi para que cada musicista tivesse duas bergamotas em mãos quando fossemos improvisar. O pedido foi feito individualmente por mensagem para que cada pessoa não pudesse saber e, quem sabe, imaginar o que as/os outras/os participantes levariam para a proposta. Um “mistério frutífero”.

---

<sup>146</sup> Neologismo criado por mim no início do ensaio da Orquestra Errante quando estimulado por Chico Lauridsen. No momento, brincávamos com o porquê da escolha do termo “bergamota” para se referir a uma fruta que, em São Paulo e outras regiões do Brasil, é denominada como “mexerica” ou “tangerina”.

Escolhi uma fruta cítrica para servir de “objeto/instrumento” a ser utilizado durante a proposta porque ela possui odor forte e poderia ser degustada durante a própria performance musical. Usei o termo “bergamota” ao fazer o pedido para as pessoas porque sei que em minha cidade/estado (São Paulo/SP) poucas pessoas usam esse nome para se referir à mexerica. Dessa forma, talvez construísse uma provocação poética, aguçasse a curiosidade ou, ao menos, traria uma forma de ampliar a percepção sobre a fruta, nem que esta fosse somente linguística-etimológica, a princípio.

Nas primeiras mensagens que enviei individualmente para cada participante da proposta, algumas pessoas perguntaram o que era uma bergamota e outras disseram que não tinham a fruta em casa. Por isso, comecei a improvisar os pedidos seguintes sugerindo que as/os participantes trouxessem outras frutas cítricas como limão e laranja no dia do ensaio da Orquestra Errante. Algumas pessoas, logo após meu pedido, perguntaram se poderiam usar laranjas, outras sugeriram limões sicilianos e outras misturaram os tipos de fruta, utilizando, assim como eu, um limão e uma bergamota durante as improvisações. Apesar do mote inicial ser “improvisar somente com uma bergamota” não havia motivos para exigir que todas/os tivessem mexericas em casa. Assim, entendi que as contingências da improvisação já haviam iniciado antes mesmo da performance se realizar, sendo circunscritas pelas situações da rotina e das escolhas de cada pessoa que havia se predisposto a fazer parte da minha proposta para o grupo. Afinal, nem sempre é possível termos mexericas em casa por várias razões, tais como: não apreciarmos a fruta, não termos encontrado a fruta no mercado ou na feira, a mesma estar cara para comprar, não termos tido tempo de ir às compras naquela semana, não queremos e/ou não poderemos sair de casa em razão da pandemia, etc.

A *Proposta cítrica*, como eu a apelidei antes de conversar com meus colegas de improvisação, é formada por três partes, as quais, após a improvisação e seus respectivos relatos acabaram por se tornar duas. Em meu planejamento imaginei que a terceira parte pertenceria de fato a proposta, mas depois percebi que ela era apenas uma continuação de uma outra proposta que eu havia realizado com o grupo em junho de 2020, também por meio da internet, pois já estávamos em pandemia. De qualquer forma, descrevo abaixo a proposta da forma como ela aconteceu no dia 25 de março de 2021, possuindo três partes. São elas:

### Parte 1 - Improvise somente com isto

Mostro uma bergamota e digo: “Improvise, de três a cinco minutos, somente com isto”. Peço que gravemos vídeos individuais com celulares, mantendo as câmeras e microfones da videoconferência fechadas para que as/os participantes não possam se *verescutar* neste momento inicial da proposta.

### Parte 2 – Improvise somente com isto e com as/os demais participantes

Mostro uma bergamota e digo: “Improvise, de três a cinco minutos, somente com isto”. Peço também que improvisemos com as câmeras e microfones de videoconferência abertas para que as/os demais participantes da proposta possam se *verescutar* neste segundo momento.

### Parte 3<sup>147</sup> – Toque sem tocar

Peço que improvisemos coletivamente com as câmeras e microfones da videoconferência sempre abertos. Não é mais necessário que utilizemos somente as frutas cítricas e sua utilização fica à escolha de cada musicista.

Nesta proposta de improvisação, à moda dos koans zen budistas e dos processos criativos dadaístas<sup>148</sup> os quais, em alguns momentos, tem influenciado meus processos de criação, tive a intenção de provocar “estranhamentos” (repulsa, indignação, receios, etc.) a partir de objetos/instrumentos improváveis de serem utilizados em uma performance de LIM e outros tipos de criação musical em tempo real. Além disso, propus o mote sem dar informações sobre o que deveríamos fazer com ela, seguindo a noção de experiência de Larrosa, segundo a qual termos informação sobre determinado fato, nos impede de vivenciar uma experiência subjetiva com todas as suas potencialidades, aberturas e interconexões que ela exige (Larrosa, 2014).

Juntam-se a estas provocações a pesquisa dos sentidos do olfato, paladar e tato na criação musical em tempo real e a concepção das *estéticas do excesso e da falta* como exercício de expressão artística. Tais exercícios são, basicamente, estratégias de criação que envolvem hiper-estimular e/ou inibir os sentidos humanos de diferentes formas

<sup>147</sup> A Parte 3 desta proposta, como percebi posteriormente, correspondia a uma reminiscência da Improvisação Remota (2020), a qual talvez não tivesse atingido todas as suas potencialidades à época de sua execução ou afetado as/os musicistas da Orquestra Errante como eu gostaria.

<sup>148</sup> O Movimento Dadaísta configurou-se, sobretudo, como uma atitude crítica em relação aos valores e processos artísticos tradicionais do final do século XIX e início do século XX, aos bons costumes da sociedade burguesa e aos padrões imperialistas dos governos da época na Europa. A arte dadaísta é fundamentalmente um elogio ao acaso, à aleatoriedade e aos contextos surreais. Desenvolveu-se principalmente a partir da arte não figurativa, da ausência de linearidade narrativa, das sobreposições e colagens de imagens absolutamente distintas e da construção de cenas de caráter nonsense e satírico.

durante performances de CMTR no intuito de pesquisar seu desequilíbrio momentâneo e sua relação com a audição, promovendo assim processos de criação distantes das zonas de conforto da/o artista, intencionalmente disruptivos.

Como sempre, ao término das propostas que apresento, peço para que as/os participantes façam relatos individuais em áudio e/ou vídeo e que, posteriormente, conversemos sobre a proposta coletivamente no intuito de escutar sugestões, reflexões e saber das possíveis potencialidades do experimento. Depois de ter levado algumas propostas de improvisação para grupos percebi que é importante que haja um momento em que as/os participantes façam suas falas individualmente para poderem se abrir, em um momento mais intimista, sobre suas experiências. Muitas vezes, durante uma conversa mais acalorada algumas pessoas acabam por serem cortadas por outras e/ou algumas delas acabam por sentir-se tímidas para falar diante do grupo. Por outro lado, os relatos coletivos complementam os individuais, pois as falas de umas/uns e outras/os retroalimentam-se e trazem pontos de escuta/vista diversos para a conversa, os quais talvez não acontecessem se não estivéssemos debatendo sobre a proposta performativa em grupo.

Abaixo transcrevi trechos dos relatos das/dos participantes sobre as partes 1 e 2 da *Proposta cítrica*, os quais foram gravados individualmente e enviados para mim por mensagem de áudio. Já os relatos sobre a terceira parte, os quais foram feitos coletivamente após o término da parte prática da proposta realizada via videoconferência, acabaram por se perder nos arquivos digitais da Orquestra Errante antes que eu pudesse fazer sua transcrição e respectivas observações.

#### Relatos individuais sobre a parte 1 da proposta<sup>149</sup>

[Arthur] Nunca senti necessidade expressiva de utilizar imagem; [...] buscar possibilidades sonoras das frutas, trabalhando elas percussivamente.

[Caio] [...] pensando muito pra buscar algum sentido no que eu tava fazendo [...] eu comecei a pensar, o que que eu quero falar? o que que eu quero expressar? pra que que eu tô improvisando? . . . e aí buscando um sentido nos tipos de som que eu tava

---

<sup>149</sup> Nomes completos das/dos participantes da *Proposta cítrica*: Arthur Faraco, Caio Milan, Chico Lauridsen, Marina Mapurunga, Miguel Antar, Neila Khadí, Paola Picherzky, Pedro Sollero, Rogério Costa, Ronalde Monezzi e Tarita de Souza.

tentando tirar, mas eu não conseguia achar sentido nenhum, e aí, depois eu começava a pensar se precisava ter algum sentido . . .

[Chico] eu fiquei pensando nessa questão da reverberação de um único objeto que ele . . ., a rigor, não seria sonoro [...] ela acaba se transformando num disparador de reverberações da improvisação [...] em todo o resto dos elementos sonoros e não sonoros [...] mas legal, assim pensar que a improvisação é sempre uma relação de uma outra coisa fora da improvisação [...] então eu fiquei pensando principalmente nessa questão da repercussão de elementos que, a rigor, não dizem respeito ao *a priori* do campo, [...] a gente quer fazer um trabalho libertário, do aberto, mas a gente quando vai lidar com pressupostos, eu sinto muito isso principalmente em quem é instrumentista, de um único instrumento, quem tem treinamento, tem essa especialização, que ele vem dessa disciplinarização é . . . não sei . . . que é meio exclusiva assim, exclusiva e talvez excludente [...] o quão a gente ainda tá impregnado de pressupostos [...] o quanto a gente não questiona pressupostos para improvisar. [...] E esse adestramento também é o adestramento epistêmico.

[Marina] [...] a primeira coisa que eu fiz foi pegar a tangerina e colocar ela no rosto, e ela tava na geladeira então tava muito gelada, aí eu fui improvisando com essa sensação do gelado da tangerina no meu rosto e aí acabei emitindo sons com a voz, com a boca, como o nariz também do que essa sensação, né, da tangerina do meu rosto me trazia [...] inicialmente foi mais gestos do que sons, né? [...] não sei, não revi aqui a improvisação, mas eu acho que veio mais gestos do que sons, é . . . e esses gestos foram todos baseados nessa sensação, na textura da tangerina na minha pele [...] quando acabou eu falei “Meu Deus”, a tangerina tá inteira, eu devia . . . eu podia ter comido, né?”

[Paola] Eu não tive muitas ideias de som, assim . . . e como tava filmando eu fui direto pra questão da imagem a acabei interagindo com o som que tava acontecendo aqui, né? minha filha jogando... mas entendi uma coisa mais sonora, não tinha nenhum tipo de estímulo visual.

[Mig] eu não tinha aqui a [...] bergamota [...], mas aí eu tinha uma cebola [...] demorei um pouquinho porque eu queria achar um bom ângulo para gravar, porque é imagem, né? Aí coloquei o baixo assim numa posição e consegui colocar a câmera mais próxima para não mostrar que é um baixo, aí comecei a brincar só com a cebola, né? comecei a descascar e . . . é isso, fiz uma pequena improvisação [...] a proposta tem assim essa questão de limitar os recursos, né? é legal esse desafio de se colocar no lugar de

desconforto, né? [...]e aí tentei achar lugar para o celular [...] fiquei preocupado com essa questão técnica, da captação e onde vai ser melhor, olhando para câmera e olhando no sentido de . . . deixa eu ver o melhor ângulo aqui [...] comecei a descascar a *la cebola*, fez um barulho bem interessante, fiquei nisso um tempão assim e depois comecei a jogar [...] ficar no problema, não pode fugir se não fica mais feio ainda . . . e aí eu comecei a me embananar no problema e deu tudo errado.

[Rogério]A proposta foi instigante [...] os materiais propostos, né? as laranjas, no caso o que eu escolhi, não são muito sonoras, são muito pouco sonoras, tem sons pouco reverberantes, pouco variáveis, né? Então num primeiro momento, no solo, eu procurei justamente explorar as poucas possibilidades, então foi meio experimental assim, fui procurando as possibilidades sonoras, aproximando bastante as laranjas do celular, que é como eu tava filmando. [...] Logo após então eu comecei a me dedicar, a também incorporar coisas [...] mais ligadas a parte visual [...] a colocação das laranjas na câmera, onde eu estava, as relações que eu podia estabelecer com . . . como elas se relacionavam com meu rosto, ou à vezes tampando o meu rosto. Trabalhei com silêncios e deslocamentos, então teve contrapontos variados, né? entre os sons pequenos da laranja e eu procurei fazer algum material rítmico e depois acabei dialogando com as imagens que eu tentava desenhar no espaço.

[Ronalde][...] fiquei muito surpreso assim pra onde foi, sabe? Porque, a principio, eu tentei explorar, não sei, a parte rítmica e vi que não tinha muito sucesso e comecei a aproximar mais do limão siciliano, mas no sentido assim de querer assoprar, sabe? Como se fosse um trompete, tinha dois, enfim . . . no primeiro momento foi essa parte do rítmico, né? do *tateável*, depois do saxofone, do sopro, no fim é . . . foi . . . eu comi pra explorar esses sons da . . . não sei da *mastigação* ou da . . . mas eu confesso que eu . . . que foi impactante no sentido do sabor porque eu tô com a . . . a minha boca tá queimando absurdamente agora assim e . . . por mais que eu goste assim, eu tinha uma outra lembrança do sabor, sabe? Sei lá de *caipirinha* ou então você coloca na comida o limão e de repente o limão ele se transformou num, meu, ele é muito ácido mesmo assim, sabe? Nesse contato do sabor eu acho que foi, mudou completamente a maneira como é . . . eu acho que foi o ponto culminante de mudar a questão da performance assim, dos sons explorados, até mesmo do corpo, da reação, muita coisa assim que eu achei que eu não ia sentir.

[Neila] Na verdade eu tinha duas [*bergamotas*] no começo e . . . fiz uma primeira interação com uma e . . . foi bem interessante pensar o corpo e pensar o improvisado, o



sentir, o fruir no improviso a partir do que a bergamota me provocava é . . . no primeiro momento eu trouxe ela pro meu rosto e me conectei automaticamente com ela a partir do cheiro dela e assim a interação foi vindo, é . . . e os sons e os movimentos corporais foram juntos, foram vindo juntos se descortinando e no primeiro momento eu acho que eu fiquei pensando “caramba, mas o que que eu vou fazer exatamente com ela?”, mas a interação foi rolando e a conexão acontecendo e eu fui tirando sons, mobilizando coisas a partir dessa relação e foi bem curioso assim e instigante mesmo.

[Tarita] [...] e aí, primeiro vi, sobre gravar, né? tem essa coisa de você também se ver nisso, não é só uma experimentação aleatória, seria diferente se você tivesse falado, “ó experimenta cinco minutos, aí depois grava” ou alguma coisa desse tipo . . . eu já tava ali me vendo, me gravando e aí eu percebi que eu ia precisar do meu corpo pra conseguir transportar isso pra um sonoro mais audível e aí eu fiquei também, demorei pra pensar porque eu falei “nossa, mas pode ser também um performance de corpo, sei lá, de qualquer coisa, ele não especificou, ele falou improviso”. E aí eu resolvi não pensar muito e deixei assim as coisas acontecerem na primeira e eu acabei até me surpreendendo e aí depois a gente veio aqui no grupo coletivo, e aí assim, eu achei muito legal os sons todos, a mistura dos sons todos . . . eu optei por não abrir a laranja, por mais que tivesse essa vontade . . .

[Pedro] Suas propostas são sempre “lazarenta”, né? E é sempre difícil, e daí a primeira parte eu escrevi aqui que enquanto era para eu improvisar com o limão e a mexerica, eu fiquei pensando e não consegui assim, só com eles . . . daí eu . . . o que me ocorreu na hora foi escrever esse negocinho aqui que “as propostas do Fabio são sempre um desafio, tive o prazer de participar de três, duas delas eu não consegui fazer”. Aquela que teve problema com a tecnologia e essa primeira parte agora. Que improvisar para mim é estar, colocar, é ser relação. Na verdade, eu não consigo conceber, eu não consigo pensar em improvisar só com o nada. Acho que é impossível pra mim, pelo menos. E que eu não poderia usar a guitarra, nem os cabos, nem os pedais, nem pedras, nem arco, corda, nem nada.

#### Relatos individuais sobre a parte 2 da proposta

[Arthur] dificuldade que surge: não é bem uma questão de vergonha, é mais uma questão de eu não realmente me encontrar expressivamente improvisando com

imagens ou em relações corporais; acho que nesse ambiente virtual isso, né, isso não é tão possível quanto [n]o presencial, obviamente a imagem ela acaba . . . em alguns momentos, né, por exemplo, nessa eu percebi que [ela] prevaleceu até um pouco mais, né, porque as pessoas comendo a fruta, e as ações e as imagens com a fruta mais, vamos dizer . . . em certos momentos, em primeiro plano e o som não, né?; acaba tendo essa mistura muito forte da imagem e do som;

[Caio] a segunda eu também . . . um pouco . . . inibido, com base no que eu tava vendo, né? nas possibilidades de morder a fruta, comer e produzir sons mastigando e coisas assim . . . [...] a mesma dificuldade, buscando sentido, aí tentando ouvir pra tentar dialogar de alguma forma, mas não encontrava espaço, não conseguia produzir som, então foi bem frustrante . . . e fez eu pensar sobre tudo isso, sobre o sentido da improvisação, sobre a mensagem, sobre a fala, o que que eu quero passar, se isso é sempre necessário, se não faz sentido, se eu preciso contar uma história ou não . . .

[Marina] [...] eu não consegui ver muito bem, assim improvisar junto com as pessoas porque eu acabei adentrando mais no mundo da tangerina do que das pessoas que eu tava vendo ali, né, então eu não vi muito o conjunto, não consegui ver muito o conjunto, mas mais a minha interação com a tangerina. Como eu tava com o fone de ouvido, microfone do fone, eu não sabia como que o pessoal ia tá escutando, né, então teve um hora que eu comi, né, abri a tangerina e descasquei a tangerina, e comecei a comer e botei o microfone e imaginei que o pessoal devia tá ouvindo aquele som bem mais amplificado do que eu tava ouvindo, né [...] também tentei interagir com a câmera, pensar como que poderia sair um pouco desse enquadramento, né, de vídeo-chamada. [...] então eu acho que os meus sons também foram muito no gesto e os meus sons, que eu emiti, com a voz, né, e eu acho que foi mais só dessa mastigação, do comer a tangerina, né. A improvisação foi mais esse ato de comer a tangerina.

[Paola] Na segunda foi super interessante porque como eu na primeira fui pra questão da imagem, na segunda também, fui pra questão da imagem e acabei sendo influenciada pelas trocas, né, pelos sons que apareciam, e aí tive a ideia de descascar a bergamota. E durante um tempo eu estava fazendo sozinha, nada me influenciava porque eu tava na imagem também, mas aos pouquinhos o som que eu ouvia dos outros me fez ir para as imagens, né, então aí já foi uma mistura, começou uma interação imagem e som.

[Mig] e depois o pessoal começo a aproximar, né, os materiais das câmeras e aproveitar essa coisa assim da imagem, e é . . . ativa em outro lugar, né?

Me veio essa questão [...] de que antes, quando era no presencial, a gente tinha um momento de acalmar o espírito, meio que de preparação, de respiração de . . . meio junto com a explicação da proposta, mas também tinha esse trabalho corporal, né, de preparar corpo e espírito pra sintonizar no que vai acontecer. [...] Quanto isso faz falta, mais ainda nesse contexto que a gente tá, de que tem que . . . saí de uma reunião, e é só clicar um botão e já entra em outra reunião e já clicou e já tá tá dentro e já . . . e, às vezes, o corpo e o espírito não tá, né, não consegue acompanhar, né . . . como deveria cada um dos trabalhos.

[Rogério] Sobre a segunda proposta, acabou sendo uma coisa assim de também aproveitar o que eu tinha aprendido lá na primeira, mas tentar me relacionar com alguma coisa que eu estava vendo nas telas . . . com as pessoas explorando . . . daí eu consegui interagir de alguma forma com as algumas performances de algumas pessoas, né, o som meu mesmo eu não ouvia, não sei se ele acabou sendo gravado ou não. Mas achei bem interessante a quantidade de . . . de possibilidades, gente mordendo, gente gritando, falando, usando a voz, né, teve isso que eu achei que foi um pouco desviante da proposta, mas tudo bem, né, [...] batendo a laranja em outras frutas e . . . daí acabou tendo essa dimensão visual acabou sendo mais forte acho que nessa segunda por que daí eu via na tela do computador, não mais na tela do meu celular.

[Ronalde] E na improvisação coletiva eu . . . a minha impressão foi que talvez num primeiro momento todo mundo teve a mesma ideia de explorar ritmicamente o instrumento . . . o instrumento, ó? . . . a fruta, mas que isso foi se expandido à medida que os sons foram sendo gerados e entrelaçados. Eu, por exemplo, mantive os olhos fechados, abri em poucos momentos, então eu tentei me guiar mais pelo som mesmo do que pelas performances e vi que depois o pessoal começou a explorar também a questão do visual, né, junto com a fruta.

[Neila] A segunda parte do improviso a gente já foi pra frente da câmera com os outros participantes da Orquestra Errante e . . . aí já foi um improviso coletivo e isso já soma e já causa outras provocações, né? e aí nesse caso também eu só tinha uma . . . só tinha uma bergamota porque a outra eu usei no primeiro improviso . . . usei uma no primeiro e outra no segundo. E estar coletivamente no improviso são outras provocações que são muito interessantes também e aí a agente tem uma, um ponto de partida que é de som, uma provocação de som e de imagem, então essa relação com a bergamota se expandiu, assim, então é como se ela também falasse por outras, é . . . eu conseguisse me expressar por outras vias mais expandidas e conectadas coletivamente.

[Pedro]Daí cara nessa segunda vez, eu pensei a partir dessa relação, desse todo, na verdade, né? que é se eu for pensar na mexerica é relação, a mexerica é relação . . . ela existe a partir, né, da existência que eu dou pra ela e que ela dá pra mim, né? de algum forma . . . [...] então a mexerica ali pra mim foi na segunda vez a possibilidade de fazer tudo, não de repente usar só a mexerica, se for pensar na mexerica como a materialidade da mexerica e daí tem essa parte aqui que eu escrevi, que eu falo “considerar que existem objetos externos que não são as relações e os meios que os formam é, no mínimo, excluir o meu corpo da improvisação. Se eu sou quem improviso, faço isso a partir de relações complexas, inclusive com essas frutas, né? Já não é só com essas frutas, é com toda a complexidade que me compõe e essas relações com as frutas . . . como essa . . . esse devir que me leva a querer escrever agora enquanto eu deveria estar realizando a proposta. [...] Daí eu fui pra essa segunda [parte da] proposta que pra mim foi legal porque eu pensei que eu a mexerica é relação, e daí eu tinha tudo, eu pude usar o que eu quisesse do meu equipamento e daí em vários lugares acho que o limão veio talvez como um tempero mais ácido na minha cabeça, assim, quando eu buscava o cítrico talvez eu tivesse pensando mais a partir do limão.

Sobre a parte 3 da proposta e observações gerais

Esta parte foi, claramente, influenciada por outra proposta que trouxe para a Orquestra Errante em junho de 2020<sup>150</sup>, a qual sugeria a ideia de imitação dos gestos corporais da/o outra/o participante durante uma improvisação mediada pela internet. Naquele experimento, as improvisações eram realizadas em duplas e uma das pessoas não poderia ouvir o som do/a outro/a improvisador/a, a qual teria o seu áudio desligado. Neste caso, as pessoas improvisariam em grupo e a ideia era compreender como reverberaram as consignas da *Proposta cítrica* sem a bergamota. Além disso, poucas vezes temos a oportunidade de repetir propostas na Orquestra Errante. Na grande maioria das vezes, após uma proposta ter sido realizada, ela acaba sendo esquecida pelo grupo, sendo usada apenas pela pessoa que a concebeu, em seus textos ou em novas realizações com outros grupos. Por isso, incluí a parte 3 na proposta para que tivéssemos a oportunidade de rever algo que havíamos feito anteriormente, mas contendo algumas variações em sua “formação instrumental”, já que a executaríamos em um grupo de dez pessoas e vindo de um “aquecimento” provocador e não usual.

---

<sup>150</sup> Improvisação remota (2020).

Como já dito, as *estéticas da falta/excesso* configuram-se como estratégias de criação que envolvem hiper-estimular e/ou inibir os sentidos humanos de diferentes formas durante performances de improvisação musical no intuito de observar seu desequilíbrio momentâneo e suas relações com a audição, promovendo assim processos de criação intencionalmente disruptivos e distantes das zonas de conforto da/o artista.

No caso da *Proposta cítrica*, a bergamota faria com que a técnica instrumental/vocal de cada participante da proposta, que poderíamos chamar de gestos de segunda natureza e o tato a eles associados, fosse inibido por um tempo, enquanto o cheiro forte da fruta e - por que não? - seu gosto doce e ácido poderia tomar conta dos sentidos olfativos e gustativos das/os improvisadoras/es. Isso, sem considerarmos que audição, visão e cinestesia das/os participantes também poderiam reconfigurar-se não tendo, de antemão, como contar com sons, imagem e peso de seus instrumentos. Para cantoras/esta situação se manifestaria de maneira similar a que ocorreria com as/os instrumentistas.

Como, infelizmente, a videoconferência, gravada no dia 25.03.21, que continha as partes 2 e 3 da proposta performativa e os relatos coletivos sobre as improvisações acabou se perdendo nos arquivos digitais da Orquestra Errante durante o processo de apreciação, reflexão e escrita sobre a proposta, as observações finais sobre a *Proposta cítrica* serão feitas a partir dos relatos individuais enviados ao término da parte 1, de alguns vídeos assistidos antes da perda dos arquivos e da memória que tenho das improvisações coletivas que fizemos.

Procuro fazer observações sobre a proposta seguindo o que foi relatado por cada musicista e a partir de minhas próprias experiências durante as improvisações. Para orientar as observações e auxiliar no processo de confecção do texto, elegi três perguntas sobre a exploração dos sentidos neste tipo de improvisação musical:

- 1) Utilizamos os sentidos que não a audição durante performances de CMTR
- 2) Onde e como se situa a audição quando nos propomos a tocar sem nossos instrumentos ou voz?
- 3) Tendemos a utilizar a visão mesmo quando temos outros sentidos sendo estimulados?

Se, por um lado, a *Proposta cítrica* trouxe elementos inusitados às/aos musicistas, por outro acabou por confundir pela falta de material sonoro que poderia ser produzido com uma fruta como a bergamota.

Durante a formação acadêmica que tivemos enquanto musicistas, pouquíssimas vezes tivemos a oportunidade de improvisar com mais liberdade com nossos instrumentos ou de explorar situações que envolvessem a improvisação vinculada à imagem, ao movimento corporal ou à exploração de objetos que não fossem instrumentos musicais. Neste sentido, a *estética da falta /excesso*, buscou provocar não só o estranhamento por parte de quem “toca”, mas também a reflexão sobre haver um sentido no que fazemos. Como bem expressou Caio - “penando muito pra buscar algum sentido no que eu tava fazendo [...] comecei a pensar, o que que eu quero falar? o que que eu quero expressar? pra que que eu tô improvisando?” - improvisar com uma fruta pode suscitar uma série de perguntas sobre o que fazemos e nos provocar a ir além do “adestramento epistêmico” apontado por Chico. Além disso, se pensarmos que a LIM e outros tipos de criação musical em tempo real é, em si, criação que se dá a partir da relação que travamos com as materialidades que temos “em mãos”, ficaríamos mais abertos às possibilidades de envolvimento com a/o outra/o e às inúmeras fontes expressivas que podem vir a atravessar o processo de criação musical em tempo real.

Apesar de ser um elemento, obviamente, comestível, a bergamota inserida na prática de improvisação da Orquestra Errante, foi utilizada como tal por apenas algumas integrantes do grupo, como foi o caso de Neila, Marina, Paola e Ronalde. O que traria uma resposta para a primeira das três perguntas que elegi acima: usamos pouco ou, de antemão, inibimos os sentidos que, inicialmente, não seriam utilizados em uma prática de improvisação musical como o olfato e o paladar. Isto, talvez por estarmos condicionados a produzir sons somente com instrumentos musicais ou com objetos que tenham sido colocados como tal. Mas não seriam interessantes para uma improvisação os sons da mastigação da fruta? O odor da fruta não poderia ser um mote para ideias sonoras?

Observando as questões sobre os sentidos da audição e da visão (perguntas 2 e 3), é possível perceber também que algumas musicistas como Rogério e Tarita, se ativeram durante mais tempo na relação visual com o objeto-fruta em suas performances individuais. O que pode ter sido uma fuga inicial da proposta feita para o grupo de musicistas - “improvise somente como isto” – ou uma trajetória em direção à relação sensorial estabelecida mais comumente nas culturas ocidentalizadas, aquela que se dá

a partir da visão. No caso de Tarita também houve a utilização da voz, a qual não havia sido citada como elemento sonoro disponível para a proposta. No entanto, é compreensível que tenha sido difícil não utilizá-la, uma vez que a voz faz parte do corpo que sustentou, moveu e se relacionou com a fruta durante a proposta performativa.

Para nos relacionarmos com a bergamota durante a improvisação, atuamos com ferramentas corporais que talvez não tivéssemos até o momento ou que ainda funcionassem de forma rudimentar em comparação às técnicas estudadas nos instrumentos musicais. Considerando nossas noções de musicistas formadas/os para produzir sons somente com instrumentos e/ou voz a partir de técnicas “disciplinadoras”, para usar o termo empregado por Chico, esta situação talvez tenha sido bastante estranha, desafiadora e complexa para a grande maioria das/os participantes. O quanto de nós é deixado para trás ao tentarmos desenvolver as técnicas concebidas por outras pessoas no decorrer da história e quanto de nós deixa de trabalhar “ferramentas singulares”, ou por assim dizer, nossas próprias técnicas instrumentais? Tocar com bergamotas, limões, laranjas e cebolas tornou esta questão latente.

A escuta pode concentrar-se em diversos tipos de sons, mas sabemos que ela não tem escolha quando, dentre vários que se apresentam, um ou dois são mais fortes que os demais. O que ocorreu inicialmente com Paola exemplifica isso distintamente. Na primeira parte da performance, a bergamota chamou a atenção do seu sentido visual, talvez por sua “debilidade” sonora, enquanto a paisagem sonora ao redor “preenchia” sua escuta.

O cheiro das laranjas surgiu para mim assim que iniciei a apreciação do vídeo do Rogério após o término do encontro com a OE. Não sei se em razão de minhas mãos ainda carregarem o cheiro da bergamota que usei para performar ou se uma relação sinestésica havia se configurado naquele momento. De início, como o próprio Rogério comentou, ele percebeu pouca reverberação sonora por parte das bergamotas. Com isso, foi tentando experimentar seus sons aproximando a fruta do celular para que seus sons fossem captados da melhor forma possível, o que acabou gerando uma improvisação mais visual do que sonora. Ao invés de criar ritmos mais complexos, Rogério manteve-se experimentando a visualidade de sua gravação. Teriam sido estas ações, brincadeiras visuais para “fugir do problema” que seria improvisar com as sonoridades de uma bergamota? Por outro lado, não teriam elas alimentado a performance com microrruídos tão parecidos com os sons que fazemos normalmente

ao comer uma fruta? Seria esta uma improvisação de retomada de sons primordiais? Ou uma espécie de divertimento sonoro infante?

A performance individual do Caio, o qual demonstrou bastante desconforto com a proposta, trouxe dois aspectos que me chamaram a atenção. Em primeiro lugar, me pareceu que, se eu não tivesse estipulado um tempo mínimo de três minutos para a performance, ele teria parado de tocar logo nos primeiros segundos como, de fato, aconteceu com o Pedro. Talvez impelido pela duração da proposta, Caio pesquisou sonoridades/gestos mais óbvios no início e sua insistência o levou a outras possibilidades sonoras do limão, como por exemplo, o som do arrancar das pontas que seguram o caule da árvore à fruta e tocar o limão - ele não tinha bergamotas em casa - com as pontas dos dedos e unhas. Estes últimos gestos surgiram após um “acidente”: a queda de um dos limões que ele, até então, utilizara. A partir daí, o desconforto (gerado pelo próprio músico?) por, supostamente, não poder parar de tocar, fez com que ele não interrompesse a performance para pegar o limão que havia caído e continuasse pesquisando somente uma das frutas com as duas mãos.

A *Proposta cítrica* trouxe ferramentas/elementos extremamente distantes do que, normalmente, seriam utilizados em uma performance de LIM. Conscientemente, “forcei a barra” para que outros sentidos fossem utilizados durante a improvisação e, mesmo assim, alguns musicistas continuaram tentando trabalhar a partir da visão ou da audição e viram-se ainda alocados em contextos musicais mais tradicionais tendo em vista alguns padrões performativos apresentados. No caso, parar de tocar durante a grande maioria das performances musicais, a não ser que tenha sido pedido pelo/a compositor/a ou por motivo de força maior como queda de energia elétrica ou mal-estar do/a musicista, por exemplo, não é permitido por uma razão óbvia: a música acontece no tempo. Uma vez que o/a musicista pára de tocar, a música se encerra. No contexto da *Proposta cítrica* o silêncio súbito e involuntário não encerraria a performance completamente, pois esta não estava sendo gerada somente por sons, mas por imagens, texturas, odores e sabores. Algo cênico e multissensorial ali se estabelecia para além dos pressupostos básicos de uma improvisação musical. Além da interação sonora, busca por técnicas estendidas ou frases originais, técnicas de abertura de mexerica e outras pesquisas táteis, olfações cênicas, degustações abruptas, mastigações forçadas e sonoras, enfrentamento de acidez descomunal, reflexões sobre o porquê da improvisação foram surgindo e desconstruindo a ideia de performance e improvisação musical que tínhamos até então.



Se algumas pessoas alteraram um pouco a sugestão inicial da *Proposta cítrica*, Miguel (mais conhecido como Migue), a subverteu: improvisou com uma cebola. As sonoridades da casca da cebola são incrivelmente belas e o vídeo gravado por ele ficou muito bonito, mas por Migue ter usado uma cebola sobre o contrabaixo (seu instrumento de formação) não pôde explorar todos os sons que a “fruta” poderia ter emitido somente com a ajuda do corpo do músico. Se afastar do contrabaixo, seu “instrumento-mãe” terá sido um problema difícil de contornar para ele? Talvez tenha se preocupado demais em apresentar algo belo e bem resolvido segundo padrões imagético-sonoros antes de, simplesmente, explorar a cebola (e somente a cebola), a qual, segundo o mote da proposta, deveria ter sido uma bergamota. Além disso, o fato de a proposta ter sido gravada talvez tenha coibido algumas ações de Migue e de outras/os participantes. Caso tivéssemos improvisado presencialmente ele teria “caprichado” tanto na visualidade da gravação e explorado mais as sonoridades da cebola que trouxe para a performance? Talvez até tivesse chorado ao se relacionar com o alimento.

Quanto à minha experiência individual com a proposta<sup>151</sup>, creio ter demorado um pouco para começar a explorar os sons da bergamota. O vídeo que fiz tem uma atmosfera cênica e caminha desta forma até o final. Além disso, a preocupação com o tempo de filmagem me deixou um pouco distante da relação com a bergamota. A captação de áudio poderia ter sido melhor e a exploração acabou ficando um pouco artificial, talvez porque tenha sido eu o propositor da performance/improvisação. As surpresas que ela trouxe para as/os musicistas envolvidas/os não apareceram para mim porque eu já estava “preparado” para a proposta e exerci a função de organizador do ensaio, o que me deixou distraído no momento da improvisação. Como me manter alerta, presente e aprofundar-me na experiência mesmo tendo proposto a performance? Talvez minha proposta não devesse ter sido programada com tanta antecedência, o que me fez elaborar muito da improvisação antes mesmo de realizá-la com o grupo.

---

<sup>151</sup> Como fui eu quem sugeri a proposta, preferi não inserir meu relato sobre a prática de improvisar com uma bergamota no corpo do texto e transcrevê-lo como nota de rodapé: No começo eu achei que eu sabia o que ia fazer, e aí eu esperei. Então foi difícil entender quantas sonoridades possíveis tinha uma mexerica ou uma bergamota ou uma tangerina. Tentei não prever o que eu ia fazer, apesar de ser a pessoa que propôs a proposta. No final eu me esqueci de que tinha que tocar até cinco minutos. Percebi que o cheiro da bergamota vinha pra minha mão e queria entender como seria isso, tocar com esse cheiro na minha mão. Como seria tocar com esse cheiro na minha mão? Será que é possível tocar com um objeto como esse? Com uma fruta? Sem ela se destruir em algum momento? Será que é possível fazer sons com ela, transformando o objeto? Será que é essa a ideia? O que que eu deveria fazer com tudo isso?

Por fim, durante as conversas ao final do ensaio, Rogério comentou sobre a não existência de expressões artísticas vinculadas mais diretamente ao paladar e ao olfato. Levando em conta que a música está mais voltada à audição e a literatura à visão, por exemplo, e que o tato, por uma questão óbvia, pode ser associado à todas as expressões artísticas, qual linguagem artística estaria voltada ao paladar e ao olfato?

## **Parte II**

### **Vídeo-performance *Como escutar uma bergamota* (2021)**

para assistir à vídeo-performance *Como escutar uma bergamota*  
<https://www.fabiomanzione.com/como-escutar-uma-bergamota>

A *Proposta cítrica* realizada durante um ensaio da Orquestra Errante desdobrou-se em uma vídeo-performance denominada *Como escutar uma bergamota*. O processo criativo específico desta vídeo-performance durou duas semanas, foi gravado e finalizado no dia 18 de abril de 2021 e teve como cinegrafista e provocadora cênica a artista Samya Enes<sup>152</sup>.

*Como escutar uma bergamota* apesar de não se configurar como uma prática de improvisação musical, tem o intuito de provocar que suas/seus espectadoras/es busquem imaginar os sons que estão sendo gerados durante sua apresentação (assim como ocorria em exhibições de filmes mudos) e transpor, para si, as experiências sensoriais não auditivas elaboradas durante a performance. Além disso, a vídeo-performance também foi concebida para que eu pudesse pesquisar transversalidades sensoriais (acontecimentos sinestésicos) a partir da relação estabelecida com a mesma fruta utilizada na *Proposta cítrica*. Seu roteiro e gestos corporais improvisados pressupunham a total destituição de técnicas instrumentais/musicais e de pressupostos estético-sonoros no intuito de também desconstruir possíveis “adestramentos epistêmicos” dentro dos processos que eu vinha desenvolvendo até então.

O “roteiro” da performance foi construído sobre duas ações básicas e uma diretriz conceitual:

- 1) Pegar os potes que contém bergamotas da esquerda para a direita;
- 2) Relacionar-se com as frutas de diferentes tamanhos;
- 3) Desconstruir paradigmas sensoriais.

---

<sup>152</sup> Samya Enes é multi-artista e livre-pesquisadora. Trabalha, principalmente, como atriz, roteirista, curadora e produtora.

Após o término da concepção de *Como escutar uma bergamota*, escrevi uma sinopse para a video-performance:

Escutamos pela vista? O paladar ouve? Quando e como se instauram ilusões, imaginações auditivas? Nas culturas ocidentalizadas percebemos a experiência sinestésica quase como uma epifania, como algo milagroso que surge em meio a fragmentação dos sentidos humanos imposta pelas interpretações científicas da realidade. Em *Como escutar uma bergamota*, performance desenvolvida a partir de investigações em criação musical em tempo real e etnografia sensorial, apresenta-se uma desconstrução desta perspectiva através de imagens que sugerem confluências sensoriais e que podem vir a provocar imaginações sonoras. As diferentes relações que podemos ter com algo que nos alimenta é, em *Como escutar uma bergamota*, o suporte para a busca de uma percepção sensorial irrestrita.

## **Limit-ações (2019)**

para assistir à performance *Limit-ações*

<https://www.fabio-manziane.com/limit-ações>

Após ter verescutado o poema-sonoro *Ursonate* de Kurt Schwitters <sup>153</sup> (na versão de Jaap Blonk) pela primeira vez, pensei: “tenho que fazer algo com isso, não sou cantor ou artista da voz, mas eu preciso me envolver com ele”. Fui apresentado à esta versão de *Ursonate* durante uma das aulas da disciplina da pós-graduação em Música chamada “Os Territórios da Improvisação: Pensamento e Ação Musical em Tempo Real”, ministrada pelo professor Rogério Costa.

A maneira como a peça foi construída, a escolha dos fonemas e a interpretação do performer holandês Jaap Blonk (1953-) me pareceram uma improvisação musical/verbal apesar de ela ter sido escrita a partir de uma forma musical estrita. Na “partitura” de *Ursonate*, Schwitters divide o poema-sonoro em movimentos, aos quais indica afetos, e propõe duração e intensidade das frases, deixando alguma abertura para a/o intérprete elaborar sua leitura destas indicações. Jaap Blonk, em sua interpretação da peça, traz um elemento a mais: a exploração visual das palavras a partir da tipografia em tempo real sobre a projeção de sua imagem, a qual foi realizada por Golan Levin (1972 -).

Depois de ter assistido outras versões de *Ursonate* percebi que o que mais me impressionou na música não eram os fonemas a-semânticos presentes na obra de Kurt Schwitters, mas a interpretação elaborada por Blonk, os ritmos, entonações e estados trazidos pelo performer. Tendo tornado isso consciente, busquei improvisar com meu instrumento (a bateria) sobre o áudio da versão de Jaap Blonk.

De início, os ritmos empregados pelo performer me serviram como mote para improvisos mais direcionados baseados em imitações e pareceram satisfazer a vontade

---

<sup>153</sup> Schwitters (1887-1948) foi poeta, prosador, dramaturgo, crítico, ensaísta, teórico, pintor, escultor, arquiteto, editor, publicitário e agitador cultural. Precursor da colagem, criou quadros compostos de anúncios de jornal, poemas, peças de lixo, pedaços de madeira, entre outras coisas. Para designar a gama variada de técnicas que ele mesmo aplicava, utilizou a palavra MERZ, nomeando com ela todo tipo de trabalho que produzia. O nome *Merz*, sem significado, foi tirado de um quadro seu, uma colagem na qual a palavra Merz aparecia ao acaso, num recorte de um anúncio do Banco do Comércio - Kommerzbank (Macchi apud Holderbaum, 2012, 1).

que tinha de me envolver com a obra. No entanto, durante estas experiências de improvisação, também comecei a desmontar as partes da bateria enquanto tocava como se algumas das “falas da personagem” incorporada por Blonk estivessem me dando ordens para fazê-lo. O jogo estabelecido naquele momento fez com que eu listasse um pequeno grupo de gestos corporais, os quais seriam usados de modo aleatório em futuras improvisações sobre *Ursonate*. Somado a tudo isso, resolvi também explorar minha voz, caso eu sentisse vontade, tendo como aspecto principal copiar e repetir contínuas vezes alguns dos fonemas propostos na obra enquanto eu improvisava sobre diferentes partes da bateria.

Outro elemento que surgiu a partir destes eventos foi a cenicidade na relação que estabeleci com a peça e com a caixa de som que difundia a gravação de *Ursonate*. A caixa de som que usei durante as improvisações, por funcionar à bateria e, por isso, não possuir cabo de energia, me possibilitava movê-la pelo espaço, assim como eu já estava fazendo com as partes da bateria, as quais, ao término da performance de improvisação ficavam espalhadas pelo local aleatoriamente.

Assim, iniciei a concepção de *Limit-ações*, primeira performance de criação musical em tempo real (solo) que criei durante as investigações para o doutorado em Processos de Criação Musical. Com ela, me apresentei em 2019 no galpão Jardim das Máquinas em São Paulo, em 2020 na Virada Cultural da Universidade Federal do ABC em São Bernardo do Campo e em 2021 na *KISMIF Conference* organizada pela Universidade do Porto (Portugal).

\* \* \*

O Movimento Dadá, ou dadaísta, fundado em 1916 em Zurique (Suíça) por artistas exilados da I Guerra Mundial, trouxe uma série de inovações para o campo da Arte. Tendo seu começo no Café Voltaire com as experiências de “palco-aberto” - uma espécie de sarau onde eram apresentados poemas e textos teatrais sem sentido semântico - e exposições de artes visuais organizadas pelo escritor e diretor de teatro Hugo Ball (1886-1927) e pela cantora Emmy Hennings (1885-1948), o movimento caracterizou-se por sua índole provocadora, satírica e, aparentemente, *nonsense*. Os manifestos artísticos realizados à época pelas/os dadaístas, voltavam-se a motes

poéticos absurdos, não para configurar uma fuga tresloucada da realidade, como pode parecer a princípio, mas como um deslocamento estético pela reinvenção de contextos sócio-artísticos menos obtusos e enrijecidos e por uma realidade não embrutecida, fazendo uma crítica aos costumes tradicionais, à moral condicionante e, em última instância, aos governos totalitaristas da Europa das primeiras décadas do século XX. O dadaísmo, em poucos anos, espalhou-se por outros países europeus e veio a influenciar uma série de artistas ao redor do mundo nas décadas posteriores.

Inserida neste contexto, a obra *Ursonate*, baseada no poema “fmsbw” (1920) de Raoul Hausmann, foi concebida entre 1921 e 1932 por Kurt Schwitters, tendo sido desenvolvida com recursos estéticos fundamentalmente dadaístas: rupturas com padrões artísticos tradicionais através da concepção aleatória de fonemas, não linearidade narrativa (apesar da estrutura formal da peça) e a proposição de termos a-semânticos (Holderbaum, 2012). No poema-sonoro *Ursonate*, o qual possui uma forma musical estrita (a forma-sonata), Schwitters explora uma série de questões fonético-musicais, as quais são apresentadas em um documento explicativo sobre a obra, uma espécie de bula, com o título *Meine Sonate in Urlauten* (1927) (Holderbaum, 2012).

Não tenho a intenção de fazer uma análise formal da obra, a qual já foi realizada em artigos como “Motivo, Tema e Forma na *Ursonate* de Kurt Schwitters” (2012) de Flora Holderbaum, mas observar como a proposta de Schwitters de provocar “anomalias” linguísticas<sup>154</sup> e de gerar contextos sonoros surrealistas influenciaram minhas experiências como improvisador e como, apesar da estrutura formal bem definida da peça, ainda há a possibilidade de realizar sobre ela performances com alto grau de aleatoriedade que incluem investigações sonoras, gestuais-sensoriais, espaciais e cênicas.

A criação musical em tempo real (CMTR), por sua vez, pode carregar consigo características das mais diversas obras dos séculos XX e XXI e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas. Sua singularidade está em sua efemeridade e em sua capacidade de metamorfosear-se e transitar por inúmeras trajetórias sonoras através da interação entre artistas, os quais atuam a partir da escuta atenta de si, do/a outro/a e do espaço

---

<sup>154</sup> A união de aspectos composicionais da música tradicional (forma sonata, indicação de dinâmica e duração) e literatura vanguardista, a qual, neste caso, parece ter sido influenciada pela prática do “gramelô” – espécie de língua inventada através de improviso fonético realizado comumente por atores/atrizes de teatro – causam uma série de reações paradoxais em quem a escuta ou improvisa sobre ela pois, o simples fato de o poema-sonoro possuir palavras, que assemelham-se a interjeições e/ou onomatopeias, gera em nós um desejo involuntário de compreensão linguística e, ao mesmo tempo, de afastamento da peça musical por ela não nos apresentar algo semanticamente compreensível.

acústico (interação), de sonoridades não convencionais, da exploração de técnicas estendidas<sup>155</sup>, construindo contextos em que diversos territórios (e não-territórios) musicais podem vir a se entrelaçar em relações não hierarquizadas e complexas.

Em suma, unindo a estética dadaísta aos pressupostos da CMTR, a performance *Limitações* sugere uma reflexão sobre a comunicação humana fundamentada em sons a-semânticos, entre imagens e gestos corporais absurdos e repetitivos, entre a forma e sua desconstrução.

\* \* \*

A bateria faz parte da performance *Limitações* e figura, além de sua função como instrumento musical, como elemento simbólico<sup>156</sup> dentro da improvisação realizada sobre *Ursonate*. Se olharmos superficialmente, o instrumento nada mais é do que um *set* percussivo composto por alguns tambores de diferentes tamanhos e dois a três tipos de pratos, os quais são, tradicionalmente, tocados com baquetas, mas também podem ser percutidos com as mãos. No entanto, a conjugação de todos seus elementos e as técnicas desenvolvidas para o instrumento são resultado de um longo processo de desenvolvimento que concentrou-se, principalmente, na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, o qual está associado a uma série de questões

---

<sup>155</sup> Em vista de expandir as possibilidades timbrísticas do instrumento e da busca de sonoridades “originais” para determinada obra musical, as técnicas estendidas podem ser encontradas em todos os tipos de instrumento musical. A técnica estendida é, basicamente, qualquer desenvolvimento técnico que ocorra em função da busca de uma nova sonoridade e que gere gestos corporais diferentes dos já utilizados tradicionalmente para se tocar um instrumento musical. O *pizzicato a la Bartók*, realizado nos instrumentos de cordas friccionadas de orquestra, pode ser considerado como uma técnica estendida quando da sua invenção pelo compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) no início do século XX. Tal técnica de pinçar as cordas se assemelha bastante ao *slap* usado nas técnicas de contrabaixo elétrico. O *slap* e o *pizzicato a la Bartók* consistem em puxar a corda do instrumento a tal ponto que, antes de voltar ao seu lugar de origem, a mesma acaba por encostar no espelho do instrumento, produzindo um estalido, em conjunto com a nota de altura definida da corda que está sendo pinçada. Historicamente, tal conceito só surge a partir do momento em que grande parte dos instrumentos possui uma gama de possibilidades técnicas bastante difundidas e sedimentadas culturalmente. A partir daí, qualquer outra técnica desenvolvida poderia ser chamada de *técnica estendida*, termo que, aliás, é usado principalmente dentro do âmbito acadêmico e da música experimental. Vale dizer também que, qualquer técnica estendida, ao longo do tempo e em função de sua popularização, poderá deixar de sê-la, sendo incluída no rol de técnicas tradicionais de um instrumento. Em suma, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale a *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (Padovani e Ferraz, 2012).

<sup>156</sup> Grande parte das explicações sobre o desenvolvimento da bateria aqui descritas me foram transmitidas oralmente durante as quase três décadas que tenho de envolvimento com o instrumento. Após terem sido revistas, tais informações estão apresentadas aqui como compartilhamento de experiências anteriores, breve contextualização e como apresentação das reflexões que venho fazendo sobre a origem do instrumento e o que ele representa para mim dentro da performance *Limitações*.



envolvendo aculturação, sincretismos e, mais recentemente, mecanismos da cultura de massa e o uso do *soft power* estadunidense.

A bateria se constituiu a partir de tambores de origem europeia e de pratos oriundos de países asiáticos como Turquia e China, cada qual com suas respectivas técnicas, sendo utilizados por afro-americanos no desenvolvimento de sua música em decorrência de sua escravização e imigração forçada para o que hoje chamamos de Estados Unidos<sup>157</sup>. Os instrumentos musicais que viriam a formar o *set* percussivo da bateria, foram sendo agrupados dentro das *marching bands* (bandas de marcha ou bandas de cortejo) e em função de uma série de manifestações culturais dentre as quais, o *Mardi Gras* (que seria o equivalente ao carnaval de rua realizado no Brasil) figura como uma das mais importantes.

Durante manifestações como os *Mardi Gras*, realizados na região do estado da Luisiana e, principalmente, na cidade de New Orleans, se utilizavam dois instrumentos de percussão dentro das *marching bands*, a caixa e o bumbo. Com a vinda de turcos e chineses (uma mistura de emigração e sequestro) para o Estados Unidos durante o século XIX, os pratos foram inseridos nestes grupos musicais e, aos poucos, tendo sua função elaborada até chegarem ao que ouvimos e vemos hoje: os pratos de condução e ataque e o chimal, que nada mais é do que o prato-a-dois tocado horizontalmente a partir de um suporte e um pedal, podendo também ser percutido com baquetas.

Nestes grupos (dentro dos quais se originou o gênero musical afro-americano que conhecemos como *jazz*), os instrumentos, que unidos formariam a bateria como conhecemos hoje, eram tocados separadamente, cada um por um/a instrumentista. Ou seja, um músico tocava o bumbo, outro a caixa e um terceiro, o prato-a-dois. Com o tempo, dispensas de musicistas, a constituição de grupos que não tocavam somente em “formação de cortejo<sup>158</sup>” e invenções de aparelhos que auxiliavam musicistas a tocar individualmente bumbo, caixa e prato-a-dois – como o pedal de bumbo criado por William F. Ludwig em 1910 e a máquina de chimal desenvolvida duas décadas mais tarde - foram gerando a necessidade de haver formas diferentes de tocar tais instrumentos:

---

<sup>157</sup> As práticas e performances sobre rudimentos [motivos rítmico-técnicos específicos de tambores tocados com baquetas] se tornaram tradições africanas, afro-americanas e crioulas francesas em Nova Orleans. Até ao fim da escravatura em 1865, a famosa Praça do Congo, era o lugar onde as pessoas escravizadas se juntavam uma vez por semana para dançar, cantar e tocar os seus instrumentos tradicionais. Estas tradições fundiram-se com a linguagem de rudimentos militares, para dar origem ao singular estilo de Nova Orleans. As bandas de marcha de Nova Orleans tocavam em celebrações, tais como a de Mardi Gras e outras de carácter social. Estas bandas geralmente incluíam um/a percussionista a tocar caixa-clara e outro/a a tocar um bumbo com um prato acoplado. (Reimer, 2013. Tradução de Brendan Rui Hemsworth, 2016. [Revisão minha].

<sup>158</sup> Basicamente, grupos associados à determinada manifestação cultural que tocam enquanto caminham pelas ruas.

No final do século XIX e início do século XX, as bandas de baile, as bandas de marcha de Nova Orleans e as orquestras dos teatros cresceram em popularidade nos Estados Unidos. Excursionando e tocando em pequenos espaços, o band-leader de Nova Orleans “Papa Jack Laine” (1873-1966) “compilou” o que seria o popular *set* percussivo para bandas de baile durante os anos de 1890 e 1910. Em razão de problemas financeiros ou de lugares sem espaço suficiente, Laine contratava somente um percussionista para tocar todos os instrumentos de percussão. Este foi o início do *double-drumming* - um musicista coordenando mãos e pés tocando bumbo (em geral pousado sobre o chão à direita) e caixa (apoiado de forma inclinada sobre uma cadeira) ao mesmo tempo. Bateristas de teatros expandiram essa técnica adicionando instrumentos de teclas (como glockenspiel e xilofone), tímpanos e vários outros acessórios, tais como apitos, sinos-de-vaca, blocos de madeira e temple-blocks (Reimer, 2013) [Tradução minha].

Como visto, a bateria é um instrumento que, como muitos outros, vem se transformando ao longo do tempo não só por conta da criatividade de diversos intérpretes e suas “qualidades metamórficas”, mas também em razão de contextos sócio-políticos e culturais dinâmicos. Atualmente, há um padrão básico do que vem a ser o instrumento, que está presente no inconsciente coletivo das pessoas sejam elas ouvintes leigos ou músicos profissionais, o qual tem a seguinte formação: chimbau, bumbo, caixa, ton-tons I e II, surdo e pratos de condução (um) e ataque (um ou dois). É nítido, em virtude do aspecto visual do instrumento, que cada baterista faz escolhas diferentes para seu *set*, às vezes usando mais pratos, tendo menos ou mais tambores, incluindo tambores com diâmetros maiores, menores, construídos com diferentes tipos de madeira, os quais serão tocados por inúmeros modelos de baquetas. Tudo isso, em função da busca de timbres, possibilidades técnicas novas e arranjos instrumentais que dialoguem com o tipo de música que se irá tocar.

Na performance *Limit-ações*, a formação da bateria utilizada (bumbo, caixa, chimbau e prato suspenso), remonta aos primeiros modelos do *set* percussivo mas, por ser desmontada e montada durante a própria improvisação<sup>159</sup>, pode ser caracterizada como algo a ser fragmentado em função da desconstrução da técnicas tradicional do instrumento em que, por exemplo, se toca o bumbo com o pé, a caixa com baquetas estando ela entre as pernas da/o instrumentista, chimbau e prato de condução são usados em seus devidos tripés, etc.

---

<sup>159</sup> Sua montagem e desmontagem, em função da continuidade da improvisação e da performance como um todo, é realizada tendo em vista sua reconfiguração espacial para que cada um dos instrumentos (bumbo, caixa e pratos) do *set* percussivo possa ser tocado de maneiras não convencionais.

Quando penso em *bateria des/montada* (termo que faz alusão à ideia de instrumento preparado<sup>160</sup>), tenho em mente conceber um *set* que se altere, substancialmente, à cada performance, tendo como intuito a busca de novos timbres, da ampliação das técnicas do instrumento (técnicas estendidas) e da potencialização da performance de improvisação, além de, neste caso, dialogar visualmente com o aspecto *nonsense* do poema-sonoro de Kurt Schwitters.

Normalmente, o baterista busca ter um *set* percussivo que seja rapidamente reconhecível por seu corpo e, conseqüentemente, confortável para que sua técnica seja desenvolvida, mas que também possa sofrer alterações ao longo do tempo de acordo com suas escolhas técnicas e estéticas e/ou das formações instrumentais em que esta irá tocar. Tais escolhas são elaboradas ao longo da carreira de qualquer instrumentista, embora pareçam mais frequentes na rotina de bateristas, pois o instrumento possibilita uma infinidade de transformações que nem sempre podem ser realizadas em outros instrumentos. Ainda assim, essas transformações estão sempre vinculadas a uma escolha *anterior* à prática, a qual irá, em grande parte, “conduzir” a técnica e as sonoridades realizadas pela/o instrumentista no decorrer de seus estudos e performances. Em contraponto, a *bateria des/montada* irá possibilitar ao/a improvisador/a que a disposição das partes do *set* percussivo seja alterada ao longo da performance trazendo consigo um estado de constante transformação gestual e de reagenciamentos da relação do/a instrumentista com seu instrumento, o qual permanecerá em relação de improviso técnico, sonoro e físico-sensório em função da re-disposição espacial do instrumento. Deste modo, se estabelece neste tipo de improvisação urgência performativa e a desconstrução da noção ocidentalizada de erro/acerto, as quais nem sempre são percebidas em outras manifestações musicais que fazem uso da criação em tempo real, como o próprio jazz, por exemplo.

A *bateria des/montada* é, portanto, um instrumento/*set* percussivo que pode ser transformado no tempo real da performance, em contraste com a bateria que é modificada pela/o instrumentista durante sua trajetória de estudos e a partir de suas experiências performativas, sempre antes e em função da prática sobre um objeto estático. Sendo assim, a *bateria des/montada* deve ser alterada no decorrer da performance improvisada e não antes dela.

---

<sup>160</sup> De forma mais oficial, a ideia de *instrumento preparado* foi sugerida pela primeira vez nas Sonatas e Interlúdios para Piano Preparado (1946-48) de John Cage é, basicamente, transformar a sonoridade do instrumento com a inserção de objetos não usuais ao seu funcionamento em alguma parte de seu “corpo”. No caso, John Cage indica ao intérprete que sejam colocados no interior do piano objetos como pedaços de plástico e borracha, porcas e parafusos para alterar a sonoridade das cordas e regiões específicas do instrumento.

\* \* \*

A performance *Limit-ações* é um exemplo de processo de criação híbrido, tendo desenvolvido diálogos entre improvisação musical e outras manifestações artísticas como poesia e artes cênicas. Durante sua concepção busquei, através do entrelaçamento de diferentes elementos (*bateria des/montada*, apresentação de obra musical “acusmática”, poesia dadaísta e dramaticidade), desenvolver um ambiente polissêmico onde aspectos cênicos, linguísticos e sonoros pudessem embasar a pesquisa em criação musical em tempo real. Neste sentido, busquei produzir

o que Schechner chama de *multiplex code*. O *multiplex code* é o resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons, etc.) que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de *performance* fica muito mais distante da sensação de assisti-las (Cohen, 2001, 30).

Apesar das investigações sobre os sentidos e percepção humana no âmbito da Música ainda estarem em seu estágio inicial durante o processo de concepção da performance, *Limit-ações* já continha uma série de questões que podem ser abordadas a partir de temas levantados pela antropologia dos sentidos como, por exemplo, a aparente dicotomia entre visão e audição e visão e sua hierarquização pelas culturas ocidentalizadas.

Convém descrever algumas “cenas” apresentadas na performance: a início sentado em frente à bateria (montada), distando mais ou menos um metro e meio do instrumento. Sobre o banco da bateria há uma caixa de som (amplificada e sem fio) que irá difundir a gravação de *Ursonate* na versão executada por Jaap Blonk. A gravação do poema-sonoro parece me despertar - pois até então estava parado, em estado quase letárgico - quando surgem as primeiras “falas” da peça. Neste sentido, é como se a caixa representasse uma personagem, a qual possui a voz de Blonk ao interpretar *Ursonate*. Eu visto um macacão para trabalhos industriais (verde) e, atrás deste primeiro plano composto por mim e pela bateria, há três portas (amarelas)<sup>161</sup>, as quais permanecem fechadas durante toda a performance.

---

<sup>161</sup> Como a performance já foi apresentada em locais distintos, nem sempre foi possível contar com as três portas amarelas ao fundo como “cenário”.

O improviso musical em *Limit-ações* tem como referenciais, além da difusão de *Ursonate* - a qual é apresentada integralmente duas vezes -, três ações, a serem realizadas por mim, que poderiam vir a aparecer na performance de acordo com os fonemas executados por Blonk. Estas ações, previamente estabelecidas para complementar as improvisações, no início do processo, eram: agir, congelar e sucumbir. No entanto, tais palavras geraram dubiedade em suas interpretações. Assim, após algumas improvisações, preferi alterá-las para termos/ações mais “concretos” como “mover-se”, “parar” e “desmontar-se”. Com eles, associados aos motivos rítmicos elaborados na bateria e sua des/montagem e a execução simultânea de *Ursonate*, a performance é gerada.

As três ações, que são ativadas pelos fonemas e frases executados por Blonk, possuem características distintas e maior ou menor abertura para variações. Em uma escala indo de menores para maiores possibilidades de improvisação sobre o gesto corporal, temos: “parar”, a qual pode ser executada inúmeras vezes, mas que não permite o desenvolvimento temporal das qualidades gestuais; “desmontar-se”, a qual pode ser executada de diversas formas (caindo no chão, sobre a bateria, cair em diferentes velocidades, etc.) mas, uma vez tendo sido executada, se encerra inevitavelmente, nos levando a seguir para outra ação; “mover-se”, é a ação que, obviamente, permitiu mais abertura para situações de diálogo sonoro entre mim e a gravação, pois o ato de mover-se pode gerar uma infinidade de gestos corporais e também possibilita que haja momentos de interação com a caixa de som e torne possível o ato de desmontar a bateria. Tais gestos corporais podem ainda girar em torno do ato de tocar a bateria e suas partes ou o espaço (paredes, chão, janelas, portas), de andar pelo espaço, de “tocar o ar” com as baquetas ou de emitir sons com o corpo, etc.

Além de ativar a confecção de gestos e motivos rítmicos à bateria, os fonemas, frases e motivos rítmicos de *Ursonate* acabaram por me influenciar na produção de qualidades gestuais distintas (diferentes velocidades e amplitudes, repetições sem sentido, mudanças súbitas de direção) e na incorporação de afetos/estados no decorrer da performance. Assim, impulsionadas por estes afetos/estados, as imitações rítmicas, frases variadas e intervenções orais que elaborei sobre os motivos apresentados pela peça, foram executadas de forma aleatória de acordo com interação musical improvisada e cênica estabelecida entre as sonoridades de *Ursonate* (interpretadas por Blonk) e eu.

Há ainda alguns aspectos político-conceituais presentes em *Limit-ações* que estão relacionados à desmontagem da bateria para além de questões visuais, espaciais, sonoras ou técnicas. A história da bateria, tendo em vista seu desenvolvimento dentro de manifestações culturais afro-americanas, e sua posterior apropriação pela indústria da cultura de massa, pode ser levada em consideração como elemento simbólico explorado no contexto da performance, sendo sua “construção” e “desconstrução” ao longo das improvisações uma metáfora subliminar crítica ao *soft power* norte-americano que, neste caso, se utilizou de bens culturais concebidos por um grupo social subalternizado em seu próprio país para utilizá-lo como mercadoria e realocá-lo como mais uma ferramenta de poder hegemônico<sup>162</sup> sobre outras culturas ao redor do mundo. Tal fato sustenta-se na observação de uma enorme quantidade de grupos instrumentais ao redor do mundo que praticam gêneros musicais que tradicionalmente não se utilizavam da bateria, mas que nas últimas décadas tem incluído o instrumento em suas formações em razão da influência que sofrem de culturas hegemônicas como a estadunidense:

Quase todos os novos estilos de música popular americana emergiram da periferia - da comunidade localizada, e muitas vezes desfavorecida - para captar a atenção do público nacional e internacional (altura em que muito do significado original da música pode, evidentemente, ser sacrificado). Fomentar a improvisação musical tem o potencial de superar os problemas inerentes a uma hierarquia tradicional em movimento lento, proporcionando uma forma eficaz de lidar com problemas não estruturados, de partilhar conhecimentos fora das estruturas tradicionais, e de injetar conhecimentos locais no sistema (Borgo, 2006, 22)<sup>163</sup>.

Neste sentido, a montagem e a desmontagem da bateria em *Limit-ações* remetem não só à gênese do instrumento<sup>164</sup>, mas à espoliação de conhecimentos e à apropriação de

<sup>162</sup> Como seriam escutados/vistos/percebidos outros *sets* percussivos concebidos por demais culturas ao redor do mundo se não nos tivessem, indiretamente através de suas músicas, imposto a bateria como instrumento percussivo hoje utilizado em uma série de manifestações musicais não estadunidenses ou anglo-saxônicas? Como seriam ouvidas as músicas tradicionais caribenhas, nepalesas, congolenses, peruanas se não fosse o rock, o pop e outros gêneros musicais concebidos nos Estados Unidos e outros países do Norte Global a nos infestar as rádios, plataformas de streaming, estádios e casas de espetáculo?

<sup>163</sup> *For instance, nearly every new style of American popular music has emerged from the periphery – from localized, and often disadvantaged community – to capture the attention of national and international audiences (at which time much of the music’s original meaning may of course be sacrificed). Fostering improvising music has the potential to overcome the inherent problems of a slow-moving traditional hierarchy, providing an effective way to handle unstructured problems, to share knowledge outside of traditional structures, and to inject local knowledge into the system* (Borgo, 2006, 22).

<sup>164</sup> Assim como ocorre em muitas manifestações da cultura brasileira, as quais são fruto da aculturação e uma série de processos que envolvem sincretismos, lutas para manutenção de culturas oprimidas pela colonização e dinâmicas de desenvolvimento estético e técnico singulares, a história da bateria constituiu-se sobre inúmeras situações de transversalidades entre conhecimentos oriundos de diversos locais do mundo. Um dentre diversos exemplos que pode ser comparável ao de sua história é a formulação do grupo de instrumentos usados no Maracatu de baque virado, manifestação cultural tradicional do estado de Pernambuco (Brasil), dentro da qual são utilizados instrumentos como a caixa clara e a alfaia (instrumentos tipicamente europeus) e o gonguê (instrumento usado na música de várias etnias africanas) e que carrega influência da música tradicional portuguesa (“vide” os toques e manifestações que envolvem os bombos portugueses), mas que foi se transformando ao longo da história e manifesta-se, em razão de sua rítmica, dança e personagens, como uma tradição afro-brasileira. Em suma, um instrumento, apesar de suas origens e construção típica, pode vir a carregar em sua estrutura, técnica e timbre atuais traços que são resultado do contato que teve com saberes de culturas posteriores à sua origem. Neste sentido, apesar da bateria ter sido

bens materiais e imateriais da cultura afro-americana, as quais são representadas na performance pela voz de Jaap Blonk, cuja interpretação não poderia se estabelecer desta forma sem o texto de Hausmann e das diretrizes musicais de Schwitters que, como já vimos, foram artistas que pertenceram a um movimento artístico que criticava governos totalitaristas de sua época. As semelhanças entre estes governos e o regime imperialista imposto pelos Estados Unidos há muitas décadas são inúmeras, mas não cabem aqui serem listadas e discutidas, contudo, acredito ser importante ressaltar esta breve indicação sobre o assunto apresentado metaforicamente na performance no intuito de suscitar reflexões posteriores.

Deste modo, *Limit-ações* instaura um ambiente em que é possível metaforizar, a partir de gestos corporais e sonoridades impactadas pelo som extrínseco, situações político-culturais antigas e contemporâneas. Como sugere o título da performance, nela se contrapõe situações limítrofes, ações e reações que, observando com atenção, não estão tão descoladas de nossa realidade, mas exemplificam poeticamente enlaces de poder e submissão, de processos de desenvolvimento de bens culturais (materiais e imateriais) em meio às camadas e entraves da aculturação e a relevância dos aspectos a-semânticos das expressões humanas, sejam eles elaborados artisticamente ou por outro viés.

A performance representa, portanto, uma síntese das investigações sobre processos decolonizantes - apesar de ter sido concebida no início desta pesquisa - e reflexões que tenho realizado sobre a desconstrução de paradigmas sensórios, técnicos e expressivos dentro de processos de criação em tempo real. No caso, a conformidade entre dadaísmos, CMTR e performance cênica me possibilitaram especular sobre contextos “poético-políticos” em âmbitos que se tangenciam, indo da história da bateria à técnica do instrumento, da obra composta à improvisação, do fazer musical à cenicidade e vice-versa.

Os experimentos sobre aspectos sensórios em *Limit-ações* se organizaram a partir das ideias e ações que foram elaborados durante seu processo de criação. Olhar para o instrumento por diferentes prismas ou para o emissor sonoro (caixa de som), ouvir ou *verescutar* o som do espaço, da bateria e do aparelho difusor foram situações geradas no âmbito da relação improvisador/obra acusmática<sup>165</sup>, e posteriormente aprofundadas pelas experiências associadas à *produção de presença* (Gumbrecht,

---

usada por musicistas brancos ao longo de sua história e modificada por conhecimentos não específicos da cultura afro-americana foi gerada, principalmente, em função dos conhecimentos destes grupos étnicos, de sua cultura e de sua música.

<sup>165</sup> Embora Kurt Schwitters não tenha pensado sua composição como algo a ser apresentado sem a presença do emissor sonoro original, no caso o corpo/voz do intérprete, em *Limit-ações*, o poema-sonoro *Ursonate* passou a ter características de uma obra acusmática.

2004) estudada no início das investigações. Assim, a exploração de aspectos sensórios nesta performance de improvisação, funcionou também como uma espécie de preconização das *propostas de improvisação* que idealizei posteriormente, pois trouxe consigo algumas características que acabaram, direta ou indiretamente, se endereçando para as questões da (pseudo)dicotomia entre visão e audição, para a maneira como compreendo as *estéticas da falta/excesso* e também pela concretização de uma desconstrução de padrões colonizados de escuta e prática musical.

\* \* \*



## Às cegas: tocando bateria no escuro (2021/2022)<sup>166</sup>

Próximo ao caixa do mercado, um menino cego apalpa os itens do mostruário e fala ao senhor que está ao seu lado:  
- “Ó, vô, eles mudaram o formato desse aqui”.

São Paulo, 24.03.2019

A ideia de tocar por tempo indeterminado em plena escuridão surgiu como uma das *propostas de improvisação* que levei para a apresentação do Duo Cóz na Casa Teatro de Utopias situado no bairro da Lapa em São Paulo. A apresentação, realizada em 20 de outubro de 2018, teve como convidado o saxofonista Rogério Costa. A única premissa da performance era: tocar no escuro (qualquer coisa que viesse ao corpo, aos ouvidos, à mente). No dia, tocamos eu, Migue Antar e Rogério Costa por alguns minutos para um público muito caloroso e atento. No entanto, após aquela apresentação não repetimos a proposta performativa em nenhum outro momento.

A partir da noção de *estética da falta/excesso* concebida mais recentemente, me propus a desenvolver um processo sensorial-disruptivo/decolonizante de estudos em meu instrumento principal, a bateria. Assim, quase três anos depois da proposta inicial ter sido realizada pela primeira vez, em 08 de abril de 2021 voltei a exercitar improvisação sem a visão envolvida, desta vez tocando sozinho no escuro do meu estúdio. Às vezes de olhos fechados, às vezes usando vendas e sempre com as luzes do ambiente apagadas, suas portas e janelas fechadas. Assim, me propus a improvisar desta maneira por trinta dias não consecutivos<sup>167</sup>.

O espaço onde pratico bateria e gravo minhas composições, por ser pouco iluminado mesmo durante o dia, oferece um “black out” quase absoluto que impossibilita enxergar mesmo depois dos primeiros minutos que os olhos humanos necessitam para

<sup>166</sup> Para verescutar os experimentos e performance Às cegas: <https://www.fabiomanzione.com/às-cegas>

<sup>167</sup> Durante o processo de trinta improvisações sem utilizar o sentido da visão, não consegui encostar em meu instrumento para tocar/estudar de outras formas em razão da escrita da tese e do acúmulo de trabalhos online devido à pandemia de Covid-19. Assim, durante os meses em que realizei este experimento só toquei bateria “às cegas”.

se adaptar à escuridão. Por isso, quando tentava abrir os olhos durante as improvisações não conseguia visualizar nem os objetos mais próximos. No meio do processo, me mudei de casa e passei a utilizar vendas ao improvisar, pois o lugar que abriga meu instrumento atualmente não é tão escuro como o anterior.

Há diferenças entre tocar no escuro, tendo a possibilidade de abrir os olhos, e tocar vendado, pois na primeira podemos, dependendo do lugar, enxergar alguns objetos próximos e ter uma noção espacial se o local não for bastante isolado de fontes de luz. Por isso, quando a prática se dá desta forma, são necessários atenção e autocontrole para que os olhos não se abram em algum momento, pois normalmente, queremos ver o que estamos fazendo no instrumento, nem que seja de relance para se certificar de que estamos realizando os movimentos corporais assim como nos foi ensinado. Com as vendas, esta questão passa a ser irrelevante, embora haja o incômodo de ter algo amarrado ou preso de outras formas na cabeça. Após alguns minutos a pele esquece do pedaço de pano e ele é incorporado.

Todos os relatos abaixo foram escritos logo após cada sessão de improvisação na tentativa de que nada do que toquei ou pensei durante elas se perdesse. Salvo poucas correções ortográficas realizadas posteriormente, tenho sempre deixado todos eles do jeito como chegaram ao papel. Para que as palavras escolhidas no momento após a prática fossem guardadas da maneira mais fiel possível. Além disso, metade das improvisações foram gravadas em áudio e outras também tiveram suas imagens captadas.

Durante este processo, produzi uma vídeo-performance também denominada “Às cegas”, no qual toco da mesma forma que nas *propostas de improvisação no escuro*, mas acrescentei experimentos audiovisuais de colorização e sincagem de imagem e som. Segue a sinopse escrita para apresentá-la:

Em *Às cegas*, quem toca mantém-se o tempo inteiro de olhos fechados, tendo uma câmera de ação na cabeça gravando a performance. A intenção é desconfigurar as maneiras tradicionais de se fazer música a partir da inibição do sentido da visão e da criação musical em tempo real/livre improvisação musical. Seria possível transpor a experiência de cegueira momentânea do músico para a audiência? Apesar da câmera ter gravado o que os olhos do improvisador não viram, há também pontos cegos em que o “olho-máquina” não chega, não grava. Além disso, pertencendo à mesma performance musical, imagem e som fora de “*sinc*” podem também gerar um estranhamento para a/o espectador/a.

Tal acontecimento assemelha-se à experiência do músico?

Talvez não, mas traz novos pontos de diálogo entre imagem e som e, analogamente, propõe um esgarçamento dos momentos de latência tão recorrentes nas conversas virtuais desgastadas durante a pandemia de Covid-19.

#### Relatos escritos após cada improvisação

Dia 1 (08.04.21) - No primeiro dia me considerei um grande baterista, foi incrível as sonoridades que tirei do instrumento, os ritmos que propus para mim mesmo, difícil descrever tal ânimo. Toquei durante quase uma hora sem perceber o tempo passar. A partir desse dia parei de estudar tudo o que eu estava estudando até então: rudimentos, improvisos idiomáticos, liks, *play-alongs*, métodos, viradas, frases, etc. Somente toquei o que me veio ao corpo.

Dia 2 (09.04.21) - Me propus a, antes de tocar, alterar os timbres dos tambores colocando sobre eles gongos da Ópera de Pequim. Um foi sobre a caixa e outro sobre o surdo. Em seguida inseri uma frigideira *wok* velha – presente de minha mãe – em um dos dois tripés de prato e tirei o prato que estava no tripé e o sobrepus ao chimbau. Também inseri uma enxada em outro tripé e apaguei as luzes. Escolhi a vassourinha para tocar e me propus a tentar executar modulações rítmicas aleatórias, súbitas, já estudadas, com gradação de andamento ou alteração de acentos, com ritmos simétricos e assimétricos. Não abri os olhos um momento sequer e estive tocando por uma hora continuamente.

Dia 3 (12.04.21) - Dei continuidade a ideia de criar modulações rítmicas, mas sem sucesso. Talvez pelo cansaço físico do dia de trabalho acabei por tocar apenas 30 minutos. Neste dia havia uma fresta de luz que vinha da porta, a qual “apareceu” após alguns minutos de performance de olhos abertos no escuro. Também senti, pela primeira, um “ventinho” tocando meu rosto em alguns momentos. Em primeira instância pensei que poderia ser o ar saindo dos respiros da alfaia que tenho sobre um atabaque e ao lado da bateria, a qual alcanço com minha mão direita facilmente fazendo um toque horizontal em direção a ela. Depois de alguns instantes também senti o mesmo “ventinho” depois de tocar o prato de condução. Isso aconteceu seguidas vezes sem que eu descobrisse o que teria provocado o deslocamento de ar em direção

ao meu rosto. Somente após quase meia hora de tentativas frustradas de executar modulações rítmicas, percebi que a vassourinha com que eu percutia os tambores é que estavam fazendo o tal “ventinho”. De qualquer forma, aquilo era algo que deveria me acontecer sempre quando eu tocava com a luz acesa, mas nunca tinha sido tão nítido para mim. Hoje, alguns medos se instalaram mais fortemente na minha improvisação. A euforia de liberdade dos primeiros dias havia terminado? Eu estaria novamente preso a meus simulacros de estudo?

Dia 4 (13.04.21) - Comecei com as luzes apagadas, longe da bateria e não levei o celular junto comigo ao estúdio. O aparelho atrapalhou as duas primeiras performances quando acendeu as luzes ao receber mensagens. Até então tinha utilizado ele somente para ir da porta do estúdio até a bateria e, logo na segunda performance, o desliguei e deixei em “modo avião”. Todo o trajeto até o instrumento foi realizado no escuro. Apalpando as coisas, sentei e tirei os gongos que estavam sobre os tambores e os coloquei no chão. Estiquei o braço direito para pegar as baquetas (desde ontem estava com vontade de tocar com pedaços de madeira nas mãos e não com as vassourinhas), mas a primeira baqueta que apareceu foi a “rod stick” (baquetas formadas por aproximadamente dez varetas de madeiras presas por elásticos). Tentei novamente procurar a baqueta que mais uso (baquetas tradicionais de bateria feitas de madeira) e só encontrei uma delas, então fiquei com o par de “rod sticks” e toquei durante quarenta minutos com elas. Hoje o espaço ficou mais instável e “errei” o prato de condução várias vezes no começo da improvisação. Toquei muitos ritmos variados sem pensar o que seria legal de executar ou não. Não senti o “ventinho” de ontem no meu rosto, mas descobri um toque em cima/embaixo no chimbau que ficou bem interessante. Vou ter que arrumar um *clamp* avulso para pratos pequenos. Encerrei a performance repentinamente por medo de que alguém pudesse entrar em minha casa sem eu saber. Parei. Senti a vibração das paredes dos vizinhos (arrastavam móveis talvez) e desmontei-me do instrumento. Tirei fones de ouvidos, levantei e, novamente, tateando as paredes cheguei até a luz. Hoje tive que calcular melhor as distâncias entre as baquetas, pratos e tambores. Para amanhã talvez seja bom gravar o som da bateria.

Dia 5 (14.04.21) - Como sabia que não teria muito tempo para tocar por conta de outros afazeres, não pensei muito o que fazer, o que tocar. Apenas quis me aquecer. A noite estava fria. Usei as “rod sticks” para tocar, pois senti vontade de aproveitar a “técnica”

que tinha adquirido no dia anterior. Comecei tocando algo sem andamento definido nos metais (pratos, gongos, frigideira) e disso, aos poucos foi surgindo um ritmo vigoroso que até agora não sei bem como ele apareceu ou através de qual motivo sonoro ele se manifestou. O ciclo rítmico parecia um galope, um arrasta pé, um kuduro. Uma mistura de todos eles com algumas variações tímbricas e leve acelerandos e desacelerandos que aconteciam de vez em quando em razão do cansaço. Toquei por uns 25 minutos quase o mesmo tema com algumas pequenas variações e breques.

Dia 6 (19.04.21) - Queria me sentir rápido. Já estava com um ritmo na cabeça (ou no estômago) já fazia algumas horas e queria por para fora, na bateria. Olhei para o instrumento ainda com a luz acesa e percebi que estava tentando proteger-me antes de apagar a luz. Proteger-me de esbarrar em algo ou de alguma coisa cair em cima de mim antes que eu começasse a tocar.

Foram ritmos simétricos rápidos (até onde eu sei, e consegui perceber) que se transformaram e uma levada assimétrica. Lembrei de um colega baixista, em Portugal, me dizendo: “quando você toca as coisas simples sempre dá algum problema, mas quando você faz as “cenas” mais difíceis, flui fácil”. Por algum motivo, os ritmos assimétricos me caem melhor. Me parecem mais fáceis de assimilar. Toquei por vinte e poucos minutos. Talvez por preguiça ou por ter sido muito rápido demais.

Dia 7 (23.04.21) - Toquei por quase uma hora abrindo e fechando os olhos no escuro até a metade da improvisação. Saí do estúdio ofegante e um pouco tonto com tanta luz. Praticamente todas as coisas que toquei se basearam em um ritmo binário composto (com chimbal marcando os contratempos) que só consegui nomear depois de um bom tempo tocando e improvisando sobre ele. Improvisando sem quadraturas ou ideias formais, somente um ostinato que ia se transformando, se diluindo ou se destesturizando. No dia anterior houve ensaio da Orquestra Errante (proposta do Chico) e, ao término, não quis sair da bateria, embora eu tenha saído em razão de outros compromissos. Parece que a vontade de tocar ficou guardada até hoje à noite. Quis tocar com as velhas e tradicionais baquetas de madeira. Fazer som sem medo de tocar mais forte que quem tocasse comigo – durante o ensaio da Orquestra Errante foi assim. Me permiti não pensar em certo e errado ou em toques imprecisos. Sonhos da noite anterior me vieram à cabeça por alguns instantes. Não sei bem em que momento, mas deve ter sido no início da improvisação que passei a tocar com a técnica tradicional

de caixa na mão esquerda, coisa que não fazia há muito tempo, mas o som que eu queria fazer dependia disso, daquele toque mais seco na caixa, com a baqueta “pegando de soslaio” na pele. Lembrei do meu pai tocando o instrumento quando eu era criança. Ele tocava com essa mesma técnica. Nunca estudei muito essa maneira de tocar, mas às vezes ela parece mais natural para mim do que todas as outras que estudei por anos. No entanto, ela me causa dores posteriores na mão esquerda. Hoje essas dores não vieram ainda.

Dia 08 (03.05.21) - Toquei apenas um ciclo rítmico desde o momento em que sentei à bateria até o fim da improvisação. Minhas mãos ficaram inchadas como nunca hoje. Não por eu ter tocado depressa ou forte demais, mas porque o ritmo me aqueceu. Como da última vez, demorei para entender que ritmo ou frase havia se formado. Tentei contar tempos, cantar a frase (parei algumas vezes de tocar para fazer isso, após os primeiros 25 minutos de prática, acredito eu), reger formulas de compasso, mas não chegava ao padrão daquele ritmo. Ele já havia sido incorporado, mas ainda não estava compreendido pelo intelecto. Não queria perder aquelas frases rítmicas estranhas e dançantes. Escutei a esteira da caixa soar por simpatia como nunca. Rugosa como só ela. Ela soa por simpatia toda vez que toco o tom-tom agudo. Também percebi um sentimento de insucesso quando esbarrei no prato que coloquei sobre o chimbal faz algumas semanas. Queria não tocá-lo, mas não consegui fazer isso algumas vezes. Quase sempre que tentava ir para o chimbal esbarrava no pequeno prato de ataque. Resolvi mudar o que pensar sobre esses “erros” e aceitei aqueles sons mesmo quando não os queria de antemão. Após alguns minutos, quando eu já havia esquecido daquela sensação, parei de tocar, peguei o pequeno prato de ataque e o coloquei sobre o surdo. Ele ficou lá o resto da improvisação. Hoje tive que levantar do instrumento e buscar meu celular (que estava em um lugar iluminado perto dali) para gravar o ciclo rítmico composto que eu havia criado. Não queria perdê-lo.

Dia 09 (10.05.21) - Não toquei grandes coisas comparado aos dias anteriores, mas estava leve. Não sei se por ter andado de bicicleta na semana passada (exercícios que fortalecem a musculatura das pernas me ajudam a tocar frases mais ágeis no bumbo e no chimbal, ambos tocados com os pés) ou se por ter terminado uma série de compromissos importantes no mês anterior. Talvez os dois. Fiz um solo livre sobre a levada funkeada que me veio e ficou nas minhas mãos durante os, mais ou menos,

trinta minutos que ensaiei. Tantas situações passaram pela minha cabeça enquanto eu tocava que não me lembro de quase nada a não ser a sensação de estar leve e esta frase que me fez não querer sair do estúdio: o silêncio brilha mais no escuro.

Dia 10 (14.05.21) - Ficou mais simples ir até a bateria no escuro. Comecei a tocar algo com muitos silêncios entre as notas dos tambores mais graves e da caixa com a esteira desligada. Tenho tentado ao longo dos últimos anos tocar ciclos rítmicos irregulares com mais naturalidade, tentando chegar até eles sem a necessidade de partitura ou programando se irei tocar em cinco, em sete ou em nove. Apenas tento fazer algo que não se encaixe nos padrões do que eu normalmente tenho que tocar com bandas mais tradicionais. Fiz algo irregular, mas não cheguei a tentar racionaliza-lo, portanto não sei o que aquele ritmo era, quantos tempos tinha em seu ciclo. Algumas canções que fiz passaram pela minha cabeça, abri os olhos para ver se já tinha me acostumado ao escuro (meu estúdio oferece um *black out* esplêndido!). Lembrei do concerto de “formatura” que fiz durante o intercâmbio em Portugal. Toquei uma boa quantidade de instrumentos de percussão naquele dia. Cansei muito, ao ponto de não conseguir tocar a última música inteira. Tive de parar e recomeça-la junto com a flautista que me acompanhou. Me deram uma nota razoável por aquele concerto. Percebi, depois de muito tempo, que precisava deixar as coisas serem fáceis para mim. Sem que elas parecessem inferiores por serem fáceis tecnicamente. Parei e segui com um ritmo irregular já estudado a partir de uma música do Dhafer Youssef a qual não sei o nome, mas que me inspirou em muitos improvisos individuais. Deixei que pequenos motivos interferissem na levada e que seu ciclo, quadratura ou andamento não precisasse ser respeitado em sua métrica. Quando minhas mãos não chegavam a tempo do primeiro tempo de cada ciclo rítmico, estava tudo bem.

Dia 11 (18.05.21) - Toquei, como quase sempre, por uns 30 minutos. Quase metade deles, ritmos brasileiros como samba e baião. Quando passei a seguir a “melodia” das levadas, surgiu novamente um ciclo rítmico, primeiro inconcluso, depois assimétrico. Segui a “melodia” dessa levada tal qual parece fazer Dhafer Youssef até que ela se estabeleceu de forma orgânica e fiquei nela até surgir a vontade de fazer viradas mais escandalosas e rudimentos que há muito eu não tocava. Ao abrir os olhos, vi novamente a fresta iluminada da porta. Nos dias anteriores talvez tenha desligado as luzes externas

ao meu estúdio ou não tenha conseguido acostumar meus olhos suficientemente para ver o feixe de luz. Os sons são muito mais do que fazemos deles.

Dia 12 (19.05.21) - Toquei menos tempo que ontem. Não vi a fresta de luz como ontem (talvez tenha fechado mal a cortina no dia anterior). Escolhi tocar com baquetas macias com ponta de feltro, o que me fez sentir-me novamente como um timpanista. Mesmo com todas as bobagens, fantasias e pressões que havia no mundo da música “eurodita” eu realmente gostava de tocar aqueles tambores enormes com notas definidas. Pegavam no estômago. Toquei o famoso três contra dois nos pés e fiquei improvisando como se estivesse compondo uma peça para percussão, buscando nuances de volume e trabalhando a independência de gestos, enquanto o três contra dois permanecia no mesmo andamento - ao menos era o que eu estava tentando fazer. Prestava atenção em minha respiração (será que lembrar dos meus tempos de graduação em que eu estudava horas por dia mudaria minha forma de respirar?). Enquanto tocava, lembrei de um colega da faculdade que dizia que todas as peças para percussão pareciam sempre um grande improviso. Ao término, pensei: por que não tenho gravado estes improvisos no escuro? Terei que começar tudo de novo? Ou gravo todos a partir de agora?

Dia 13 (31.05.21) - A casa estava mais vazia porque eu estava prestes a me mudar. Trombei com algumas coisas antes de sentar à bateria. Não percebi que alguns objetos estavam sobre a caixa, mas fui pegando o que dava e colocando no chão ao meu lado. Nos primeiros toques havia uma vibração vinda da caixa que não era da esteira ligada, mas de uma rosca de metal. Deixei-a lá por um tempo, passei-a para o surdo e depois desisti, mas um dia irei usar rosca de vários tipos sobre as peles dos tambores, pensei. Toquei com baquetas com ponta de feltro e depois passei para as vassourinhas, as quais fazia tempo que não usava. No entanto, pareceu que minha técnica estava mais fluida e os rudimentos saíam com mais naturalidade, talvez porque eu estava me preparando para este penúltimo ensaio faz um tempo. O penúltimo ensaio naquele estúdio que preparei durante tanto tempo. Saíram levadas em dois nos pés enquanto eu improvisava com as mãos sem pensar em quadratura ou na estrutura métrica ou andamento. Às vezes tentei diminuir ao máximo o som do chimal e do bumbo para valorizar o solo das mãos, mas nada rígido. Logo me desapeguei do exercício. Tentei tocar a alfaia que normalmente deixo à minha direita sobre uma conga, mas dei com o



ar umas duas três vezes. A alfaia já não estava lá. Não sei se teria a mesma escuridão na outra casa.

Dia 14 (15.11.21) - Após alguns meses sem experimentar tocar no escuro devido a mudança de residência e reformas em minha casa nova, voltei a exercitar a prática da bateria sem a visão. Em um espaço um pouco menos escuro, mas ainda adequado à proposta. Neste dia, não cerrei as persianas, mas fechei os olhos. Além disso, também coloquei uma câmera de ação na cabeça para filmar os gestos corporais que meus olhos não captariam e gravei os sons da bateria em um gravador portátil que foi depositado atrás de duas placas de contenção de som. O vídeo final dessa improvisação foi editado propositadamente sem sincronização entre som e imagem para gerar um contraponto audiovisual e uma defasagem próxima das que vivenciamos durante as tão desgastadas videoconferências realizadas nos anos de 2020 e 2021.

Dia 15 (13.12.21) - Finalmente, após tanto tempo sem tocar em um espaço escuro, pude reservar um momento para voltar às práticas sem a visão incluída. Logo que comecei, algumas questões vieram à mente enquanto eu tocava: 1) Ainda tenho dificuldades para não abrir os olhos e ver onde estou tocando, 2) Como não se obrigar a fazer sempre ostinatos rítmicos na bateria? 3) Como faço para não tensionar nenhuma parte do corpo enquanto toco? Como estas questões tão complexas vieram tão logo comecei a tocar, foi difícil me ater a improvisação em si, então passei a tocar da forma mais aleatória que consegui no momento, transitando entre ostinatos rítmicos conhecidos e pseudo-exercícios de técnica e uníssono, o que não surtiu muito efeito, nem me ajudou a “entrar no clima”. Logo parei de tocar e sai desanimado da prática. Meu corpo estava enrijecido.

Dia 16 (12.01.22)

Toquei por trinta e dois minutos seguidos. A venda não me possibilitava, caso eu abrisse os olhos, ver qualquer coisa. Como não tocava há mais de duas semanas, comecei fazendo gestos bastante lentos à princípio, levando em consideração os sons externos ao meu estúdio. Os três primeiros sons que vieram da bateria foram para tentar copiar os ruídos da porta de um carro se fechando e do motor do mesmo sendo ligado na rua da minha casa. Com isso, surgiu algo que parecia uma composição para múltipla percussão com o surdo reverberando largamente pela sala, sendo intercalado

pelo som “ardido” do chimbal. Estava com receio de que meus vizinhos reclamassem, pois já passava das 20h. Isso me travou um pouco, junto com a venda que ficava escorregando por causa dos fones de ouvido que coloco quando vou tocar. Apesar disso, consegui concentrar em minha respiração e, depois de um tempo, relaxei e passei a pensar em toques duplos na mão esquerda, nas modificações que eu poderia fazer no meu set e nos ritmos que eu queria estudar esse ano. Estava muito “cabeçudo”, como dizem no teatro para se referir às atrizes e atores que passam por momentos de pouca sensação e “muito intelecto” em suas interpretações, não se deixando levar pelo “feeling” da encenação. Os toques duplos me levaram para uma levada que parecia irregular de início, mas que foi se encaixando aos poucos. Os timbres de cada peça da bateria e o volume do meu toque ficaram mais evidentes a partir do que eu acho ter sido a metade da improvisação. Perdi a noção de onde estavam os tambores e pratos várias vezes durante a prática, principalmente quando estive tocando por mais tempo bumbo, caixa e chimbal. Parei de repente com receio de que alguém poderia ter entrado em minha casa enquanto eu tocava sem que eu percebesse. Quando tirei a venda a bateria pareceu pequena e distante em relação à disposição dos instrumentos que eu estava imaginando em minha cabeça.

Dia 17 (13.01.22)

Foram vinte e dois minutos. Ainda estou enferrujado, mas gostei de alguns momentos desta improvisação. Pensei menos em técnica desta vez e deixei o corpo ir. Como uma criança quando senta na bateria e começa a tocar como se não houvesse amanhã. Quase não sei dizer nada sobre o que toquei porque mudei muitas vezes de dinâmica, ritmo, timbres . . . o que pude perceber foi que quando os timbres não me tocam parece que estou tocando mal. Tiveram dois ou três momentos em que algo surgiu, que pareceu interessante aos ouvidos. Improvisos-acontecimentos. Tentei pensar em Asa branca para improvisar sobre sua melodia e logo desisti. Parei sem querer parar. Foi bom. Me senti um pouco tonto ao levantar para ir acender a luz.

Dia 18 (17.01.22)

Parei de tocar sem saber que ia parar. Depois de alguns minutos brincando com tercinas compostas por toques no surdo, caixa (sem esteira) e bumbo e acentos mudando com frequência para diferentes lugares do ciclo, parei de tocar como num susto bom. Fiquei ali absorvendo os segundos de silêncio que podia. Sem me mexer.

Congelado. Levantei e fui ao gravador, sem ficar tonto desta vez, sem abrir os olhos cobertos pelas vendas, senti os botões do aparelho gravador e o desliguei. A retomada ao sentido da visão foi menos “traumática” que nos dias anteriores. Provavelmente por eu ter tocado por menos tempo: dezesseis minutos.

Durante os improvisos pude lembrar da minha respiração, dos momentos em que tive vontade de ficar horas tocando apenas um ritmo, um motivo, um ciclo rítmico aparentemente insignificante, mas que por ter vindo do corpo, de todo o desejo do corpo, encaminhou-se perfeitamente na criação.

Toquei com as mãos, toquei com uma das mãos e uma das baquetas (quando deixei cair uma delas), toquei com duas baquetas e quase não utilizei os pratos de ataque e condução. Lembrei deles apenas quando esbarrava sem querer em suas bordas. Os deixava soar e continuava com os tambores.

Criei regras para mim mesmo durante o improviso: quando a baqueta que está sobre o surdo for tocada por mim e vibrar duas vezes (rebote), irei parar de tocar por alguns segundos. Quando bumbo e chimbau forem tocados juntos, esperar os pratos soarem um tempo para voltar a fazer algum ritmo. Estive mais tranquilo, menos ansioso para conseguir algo que me satisfizesse sonoramente. A música veio sem que eu a empurrasse para fora.

Dia 19 (18.01.22)

Errei o prato de ataque ao tentar acertá-lo na última nota da improvisação. Durante toda a prática tentei mudar o máximo possível de maneiras de tocar e em quais regiões do instrumento eu tocava. Algumas músicas de filmes que eu havia visto recentemente passaram pela minha cabeça enquanto eu tocava. Tentei reproduzi-las na bateria. Uma “funcionou”, outra não.

No início da improvisação eu estava um pouco sonolento e minhas ideias bastante instáveis. Acabei por não me aquecer antes de tocar e acho que isso me desestabilizou um pouco. Em um dado momento uma fresta de luz passou pela venda ao mesmo tempo em que abri meus olhos involuntariamente. Achei que havia alguma luz ligada ou que meu celular estivesse tocando, embora eu soubesse que ele não estava no estúdio comigo. Tirei a venda por um instante, sem parar de tocar, nada havia mudado em relação aos outros dias. A mesma escuridão ainda estava ali.

Hoje não passou de um grande exercício (de vinte minutos) para manter-me tocando ao longo dos dias.

Dia 20 (19.01.22)

Passou a ser mais natural para mim tocar vendado e no escuro. Hoje a improvisação foi um exercício muscular, de rudimentos. Novamente me deixei ir para onde eu quisesse, mesmo que antes de começar já tivesse passado na minha cabeça que eu iria compor a mais bela música para bateria solo já tocada neste mundo. Planejado várias coisas. Quando isto ocorreu tentei não me preocupar.

Estava com soluço no início da prática. Meus soluços são bem fortes e chegam a doer o peito em alguns momentos. São bastante audíveis também. Por isso, tentei usá-los durante a improvisação. Fiquei esperando em silêncio para surpreendê-los. Após cada soluço eu deveria tocar uma nota forte em dois tambores ao mesmo tempo. Fiz isso várias vezes e o soluço pareceu estar enfraquecendo, mas quando parei de prestar atenção nele, o danado voltou a me incomodar.

Me distraí. Toquei um tanto mais. Fiz alguns grooves. Tentei improvisar sobre Asa Branca. Achei, por um momento, que tinha descoberto como fazer para que os improvisos idiomáticos ficassem mais fáceis: ater-se a melodia e simplificar sempre ao máximo qualquer solo que eu for fazer. Eis o segredo. Pensar em virtuosidade não leva a nada.

No meio do improviso comecei a ter câimbras abaixo da axila direita, na região lateral das costas. Pensei: vou continuar sem me esforçar tanto. Passei a mão esquerda na região, e fui assim até o soluço parar. Toquei mais alguns minutos (acho eu) e finalizei sobre um *swing*.

Dia 21 (25.01.22)

Ao sentar no banco da bateria me propus a esperar um bom tempo em silêncio antes de começar a tocar. Fiquei ali por alguns minutos e só depois iniciei a improvisação. As baquetas estavam sobre o surdo, mas eu não queria usá-las. Tentei coloca-las no meu colo, mas escorregaram algumas vezes. Coloquei-as embaixo do braço direito, mas fiquei incomodado. O braço ficou enrijecido.

Experimentei sons de raspar as mãos pelas peles da caixa e do surdo seguidos de “raspagens” com as unhas. Ao passo que estes dois tipos de sons se misturavam a música foi surgindo. Durante um bom tempo somente as mãos funcionaram enquanto os pés permaneceram estáticos sobre os pedais.

Comecei a revezar petelecos com as costas dos dedos nas peles com os sons raspados e, em seguida, passei a usar estalos de dedos e palmas. Lembro que algumas palmas

foram difíceis de acertar. Queria um som mais grave delas, o qual não saiu nas primeiras tentativas. Quando comecei a usar técnicas de tambores de mão no surdo e na caixa (sem esteira) entraram os pés e as pausas súbitas. Grooves bem firmes foram surgindo direcionados pelo chimbau e bumbo e uma alternância de técnicas nas mãos, sempre sobre a caixa e o surdo. Parei. Fui para os pratos. Todos eles. Raspei aflitivamente as unhas no metal. Não tive arrepios como talvez eu devesse ter. Brinquei por algum tempo somente com os pratos de condução e chimbau e, em seguida, com os pratos de ataque. Ressonância dos pratos e pausa de movimentos. Foi assim até o final da improvisação.

Voltei ao estado meditativo do início e fiquei com ele por, pelo menos, um minuto antes de me levantar.

Dia 22 (07.03.22)

Estava um pouco ansioso, pois hoje seria o primeiro teste de gravação em vídeo destes experimentos. Fiz a “clac” com as baquetas e comecei a tocar algo que parecia uma composição de música para múltipla percussão (grupo de instrumentos de percussão unidos para formar um *set* específico para uma obra de música “eurodita”). Quase tudo o que toquei tinha um pulso definido, mas por conta das poucas práticas das últimas semanas, nem sempre muito exato. Lidei bem com isso. A vontade de tocar era maior do que o medo de errar. Acho que toquei por uns quinze minutos sem parar [na verdade toquei por 8 minutos], mudando muitas vezes de tema, mas tentando sempre voltar aos motivos que fiz inicialmente nos tambores (surdo, tom-tom e caixa sem esteira). Consegui fazer isso algumas vezes, mas as frases passaram a sair cada vez mais diferentes das iniciais que eu tentava repetir. Minhas pernas pareciam mais fracas do que o normal, principalmente a direita, com a qual tentei fazer alguns gestos mais rápidos, mas não deu certo. Não pensei em quando parar, apenas parei quando meu corpo me disse para encerrar. Tirei a venda, fui até os gravadores e os desliguei.

Dia 23 (09.03.22)

Foi como se o estado natural das coisas fosse no escuro. Tocar bateria sempre deveria ser no breu. Estive apressado o dia todo e toda essa energia participou da improvisação. Quando eu quis atingir o tom-tom, toquei o prato. Quando quis tocar lento, meu corpo foi para outro lugar. Outra espécie de toque; algo relevante e irrelevante ao mesmo tempo. Tudo muito forte. Para acordar os vizinhos, embora eles não devessem estar

dormindo a essa hora. Alternei os pedais como em um exercício básico de alternância um contra um, mas rápido. O mais rápido que eu consegui. E forte. Tudo veio à tona mais facilmente. Toques duplos e acentos alternados entre as mãos direita e esquerda, essas duplicidades óbvias presentes na vida de todo baterista. Silêncios súbitos, pratos ressoando sobre eles. Virei as baquetas para cada toque soar ainda mais forte. Ainda bem que estava com fones de ouvido. No surdo apertei a pele com a baqueta o máximo que dava, para ela falar e entoar notas com mais nuances. Que falta faz uma bateria com notas definidas às vezes. O escuro não era mais um erro. Meus braços ainda estavam cansados do dia de ontem e a técnica antiga vai demorar a voltar para minhas mãos.

Dia 24 (14.03.22)

Passei a me arrumar mais rápido para a prática. Para ajeitar as máquinas para gravar e para estar pronto e concentrado na hora de tocar. Apesar disso, acabei tocando apenas antigos exercícios associados aos ritmos/grooves tradicionais que já conheço. Enquanto escrevo tento não olhar para tela e só percebo isso após as três primeiras linhas. Eis um condicionamento trazido pela venda. Fechar os olhos, mas se eles estivessem abertos, estariam olhando para baixo, o que seria uma condição explicitamente atenta ao problema “cair a venda”. Caso ela caísse, meus olhos estariam fechados ou olhando para baixo. Preparados para o pior.

Toquei muitos exercícios, em nenhum momento improvisei de fato. O momento mais orgânico foi quando caiu a baqueta da mão esquerda (pela quinta vez) enquanto eu tocava o chimbal. Todas as outras eu havia conseguido segurá-la antes que ela atingisse o chão, mas desta não foi o que aconteceu. Parei de tocar, xinguei o ocorrido e voltei a tocar, pensando: “xinguei durante a gravação, droga, esqueci que estava gravando”. Com certeza toquei mais tempo do que das duas últimas vezes em que improvisei de olhos vendados. A improvisação não veio como eu achava que viria, sem pulso e livre rudimentos ou levadas.

Dia 25 (22.03.22)

Comecei achando que o que eu estava fazendo não era tocar bem bateria. Devo ter assistido a muitos vídeos de bateristas “idiomáticos” nos últimos dias. Me influenciaram negativa e positivamente. Os primeiros minutos de “warm up” foram estranhos, mas fiquei “no problema”, como sempre nos aconselhou Rogério Costa (a

partir de . . .) e, quando algumas frases melódicas começaram a soar no surdo, me comovi para a prática da improvisação. Estava aquecido e a “coisa” veio. Até cruzei os braços enquanto tocava, tocando caixa com a mão direita e surdo com a mão esquerda, por exemplo. Novamente bateristas “idiomáticos” me influenciando. Alguns rulos misteriosos rolaram, frases entre borda de surdo e pescoço da baqueta no prato de condução (o surdo fica logo abaixo do prato). Não sabia se a câmera estava gravando ainda, mas tinha a garantia do gravador de áudio estar captando tudo. Esta foi uma das minhas preocupações com as gravações finais. Meu corpo esteve com medo de tocar no início, mas mais solto do meio para o final da improvisação. Terminei com uma longa nota no prato de condução sem saber que estava terminando. Tentei ir de encontro ao gravador de áudio com a venda e, como fazia tempo que não tocava às cegas, tropecei em alguns tripés da bateria, no tapume do estúdio e na cadeira que servia de apoio para o gravador de áudio.

Dia 26 (23.03.22)

Hoje me preparei melhor para tocar e estava mais descansado ao tocar. Comecei a prática mais cedo e alonguei antes de ir para a bateria. Comecei com as mãos, com as pontas dos dedos das mãos direita e esquerda tocando surdo e caixa (sem esteira como nos outros dias). Fiquei um bom tempo improvisando somente com estes gestos. Estava precisando encostar pele com pele, meu tato nos tambores. Toquei o mais forte que eu pude somente com as mãos, unhas, dedos, estalos, palma da mão, sons “raspados” nas peles dos tambores. Intercalei com notas abruptas e fortes no chimbal e no bumbo quando percebi o quanto eu tenho estado influenciado por bateristas que não fazem “livre improvisação musical”. Não me privei de nada, fiquei no problema e sai dos problemas. Talvez tenha faltado tocar com os punhos cerrados, mas tudo bem. Apreciei minha composição em tempo real, em silêncio, tendo ideias, deixando ideias além improvisação surgirem também, o que me deixou um pouco ansioso em determinado momento. Passei a tocar cada vez mais forte em todos os tambores até que esbarrei em um dos pratos. Passei a usá-los em intervalos de tempo cada vez menores. Toquei o mais forte e o mais rápido que pude até o final do improviso. Sem dó.

Dia 27 (26.03.22)

Hoje não me preparei tão bem para começara a tocar. Apenas coloquei os aparelhos pra gravar, fui para a bateria, me vendei e iniciei a prática. Foram estudos de ciclos rítmicos brasileiros, coisas que havia me esquecido que eu sabia. Rudimentos de “swing” também apareceram. O banco estava mais para frente do que o usual, por isso a disposição do instrumento me pareceu estranha e as baquetas mais compridas. Por outro lado, sem querer, passei a usar os pratos de ataque e condução para fazer as subdivisões das levadas. Quando a baqueta da mão direita ia para cima, tocava o prato de ataque, quando descia tocava o prato de condução. Nada disso teria acontecido não fosse o banco estar mais para frente do que costumo deixar. Toquei por uma meia hora. Meu ombro direito ficou um pouco dolorido e uma dor bastante aguda na região esquerda da lombar começou a me incomodar. Tentei não parar porque queria trabalhar com os ritmos como se eles fossem exercícios de resistência. Quase nada desta prática foi gravado devido a falhas nos aparelhos de gravação. Os exercícios, quem sabe, surtam efeito amanhã, quando eu voltar a tocar o instrumento.

Dia 28 (29.03.22)

Por não ter me preparado ou alongado antes de tocar ontem, acabei por me machucar enquanto tocava. Problemas na coluna. Por isso, hoje tive que tocar somente com as mãos para não ter que forçar a lombar.

Comecei tateando o instrumento, como uma criança que nunca tocou uma bateria. Embora já tivesse deixado um par de vassourinhas à disposição, não comecei com elas. Os primeiros minutos foram com as mãos. Esfregando as peles, imitando a vassourinha com a minha pele. Neste meio tempo acabei tocando duas vezes o pedal de chimbau e, mas adiante, uma vez o bumbo. Tirei os pés dos pedais para não arriscar querer tocar com eles. Peguei as vassourinhas em algum momento após os primeiros minutos de improvisação. Um motivo rítmico que me trespassou foi: quatro semicolcheias tocadas bem rapidamente terminando em uma nota longa com fermata, para usar os termos técnicos. Essa célula permeou diversos momentos da prática. Terminei tocando levadas em todos os tambores e todos os pratos. Algo tercinado e puxado para o samba no finalzinho.

Improvisei por quinze minutos. Tentei não me machucar enquanto tocava.



Dia 29 (30.03.22)

Meus pés estavam livres como nunca. Pude tocar com todas as partes do meu corpo, esperando que a câmera tenha gravado o que se passou. Toquei desde o início com as mãos nos tambores, percussão corporal e pés nos pedais. A percussão corporal puxou uma levada entre um baião e um funk carioca. Fiquei nisso por um tempo, variando as frases que as mãos iam fazendo. Aos poucos esse trecho foi se desfazendo quando eu peguei um par de baquetas com ponta de feltro para gerar uma segunda parte na improvisação. Mudando de timbres talvez isso aparecesse (antes de tocar, eu deixei três pares de baquetas em cima do surdo, o que fez com que o tambor quase não fosse usado e com que eu tivesse que pegar escolher as baquetas no escuro. Isso ainda não tinha ocorrido, até onde eu me lembro. O trecho seguinte de fato foi algo diferente e inspirado em rulos nos pratos mais graves (ride e crash / condução e ataque). Vazia tempo que eu não fazia isso, mas nos dias anteriores tive vontade de fazer um rulo “duplo” em que o toque para cima encosta no prato superior (ataque) e o toque para baixo percute o prato inferior (condução), pois disponho em meu set um acima do outro, deixando um espaço entre ambos. Gostei desta parte “B” da improvisação, contrastante e suave. Na sessão seguinte acabei variando sobre uma série de ritmos que sei, mas deixando eles fluírem sobre figuras rítmicas não usuais em sua prática. Nestes instantes, derrubei no chão uma das baquetas com ponta de feltro. Acabei por derrubar a segunda baqueta com ponta de feltro depois, por isso tomei de pronto as baquetas de madeira (terceiro par que havia deixado sobre o surdo antes de começara a improvisar). Toquei por mais alguns minutos e deixei cair uma das baquetas de madeira. Misturei os sons das mãos e da madeira nas peles até o final da improvisação, a qual terminou, digamos, mais para cima, mas animada que as anteriores.

Dia 30 (02.04)

Desta vez me preparei para tocar. De certa forma, até pensei um pouco sobre o que iria fazer no instrumento. Queria usar o chimbau e começar tocando seus pratos, pois havia feito isso poucas vezes nas últimas vezes em que improvisei à bateria. Iniciei tocando com os dedos e fui, gradativamente, inserindo as baquetas de madeira e tocando cada vez mais forte (algo muito comum nas improvisações em grupo). Abri o chimbau, deixei seus pratos se chocarem, pisei com mais intensidade no pedal para mudar a altura do som dos pratos fechados, fechei os pratos e “rulei” sobre eles . . . Como haviam baquetas e vassourinhas sobre a caixa e o surdo, seus sons estavam diferentes, aproveitei isso

durante um tempo para dialogar com o que vinha fazendo com chimbal. Daí em diante a improvisação parece ter sido dividida em três partes: a em que utilizei baquetas de madeira – até uma delas cair da minha mão e eu jogar outra em seguida -, a em que toquei com vassourinhas experimentando sonoridades como quisesse e a em que joguei a vassourinha da mão esquerda e a substitui por uma baqueta com ponta de feltro. Esse último momento, em especial, tornou-se algo confortável e contrastante em relação aos demais momentos da improvisação, já que diminuí a dinâmica e a velocidade dos toques. Encerrei, após dezesseis minutos, pensando sobre as saudades que tenho tido de tocar com outras pessoas ou, pelo menos, de tocar enquanto escuto música feita por outras musicistas.

## Proposta *sítio específico*<sup>168</sup> no Jardim das Máquinas (2021)

para assistir à proposta e aos relatos individuais

<https://www.fabiomanzione.com/proposta-s%C3%ADtio-espec%C3%ADfico-jardim>

Desde que mudei para um sobrado na Vila Mariana em São Paulo, escuto os sons de atabaques tocando em rituais de umbanda realizados todas as segundas-feira à noite. O espaço onde acontecem os encontros religiosos fica a duas quadras de onde eu moro. Não há uma segunda-feira em que os tambores não me “toquem”, em que eu não fique curioso para conhecer o terreiro ou em que eu não queira dançar com a música ritualística. Durante a graduação em Música, entre 2001 e 2005, visitei alguns terreiros de candomblé junto com meus professores de percussão e, mais recentemente, tive a oportunidade conhecer outros dois. Todas as vezes me encanto com a beleza, força e acolhimento de cada um desses espaços, mas desta vez, ao invés de ir visitar o local, preferi deixar o som dos tambores que “caminhou” até minha casa ecoar e provocar em mim imaginações sonoro-espaciais.

Como seria improvisar com aqueles sons sem poder interferir nos toques feitos pelos tambores de mão? Qual o formato da sala em que os rituais acontecem? Como improvisar com outra pessoa sem que estejamos em sua presença ou que possamos interferir em sua maneira de tocar? Como compartilhar um mesmo espaço acústico interfere na CMTR? Podemos estar em um mesmo espaço acústico e, ainda sim, não vermos as pessoas com quem compartilhamos uma improvisação?

Foi a partir destas perguntas que surgiu a ideia de realizar uma *proposta de improvisação sítio específico* no galpão Jardim das Máquinas, espaço coletivo que ocupo junto com outras/os artistas situado no bairro da Barra Funda em São Paulo.

---

<sup>168</sup> O termo *sítio específico* [ou *site specific*] faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas (Enciclopédia Itaú Cultural. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific> - acessada em 24 de janeiro de 2022).

Acredito que tal ideia surgiu também em função dos muitos momentos de excesso de relações virtuais e pouquíssima convivência coletiva que tivemos durante a pandemia de Covid-19.

Na primeira parte da proposta, as/os participantes ocuparam os diversos espaços do galpão, os quais, por possuírem poucas paredes dividindo os ambientes disponíveis para tocarmos, possibilitaram a interferência sonora entre eles ao mesmo tempo em que permitiram que as pessoas ficassem fora do campo de visão umas das outras. Nesse sentido, concebi uma *proposta de improvisação* que simula uma virtualidade por gerar a impossibilidade de contato visual entre suas/seus participantes e o compartilhamento de um espaço acústico “caleidoscópico”, o qual é sub-dividido em dois salões e outros ambientes interligados que possuem diversos tamanhos, configurações e qualidades acústicas como corredor, mezanino, garagem, banheiros e cozinha. Assim, durante as improvisações, apenas os sons produzidos por cada participante interfeririam nas improvisações dos/das demais, enquanto que seus gestos, olhares (e, porque não, odores?) acabariam por não serem aproveitados como elemento expressivo por nenhum de nós. Em resumo, o local escolhido para realizar a proposta possibilitaria o acolhimento de todas/os participantes em um mesmo espaço físico, sob um teto “comum”, mas, ao mesmo tempo, barraria a interlocução visual entre as/os improvisadoras/es. A única possibilidade de realizar em si a imagem da/o outra/o seria imaginando-a a partir dos sons produzidos, à distância, por cada um/uma. Ou seja, a presença das/os improvisadoras/es e a relação entre cada participante da proposta seria definida somente pela reverberação dos sons que o espaço acústico propiciasse, filtrasse ou omitisse completamente.

Na segunda parte da proposta sugeri que fizéssemos algo “ao contrário” da primeira. Tódes estariam em um mesmo espaço acústico e deveriam olhar as/os demais participantes nos olhos por quinze minutos antes de começarem a improvisar. Tais olhares poderiam ser dirigidos as/aos outras/os de forma aleatória, de acordo com as escolhas de cada um/a. O tempo da performance musical, após estes quinze minutos iniciais, era livre e poderia ser decidido pelo grupo durante a improvisação. Com isso, as/os participantes da proposta poderiam testar-se em dois momentos distintos, tendo o segundo um referente acústico igual para todes e o hiper-estímulo do sentido da visão ao início da prática.

Estes são os motes das duas partes da *proposta de improvisação* apresentada às improvisadores/as:

- 1) Após escolher um dos ambientes do galpão de tal modo que as/os demais participantes não possam ser vistas/os, somente escutadas/os, improvisar por algum tempo a partir desta configuração espacial do grupo;
- 2) Improvisar coletivamente em um mesmo espaço acústico após trocar olhares com as/os demais participantes por quinze minutos; O tempo de improvisação é livre.

As participantes desta proposta foram: Paola Picherzky (violão), Ronalde Monezzi (saxofone), Tarita de Souza (voz) e eu, tocando percussão. Como o espaço do Jardim das Máquinas é bastante amplo e os instrumentos possuem diferentes volumes ao serem tocados, amplificamos violão e voz, enquanto que saxofone e percussão não necessitaram de amplificação. Vale dizer que as amplificações do violão e da voz foram realizadas somente para que equiparássemos, os volumes das emissões sonoras de cada musicista.

Ao término das improvisações foi possível fazermos relatos individuais a respeito das práticas e conversarmos coletivamente sobre elas. A proposta foi realizada no dia 17 de outubro de 2021, quando já estávamos todos vacinados contra Covid-19 e em condições de nos encontrarmos presencialmente mantendo os devidos protocolos sanitários (uso de máscaras, distanciamento, etc.).

A proposta é mais um exemplo das *estéticas da falta/excesso* por potencializar a conexão entre suas/seus participantes, ora através da supressão de alguns estímulos visuais - no caso movimentos corporais, olhares das/os demais improvisadoras/es, etc. -, ora pelo hiper-estímulo da visão. Apesar dela ter sido criada como experimentos de improvisações musicais à distância em espaços acústicos distintos, durante o processo percebi que, observar o comportamento de suas/seus interlocutoras/es e as possibilidades de *produção de presença* (Gumbrecht, 2014) a partir de direcionamentos do sentido da visão em uma performance de CMTR também seria proveitoso. Ademais, em minhas pesquisas a audição como percepção do/a outra/o, para além dos sons instrumentais e vocais, é peça importante para a compreensão das reações de seus participantes em diálogo com a visão. Neste sentido, *as estéticas da falta/excesso* também acabaram por agir sobre as materialidades sonoras que atingiram os ouvidos das/os participantes da proposta, já que a escuta de

determinados sons foi “esfumaçada”, suprimida ou completamente obliterada pelas paredes e pela disposição dos espaços acústicos em que nós improvisamos.

Situações semelhantes às sugeridas na proposta nos perpassam cotidianamente mesmo quando não estamos improvisando, já que frequentamos espaços acústicos diversos no decorrer de nossas vidas e sabemos, por experiência, que há sons que “vazam” de diferentes formas de locais onde não estamos e outros não. Sendo mais específico, a premissa desta proposta acaba por nos colocar em uma situação onde pode haver a dificuldade de escuta do/a outra/o ou como se nos pusessemos a tocar com vizinhas/os cada um/a estando em sua casa e se fizéssemos uma reunião de trabalho tendo uma parede entre as/os profissionais envolvidas/os. É como se a impossibilidade de visão e escuta limitada na primeira parte da proposta ocorresse como a falta de leitura labial impedida pelas máscaras utilizamos durante a pandemia de covid-19. Assim,

Em essência, tanto olhar quanto ouvir são aspectos de um movimento que, sendo gerado tanto no espaço quanto no tempo, ‘ontologicamente anterior a qualquer posição que possa ser extraída deles. [...] parece provável que até mesmo pessoas com visão, ainda que desatentas, sejam significativamente guiadas pela ecolocalização, ou ‘visão facial’. Elas, simplesmente, não prestam atenção nisso. Como escreve Rée, para todos nós ‘tomar conhecimento’ de prédios ou paisagens é, em parte, uma questão de obter conhecimento de seus perfis acústicos – escutando os sons que eles produzem e os ecos que eles retornam’ (1999, 53). Estar em casa num lugar, especialmente no escuro significa conhecer como isso soa e ressoa. Assim, escutar é tanto uma atividade ativa de investigação e auto-orientação no mundo quanto é olhar (Ingold, 2008, 34).

Em outras palavras, as relações sociais estabelecidas atualmente nas quais fazemos uso de máscaras, nos impediram de ouvir com nitidez o que nos falam e de fazer a leitura dos lábios de quem se comunica conosco. A leitura labial, que fazemos instintivamente, se dá através da visão e se situa como uma confirmação do que ouvimos, nos ajudando a compreender a fala da/o outra/o. No caso da proposta performativa elaborada no galpão Jardim das Máquinas, os sons emitidos pelos instrumentos e pelas vozes das/dos participantes não possuíam sentido semântico como a palavra, mas tinham alguns elementos impeditivos (paredes, portas, pequenas janelas, etc.) semelhantes às máscaras que temos usado durante a pandemia de Covid-19.

A analogia possível entre o fato de termos usado máscaras por quase dois anos - unida à preocupação com as aglomerações de pessoas e contaminações em massa - e a premissa da primeira parte desta proposta *sítio específico* foi algo que só percebi três meses depois de tê-la realizado, quando assisti novamente os relatos individuais que fizemos após as improvisações. Neste sentido, ela surgiu como forma de metaforizar o

que passamos nos âmbitos sanitário, social e psicológico e ressignificar o processo de isolamento que vivenciamos através da criação musical em tempo real.

\* \* \*

Durante os relatos individuais realizados após as improvisações foi citada, por Tarita principalmente, a questão do *sítio específico*, cujas “camadas arquitetônicas”, história e trabalhos artísticos em andamento no local tornaram, para ela, o espaço propício para a *proposta de improvisação*. Também surgiram alguns pontos comuns entre as/os participantes como a “instabilidade” dos estímulos sonoros e, em razão disso, a atenção da escuta ter sido potencializada na primeira parte da performance. Em relação à sua segunda parte, foram relatados o incômodo e, ao mesmo tempo, a posterior sintonia gerados pelas trocas de olhares (improvisações visuais?) efetuadas entre os/as improvisadores/as por quinze minutos consecutivos antes das improvisações (sonoras) começarem.

A comparação entre as duas partes da proposta, a qual era meu objetivo inicial, foi ressaltada principalmente no relato da Paola quando ela descreveu a ocorrência de uma *impessoalização* dos sons na primeira parte da proposta, “não eram o Ronalde, a Tarita ou o Fabio tocando, eram sons”, e uma *pessoalização* dos sons na parte seguinte, “na segunda, eu ouvia a pessoa”. Podemos, com isso, dizer que o “impacto das coisas do mundo” (Gumbrecht, 2014) em nós pode se dar de muitas formas, incluindo aí a presença espacial da/o outra/o e seus micro-movimentos, os quais ativam sensivelmente os *soslaio do corpo* e a audição. Também sobre isso, Tarita disse em seu relato que se conectou mais fortemente ao momento presente e que acabou por ampliar sua audição “pelas costas” e pelo restante do corpo para que conseguisse interagir com as/os demais improvisadoras/es no primeiro momento da proposta.

Ainda sobre a primeira parte, mesmo tendo o desejo de ver as/os demais improvisadoras/es e podendo ficar de olhos abertos, alguns de nós optamos por fechá-los para escutar os sons que vinham de diferentes lugares do galpão e passamos a esperar mais para tocar. Como se estivéssemos acometidos por uma atenção “extra-urbana”, como se, em meio à mata fechada, tivéssemos que perceber ruídos longínquos e sons em volume baixíssimo para nos proteger ou reagir a algo desconhecido. Como

se, por urgência, estivéssemos usando com mais propriedade, maior atenção ou menos anestesiamentos o princípio da ecolocalização.

Outra situação importante levantada durante os relatos individuais foi o final abrupto da segunda parte da proposta, o qual realizamos sem combinarmos ou pensarmos individualmente sobre ele. Foi algo que, simplesmente, aconteceu. Normalmente, em práticas e apresentações de CMTR este tipo de “final seco”, é bastante raro, pois requer muita atenção concomitante de todas/os as/os participantes da prática. Nada é combinado e o grupo apenas pára de tocar conjuntamente sem aviso prévio sonoro, gestual ou visual. Tal procedimento necessita que as pessoas envolvidas com a improvisação estejam, não somente em conexão ou tenham desejos estéticos confluentes, mas que possuam reflexo corporal, desapego para deixar que a performance termine e - por que não? - um pouco de sorte, tudo ao mesmo tempo.

Especificamente sobre a conexão (também citada como sintonia, entrosamento ou movimento de sinergia), ela parece ter se revelado entre as/os participantes da proposta de diversas formas logo no início quando, além das troca de olhares, começamos a “entrar em estado de meditação”, como pressentiu Tarita, a perceber o ritmo da respiração umas das outras (“as respirações começam a entrar em contato” - Fabio) e a escutar com mais intensidade os sons externos ao salão em que estávamos.

\* \* \*

Durante a conversa coletiva compartilhamos situações já expostas nos relatos individuais e refletimos sobre as dificuldades da *proposta de improvisação*. Inicialmente, Ronalde falou da ideia de “escuta instável”, a qual foi nítida para ele enquanto improvisou distante das outras pessoas. Estando próximo à porta do galpão, teve problemas para ouvir a performance como um todo contínuo, pois em razão dos sons vindos da rua serem abruptos e intensos e das paredes e disposições do espaço impedirem os sons de reverberar em volume suficientemente forte, teve de esperar algumas vezes sem tocar para “receber” o que viria das/os demais improvisadoras/es. Ronalde ainda colocou que os sons produzidos pelas enxadas e outros objetos que eu usei para improvisar acabaram por se confundir com os sons externos ao galpão. Neste sentido, “aceitar seu lugar”, como disse Tarita, seria nossa única possibilidade. Cada



pessoa pôde escolher onde ficaria para tocar e deveria tentar tirar o melhor daquela posição, a qual poderia ser, às vezes, proveitosa e, em outros momentos, inócua.

Com relação ao olhar, Paola trouxe a noção de “abertura de espaço para o outro” do filósofo Martin Buber (1878-1965), o qual é uma das referências importantes de sua pesquisa de doutorado. Tal espaço é possibilitado pelo olhar como mutualidade e que gera confiança entre as pessoas que relacionam-se dentro do coletivo. No entanto, apesar de “o olhar ser algo poderoso” como nos disse Ronalde, temos medo de nos comprometer com esse “ritual visual” que é o olhar para os olhos da/o outra/o com tempo e profundidade, no dia-a-dia temos pouca prática neste sentido. No caso desta proposta, realizada em outubro de 2021, nada além dos olhos poderiam ser vistos, já que estávamos todos de máscara durante os quinze minutos de troca de olhares. Com isso, a expressão facial e qualquer desconforto com a proposta não poderiam ser vistos a não ser através dos olhos ou de micro-gestos do corpo de cada um de nós.

Talvez não tenha sido somente a troca de olhares na segunda parte da proposta que nos trouxe conexão, mas sua junção à sensação de “solidão”/falta de presença em que nos encontrávamos na primeira parte da improvisação. Esta necessidade de termos um espaço comum a todos teria potencializado a presença espacial de cada um/a de nós quando novamente nos encontramos para tocar em um espaço acústico compartilhado. Isto, porque normalmente não praticamos CMTR coletivamente sem ter a outra pessoa no mesmo espaço acústico ou, se estivermos em uma prática mediada pela internet, ao menos, deixamos nossas câmeras e/ou microfones abertos para *verescutar* com quem estamos criando.

O principal ponto é que necessitamos de uma “dose” maior de atenção para improvisar sem a presença física da/o outra/o na primeira parte da proposta. Como se naquele momento, nas palavras da Tarita, “a presença [viesses] pelo ouvido”, enquanto que na segunda parte da proposta o esforço, a energia gasta nesta tentativa de “estar junto” tivesse vindo com mais fluidez e sido gerada por três razões: os sons sendo ouvidos com mais nitidez, ou menos “filtragens”, as trocas de olhares anteriores à improvisação e os micro-gestos corporais denotando intencionalidades realizados por todos nós, mesmo quando não estávamos tocando de fato. Por fim, fiquei com mais uma pergunta: como seria a proposta se suas partes fossem invertidas?

A pretensão de simular uma *virtualidade* na *proposta de improvisação* surgiu no sentido de improvisar com os sons oriundos de espaços acústicos distintos, de não poder ver e acabar por imaginar com quem se toca e de trazer uma experiência que tente transpor para o real – ou, ao menos, para a concretude das relações presenciais – o que vínhamos exercitando durante a pandemia: improvisações coletivas mediadas pela internet, dentro das quais víamos imagens bidimensionais, incompletas, opacas e pixelizadas das pessoas com quem tocávamos. Especificamente sobre a sonoridade destas improvisações telemáticas e da tentativa de fazer um resgate de suas características para a prática CMTR fora do mundo virtual, vale dizer que em todas as improvisações que fizemos mediadas pelas redes e computadores, a meu ver, nunca houve um espaço acústico único, mas uma soma de espaços acústicos virtuais que eram, por sua vez, “realizações” distorcidas dos espaços acústicos em que cada participante das improvisações estava inserida/o.

Mesmo uma improvisação não idiomática e aberta como a que fazemos normalmente, em alguns momentos ainda carrega um rigor estético, pois é elaborada por musicistas que, em sua maioria, passaram por formações artístico-acadêmicas embasadas em concepções de música do Norte Global – música “eurodita” ou jazz, por exemplo - , as quais não primam pela escuta da/o outra/o, mas apenas dos sons que esta/e produz. Uma das principais características de tais concepções é a noção de que as condições acústicas em que se faz música deveriam ser sempre formalizadas por espaços isolados de sons externos, as quais permitiram gerar performances e/ou gravações destituídas de ruídos e distrações para o público e para as/os instrumentistas. Uma outra característica seria bem exemplificada pelo caso de performances musicais tão saturadas em nível de decibéis que não nos permitiriam ouvirmos a nós mesmas/os ou o espaço acústico em que estamos situadas/os.

A característica *decolonizante* desta proposta, traz como elemento principal a quebra destes paradigmas musicais a partir da desestabilização de dois sentidos humanos (visão e audição), mas também tenta desconstruir alguns “dogmas” trazidos inconscientemente pelas próprias pessoas que se colocam a praticar CMTR. A ideia de que se colocando para improvisar “livremente” com outra(s) pessoa(s) possa desabilitar em nós situações que vivemos anteriormente é válida, mas não é o bastante. É necessário que durante a própria prática de improvisação busquemos estratégias específicas para nos ajudar a encontrar o que nos destitui das nossas próprias barreiras

e das que nos foram impostas. Para isso, os sentidos humanos, uma das partes do nosso ser que nos são “tomadas sutilmente” sem que percebamos e, frequentemente, hiperestimuladas em direção ao consumo e à toda sorte de colonizações, precisam de uma “desnortização”, da força, da singularidade do que não é igual ao que já foi feito e da difusão de outras lógicas e experiências, as quais nos permitirão intuir e elaborar improvisações, não livres, mas libertárias.

\* \* \*

**“O que é importante em um trabalho é o que ele não diz. Não é o mesmo que a observação descuidada de que é ‘o que se recusa a dizer’, embora isso seja, por si só interessante: um método pode ser construído sobre isso, com a tarefa de medir os silêncios, sejam eles reconhecidos ou não. Mas, mais do que isso o que o trabalho não pode dizer é importante, pois aí a elaboração da declaração é executada em um tipo de jornada ao silêncio”.**

Pierre Macherey, 1978.

## **Isto não é uma conclusão**

Conversávamos eu e dois colegas músicos. Ali, no café próximo ao prédio onde estudamos por anos. Os dois, desde sempre, trabalham com softwares de processamento sonoro e outras tecnologias eletroeletrônicas que auxiliam em processos de criação e difusão musical. Eu, improviso, toco alguns instrumentos e aprecio todas estas aparelhagens que nos permitem produzir ruídos novos e elaborar outras formas de fazer música. Hoje não me lembro exatamente porque, mas em algum momento da conversa, um deles nos contou que seu avô foi produtor de café no interior do estado de São Paulo.

Como de praxe, engatamos a falar sobre música, utensílios eletrônicos e sobre o preço de microfones, os quais costumam ser caríssimos no Brasil. Um deles justificou que aparelhos tão sofisticados não teriam como custar menos. Eu retruquei dizendo que, na realidade, as empresas lucram demais com estes produtos e que vivemos em uma sociedade que supervaloriza alguns tipos de trabalhos e outros não. Para tentar me fazer entender, dei como exemplo - talvez não muito bom -, o trabalho do produtor de café, que provavelmente, passou décadas para entender como escolher e preparar a terra para plantio, como e quando enterrar as sementes, como cuidar das mudas e das árvores maduras para depois colher, limpar, torrar e moer os grãos de café. Enfim, falei bastante e argumentei que se déssemos o mesmo valor a qualquer trabalho e produto talvez não tivéssemos mais problemas como desemprego, fome, desigualdade social, aquecimento global, etc.

Os dois olharam para mim num misto de espanto e empáfia. Como um pesquisador que trabalha com música contemporânea poderia achar que pó de café deveria ter o mesmo valor agregado que um microfone de última geração, um objeto que levou anos para ser inventado?

Ficamos discutindo por algum tempo sem que eu conseguisse convencê-los de que grãos e pó de café poderiam valer o mesmo que um microfone e que o trabalho e as tecnologias criadas para produzir estes produtos também deveriam ter o mesmo valor. Num ímpeto de convencê-los e encerrar o assunto, eu perguntei: e se algum dia um de vocês se perdesse no meio da mata, qual dos conhecimentos seria mais favorável, saber construir um microfone ou saber lidar com a terra? Os dois riram e disseram que nunca se perderiam no meio da mata e que a pergunta era absurda. Assim ficamos, até que alguém mais chegou e puxou o assunto para outro lado.

\* \* \*

Para que as *propostas e performances de improvisação* referentes à esta pesquisa fossem concebidas foi preciso que eu, de várias formas, tentasse me auto-decolonizar a partir do contexto em que me insiro, não só como pesquisador, mas como sujeito e artista.

Uma *decolonização da escuta* passa por várias questões, neste caso, principalmente as estéticas. Por isso, investi em três ações concomitantes visando uma desconstrução artístico/pessoal/acadêmica a qual foi realizada desde o início das investigações, sendo voltada ao desenvolvimento dos processos de criação musical. São elas: I) estudos teóricos sobre pensamento decolonial; II) formação político-pessoal e observação de conceitos decoloniais no cotidiano; e III) aplicação de experimentos sensoriais em práticas de criação/improvisação musical em tempo real.

Para a primeira ação, foram realizadas leituras de autoras/es que pensam a decolonialidade em diversos âmbitos. Saber de seus históricos e de outras maneiras de vislumbrar epistemologias não europeias fizeram-me entender que agir decolonialmente subentende perceber e compreender as vozes que foram subalternizadas e, para além disso, entender qual é o meu papel neste cenário e como posso atuar sobre ele. Nesse sentido, autoras/es como, Márcia Tiburi, Rodney William, Rosane Borges, Nêgo Bispo, Aquille Mbembe, Grada Kilomba, dentre outros, foram escolhidos para influenciar minhas buscas de auto-decolonização mesmo que alguns destes não tenham sido utilizados como referências diretas no texto desta tese.

Tais leituras se expandiram para uma observação autoetnográfica de meu fazer artístico durante esta pesquisa no intuito de refletir sobre as situações em que eu atuei como colonizador ou colonizado e trazê-las como provocação dos processos de desconstrução de perspectivas individuais vinculadas à criação autoral. O modo que encontrei para demonstrar isto foi criando uma “Lista de situações que me colonizaram” e o texto “Relato (biográfico?) do pesquisador ou texto desprovido de citações justificantes”, uma tentativa de reexpor para mim mesmo em recortes biográficos, as relações que tive dentro da academia, incluindo o ensino básico. Além disso, também foi necessário observar situações de colonização no contexto acadêmico atual e questões sobre aprendizado musical, considerando epistemologias musicais

abordadas nas faculdades e como suas metodologias são abordadas dentro deste cenário.

Estas ações me deram respaldo para gerar ideias de processos de criação musical. Ainda assim, ficava a pergunta: como discutir concepções decoloniais e torná-las transponíveis concretamente para o campo da música experimental, da criação musical em tempo real? Assim, dentre muitos aspectos do ser humano que foram cooptados, manipulados, e até neutralizados durante os “processos colonizatórios”, me pareceu importante abordar a percepção sensorial. Busquei, portanto, construir as *propostas e performance de improvisação* a partir da ideia de que nosso campo sensório foi, e ainda está sendo, colonizado.

Observando o que podemos chamar de uma hierarquização sensorial, onde a visão é colocada como o sentido mais importante em função de uma série de fatores, procurei desenvolver minhas criações tendo isso em vista e “em escuta”, porque escrever apenas “tendo isso em vista” partiria do princípio de que somente a minha visão estaria percebendo a situação, enquanto que minha audição e demais sentidos não seriam tão capazes ou não estariam em pé de igualdade com o sentido da visão. Ou ainda, denotaria que percebemos o mundo de maneira segmentada.

Importante colocar que a *decolonização da escuta* não está relacionada à quaisquer gênero musical específico, à música pop produzida atualmente ou à música feita a partir de um ideal europeu (a música *euclidita*), mas de aspectos sócio-políticos e culturais associados à música e ao som de um modo geral, que são frutos da colonização e de atuações hegemônicas em países colonizados. Nesse sentido, a ideia não foi fazer uma crítica à música em si, mas aos contextos em que ela está inserida e como ela foi utilizada como mais um elemento adjacente à colonização e que, de várias formas, auxiliou nos processos de manipulação e opressão de países europeus sobre países do Sul Global. O desejo de criar *propostas de improvisação e performances* sensorialmente disruptivas tendo como alicerce estas discussões, configurou a autoetnografia dos processos de criação musical em tempo real aqui apresentados.

Não me parece possível discorrer sobre música experimental no âmbito de uma pesquisa artístico-acadêmica, sem tocar no tema “colonização/decolonização”. Não exponho esse assunto no intuito de defender uma arte militante a qualquer custo, mas para que reflitamos as práticas de criação musical em tempo real atual sabendo que a praticamos sobre “um terreno” bastante contraditório e contrário ao que propomos artisticamente.

Quase tudo o que vivemos, está de alguma maneira ligado às colonizações europeias sejam elas atuais ou não, e isto inclui o campo da Música. Se fazer arte nos leva a crer que seus ideias envolvem perceber e expressar (ou ao menos tentar) as coisas de maneiras diferentes das já ouvidas, vistas, sentidas, então necessitamos refletir sobre o passado e “presentes” neocolonialistas para vislumbrarmos algo dessemelhante ao que temos agora<sup>169</sup>.

No caso das faculdades de Música e sua estrutura político-pedagógica, as mudanças teriam que partir de dentro delas. Aulas de filosofia e política para musicistas, mudanças nos objetivos e provas de ingresso dos cursos, inclusão de matérias obrigatórias vinculadas à música de tradição oral brasileira e de outros países (não colonizadores) e à criação musical em tempo real são algumas das inúmeras ações urgentes a serem realizadas nestas instituições, sejam elas públicas ou privadas.

Contudo, já que o contexto em que vivemos não tem ajudado muito nestas mudanças e instituições acadêmicas ainda apresentam ações lentas neste sentido – e mesmo com processos já iniciados, ainda temos décadas de trabalho pela frente -, cabe a nós pesquisadores/as promovermos em nossas pesquisas individuais a desobediência epistêmica (Mignolo, 2008) necessária e a exploração de propostas que nos decolonizem, que nos façam refletir sobre nossas práticas performativas artísticas e cotidianas e as formas como educamos uns aos outros e nossas individualidades. Agirmos sobre questões psicológicas, sociais, culturais não diretamente ligadas ao fazer musical também impactam em como praticamos e pensamos a música, seja ela vinculada à cultura brasileira e de outros países ou improvisada e desvinculada de uma tradição cultural específica.

---

<sup>169</sup> Podemos transpor o que Rosane Borges nos fala sobre o racismo para uma série de heranças colonialistas, como por exemplo a infinidade de faculdades e cursos de Música que tem como fundamento epistemologias musicais europeias: “Normalmente nós pesquisadores, a gente não vê o que tá muito presente, o racismo é isso, ele tá tão visível no nosso dia-a-dia que a gente não quer ver, a gente não enxerga, a gente atribui a ele uma dimensão fenomênica, episódica [...] ao não ver a gente realmente não vai priorizar essas questões como questões que poderiam redesenhar o nosso horizonte epistemológico, metodológico, metódico (Borges, 2021)”.



\* \* \*

O isolamento social vivido nos últimos anos influenciou minhas investigações sobre o campo sensório do ser humano e a criação musical em tempo real. Gerou, ainda que de maneira sutil para alguns, transformações em nossas cognições, metabolismos, percepções.

Que os corpos e sentidos das/dos seres humanas/nos tem se alterado de inúmeras formas, nós já sabemos. Pescoços curvados, dedos que raspam telas e apertam botões, braços e mãos que não se demoram mais em sentir a textura do lápis no papel e as curvas flexíveis das letras conjuntas, olhos que não mais procuram outros olhos, palavras que acabam soltas no ar ao encontrarem ouvidos distraídos, anestesiados. Tais condições já se impunham antes do período de pandemia, mas quais mensagens que máquinas e meios de comunicação nos enviavam, e que se intensificaram enquanto estivemos enclausurados, sem que tenhamos percebido?

A falta da presença do outro, do calor da/o outra/o que não conhecemos, das massas. Somos seres sociais, mas por onde se passou a socialização? Vivemos forçadamente um período em que isolar-se foi preciso e quando as máquinas nos possibilitaram encontros, não podíamos nos tocar. Tocar, que assim como *play* (inglês) e *spielen* (alemão) significam ao mesmo tempo tocar e brincar, para nós significa tocar um instrumento, tocar como afeto ou tocar no sentido concreto do tato. O que isso muda em nós? O que isso muda para nós improvisadores e improvisadoras?

O sentido tátil não opera somente no toque das mãos, mas no pisar o chão e terrenos diferentes, frequentar percursos com inúmeras possibilidades de relevo, sons e imagens. Engajamos nosso corpo tanto quanto sentimos necessidade. Se não sentirmos o vento em nossos rostos, o som de outras pessoas nos tocando, como o tato da nossa pele se envolve e desenvolve no espaço?

As perguntas que faço estão sendo feitas por todas as pessoas? Como ficam nossos sentidos diante desse cenário? O que os *soslaios do corpo* podem perceber quando somos apenas seres bidimensionais a serem observados pela tela do computador? Nossos sentidos serão recompensados após tanto tempo vivendo afastados de ambientes tridimensionalmente diversos?

\* \* \*

Quando pesquisamos sobre epistemologias musicais, inicialmente, ocorre uma divisão ao mesmo tempo genérica e binária: o que trata da música *eurodita* e o que diz respeito à música popular. No entanto, para além das críticas possíveis a esse tipo de dualidade, hierarquização e padronização da pluralidade musical existente, há maneiras de se fazer música que se contrapõem a essa repartição ou que podem se utilizar, simultaneamente, de conhecimentos gerados por esses “dois grandes grupos”. Não falo aqui da fusão entre orquestras e big bands de jazz ou de regionais de choro tocando valsas vienenses, mas da possibilidade de escolher qualquer estilo ou gênero musical ou da não utilização de nenhum deles durante processos de criação. Esse é o caso da criação musical em tempo real (CMTR) desenvolvida nesta pesquisa, a qual revela-se como contexto criativo em que operam relações artísticas libertárias, onde se busca distância da obsessão eurocêntrica pela normatização e, em última instância, de dogmas musicais ou extramusicais. A CMTR não pode ser nomeada como um gênero musical específico, mas como uma prática que se fundamenta em processos de criação sonora, preceitos de escuta atenta e interação entre improvisadores/as. Talvez a própria análise científica deste tipo de prática seja inócua se considerarmos o desejo de efemeridade cultivado por suas/seus praticantes e o fato de haver em sua elaboração abertura para a vulnerabilidade de posicionamentos subjetivos e para com o envolvimento com diversas epistemologias musicais. Uma análise científica da criação musical em tempo real jamais nos daria um resultado, um dado exato, um objetivo encontrado, pois esta opera em outras lógicas, onde as percepções não necessitam ser definidas ou catalogadas:

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivais do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. A análise reflexiva acredita seguir em sentido inverso o caminho de uma constituição prévia, e atingir no “homem interior”, como diz santo Agostinho, um poder constituinte que ele sempre foi. Assim a reflexão arrebatase a si mesma e se recoloca em uma subjetividade invulnerável, para aquém do ser e do tempo (Merleau-Ponty, 2018, 5).

Neste sentido, a *decolonização da escuta* seria, em âmbito geral, desierarquizar e compreender a confluência dos sentidos humanos mesmo quando nos envolvemos com uma expressão artística considerada específica; agir no intuito de desconstruir uma série de padrões eurocentrados no âmbito pessoal, coletivo e investigativo; problematizar situações associadas à inferiorização de conhecimentos musicais que não sejam do Norte Global; Considerando estas características e sua vinculação à CMTR, teríamos a pré-disposição em corroborar aspectos de quaisquer práticas musicais em sua confecção, sejam eles conceituais, composicionais ou performativos e a possibilidade de uma não segmentação desta em relação a outras expressões artísticas.

Nesta pesquisa, as *estéticas da falta/excesso* atuaram como meio de trazer as questões apontadas acima como provocadoras dos processos de criação musical elaborados nos últimos quatro anos. Tais provocações ocorreram na forma de mecanismos de compensação/descompensação sensorial<sup>170</sup> no intuito de silenciar/inibir um sentido para potencializar outro durante o desenvolvimento de práticas de CMTR. Criaram-se assim, situações em que a visão estaria impedida de ver para aguçar a escuta, ou em que a audição não poderia escutar para potencializar a visão. Em ambos os casos, a percepção humana como um todo estaria atuando, sendo exercitada de formas não usuais e não conformada a padrões performativos já conhecidos e/ou desgastados.

Esta forma de conceber uma espécie de “ignorância sensorial”, no intuito de ignorar um sentido para aprofundar-se em outros, de ignorar alguns aspectos perceptivos para elaborar a experiência é o que deveria fazer com que improvisadores/as atuassem a partir da percepção sensorial como um todo, mesmo que tais experiências não necessariamente trouxessem respostas racionalmente “explicáveis” para a prática de CMTR. A ideia sempre foi que elas provocassem trajetórias “idióticas”<sup>171</sup>, retornos poéticos distantes da lógica dos regimes musicais tradicionais. Reflexos sonoro-

---

<sup>170</sup> Como afirma Sachs: “Os trabalhos da última década mostraram a maleabilidade do córtex cerebral e a que ponto a maneira como o cérebro “mapeia” a imagem corporal, por exemplo, pode ser drasticamente reorganizada e revisada, não apenas em consequência de lesões e imobilizações, mas do uso especial ou desuso de partes individuais. Sabemos, por exemplo, que o uso constante de um dedo ao se ler em braille leva a uma enorme hipertrofia da representação desse dedo no córtex. E que, com a surdez precoce e o uso da linguagem dos signos, podem ocorrer drásticos remapeamentos do cérebro, com grandes áreas do córtex auditivo sendo relocadas para o processamento visual” (Sachs, 1995, 43).

<sup>171</sup> Para Han: “Diante da correção da comunicação e da conformidade, o idiotismo represente uma prática da liberdade. O idiota, por sua própria natureza, é o desligado, o desconectado, o desinformado. Ele habita o *fora impensável* que escapa a qualquer comunicação e conexão [...] O idiota é o moderno herético. Originalmente, heresia significa *escolha*. Assim, o herético é alguém que dispõe de *livre escolha*. Ele tem a coragem de se desviar da ortodoxia. Corajosamente, livra-se da obrigação de conformidade. O idiota como herege é uma figura de resistência à violência do consenso. Ele resgata o encanto do forasteiro. Em vista da crescente obrigação de conformidade, aguçar a *consciência herética* seria hoje mais urgente do que nunca (Han, 2018, 112).

gestuais estimulados por percepções que não necessariamente carregassem sentido ou que poderiam ser explicados por “a mais b”, mas que pudessem repercutir em novos estímulos sensoriais e transpor o que é interno e íntimo ao ser humano para seu espaço sócio-criativo sem que houvesse o intermédio estrito do intelecto.

Esta prática da “ignorância no improviso” nos lança ao que mais podemos fazer da arte diante de tantas coisas e situações que nos atingem já prontas, de maneiras em que sequer conseguimos adentrá-las, saber de suas fragilidades ou observar suas potências sendo construídas. Estamos tão distantes da confecção das coisas e acontecimentos deste mundo, que a CMTR poderia ser considerada como um retorno às construções sonoras primordiais, aquelas que nos trazem menos análise e mais estímulos, mais presença e menos objetividades<sup>172</sup>.

\* \* \*

As gravações das *propostas e performances de improvisação* foram aproveitadas para que eu pudesse fazer observações sobre como as sugestões trazidas por mim impactaram as práticas musicais coletivas, para verificar se estas deveriam ser alteradas em algum aspecto e também para que eu, tendo as *verescutado* “de fora”, pudesse entender meus “lugares comuns” com mais facilidade. Se considerarmos as sessões de improvisação de “Às cegas”, por exemplo, obtive uma nova percepção do ambiente acústico em que me situava e pude ouvir melhor os timbres de cada parte da bateria, perceber as qualidades dos meus toques e técnica e do espaço ocupado pelo instrumento que toco:

“Após trinta dias tocando bateria no escuro, quando fui praticar o instrumento com a sala iluminada e a possibilidade de olha-lo, tive a impressão de que sua disposição e o tamanho dos tambores fossem menores do que eu tinha projetado na minha cabeça enquanto tocava no escuro e vendado. Tocar no escuro teria também aumentado a amplitude dos meus gestos em razão da projeção que eu vinha fazendo do instrumento na minha cabeça?”

---

<sup>172</sup> O peso da consciência e a própria consciência e o escrúpulo, o peso do dever, a obrigação e a responsabilidade podem nos pressionar com uma força insuportável, levando-nos a procurar a libertação dessas inibições esmagadoras, da sanidade e da sobriedade. Procuramos umas férias dos nossos lobos frontais, uma festa dionisíaca dos sentidos e impulsos. Que isso seja uma necessidade de nossa natureza hiperfrontal reprimida e civilizada, foi algo reconhecido por todas as épocas e culturas (Sachs, 1995, 65).

Para além disso, os processos de criação musical desenvolvidos ao longo dos últimos quatro anos, e seus “produtos” (gravações audiovisuais) me fizeram reafirmar uma questão com a qual me deparo desde que iniciei o contato com práticas de CMTR. Assim como afirma Pink sobre a antropologia, que nem sempre dá atenção para o aspecto improvisacional da vida, sempre me pareceu que no ambiente da improvisação musical/CMTR também não havia atenção para este aspecto a não ser que ele estivesse relacionado ao som, ao que objetivamente está associado ao fazer sons da voz ou do instrumento. Aquilo que escapa, aquilo que foge a esta regra, aquilo que se refere aos impulsos internos, aos sentidos que não a audição, às expressões corporais (aos quase-gestos, aos gestos ocultos) que podem ser realizados em função da improvisação e que escapam ao contato direto com o instrumento musical/voz e com técnicas instrumentais, sejam elas tradicionais ou estendidas sempre (ou quase sempre) parecem ser elementos esquecidos pelas/os musicistas enquanto estão improvisando. Neste sentido, o que para algumas/ns musicistas poderia parecer uma observação inócua da experiência musical é, em última instância, uma tentativa estética de solapar as formas de cooptação pelas quais nossos corpos e sentidos têm sido hierarquizados e anestesiados por séculos de ocidentalização/colonização. Uma tentativa de perceber o corpo que toca, que canta como elemento que vibra em conjunto com o instrumento e com o espaço que está a sua volta. O que teria ocorrido para que expressássemos sons de modo tão fechado? Os hiper-estímulos sensoriais que vivenciamos hoje nos abobalharam a percepção e nos fizeram reféns sem que soubéssemos? Não nos deram tempo para sentir o que se passa em nós? Percebemos a superfície e não suas entranhas, a poça e não a lama. Fica então a pergunta, seriam estes, ao mesmo tempo, resquícios e atualizações colonialistas na Música (improvisada) que fazemos hoje?

\* \* \*

## Lembretes

- “Habitamos uma ferida histórica e a carregamos em nossa vida, em nossas palavras e nossos gestos linguísticos cotidianos. Todo cuidado é pouco para curar essa ferida, mesmo que a cicatriz não possa ser apagada” (Márcia Tiburi, 2021);

- A busca por algo “original” não se dá a partir da comparação com o que está fora de nós, mas pela busca incessante do que somos e pela desconstrução do que nos foi imposto;
- Talvez a prática da criação musical em tempo real exija que tentemos nos decolonizar;
- Não há como decolonizar nossas escutas sem nos decolonizarmos como um todo;
- A escuta também é elaborada por outras percepções que não somente a audição, as escutas do corpo;
- O conhecimento científico que acumulamos pode acabar nos fazendo insensíveis e obtusos diante de situações que não operam dentro de sua lógica.

\* \* \*

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. 1998. **Moda intemporal - sobre o jazz**. In. Prismas, Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática.
- ALIEL, Luzilei. KELLER, Damián. COSTA, Rogério. 2018. **Perspectivas Teóricas para a Análise das Práticas Criativas Ecocognitivas**. In. KELLER, Damián. LIMA, Maria Helena de (ed.) Aplicações em Música Ubíqua Vol. 7. São Paulo: Ed. Annpom. p. 168 - 207. (Série Pesquisa em Música no Brasil).
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. 2014. **Prefácio para o artigo *Pode o subalterno falar?*** de Gayatry Chakravorty Spivak. p.7-21. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BALLESTRIN, Luciana. 2014. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto, p. 89-117.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAYOUMI, Moustafa. **Discoteca do Inferno**. In: The Nation, 08.12.2005. <https://www.thenation.com/article/archive/disco-inferno/> (acessado em 24 de outubro de 2022).
- BENJAMIN, Walter. 2017. **A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)**. In. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- BIAZON, Stênio. **improvisação impulsiva / impulsão livre / impulsão impulsiva**. Arquivo pessoal do autor, 2019.
- BORGO, David. 2006. **Sync or swarm: musical improvisation and complex dynamics of group creativity**, San Diego.
- CAMPESATO, Lílian. & Bonafé, Valéria. 2019. **A conversa enquanto método para emergência da escuta de si**. In: DEBATES | UNIRIO, n. 22, p. 28-52.
- CARVALHO, Ana. 2016. **Possibilidades na documentação de performances audiovisuais ao vivo por meio de partituras**. In: Moran P. (org.). Cinemas Transversais. São Paulo: Iluminuras, p. 89-100.
- CLASSEN, Constance. 2019. **Fundamentos de una antropología de los sentidos**. In. Revista Internacional de Ciências Sociais (RICS) UNESCO.

- COHEN, Renato. 1997. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COHEN, Renato. 2007. **A performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CORBETT, John. 2016. **A listener's guide to free improvisation**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- COSTA, Rogério. 2016. **Música Errante - o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DE FRANCE, Claudine. 1989. **Cinéma et anthropologie**. 2. éd. rév. et augm, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- DE FRANCE, Claudine (org.). 2000. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- EISENSTEIN, S. M.; Pudovkin, V. I.; Alexandrov, G. V. 2002. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro**. In: Eisenstein, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FALLEIROS, Manuel. 2012. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. São Paulo: Tese de Doutorado pela Universidade de São Paulo.
- FANON, Frantz. 1968. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- FIGUEIREDO, C. D.; BARBOSA, R. R. M. O. 2019. **Spotify e construção do gosto: uma breve análise sobre a oferta de *playlists* pela plataforma**. Signos do Consumo, São Paulo, v. 11, n.2, p. 28-39, jul./dez.
- FLUSSER, Vilém. 1985. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec.
- FREIRE, Paulo. 1992. **Pedagogia da Esperança: um encontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. **A Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Editora PUC.



- HAN, Byung-chul. 2018. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. Editora Âyiné. Belo Horizonte.
- \_\_\_\_\_. 2017. **Agonia do Eros**. Petrópolis. São Paulo: Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_. 2017. **Sociedade da Transparência**. São Paulo: Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_. 2015. **Sociedade do Cansaço**. São Paulo: Editora Vozes.
- HERRIGEL, Eugen. 2017. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Editora Pensamento.
- HOBSBAWM, Eric. J. 1989. **História Social do Jazz**. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- HOLDERBAUM, Flora. 2013. **Motivo, tema e forma na Ursonate de Kurt Schwitters**. In: Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – EIMAS (Vol. 3, n. 1).
- IAZZETTA, Fernando. 2009. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- INGOLD, Tim. 2008. **Pare, olhe, escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Ponto Urbe [online], 3, posto online no dia 31 de julho de 2008, [acessado em setembro de 2021]. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>.
- KRENAK, Ailton. 2019. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras.
- LANG, Miriam. 2016. **Alternativas ao desenvolvimento**. In. Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento / Gerhard Dilger, Miriam Lang, Jorge Pereira Filho (orgs). São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo.
- LAROSSA, Jorge. 2014. **Tremores - escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- LE BRETON, David. 2016. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes.

- LIMA, Henrique Rocha de Souza. 2022. **(Post) Colonial Streaming: The Social Reproduction of Listening and Deafness in the Anthropocene.** In. *Postcolonial Repercussions On Sound Ontologies and Decolonised Listening.* Johannes Salim Ismaiel-Wendt Andi Schoon (eds.).
- MALDONADO-TORRES, Nelson. 2008. **A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade.** Tradução: Inês Martins Ferreira. In. *Revista Crítica de Ciências Sociais.* nº80 (p.71-114).
- MARTINS, Paulo Henrique. 2014. **O ensaio sobre o dom de Marcel Mauss: um texto pioneiro da crítica decolonial.** *Revista Sociologias,* Porto Alegre, ano 16, no 36, mai/ago, p. 22-41.
- McLUHAN, Marshall. 1964. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2018. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- MIGNOLO, Walter. 2003. **Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.** Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2008. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade,* no 34, p. 287-324.
- NICHOLS, Bill. 2005. **Introdução ao documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus.
- NOVAES, Silvia Caiuby. 2009. **Imagem e ciências sociais: trajetórias de uma relação difícil.** In. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos.* Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko G. Hikiji (orgs.). Campinas, SP. Editora Papyrus.
- NYE JR., Joseph S. 2004. **Soft Power: The means to success in world politics.** New York: Public Affairs Press.
- OIDA, Yoshi. MARSHALL, Lorna. 2010. **O ator invisível.** São Paulo: Via Lettera Editora, 2010.

- OSTROWER, Fayga. 1987. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis. Editora Vozes.
- PADOVANI, Henrique e FERRAZ, J. Silvio. 2012. **Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance**. *Revista Música Hodie*, 11(2). URL: <https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21752>
- PENNA, Maura. 2008. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Editora Sulina.
- PIAZZA, Marcos. 2018. **Nietzsche e a dialética aporética entre primeira e segunda natureza**. *Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro*, v.39, n.3, p. 121-139, setembro/dezembro.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. 2020. **Até quando, Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em Música**. In. *Revista de Antropologia e Arte (Unicamp)*. 10 (1). P. 153-199. Jan-jul,
- QUIJANO, Aníbal. 2005. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- REIMER, Benjamin N. 2013. **Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music**. Tese de doutorado defendida na McGill University: Montreal.
- RIBEIRO, José da Silva. 2005. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, v. 48, no. 2.
- ROUCH, Jean. **The Camera and the man**. In: *Tributo a Jean Rouch (site oficial)*. [acessado em 27 de fevereiro de 2021]. Disponível em: <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>.
- SACHS, Oliver. 1995. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SALLES, Cecília Almeida. 2006. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. 2 ed. Vinhedo: Editora Horizonte.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2010. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Ediciones Trilce-Extensión Universitaria. Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.
- SCHECHNER, R; ICLE, G. & PEREIRA, M. de A. 2010. **O que pode a Performance na Educação?** Educação & Realidade. v. 35, n.2, p. 23-36.
- SCHECHNER, Richard; DAWSEY, John; PINHEIRO, Jamille. 2018. **Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner**. In. GIS, Revista de Antropologia. São Paulo, v.3, n.1, p. 379-439.
- SEEGER, Anthony. 2008. **Etnografia da Música**. In. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260. Tradução: Giovanni Cirino. Revisão técnica: André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira.
- SILVA, Wellington Amâncio da. 2017. **Hans Ulrich Gumbrecht Leitor de Martin Heidegger: concepção de produção de presença**. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 505-522, set./dez.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2014. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte. Editora UFMG.
- TIBURI, Márcia. 2021. **Complexo de vira-lata**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- WALLERSTEIN, Immanuel. 1999. **Análise dos sistemas mundiais**. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). Teoria social hoje. São Paulo: Ed. UNESP.
- WILLIAM, Rodney. 2019. **Apropriação cultural**. São Paulo: Ed. Pólen.

#### Álbuns/músicas citados

- GIL, Gilberto. **REP**. Faixa nº8 do álbum “O sol de Oslo”. Oslo: Pau Brasil - Som, Imagem e Editora Ltda., 1998.

Conferências, entrevistas e filmes citados

- BHABHA, Hommi. **Entrevista concedida a Luis Pérez-Oramas** durante o Simpósio da Trigésima Bienal de São Paulo - A Iminência da Poéticas (São Paulo, 6 e 7 de novembro de 2012) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA> [acessada em dezembro de 2019].
- BORGES, Rosane. **A descolonização do olhar nas artes**. Conferência da Profa. Dra. Rosane Borges (ECA-USP). Mediação: Profa. Dra. Maria Aparecida Moura (UFMG) e Josué Victor (discente do PPGCOM). Transmitido ao vivo em 19 de out. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WmmjE16vJbk> [acessada em 21 de setembro de 2022].
- CARNAL, Leandro. **Zygmunt Bauman e o diálogo da segurança e do efêmero**. Palestra proferida para o Café Filosófico / Instituto CPFL realizado na Sala São Paulo (SP) em 24 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2iot35GpT98> [acessada em 05 de junho de 2020].
- CURTIS, Adam. **The century of the self**. Série exibida pela BBC. Inglaterra, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cc6JLtdHm0k> [acessado em 26 janeiro de 2020].
- LE BRETON, David. **Entrevista concedida ao programa Diálogos e Estudos do Corpo da UnBTV**. Universidade de Brasília. Março de 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vvg7t4wfb3\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=vvg7t4wfb3_g) [acessada em 29 janeiro de 2020].
- McGRANAHAN, Carole; VEGA, Raul Pacheco-. **Writing Anthropology - Conversation IUAES Congress OC - Carole McGranahan & Raul Pacheco-Vega**. Transmitida em 12 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLx0KKV4z8s> [acessada em 05 de março de 2022].
- NUÑEZ, Geni. **Os racismos no Brasil e seus contextos históricos**. Palestra apresentada na jornada “Por uma psicanálise em de(s)colonização” realizada pelo CEP (Centro de Estudos Psicanalíticos) no dia 25 de julho de 2022.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BvKx1b2\\_hbs](https://www.youtube.com/watch?v=BvKx1b2_hbs) [acessada em 25 de julho de 2022].

PINK, Sarah. **Digital Ethnography**. Entrevista concedida ao podcast “Cast it” da IT University of Copenhagen em 26 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/ITUniversitetet> [acessada em 19.12.2021].

PINK, Sarah. **Why myself driving my car kill me?** Palestra proferida no WWNA (Why the World Needs Anthropologists: Designing the Future) em 26 de outubro de 2018. [acessada em 17 de fevereiro de 2022]. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCWeiZDccXyCeQL94ZwGFv5A>

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Vida, memória e aprendizado quilombola**. Depoimento gravado por Nêgo Bispo durante a quinta edição do Mekukradjá: construção de pontes, realizado em novembro de 2020 pelo Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLo9ZNdGJxw&t=527s> [acessado em 08 de novembro de 2021].

### Verbetes citados

COLONIZAR. In: Dicio, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 - 2021, <https://dicionario.priberam.org/colonizar> [acessado em 22-07-2022].

COLONIZAR. In: Dicio, Léxico Dicionário de Português online, <https://www.lexico.pt/colonizar/> [acessado em 22 de julho de 2022].

COLONIZAR, In: Dicio, Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (Academia Brasileira de Letras) 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

COLONIZAR. In: Dicio, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1ª reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

KOANS. In: Comunidade zen budista zendo Brasil. Disponível em: <https://www.zendobrasil.org.br/o-que-e-koan-no-zen-budismo/> [acessado em 27 de novembro de 2021].

TELEMÁTICA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Telemática> [acessado em 16.10.2022].

SITE SPECIFIC. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. [acessado em: 24 de janeiro de 2022]. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.