



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Fabiana Stringini Severo

Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental
paulistana

Florianópolis

2020

Fabiana Stringini Severo

**Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental
paulistana**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a María Eugenia Domínguez

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Stringini Severo, Fabiana

Por uma antropologia do ruído : etnografia da cena de
música experimental paulistana / Fabiana Stringini Severo
; orientador, Rafael José de Menezes Bastos,
coorientadora, Maria Eugenia Domínguez, 2020.
166 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Antropologia da Música. 3.
Etnografia da Música. 4. Música Experimental. I. de
Menezes Bastos, Rafael José. II. Domínguez, Maria Eugenia .
III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

Fabiana Stringini Severo

Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental
paulistana

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Viviane Vedana, Dr.^a
UFSC

Prof.^a Fernanda Marcon, Dr.^a
UFFS

Prof. Allan de Paula Oliveira, Dr.
UNESPAR

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que
foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em antropologia social.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Rafael José de Menezes Bastos, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2020.

Para Lauren, pelo amor, motivação e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres incríveis da rede Sonora, pelo fortalecimento e sororidade.

À Capima e à Ana Letícia Fiori pelo abrigo e recepção, vocês foram anfitriãs incríveis.

À Nanahti, ao Frido, ao Batman e à Serena, por me acolherem quando eu mais precisava. Também pela amizade, pelas conversas sinceras, pelos cafés canábicos na varanda de sua casa.

À Natacha e ao Mário, por abrirem sua casa para mim, pelas conversas e pelos ruídos.

Ao Stênio Biazon, não tenho palavras para descrever a alegria da nossa amizade e das nossas trocas. Ainda não li o livro sobre amor e amizade, mas sei que é recíproco.

Aos amigos antropólogos, cuja amizade vai além da antropologia: Caroline Soares e Arthur Costa. Nossas conversas sempre foram muito inspiradoras.

À Lauren, minha companheira, por acompanhar minhas angústias cotidianas e me ajudar a controlar a ansiedade, sempre com carinho e amor. Pelas conversas diárias sobre antropologia e esta tese. E pela (quase) tolerância com as tarefas domésticas incompletas. Amo você e nossa família!

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento durante os quatro primeiros anos de doutorado, mesmo em tempos de escassez no ensino público.

A minha co-orientadora, María Eugenia Domínguez, por todo o suporte e leitura atenciosa, por acompanhar meu desenvolvimento acadêmico durante a

pós-graduação, desde quando eu era uma menina muito tímida, recém saída da graduação, que não conseguia falar em público.

Ao meu orientador, Rafael José de Menezes Bastos, pela parceria de mais de sete anos, pelas palavras sábias e por falar “divirta-se” para me incentivar a escrever esta tese, com a justificativa de que provavelmente será a única que escreverei.

À banca de defesa de tese e suas contribuições brilhantes e generosas:
Allan de Paula Oliveira, Fernanda Marcon e Viviane Vedana.

A todos que contribuíram, doando seu tempo precioso, para que este trabalho fosse possível.

*“O menino experimental futuro inquisidor devora o livro e soletra o serrote.
O menino experimental não anda nas nuvens. Sabe escolher seus objetos.
Adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança
com eles. Conversa-os.
(...)*

*O menino experimental, escondendo os pincéis do pintor, e trancando-o no
vaso sanitário, obriga-o a fundar a pop art, única saída do impasse.
(...)*

O menino experimental benze o relâmpago.”

(Murilo Mendes, poema publicado originalmente em Poliedro, 1972)

“The urge to destroy is also a creative urge.”

(frase atribuída tanto a Pablo Picasso quanto a Mikhail Bakunin)

RESUMO

Esta tese consiste em uma etnografia realizada na cidade de São Paulo, entre os anos de 2016 e 2019, com artistas/performers solo e de diferentes grupos que trabalham com música experimental no contexto paulistano. Acompanhei diversos eventos, festivais, ensaios e encontros de grupos como a Orquestra Errante, o NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP), a rede Sonora e a Camerata Profana, na USP (Universidade de São Paulo), o Ensemble de Música Experimental (EMEXP) da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), o Coro Profana, o coletivo Ibrasotope, o coletivo NME (Nova Música Eletroacústica) e a Kairospania Cia Cênico Sonora. Entendo como música experimental, neste trabalho, um conjunto de práticas experimentais que envolvem improvisação livre, música eletroacústica, luteria experimental e noise, caracterizando-se pela quebra de paradigmas no campo sonoro/musical, além de enfatizar a produção artística colaborativa como um modo de ressignificar as relações no campo da arte.

Palavras-chave: Antropologia da Música; Etnografia da Música; Música Experimental.

ABSTRACT

This thesis consists of an ethnography produced in the city of São Paulo, between years 2016 and 2019, with solo artists/performers and different groups working with experimental music in São Paulo context. I followed several events, festivals, rehearsals and meetings of groups such as Orquestra Errante, NuSom (Research Center in Sonology at USP), Sonora network and Camerata Profana, at USP (University of São Paulo), Experimental Music Ensemble (EMEXP) of EMESP (São Paulo State School of Music), Coro Profana, Ibrasotope collective, NME (New Electroacoustic Music) collective and Kairospania Cia Cênico Sonora. I understand as experimental music, in this work, a set of experimental practices that involve free improvisation, electroacoustic music, experimental construction of instruments and noise, characterized by the breaking of paradigms in the sound/musical field, in addition to emphasizing collaborative artistic production as a way of resignify relations in the field of art.

Keywords: Anthropology of Music; Music Ethnography; Experimental Music.

RESUMEN

Esta tesis consiste en una etnografía realizada en la ciudad de São Paulo, entre los años 2016 y 2019, con artistas solo/performers y diferentes grupos que trabajan con música experimental en el contexto de São Paulo. Seguí varios eventos, festivales, ensayos y reuniones de grupos como la Orquesta Errante, NuSom (Centro de Investigación en Sonología en la USP), la red Sonora y la Camerata Profana, en la USP (Universidad de São Paulo), el Ensemble de Musica Experimental (EMEXP) de EMESP (Escuela de Música del Estado de São Paulo), el Coro Profana, el colectivo Ibrasotope, el colectivo NME (Nueva Música Electroacústica) y la Kairospania Cia Cênico Sonora. Entiendo como musica experimental, en este trabajo, un conjunto de prácticas experimentales que implican improvisación libre, música electroacústica, construcción experimental de instrumentos y noise, caracterizadas por la ruptura de paradigmas en el campo sonoro/musical, además de enfatizar la producción artística colaborativa como una forma de resignificar relaciones en el campo del arte.

Palabras clave: Antropología de la musica; Etnografía de la musica; Musica Experimental.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Cartaz de divulgação da 11ª edição do evento Dissonantes, em 2017.....	31
Imagem 2 - Registro das instruções/espécie de partitura textual de uma peça do Infinito Menos, material distribuído na apresentação.....	92
Imagem 3 - Logo do Música Insólita.....	109
Imagem 4 - Frente do Ibrasotope em 2018.....	132
Imagem 5 - Cartaz do evento II Panorama da Luteria Experimental de São Paulo, 2018-2019.....	133
Imagem 6 - “This PD patch kills fascists” de Alexandre Porres no Panorama da Luteria Experimental em São Paulo, 2018-2019.....	134
Imagem 7 - A mensagem “This machine kills fascists” no violão do cantor folk Woody Guthrie, em 1943.....	135
Imagem 8 - Guitarra e gambiarras eletrônicas no II Panorama de Luteria Experimental de São Paulo, 2018-2019.....	136
Imagem 9 - Kairospania Cia Cênico Sonora, 2018.....	137
Imagem 10 - Cartaz do evento ¿Música? 12, em 2017, na USP.....	140
Imagem 11 - Cartaz do evento ¿Música? 13 na USP, 2017.....	141
Imagem 12 - Chamada para o evento #Manifesto, em 2018.....	143
Imagem 13 - Cartaz do evento ¿Música? 15 na USP, 2019.....	146
Imagem 14 - “Fake news” de Paulo Assis, 2018.....	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP)

USP (Universidade de São Paulo)

ECA - USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)

EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo)

EMEXP (Ensemble de Música Experimental)

SARC (Sonic Arts Research Centre)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 PRIMEIRO CAPÍTULO.....	20
1.1. Farejando trilhas: as cidades, os locais, as pessoas.....	20
1.2. Pensando a etnografia: antropologia em casa?.....	33
2 SEGUNDO CAPÍTULO.....	44
2.1. Música experimental/práticas experimentais: “um guarda-chuva bem complexo”.....	44
2.2. Práticas experimentais: improvisação livre e noise.....	63
2.3. Música experimental brasileira ou música experimental no Brasil?.....	69
2.4. Música experimental como cena musical.....	72
3 TERCEIRO CAPÍTULO.....	80
3.1. Música experimental: algumas considerações sobre a produção, a circulação e a recepção.....	80
3.2. Improvisação, gestualidade e “comprovisação”.....	86
3.3. Ensaiar ou não ensaiar? Notas sobre dinâmicas coletivas e ensaios.....	107
3.4. Mediação tecnológica: instrumentos e sonoridades não-convencionais.....	110
4 QUARTO CAPÍTULO.....	118
4.1. “Seria a música experimental mais democrática?”.....	118
4.2. Ruídos não-convencionais: posicionamentos políticos por meio da arte.....	125
4.3. Trazendo à cena questões sobre gênero e raça.....	142

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....148

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....150

INTRODUÇÃO

*“Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs
et conquérir la variété infinie des sons-bruits”*

*Luigi Russolo,
L’art des bruits: Manifeste futuriste,
Milan, 11 mars 1913.*

Em 1937, Cage escreve o manifesto “O futuro da música”, que iria influenciar a maneira de pensar e fazer música de muitos compositores, músicos e performers nas próximas décadas do século XX e, ainda, no século XXI. O que antes era considerado “barulho” ou ruído, passa, assim, a fazer parte das novas práticas musicais:

Onde quer que estejamos, o que mais ouvimos é barulho. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o escutamos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. O som estático entre estações de rádio. Chuva. Queremos capturar e controlar estes sons, não para usá-los como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais (CAGE, 1937, p.5)

Cage preconiza, então, que “centros de música experimental devem ser estabelecidos” nos quais “os novos materiais, osciladores, mesas de disco, geradores, meios de amplificar sons pequenos, fonógrafos de filme, etc, estarão disponíveis ao uso” (CAGE, 1937, p.9-10).

Nos dicionários de uso corrente em língua portuguesa, o significado de “ruído” aparece como oposição à ideia de harmonia ou aos “sons organizados”, definição comumente usada quando se fala de música. No dicionário Michaelis consta como “qualquer barulho ou som inarmônico produzido por vibrações irregulares”, já no Houaiss consiste em “som confuso, indistinto (...) interferência”.

Joana Demers, pesquisadora que estudou a estética da música experimental, define “noise” (barulho ou ruído) como: “em uso geral, qualquer som indesejável (...) pode funcionar como uma ferramenta de resistência às noções dominantes de beleza e ordem” (DEMERS, 2010, p.172).

Desse modo, nem todos os ruídos são sons indesejados. No contexto desta pesquisa, o ruído é intencional: procurado, pesquisado, (re)produzido, objeto de fruição. Aqui, ruído é música e música é ruído.

Seeger (2008) didaticamente sugere que pensemos nas perguntas, geralmente mais básicas, de pesquisa para realizar uma etnografia da música: onde? quem? o que? quando?; acrescento ainda “como?” e “por quê?”. Este trabalho procura responder a essas perguntas em relação às práticas de música experimental paulistana.

No primeiro capítulo, procuro localizar essas práticas e algumas das principais contribuições à pesquisa, os lugares e as pessoas, o recorte temporal, e algumas reflexões sobre o *modus operandi* da pesquisa antropológica/etnográfica. Esta tese consiste em uma etnografia realizada na cidade de São Paulo, entre os anos de 2016 e 2019, com artistas/performers solo e de diferentes grupos que trabalham com música experimental no contexto paulistano. Acompanhei diversos eventos, festivais, ensaios e encontros de grupos como a Orquestra Errante, o NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP), a rede Sonora e a Camerata Profana, na USP (Universidade de São Paulo), o Ensemble de Música Experimental (EMEXP) da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), o Coro Profana, o coletivo Ibrasotope, o NME (Nova Música Eletroacústica) e a Kairospania Cia Cênico Sonora.

O segundo capítulo traz uma análise sobre o que é compreendido como música experimental, a partir de definições dos meus interlocutores, que serão melhor exploradas no restante da tese, passando por uma breve revisão bibliográfica sobre o tema. Também é discutida a noção de “cena musical” para a compreensão da cena de música experimental paulistana, maneira como me refiro ao conjunto de práticas e obras produzidas nesse contexto.

O terceiro capítulo é o mais descritivo das experiências que tive durante o trabalho de campo. Neste capítulo, analiso diversos acontecimentos e cenas vivenciadas no desenvolvimento desta pesquisa, trazendo questões sobre o uso do recurso de obra aberta, da improvisação livre, da “comprovisação”, das técnicas e gestos utilizados nas performances, as dinâmicas coletivas e a utilização de instrumentos convencionais e não-convencionais.

O quarto capítulo, que finaliza esta tese, é uma análise do diálogo entre arte e política produzido no contexto da cena de música experimental paulistana, trazendo reflexões sobre obras e artistas que pensam o atual cenário político brasileiro e internacional, além de questões sobre feminismo e participação de mulheres na cena, bem como algumas iniciativas para pensar a atuação de artistas negros e incentivar a participação na cena. A participação de mulheres tem sido assunto de debates e motivação para a organização de eventos como a série Dissonantes, principalmente a partir de 2016. Já a questão da participação de artistas negros é bastante recente, com as primeiras iniciativas no ano de 2019, por esse motivo não foi um assunto sobre o qual pude escrever mais extensamente, no entanto, achei importante registrar, pois é uma mudança significativa nesse contexto, conhecido pela participação de homens brancos.

Antropólogo bastante popular, sobretudo na década de 70, Da Matta escreve sobre o sentimento de “humildade” (1978, p.35) que acompanhar o trabalho antropológico: “o homem não se enxerga sozinho”, ou seja, precisamos do outro “como (...) espelho e (...) guia” (1978, p.35). De acordo com Magnani, o “olhar paciente do etnógrafo” desfaz realidades que poderiam ser julgadas ou vistas de fora como um todo homogêneo e indiferenciado ao mostrar que há, naquele lugar, recorte ou objeto: “classificações, regras, diferenciações” (2003, p.85). Esse olhar só é possível por meio da experiência antropológica.

Em “Por que cantam os Kĩsêdjê”, Seeger narra parte de sua experiência etnográfica na Festa do Rato, elaborando uma reflexão sobre o fazer antropológico:

Como antropólogos, mudamos ao longo de nossa vida; por isso, os eventos que descrevemos são os de um grupo particular, em certo momento de sua história, conforme os testemunhamos e investigamos em dado momento de nossa vida e de nosso desenvolvimento teórico” (SEEGER, 2015, p.20)

A etnografia é um evento particular, um recorte em um dado período de nossa história e da história de nossos interlocutores¹, cujas vidas cruzamos seja pela curiosidade, seja pela apreciação de sua produção artística ou por compartilharmos qualquer sorte de interesses em comum por um determinado período. A produção de uma pesquisa feita, relativamente, a longo prazo, como uma pesquisa de doutorado, é o resultado de muitas mudanças de perspectiva, de muitos momentos diferentes de vida, ou seja, de contextos variados na minha vida e na vida de meus interlocutores. Disso resultaram diferentes proximidades, diferentes afinidades e diferentes trocas de experiências; possivelmente darei ênfase maior a alguns interlocutores, mas não se quer produzir aqui nenhuma verdade, apenas mais uma perspectiva sobre um campo repleto de perspectivas.

¹ Com a finalidade de proteger e respeitar a identidade e a privacidade de meus interlocutores, mantive os nomes próprios apenas quando me refiro aos trabalhos artísticos, para mostrar a autoria das obras.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1.1. Farejando trilhas: as cidades, os locais, as pessoas

Na apresentação do livro “Reagregando o social”, Iara Souza e Dário Júnior escrevem sobre as metáforas fora do habitual que Latour costuma utilizar, inclusive sobre si próprio e o papel do antropólogo/sociólogo, “se compara a uma formiga: míope, viciado em trabalho, farejador de trilhas” (2012, p.11). Como antropóloga, durante a trajetória de construção desta tese me vi, em termos metodológicos, frente a uma multiplicidade de caminhos a seguir, possibilitados pelo emaranhado de diferentes produções sonoras às quais irei me referir como “música experimental”. Foram noites de insônia criativa, seguidas também de noites de insônia melancólica, por não saber como proceder ou qual rumo tomar: o doloroso processo de aprender a farejar.

Em 2016 estive na cidade do Rio de Janeiro para acompanhar as atividades na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em torno da produção de música eletroacústica. Fui muito bem recebida pelos professores Paulo Dantas, Marcelo Carneiro e Alexandre Fenerich, da UNIRIO e pelo professor Rodolfo Caesar da UFRJ que me abriram suas salas de aula e, na UNIRIO, o estúdio – visto que o estúdio da UFRJ estava em reforma. Minha ideia inicial, quando cheguei para essa primeira incursão em campo, era dar continuidade à pesquisa que desenvolvi no mestrado em antropologia social (Stringini Severo, 2015) sobre a produção de música eletroacústica no contexto da cidade de São Paulo. Pensava em expandir esse cenário etnográfico para a cidade do Rio de Janeiro de modo a realizar ali parte de minha pesquisa de doutorado. Alguns desses nomes eram bastante conhecidos na música eletroacústica e possuíam uma conexão com São Paulo, sobretudo com a Universidade de São Paulo (USP). A ideia de música experimental havia surgido, durante a pesquisa de mestrado, em diversas falas e em descrições de eventos e lugares, geralmente para se referir a uma variedade de produções sonoras e performances cujo gênero ou estética era de difícil definição.

Eis que volta à cena, em um novo contexto etnográfico, a ideia de música experimental quando estava na cidade do Rio de Janeiro com o propósito de iniciar meu trabalho de campo para a pesquisa de doutorado cuja proposta inicial era uma etnografia da produção de música eletroacústica. Na UNIRIO havia uma divisão quanto ao uso dos dois principais estúdios da universidade, o Estúdio Radamés Gnatalli (ERG) e o Estúdio de Música Eletroacústica (EME). A UNIRIO é uma das raras instituições com curso de bacharelado em MPB (música popular brasileira) e o Estúdio Radamés Gnatalli (ERG), conforme um dos meus interlocutores, “é um estúdio oficialmente vinculado à MPB, mas aberto a outras propostas”. Já o Estúdio de Música Eletroacústica (EME), no qual pude acompanhar uma série de atividades realizadas pelos professores mencionados anteriormente, é utilizado para trabalhar com composição de música eletroacústica e ministrar disciplinas voltadas à música e tecnologia. Nesse estúdio também “ocorrem os encontros dedicados a uma abordagem mais experimental. São ministradas ali (...) as disciplinas Música Experimental e Prática de Conjunto de Música Experimental”.

Ainda na cidade do Rio de Janeiro pude assistir a uma série de eventos em um local chamado Audio Rebel, indicado por vários interlocutores. Localizado no bairro Botafogo, o Audio Rebel funciona como um misto de estúdio de gravação e loja de discos/cds e, ainda, costuma realizar diversos shows, com apresentações de variados gêneros musicais. Abriga inúmeras atividades de música experimental, substituindo, em certa medida, o Plano B, fechado há alguns anos, local onde geralmente essas atividades eram realizadas na cidade do Rio de Janeiro.

No Audio Rebel costuma acontecer, com previsão de periodicidade semanal, os eventos realizados pelo Quintavant “linha de programação/coletivo/evento de música experimental e adjacências”². O Quintavant organizou, no período em que estive no Rio de Janeiro, algumas atividades que pude acompanhar. A primeira delas foi o concerto da orquestra de improvisação Large Unit na Sala Funarte Sidney Miller, no centro do Rio de Janeiro, no final de setembro de 2016. A orquestra trabalha com “improviso

² Fonte: https://www.facebook.com/pg/quintavant/about/?ref=page_internal

contemporâneo” e conta com a participação de treze músicos, provenientes de países como Noruega, Suécia, Finlândia e Dinamarca, sendo dois deles percussionistas brasileiros que tocam cuíca e berimbau. No dia seguinte à apresentação, participei de uma oficina de improvisação realizada por três músicos da Large Unit.

Nessa oficina foi bastante trabalhada a improvisação livre, tipo de trabalho musical que eu havia visto com bastante frequência durante a pesquisa de mestrado em São Paulo. Voltei, então, a pensar que meu foco não deveria mais estar centrado na pesquisa de música eletroacústica. Aos poucos a ideia de trabalhar apenas com música eletroacústica foi perdendo o sentido e o meu interesse.

Houve mais um fato, ainda no Rio de Janeiro, que foi crucial para essa mudança: fui ao Audio Rebel em um evento organizado pelo Quintavant, dessa vez numa segunda-feira em vez de quinta-feira como de praxe. Avistei, logo na entrada, algumas figuras conhecidas dos eventos de música contemporânea e experimental da noite paulista, além de alguns dos professores cujo trabalho eu estava acompanhando no Rio de Janeiro. Nessa noite iria tocar o Infinito Menos, trio formado por Mário Del Nunzio, Henrique Iwao e Matthias Koole, cuja “atuação (...) perpassa a música contemporânea de concerto e a improvisação livre”³. A proposta, para aquela noite, era que tocassem com o baixista e artista plástico belga Peter Jacquemyn, cujo trabalho é sobretudo com improvisação livre. Mário, que eu conhecia do período em que estive em São Paulo para o trabalho de campo durante o mestrado, é uma figura bastante conhecida por ser um dos responsáveis pelas atividades do Ibrasotope em São Paulo, além de ter feito parte do NuSom na Universidade de São Paulo (USP). Conversei brevemente com Mário após a apresentação e saí de lá com a certeza de que não bastava mais me dedicar somente à música eletroacústica.

A ideia de música experimental havia aparecido durante a pesquisa de mestrado, sem, contudo, ter sido possível explorar com maior profundidade naquele momento. Nesse sentido, ficava evidente que havia uma espécie de

³ Fonte: https://www.facebook.com/events/727324917406752/?active_tab=about

lacuna sobre o tema em meu trabalho e que esse tema, por si mesmo, merecia um olhar – e ouvidos – mais atento(s).

Para mim, música experimental era uma categoria que aparecia muitas vezes, durante minha pesquisa sobre música eletroacústica, para se referir a sonoridades mais ruidosas, mais informais (no sentido de ter menos estrutura/forma), ou seja, mais livres em algum sentido. Pessoalmente sempre fui apaixonada por música eletroacústica, o que não poderia dizer sobre música experimental, cujas sonoridades sempre foram de compreensão mais difícil para mim. Custou muito para que eu entendesse diferenças entre aquelas sonoridades, que muitas vezes se davam mais socialmente do que pelas sonoridades em si.

Durante minha pesquisa de mestrado (Stringini Severo, 2015), como dito anteriormente, realizei uma etnografia da música eletroacústica na cidade de São Paulo, cujo foco foi principalmente a produção desse tipo de música no contexto acadêmico. No período de realização dessa pesquisa frequentei assiduamente um local chamado Ibrasotope, que realizava, naquele período, eventos semanais, geralmente nas sextas-feiras. No Ibrasotope era recorrente o uso da expressão “música experimental”. O local era bastante frequentado por alguns interlocutores tanto como espaço para a realização de performances/concertos quanto como espectadores. Era um ambiente festivo, descontraído, no qual era relativamente fácil interagir e estabelecer conexões/contatos.

Pude assistir a uma diversidade enorme de performances nesse lugar. Muitas performances se enquadram no que me referi como música eletroacústica – música acusmática, *live electronics*, paisagem sonora, entre outras – no entanto muitas dessas performances eram um misto de música eletroacústica com, por exemplo, improvisação livre. Percebi que a música eletroacústica fazia parte de um cenário de possibilidades sonoras muito mais amplo, ao qual muitas pessoas se referiam, naquele contexto, como música experimental.

No final do mesmo ano em que estive realizando essa etapa exploratória no Rio de Janeiro, em 2016, participei de três eventos, em São Paulo, que foram essenciais para que essa ideia se fortalecesse e se tornasse definitivamente meu tema de pesquisa de doutorado: a conferência “Sonologia

2016 – Out of Phase”, “an international sound studies conference”⁴, organizada pelo NuSom, grupo de pesquisa da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP); o Festival Música Estranha 2016; e a Encontro Sonora 2016, organizada pela rede Sonora, também ligada à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

No evento de Sonologia encontrei pessoas que já conhecia da pesquisa sobre música eletroacústica e percebi uma circulação bastante marcante das pessoas desse evento no Encontro Sonora e no Festival Música Estranha. De fato, os eventos foram organizados para acontecer no mesmo período, de modo que fosse possível participar dos três na mesma semana.

Após o encerramento do Sonologia 2016, iniciaram-se as atividades da “Encontro Sonora”, que estabeleceu, naquele ano, uma parceria com o Música Estranha lançando a convocatória “Criação Musical-Visual: Mulheres Criadora”⁵. É interessante pensar que fiquei sabendo do Encontro não através do congresso de sonologia, mas pela minha professora de saxofone na época, em Florianópolis, que estava muito ligada à rede de compositoras e musicistas do Sonora.

Aqui pude estabelecer um vínculo definitivo com o Sonora, que havia iniciado como “encontro de mulheres na música experimental”, deixando de ser apenas uma participante passiva que recebia os informes do grupo via e-mail para passar a ser uma participante atuante, me propondo, inicialmente, a ajudá-las na realização de uma pesquisa, cujo interesse era mapear a rede de participantes, que já estava em curso mas necessitava, conforme foi exposto numa das reuniões da Encontro, de apoio de alguém que trabalhasse com pesquisa qualitativa e quantitativa nas ciências sociais.

Meu vínculo com a rede Sonora foi essencial para ter acesso e credibilidade junto a outros grupos da Universidade de São Paulo (USP), mesmo com o que eu já possuía contato, o NuSom. Sempre era apresentada como membro da rede e essa introdução possibilitava que tudo fosse facilitado, que eu ganhasse credibilidade e conquistasse a confiança das pessoas. As pessoas da rede Sonora me acolheram muito bem desde o início e sempre fizeram um esforço para que pudesse me sentir integrada. No entanto, por

⁴ Fonte: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/>

⁵ Fonte: https://www.facebook.com/encontrasonora/?ref=br_rs

mais aberto que pudessem se mostrar, esses dois grupos estavam ligados ao ambiente acadêmico, que é um campo bastante fechado e, no qual, as pessoas da mesma área costumam se conhecer.

Em minha pesquisa de mestrado (Stringini Severo, 2015) trabalhei com compositores de música eletroacústica de três instituições universitárias na cidade de São Paulo, no Brasil. “Músicas eletroacústicas”, no plural, talvez faça mais sentido e jus à variedade de produção musical apresentada nesse campo, pois havia um misto de produções que, com maior ou menor proximidade, eram derivadas da música concreta, da música eletrônica e da música computacional. Ficou claro, para mim, que ainda há, dentro de algumas instituições universitárias, uma produção ainda ligada aos laboratórios de música/estúdios, no entanto mostra-se cada vez mais forte a tendência a trabalhar com um panorama mais amplo, que pode ser chamado de música experimental, na qual os elementos da música eletroacústica aparecem mais como recursos técnicos e sonoros utilizados nesse meio do que como um gênero musical ou campo musical em si.

Assim, partindo da rede de contatos que estabeleci durante a pesquisa de mestrado, realizei meu trabalho de campo de doutorado entre os anos de 2016 e 2018, inicialmente na cidade do Rio de Janeiro, partindo, posteriormente, e concentrando-se, fundamentalmente, na cidade de São Paulo, Brasil.

Dessa vez acompanhei outros grupos e outras redes de pessoas, mantendo apenas um dos grupos de uma das instituições de ensino superior da pesquisa de mestrado, a Universidade de São Paulo (USP), mais especificamente com o grupo de pesquisa NuSom, coordenado por Fernando Iazzetta e Rogério Costa. O NuSom ou Núcleo de Pesquisas em Sonologia tem se dedicado, nos últimos anos, a estabelecer, no Brasil, o campo da Sonologia, consistindo em um grupo de pesquisas cujo foco é a “investigação acadêmica num ambiente interdisciplinar que integra disciplinas voltadas para os estudos do som, para a reflexão crítica sobre a música e as artes sonoras e para a pesquisa no campo das técnicas e tecnologias musicais”⁶.

⁶ Fonte: <http://www2.eca.usp.br/nusom/>

Além desse grupo, também pude acompanhar, Universidade de São Paulo (USP), os encontros/reuniões da “Sonora: músicas e feminismos”, como descrevi anteriormente neste texto, uma rede de compositoras, musicistas, pesquisadoras e artistas sonoras feministas, das quais muitas trabalham com música experimental, e que iniciou, inclusive, nomeando-se como “Encontro de mulheres na música experimental”.

Também fizeram parte dessa etnografia a Orquestra Errante, a Camerata Profana e o Coro Profana, todos grupos de performance ligados à Universidade de São Paulo (USP). A Orquestra Errante é um grupo cujo foco é trabalhar com improvisação livre, sendo definida por alguns interlocutores como “um laboratório”. A Camerata Profana trabalha com obras abertas e composições contemporâneas, e o Coro Profana trabalha com “música vocal”⁷, ou seja, possui uma ênfase no uso da voz, buscando abordar também o uso da gestualidade e da expressão corporal. Esses três grupos realizavam ensaios semanais.

Fez parte dessa etnografia, da mesma forma, o Ibrasotope Música Experimental, onde tive a oportunidade de morar durante um período da pesquisa de campo. O Ibrasotope é “um núcleo que se dedica à produção e difusão de música experimental”⁸ e realiza atividades e apresentações de música experimental há onze anos na cidade de São Paulo. É um espaço libertário, politizado e no qual há grande respeito às diferenças: “não querem ser responsáveis por coagir ninguém, cada um faz o que acha certo fazer”.

O pagamento dos músicos é feito com o dinheiro das contribuições voluntárias, fixadas em um valor mínimo de dez reais, mesmo que a maioria das pessoas contribuam com uma quantia mais baixa que essa e mesmo quando não é possível contribuir, isso não impede a entrada no local. Apesar de venderem bebidas, as pessoas também se sentem livres para levarem suas próprias bebidas ao local. Não acredito que poderia haver reclamação, nesse tipo de situação, da parte dos organizadores. Cada um anota, na conhecida prancheta do Ibrasotope, o que consumiu. Muitas pessoas consomem fiado, alguns não pagam, e dificilmente você esperaria uma cobrança por parte das pessoas da casa.

⁷ Fonte: página do Coro Profana na rede social Facebook.

⁸ Fonte: <https://ibrasotope.wordpress.com/>

É um ambiente bastante aberto, não apenas em relação à organização, mas, sobretudo, em termos sonoros. Existe uma rotatividade muito grande de músicos/performers estrangeiros, além de algumas figuras habituais de São Paulo e do restante do Brasil. De acordo com Natacha, uma das responsáveis pelo Ibrasotope, não existe a contratação de músicos/performers para os eventos. Geralmente as pessoas de fora da cidade quando estão de passagem por São Paulo e querem algum lugar para apresentar um trabalho mais experimental, ou difícil de enquadrar em alguma outra categoria, recebem a indicação de pessoas pertencentes a sua rede de relações profissionais, para procurarem o Ibrasotope. Feito o contato, Natacha e Mário encaixam essas pessoas em um evento já organizado ou organizam um novo evento.

O Ibrasotope tem, com muita frequência, apresentações de músicos estrangeiros, muitos dos quais costumam ficar hospedados no próprio local, conforme pude observar e de acordo, também, com o que me contaram. Tive a experiência de dividir quarto com algumas dessas pessoas que passaram pelo Ibrasotope quando estava passando uma parte do meu período de campo lá. Eu já havia estabelecido contato prévio, algumas vezes informal, com vários interlocutores pois alguns deles foram presenças importantes quando eu estava realizando uma etnografia da música eletroacústica durante o mestrado em antropologia.

Pude acompanhar vários períodos de atividade do Ibrasotope ao longo dos últimos sete anos, incluindo seu encerramento em agosto 2018. Na ocasião do encerramento do Ibrasotope, foram organizados dois dias de festa e o evento foi chamado “Adiós amigos (gran finale da sede do Ibrasotope)”. O uso da palavra “amigos”, com representatividade não-binária, é um marcador interessante de discurso, mostrando um pouco do ambiente que era possibilitado e estimulado pelo Ibrasotope ideologicamente.

Nesse evento estavam presentes as figuras mais importantes da cena, no sentido de atuação frequente para a produção, a circulação e a recepção de práticas experimentais sobretudo na cidade de São Paulo. Muitos deles se apresentaram naquelas duas noites de performances: Daniel Brita, Matthias Koole, Mário Del Nunzio, Thiago Salas Gomes, Aquiles Guimarães, Brechó de Hostilidades Sonoras (Natacha Maurer e Marcelo Muniz), Stênio Biazon, Nahnati Francischini, Jessica Rosen, Daniel Carrera, Adriana Nunes, Paulo

Hartmann, Guilherme Pinkalsky, J-p Caron, Gregory Slivar, Ericsson Castro, Andrea Paz, Daniel Mendes, Gustavo Torres, Alexandre Torres Porres, Henrique Iwao, Bernardo Barros, Thiago Salas, Yuri Brusky e Valério Fiel da Costa. Além das performances, houve uma exposição de cartazes, produzidos pelo Estúdio Daó, de eventos ocorridos no Ibrasotope nos últimos anos.

O Ibrasotope encerrou, assim, suas atividades em um momento difícil economicamente, para o Brasil, com o avanço de ideias neoliberais que incrementaram os constantes cortes na área da cultura. Sem o apoio de editais para a realização de eventos na sede e sem apoio para alguns festivais que eram promovidos pelo Ibrasotope, como o FIME (Festival Internacional de Música Experimental), que iria acontecer no segundo semestre de 2018 e não foi levado adiante por falta de verba. Depois disso, brotaram algumas iniciativas esparsas pela cidade de São Paulo, sobretudo coordenadas pelo Circuito de Improvisação Livre (CIL), em diferentes lugares no centro e na zona oeste de São Paulo.

Também acompanhei os ensaios semanais do Ensemble de Música Experimental (EMEXP) da Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim (EMESP Tom Jobim). Esse ensemble faz parte das atividades oferecidas pela EMESP, uma escola que funciona como uma espécie de conservatório de música aberto/público, cujo ingresso é extremamente concorrido e requer passar por uma seleção que acontece anualmente. O ensemble ensaia durante um ano, mudando seus integrantes de um ano para outro através do processo seletivo aberto pela escola. O ensemble trabalhou com improvisação livre e com peças compostas por integrantes do próprio grupo. O EMEXP esteve em atividade durante 2016 e 2017, sofrendo interrupção em 2018.

Além dos grupos citados, acompanhei as atividades organizadas pelo Circuito de improvisação livre (CIL), cujas apresentações, quinzenais, contavam com a participação de algumas pessoas desses grupos que pude acompanhar bem como com a participação de pessoas que não estavam diretamente ligadas a esses grupos. As apresentações foram realizadas em variados locais de São Paulo. Também participei de algumas atividades organizadas pelos integrantes do NME/linda (Nova Música Eletroacústica), “um

espaço itinerante de fomento à música experimental”⁹, que também são responsáveis pela publicação da revista que leva o mesmo nome do grupo.

No mês de março, em 2017, fui a São Paulo para participar da primeira edição do WME (Women’s music event) e para assistir à primeira reunião presencial do ano da rede Sonora na USP, no departamento de música. No WME assisti a uma apresentação do grupo As Mercenárias e do Rakta, bandas punk formada por mulheres, bastante reconhecidas nesse meio. Algumas das artistas desses dois grupos são pessoas que já vi circular e, inclusive, realizar performances em eventos de música experimental como os realizados pelo Ibrasotope.

A princípio fiquei bastante intrigada com esses cruzamentos sonoros e custei a compreender as conexões e as relações de outros tipos de música com práticas experimentais sonoras ou o que estou chamando de “música experimental”: noise, punk, improvisação livre/free jazz, bem como algumas práticas mais ligadas à produção acadêmica como arte sonora, música eletroacústica e luteria experimental. Essas práticas se relacionam criando uma complexa mistura sonora que muitos interlocutores nomeiam como um possível campo de “música experimental”. Tratarei melhor sobre essa questão no próximo capítulo.

Durante o WME entrei em contato com Natacha Maurer do Ibrasotope para marcarmos uma conversa, expliquei que ficaria alguns dias em São Paulo, e falei do meu interesse de pesquisa. Ela topou e me convidou para conversar antes da apresentação do evento Dissonantes, que aconteceria na praça das artes, no centro de São Paulo.

O Dissonantes é um evento organizado desde 2016, a partir de uma ruptura interna do Sonora, devido a fricções e discordâncias de algumas participantes sobre questões com a prática artística e o academicismo da/na música. O Sonora havia assumido um caráter mais acadêmico do que algumas participantes esperavam, o que gerou um outro movimento, o Dissonantes.

Coordenado por Natacha Maurer e Renata Román, o Dissonantes é uma série de eventos de música experimental e eletroacústica cujas performances são realizadas, em sua maioria, por mulheres. As organizadoras

⁹ Descrição que consta na página do grupo na rede social Facebook.

priorizam a participação de mulheres, buscando uma representatividade de, pelo menos, 50% dos artistas que participam a cada edição. A iniciativa nasceu a partir de vários debates, sobretudo entre mulheres, sobre a ideia de que essa cena cultural/musical é dominada por homens cisgêneros: o que concordo plenamente, e pude ver diferença que essa iniciativa fez para todo o campo, trazendo à cena o discurso feminista.

Voltando ao dia do evento Dissonantes na praça das artes, sua décima edição, o primeiro da série em que estive presente, encontrei Natacha e ela sugeriu que conversássemos em um café próximo, antes do início das performances. Para minha surpresa, juntaram-se à conversa Renata, a outra organizadora do Dissonantes, e Mário, do Ibrasotopé. Em resumo, nossa conversa acabou se tornando uma reunião e apresentei o motivo de meu interesse em estar lá e querer acompanhar seus trabalhos.

Esse momento funcionou, em certa medida, como uma espécie de “ritual” de entrada em campo: a partir daí recebia, constantemente, convites para eventos e, o mais surpreendente, para alguns ensaios; além de convites de algumas pessoas oferecendo hospedagem em São Paulo sempre que fosse necessário, tornando-se uma rede de apoio para que a pesquisa pudesse acontecer.



Imagem 1 - Cartaz¹⁰ de divulgação da 11ª edição do evento Dissonantes, em 2017.

Assumir uma postura de colaboração, em vez de competição, é uma ideia que circula entre os artistas com os quais trabalhei em campo. E essa postura se reflete também nos trabalhos artísticos dessas pessoas que desenvolvem uma música colaborativa. Mário del Nunzio (2017), um dos responsáveis pelo Ibrasotope, escreve em sua tese de doutorado sobre as “práticas colaborativas em música experimental”, sem definir precisamente o que seria uma “prática colaborativa”, mas mostrando exemplos as relações entre artistas que atuam de maneira colaborativa. Ana, integrante da Orquestra Errante, da USP, em uma conversa se refere a “processos colaborativos” ou também “processos de criação compartilhada”.

Uma grande novidade em relação à pesquisa que desenvolvi no mestrado foi o surgimento da pauta sobre a participação de “minorias” nesse meio que, até então, era bastante “homogêneo”: a maioria das pessoas eram homens brancos cis-gênero, sobretudo de classe média/alta. A questão da participação de mulheres foi a primeira a abrir pautas desse tipo, em 2016. Do final de 2018 para o momento em que escrevo, 2019, houve uma crescente realização de eventos, performances e festivais como o Imprô, um festival de improvisação livre ocorrido no segundo semestre de 2019, que trouxeram a questão da participação de pessoas negras nesse campo, discussão que

¹⁰ Fonte: página do evento na rede social Facebook.

parece recente, da minha perspectiva, fora do que pode ser lido como música popular.

O festival Imprô trouxe uma roda de conversa sobre “A improvisação livre desde uma perspectiva negra”, conduzida por um artista negro da cena de música experimental, onde foram abordadas questões sobre a origem da improvisação livre estar ligada ao free jazz e como músicos negros foram protagonistas no surgimento desse tipo de produção musical. A maioria dos participantes e organizadores do evento eram meus interlocutores de pesquisa. Essa questão também era muito levantada pelas participantes da rede Sonora que investiam muito no estudo, leituras e discussões acerca do feminismo negro, mesmo com poucas pessoas negras participando do grupo.

Além dessas questões, o conturbado cenário político do Brasil de hoje, sobretudo com os acontecimentos a partir de 2016, acabou refletindo no trabalho de vários artistas desse meio. Isso ocorreu de duas maneiras: a primeira, os cortes de verbas públicas na área da cultura; a segunda, muitos artistas trouxeram esse debate à pauta por meio de performances, manifestos e eventos que ocorreram nesse período de 2016 a 2019.

Neste texto inicial busquei traçar parte dos caminhos que a pesquisa percorreu e alguns eventos e grupos marcantes que ajudaram a delinear esse campo e a maneira como o percebo. A seguir entrarei em questões sobre a produção de uma etnografia e parte dos caminhos teóricos que serviram de guia para que eu pudesse pensar esse campo.

1.2. Pensando a etnografia: antropologia em casa?

Minha trajetória acadêmica aponta para um percurso que começou pelo interesse em pesquisar estudantes de música, que participavam de uma orquestra sinfônica, no período da graduação Ciências Sociais. Naquele período, ainda era recente meu interesse em estudar música, passada a dúvida entre optar por um curso de graduação em música e um curso de graduação nas ciências humanas. A partir daí, mergulhei cada vez mais nesse universo da música ligada à academia, pesquisando a produção de música eletroacústica durante o mestrado, na qual me aproximei das pessoas e eventos que dialogavam com esse meio e eram chamados de “música experimental” por alguns, como dito anteriormente na primeira parte deste capítulo.

Havia, ali, sonoridades que soavam mais disruptivas, as performances eram mais densas, até mesmo “anárquicas”, no melhor sentido possível. Também eram tratados assuntos como política, as pessoas se mostravam mais críticas, mais abertas, e engajadas no discurso e muitas vezes na prática também, inclusive como artistas. Pela primeira vez vi nesse campo de produção musical – ligado, em maior ou menor grau, ao ambiente acadêmico, aos departamentos de música de algumas instituições, bem como entre a grande quantidade de eventos feitos fora desse ambiente – serem abordadas questões sobre feminismo, gênero e o espaço artístico de atuação de mulheres, principalmente a partir do ano de 2016. Como pesquisadora, essa questão também me afetava, pelas dificuldades (e facilidades em alguns casos como a rede Sonora) que claramente estavam relacionadas a esse fato durante o trabalho de campo.

Para mim é um movimento de aproximação e, ao mesmo tempo, de grande distanciamento e estranhamento – em termos estéticos, sonoros, artísticos, etc. A antropologia também se encarrega de estudar o que nos parece, à primeira vista, familiar. Da Matta, no famoso texto sobre o ofício do antropólogo, afirma que consiste em um trabalho de “transformar o familiar em exótico” (1978, p.28), o que virou quase um clichê na antropologia brasileira.

É sempre um desafio, na antropologia e, do mesmo modo, na etnomusicologia, fazer o que Nooshin chama de “etnomusicologia em casa” (2011, p.285). Os antropólogos que trabalham com antropologia urbana parecem ser constantemente questionados sobre a validade de seus trabalhos – sobretudo por pessoas de fora da antropologia – devido ao fato de não trabalharem com o que poderíamos chamar de uma “alteridade radical”. A música ocidental, principalmente a produção de música contemporânea, ainda é pouco estudada de uma perspectiva antropológica/etnomusicológica. Nooshin cita Shemelay (2001, p.25) para argumentar que estudar e estranhar o familiar é importante para um processo de descolonização da etnomusicologia.

Peirano, questionando a ideia de etnografia enquanto método, indaga-se sobre o “estranhar” ser “uma ferramenta fundamental na pesquisa antropológica” (2014, p.3). Mais do que entrar no mérito dessa questão sobre o estranhamento ser ou não fundamental à pesquisa antropológica, acredito na importância que Peirano atribui à pesquisa de campo para a antropologia, cujo “resultado fundamental” é “o despertar de realidades/agências desconhecidas no senso comum, especialmente no senso comum acadêmico” (2014, p.6).

Minha pesquisa também consiste em um trabalho “em casa” visto que na música experimental geralmente os participantes são pessoas brancas, de classe média, que vivem em uma grande metrópole como a cidade de São Paulo, ou seja, temos um perfil muito similar em termos socioeconômicos e temos muitos interesses similares no que diz respeito à arte. A maioria dessas pessoas estão em cursos de graduação e pós-graduação em música e alguns são professores universitários.

Moisala conduziu uma pesquisa etnográfica, sobre a vida e a obra da compositora finlandesa Kaija Saariaho, na qual trabalhou com a ideia de “etnomusicologia em casa” e, diferentemente da maioria dos trabalhos desse tipo na área, partiu do estudo não de um grupo ou cultura mas sim de um indivíduo, sendo, então, um estudo que, para o autor, situa-se entre “etnomusicologia e tradicional musicologia centrada no compositor” (2011, p.445).

Sobre a obra de Saariaho, Moisala considera que ela considera “qualquer som – seja ele natural, ruído, voz, acústico, instrumental, gravado,

processado, sintetizado ou qualquer combinação deles – como musical” (2011, p.445), característica comum entre compositores contemporâneos, e afirma que as “cores sonoras” são “um parâmetro estrutural central” (2011, p.445). O autor conclui que não é possível, desse modo, ter um conceito fechado para o que é música, mas, de outra maneira, deve-se refletir ou “perguntar o que ‘música’ é” (2011, p.445). Moisala também considera essa questão do que a música é a partir de uma “visão expandida” (2011, p.449) da ideia de Stock sobre a música como “um grupo inter-relacionado de conceitos, comportamentos e sons” (Stock, 1997, p.62, apud Moisala, 2011, p.449).

Seeger elabora uma definição de música bastante ampla e que dá ênfase à performance e à corporeidade. Para ele música está ligada à “intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música)” (2015, p.16). Além disso, também se constitui pela “construção e uso de instrumentos”, pelo “uso do corpo para produzir e acompanhar sons”, permeada pela “emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance” (SEEGER, 2015, p.16). Música é, portanto, “os próprios sons, após a sua produção” (SEEGER, 2015, p.16).

Turino (2008) comenta sobre o fato de que partindo do atonalismo e do dodecafonismo, passando depois pela música eletroacústica e pela música experimental, os movimentos estéticos dentro da história da música ocidental ampliam cada vez mais suas possibilidades sonoras. Para mim, faz muito sentido pensar nessa amplitude de sons que se tornam disponíveis para a composição de um trabalho musical a partir do cenário etnográfico/sonoro descrito nesta pesquisa.

Essa(s) música(s) que podem ser atribuídas à tradição européia/ocidental ainda carecem de contribuições no campo da etnomusicologia/antropologia da música. Uma referência bastante reconhecida é o trabalho etnográfico de Georgina Born (1995) sobre o IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), instituto francês que contribuiu muito para a produção de música eletroacústica e, de maneira mais genérica, música contemporânea.

De acordo com Menezes Bastos, citando Kunst (1950), em seu princípio a Etno-Musicologia, grafada com “hífen”, tinha a “música europeia” apenas

como um “objeto indireto de seu estudo” (KUNST apud MENEZES BASTOS, 2013, p.38), um objeto “tão somente indireto, marginal da Etno-Musicologia” (MENEZES BASTOS, 2013, p.39). Mais tarde, a partir da década de 60, a “música europeia” passa a ser um tema ou objeto de interesse crescente, segundo Menezes Bastos (2013).

Moisala cita Korsyn (1999) para falar da noção bakhtiniana que o autor tem sobre a música, na qual os trabalhos musicais são vistos como “eventos relacionais que existem em redes intertextuais” (Moisala, 2011, p.445). Partindo desse ponto de vista, o autor enfatiza que um etnomusicólogo deve, então, ao considerar a música e os trabalhos musicais como “eventos ‘polivocais’ dialógicos” (2011, p.446) ter como consideração inicial, para fins metodológicos, como esses eventos são “experenciados e verbalizados” (2011, p.446). Reflito, assim, sobre a importância do trabalho etnográfico como caminho metodológico para entender e pensar como os eventos musicais são experimentados e também verbalizados pelos interlocutores de pesquisa, ambos acessíveis apenas pelo extenso contato e convívio com as pessoas que performam e trabalham em torno da produção de um determinado tipo de música e através da participação em eventos e ensaios de grupos que trabalham com música experimental.

Feld escreve sobre a relevância e a dimensão da “voz antropológica” no campo da “ecologia acústica” (1994, p.9) – composto também por outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a história, os estudos de performance e a musicologia – cujo “conhecimento inicia na experiência” (1994, p.9). Feld destaca que o foco é a compreensão de como as pessoas vivenciam “mundos experienciais” bem como “suas vozes e sua humanidade” (1994, p.9). Isso não significa, em última instância, tornar-se o outro, o que seria impossível, e sim aceitar o “desafio de aproximar-se ou, pelo menos, de vislumbrar, ouvir, tocar outras realidades” (1994, p.9). O autor acredita que esse conhecimento sobre o outro é uma forma de combater a prepotência do pensamento imperial e colonialista. Questiono-me o que acontece, em termos de potencialidade e capacidade heurística do trabalho antropológico, quando o “outro” não está tão distante de nós mesmos, isto é, no caso de produzirmos uma “etnomusicologia em casa”.

Feld critica o fato de que, muitas vezes, na etnomusicologia as pesquisas são apenas estudos sobre a música ocidental “substituindo a história ocidental com um remoto exótico a-histórico” (1994, p.9), olhando o outro como olhamos para nós mesmo – inclusive ao assumir que “música” é uma categoria universal. Feld sugere, então, que o esforço seja feito em torno de uma “etnografia do som” (1994, p.10), a qual busca conhecer as “maneiras do som e sonoridades se conectarem ao meio ambiente, linguagem e experiência e expressão musical” (1994, p.10). Assim, o autor se autodenomina não mais um etnomusicólogo e sim um “eco-musi-ecologista¹¹” (1994, p.11), no qual “eco” faz referência à presença e sobre como o passado influencia e ecoa no presente, ou seja, o autor trabalha com a noção de memória, “som é memória” (1994, p.11), relacionada ao espaço/ambiente.

Feld explica como os pássaros e a água têm papéis centrais nas relações sonoras dos Kaluli, para a configuração de suas paisagens sonoras. A água inspira uma “imaginação musical” (1994, p.12) dos Kaluli, os quais usam termos relacionados à água para “nomes para os intervalos musicais, os segmentos da música, os padrões de ritmo e os contornos da melodia” (1994, p.12) bem como a água é tema para canções “sobre a água, com a água, e imaginando a música como água e fluxo vocal” (1994, p.13). Feld trabalha com a noção de *soundscape* (paisagem sonora) de Schafer para pensar o universo sonoro dos Kaluli. Penso que essas ideias de Feld são uma reflexão interessante para pensar o papel das coisas e dos não-humanos na constituição das sonoridades de cada grupo humano, onde para cada um existe um complexo conjunto de coisas que marcam seu fazer musical.

Magnani escreve, em artigo sobre a antropologia urbana, sobre a “espécie de discriminação doméstica” (2003, p.81) que ocorre dentro do campo antropológico em relação ao estudo de questões de temática urbana. Uma das explicações é o fato de que a antropologia é conhecida, quando vista de fora do campo, pelo estudo de objetos exóticos e a recorrência da abordagem, bastante própria e característica ao campo, de temas como parentesco e mitologia. O contexto de uma grande metrópole envolve uma complexidade de diferentes recortes possíveis dentro desse cenário, portanto o antropólogo deve

¹¹ “echo-muse-ecologist” no original.

evitar “cair na ‘tentação da aldeia’” (2003, p.83), ou seja, o autor propõe que a noção de comunidade não esteja atrelada a um local determinado, homogêneo, já que “a etnografia contemporânea deve levar em conta um fluxo muito mais amplo” (2003, p.91).

Apesar de minha pesquisa estar localizada a maior parte do tempo na cidade de São Paulo, também estive atenta aos fluxos e à circulação de artistas em outros locais como Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Florianópolis e ao recente circuito nordestino, em formação, entre as cidades de João Pessoa e Recife. Pude estar presente em atividades realizadas apenas em São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, no entanto acompanhei à distância, pelas redes sociais, a produção realizada nas demais cidades. No exterior acompanhei com grande proximidade, durante meu período de doutorado sanduíche, a produção e circulação de artistas no Reino Unido, sobretudo na cidade de Belfast.

Roberto Da Matta (1978) escreve, no célebre texto sobre o *anthropological blues*, possivelmente, em um contexto no qual a subjetividade ou a intersubjetividade não eram ainda pressupostos tão fundamentais e evidentes ao trabalho antropológico como são atualmente. Penso que esse texto resume genericamente as etapas que compõem uma pesquisa, no entanto esse texto marcou minha entrada na antropologia e ainda é uma maneira muito honesta e direta de falar sobre as dificuldades e transformações que estão implicadas no desafio de realizar uma pesquisa de campo.

Da Matta (1978) ao tratar do ofício do etnólogo/antropólogo relata três fases de pesquisa com as quais todos (antropólogos) passamos: a fase teórico-intelectual, a fase prática e a fase pessoal ou existencial. As três fases aparecerão de maneira recorrente ao longo da narrativa desta etnografia.

A fase teórico-intelectual é, certamente, a mais conhecida e da qual mais tratamos durante o processo de pesquisa/escrita, amparados pelo trabalho em conjunto com nossos orientadores/co-orientadores e colegas. As fases possivelmente menos discutidas no meio acadêmico da antropologia são a prática e a pessoal/existencial, relegadas às conversas informais e desabafos pelos quais passamos no decorrer desse (longo) processo.

Na fase prática, ou seja, “onde vou dormir, comer, viver” (DA MATTA, 1978, p. 24), tive que lidar com as dificuldades acarretadas pela escolha de

realizar um trabalho de campo fora da cidade onde vivo e estabelecer uma rotina de pesquisa em São Paulo, à qual costumava me deslocar com frequência e morava em períodos intermitentes, pois mantive minha residência fixa em Florianópolis. Nesses períodos de moradia em São Paulo, foi fundamental o apoio de amigos e das próprias pessoas com as quais trabalhei durante a pesquisa, que generosamente sempre me acolheram. Somam-se, a esse cenário, as peripécias decorrentes de realizar uma pesquisa de campo com o auxílio de uma bolsa de pesquisa e pouco recurso financeiro para realizá-la.

A terceira etapa, a fase pessoal ou existencial, lugar para o *anthropological blues*, é relativo às anedotas de campo e ao “toque romântico” (DA MATTA, 1978, p.30) que caracteriza o fazer antropológico, que está ligado ao inesperado, aos “imponderáveis da vida real” ou cotidiana, no sentido descrito por Malinowski.

Em certa ocasião, em uma conversa informal sobre pesquisas em ciências humanas, alguns interlocutores chegaram à conclusão, em tom de brincadeira, que realizar uma etnografia consistia em “fofoca com metodologia”. O trabalho de campo, para Da Matta, também é uma experiência que envolve “sentimento” e “emoção” (1978, p.30), sendo um processo no qual as relações humanas demandam empatia de ambas as partes envolvidas pois “só há dados quando há um processo de empatia correndo de lado a lado” (1978, p.34).

Para Magnani a etnografia consiste em “uma forma especial de operar” na qual “o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados” com o intuito de compartilhar com eles experiências daquele lugar sem, no entanto, “permanecer lá ou mesmo para captar e descrever a lógica de suas representações e visão de mundo” (2003, p.84-85). O objetivo da etnografia é, a partir de uma “relação de troca, comparar suas próprias representações e teorias” com as das pessoas que participam dela, para, então, sair dessa experiência “com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente” (MAGNANI, 2003, p.85)

De acordo com Strathern, o objeto de estudo dos antropólogos “consiste em elucidar e descrever os contornos da vida social” (2014, p.348). Mais do que propriamente contornos, trata-se de montar um verdadeiro “quebra-

cabeça” entre a imersão, total ou parcial, em campo e o momento de análise realizado na escrita. Sobre o efeito etnográfico, Strathern afirma que o momento etnográfico constitui-se numa relação entre “o que é entendido (que é analisado no momento da observação)” e “a necessidade de entender (o que é observado no momento da análise)” (2014, p.350).

O “quebra-cabeça”, neste caso, partirá de uma imersão, entre artistas e performers, de longa duração, porém com muitos momentos de intervalo nas idas e vindas a São Paulo durante o trabalho de campo. No momento da análise e da escrita estava definitivamente alocada em São Paulo, mas um pouco afastada, de maneira presencial, dos eventos de música experimental. No entanto, segui continuamente a maioria das publicações e divulgações de eventos nas redes sociais, além de conviver com alguns interlocutores em outras atividades culturais na cidade.

Mesmo com a ideia, surgida em campo, de que meus interlocutores produzem uma “anti-música”, como uma questão de ir “contra” determinadas correntes estéticas ligadas ao universo da música acadêmica, como veremos no capítulo seguinte, do ponto de vista da antropologia musical/da música, ou, mais tradicionalmente, etnomusicologia, eles realizam performances sonoras que são lidas como “música”.

Partindo da perspectiva de que a música pode ser olhada de maneira mais ampla que “apenas seus sons” (2008, p.237), Seeger propõe a noção de etnografia da música:

uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (...) é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. (2008, p.239)

Em outro escrito, Seeger (2015) argumenta sobre uma metodologia orientada para estudos etnomusicológicos como uma maneira de analisar ou procurar respostas sobre, por exemplo, o canto, visto como um fenômeno que está relacionado a processos sociais e a ideias de um determinado grupo sobre

o som e o canto. Poderia substituir a ideia do “canto” por “performance” ou, mais especificamente neste caso, “música experimental”:

Por que certos membros da comunidade cantam especialmente tais coisas, de tais maneiras, para tal plateia, em tal lugar e momento específicos? As respostas se encontram tanto nas ideias do povo relativas ao som e ao canto como na relação do cantar, em sua sociedade, com outras formas verbais e processos sociais. O modo de responder às questões irá sugerir uma metodologia para estudos etnomusicológicos. (2015, p.13)

Menezes Bastos parafraseia Mauss: “a música é social não só por seu conteúdo, mas também sua forma” (2013, p.35). Para Menezes Bastos, a linguagem musical e a “interface contextual” (2013, p.34) são eixos complementares na compreensão da música e os acontecimentos que a envolvem socialmente. O olhar da etnomusicologia, que traz conhecimentos da antropologia e da música, pode ser um caminho para a superação do paradoxo musicológico que o autor traz – da “antropologia sem música” e da “musicologia sem Homem”.

Diferente de Merriam, que propôs uma antropologia da música (1964), Seeger desenvolve seus argumentos a partir de uma perspectiva a qual nomeia de antropologia musical – “um estudo da sociedade sob a perspectiva da performance musical, mais que uma simples aplicação de métodos e interesses antropológicos à música” (2015, p.13) – acrescentando, ainda, dois porquês que o guiam na pesquisa antropológica musical: “Por que se faz música desta maneira e não de outra?” e “Por que afinal fazer música em dada situação, em uma sociedade?” (SEEGGER, 2015, p.14).

Outra diferença crucial está no fato de que para Seeger a antropologia da música, conforme proposto por Merriam, trata a música como “parte da cultura e da vida social” (2015, p.14), enquanto uma antropologia musical centra-se no fato de que performances musicais “criam” variados “aspectos da cultura e da vida social” (2015, p.14), enfatizando, assim, “o processo e a performatividade” (2015, p.15), ou seja, a “criação e a recriação” (2015, p.16) de aspectos da vida social são dados através ou mediados pela performance.

Nesse sentido, pensar a música através da performance como motor criativo do social, também passa pelos escritos de Small sobre a noção de “musicizing”. Small (1998, p.9) utiliza o gerúndio, em inglês, do verbo “to music” (algo como “musicar”, conforme tem sido utilizado em trabalhos recentes no Brasil), que engloba em sua ideia o “to perform” (performar) – e o “to make music” (fazer música). O “musicar” tem sido um conceito ou abordagem que tem sido retomado, ou redescoberto, no Brasil por Suzel Reily nos últimos anos, resultando na publicação sobre o “musicar local” em 2018, entre outros trabalhos como o de Alice Villela (VILLELA et al., 2019).

Small elabora uma crítica ao processo de objetificação das obras de arte, que resultou na crença, na música, de que “o significado musical reside unicamente nos objetos musicais”¹² (1998, p.5). O autor apresenta algumas consequências dessa maneira de pensar a música: a primeira, a ideia de que as performances são “imperfeitas” e uma “representação aproximada da obra em si” (1998, p.5); a segunda, a performance musical passa a ser pensada como “um sistema de comunicação de mão única” (1998, p.6), no qual o compositor transmite uma ideia ao ouvinte mediada pelo performer; a terceira, de que as performances têm “um limite elevado de qualidade possível” (1998, p.6), limitado por performances reconhecidas ou tidas como referência para uma determinada obra; e, por último, a ideia de que “cada trabalho musical é autônomo”, ou seja, “ele existe sem necessariamente se referir a qualquer evento, ou qualquer ritual” ou qualquer contexto “religioso, político” ou “crença social” (1998, p.7), trazendo a ideia kantiana de “contemplação desinteressada” (1998, p.7).

Ao negar essas consequências, Small propõe uma nova definição, o “musicar”, para pensar a música em seus aspectos performativos e sociais de maneira mais ampla e ativa:

Musicar é tomar parte, em qualquer capacidade, de uma *performance* musical, seja se apresentando ou ouvindo, ensaiando ou praticando, oferecendo material para *performance* (o que também se chama composição), ou dançando. Podemos por vezes até estender o significado do musicar às atividades das pessoas que verificam os ingressos na porta, ou as pessoas que movem o piano e bateria, ou

¹² Tradução livre.

os *roadies* que deixam os instrumentos preparados e fazem as checagens de som, ou os faxineiros que limpam tudo depois que todos foram embora. Eles também estão contribuindo para a natureza dos eventos em uma *performance* musical (SMALL, 1998, p.9, na tradução de VILLELA et al., 2019, p.18-19)

Segundo Alice Villela (et al.) a perspectiva de Small tem recebido uma “visibilidade crescente” entre “musicólogos, etnomusicólogos, antropólogos da música, *performers* e educadores especializados em música” já que essa abordagem tem como referência os “modos pelos quais as pessoas interagem com a música, independentemente de qual seja essa relação” (VILLELA et al., 2019, p.19).

Nessa breve revisão bibliográfica busquei trazer algumas das principais referências que guiaram teoricamente minha pesquisa, bem como situá-la entre tantas abordagens que seriam possíveis na antropologia. O capítulo a seguir entrará mais a fundo na(s) ideia(s) de “música experimental” que este trabalho abordará, trazendo tanto ideias de pesquisadores do campo da música quanto concepções nativas que apareceram no decorrer desta pesquisa.

SEGUNDO CAPÍTULO

2.1. Música experimental/práticas experimentais: “um guarda-chuva bem complexo”¹³

O que é ou o que se entende por música experimental? Em que tradição se insere? O que meus interlocutores entendem por música experimental? O que produzem? Quais as aproximações entre as definições correntes para o termo e a experiência dessas pessoas? Essas são algumas das perguntas que servirão de guia para as próximas páginas deste trabalho.

Quando falamos em “música experimental” estamos nos referindo a uma expressão utilizada genericamente para caracterizar um conjunto de práticas diversas que se inter-relacionam sob essa designação. Tratarei, inicialmente, de como essa expressão é compreendida e como surge em termos históricos e estético-musicais, dentro do contexto do que podemos entender como história da música, que é, nesse caso, uma história da música que chamamos genericamente de “ocidental” ou, então, de proveniência, sobretudo, europeia e norte-americana. Passarei, em seguida, a uma análise das definições e conceitos, em torno dessa expressão, que surgiram durante esta pesquisa. Mais adiante, no decorrer desta tese, apresentarei com maior detalhamento e especificidade as práticas que compõem esse termo, principalmente no seu entendimento no contexto deste trabalho etnográfico.

O trabalho de pesquisa de Del Nunzio (2017) mapeia a produção de música experimental no cenário brasileiro indicando eventos, festivais, selos, além de analisar o trabalho de alguns grupos-chave para esse cenário. Essa pesquisa possui um valor enorme por ter sido realizada por alguém de dentro do campo, um criador/produtor/realizador da cena música experimental em São Paulo há mais de uma década. Quando sua tese foi defendida, meu trabalho de campo já estava em andamento e é possível perceber um intercruzamento de dados, locais, pessoas, grupos, entre a minha pesquisa e a dele, o que

¹³ Fala de uma interlocutora.

reforça a importância central de algumas figuras e lugares. Diferente desse trabalho cujo foco é um olhar do campo da música, com ênfase em processos de criação musical, pretendo, no entanto, concentrar-me em uma abordagem antropológica, sobretudo da perspectiva da antropologia da música (ou do som)/etnomusicologia para esse fenômeno.

Del Nunzio argumenta que, dentro do campo da música experimental, a palavra “música” é frequentemente questionada, sendo utilizada tanto em um sentido de “negação – ‘não-música’, ‘antimúsica’” quanto por termos “substitutos” como a designação “arte sonora” (2017, p.10). O autor cita Campesato (2007) para estabelecer as características do que se denomina por arte sonora: um misto de práticas musicais, artes plásticas e arquitetura, guiadas pelas relações entre som e espaço, e que se formou a partir de “três influências fundamentais: as instalações, a arte da *performance* (em especial os *happenings*) e a música eletroacústica” (Del Nunzio, 2017, p.10), ou seja, difere-se da “música” pelos “modos de atuação distintos, ainda que fronteiriços” (Del Nunzio, 2017, p.10).

O termo “experimental”, para Del Nunzio (2017), também é alvo de controvérsias quanto a sua significação em “música experimental”: pode ser lido como referente a “experimento”, “experiência”, “empírico” e é usado em diversos gêneros e movimentos musicais, como é o caso da Tropicália, para denotar atributos como “inovação formal” e “invenção” assim como ideias ligadas a noção de “radicalidade”, “liberdade” ou, de maneira genérica, referir-se a ideia de “vanguarda”¹⁴ (Dunn, 2008, apud Del Nunzio, 2017, p.15). Quando é utilizada em gêneros musicais como o rock, “rock experimental”, ou pop, “pop experimental”, Del Nunzio afirma que “funciona como um indicativo de modificação em relação a algo pré-estabelecido” que, no entanto, “mantém características suficientemente fortes para manter-se como a designação primária” (2017, p.16).

Como é possível notar, “experimental” pode ser usado amplamente e em diversos contextos musicais. O sentido de “música experimental” utilizado

¹⁴ Mais adiante, no texto, o autor afirma que “‘música de vanguarda’ referia-se habitualmente à música serial e pós-serial” (Del Nunzio, 2017, p.22) do período pós-guerra. De acordo com Anderson (2002, apud Del Nunzio, 2017) a diferença entre música de vanguarda e música experimental reside no fato de que a primeira se refere a “uma linhagem que deve ser continuada” e a segunda a uma atuação que consiste em um de modo “reagir contra” (Anderson, 2002, apud Del Nunzio, 2017, p.23).

neste trabalho de pesquisa é o mesmo empregado por Del Nunzio – que também pesquisou a produção de música experimental no contexto brasileiro – cuja expressão revela e pode ser resumida pela palavra “diversidade” (2017, p.17). Para o autor a variedade de usos e atributos relativos à expressão “música experimental” revela que não existe unanimidade de sentidos. Isso possibilita, então, um uso amplo que inclui “situações musicais diversas”, as quais propiciam que “indivíduos com formações diferentes e orientações artísticas díspares possam coabitar os mesmos espaços” e possam criar efetivamente “uma comunidade de prática artística” (Del Nunzio, 2017, p.28).

Novak se refere à dificuldade de descrever sonoramente o *noise* devido à diversidade de processos criativos:

pode ser improvisado e livremente tocado ou deliberadamente preparado, editado e composto; pode incluir elementos reconhecíveis de outras práticas musicais e usar instrumentos existentes, ou ser totalmente não referencial na invenção de sons eletrônicos ao vivo originais¹⁵ (2013, p.7, tradução livre)

A descrição que o autor faz desses processos de alguma forma resume a diversidade que também verifiquei em meu trabalho de campo com música experimental.

Desse modo, “experimental” faz referência à produção musical cuja origem histórica remonta, inicialmente, à música de concerto norte-americana da primeira metade do século XX, a chamada “música experimental americana”, realizada por compositores como Anton Webern e Adolph Weiss (Del Nunzio, 2017, p.16). No contexto europeu desse período pode-se referir à obra de Edgar Varèse que fazia “associações laboratoriais e científicas em seu discurso”, ou seja, que remetiam à noção de “experimento científico” (Del Nunzio, 2017, p.18) sem, no entanto, concordar com o uso da expressão “música experimental”, já que o compositor defendia que a etapa experimental do processo de criação se restringisse à fase que antecede a peça finalizada (Del Nunzio, 2017).

¹⁵“the invention of original live electronic sounds” no original.

Ballantine escreve sobre a ausência de uma “estética articulada” (1977, p.224) no que diz respeito à música experimental e afirma que, por isso, é avaliada negativamente, algumas vezes, por autores como Richard Middleton que a considera mais uma filosofia do que um “movimento musical genuíno” (Middleton, 1975, p.85-86, apud Ballantine, 1977, p.224).

Quanto ao uso da expressão “música experimental”, uma interlocutora entra na mesma problemática indicada também por outros interlocutores: seu uso é uma forma de atribuir genericamente um nome para um conjunto de práticas que são difíceis de serem nomeadas, mas que se relacionam entre si. Ouvi diversas vezes atribuírem o termo ou conceito “guarda-chuva”¹⁶ para se referirem à expressão “música experimental”: é “um guarda-chuva bem complexo”. Outra interlocutora afirma que utiliza “a palavra ‘experimental’ para não ter que pensar muito em qual palavra pôr, então a gente acaba pondo num guarda-chuvão”. Roberto diz que “definir para mim, assim, música experimental, é difícil, né, é um leque de possibilidades na verdade”.

Nessa categoria entram práticas que estão de algum modo fora da lógica do mercado ou indústria fonográfica: “tudo que a gente acha que é ou um pouco fora da curva em relação ao mercado” (Maria). Também é utilizada no sentido de experimento, ou seja, de experiência aberta para tentativas e erros: “eu chamo de ‘experimental’ mais porque, pra mostrar que eu posso tá tentando coisas e errando e tudo bem, pra ter um caráter de experiência, de experimentalismo mesmo” (Ana).

Nesse sentido, um interlocutor observa que a música experimental “tem esse lado de pensar como experimento”, isto é, há uma abertura para testar possibilidades sonoras ou de performance “como um lugar de você colocar em teste algumas propostas e observar os resultados que sai disso, comparar coisas”, ou seja, existe “uma pesquisa prática, de você estar procurando coisas” (Laura). Dessa pesquisa prática podem resultar “coisas novas (...) coisas inusitadas”, coisas que são “resultados do acaso”, tornando “super aberto o leque de perspectivas que dá pra observar” (Ana).

¹⁶ Em inglês é utilizada a expressão “umbrella term”. No dicionário Collins de língua inglesa sua definição consta como: “term used to cover a broad number of functions or items that all fall under a single common category”.

A possibilidade de “poder experimentar” implica em uma abertura ou “liberdade”¹⁷ para sons e maneiras de tocar fora do que é convencional em gêneros musicais mais conhecidos ou mais tradicionais, de acordo com Ana: “é a ideia de poder experimentar coisas fora de moldes pré-estabelecidos, que já existem, então acho que tem essa liberdade de poder não se inserir numa caixinha que já existe”.

A mesma interlocutora explica que sua atração pela música experimental está justamente na abertura ou possibilidade para criar novos sons ou novas maneiras de tocar seu instrumento: “o que me chama na música experimental é poder experimentar com outros tipos de sons, instrumentos, de criar, né, tanto de você poder preparar o piano e modificar o som daqueles instrumentos seja, no meu caso, acusticamente”.

Para Ballantine (1977) a noção de participação é fundamental para a compreensão da ética envolvida na produção de música experimental, cuja audiência muitas vezes está envolvida em situações de criação, mostrando que a lógica de co-criação se revela como um dos aspectos para entendermos a música experimental. Esse aspecto permite tratar a música experimental como um tipo de música “genuinamente participatória” (Ballantine, 1977, p.227).

Nesse sentido, a noção de arte defendida por Cage, segundo citação de Ballantine, inclui a ideia de arte “socializada” (Cage, 1967, apud Ballantine, 1977, p.228), ou seja, a arte é mais do que um objeto pensado e realizado por uma única pessoa, constituindo-se, então, como “um processo colocado em movimento por um grupo de pessoas” que “fazem coisas” e tem a “oportunidade de ter experiências que de outro modo não teriam” (Cage, 1967, apud Ballantine, 1977, p.228).

Como consequência, desse novo tipo de concepção de arte, há uma mudança na tradicional separação – que, por vezes, resulta em um possível distanciamento – entre público e artista(s), já que existe a abertura, em algumas performances, para que a audiência se envolva em sua realização¹⁸.

Além disso, existe ainda uma mudança no *status* atribuído aos artistas, sobretudo no que diz respeito à popular ideia de “dom” quando nos referimos

¹⁷ Discutirei mais adiante sobre a ideia de “liberdade” nesse contexto.

¹⁸ Abordarei esse assunto mais adiante ao analisar a questão da recepção na música experimental.

aos músicos, conforme ironiza Wishart ao falar das relações entre audiência e artistas na música experimental:

Eles não são 'o público' separado dos 'Artistas' por um inquestionável ato de deus que levou algumas pessoas a nascerem com uma "Faísca Criativa", um "Dom Artístico", destinados a divertir uma vasta horda de supostamente sem-imaginação. (1974, p.8, apud Ballantine, 1977, p.228, tradução livre)

Essa mudança no modo de ver a arte permite que um novo modelo de "comunidade musical" (Ballantine, 1977, p.228) seja pensado e realizado. Ballantine (1977) cita como exemplo algumas peças de Cornelius Cardew que foram pensadas para serem executadas tanto por pessoas com aptidão/habilidade musical com um determinado instrumento bem como para pessoas sem experiência alguma com esse tipo de prática.

Além da possibilidade de poder experimentar sons e instrumentos ou formas de tocar seu(s) instrumento(s), também é possível experimentar relações, ou seja, novas formas de organização em torno do processo coletivo de produção musical. Para Ana, falar em música experimental está relacionado a "experimentar os modelos dos grupos". Dessa maneira, quando há uma produção coletiva, "quando é coletivo", é possível experimentar também "como que se estabelecem as hierarquias e as organizações dos grupos que fazem aquela música".

Para ela, grupos como a Camerata Profana e o Coro Profana são exemplos de organizações coletivas que funcionam de uma maneira experimental: "olhando pra Camerata ou pro Coro (...) eu sinto que a gente sempre foi, se organizou, de um modo meio experimental, de tentar, de ir testando quais organizações funcionavam ou não" (Ana). Já a Orquestra Errante possui uma organização que poderia ser considerada menos experimental pois conta com a figura de um coordenador desde o seu princípio – por mais que, para minha interlocutora, não exista exatamente uma hierarquia entre coordenador e grupo – e, além disso, funciona de uma maneira mais institucionalizada em razão de estar vinculada à USP: "a Orquestra Errante tem um coordenador (...) e ela é um pouco mais institucional nesse

sentido, não que ela seja hierárquica, mas ela tem de fato uma figura que coordena ali” (Ana).

Roberto acredita que a organização desses grupos influencia sua forma de pensar e fazer música experimental “a gente tá muito influenciado pelo pensamento dos grupos de estudo”. No mesmo sentido, Ana menciona que a organização dos grupos tinha influência em seu modo de fazer música, tornando evidente, em sua prática, a própria organização do grupo:

o jeito que a gente se organizava refletia na música que a gente fazia, em relação a lideranças e quando tinha uma direção clara, se a música que a gente fazia ela mostrava e deixava claro como aquele grupo se organizava ou não (...) o jeito que a gente fazia a música realmente revelava muito sobre o nosso jeito de se organizar.

Para Roberto, também meu interlocutor, é possível a criação individual “lógico que dá pra fazer música experimental desde a perspectiva do compositor viajando na cabecinha dele”, no entanto existe grande relevância da criação coletiva nesse campo “pra mim passa muito, a música experimental, por um lado de coletivização (...) é muito forte esse lance de você criar coisas no coletivo, em grupo, interdisciplinaridade das coisas”.

Referindo-se ao trabalho coletivo de grupos como o Nusom em colaboração com um grupo de pesquisadores do departamento de matemática para a criação de *patches* e novos modos de processamento sonoro, Roberto aponta que “então, aí, de novo tem um caráter de coletivização que eu acho que é muito forte na música experimental”.

Ana afirma que “tudo é possível” nesse campo, e que é possível experimentar tanto em relação com “aquela música e aqueles instrumentos” quanto “com o seu próprio corpo”, o que considera uma experiência “bem forte”. Outra interlocutora, Laura, também caracteriza o uso do corpo, “também essa exploração do corpo e do corpo em cena” como uma expressão importante dentro da produção de música experimental, remetendo à interdisciplinaridade e ao caráter coletivo de criação das obras presentes no campo: “já não é mais só música, nem tampouco é só teatro, é mistura das duas coisas. Aí de novo temos uma plataforma onde todos os envolvidos estão

criando e estão se colocando como compositores de algum modo, assim, isso pra mim é muito forte”.

Para Ballantine (1977) a música experimental passou por um processo parecido com o que ocorreu no dadaísmo: uma destruição da aura¹⁹ artística, no sentido de Walter Benjamin, por recorrerem a valores, ideias e materiais que não seguem a lógica de mercado. Outro fator que contribui para isso é o “fenômeno de ‘proximidade’” (Ballantine, 1977, p.232), em relação ao público, que se estabelece a partir do distanciamento de noções que costumavam dominar o campo da arte: “exclusividade”, “elitismo”, “código privado”, “expertise”, “de uma obra de arte única e permanente”, e, ainda, a noção de genialidade.

Acredito, no entanto, que alguns desses valores ainda estão presentes na música experimental por continuar sendo um território do campo da arte, conforme pude observar etnograficamente. Esses valores que a música experimental nega ou se afasta, no sentido descrito por Ballantine, são valores reconhecidamente buscados por alguns dos meus interlocutores, mas, na prática, ainda são valores que dificilmente se deslocam por completo do campo artístico.

Ao mesmo tempo em que era convidada a participar de algumas performances, também havia uma constante vigilância acadêmica, por ser um campo com presença significativa de pessoas com pós-graduação em música. Em determinados lugares, como em atividades ligadas à USP, precisava constantemente falar sobre minha origem e formação acadêmica e o que pretendia abordar na tese. Pelo fato de uma grande parte das pessoas envolvidas nesse campo ter um vínculo com a academia, constantemente me sentia vigiada ou interrogada sobre, por exemplo, o que eu estava escrevendo, como os dados seriam utilizados, que teorias estava utilizando, que livros estava lendo.

Durante algumas entrevistas recebia indicações de que partes não colocar no trabalho, sobretudo quando se tratavam de fofocas ou críticas ao trabalho de outros artistas conhecidos por mim e por essas pessoas. Dois

¹⁹ Ballantine afirma que para Benjamin a aura está ligada a uma função ritual que estabelece seu “valor de uso original” (Benjamin, 1936, apud, Ballantine, 1977, p.231) que é “a base para a única qualidade da ‘autenticidade’ na obra de arte” (Ballantine, 1977, p.231).

interlocutores pediram, por exemplo, para não falar do relacionamento que havia entre eles e perguntaram se era possível que eles tivessem acesso à tese e aos trechos que seriam utilizados das entrevistas antes que a tese fosse entregue à banca. Essa vigilância me deixou bastante incomodada, pois tenho consciência dos limites éticos envolvidos em uma pesquisa, assim como também acredito na autonomia acadêmica que deve ser exercida durante a confecção de um trabalho como esse.

De uma maneira positiva, também recebia indicações de leituras, geralmente dissertações e teses de pessoas ligadas aos grupos de pesquisa e integrantes e ex-integrantes dos grupos de performance. Do mesmo modo recebi inúmeras indicações de artistas, que com frequência eram músicos do exterior, cujos trabalhos deveria escutar.

Ballantine (1977) faz uma interessante reflexão sobre o código de vestimenta do público de música experimental. As pessoas presentes na audiência da performance deixam de se vestir formalmente, como era costume em concertos tradicionais, e passam a vestir roupas do dia-a-dia, “sem distinção entre ‘vida’ e ‘arte’” (Ballantine, 1977, p.232), ou seja, sem distinção entre os rituais da vida cotidiana e o ritual oferecido pela performance, mostrando que a arte pode ter uma “próxima e necessária relação com a vida” (1977, p.232) ao sair da “consagrada área de performance tradicional” (1977, p.232).

Os códigos de conduta na música experimental podem ser um pouco mais informais em algumas instâncias, como no caso da vestimenta, no entanto não acredito que isso a torne uma arte necessariamente mais próxima da vida cotidiana das pessoas, pois ainda são muitos os distanciamentos em relação ao público em geral, seja pela dificuldade de acesso ou em relação a sua difícil fruição e compreensão dos sentidos apresentados pelos artistas no cenário que pude acompanhar.

Novak (2013) descreve a cena musical do *noise*, tida particularmente como “underground”. Em minha pesquisa também havia uma vasta circulação em ambientes/locais que poderiam ser considerados underground em São Paulo, mas também havia uma proximidade fundamental com o meio acadêmico e a produção de música no ambiente universitário. Talvez pudesse ser lido com *underground* dentro da própria academia se comparado ao que

tradicionalmente se ouve e se vê. Dentro da lógica acadêmica, em relação ao que se produz em termos musicais, a música experimental poderia ser vista como desviante ou uma tentativa de crítica ao que é corrente em termos musicais naquele ambiente.

Entre meus interlocutores, a música eletroacústica, principalmente em seu formato de concerto acusmático, aparece como uma referência bastante ligada ao ambiente acadêmico, “ultrapassada” para alguns, “datada” para outros. Também é uma referência de música que repete, por exemplo, as relações de trabalho com a divisão tradicional entre compositor e intérprete.

Laura conta que durante a faculdade teve mais contato com o “repertório eletroacústico ‘clássico’ (...) coisas que são apresentadas em concertos acusmáticos” que ela julga serem “mais comportados”. Ela menciona que seu contato inicial com “essa música mais experimental” foi quando estava em um momento de “transição” no qual começara a produzir os concertos e as revistas do NME e havia ido algumas vezes ao Ibrasotope. Nesse período percebeu que “existia uma música que não era tão formal quanto a música de concerto eletroacústica” e, que, por isso, ela achou “muito mais gostoso, tanto do ponto de vista da escuta, coisas mais diferentes e interessantes em geral”.

Ela menciona que se inseriu nesse meio, inicialmente, no Ibrasotope, tocando peças eletroacústicas que ela “fez no estúdio” da universidade, onde trabalhava com um compositor de referência na área. Laura considera que a música experimental está “mais viva por aí, por outros espaços”, muitos deles “acaba(m) sendo fora da academia”, outro motivo pelo qual despertou seu interesse, já que vinha de uma longa trajetória de produção/composição musical dentro do ambiente acadêmico²⁰. Dentro do ambiente acadêmico, a USP aparece como a principal referência para a produção de música experimental se comparada com outra grande instituição, a UNESP, em São Paulo, que também possui um departamento de música com expressiva produção contemporânea: “mesmo na academia, a USP tem uma abertura para a música mais experimental também, mas na UNESP, onde eu mais frequentava, era mais restrito ao concerto tradicional”, nas palavras de Júlia.

²⁰ Além desses fatores, apresenta-se aqui a problemática da questão de gênero, pelo fato de ser uma compositora em um ambiente formado por uma maioria de homens, como é o caso do estúdio onde ela fez sua formação acadêmica. Essa temática será abordada no quarto capítulo.

Ana cursou bacharelado em piano na USP, onde teve contato com um repertório de “música erudita, (...) [repertório] romântico-clássico”, sobretudo nos anos iniciais da graduação, no entanto, afirma que, para ela, “nunca fez muito sentido” se dedicar ao estudo dessas peças. Ela menciona que teve dificuldade para se adaptar ao curso, pois não sabia com exatidão o que faria em um bacharelado em instrumento, além disso “nunca tinha feito conservatório na vida, nem estava acostumada com o ambiente da música tradicional”.

Aos poucos se identificou com outros espaços e repertórios diferentes dos que eram oferecidos no curso de graduação, aproximando-se de práticas experimentais: “[me] descobri em outros espaços além dos espaços do bacharelado em piano (...) tenho me achado em outros espaços, mais na música experimental, na improvisação livre”. Seu primeiro contato com música experimental foi através das práticas de improvisação livre na Orquestra Errante durante a graduação.

Antes disso teve contato com peças de música contemporânea quando estava se preparando para o vestibular da USP, em um “cursinho de música, de teoria”. Ela considera que esse repertório apresentado no cursinho “não era exatamente experimental”, entretanto foi uma experiência estética marcante ter contato com outro tipo de repertório além daquele que ela estava acostumada a tocar: “mas pra mim que só conhecia música tradicional até o século XIX, [a professora] pôs pra gente ouvir música eletroacústica, e várias outras peças de música concreta também, fiquei, assim, super impressionada”.

Tsioulakis (2011) realiza uma etnografia da cena musical do jazz em Atenas, considerada uma “subcultura” pelo autor. Ao contrário do que Tsioulakis afirma sobre os músicos desse contexto, que não costumavam se referir a si mesmos como músicos de jazz, por outro lado, na cena de música experimental, em São Paulo, meus interlocutores pareciam bastante abertos quanto a essa denominação e parecia ser um meio bastante democrático para incluir novos músicos, apesar de circular em lugares restritos e não contar com um número muito grande de pessoas.

A música experimental parece, para mim, ser aberta à participação de músicos tanto instrumentistas com formação acadêmica ou formal em música (como uma formação em conservatórios, por exemplo) quanto para músicos

amadores ou pessoas muitas vezes nem se consideram realmente músicos e, sim, performers ou pessoas simplesmente interessadas em trabalhar com som. Fui convidada diversas vezes a participar de algumas “gigs”²¹ ou performances, e, do mesmo modo, tentavam me motivar diversas vezes a experimentar, mesmo sem me considerar realmente uma musicista – no máximo uma pessoa com interesse em aprender alguns instrumentos musicais e que tentou aprender vários deles nos últimos anos, sem muito sucesso, no entanto.

Tsioulakis afirma que devido à dificuldade dos músicos se autoneomarem “músico de jazz” ele começou a se referir a eles como “uma pessoa envolvida na cena do jazz” (2011, p.176). Isso também aconteceu comigo algumas vezes em que tentei utilizar a palavra “músico” ou “compositor”, sendo alertada de que eles eram “performers” ou, então, na maioria das vezes, pessoas que “tocavam” e faziam parte da cena de música experimental ou, ainda, “artistas sonoros”, que aparecia mais raramente. Parece haver uma tendência na música contemporânea a não se auto-afirmar como músico ou compositor e sim como performer.

Ballantine acredita que a criação musical se torna possível para todos na música experimental através de uma “revolução no aparato da produção musical” da mesma forma em que se torna possível possuir uma obra de arte devido à “revolução no aparato de reprodução” (1977, p.232), referindo-se às ideias de Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte. Para Ballantine a reprodutibilidade da obra de arte na música só foi possível com o “desenvolvimento da gravação sonora”, antes disso era possível tornar uma obra de arte disponível ao público investindo na “produção em performance (*grand opera*, orquestras maiores)” (1977, p.232).

No contexto da reprodutibilidade técnica emergente no século XX, o autor acredita que o advento do uso de fitas magnéticas para fins composicionais, como na música concreta e na música eletrônica, tornou um

²¹ Termo bastante utilizado entre meus interlocutores. Significa show ou apresentação ao vivo, nesse contexto. De acordo com a wikipedia, o termo costumava ser utilizado por músicos de jazz e é um diminutivo da palavra “engagement” (compromisso ou convite). Também pode estar relacionada à palavra “gigging”, que significa ter um trabalho pago.

desafio pensar na ideia de aura e na noção de autenticidade na obra de arte musical (Ballantine, 1977). Ballantine acredita que a introdução da noção de aleatoriedade na música como um “princípio de performance”, na segunda metade do século XX, “nega a possibilidade de uma única autenticidade, uma aura”, nas peças musicais, ao garantir “um infinito número de diferentes versões ou realizações” tornando “impossível” que a aura seja acrescida “ao produto final” (1977, p.232).

Tsioulakis e Hytönen-Ng (2017) citam a noção de “technophobia” em Fonarow (2006) e Shank (1994) como exemplos de pesquisas que mostram a contra-mediação em relação ao uso de meios tecnológicos. (Pergunto-me: existe algo como uma noção de “technophilia”?) Alguns dos meus interlocutores rejeitam a ideia de usar pedais e equipamentos eletrônicos para fazer som, preferem algo mais “acústico”, criam instrumentos acústicos ou tocam instrumentos já existentes, sendo pessoas que trabalham geralmente com improvisação livre, caracterizando, de certo modo, uma contra-mediação ou tecnofobia, na qual se dá prioridade aos gestos musicais e uso de técnicas expandidas. Escutei de uma interlocutora uma crítica em relação ao “clichê” da massa de ruídos que as pessoas que trabalham com sons eletrônicos costumam tocar/produzir. Por outro lado, há aqueles, sobretudo os que estão mais ligados ao *noise*, que trabalham apenas com sons eletrônicos, utilizando computadores, mesas de som, pedais, sintetizadores, etc.

Conversei com Ana, interlocutora que costuma trabalhar com improvisação livre em instrumentos acústicos, sobre a diversidade sonora presente na cena de música experimental, a qual, em sua opinião, “tem uma diversidade sonora, mas ao mesmo tempo (...) acho que se repete muito”. A repetição, para ela, está relacionada ao uso de elementos tecnológicos “muitas vezes tem coisas que por mais que sejam feitas por pessoas diferentes, acho que eu sinto isso mais com a tecnologia”. O uso de elementos tecnológicos como pedais e computadores acabam aproximando os resultados elaborados, muitas vezes, por pessoas diferentes: “quando as pessoas usam muitos pedais e muitos processamentos e muitas colagens, o resultado sonoro eu acho parecido”.

Os resultados indesejáveis, para ela, que tornam a audição repetida, tem a ver com o uso de efeitos como *fade in* e *fade out* “sempre tem *fade in* e *fade*

out, acaba sempre com *fade out* da eletrônica porque tem drone rolando ali, então é o único jeito de acabar”, ou então a utilização de recursos como colagens sonoras feitas em computadores “aí as ferramentas que o computador possibilita faz soar colagens e sobreposições” que tornam “a textura sonora” recorrentemente “meio saturada, com muitos elementos e uma mistura de gravações com coisas eletrônicas e às vezes isso pra mim faz soar parecido, outras vezes não porque tem pessoas que lidam com isso de diversas maneiras, mas talvez seja um pouco do que eu sinto com relação à saturação e à quantidade de camadas”, que resultam em “mudanças de textura (...) pobres”, ou seja, “a não variação”. Devido a esse tipo de resultado, ela afirma que não se interessa por trabalhar com esses elementos “por isso não é uma prática que eu tenho, eu não estou inserida nesse ambiente”.

Tsioulakis e Hytönen-Ng tratam da questão da mediação na música afirmando que as relações entre os músicos e seu público costuma ser “mediada e finalmente moldada pelas tecnologias e pelos atores sociais que as operam” (2017, p.8). Para os autores essas mediações não são neutras já que estão imersas em valores ideológicos e relações de poder: “as mediações não são isentas de valor nem puramente operacionais; pelo contrário, elas estão imbuídas de ideologia e poder” (2017, p.8).

Houve uma situação em que percebi que poderia haver uma disputa estética: enquanto uma interlocutora tocava, apenas com equipamentos eletrônicos/pedais, percebi algumas trocas de olhares entre três pessoas, também músicos da cena, mas que costumam utilizar instrumentos de sopro ou de corda. Essas trocas de olhares eram claramente, para mim, uma sinalização de que estavam mutuamente desaprovando ou achando ruim o som que estava sendo produzido. Houve risos também. A pessoa que estava performando costumava trabalhar bastante com essa massa de ruídos característica do noise.

Lysloff e Gay propõem uma etnomusicologia da tecnocultura, cuja ênfase é se centrar em um estudo etnográfico “do impacto e mudança tecnológicos” (2003, p.1). Os autores afirmam que nos últimos cinquenta anos muita coisa mudou no campo de trabalho dos etnomusicólogos, que já não são os únicos com equipamentos de registro e tecnologias em geral quando estão

atuando, visto que seus interlocutores também tem cada vez mais acesso a essas tecnologias.

De acordo com os autores, Lysloff e Gay, o conceito de tecnocultura, do qual fazem uso, elaborado por Andrew Ross, é atribuído a “comunidades e formas de prática cultural que surgiram em resposta a mudanças nas tecnologias de mídia e informação, formas caracterizadas pela adaptação tecnológica, esquiva, subversão ou resistência” (2003, p.2). Dessa forma, uma etnomusicologia da tecnocultura tem como interesse “como a tecnologia implica práticas culturais envolvendo música” (2003, p.2), superando o dilema presente na etnomusicologia tradicional entre cultura e tecnologia.

Lysloff e Gay explicam que devido à prevalência da noção, muitas vezes apenas implícita, de autenticidade na produção etnomusicológica, o uso de recursos tecnológicos, sobretudo no que diz respeito à música popular, é visto como “falso ou falsificador²²” (FRITH, 1986, p.265-66, apud LYSLOFF e GAY, 2003, p.6) ou então “antinatural”, “alienante” e “oposto à arte” (LYSLOFF e GAY, 2003, p.6).

O uso de recursos tecnológicos é visto como “antinatural” no sentido em que criaria uma “presença artificial na performance”, “alienante” pois ficaria “entre os performers e suas audiências”, e “oposto à arte” devido ao fato de diminuir ou esvaziar a performance de “criatividade e expressividade” (LYSLOFF e GAY, 2003, p.6).

Para os autores isso poderia explicar o fato dos etnomusicólogos terem certa resistência aos estudos de “músicas mediadas em massa e experimentais ou contemporâneas” (LYSLOFF e GAY, 2003, p.6). Concordo com os autores pois realmente esse discurso de autenticidade ainda tem muito peso na pesquisa antropológica/etnomusicológica, por mais que seja apenas um discurso tácito. O fato de estar interessada em música experimental foi visto frequentemente com desconfiança por alguns colegas ou por meus próprios interlocutores, que muitas vezes não esperavam que uma antropóloga pudesse ter interesse em algo tão urbano, próximo ou “ocidental”.

Para Lysloff e Gay (2003) os recursos tecnológicos podem ser utilizados em contextos muitos diversos, em diferentes culturas, bem como o uso de um

²² “false or falsifying” no original.

mesmo recurso varia entre diferentes contextos, com propósitos variados. Tendo isso em vista, os autores propõem que sejam executadas, em diferentes níveis de abordagem, três distinções metodológicas: o primeiro nível é o “ontológico” que “determina o que tecnologia é”, ou seja, o “foco está no próprio objeto tecnológico”; o segundo nível “pragmático” cujo interesse está em “como as tecnologias são utilizadas e as práticas e formas de conhecimento que surgem do seu uso”; e a última distinção é a “fenomenológica”, na qual importa “como o tecnológico impacta a experiência humana” (LYSLOFF e GAY, 2003, p.6-7).

Em conversa com Roberto, artista/performer da área, contou que descobriu, no Brasil, a relação entre improvisação e tecnologia, isto é, entre música e tecnologia, referindo-se aos processamentos em tempo real:

uma coisa que eu não tinha noção, que eu fui descobrir aqui no Brasil, que eu vi aqui, é a relação com a tecnologia, com processamentos ao vivo, com computadores e tal que é uma coisa que eu não ligava tipo, pra esse universo, esse tipo de coisas, com o universo musical. Aí também descobri isso nesse lugar aqui, nesse contexto de música experimental.

Ele comenta sobre o trabalho que desenvolve, com seu grupo de pesquisa/estudos do departamento de música da USP, em parceria com pesquisadores do Instituto de Matemática e Estatística da USP, cujo desenvolvimento de softwares/programas de computador permite uma nova abordagem para a improvisação, permitindo uma maior abertura ao acaso e à indeterminação:

e aí de novo passa pelo lance desses processos terem uma forte dose de improvisação e de acaso. Trabalhando com o pessoal do IME, eles sempre estão propondo novos *patches*, novas coisas que trabalham com improvisação, que trabalham com a exploração de coisas que não estão super determinadas, pelo contrário, é a exploração da indeterminação.

Outra questão relativa à mediação é a importância da mediação através das redes sociais visto que os eventos sempre são divulgados na rede social facebook, uma forma de divulgação muito popular no Brasil. Quanto mais fazia amizade virtual com pessoas da cena, maior a quantidade de informações que recebia sobre eventos de música experimental. Às vezes as pessoas comentavam sobre os eventos em conversas pessoais, com frequência não havia muitos detalhes sobre o local ou o horário, outras vezes eu não entendia onde ficava o local ou, então, a data e hora do evento quando compartilhadas nessas conversas não estavam corretas, por isso sempre recorria ao facebook. Às vezes pesquisava sobre os eventos dentro da própria rede social para ver se descobria algo novo que não havia sido compartilhado virtualmente comigo por alguns dos meus amigos virtuais, outras vezes era convidada, via facebook, para os eventos. Quanto mais me inseria no campo e conhecia pessoas, mais amigos fazia virtualmente e mais informada ficava.

Além dessa divulgação via facebook, havia distribuição de flyers em alguns eventos ou então cartazes nos locais onde esses eventos costumavam ocorrer, mas acredito que a forma mais ampla de divulgação era por meio virtual. De algum modo a circulação acaba ficando bastante restrita pois quem não tem amizade com essas pessoas ou, então, quem não sabe os locais onde costumam ocorrer os eventos ou então o nome desses eventos, dificilmente conseguiria encontrá-los em buscas dentro da rede social, por mais que sejam sempre eventos públicos²³.

Plataformas para compartilhamento trabalhos sonoros como o SoundCloud são amplamente utilizadas para divulgação dos trabalhos. Além disso, a Seminal Records, “selo de música experimental e produtora de eventos”²⁴, possui um site²⁵ com um amplo acervo no qual estão presentes, para download gratuito, álbuns digitais de alguns performers bastante conhecidos na cena de música experimental brasileira, além de algumas gravações de artistas estrangeiros e de artistas brasileiros no exterior.

A maioria dos ensaios e apresentações que assisti tinham seu áudio gravado, alguns com propósito acadêmico, como por exemplo vários ensaios

²³ Eventos públicos são eventos que qualquer pessoa com uma conta no facebook consegue visualizar, não apenas os convidados para o evento.

²⁴ Tradução minha. Fonte: página na rede social Facebook.

²⁵ <https://seminalrecords.bandcamp.com/>

da Orquestra Errante nas quais algum experimento estava sendo feito para o trabalho de conclusão de curso ou dissertação ou tese de algum dos integrantes. Esses experimentos aconteciam quando uma pessoa interessada em investigar e escrever sobre isso levava uma proposta de jogo ou peça aberta à participação do grupo.

Outros eventos gravados, sem ter diretamente um propósito acadêmico, tinham o propósito de virarem gravações a serem lançadas por algum selo, de modo a circularem em eventos futuros, ou então virtualmente. Alguns desses registros do Ibrasotope já tiveram também um uso acadêmico como, por exemplo, a tese escrita por um de seus coordenadores. Outras, como gravações feitas dos eventos do Ibrasotope, tinham geralmente o propósito de registro, para fins documentais muito provavelmente, já que toda a produção do coletivo é registrada, por fotografia, vídeos e registros sonoros, desde o início de suas atividades no ano de 2007.

As gravações são importantes, acredito, para registrar performances que raramente, ou mesmo nunca, se repetem. Cada performance tende a ser única, no sentido de que, por mais que existam ensaios, há uma ampla e essencial abertura, que caracteriza esse fazer musical, para o improviso, assim como para incorporar e aceitar na performance o que em outros espaços seria considerado “erro”, como, por exemplo, microfônias, distorções, sons que possam ser considerados falhas sonoras em outros contextos.

Em alguns ensaios eram combinadas apenas as sequências de sons ou dinâmicas, dentro de um período pré-determinado ou não, mas a performance em si no palco nunca era igual exatamente igual à performance nos ensaios do mesmo modo que a mesma peça ou ideia de performance nunca se repetia com exatidão dentro uma mesma sessão de ensaio. Em algumas sessões de improvisação livre apenas era determinado o tempo que a performance duraria. Assim, o resultado sonoro variava completamente de uma performance para outra, mantendo-se igual, de um evento para outro, apenas os participantes e os instrumentos que utilizavam.

Auslander argumenta que vivemos em um momento histórico no qual estamos dominados por “representações mediadas” (2008, p.10), tendo isso em vista o autor procura investigar como a performance ao vivo existe/permanece/acontece nesse contexto. Auslander, citando Attali, enfatiza

a importância da repetição, que aparece, no contexto capitalista, como uma forma de armazenamento do produto por meio de gravações e processos de mediação, no qual a performance “torna-se um valor acumulável” (AUSLANDER, 2008, p.28).

Desse modo, o interesse não está mais centrado na representação na qual “um trabalho geralmente é ouvido apenas uma vez - é um momento único” (ATTALI, 1985, p.41, apud AUSLANDER, 2008, p.28) e a performance ao vivo aparece, nessa cultura/economia da repetição, de duas formas: “para promover objetos culturais produzidos em massa” (AUSLANDER, 2008, p.28), como nas gravações de CDs e DVDs, ou “para servir de matéria prima para midiaticização” (AUSLANDER, 2008, p.28) como, por exemplo, produções teatrais são transmitidos pela TV, ou seja, para o autor “performances ao vivo estão economicamente vinculadas à midiaticização” (AUSLANDER, 2008, p.28).

De certo modo essa economia baseada na reprodução e na repetição poderia explicar a recorrência de gravações das performances na música experimental, no entanto não acredito que poderia explicar o fato dessas gravações não serem realmente uma forma de ganhar dinheiro ou ter retorno econômico, pois poucas pessoas costumam comprar CDs ou tapes disponíveis para venda nos eventos (e poucos eventos possuem materiais à venda). As gravações funcionam, nesse contexto, como uma forma de circulação já que a maior parte do material está disponível online e com acesso gratuito.

2.2. Práticas experimentais: improvisação livre e noise

Um aspecto que sempre me impressionou, e continua a me impressionar cada vez que assisto uma performance de improvisação livre que não tem marcação/tempo determinado por, por exemplo, um relógio ou cronômetro, é o fato de grupos como a Orquestra Errante, terem estabelecido uma conexão, interação e afinidade tão forte entre seus membros que conseguem terminar juntos, ao mesmo tempo, uma sessão de livre improviso. Acredito que esses termos conjuntos ocorram através da comunicação trocada por olhares, gestos e pela escuta atenta entre os membros.

Acredito, inclusive, que essa afinidade coletiva seja uma das razões para realizarem ensaios semanais com duração de três horas, assim como esses ensaios também são de algum modo a razão para essa conexão entre os músicos. Isso também acontecia no Ensemble de música experimental da EMESP, grupo que ensaiava semanalmente durante duas horas. No entanto havia bastante diferença na interação entre os integrantes de cada grupo, possivelmente porque a Orquestra Errante é um grupo ativo desde 2009, mesmo com variadas formações e participações, e o ensemble da EMESP (EMEXP) é um grupo com duração anual, cujo conjunto de componentes se renova anualmente, desde 2016.

Em um diálogo com Ana, uma interlocutora, ela comentou sobre o debate existente na improvisação livre sobre “você estar totalmente liberto dos modelos que já existem e você conseguir fazer sempre algo novo”. Ana conta que no caso da improvisação livre em grupos que ensaiam juntos ocorre de soarem, com frequência, de uma forma peculiar, que se torna uma espécie de identidade daquele grupo: “só que ao mesmo tempo se você tem um grupo, se você ensaia com esse grupo toda semana, você vai acabar tendo um som, a gente fala muito sobre isso no ensaio da Orquestra Errante, tem um som de Orquestra Errante, isso existe”. Para ela essa possibilidade de soar coletivamente de uma forma que caracterize o grupo não implica em não fazer improvisação livre, ao mesmo tempo em que é importante estar consciente disso e fazer um esforço para não tornar essa sonoridade uma regra: “o que não significa que a gente não está fazendo improvisação livre porque a gente

repete certos jeitos de tocar, né, mas ao mesmo tempo a gente procura o tempo todo sair deles e não tornar eles regra”.

Para Costa a improvisação livre se constitui como “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (2016, p.2) além de ser “um tipo de prática musical empírica e de experimentação concreta”, definição que faz referência à noção de improvisação livre formulada por Bailey (1993), segundo o autor.

Costa afirma que “a ideia de uma prática de improvisação livre” só se tornou possível no contexto de “esgotamento e (...) superação do tonalismo”, a partir do século XX, período em que houve, na música ocidental, uma “crescente dissolução e permeabilidade das fronteiras entre os ‘idiomas’ ou sistemas musicais” (2016, p. 1). O autor destaca o surgimento “da música concreta, eletrônica e eletroacústica” (2016, p.2), que trouxe “consequências nas formas de escuta e pensamento musical” (Costa, 2016, p.2), como marco estético para esse processo de intercruzamento.

Partindo da ideia de que “a improvisação é puro processo” (2016, p.6), a gravação/registro da performance permite um “processo analítico” (2016, p.7) posterior ao momento de produção do conteúdo musical, que possibilita observar a configuração ou forma ou caminhos tomados pelo(s) artista(s) durante a performance, visto que a ideia de livre improvisação é não fazer referência ou tentar se desprender de conteúdos musicais idiomáticos, ou seja, conteúdos que possam eventualmente remeter a um gênero ou forma musical previamente cristalizados.

Penso que o controle ou pré-estabelecimento do tempo da performance ou então a proposta prévia de um jogo de improvisação, por exemplo, quando a performance tem como base uma partitura visual ou, então, uma partitura verbal, são modos de pré-configurar a execução que será feita durante o momento da performance, além do fato de os músicos estarem munidos de um conjunto de gestos musicais que são acionados durante o processo da livre improvisação. Esses gestos são bastante repetidos, como uma espécie de repertório, e, por vezes, acabam caracterizando alguns músicos.

Novak realiza uma etnografia da música *noise* no Japão. Ao descrever uma cena de uma performance, ele escreve “eles ficam de pé e cutucam seus pedais; nada acontece. Está quebrado? Isso é de propósito?” (2013, p.2).

Quanto ao meu trabalho etnográfico também tive, muitas vezes, questionamento semelhante: as coisas que parecem erro são erros ou são de propósito? É muito difícil saber a diferença. Muitas vezes eu só soube que algo não havia sido como planejado porque conversei com o performer após a apresentação ou então porque eu havia assistido a algum ensaio e tinha uma noção mínima do que iria acontecer no palco.

Muitas vezes não sabia onde começava e acabava uma performance, a não ser pelo fato de alguém fazer uma introdução/apresentação do que estava prestes a acontecer ou então de alguma forma isso ser assinalado pelos gesto de pegar os instrumentos/pedais/etc, para sinalizar que a performance iria começar, ou largá-los, para indicar que a performance estava finalizada. O final também poderia ser indicado por um sinal de abaixar a cabeça, como é de costume nas performances em geral, quando há uma audiência. Outra forma de indicar o final de uma performance poderia ser com um longo e prolongado silêncio, que dura até o público/audiência compreender que aquele é um final, um silêncio que, na música em seu formato tradicional, com uma melodia e uma harmonia definidas, é possível prever minimamente como uma indicação de finalização da peça/performance. Mas nesse caso, na música experimental, o silêncio não é necessariamente a indicação de um final de performance. É preciso sempre uma indicação de alguém, um gesto, pois é difícil para o público saber onde começa e onde termina a performance sonora/artística.

Penso que isso é algo que acontece com a arte contemporânea de uma maneira bem ampla. Em Belfast, durante meu doutorado sanduíche, acompanhei uma bienal de performance, o evento “Fix 17”, que acontece há vinte e três anos: “Fix forneceu consistentemente um programa inovador de artistas sonoros, ao vivo e performáticos, locais e internacionais, para a cidade de Belfast e é um dos festivais de arte (...) mais antigos da Europa”²⁶.

Havia cerca de cinquenta pessoas quando cheguei ao Catalyst Arts, uma galeria de arte bastante tradicional – “tradicional” no sentido de ser referência em arte contemporânea pelas atividades apresentadas/expostas e pelo tempo em atividade – em Belfast. O evento estava marcado para às 18 horas, começou com meia hora de atraso.

²⁶ Texto retirado do evento criado na rede social facebook para o evento “Fix 17” do ano de 2017.

Não cobraram entrada. Deram uma cerveja em troca de uma doação do valor que eu quisesse para ajudar a manter a galeria. Podia escolher entre uma garrafinha de cerveja tipo belga de 250 ml ou uma taça/copo de vinho. Doei o troco do ônibus que estava no meu bolso, 50 pence, pois era o único valor que eu tinha em moeda. Ninguém reclamou, apenas sorriram com o gesto. As luzes eram fracas lá dentro.

Após cerca de meia hora de espera deixaram o ambiente escuro com apenas uma luz ao fundo da galeria. Estava escuro mas ainda conseguia ver as pessoas que circulavam por lá. Essa mudança na luz do ambiente indicava que algo iria acontecer, algo havia sido interrompido e outro passo seria dado em seguida, como uma espécie de ato para marcar uma mudança em um ritual. Essa luz se manteve apenas onde o artista estava performando. As pessoas sussurravam durante a performance. A porta foi mantida aberta, pessoas entravam e saíam para fumar na rua, outras chegavam ao evento. Havia bastante barulho de gente conversando após o fim da primeira performance. As pessoas se vestiam como no Brasil - visual moderno, mas não chique, típico do pessoas das artes visuais brasileiras. Outras pessoas, como eu, pareciam estar com a roupa que usaram o dia todo para suas atividades diárias. Não me arrumei, vim direto da faculdade para o evento.

Havia três obras que pareciam instalações mas não tenho certeza porque não tinham nenhuma indicação. Havia um palco no centro do ambiente com uma caixa de som, um pedestal com microfone e uma churrasqueira portátil. Outra eram vários pedaços de madeira pendurados no canto do ambiente. E outra uma mesa em frente ao palco com um projetor e vidrinhos, pinças, e forminhas de metal, que no dia seguinte descobri que eram os materiais para uma performance com vídeo-arte. O ambiente era bem amplo. Havia duas portas fechadas em cada lado do ambiente, dava para ver que tinham outras salas quando alguém entrava. Uma das salas tinha uma tv antiga, de uns 10 anos atrás: alguém assistia ou era uma instalação?

Imagino que tenha sido ou seja um lugar caro pois tem mais ou menos o equivalente a duas ou três casas geminadas de espaço e fica no centro de Belfast. Fica numa ruazinha estreita, escura, parece um beco, perto de uma das ruas principais do centro (Wellington place, onde meu ônibus parou). Não havia lugares para sentar, apenas um banco de madeira atrás do que parece

ser uma instalação/mesa. As pessoas estavam em pé, apenas três sentadas no chão. Várias pessoas se cumprimentavam, pareciam se conhecer.

Na primeira performance um homem tocava algo que parecia uma gambiarra de violão com microfones e uma gambiarra eletrônica que funcionava ou era ativada pelo movimento de uma luz que o artista movia e ele ficava o tempo todo batendo com duas baquetas “1(forte), 2,3” nas caixas de som. Também tinha um som eletrônico de fundo, vindo do PC, um som constante, que persiste durante toda a performance, que durou entre 15 e 20 minutos. Após o final dessa performance, acenderam as luzes do local. Tivemos um pequeno intervalo antes da segunda performance e novamente as luzes foram apagadas. A segunda performance foi realizada por uma mulher, que ficava parada em pé no centro do palco enquanto uma gravação era tocada com alto-falantes que inundavam todo o ambiente. A gravação consistia em uma voz falando, como se fosse a leitura de um texto. Em certa altura ela deitou no centro do palco. O palco estava escuro, havia apenas uma luz no fundo do ambiente/sala, luz atrás do palco, a mesma da performance anterior, e uma luminária com luz roxa à esquerda do palco, ligada no início dessa performance. As pessoas riam discretamente, às vezes, em reação ao texto. Tenho dificuldade para entender o texto apesar da fala da gravação ser lenta, apenas compreendo algumas frases soltas, pois tive dificuldade devido ao acento. Parece um texto de meditação (“your head become heavy... your eyes... your neck and shoulders become...”) durante cerca de 15 minutos. Ela segue as instruções da voz, dobra as pernas lentamente e levanta. Sai do palco.

Ninguém aplaude até outra pessoa apagar uma luz roxa que estava ao lado da parede. No dia seguinte escutei a menina que havia apagado a luz dizendo que as pessoas só saberiam que a performance acabou se ela apagasse a luz.

A terceira performance foi muito similar à primeira, realizada pelo mesmo homem. Muitas pessoas entraram na galeria para o evento durante essa performance. Ele batia com as baquetas na gambiarra que parece violão, sons eletrônicos que pareciam os mesmos no fundo, as luzes do lugar continuam apagadas apenas a mesma luz do fundo, na parede, atrás do palco. A mesma luz branca o tempo todo. A arte contemporânea possui um ritual diferente, que

também precisa de sinais de início e fim do ritual, mas esses sinais não são previsíveis.

O que me trouxe até Belfast foi o interesse pelo SARC (Sonic Arts Research Centre), que faz parte da Queen's University Belfast, onde fiz meu doutorado sanduíche no departamento de antropologia/etnomusicologia. O SARC foi uma referência constante para mim durante minha pesquisa de mestrado sobre música eletroacústica, quando tive contato com uma professora desse centro que trabalhava com improvisação livre e estava em turnê pelo Brasil. Já em trabalho de campo no doutorado, ressurgiu esse interesse pois alguns interlocutores foram até Belfast para tocar no Sonorities Festival, referência importante na música experimental, sediado pelo SARC, inclusive vários desses interlocutores estudaram no SARC em algum momento de suas trajetórias acadêmicas. Belfast surgiu, então, como uma referência constante para mim, principalmente pelo fato da cena de música experimental paulistana contar com a participação de muitos músicos/performers estrangeiros, alguns de passagem pelo Brasil, outros residindo no país.

Novak fala sobre a circulação da música *noise* como uma cena global, com circulação de pessoas entre diversas cidades nos Estados Unidos, Canadá e Japão: “foi trocado como um objeto de circulação musical transnacional que chegou a lugares específicos e acabou sendo imaginado como uma cena musical global” (2013, p.5). Para Novak essa é uma característica essencial para esse tipo de música: “Noise, descobri, só pode existir em circulação” (2013, p.6).

2.3. Música experimental brasileira ou música experimental no Brasil?

Antes de entrar em contato com meus interlocutores, cujo primeiro contato foi, de fato, no final do ano de 2013 a partir do meu interesse em realizar uma etnografia da produção de música eletroacústica em São Paulo (Stringini Severo, 2015), uma das poucas referências que eu tinha para uma sonoridade que pudesse ser vista/ouvida como “experimental” era a obra de Hermeto Pascoal.

A figura de Hermeto Pascoal aparece como uma das referências da Orquestra Errante em sua página na web, no entanto, pouco ouvi falar, na prática, dessa referência. Esse fato me deixou intrigada a princípio e, por isso, decidi ir atrás para entender os porquês. Além disso, acredito que entender os limites/fronteiras entre gêneros musicais pode contribuir para a compreensão de um gênero musical, mesmo que seja um entendimento pela negação ou pela dialogicidade.

Costa-Lima Neto escreve, em diversos textos (1999, 2008, 2009), sobre o caráter experimental da obra musical de Hermeto Pascoal. O autor define o músico como “autodidata”, proveniente “do meio rural”, cujos trabalhos estiveram “sempre em choque com qualquer tipo de instituição, como, por exemplo, as gravadoras transnacionais e os meios de comunicação convencionais” (2008, p.8).

Devido a esse conjunto de características, Costa-Lima Neto considera Hermeto “um músico popular *experimental*”, por mais que ele próprio “não se inclua em nenhuma corrente, movimento artístico ou rótulo já existente” (2008, p.8). Por outro lado, Hermeto criou “categorias ‘nativas’ (...) para definir seu sistema musical” como “Música livre e Música universal”, que Costa-Lima Neto considera “um anti-rótulo” já que “não pretende respeitar limites nem de gênero, nem de estilo em seu projeto experimental” (2008, p.16). Para o musicólogo, a obra de Hermeto ultrapassa “as barreiras entre o modalismo nordestino, o tonalismo da música popular” além de transpor as fronteiras do “atonalismo” e do “ruidismo e o experimentalismo contemporâneos” (COSTA-LIMA NETO, 2008, p.17).

Para Suzel Reily, a obra de Hermeto Pascoal rompe “os limites” que dividem “arte e música popular”, estabelecendo “sua autenticidade” a partir da fusão de “elementos musicais regionais, nacionais, internacionais e universais para criar música desterritorializada que se recusa a negar suas raízes” (REILY, 2000, p.8).

A influência da figura de Hermeto é controversa entre alguns dos músicos da Orquestra Errante com quem conversei. Um dos músicos acreditava que essa referência era pelo fato de que Luís, o coordenador do grupo, havia tocado com Hermeto “quando jovem”, o que na verdade nunca aconteceu. Também pensa que a presença desse artista entre uma lista de referências da Orquestra Errante seja apenas “uma questão de falta de atualização do *release*” pois “agora temos *releases* melhores, sem tantas referências ‘externas’ e sim mais descrição da nossa proposta”.

Outro músico acredita que essa referência foi colocada “por colocar”, ou seja, sem realmente ter importância fundamental, como forma de “situar” a produção da Orquestra Errante para as “pessoas leigas” já que Hermeto é conhecido por “‘inventar sons’ e improvisar músicas” e, ainda, “inventa (...) instrumentos”. Outra questão problemática que poderia haver nessa referência é o fato dele ser “bem idiomático” (nas palavras de um interlocutor), ou seja, faz alusão a algum gênero musical identificável, algo que a improvisação livre, de alguma forma, procura se distanciar. Esse interlocutor acredita, então, que Hermeto, mesmo inventando sons e instrumentos e improvisando “submete quase tudo ao pulso e alturas definidas”, isto é, “faz melodia e harmonia”, “melodias acompanhadas”, mantendo, assim, “intactas as ‘estruturas’ do que chamam de música popular”. Dessa forma, a ousadia de Hermeto, ao improvisar, é realizada “dentro (do) pensamento de acordes e de melodias”, quer dizer, “ele ousa nas escalas, nos acordes e progressões harmônicas, mas continua sendo nota, continua sendo progressão, é o que ele conhece!”.

Luís conta que participou de um festival de *free jazz* com um dos grupos musicais do qual participou em São Paulo no final dos anos 80. Nesse festival pode assistir aos shows de grandes nomes do *free jazz*, como Cecil Taylor, e começou, então, a se interessar por improvisação. Já era fã de Hermeto Pascoal e, pouco tempo depois do festival, ele e os colegas de banda conseguiram o contato do músico, ligando diretamente para sua residência no

Rio de Janeiro. Foram, então, passar o dia na casa do músico, demonstrando para ele algumas de suas composições, gravadas em uma fita, no estúdio que Hermeto possuía no andar de cima de sua casa no subúrbio do Rio. Luís conta que sua admiração por Hermeto está no fato de ele ser um músico autodidata, “intuitivo e empírico”, que explora objetos. Essas experiências – o festival de *free jazz* e o contato com Hermeto – de algum modo impulsionaram seu interesse pela improvisação livre.

Por mais que Hermeto Pascoal não seja uma referência central para meus interlocutores, acredito que seja interessante tratar desse tipo de produção com a finalidade de tentar delimitar as fronteiras – se é que isso seja possível – entre o que se entende ou não por música experimental no contexto brasileiro. Podemos estabelecer, assim, uma diferença entre música experimental brasileira, que contém/explora/dialoga com elementos de gêneros populares da música brasileira, e música experimental no Brasil, que é a referência tratada neste trabalho.

2.4. Música experimental como cena musical

Após um ensaio do ensemble de música experimental da EMESP (EMEXP), eu e Sônia saímos juntas, como era de costume, e caminhamos até uma oficina em que ela iria deixar um equipamento para concerto, acho que era algum tipo de pedal, ainda no centro de São Paulo. Eu iria voltar à Florianópolis naquele mesmo dia, seguindo dali para a rodoviária. Caminhávamos desajeitadas, desviando o fluxo de pessoas, ela com o enorme e pesado instrumento dentro de uma capa improvisada e eu com uma mala de rodinhas. Pouco antes de nos despedirmos, conversamos brevemente sobre uma polêmica que era recente entre meus interlocutores: o fato de existir ou não uma cena de música experimental em São Paulo.

Sônia contou que a controvérsia começou a partir de um texto publicado na revista *linda*, no qual era contestada a ideia de existir uma cena de música experimental paulista. A revista “*linda*”, publicada pelo coletivo NME (Nova Música Eletroacústica), é uma revista que realiza publicações virtuais com bastante frequência, não tem um caráter acadêmico e está sempre aberta para a publicação de textos com uma grande variedade de opiniões: “‘*linda*’ é uma revista online voltada à cultura eletroacústica, nas acepções que assim desejem seus autores. Braço editorial do NME, um espaço itinerante de fomento da música experimental em SP”²⁷.

O texto em questão é o comentário escrito por uma performer brasileira que trabalha na Inglaterra: “A música experimental é a bola da vez?”²⁸. Entre críticas ao governo Temer, cortes de editais e comentários sobre sua trajetória na cena de jazz paulista, a autora comenta sobre a efervescência de eventos de música experimental no final do ano de 2016 em São Paulo e no Rio de Janeiro, já citados por mim entre alguns dos eventos que acompanhei durante o campo, como a Conferência Sonologia e festivais como Música estranha e o Novas frequências: “Somos a fogueira da vez...Somos?”²⁹. O trecho do texto, citado a seguir, fala sobre as divisões de público entre os diferentes eventos de

²⁷ Fonte: <http://linda.nmelindo.com/>

²⁸ Fonte: <http://linda.nmelindo.com/2016/12/a-musica-experimental-e-a-bola-da-vez/>

²⁹ Fonte: <http://linda.nmelindo.com/2016/12/a-musica-experimental-e-a-bola-da-vez/>

música experimental e uma perspectiva de união frente a um cenário político nefasto na área da cultura no Brasil pós-golpe de 2016:

a pergunta que queria propor é como articular a temperatura para manter aquecida a casa. Porque velas duram apenas um Parabéns e fogueiras queimam tudo em volta.

Como pensar numa agenda constante de música experimental de maneira que não se divida público, mas que somem suas atividades em prol de algo mais a longo prazo?

Essa coisa de “bola da vez” atende a quem? Por que precisamos mudar de bola toda hora?

2017 tá aí, e não promete ser mais fácil que 2016. Não nos afastemos, porque em terra de “winter is coming”, precisamos juntar todas as velas que tivermos.

O fato dela escrever suas impressões vistas de fora foi o motivo mais incômodo para Sônia, que não hesitou em escrever uma resposta à revista, na qual se posiciona defendendo a existência de uma cena de música experimental em São Paulo. Ela descreve, no texto, suas atividades como produtora/organizadora de eventos, frequentadora e performer, de forma a mostrar que existem inúmeros projetos, lugares, pessoas envolvidas na manutenção dessas atividades.

Referindo-se a uma série de concertos ocorridos na Biblioteca Mário de Andrade, o Ciclo de Música Experimental, Sônia menciona a diversidade sonora/estética presente na cena paulista: “diferentes vertentes estéticas, de música contemporânea a noise”.

Ela defende que o público não está dividido, mas que, ao contrário do que havia sido dito no texto que está criticando, há uma variedade de locais e eventos, resultando na possibilidade de escolha para o público, o que traz uma aparência relativa de divisão, defendendo, então, a existência de uma cena musical:

não acredito que haja divisão de público. Em geral, as atividades desses espaços ocorrem em diferentes dias da semana, e quando calha de ocorrer alguma coisa no mesmo dia e horário, nenhum dos eventos está vazio. Cada espaço tem suas características, e o público pode escolher pra onde vai. Isso é mais um dos indicativos da força dessa cena. Onde antes havia pouquíssimas atividades, agora pode-se escolher.

Esses festivais só acontecem porque há uma cena consistente por trás de tudo isso. (texto publicado na revista “linda” em 2016)

Sua crítica recai sobre uma questão polêmica: a dificuldade trazida pelos editais da área da cultura quanto à classificação da produção de música experimental que não se encaixaria nem em “popular” nem em “erudito”, muitas vezes dificultando o acesso à verba pública para promover eventos de amplo acesso:

Ao mesmo tempo há uma diversidade de coisas a serem feitas, cito como exemplo a reivindicação de uma revisão de editais públicos que tendem a classificar música como popular ou erudita – muitas vezes o que se faz não se encaixa nem em uma nem em outra categoria. (texto publicado na revista “linda” em 2016)

Essa controvérsia em torno do fato de haver ou não uma cena de música experimental em São Paulo evidencia, para mim, que ela realmente existe: há um campo de disputas em torno de uma produção musical localizada e com pessoas suficientemente engajadas para a manutenção desse campo. Del Nunzio (2017) refere-se em seu trabalho a diferentes cenas de música experimental no cenário brasileiro, incluindo a de São Paulo entre elas. O autor, no entanto, não analisa as características sociais de uma “cena”, nem explora o conceito, apenas afirmando existirem diferentes cenas de música experimental no contexto brasileiro.

Uma cena musical, no sentido descrito por Guerra e Moreira, consiste em uma série de atividades socioculturais “sem fronteiras rígidas”, mas relacionadas a um determinado “espaço de interações” (GUERRA; MOREIRA, 2015, p.13). Para essas autoras a distinção entre diferentes cenas musicais se dá por fatores como: “localização geográfica”, “tipo de produção cultural que as

identifica” ou pelas “atividades sociais que as animam” (GUERRA; MOREIRA, 2015, p.13).

Para Janotti Junior e Sá uma cena musical consiste em “um modo de construir cidades e músicas” por mais que “sejam urbes imaginárias” e “as sonoridades” sejam “agregados musicais disformes” (2013, p.5) com frequência. Para os autores, a noção de cena musical está ligada ao ato de rotular ou atribuir nome aos “afazeres musicais” de um movimento cultural, de maneira que esses movimentos também “projetam mundos” (JANOTTI JUNIOR; SÁ, 2013, p.5). Esse processo seria anterior mesmo à criação de “um conceito” ou “uma proposição acadêmica”:

para se entender a música em seus processos de territorialização, as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora. (JANOTTI JUNIOR; SÁ, 2013, p.5)

Como aponta Straw, uma cena faz referência a “determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem”, podendo, então, serem constituídas ou diferenciadas tendo em vista “sua localização”, “o gênero da produção cultural que lhes dá coerência” ou “da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma” (2013, p.12). Pesquisar uma cena envolve um jogo duplo que consiste em, por um lado, “mapear o território da cidade de novas maneiras” e, simultaneamente, fazer referência a práticas às quais a “relação com o território não é facilmente demonstrada” (2013, p.12).

De acordo com Straw, estudar cenas, sejam elas musicais ou não, traz ao pesquisador o desafio de “reconhecer o caráter esquivo e efêmero” (2013, p.13) que as constituem, caracterizadas também, por outro lado, por suas dimensões produtivas e funcionais na vida urbana. Para o autor as cenas criam “unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte)”, sendo o meio pelo qual “a vida cultural adquire solidez”, estabelecendo-se como “uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução” (2013, p.13).

Desse modo, os saberes dentro de um campo artístico são adquiridos não apenas formalmente, através do meio universitário, mas “no movimento que adentra e atravessa uma cena” (STRAW, 2013, p.13).

Para Straw as cenas musicais são dinâmicas, “se deslocam de um conjunto de lugares para outro”, e não se comprometem exclusivamente “com o seu próprio movimento” enquanto “fenômeno coletivo” (2013, p.15). Essa agitação permite que as cenas se inscrevam uma “história mais ampla das formas sociais na geografia da cidade e em seus espaços” (2013, p.15).

Baseando-se no conceito de capital subcultural de Thornton (1995), Straw analisa cenas musicais em diversas cidades do mundo, concluindo que as universidades são influenciadas ou até mesmo “revigoradas” (STRAW, 2013, p.16) pelo capital subcultural das cenas, atraindo pessoas que contribuem para perpetuar o status de vanguarda ligado às faculdades de artes nos grandes centros. Do mesmo modo há um movimento de influência no sentido oposto, no qual o capital cultural desses centros de ensino afeta as cenas musicais e o capital subcultural através do envolvimento de, por exemplo, pessoas com nível universitário nessas cenas.

A interação (ou fricção) entre as pessoas que participam da cena e estão “nas bordas” das instituições formais como a universidade cria um trânsito que possibilita “números altos de pessoas criativas” e “geram explosões inesperadas de inovação criativa” (STRAW, 2013, p.17), por isso a importância dessa troca. Para mim, a iniciativa que mais evidenciava essa troca foi o surgimento do movimento-rede “Sonora: músicas e feminismos”, iniciativa entre mulheres acadêmicas da USP e pessoas de fora da USP, com apoio determinante do NuSom para a continuidade das atividades no departamento de música da USP. O NuSom fornece toda a estrutura de salas e computadores para transmissão online das reuniões que acontecem semanalmente desde o início do ano de 2016. Os eventos da rede Sonora trouxeram muitas pessoas para dentro da universidade e gerou uma rede de troca de informações acadêmicas e políticas entre mulheres de várias cidades do Brasil, pessoas de dentro e de fora das universidades.

No contexto brasileiro, o apoio das universidades tem sido crucial em tempos de escassez de editais na área da cultura, que possuem acesso e verba cada vez mais restritos. Straw cita o caso das universidades anglófonas

que oferecem apoio financeiro informal para uma cena de música experimental, fator que serviu para “através dos seus mandatos culturais, para ampliar a relevância daquela cena” (2013, p.18). Para ele, “interesses especializados” ajudam as cenas a tomarem forma e estimulam o “empreendedorismo e comunidades de interesse sociáveis” (STRAW, 2013. p.18). Cita, então, Willems-Braun (1994) que escreveu sobre como festivais urbanos marginais atuam como uma constante reformulação dos variados discursos “que organizam a cidade”, e, respectivamente, possibilitam a reafirmação dos “sentidos mais duradouros de determinados locais urbanos” (STRAW, 2013, p.18-19). Dessa maneira, o autor traz a importância das políticas públicas que contribuem para a formação de espaços onde “as cenas culturais surgem como momentos da vida coletiva de uma cidade”. (STRAW, 2013, p. 22).

Nuno conta que após terminar seu pós-doutorado estava com enorme dificuldade para conseguir um trabalho em sua área, no entanto sua experiência com a construção de instrumentos eletrônicos, como o theremin, e outros componentes como os alto-falantes/caixas de som, práticas paralelas à sua vida profissional, trouxe a possibilidade de ministrar oficinas sobre a construção desses objetos, frequentadas principalmente por pessoas que fazem parte da cena de música experimental.

Certamente o surgimento dessa cena musical em uma capital como São Paulo faz bastante sentido, uma das maiores cidades do mundo, caracteristicamente cosmopolita, cidade industrial, diversa, fragmentada, que abriga inúmeras possibilidades culturais.

Outro fator relevante é a presença de uma universidade de renome internacional como a USP, cujo departamento de música parece bastante aberto para novas estéticas sonoras, abrigando grupos de pesquisa como o NuSom, que concentra atividades de referência na área da sonologia. Nesse mesmo departamento temos a presença de projetos como a Orquestra Errante, atuante há quase uma década com sua produção acadêmica e estética em improvisação. Paralela a essa produção institucional, existe uma grande diversidade de pessoas produzindo trabalhos experimentais fora do ambiente universitário, em um circuito ou cena ligados ao que poderíamos denominar underground, apesar de muitas vezes também circularem por ambientes acadêmicos.

Muitas das características dessas produções fazem sentido à luz do conceito de subcultura definido por Thornton (1997), que trabalha com a ideia de subcultura para opor ou diferenciar das noções de “comunidade”, “massas”, “público” e “sociedade”: uma subcultura possui uma população menos permanente, nas quais os membros de algum modo são lidos como “desviantes” em relação a “ideais normativos das comunidades adultas” (1997, p.2), “marginalizados, insatisfeitos e não-oficiais” (1997, p.2) e “pessoas comuns não apenas altamente diferenciadas, mas ativas e criativas” (1997, p.3).

Para Thornton (1997) uma subcultura não existe de forma pronta, esperando que um pesquisador identifique suas características, mas o ato de a rotular é o que dá sua forma e permite delineá-la. Desse modo, falar em “cena de música experimental” é uma maneira para mim, enquanto pesquisadora, tentar descrever variadas e diferentes produções que de alguma maneira estão articuladas sob esse rótulo.

O trabalho artístico de alguns interlocutores que dialogam intensamente com o ambiente e as produções acadêmicas, apesar de vinculados a uma lógica institucional em maior ou menor escala, podem ser lidos como “desviantes” se comparados a outras produções em voga no mesmo ambiente. De algum modo o que é lido como “vanguarda” destoa do que é tradicionalmente produzido. O departamento de música da USP é referência para a composição tradicional, além da grande produção de música contemporânea, as performances de música de concerto, concentra “virtuosos” em instrumentos tradicionais, mas também é referência para a área de sonologia no Brasil que abriga inúmeras possibilidades de pesquisas interdisciplinares e pesquisas sonoras ou em música que não se adequariam a uma estética tradicional, abrindo caminho para trabalhos de uma estética experimental. Poderia dizer que são os “excluídos do interior” (2008, p.481), ou de dentro, utilizando a expressão de Bourdieu³⁰ ao se referir à lógica de alguns sistemas escolares.

³⁰ Bourdieu utiliza essa expressão para se referir aos alunos pertencentes a um sistema escolar periférico, ou seja, que fazem parte do sistema de ensino, mas se encontram em uma posição de desigualdade no acesso a escolas de referência. Não é esse o caso quando trato neste texto do departamento de música da USP, mas a expressão é uma forma interessante para se referir a essa marginalidade, em certo sentido, que penso existir dentro do departamento.

Caesar (2016) descreve o campo de estudos/pesquisa/trabalho da “sonologia” no Brasil, uma área que vejo como desviante, em vários sentidos, no campo da música, e que dialoga, dentro da academia, com as práticas experimentais em música/som. Para Caesar, o campo da “sonologia” é como um “agrupamento de produções artísticas” que conta com “os setores da poesia sonora, das artes sonoras e de outras expressões experimentais”, constituindo a “base da criação e da manutenção de uma linha de pesquisa” (Caesar, 2016, p.10).

Segundo Caesar a sonologia ainda não se define como uma área do mesmo modo como ocorre com a etnomusicologia e a teoria e análise musical pois não se concentra em “um foco comum estudado pelo viés de uma ou de determinadas metodologias”, mas “abre um grande feixe de focos entrecruzados pelas mais diversas metodologias” (Caesar, 2016, p.26).

TERCEIRO CAPÍTULO

3.1. Música experimental: algumas considerações sobre a produção, a circulação e a recepção

Meu ponto de partida para as noções de “produção” e “circulação” são as definições usadas por Araújo (2005) em sua pesquisa sobre o samba carioca: “os termos ‘produção’ e ‘circulação’ são compreendidos como redes interligadas de recriação contínua de forma e conteúdo assumidos como ‘samba’ entre diferentes indivíduos, grupos e instituições” (2005, p. 199).

Na etnomusicologia é relativamente recente o estudo da recepção, pouca atenção foi dada à compreensão das “audiências” ou “públicos”. Talvez em tempos de crescente interatividade entre performer e audiência essa separação se esvazie de sentido, no entanto, na prática, ao menos durante a performance, geralmente estamos em um lado ou outro, e os rituais envolvidos marcam o espaço do “criador” e do “receptor”. A palavra “recepção” em si pode ser problemática pois poderia delegar à audiência um lugar passivo, o que na prática talvez não exista.

Em publicação recente, inédita na área, Tsioulakis e Hytönen-Ng (2017) escrevem, junto a outros colaboradores, sobre audiências em diferentes gêneros e experiências musicais. Nessa publicação, Stock escreve sobre o fato de músicos produzirem mais do que sons audíveis, e, da mesma forma, escutar, para a audiência, envolve diferentes “ações musicais e sociais” (2017, p.XIV) que dependem de uma variedade de “afiliações de gosto e pontos de vista éticos” (2017, p. XIV), “disputados” por performers e sua audiência.

A audiência nos clubes de jazz em Atenas, segundo descreve Tsioulakis (2011), era formada basicamente por alunos dos músicos que faziam parte dessa cena e pelos alunos desses alunos. Havia poucos lugares e poucas oportunidades para tocar, por isso poucos músicos conseguiam subsistir tocando jazz, o que os levou a buscar empregos na indústria da música popular.

No entanto, viver de jazz e para o jazz, segundo Tsioulakis, é uma decisão geralmente “difícil, mas amplamente respeitada” (2011, p.185). Aqui entra a distinção que Tsioulakis faz da “dicotomia entre ‘trabalhar’ e ‘tocar’” (2011, p.175): trabalhar por dinheiro *versus* tocar por prazer, mesmo que isso signifique ter um menor retorno financeiro. O autor afirma que o prazer, nesse caso, “é tanto político quanto musical” (Tsioulakis, 2011, p.187).

Em minha pesquisa pude observar que a maioria dos(as) interlocutores(as) possuía outros trabalhos, que eram ou não ligados à música, e, quando ligados à música não estavam ligados a esse gênero e sim a outros gêneros como, por exemplo, o jazz ou a música popular brasileira. Assim, participar da cena de música experimental era uma atividade ligada à busca de um prazer estético e que se mostrava também uma atividade de resistência, com ideais político-artísticos, pelo esforço de abrir caminho e se manter em atividade em um meio quase sem retorno financeiro.

Em geral as pessoas envolvidas com música experimental não faziam dessas atividades um meio de subsistência, apesar de investirem grande parte do seu tempo nisso. Acho que não existe na música experimental, como no jazz, a valorização de um estilo de vida que envolve retorno financeiro que possibilite subsistir com esse tipo de arte, totalmente voltado para a música que produzem, pois há realmente pouco incentivo em termos econômicos no contexto brasileiro. Alguns grupos e coletivos como a Orquestra Errante, o coletivo NME e o coletivo/espço 28 patas furiosas, ligado ao NME para alguns projetos, o Ibrasotope e o Coro Profana conseguem verba concorrendo a editais públicos na área da cultura que permitem o desenvolvimento de projetos com duração de um ou dois anos, às vezes com duração de apenas alguns meses.

Geralmente as apresentações e eventos que assisti eram gratuitos ou abertos para uma contribuição espontânea como ocorre em todos os eventos que eram realizados pelo Ibrasotope. Alguns eventos que ocorreram na Trackers, um local no centro de São Paulo que funciona como uma espécie de clube noturno/boate, eram pagos, mas eu quase sempre entrava gratuitamente porque estava com alguém que ia tocar, ou conseguia entrada por intermédio de um dos moradores do Ibrasotope que era o organizador da maioria dos eventos de música experimental na Trackers.

Outras vezes entrava gratuitamente porque era apresentada na portaria do local como “pesquisadora” ou “observadora” de música experimental e fui, certa vez, definida por uma interlocutora, na entrada de um evento, como o “único público”, ou seja, no sentido de ser a única pessoa que estava lá para assistir e que não fazia parte do grupo de pessoas que costumavam tocar/se apresentar nesse meio, cuja audiência com frequência é formada pelas pessoas que participam dos eventos: tocam em alguns eventos e são audiência em outros.

Tsioulakis explica que nos clubes alternativos de jazz, que funcionam nos dias que os grandes clubes noturnos estão fechados, as *gigs* possuem mais músicos de jazz “na platéia do que no palco, um fato revelado quando eles são eventualmente convidados a ‘jam’ com o grupo oficialmente apresentado” (2011, p.187). No meu caso não acontecia de alguém ser convidado durante à performance para subir ao palco, pois as *gigs* eram fechadas previamente, mas eu sabia que aquela audiência era formada por músicos da cena pois costumava ver eles tocarem e circularem em outros eventos.

Tsioulakis cita o trabalho de Merriam e Mack (1960) sobre o jazz, cujos autores atestam que há um isolamento dos músicos dentro de sua própria sociedade devido à “incapacidade de expressar” suas próprias concepções musicais “exceto para aqueles que já entendem” (MERRIAM e MACK, 1960, p.217, apud TSILOULAKIS, 2011, p.185). Além disso, existe a concepção de que os *outsiders* à cena musical não possuem habilidades musicais significativas para compreender o “valor performativo do músico” (TSILOULAKIS, 2011, p.187).

Leante trabalhou observando as relações entre músicos e seu público em performances de música clássica do norte da Índia, nas quais percebeu a importância da interação dos músicos com um público que conhece/reconhece sua forma de arte, um público que age de uma maneira responsiva, uma audiência “responsiva” (2017, p.34). Há hierarquias tanto dentro do espaço dos músicos, no palco, quanto entre as pessoas do público – geralmente as pessoas mais próximas ao palco são os “*connoisseurs* (incluindo outros músicos)” (2017, p.36).

Para a autora, nesse contexto etnográfico, a presença de outros músicos na plateia é garantia de que os músicos no palco “farão o seu melhor para manter os mais altos padrões de performance” (LEANTE, 2017, p.37) em vez de simplesmente tentarem agradar ao público em geral. No caso da música experimental parece existir bastante liberdade criativa pelo fato do público ser composto, em sua maioria, por pessoas da própria cena musical, o que levaria a um maior entendimento/compreensão do que está sendo feito/realizado esteticamente.

Leante descreve como o “senso de *communitas*”, conforme o conceito de Turner, “gerado entre todos os participantes” da performance – músicos e público – “contribui para o sucesso da performance” (LEANTE, 2017, p.47). Acredito que exista também esse compartilhamento, esse senso de *communitas*, entre participantes da cena de música experimental, que aparece na organização de eventos e festivais e na troca/intercâmbio de pessoas para as *gigs*. Algumas pessoas estão há muitos anos participando desse movimento, como os responsáveis pelo Ibrasotope, ou algumas pessoas que participam da Orquestra Errante desde o começo de suas atividades. No entanto há também uma constante dinâmica de pessoas que participam de algumas atividades apenas por um curto período de tempo. No caso das atividades ligadas ao meio universitário, como a Orquestra Errante, algumas pessoas acabam se afastando pelo fato de concluírem seus estudos na universidade.

Fred relata que os eventos da Quartas de Improvisação (Q.I.), em Belo Horizonte, atraíam bastante gente quando eram realizados em um bar. No Ibrasotope os eventos contavam mais com o dinheiro que entrava das vendas de bebida e de comida do que com as contribuições facultativas para a entrada. Em geral recebiam contribuições de valores muito baixos, poucas pessoas efetivamente pagavam para entrar no Ibrasotope. Esse dinheiro da entrada tinha o propósito de ser dividido entre os artistas participantes das performances. Algumas vezes conversei com Sônia, uma das responsáveis pelo Ibrasotope, sobre essas contribuições, e era bastante desanimador, imagino que para ela também: já vi uma soma de vinte reais ser distribuída entre seis pessoas que haviam tocado.

Júlio, organizador do festival Música Estranha, comentou durante uma roda de conversa realizada no festival Imprô, em setembro de 2019, que “o ecossistema perene é de festa”. O debate, aberto também ao público para a realização de comentários, mostrou uma preocupação com a questão do pagamento aos artistas, se era importante ou devido cobrar entradas nos eventos ou se poderiam ter maior aderência aos eventos se as entradas fossem gratuitas e o dinheiro para os artistas fosse obtido através da venda de bebidas pela casa.

Em 2017, estive em um evento da FIMF M, uma rádio de música experimental e contemporânea, cuja transmissão era realizada por um canal no Youtube. A gravação e transmissão, desse dia, foram realizadas em um apartamento na Bela Vista, em São Paulo, que parecia residencial mas funcionava como galeria e estúdio. Durante as várias horas que estive lá circularam poucas pessoas pelo espaço, a maioria era de pessoas que iriam tocar no evento. Chamou minha atenção o fato de o “público” estar constantemente utilizando o celular enquanto as performances ocorriam, não prestando totalmente atenção ao que estava sendo tocado/gravado. Também bebemos café e cerveja e fumamos, era verdadeiramente um ambiente de festa.

Como já relatei anteriormente, no evento Improvise, na Trackers, em maio de 2017, fui apresentada na porta de entrada, por um interlocutor, como “observadora da cena experimental”. No mesmo evento, algumas horas mais tarde uma interlocutora se referiu a mim como “o único público”. Alguns dias mais tarde, no Circuito de Improvisação Livre, no Atelier Vi-ella, em São Paulo, a mesma pessoa, Camila, disse que eu parecia “aquele tiozão” que está sempre nos concertos. Perguntei se era Mauro, ela disse que sim. Mauro é uma figura bastante conhecida também nos eventos de música eletroacústica e havia sido meu interlocutor e era frequentador assíduo do Ibrasotope. Camila falou, então, que eu “e ele éramos o público de música experimental em São Paulo”.

Outro fato parecido ocorreu quando estava em um ensaio na EMESP e encontrei Melissa, participante do Ensemble, na cantina onde sempre havia café gratuito, no último andar do prédio. Ela comentou que o Ensemble iria se apresentar em dois dias, respondi que sabia e estaria presente, ela disse,

então, "você vai ser nossa única plateia". Outro dia, algumas semanas antes da apresentação do EMEXP na Funarte, Augusto comentava com os alunos no dia do evento "não vai ter espaço no palco", disse brincando pois a sala estava lotada, todos estavam lá, o que não era frequente. Em resposta, um dos integrantes, o pianista do grupo, disse que iria ter mais gente no palco do que na platéia. Breno, violoncelista, afirmou que se tivesse mais gente na plateia não seria "experimental", cuja ideia foi completada pelo baixista dizendo que "o pessoal até confirma mas no dia pensa "eu não vou nessa loucura".

Eu já havia passado por isso durante minha pesquisa de mestrado, quando frequentemente era a única pessoa assistindo aos eventos além dos participantes/organizadores. Novamente, repete-se a questão do "público" ou "audiência" ser composto por pessoas que também tocavam e eram atuantes na cena de alguma maneira. Hennion descreve o fato de a audiência ser incorporada à produção (Hennion, 1983, 1989) em determinados contextos musicais.

Há, de fato, uma dificuldade em estabelecer uma audiência que não seja apenas de artistas do próprio meio, uma espécie de retroalimentação entre performers e audiência. Além disso, ainda são práticas pouco conhecidas, cujas informações relativas a elas circulam em grupos e ambientes bastante restritos — a divulgação de eventos, quase sempre pela rede social Facebook, acabava restringindo o acesso pois, provavelmente, em nossas redes sociais nos relacionamos com pessoas muito parecidas conosco.

Mesmo recebendo convite para os eventos no Facebook, ainda precisava conversar pessoalmente com muitos participantes para saber de eventos passados ou futuros e com frequência era difícil ter acesso a informações mais precisas sobre as atividades. Isso ocorreu com frequência nas atividades que acompanhei entre 2017 e 2018, com mudanças significativas no uso de redes sociais entre 2018 e 2019, quando houve grande recorrência de divulgação de eventos via Instagram, uma rede social conhecida pela circulação de imagens e mensagens diretas que tornam a comunicação e a circulação de informações mais rápida, eficaz e de ampla circulação.

3.2. Improvisação, gestualidade e “comprovisação”

Na abertura do Congresso Mundial de Antropologia, em Florianópolis, encontrei um dos meus interlocutores principais que estava no evento para apresentar um trabalho de análise da peça de uma compositora que trabalha com música experimental e contemporânea. Marcamos uma conversa na qual ele contou sobre sua trajetória com o violão clássico, que havia estudado em um conservatório e depois realizado um curso de graduação, bacharelado em instrumento. Matthias relatou, na ocasião, que foi no conservatório seu primeiro contato com música contemporânea e na graduação o primeiro contato com “música improvisada”.

Sua carreira como músico, violonista, começou a partir do trabalho como instrumentista intérprete de peças de música contemporânea, na Bélgica, onde havia mais incentivo e uma espécie de circuito profissional na área. Voltando ao Brasil, onde era mais difícil manter a carreira de intérprete/instrumentista, por não ter um circuito profissional muito consolidado nesse campo, Matthias começou a ter contato com mais experiências de improvisação musical:

Eu era uma pessoa que tocava peça dos outros. Tinha um pouco essa coisa de improvisador, mas um pouco menos. Isso ficou mais forte depois que eu voltei pra cá em 2012, até por não ter grupo, lá eu tinha uma vida profissional de freelancer, tocava em grupos de música contemporânea, que pagam, como não tem esse circuito profissional aqui, aí eu comecei a tocar, fazer cada vez mais improvisação.

Matthias observa que, para ele, a divisão do trabalho entre músicos não é muito bem definida no contexto brasileiro de música experimental, conseqüentemente não há um espaço para uma maior profissionalização dos artistas da cena:

Tem essa coisa na cena de música experimental daqui de você ter uma divisão do trabalho muito pouco clara, até por causa da pouca

profissionalização do setor, não tem dinheiro pra encomenda de obra, não tem essa coisa que estimula uma certa (profissionalização).

Em 2013, no Brasil, Matthias montou um trio com Mário e Henrique, ambos do Ibrasotope, com formação em composição, o Infinito Menos, que ainda é bastante atuante na cena. Mathias havia conhecido Mário em um festival em Darmstadt, em 2006. O trio toca peças de outros compositores mas são sempre partituras muito abertas: “não chega nada muito pronto, tem esse lado da improvisação”. Também trabalham em “composições coletivas, cada um escreve pedaços, alguns juntos”, feitas pelos três integrantes do grupo, inclusive estive na estreia, no SESC Pinheiros em 2017, de uma peça criada coletivamente (imagem 2). Além disso, trabalharam com vários “compositores”: Valério Fiel da Costa, André Damião, Paulo Dantas, Luís Eduardo Castelões, Bernardo Barros, que é da mesma turma de faculdade de Mário e Henrique.

No material de divulgação do evento no SESC, há uma pequena descrição do trabalho produzido pelo Infinito Menos:

Os três músicos têm uma atuação que perpassa a música contemporânea de concerto (como intérpretes e compositores) e a improvisação livre, bem como um interesse acentuado por certo tipo de criação musical que coloque a música em contato com outras modalidades artísticas: dança, instalação e vídeo. Buscam estimular um trânsito entre a música de concerto e as práticas relacionadas a um ambiente artístico experimental, como a improvisação livre, a música de ruído, a arte sonora e projetos multimidiáticos.

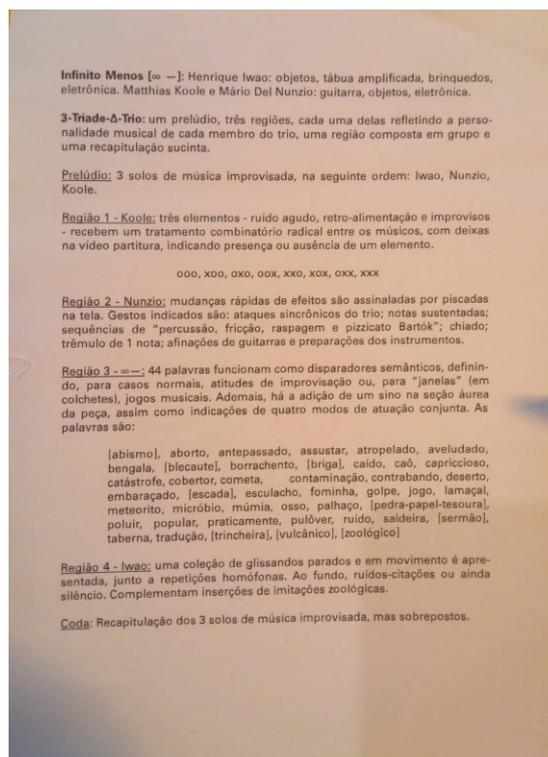


Imagem 2: registro das instruções/espécie de partitura textual de uma peça do Infinito Menos, material distribuído na apresentação.

O SESC (Serviço Social do Comércio) tem sido um grande incentivador de atividades de música experimental nos últimos anos, possibilitando a apresentação de performances e também a realização de oficinas/workshops de construção de instrumentos eletrônicos e de luteria experimental. Essas atividades têm um incentivo crescente no SESC, enquanto, em contraste, há uma diminuição nos incentivos públicos nesse campo.

O evento com o Infinito Menos fazia parte do projeto "Exploratório" do SESC Pinheiros, em São Paulo, em 2017. No texto do folder distribuído no evento mostra que o projeto é dedicado "à música na fronteira da linguagem", que dialoga com "vanguardas e *experimentalismos*" (grifo nosso), e cita: "tais como Música Concreta, Eletrônica, Eletroacústica, *Improvisação Livre*, *Paisagens Sonoras*, *Lutheria Criativa*, Poesia Sonora entre outras vertentes" (grifo nosso). No texto ainda fala sobre a "desconfiança" e "estranhamento" do público em relação a essas sonoridades, sobretudo pela "inserção de ruídos, de sons não temperados, de instrumentos não convencionais, de técnicas alternativas, e até mesmo do silêncio" para quem está em geral acostumado

com “idiomas” e “gêneros de tradições musicais”. O projeto planeja, assim, criar um espaço para “apreciação” e “prática” no “campo de expansão para as poéticas musicais” que utilizam “procedimentos não estandarizados”.

Todas essas características citadas no panfleto descrevem muito bem o campo de produção sonora descrito e analisado nesta pesquisa. Há um discurso de oposição ou de resignificação das estéticas musicais que poderiam ser lida como tradicionais: o tonalismo, a harmonia que segue essa lógica, os ritmos bem estruturados, a descrição mediada pela partitura do compositor ao intérprete, enfim, a música entendida como sons organizados, harmônicos, belos, produzidos com instrumentos convencionais, acústicos. O texto do panfleto é um convite à apreciação de novas estéticas sonoras fora do padrão, um campo visto como em constante expansão.

Em um ensaio da Orquestra Errante, grupo ligado ao departamento de música da USP, os integrantes do grupo, cerca de sete pessoas naquele dia, conversaram sobre a “seriedade que ganham as coisas quando colocadas em partituras”, brincando com o fato de algumas pessoas do grupo que proporem partituras nos ensaios. De modo algum são partituras convencionais, com notas escritas em uma pauta de cinco linhas. O mais próximo que vi nos ensaios foi improvisar em cima de partituras tradicionais, mas geralmente são utilizadas instruções/propostas (regras ou ideias para guiar ou estimular um improviso) e partituras gráficas.

De fato, a relação com a partitura, em práticas mais tradicionais, como a de música de concerto, é muito mais restrita pois depende, entre outras questões, de uma interpretação que de alguma forma está limitada pela ideia original do compositor e sua filiação estética. Mathias, que trabalhou muito tempo como intérprete de peças de música contemporânea para violão relata que na “prática de intérprete tento resolver a partitura da melhor maneira possível”.

Tocar tendo como ponto de partida uma partitura, no sentido tradicional, demanda um conhecimento especializado, difícil de ser acessado por muitas pessoas que não possuem uma formação mínima em música. Romper com essa lógica da partitura tradicional através do uso de partituras gráficas ou textuais possibilita maior acesso à prática mediada por esse artefato.

Geralmente as partituras gráficas e textuais são de interpretação mais aberta³¹ do que as tradicionais, portanto são de compreensão mais ampla por músicos sem formação especializada.

Nos ensaios do Ensemble de música experimental da EMESP (EMEXP), grupo que acompanhei durante o ano de 2017, e nos ensaios da Orquestra Errante ocorriam conversas, com bastante frequência, sobre questões como os tipos e os usos de partituras. O Ensemble é formado por nove pessoas: três mulheres (voz, percussão e torre) e seis homens (bateria, violão, guitarra, baixo, violoncelo e piano), todos sob supervisão de Augusto, um percussionista conhecido na música contemporânea. O pianista do EMEXP comentou durante uma aula: “é muito fácil cair nos clichês do grafismo” (partituras gráficas). Em resposta, o professor do grupo, Alex, respondeu que “no grafismo” há “alusões a determinados gestos”. Uma partitura aberta, para Augusto, “não tem certo ou errado”, mas explicou que “o problema do grafismo” é “ter que conversar, combinar tudo direitinho antes” entre os participantes da performance.

Em um ensaio do Ensemble de música experimental da EMESP, cujo propósito era a preparação de uma apresentação da Funarte, no final de julho de 2017, os participantes improvisavam a partir uma partitura gráfica, elaborada por um estudante de composição da EMESP, que se baseava ou buscava inspiração em um mantra de meditação. Cada repetição que faziam da performance era muito diferente da anterior, o único combinado era que Augusto, professor do curso, queria melhorar o final da peça, e para isso propôs a “técnica de filtragem”, que consiste em as pessoas saírem aos poucos do palco com a finalidade de se encaminhar ao encerramento da performance.

Augusto, professor do Ensemble de música experimental da EMESP, justificava, nas aulas, que, por serem um grupo de música experimental e estarem, então, “bastante ligados à improvisação livre”, fazia todo o sentido “trabalhar com obras com bastante abertura”, “aberta a múltiplas interpretações”, realizando a interpretação de composições com diferentes

³¹ No sentido da “obra aberta” de Eco (1991): possui características como “mutabilidade e flexibilidade típicas de uma estrutura não univocamente definida” (p.11). Eco cita Posseur para argumentar que a “poética da obra “aberta” tende (...) a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (1991, p.41).

“níveis de abertura”. O grupo teve um pequeno debate sobre esses níveis de abertura, concluindo com o argumento de que em certo sentido nenhuma obra é completamente fechada, pois está aberta à interpretação do intérprete, ou seja, uma definição bastante ampla de noção de obra aberta, permitindo pensar em abertura inclusive em obras que não partiriam, inicialmente, dessa definição.

A Orquestra Errante “soa” muito diferente, para mim, do Ensemble de música da EMESP: não tem um caráter de aula, os integrantes escolhem o que querem fazer com mais liberdade, estimula-se um ambiente de debate e de crítica (e de autocrítica, inclusive). Parecia, então, soar mais ruidosa, explorando e expandindo os limites sonoros, além da interação ser mais dinâmica, possivelmente pelos muitos anos de convivência entre os vários integrantes.

Algumas pessoas questionam o fato de utilizar partituras, mesmo não convencionais, para uma improvisação. Foi realizado em evento de música experimental em abril de 2017, no Centro Cultural Zapata, cuja proposta era um diálogo com o gênero *death metal*, que acabou gerando inúmeras brincadeiras entre meus interlocutores.

Patrick disse que hoje não era uma improvisação, era *death metal*. João respondeu que era uma improvisação de *death metal*. Um deles chegou no grupo que eu estava com mais duas pessoas e mostrou “uma partitura do que iria tocar hoje”, em resposta ouviu o comentário divertido de que “partitura de improvisação não tinha no meu tempo”.

Em seguida conversamos sobre o motivo de terem escolhido o *death metal* como tema para o evento e explicaram: a questão da “fiscalidade”, é “ruidoso”, tem a “questão dos gestos”, “se aproxima do *noise*”, cuja proposta era “fazer uma aproximação com a música experimental, desses gêneros com a música experimental”. O *death metal* é um gênero musical muito conhecido pela sonoridade cheia de ruídos e sons pesados, com vocalizações guturais.

Sônia elogiou para Nuno, no ensaio do Brechó de Hostilidades Sonoras, a performance de Antônio, um baterista da cena punk, que havia participado do evento de improvisação e *death metal*, dizendo que ele era “rápido e barulhento”, que era uma boa referência para um baterista de *death metal*.

Uma parte importante das pessoas atuantes na cena de música experimental é fã de gêneros ligados ao *metal* (ou *heavy metal*): João, Sônia, Patrick, Teodoro, Clara, entre outros. Teodoro comentou comigo que não podia falar que gostava de *heavy metal* quando estava na graduação, e que agora há muitas pessoas do *metal* na USP.

Patrick disse, em uma viagem de Uber na ida ao evento, que “acha chato esse pessoal da eletroacústica” que “é muito parado”, ou seja, em comparação com a música eletroacústica, não é tão evidente a questão da gestualidade como na improvisação livre, por exemplo.

Durante um evento de música experimental na Trackers, o Coisa #3, sobre o qual trarei mais detalhes no próximo capítulo, Sônia relatou que estava “cansada de tocar”, pois “os gestos são os mesmos, que a gente escolhe um repertório de gestos e usa, acabam se repetindo”. Ela aparentava desânimo e, de fato, vi ela se afastar aos poucos dos eventos em São Paulo no meses seguintes. Ela traz um contraponto à opinião mais recorrente quanto ao uso de determinado repertório de gestos ou à questão da gestualidade. Lembro que para o evento de improvisação e *death metal*, Sônia, João e Patrick “ensaïaram uns vinte gestos”. Perguntei se todos os gestos eram pra lembrar algo do *death metal* e Sônia disse que apenas alguns que ela fez na torre — instrumento sobre o qual falarei mais adiante — com “umas palhetadas”.

Ter um repertório de gestos para improvisar não depende de ter uma formação em música, tem a ver com a experimentação de sons, de texturas e timbres, incorporando ou não artefatos (arcos, baquetas, pedais, entre outras coisas), uma experiência relacionada diretamente à prática e à exploração de sonoridades de um determinado instrumento, seja ele convencional ou não. Trabalhar com um repertório de gestos certamente abre mais possibilidades sonoras do que se restringir à técnica mais difundida, ou “clássica”, de cada instrumento. Negar conceitos e práticas tradicionalmente usados em música é uma constante neste campo.

Há um conhecido compositor de música eletroacústica, com o qual trabalhei durante minha pesquisa de mestrado, que é satirizado com frequência por vários interlocutores devido a sua postura arrogante, pouco crítica, que representa, em aspectos negativos, atitudes e discursos que remetem à ideia de gênio-criador, do compositor-criador como superior aos demais músicos.

Talvez para delimitar um novo campo de atuação e criação artística/musical, em muitos momentos eram criticados ou ironizados o uso de termos ligados à música de concerto (“clássica”, como popularmente é falado). Estive com João e Sônia em um evento no estúdio Mawaca, espaço bastante conhecido em São Paulo. Cícero — que atuou como uma espécie de curador desse evento de improvisação feito em parceria com o C.I.L. (Circuito de Improvisação Livre), representado por Viviane e Eduardo nesse dia — questionou Viviane, durante um intervalo entre performances: “concerto!?”. Viviane havia chamado as pessoas que iriam tocar: “pessoal, a gente vai pro segundo concerto agora” (apresentando a banda).

Outro grupo que acompanhei, na Camerata Profana também eram feitas piadas nesse sentido: “contar colcheias³²” é “uma coisa careta”. A Camerata Profana, outro grupo que acompanhei os ensaios, tem uma dinâmica bastante diferente quanto às improvisações. Fui convidada por Roberto da Orquestra Errante e por Danilo do NuSom, ambos alunos de pós-graduação em música na USP, para assistir aos ensaios da Camerata. O grupo tinha aproximadamente três anos em 2017 e é coordenado pelos próprios participantes, ou seja, diferente do Ensemble da EMESP e da Orquestra Errante, eles não possuem um professor coordenando, são os participantes que coordenam juntos.

Mesmo com o discurso de ser coordenado coletivamente, algumas pessoas se destacam em um papel de liderança, que acaba influenciando a maneira de propor dinâmicas e a orientação do grupo como um todo. Uma dessas figuras de liderança disse, repetidamente, que um dos motivos de trabalharem com improvisação é a “formação não usual” que dificulta a definição de um repertório, “fica mais fácil trabalhar com improvisação”. Não concordo que a formação seja tão diferente quanto afirmam, já que todos vêm de uma trajetória acadêmica na música, alguns com a formação mais direcionada para ser instrumentista, outros com formação em composição.

Uma das maiores diferenças da Camerata em relação à Orquestra Errante e ao Ensemble da EMESP é que os ensaios não eram tão abertos para diferentes propostas dos participantes. O ensaio servia para definir muitas

³² Figura de notação rítmica [símb.: ♪].

coisas sobre a performance, sendo, portanto, na minha opinião, menos exploratório. Por exemplo, em alguns ensaios da Camerata, antes da apresentação que fariam no evento “¿Música? 12”, sobre o qual tratarei mais detalhadamente no capítulo a seguir, era definido nos ensaios a ordem de entrada de cada um na improvisação, divididos em "gigs", ou seja, uma divisão em pequenos grupos para improvisar.

A Camerata estava trabalhando em uma improvisação em cima, ou a partir, de um material do Hermeto Pascoal, que, de acordo com Roberto, era um “tonal modal” (mistura de música tonal com música modal), e propôs usar um material diatônico³³. Em seguida justificou que “não é ser idiomático, mas improvisar em cima do idiomático”, trazendo um debate constante na Orquestra Errante, já que é integrante dos dois grupos, tanto nos ensaios quanto na produção acadêmica de membros da Orquestra Errante.

O “idioma”, no sentido que utilizam, é a linguagem que remete a um gênero musical como, por exemplo, ao Jazz. Não há, no idiomático, tanta abertura à produção de ruídos, pois os gêneros musicais que conhecemos frequentemente trabalham com tonalidades bem definidas, ou seja, com notas musicais identificáveis, de acordo com o famigerado sistema de sete notas musicais. Ouvei relatos sobre pessoas que ao iniciar a participação na Orquestra Errante tocavam notas, ou seja, frequências sonoras identificáveis de acordo com o sistema de notação musical, e, por isso, eram estimuladas a desconstruir essa maneira de pensar e fazer música.

Durante uma roda de conversa no Festival Imprô, em setembro de 2019, falaram sobre a improvisação livre europeia ter sido influenciada pelo bebop e o jazz. Também foi falado sobre a tensão que havia entre figuras como Charlie Parker, compositor e saxofonista de jazz, e John Cage, compositor referência em música experimental. Há relatos de que Cage falava do jazz como algo menor e figurativo, já que o improviso no jazz é dentro do sistema tonal.

Em maio de 2017 a Orquestra Errante fez uma apresentação na Biblioteca Brasileira da USP, tocando após um coral do departamento de música da USP. O coral encerrou a apresentação com uma canção tradicional espanhola, que deixou o público bastante emocionado. Foi muito bem

³³ Música feita a partir da definição de tons e semitons, ou intervalos, entre as notas.

executada, com uma afinação belíssima. Em seguida a Orquestra Errante entrou e começou a performance com uma improvisação livre. Foi muito notável a diferença de reação das pessoas que estavam assistindo, que ficaram um pouco assustadas, algumas saíram do auditório. Luís, coordenador da Orquestra Errante, comentou, alguns dias depois da performance, durante uma aula, que, ao tocar na Biblioteca Brasileira, se inspirou, na improvisação, nas músicas andaluzes que o coro fez antes dele, havia sido, então, uma improvisação com marca idiomática, talvez a mais adequada para aquele momento de apresentações mais tradicionais.

Além desse debate sobre a improvisação ser ou não idiomática, eram constantes os debates, em campo, sobre improvisação com proposta e sem proposta, e, portanto, se uma improvisação com proposta poderia ser “livre”. A Orquestra Errante era uma espécie de laboratório de improvisação, reuniam-se todas as quintas-feiras, por um período de três horas, dentro do estúdio do NuSom no departamento de música da USP. Digo “laboratório” pois todos os integrantes levavam propostas ou exercícios, experimentavam coisas muito diferentes: partituras gráficas e textuais, partituras de polcas paraguaias e outras canções, exercícios com dinâmicas corporais, com diversas propostas que trabalhavam a relação entre espaço e improvisação livre, também testes com softwares e processamento em tempo real, entre outros. Muitos deles eram estudantes de pós-graduação em música e essas propostas e exercícios faziam parte ou estavam relacionados as suas pesquisas.

Augusto, professor do Ensemble de música experimental da EMESP, referiu-se ao grupo como “quase um laboratório de composição” devido à quantidade de texturas sonoras variadas que os alunos descobriam a cada ensaio. A palavra “textura” geralmente diz respeito ao conjunto das qualidades melódicas, rítmicas e harmônicas de uma peça, faz parte de um vocabulário do âmbito da composição, área na qual Augusto tinha formação. De um modo mais genérico, a palavra “textura” era muito utilizada por outros interlocutores para se referir também aos diferentes timbres incorporados em uma performance.

Há uma certa relutância, principalmente entre as pessoas ligadas aos grupos da USP, em utilizar a palavra “composição”, já que remete a uma divisão mais tradicional do trabalho musical, como a divisão entre compositor e

intérprete. Na improvisação, ou de maneira mais geral entre práticas experimentais, essas separações acabam não fazendo tanto sentido, pois há a figura de um criador-intérprete ou intérprete-criador. Por isso, Luís, coordenador da Orquestra Errante, utilizava com frequência a ideia de “comprovisação”, como explicou em um ensaio: é uma improvisação que tem uma estrutura mínima de composição, por exemplo, quando uma improvisação é pensada em partes (A, B, etc).

A improvisação livre, que não tem necessariamente uma proposta feita ou sugerida por alguém, é vista por alguns integrantes do NuSom e da Orquestra Errante como “um tipo de jogo”. Nos ensaios da Orquestra Errante era muito comum utilizarem a expressão “comprar a ideia” de alguém: durante uma improvisação em grupo, cada performer pode aderir ou não às ideias executadas por um ou mais integrantes durante uma improvisação, diz respeito, então, a somar-se ou não ao que alguém está sonoramente expondo sua ideia.

Roberto, durante um ensaio da Orquestra Errante, falou que “ninguém precisava necessariamente comprar a ideia do outro”. Augusto, professor da EMESP, falava algo similar nos ensaios: “acontece em improvisação livre: alguém dá uma ideia, sonora, e as pessoas vão entrando, acompanhando a ideia ou dando outro caminho”.

Muitas “ideias” são lançadas durante uma improvisação, muitas vezes várias pessoas vão aderindo a uma ou outra ideia ao longo do processo, que surge espontaneamente, e isso muda completamente o rumo daquela improvisação, por isso é bastante imprevisível o resultado sonoro. No entanto, por mais que lide constantemente com o caráter de imprevisibilidade, uma improvisação livre acaba seguindo regras que dizem respeito à interação entre os integrantes de um grupo no momento da improvisação, por isso os ensaios e a prática coletiva contínua acabam trazendo uma determinada identidade sonora ao que produzem.

O verbo “brincar” era muito utilizado em contextos de ensaios e de performances. No primeiro ensaio da Orquestra Errante, lembro de ficar surpresa com o uso dessa palavra. Estávamos improvisando com caixas de som portáteis, utilizadas individualmente, e nossos celulares com um aplicativo específico indicado por um integrante que tinha formação em música

eletroacústica. Um dos improvisadores, Renato, falou no final da primeira sessão de improvisação que havia aprendido "a brincadeira". Ele e o flautista estavam dominando bastante o uso do aplicativo. Ivan e o integrante responsável pela proposta falaram muito em "brincar" com o celular e o aplicativo, como fazem com os instrumentos. Para mim a "brincadeira" acabou uns minutos antes por falta de bateria na caixa de som portátil.

Em outra ocasião, na casa de Patrick, o anfitrião mostrou para Fred um apito que imita sons de pássaros, comprado em uma viagem que havia feito à Alemanha. Fred tocou o apito de várias formas e descobriu alguns sons que Patrick ainda não tinha escutado. Eles se referiam o tempo todo com o verbo "brincar" para se referir ao uso do apito. Ambos estavam se divertindo muito, e os demais presentes também ao observarem eles interagindo com o apito.

Na EMESP, o professor aconselhava: "cuidado para não ter espaços vazios" em uma improvisação. Na Orquestra Errante as pessoas costumavam conversar sobre a importância dos silêncios. Teodoro, integrante da Orquestra Errante, refletiu comigo, durante um evento, sobre uma fala de Erik, coordenador de um grupo de improvisação livre na Unicamp e ex-integrante da Orquestra Errante, de que "toda música é uma obra de arte e precisa de moldura", o silêncio seria, então, o que dá forma a essa moldura.

Clara, também integrante da Orquestra Errante, disse que Luís fala bastante sobre esse assunto nos ensaios, e concluiu que sem isso acaba-se fazendo "lixo criativo", que é quando todo mundo toca junto mas ninguém se escuta ou desenvolve e segue as ideias lançadas pelos outros durante a improvisação, ou seja, "fica só um monte de gente tocando junto sem se ouvir", referindo-se ao fato de que algumas pessoas não fazem pausas do que estão tocando para ouvir os outros e, talvez, "comprar uma ideia".

Em uma reunião do NuSom houve um debate sobre a estética do silêncio, e citaram o grupo Wandelweiser, conhecido por sonoridades "esparsas, quietas, frágeis paisagens sonoras incorporando silêncios frequentes"³⁴. Tomás, integrante do NuSom, apresentou, nesse dia, a pesquisa que havia realizado que tratava das qualidades e a estética do silêncio, e explicava, como o silêncio muda de um ambiente a outro (por exemplo, entre

³⁴ Informação retirada da página "Wandelweiser Group" na Wikipedia.

diferentes salas de concerto). Outro integrante, Danilo, também estava realizando uma pesquisa de pós-graduação sobre o assunto, e preparou junto com a Camerata Profana uma peça de Michael Pisaro, membro do grupo Wandelweiser, peça da qual participei na ocasião da realização do evento “¿Música? 12”.

Na EMESP minha participação como pesquisadora foi facilitada pelo professor do Ensemble de música experimental, mas depois de um mês de ensaios, tive que convencer o diretor pedagógico a autorizar minha participação nas oficinas, apresentando em uma reunião meu projeto de pesquisa, mesmo sendo uma instituição pública. Ele explicou que o processo seletivo lá era muito concorrido, que mais de dez mil pessoas haviam participado do último processo, mais de cem apenas para o Ensemble, e foi bastante resistente comigo. Em nenhum momento foi cogitado que eu participasse de outra maneira que não fosse através da observação dos encontros.

Comecei a frequentar os ensaios do Ensemble de música experimental da EMESP a partir da sugestão de Sônia, uma das alunas/participantes do grupo, responsável pelo Ibrasotope e pela série de eventos do Dissonantes. Foi a primeira vez que ouvi falar do ensemble. Ela conversou com o professor, Augusto, e me passou o contato dele para que eu explicasse o propósito de meu interesse no grupo. As aulas/ensaios do ensemble ocorriam todas as terças no período da manhã na EMESP. Inicialmente foi difícil chegar até a EMESP, situada na região central da cidade, onde me senti bastante insegura. Depois ficava imaginando como era para os alunos levarem seus instrumentos todos os dias, inclusive ouvi relatos de roubos e assaltos a alunos da EMESP. Fui ao primeiro ensaio acompanhando Sônia, nos encontramos no hall de entrada da escola. Ela havia pedido autorização a Augusto no dia anterior para que eu pudesse participar. Enfrentei muita burocracia na entrada da escola, o que atrasou nossa chegada ao ensaio, e, ainda assim, foi menor que a burocracia dos ensaios seguintes.

Augusto sugeriu, durante um ensaio, diferenciar exercícios da improvisação em si. O improvisador deve estar consciente do que está fazendo. Ele aconselha que os alunos “saiam do ruidoso e vão pra esse lugar” (faz menção à textura que foi proposta na aula anterior, queria que seguissem

esse caminho, havia equilíbrio na performance). Depois alertou que estava “rolando pouco olhar” entre eles, reclamou disso.

Também disse que durante a improvisação anterior, uma das mulheres, que trabalhava utilizando a voz, começou a seguir ideia proposta por outra pessoa durante a performance, mas desistiu de continuar seguindo a proposta até o final da sessão de improvisação. Augusto explicou, então, o que é “fade-in”, “fade-out” e “cross fade”, expressões relativas às entradas e saídas de sons na performance, uma linguagem que também é técnica, de estúdio, bastante usada na música eletroacústica. Os integrantes do Ensemble fizeram, então, mais uma sessão de improvisação após as sugestões de Augusto, que ressaltou: “improvisação não é exercício, e vice-versa”.

Ao finalizarem a performance, o professor sugeriu que tomassem cuidado com os “clichês” que tomam conta dos grupos de improvisação, como, por exemplo, quando todo mundo toca junto, fazendo muito ruído, indo para “um auge”. Ele prosseguiu explicando que “é uma música democrática, é difícil às vezes sair do clichê, tem que trabalhar nisso”. Para ele, a melhor maneira, portanto, de evitar que isso aconteça é não participar desse tipo de dinâmica, enquanto improvisador, quando a coisa tomar esse rumo durante a improvisação.

Augusto explicou, então, que a última improvisação “foi muito carregada, sempre três tocando ao mesmo tempo” e que nesse contexto “não existe um poder, já é, você faz na hora”. A implicação principal de uma performance “carregada” é esquecer de pensar no ouvinte, pois existe um discurso musical, e, para Augusto, é preciso ter bastante consciência do que se está fazendo. Seus elogios, dessa vez, foram direcionados ao pianista que havia “seguido” o que a percussionista “sugeriu” (tocando), para enfatizar a importância de “insistir mais, (para que) tenha mais duração cada gesto”. Augusto pediu que o guitarrista “sugerisse” mais durante as performances. A seguir, enfatizou a importância da dinâmica coletiva para que “as coisas que não são convencionadas também” possam “aparecer”, já que “um grupo pode e deve ter cartas na manga”, defendendo que “o trabalho de ensaiar toda semana faz diferença nesse sentido”. O último exercício da aula geralmente era “o mais livre” do ensaio, e, para que aumentasse a liberdade entre os alunos, Augusto fez a “nova experiência” de sair da sala.

Na USP, igualmente uma instituição pública, recebi apoio de muitas pessoas para participar de atividades na Orquestra Errante e na Camerata, bem como falar do meu trabalho, se eu quisesse, em uma das reuniões semanais do NuSom. Em um dos primeiros ensaios da Orquestra Errante tive a experiência de tocar junto com eles em uma improvisação livre utilizando caixas de som portáteis e um aplicativo de celular, que foi uma experiência muito positiva e que ajudou a “quebrar o gelo” dos primeiros meses. Conforme conversávamos e eu contava um pouco mais sobre minha vivência em música, que havia sido um pouco frustrante, com professores muito rígidos, *bullying*, entre outras experiências negativas, além de ter passado por diversos instrumentos pelo fato de ser extremamente curiosa. Aquele espaço era acolhedor o bastante e havia incentivos constantes à prática e à exploração de sons, inclusive para mim.

Em relação à produção de ruídos, com frequência os integrantes da Orquestra Errante faziam brincadeiras ou piadas entre eles sobre a questão do “barulho”: “errantes, hoje não vou conseguir ir no ensaio, barulhem bastante”, como desejou um membro ao grupo. Falar em “erro” também era um assunto frequente, como está no próprio nome do grupo: a Orquestra Errante é uma orquestra que erra, diferente do que tradicionalmente se espera de uma orquestra — afinação, equilíbrio, sons agradáveis. Eles se referiam ao grupo como “errantes”. Renato desejava constantemente ao grupo: “boas erratas”.

Roberto, como outras pessoas, falava que “a improvisação livre é sempre imprevisível”. A imprevisibilidade, nesse contexto, é um atributo valorizado nas performances, é importante surpreender a audiência com sons não-convencionais e dominar uma ampla possibilidade de gestos durante a performance, tornando aquele momento difícil de ser replicado, trazendo um caráter de efemeridade ao momento da performance. Sobre o momento da performance, Augusto, professor do Ensemble de música experimental da EMESP, comentou em um ensaio que o belo, o “bonito”, da improvisação é que “isso nunca mais vai acontecer, isso evapora”.

Augusto constantemente citava John Cage nas aulas da EMESP, referência muito presente em música experimental. De acordo com Augusto, Cage dizia que era “mais interessante ouvir o trânsito de Nova Iorque do que ouvir a nona sinfonia”, ou seja, ouvindo a nona sinfonia (de Beethoven) você já

sabe tudo o que vai acontecer e o que esperar. Um ato experimental é aquele sobre o qual você não prevê o resultado.

Talvez por esse motivo seja tão frequente a prática de gravar ensaios e apresentações, como um modo de “congelar” esses momentos. Na Orquestra Errante todos os ensaios eram gravados e compartilhados entre os integrantes em uma pasta no google drive, onde também havia textos e outros materiais de interesse ao grupo. Havia momentos de escuta desse material durante alguns ensaios.

Sônia me explicou antes de entrarmos na sala do Ensemble da EMESP, para uma aula, que eles gravam o que tocam pra escutar depois e ensaiar, usar ou continuar uma ideia do ensaio anterior. Ela disse também que, a partir dessas escutas, os instrumentos que “tocam notas” às vezes conseguem reproduzir as notas, por outro lado os instrumentos não-convencionais se concentram em reproduzir texturas.

No segundo encontro dos integrantes do Ensemble de música experimental da EMESP, após uma sessão de improvisação livre em que o pianista se destacou bastante com uma sonoridade que lembrava Stockhausen de acordo com o grupo, e, de fato, ele disse que havia sido essa a referência. Depois dessa conversa, o professor enfatizou o fato de que eles teriam “liberdade total para começarem a trabalhar em composição se quiserem (...) (quero) dar espaço para os compositores da própria EMESP ou para ideias do pessoal do Ensemble”.

O guitarrista do Ensemble teve, então, a ideia de fazer algo com processamento eletrônico/programação em tempo real (*live coding*), e, de fato, realizaram essa performance na apresentação de final de semestre. A peça realizada com *live coding* consistiu na programação, em código de computação, utilizando um software, e modificando eletronicamente os sons que o restante do grupo improvisava livremente. Um integrante da Orquestra Errante se referia a esse tipo performance como “vampiros sonoros”: pessoas que fazem processamento sonoro e usam os sons de quem está tocando um instrumento acústico.

Turino (2008), etnomusicólogo, reflete sobre como as gravações musicais estão difundidas e são parte importante da vida social contemporânea sendo então “sua produção, processos, usos, e a importância das gravações

são tão variadas quanto a variedade de sons e atividades de performance ao vivo existem” (2008, p.67), isto é, as gravações musicais apresentam inúmeros meios e formas de existência, mas o autor se propõe a falar de apenas dois desses campos musicais a “*high fidelity music*” e a “*studio audio art*”.

A “*high fidelity music*” busca, ou tem a preocupação, de produzir gravações que sejam o mais próximo possível, sonoramente, do evento ou momento da performance em si, de modo que a gravação seja “ouvida/vista”, no caso da produção audiovisual, “posteriormente como uma representação do evento” (2008, p.67). Geralmente a “*high fidelity music*”, para Turino, possui uma tendência a tornar “invisível” (2008, p.68) o processo de gravação ou então minimizar esses processos de modo que o resultado da gravação seja o mais parecido possível com a performance em si. Também há um trabalho de edição e manipulação sonora feitos em estúdio mas a intenção é, sobretudo, tornar a gravação o mais “viva” possível, para que se aproxime ao máximo da realidade.

Já a “*studio audio art*” funciona de maneira oposta, nesse sentido, pois, para Turino, afasta-se das “ideologias de autenticidade” (2008, p.77) que estão diretamente relacionadas com as performances musicais em tempo real. Para o autor a “*studio audio art*” possui como característica central a manipulação eletrônica de sons para a “criação de um objeto de arte que é propositalmente dissociado da performance ao vivo” (2008, p.77), ou seja, não é um tipo de gravação musical criada com a expectativa de ser executada ao vivo.

Ele afirma que nesse campo de trabalho o que interessa são as “manipulações de sons gravados em fitas, sons sintetizados ou tecnologia digital para a criação de objetos de arte sonora que só existem no formato de reprodução eletrônica (gravações, arquivos sonoros)” (2008, p.78) objetivando a criação da “peça gravada em si” (2008, p.78). Para Turino (2008) a criação dessas peças tem o propósito mais de serem apresentadas como uma obra de arte pronta em um ambiente adequado a elas, como pinturas e esculturas são mostradas em galerias, do que o objetivo de serem escutadas por uma audiência ou executadas por algum grupo musical. Para Turino os principais exemplos para esse tipo de música são “peças eletrônicas e feitas por/em computadores produzidas em (...) universidades” e que são comumente colocadas na categoria de “música eletroacústica” (2008, p.78).

Turino alerta para o fato de que apenas o uso de computadores ou sintetizadores por si mesmos não caracterizam esse campo musical, pois esses instrumentos também são utilizados em outros campos como a “*high fidelity music*”, o que muda são os usos que são dados a esses instrumentos. O autor enfatiza que na “*studio audio art*”, diferentemente do que ocorre na “*high fidelity music*”, não se pretende invisibilizar ou mascarar “os processos de criação e manipulação eletrônicas”, em vez disso esses processos são “transparentes e até mesmo celebrados através da qualidade de som da própria música”³⁵ (2008, p.79).

Não acompanhei com proximidade a gravação de um CD da Orquestra Errante, realizada no segundo semestre de 2019, mas conversando com algumas pessoas percebi que ter um material gravado que possa circular para além das trocas entre os integrantes, também poderia ser problemático, e de fato gerou alguns conflitos internos pois as decisões estavam centradas em algumas pessoas cujas ideias se destacaram durante a produção, indo um pouco contra às ideias de não-hierarquização e de horizontalidade que eram constantes nas práticas coletivas da Orquestra.

Poucas vezes vi artistas vendendo gravações, no entanto, quando acontecia, o material gravado estava disponível algumas vezes em CDs e outras em fita cassete, um formato que tem se tornado bastante frequente. Geralmente esses materiais eram vendidos junto com camisetas e fanzines, e esse comércio era mais frequente nos eventos ligados à produção de noise, cujos artistas participam/circulam também de/em eventos denominados de música experimental.

Muitos artistas têm gravações em selos como a Seminal Records: “um selo musical independente brasileiro focado em música experimental, incluindo produções de música eletroacústica, ruído, eletrônica, improvisação livre, música conceitual e bizarra”³⁶. O site da Seminal Records é um enorme repositório da produção de artistas da cena nos últimos seis anos. As gravações são disponibilizadas gratuitamente em *streaming*, mas para fazer o *download* de um álbum é necessário contribuir com algum valor em dinheiro,

³⁵ Tradução minha.

³⁶ Descrição retirada do site/plataforma da Seminal Records: <https://seminalrecords.bandcamp.com/>

esse valor é livre. Os álbuns possuem gravações de performances realizadas em eventos³⁷ de música experimental e em festivais, como o Festival Novas Frequências³⁸, além de algumas gravações em estúdio³⁹. A Seminal Records utiliza a plataforma de streaming do Bandcamp. A plataforma “de publicação de áudio” chamada SoundCloud também é muito utilizada para a divulgação e compartilhamento de gravações, muitos artistas têm perfis individuais para mostrar seus trabalhos nessa plataforma.

O Música Insólita “é um espaço concebido para agrupar conteúdo e informação sobre artistas e selos experimentais brasileiros”⁴⁰, sendo também um selo de gravações, utilizando a plataforma Bandcamp para streaming. Organizado por artistas da cena nordestina de música experimental, é uma iniciativa recente que consiste também na elaboração de uma série de eventos realizados online, transmitidos ao vivo pelo Facebook, inclusive com a participação de pessoas em diferentes cidades e países simultaneamente trabalhando em improvisação.



Imagem 3: logo do Música Insólita

³⁷ Exemplo: álbum “SR Showcase RJ 2015” por Bella, Insignificante, VICTIM!:
<https://seminalrecords.bandcamp.com/album/sr-showcase-rj-2015>

³⁸ Exemplo: álbum “Oco 2” por J.-P. Caron/Marcos Campello:
<https://seminalrecords.bandcamp.com/album/oco-2>

³⁹ Exemplo: álbum “zEros” por zEros:: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/zeros>.

⁴⁰ Site: <https://musicainsolita.com>

Quanto à realização de festivais, notava uma separação entre os diferentes grupos responsáveis pela organização dos principais eventos: Música Estranha e FIME (Festival Internacional de Música Experimental), em São Paulo, e o Novas Frequências, no Rio de Janeiro. Havia uma circulação de artistas principalmente entre o Novas Frequências e o FIME, o Música Estranha era um pouco mais fechado, com menos espaço à música experimental, focando muito em música eletroacústica e contemporânea. O organizador desse evento era uma pessoa difícil de acessar e que tinha opiniões bem duras em relação à realização do evento.

Em abril de 2017, os responsáveis pelo Ibrasotope tiveram uma reunião com as pessoas responsáveis pelos festivais Música Estranha e Novas Frequências. Eles estavam na reunião como responsáveis pelo FIME. Nesse ano o festival Novas Frequências teria uns dias em São Paulo, além das atividades regulares no Rio de Janeiro. Lembro que Sônia comentou no dia do Dissonantes na Praça das Artes que ela e Giovana haviam tocado no festival em dezembro de 2016. A ideia da reunião era que os três grupos pudessem articular a realização dos eventos que teriam datas próximas, entre novembro e dezembro de 2017. Perguntei a um dos responsáveis pelo FIME se eram eventos concorrentes e ele disse que não, que não tinha competição, mas que também “não eram amiguinhos”, ou seja, que não eram concorrentes mas tinham posições diferentes, por isso também eram eventos diferentes.

O Música Estranha e o Novas Frequências conseguiram continuar com as atividades após os cortes de verbas na área de cultura, já o FIME foi cancelado, em 2018, por falta de incentivo. Em um debate em 2019, durante o Festival Imprô, os realizadores desses três festivais estavam presentes em um debate. O clima era amigável, com alguns atritos leves. Chico Dub, um dos responsáveis pelo Novas Frequências junto com a Quintavant/Audio Rebel, lugar sobre o qual falei brevemente no capítulo 1, afirma durante o debate que “a Audio Rebel abraça a cena de uma forma regular”, ou seja, mantém atividades ao longo do ano na cidade do Rio de Janeiro, e o festival Novas Frequências se diferencia dos outros dois festivais pois “é aberto à música eletrônica de pista”. O debate prosseguiu com a concordância entre os

participantes de que “o festival adensa a programação”, mas também tem a importância de ter regularidade ao longo do ano.

3.3. Ensaiar ou não ensaiar? Notas sobre dinâmicas coletivas e ensaios

Matthias e Henrique — um dos criadores do Ibrasotope no ano de 2007 — são muito atuantes na promoção de atividades de música experimental em Belo Horizonte, sendo os responsáveis pelo Quartas de Improviso (Q.I.), no qual “convidam pessoas para improvisar”, ambos fazem vindas frequentes a São Paulo para participar de eventos, da mesma forma que há muita participação de artistas de São Paulo em Belo Horizonte. Infelizmente não estive presente nos eventos em Belo Horizonte, mas sempre acompanhei as trocas e os trânsitos de artistas entre as duas cidades principalmente pelas redes sociais.

Sobre o Quartas de Improviso (Q.I.), Mathias explicou que o evento “não é só de música” já que eles convidam pessoas “para fazerem coisas com a gente”, ninguém é obrigado a improvisar: “a pessoa pode fazer alguma coisa preparada, mas a regra é ‘nós não ensaiamos’”.

Na Orquestra Errante os integrantes faziam brincadeiras com o verbo “tocar” e a ideia de “tocar notas”:

Renato: "Uma hora tenho que tocar um acorde"

Marta: "Tocar? Vou performar"

Da mesma maneira ocorria com a ideia de “ensaiar”: “tenho que ensaiar antes...Vamos marcar um ensaio? (risos)”. Em relação à prática de ensaios, realizá-los ou não era uma questão que dividia algumas pessoas. Alguns defendiam que a prática constante e ao longo prazo de ensaios entre grupos fazia diferença na maneira como interagem durante uma improvisação livre. Por outro lado, também havia uma defesa da liberdade dos encontros à primeira vista e mais casuais, como aconteceu em muitos eventos, por exemplo um evento realizado no Estúdio Mawaca, no qual os convidados não se conheciam pessoalmente, tocando juntos pela primeira vez. Como era frequente a presença de músicos estrangeiros de passagem por São Paulo e

músicos de outras partes do Brasil, era comum formarem duetos ou trios (ou mais) de pessoas que nunca haviam tocado juntas.

Em uma das muitas conversas e debates que, geralmente, fazem parte da dinâmica de funcionamento da Orquestra Errante, Ana, pianista, com ampla formação em piano na USP, comentou que há “artistas que não gostam de ensaiar e se encontrar sempre, pra ter mais liberdade na improvisação”. Além disso, explicou que muita gente defende a ideia de “tocar com muitas pessoas diferentes”.

Em um ensaio do EMEXP (Ensemble de Música Experimental), na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), em abril de 2017, uma das integrantes, uma pessoa que trabalhava com a voz, espontaneamente falou que aquela havia sido “a primeira vez que rolou interação de verdade”, e completou descrevendo que “as pessoas estão se olhando mais”, fato que eu também havia notado, além de uma interação mais intensa e espontânea. Nessa época o ensemble ensaiava há cerca de dois meses, com frequência semanal, por aproximadamente duas horas cada ensaio.

Nos ensaios da Orquestra Errante, na USP, grupo que existe há cerca de dez anos no departamento de música, havia muita interação pelo olhar, isso era de fato cobrado e, em algum nível, fazia parte da dinâmica do ensaio. De acordo com Clara, que toca guitarra com diversos artefatos agregados à técnica, na Orquestra Errante, “não olhar é não interagir”, comentando uma proposta de exercício de improvisação durante um ensaio.

Não que a interação se limite ao olhar apenas, também era ressaltada, na Orquestra Errante, a importância da escuta do outro, tanto nos momentos de interagir tocando quanto nos momentos de interagir conversando sobre as performances e algumas vezes sobre questões que surgiam, por exemplo, sobre machismo, entre outros temas. Essa intimidade era mais contida nos ensaios do ensemble da EMESP, cujos alunos seguiam algo mais próximo de uma dinâmica tradicional de sala de aula e não pareciam tão espontâneos.

Alguns meses mais tarde, em um ensaio da ensemble da EMESP, no final de junho, enquanto esperávamos o professor responsável pelo grupo, conversei com duas integrantes, uma delas contou que havia começado a frequentar os ensaios da Orquestra Errante e que lá “é muito diferente daqui”, por ser “mais livre”, também achou o “pessoal muito educado”. Falamos, então,

sobre a questão de que na Orquestra Errante aceitam propor ensaios, sendo um ambiente mais aberto. De fato, a Orquestra Errante é bastante parecida com um laboratório, no qual todos os integrantes têm abertura para propor dinâmicas para o ensaio.

Em outra ocasião na EMESP o guitarrista defendeu, em um ensaio, que “quanto mais o grupo se conhece mais pode se ancorar em processos não estabelecidos”, ou seja, quanto mais o grupo se conhece e interage, aumenta a possibilidade de ir além de processos comumente estabelecidos. Augusto, professor do EMEXP, após um sessão de improvisação livre, elogiou Breno, o violoncelista, pela “insistência” ao propor suas ideias, e comentou que um grupo grande precisa de tempo para entender o que está acontecendo musicalmente, as dinâmicas das interações. Augusto, durante os ensaios, ia sugerindo entradas, como um regente, mas, diferente de um ensaio de orquestra ou grupo de música mais "tradicional", não há uma dinâmica de repetição exaustiva de um mesmo trecho de uma peça. Ele apenas faz sugestões quanto ao pulso, duração, textura, etc, de cada performance.

Na Camerata Profana havia um pouco de conflito quanto à questão da regência, já que um dos integrantes, um violonista, acabava sempre fazendo esse papel, mesmo sem isso estar estabelecido com o grupo. Em um ensaio os participantes estavam fazendo exercícios de improvisação, para trabalhar a dinâmica do grupo, a partir de uma peça de Hermeto Pascoal. O violonista pediu que os integrantes fizessem entradas em duos, dois a dois, e fossem se "justapondo" ("justaposição de duos", como concordou uma das integrantes). No final pediu, falando durante a improvisação, que fizessem cadências em fá susinado menor. Continuaram o ensaio com um segundo exercício de improvisação: improvisar em cima do tema/melodia da música "Manhã de carnaval", partindo das oito primeiras notas dessa música. Novamente teve regência do violonista para as entradas dos instrumentos, após o exercício ele deu um feedback ao grupo dizendo que havia muito do material da melodia. Danilo, guitarrista que participava dos ensaios, disse, nesse momento, que achava que a regência tornava a improvisação “menos orgânica”.

3.4. Mediação tecnológica: instrumentos e sonoridades não-convencionais

Porcello fala sobre sua experiência com “extreme print-through” (algo como “impressão extrema”, em português) no começo de gravações de álbuns em vinil, cuja antecipação dos sons que viriam a seguir, no começo do álbum, “aquela minúscula sombra de áudio tinha o poder de gerar uma tensão interna visceral” (2003, p.265). Para quem já teve a experiência de escutar um álbum em vinil, o autor se refere aos segundos antes da gravação iniciar, quando ouvimos alguns ruídos provenientes da leitura, com a agulha do toca-discos, da borda do vinil.

Esse trecho de Porcello (2003) me fez refletir sobre as sensações e sentimentos que o uso de alguns meios tecnológicos podem trazer, ou seja, como a mediação tecnológica afeta a experiência humana. Crescemos acostumados a escutar música de uma certa maneira, com determinadas melodias e harmonias, e algumas experiências musicais que diferem disso podem nos afetar profundamente.

Durante meu trabalho de campo passei por diversas experiências sonoras, em diferentes momentos, que claramente eram capazes de alterar meu estado de ânimo. As mais marcantes são as experiências nas quais experimentei momentos de muita ansiedade, cujas sensações me fizeram, em casos mais extremos, deixar o local da performance.

Estava no evento HUM 3, na Passagem Literária da Consolação, em São Paulo, numa tarde de sábado, em maio de 2017. Assisti às apresentações de Ivan e de Otávio, cada um em performance solo – os dois utilizavam mais sons eletrônicos, com uso de sintetizadores e microfone. Achei ambas as performances muito repetitivas, havia sons que se repetiam do início ao fim, geravam uma espécie de *looping* auditivo no ouvinte, achei bastante cansativo, me senti inquieta e muito ansiosa – o que ficou claro para mim pois comecei a beber e a comer mais rápido que o meu normal.

Também acredito que nesse tipo de performance o público tende a se dispersar mais, por exemplo, conversando paralelamente à apresentação. Por exemplo, no mesmo evento ocorreram as apresentações de Sônia e Maria e de

Cláudia, ambas as performances tinham alguns elementos sonoros repetitivos, mas eram poucos, e a repetição era quebrada pela voz em ambas as apresentações, ou gravações no caso da apresentação de Cláudia. Minha impressão geral é de que usar poucos elementos repetitivos tornavam as apresentações mais interessantes ao ouvinte, prendiam mais, as pessoas ficam mais atentas e focadas no que estava acontecendo na performance.

Após o final de outro evento, em julho de 2017, no qual Otávio também se apresentou, comentei com uma interlocutora, que também faz parte da cena, sobre o fato dele fazer sons bastante repetitivos e cujos ruídos me deixavam ansiosa, me afetavam fisicamente e psicologicamente, e ela respondeu que na opinião dela isso era exatamente o que o artista buscava e que era isso que ela admirava no trabalho dele. Essa afirmação de fez olhar de outro modo para esse tipo de performance, com mais admiração, apesar da dificuldade que poderia me trazer como ouvinte, como parte da audiência.

Durante um ensaio do Ensemble de música experimental da EMESP, em uma improvisação livre com bastante ruído, a percussionista demonstrou desconforto com alguns sons, tapando os ouvidos durante a performance. Foi a primeira vez que vi alguém expressar com tanta clareza o desconforto durante uma performance, esse gesto era mais comum vindo da audiência durante alguns eventos, principalmente entre pessoas que estavam experienciando aquelas sonoridades pela primeira vez. Ela descreveu ter sentido calafrios durante a performance, enquanto o professor do curso disse que aqueles sons não o incomodaram.

Ana, pianista na Orquestra Errante, relatou para o grupo durante um ensaio que apresentações de noise incomodavam seus ouvidos e que ela, pessoalmente, não gostava. Disse, então, que seria “legal” uma apresentação de noise em que as pessoas presentes utilizassem protetores auriculares, de modo a permitir que sentissem apenas as vibrações que os sons provocam no corpo. Para mim, aquela parecia uma boa solução para que pessoas com ouvidos mais sensíveis ou menos acostumados pudessem apreciar de outra maneira esse tipo de performance, no entanto nunca tentei utilizar protetores nem vi pessoas fazendo o mesmo, acredito que causaria algum constrangimento.

No dia da gravação da rádio experimental FIMF M, estávamos em oito pessoas e fumamos juntos, o que melhorou bastante minha vontade de escutar e minha atenção à escuta. Um dos performers também fumou durante a performance. Essa prática era muito frequente, parte tão importante dos eventos quanto a cerveja. Em algumas reuniões do NuSom e da Orquestra Errante era falado sobre uma espécie de “transe” de alguns participantes, devido a uma experiência de imersão na improvisação, trazendo questões para pensar sobre as relações entre transe e música, nesse caso uma música muito ruidosa.

A introspecção extrema durante a performance provavelmente está relacionada ao desenvolvimento de técnicas e de gestos pessoais, já que o performer “mergulha”, envolve-se de maneira profunda na execução das sonoridades desejadas. Com frequência tive a impressão de que as pessoas tocavam sozinhas, mesmo em grupo. Da mesma maneira, em grupos como a Orquestra Errante cuja dinâmica coletiva era exercitada com frequência, perdia-se a noção do tempo da performance por estarem profundamente envolvidos e concentrados, imersos nos sons uns dos outros.

Um interlocutor, Fred, trabalhava como intérprete tocando violão, mas improvisava com a guitarra. Quanto aos materiais utilizados na improvisação, Fred usa vários pedais e uma mesa em retroalimentação, controlando os sons da guitarra com os pedais, “é uma especificidade do processo” dele como guitarrista “que pouca gente usa”. Também costuma utilizar uma baqueta de bateria para tocar guitarra com a finalidade de explorar os sons mais agudos: “a baqueta tem a vantagem de pegar notas específicas no agudo” e possibilitar “sons de raspada e percussão”. João também utilizava inúmeros pedais diferentes para tocar guitarra: “pedal é muito louco, você vai descobrindo...”.

Ao descrever como costuma explorar os sons da guitarra para improvisações, Fred fala de uma questão, com frequência levantada em campo, que diz respeito às técnicas utilizadas com os instrumentos – ou com a voz – que variam, de um lado, entre técnicas expandidas⁴¹ e, de outro, técnicas criadas ou desenvolvidas pelos performers através da prática constante de improvisação. Durante uma reunião do NuSom um integrante

⁴¹ “Técnica expandida (...) compreende aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento” (COPETTI, 2005, p.1).

argumentava sobre como ocorre uma “invenção de técnicas pessoais”, sobretudo “para instrumentos híbridos”, ou seja, que são acústicos e eletrônicos ao mesmo tempo.

Em um dos primeiros ensaios da Orquestra Errante, os participantes fizeram a experiência de trocar de instrumentos com os colegas, muitos deles tiveram contato pela primeira vez com o instrumento que não era o seu, assim cada integrante passou por um processo de aprendizagem em performance. Alguns integrantes relataram que tinham se sentido menos responsáveis pelos sons que produziram, já que há uma responsabilidade maior quando conhece o instrumento e a(s) técnica(s) sobre os sons produzidos. Durante essa sessão de improvisação houve pouca interação entre eles pois cada um estava concentrado nos sons novos que estava produzindo, também fizeram um exercício de não olhar para os outros enquanto exploravam o novo instrumento. Luís falou que um evento imprevisível muda o rumo da performance, como se fosse um erro, mas ele pode ser incorporado à performance.

Fred é um exemplo de músico com ampla formação em instrumento, com graduação e pós-graduação na área, além da experiência de conservatório, que domina técnicas expandidas mas também explora suas próprias técnicas: “tem umas técnicas que a gente acaba desenvolvendo e depois de um tempo tem que jogar elas fora”. Ele conta que trabalhar mais com improvisação do que como intérprete de peças de outros compositores faz com que ele acabe criando alguns “maneirismos”, ou seja, um estilo próprio de improvisar.

A luteria experimental, que consiste na criação de instrumentos sonoros, é uma prática bastante difundida, inclusive com alguns eventos e oficinas dedicados ao assunto. Utilizar instrumentos não-convencionais, muitas vezes únicos, sem réplicas e sem uma técnica difundida ou compartilhada, atrai bastante atenção às performances, seja pelo som, por despertar surpresa à audiência ou, como presenciei muitas vezes, divertimento e risos. Muitas performances podem ser engraçadas e não considero que o riso seja um problema, não é mal visto, muitas vezes é, inclusive, uma reação esperada.

Instrumentos desconhecidos, de outros países e culturas, também costumavam chamar bastante a atenção do público, como é o caso de um

instrumento de cordas, vindo do Camboja, e tocado com uma espécie de arco, utilizado por Joana durante a oficina de improvisação livre com um professor norte-americano, Peter, no Ibrasotope. No mesmo evento participei da improvisação utilizando uns chaveiros que emitiam sons e luzes e um rádio de pilha e Sônia participou com seu instrumento, “a torre”.

No evento Coisa #3, sobre o qual falarei mais detalhadamente no capítulo seguinte, Camila separou os artistas em “pessoal do synth” e “pessoal do acústico” ao me perguntar em qual grupo eu estava ao participar da performance. Eu estava novamente com um rádio de pilha, dessa vez conectado a um pedal de distorção.

Sônia utilizava em suas performances, com muita frequência, a torre, um instrumento criado com materiais de ferro-velho por um luthier e marceneiro, Ruben Pagani, um uruguaio que mora há bastante tempo em São Paulo. A marcenaria do Ruben tem cerca de três décadas de funcionamento, de acordo com Del Nunzio (2017), em sua tese sobre práticas colaborativas em música experimental.

No evento Dissonantes, na Praça das Artes em São Paulo, em março de 2017, perguntei à Sônia qual instrumento estava carregando, durante a montagem para a apresentação, pois havia visto ela pegando, em sua mochila, um pedaço de breu para arco de contrabaixo. Mostrou o instrumento toda sorridente. A torre é um instrumento muito pesado, com alguns resquícios de ferrugem, já que é composta por peças velhas de carro, fato que gerava diversas brincadeiras. Sônia contava ter tomado vacina antitetânica para tocar com mais segurança, além de perder o medo de lugares como ferros-velhos. O instrumento possui onze cordas de instrumentos diversos, uma mola que faz “um reverb natural” e um cavalete improvisado que lembra um cavalete de contrabaixo, e é tocado, por Sônia, com um arco de contrabaixo e uma palheta. Ela tinha bastante dificuldade para levá-lo aos ensaios do Ensemble de música experimental da EMESP e a alguns eventos em que participava.

Durante um evento em que Sônia havia participado com a torre, na passagem literária da Consolação, conversamos sobre criar uma técnica para instrumentos criados, ela disse que “ninguém sabe como tocar a torre”, não há uma maneira correta já que não há uma técnica compartilhada. De fato, ela utiliza muitos gestos que remetem às técnicas tradicionais de contrabaixo, além

da postura para tocar quando está em pé, certamente porque o instrumentos possui partes de contrabaixo, mas tem uma liberdade enorme para criar suas próprias maneiras e técnicas para performance com a torre.

Sônia se refere à torre como “bem temperamental”, pois é bastante imprevisível quanto à sonoridade produzida. Depois de uma apresentação, fomos para um bar em frente à Biblioteca Mário de Andrade, eu, João e Sônia e mais algumas pessoas e conversamos novamente sobre os instrumentos serem “temperamentais” pois às vezes fazem barulhos que não deveriam fazer, que não são o esperado. Citamos como exemplo a torre e os alto-falantes/caixas de som: às vezes só uma caixa de som funciona quando João e Sônia tocam em casa, mas nesse dia as duas funcionaram na apresentação, Sônia disse que “foi sorte”. O instrumento, a torre, conforme descreve Sônia, “às vezes se mexe sozinho, tomba...”, também disse ter “ciúmes” da torre quando outra pessoa toca ou usa.

O Brechó de Hostilidades Sonoras utiliza diferentes artefatos que poderiam ser considerados “lixo”, integrando-os à performance com a construção de circuitos eletrônicos e outras formas de interatividade. Indo para o Al Jannah, “espaço cultural e político árabe”⁴² bastante expressivo na noite paulistana, uma noite após o ensaio do Brechó, Sônia parou na frente de uma garagem que vendia coisas usadas, perguntei o que era e ela disse: “é lixo, é bem o tipo de coisa que a gente gosta”.

Suas performances traziam vários elementos que faziam referências a acontecimentos políticos e culturais recentes e estavam constantemente agregando novos elementos às performances, tornando cada uma delas bastante imprevisível e surpreendente. Durante um ensaio do Brechó, que pude acompanhar quando estava morando provisoriamente no Ibrasotope, ajudei os integrantes do grupo a fazer *download* de algumas músicas de super-heróis que eles iriam incorporar à apresentação que aconteceria no Red Bull Station, na festa Ruído em Progresso. O tema “heróis” surgiu devido a uma reportagem que saiu na mídia para anunciar o evento, chamando eles de “heróis da música experimental”.

⁴² Retirado do site do espaço: <https://www.aljannah.com.br/>.

Em reportagem publicada após o evento, em meados de junho de 2017, a Red Bull Station fala sobre a programação que havia ocorrido na noite anterior:

Os porões do Centro Cultural São Paulo foram preenchidos na noite desta quinta-feira (8) pelas frequências de alguns dos artistas mais experimentais da programação do Red Bull Music Academy Festival. A festa **Ruído em Progresso** escalou nomes de destaque da cena eletrônica alternativa, do pós-punk e do metal brasileiros, além de convidados gringos, que engrossaram o caldo, criando um ambiente ideal para a *apreciação de paisagens sonoras extremas e não-convencionais*⁴³. (grifos nossos)

A sonoridade dessa performance do duo Brechó de Hostilidades Sonoras é descrita na reportagem:

No porão do CCSP, a sala Ademar Guerra foi reservada à eletrônica e ao metal em *versões que desafiam estruturas convencionais*. A dupla **Brechó de Hostilidades Sonoras** abriu a programação *misturando bases de funk carioca, samples de Gretchen e gritos de ordem num sistema de som lo-fi*⁴⁴. (grifos nossos)

Cito, a seguir, uma descrição das atividades do duo apresentada em um folheto de divulgação de evento no SESC, que também contou com a participação do Infinito Menos, conforme relatei no início deste capítulo:

Inspira-se no *caos plástico-sonoro* das feiras de trocas e camelódromos. A proposta busca, *por meio da livre improvisação, a (des)organização sonora espontânea pautada no excesso, gerada pela distribuição múltipla e aleatória de objetos (não)sonoros pelo espaço de performance*. O *instrumentário* da banda-duo (...) é prioritariamente *formado por objetos de segunda mão, incluindo brinquedos sonoros, brinquedos hackeados, vestíveis, objetos do cotidiano e geradores de ruídos*. (grifos nossos)

⁴³ Retirado do site da Red Bull Station: <https://www.redbull.com/br-pt/rbmasp-ruído-em-progresso>

⁴⁴ Retirado do site da Red Bull Station: <https://www.redbull.com/br-pt/rbmasp-ruído-em-progresso>

Nesse evento o Brechó de Hostilidades Sonoras utilizou diversos objetos hackeados como uma fita VHS e duas secretárias eletrônicas com mensagens antigas de uma relojoaria, no entanto não utilizaram duas bonecas hackeadas, a Larissa e a Jezebel, uma boneca com circuitos eletrônicos saindo de dentro da cabeça, que eram bastante conhecidas nas performances. As bonecas tinham, inclusive, páginas na rede social Facebook e eles criavam histórias sobre a vida delas. Perguntei o motivo de não as terem utilizado na performance e Sônia disse que é porque a ideia do Brechó é ser como um brechó mesmo e sempre mudar as coisas que estão usando, usar materiais novos, coisas novas, coisas que eles vão achando e que são interessantes.

Em um ensaio do Brechó para a apresentação no Red Bull Station, Sônia mostrou os equipamentos para Nuno sempre se referindo a eles como “esse cara”. Uma hora ela foi pegar o computador que estava do meu lado no sofá e disse “licença, preciso pegar esse cara”. Nuno também falou “esse cara” para algum equipamento. Em algum momento, na oficina do Ibrasotope, um pequeno quartinho nos fundos da casa com vários equipamentos de som e materiais de marcenaria, Nuno pegou dois gravadores e se referiu a um deles dizendo que aquele estava “temperamental”.

Durante uma *vernissage* de abertura de uma exposição de arte sonora, em Pinheiros, Eduardo, artista que trabalha com improvisação e luteria experimental, um dos organizadores do Circuito de Improvisação Livre em São Paulo, conversou rapidamente comigo enquanto olhávamos a exposição, mais especificamente uma obra que eram vários motores bastante barulhentos. Eduardo estava trabalhando na marcenaria do Ruben e falou sobre o respeito que tem pelas máquinas da marcenaria. No domingo nos encontramos em outro evento e Eduardo falou sobre a possibilidade de fazer uma apresentação na marcenaria e de algum modo incorporar os "harmônicos lindos" que as máquinas fazem. Para ele, as máquinas, da mesma maneira que alguns recursos eletrônicos, como uma fita VHS com um circuito eletrônico implantado no interior, que o Brechó de Hostilidades Sonoras costumava utilizar nas performances, acabam tendo “pouco recurso sonoro” devido à “repetição”.

QUARTO CAPÍTULO

4.1. “Seria a música experimental mais democrática?”

“O gosto é a máscara colocada pela cultura sobre a dominação”⁴⁵

Existe uma ideia presente no discurso de vários interlocutores segundo a qual o campo da música experimental é “democrático” por incluir pessoas com formação em música e pessoas sem formação em música. Ao mesmo tempo, é um campo no qual algumas das pessoas mais atuantes e com maior prestígio possuem uma longa formação, inclusive acadêmica, na área da música. Outro fator a ser acrescentado é a dificuldade de fruição desse tipo de música, que delimita, de alguma maneira, sua recepção. Para desconstruir essa ideia de “democracia”, penso que é interessante a proposta de refletir sobre a formação do gosto. Partirei, então, para isso, da proposta de Hennion acerca de uma sociologia do gosto ou pragmática do gosto.

Hennion escreve sobre sociologia do gosto ou pragmática do gosto, posicionando-se de maneira crítica em relação a teóricos como Bourdieu, cujas formulações acerca de uma sociologia do gosto acabaram tornando-se hegemônicas, na qual a noção de gosto era concebida “como nada mais que um jogo social passivo em grande parte ignorante sobre si mesmo”, pois opera uma “redução concomitante de práticas reais a seus determinantes sociais ocultos” (Hennion, 2011, p.255).

Hennion propõe, então, que o gosto seja pensado como “uma modalidade problemática de ligação com o mundo” e visto como uma concepção pragmática partir da qual torna-se “possível analisá-lo como uma atividade reflexiva, “corporada”, enquadrada, coletiva e equipada” (Hennion, 2011, p.255). Desse modo, as práticas culturais passam a ter características pragmáticas e performativas, sobre as quais pode-se analiticamente revelar “a

⁴⁵ Hennion, 2011, p.255.

capacidade” dos atores envolvidos de “transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente” (Hennion, 2011, p.256).

Hennion escreve sobre a pragmática do gosto partindo da perspectiva do amador, figura à qual, para ele, foi designado, pela lógica da tradicional sociologia do gosto, ainda muito influente, um papel passivo e reprodutor, e, por isso, “radicalmente improdutivo” (Hennion, 2011, p.255), ou seja, há pouco espaço para a criatividade dos atores em sua atividade artística. O autor propõe uma nova visão sobre a figura do amador, que permita vislumbrá-los como pessoas “competentes”, ativas e produtivas que atuam transformando “constantemente objetos e obras, performances e gostos” (Hennion, 2003, p.253).

Uma das primeiras experiências marcantes para pensar essa “democratização” foi durante uma oficina de improvisação com um professor norte-americano no Ibrasotope. Peter, o professor, havia realizado a mesma oficina com a Orquestra Errante alguns dias antes, em um dos primeiros ensaios que assisti. No Ibrasotope, a oficina começou no início da tarde, com um intervalo antes das performances que aconteceriam à noite. Enquanto nos preparávamos para as apresentações da noite, Gilberto, um conhecido improvisador, saxofonista e construtor de instrumentos, perguntou se eu gostaria de usar seu sax na performance, parecia uma oferta sincera. Na oficina eu havia participado com dois chaveiros luminosos e que faziam alguns ruídos, além de um rádio cujas sonoridades, quando dessintonizado, eram lindas. Gilberto ofereceu seu instrumento pois sabia que eu estava aprendendo a tocar saxofone. Achei aquela oferta muito significativa já que em outros contextos, para mim, os instrumentos eram importantes definidores da persona de um músico. Em outro contexto acredito que um músico não faria isso, de certo modo houve uma dissolução de hierarquias e um acesso facilitado que, para mim, eram uma novidade.

Em outra ocasião, uma das primeiras vezes que estive na Camerata Profana, na USP, algumas pessoas do grupo me convidaram para tocar sax com eles. Eu me sentia à vontade nos ensaios, de maneira geral, mas não a ponto de tocar, pois todos eram instrumentistas formados pela USP, com muita experiência em música contemporânea, e senti que aquele convite foi mais

para parecer que eram um grupo aberto, mais do que realmente eram. Para começar a acompanhar os ensaios tive que passar por uma verdadeira sabatina por um dos integrantes, que não estava à vontade com minha presença, e atuava como uma espécie de regente, por mais que eles dissessem ser um grupo aberto, sem coordenador, etc.

Para mim o Ibrasotope buscava ser o mais “democrático” possível, havia sempre a preocupação em preparar comida, por exemplo, que atendesse às necessidades de todos, incluindo vegetarianos e veganos. Essa questão era uma novidade em relação à época em que frequentava o Ibrasotope durante a pesquisa de mestrado, quando era vegetariana. Gostava da ideia de ser um espaço “colaborativo”, onde cozinávamos juntos antes dos eventos começarem.

Nos eventos, contribuir com algum valor para a entrada era facultativo, a sugestão era que os frequentadores pagassem dez reais, mas raras vezes vi alguém pagar esse valor, geralmente quem pagava eram as pessoas que estavam lá pela primeira vez e não entendiam a ideia de pagar o quanto pudesse/quisesse. João e Sônia vendiam cervejas e outras bebidas, mas era completamente opcional pagar ou não no dia do evento. Ficava tudo anotado, pelos próprios frequentadores, em uma prancheta, e era individual a responsabilidade em calcular o valor dos gastos e pagar para um dos organizadores do evento. Eles nunca controlavam o quanto entrava e saía de dinheiro, confiavam nas pessoas que frequentavam o lugar que, aliás, era também sua casa. Havia a opção de levar a própria bebida, mas eu ficava sem graça de fazer isso, achava mais justo consumir o que eles vendiam.

Na oficina de Peter, o professor norte-americano, no Ibrasotope, participei tocando duas peças. Fiquei um pouco tensa na primeira. Na segunda eu já estava me divertindo. As pessoas e o ministrante da oficina, Peter, criaram um ambiente confortável, descontraído, bastante livre. Havia, sem dúvida, menor importância e peso em “errar”, me parece, do que na tradicional música de concerto, mesmo considerando que estávamos seguindo as instruções contidas nas partituras/peças que Peter havia distribuído.

Peter enfatizava o tempo todo que estávamos “jogando” (“playing a game”). A primeira proposta que apresentou era um exercício a partir de uma partitura de Christian Wolff, contemporâneo de Cage. A ideia era não ter tempo

fixo nem notas, cada um escolhia quais alturas/frequências tocar. Sônia estava ansiosa, Peter a olhou e disse: "nada de ansiedade, relaxe". Era um exercício bem livre, sem o nível de profundidade e cobrança que, para mim, as partituras tradicionais geralmente tinham: quando pegamos uma partitura dessas procuramos por clave, notas, tempo, andamento, e essa não era a ideia ali, o importante era se desapegar desses parâmetros. Peter repetia: "não importam as notas, toque o que você sentir que é bonito".

Augusto, professor do Ensemble de Música Experimental da EMESP, argumentava que havia uma "questão social", "democrática", desse modo de fazer música. Para ele os músicos instrumentistas eram "generosos" tocando com não-instrumentistas. O ambiente da EMESP era bastante fechado, havia hierarquias bem definidas entre professor e alunos, e as peças eram propostas, de maneira geral, apenas pelo professor. Não costumavam perguntar minha opinião, assim como também não perguntavam na Camerata Profana, ambos os grupos são mais "acadêmicos" nesse sentido. No Coro Profana e na Orquestra Errante perguntavam com frequência a minha opinião, em quase todos os ensaios, e pareciam estar sinceramente interessados em saber como soavam para o público.

A atuação de um dos grupos mais importantes em improvisação livre em São Paulo, relativamente recente, com cerca de dois anos, que faz vários trabalhos com instrumentistas de jazz, contava com a figura de um regente⁴⁶. A questão de ter ou não regência era sempre polêmica e assunto de várias conversas. O responsável pelo grupo tinha um posicionamento mais conservador do que a maioria. Quando eu estava ficando por algumas semanas no Ibrasotope, uma tarde, antes de um ensaio, decidi estudar sax. O coordenador desse grupo estava lá e eu não sabia, assim que ele me ouviu começar a tocar, veio falar comigo e me deu várias dicas sobre aquecimento e respiração. Me senti um pouco invadida, mas ao mesmo tempo as dicas dele foram super úteis. Ele perguntou, apreensivo, se eu iria tocar sax no evento Coisa, já que provavelmente ele me achou muito iniciante no sax. Eu disse que não, que eu iria tocar rádio com pedais. Ele pareceu mais aliviado. Depois, em outro momento, nesse mesmo dia, ele disse que para "desconstruir os

⁴⁶ Não vou revelar o nome do grupo pois não tenho um bom relacionamento com o coordenador.

sons/sonoridade” era preciso ter “as coisas bem construídas antes”, referindo-se aos instrumentistas que dominam bem um instrumento para depois começar a trabalhar com improvisação livre.

Clara sempre enfatizava o fato de não ser musicista, ou não ser estudante de música, mas estudante de artes plásticas. Creio que ela foi uma das primeiras pessoas da Orquestra Errante que não estava ligada ao departamento de música. Durante um ensaio, Luís citou como exemplo Fernando que tocava flauta e sax na Orquestra Errante e também era das artes plásticas, cujas primeiras improvisações contavam com escalas e arpejos, portanto uma performance “idiomática”, e teve que desconstruir essa maneira tradicional de tocar ao participar do grupo. Trazer a questão de ser das artes plásticas era uma constante no discurso de Clara, e, algumas vezes, Luís, coordenador da Orquestra Errante, a citava como um exemplo de que eles eram receptivos e abertos. Ana me contou, durante um café, que Luís não permitia fazer “coisas idiomáticas” quando o grupo começou, mas que hoje era mais aberto nesse sentido.

Em uma das primeiras vezes que conversei com Clara ela disse que não se sentia cobrada, nesse meio, por não ser formada em música, que era “um lugar mais democrático”, mas se sentia um pouco mais livre entre as pessoas que tocavam no Ibrasotopé ou na Trackers, mesmo entre os que possuíam formação em música, ela não sentia diferente nesses outros ambientes por não ter essa formação. Ela não costumava tocar sozinha ainda, naquela época, não tinha uma carreira solo estabelecida. Ao longo dos últimos anos vi o crescimento dela enquanto artista, fazendo performances solo e improvisando com diversas pessoas em diferentes eventos. Participar da série Dissonantes trouxe destaque para seu trabalho, colocando-a como uma importante performer na movimentação da cena em São Paulo, com muitas trocas, idas e vindas, também em eventos no Rio de Janeiro.

Durante um ensaio da Orquestra Errante houve um debate sobre as diferentes experiências dos participantes, Clara disse achar que por não ter formação em música isso influenciava nas relações musicais dentro do grupo. Comentei com ela que talvez a hierarquia entre os participantes fossem mais no sentido de que alguns estavam mais estabelecidos, pelo tempo de experiência na Orquestra Errante. Para Clara, Luís tinha preferência por alguns

com mais experiência. Ela disse que tinha sido “atraída” pela improvisação livre pelo fato de não precisar necessariamente ter uma formação musical para participar. Nessa ocasião Luís não estava presente e as conversas pareciam, talvez por esse motivo, estar mais fluentes e livres. Ana, que tocava piano na Orquestra Errante, disse que gostou quando Clara entrou no grupo pois “uma pessoa sem formação em música estaria menos contaminada das coisas do pessoal da música”. Para Ana, a Orquestra Errante “já tem muito a cara” do Luís “que coordena há muitos anos”.

Havia, então, um aspecto muito positivo em não ter formação em música, pois estar menos impregnado de conhecimentos e técnicas desse campo influenciaria na liberdade das improvisações. Renato, outro integrante, enfatizou que não deveríamos esquecer que estávamos “dentro da academia”. Clara contou, durante o intervalo, que a Orquestra Errante era menos subversiva que o grupo de Teodoro, um integrante da Orquestra Errante, cuja pesquisa era sobre improvisação livre e anarquismo e, por isso, ele havia montado um grupo “que era mais livre, batiam em classes e etc”.

Quando entrei em contato, inicialmente, com a Orquestra Errante, através de Roberto, contrabaixista e um dos membros mais antigos do grupo, que eu conhecia de quando fiz uma disciplina pós-graduação em música da USP durante o mestrado, ele me convidou para entrar na Orquestra, perguntou se aquele era um bom horário pra mim, e comentei sobre estar aprendendo sax, que estava tocando há apenas dois meses e ele disse que já dava pra entrar e tocar com eles, o que me surpreendeu bastante.

Uma noite, eu, Sônia, Patrick e Alessandra havíamos combinado de ir na Trackers para um evento de improvisação, o *Improvise*, assim que acabassem as apresentações no Ibrasotope. Patrick disse para Alessandra, mostrando os trabalhos de artes visuais expostos no Ibrasotope, que ela poderia expor as fotografias dela também. E sugeri que ela fizesse um duo com Sônia porque “não precisa ser músico”. Sônia e Patrick se apresentariam aquela noite no *Improvise*, juntos formavam um duo cujas performances consistiam em usar a voz para fazer sons guturais e gritar, o que acabava sendo uma brincadeira dos dois.

Em outra ocasião, na ida ao evento *Coisa*, João disse que aquilo já havia nascido “fadado ao fracasso” pois era muito aberto. Os organizadores

estavam preocupados com o fato de não ter entradas na mesa de som para todos os participantes, caso muitas pessoas tocassem ao mesmo tempo. Muitas pessoas que não costumavam tocar nos eventos de música experimental se apresentaram no Coisa, eu fui uma delas. Tatiana, moradora do Ibrasotope, que nunca tinha tocado bateria, pediu as baquetas emprestadas para Alan, um baterista muito reconhecido no meio, e fez um duo com João no evento. A performance dela foi surpreendentemente muito boa, principalmente para quem estava tocando bateria pela primeira vez. João queria que eu fizesse um trio com eles mas eu já estava um pouco frustrada de ter tocado e não ter dado certo, pois meu som mal havia aparecido no meio de tantos outros ruídos, além de estar tímida porque naquele momento seríamos apenas nós três no palco.

4.2. Ruídos não-convencionais: posicionamentos políticos por meio da arte

Algumas obras/performances realizadas com o objetivo de contestar os acontecimentos políticos recentes no cenário brasileiro, sobretudo no contexto pós-golpe de 2016 e eleições de 2018, foram uma novidade para mim. Comparado aos anos iniciais, nos idos de 2013, em que acompanhei a cena de música experimental, nos últimos anos, principalmente a partir de 2016, mais obras com um sentido político foram produzidas. O Ibrasotope, por exemplo, posicionou-se em temas como a prisão de Lula, em 2018, e a intervenção militar no Rio de Janeiro, no mesmo ano (imagem 4). Mostrarei, a seguir, alguns trabalhos, que pude acompanhar, de maior destaque nos últimos anos.



Imagem 4: Frente do Ibrasotope em 2018⁴⁷.

⁴⁷ Fonte: página do Ibrasotope na rede social Facebook.

Em outubro de 2018, um candidato à presidência foi eleito, mesmo sendo taxado de fascista por seus pronunciamentos cheios de ódio, além de apresentar posicionamentos anti-democráticos como o apoio à volta da ditadura militar. Nesse contexto pós-eleições de 2018, quando estávamos, de maneira geral, pessimistas quanto ao novo governo que iniciaria em 2019, aconteceu o II Panorama de Luteria Experimental em São Paulo.

II PANORAMA DA LUTERIA EXPERIMENTAL DE SÃO PAULO

DE 08.12.18 A 30.01.19
ENTRADA GRATUITA

LOCAL: PASSAGEM LITERÁRIA DA CONSOLAÇÃO
Passagem subterrânea na Rua da Consolação esquina com a Av. Paulista, entradas subterrâneas ao lado do Cine Eliza Arco e do Restaurante Rivera

EXPOSIÇÃO
A exposição de instrumentos musicais e plásticas sonoras contará com a participação de: Marco Scarassatti (BH) / Ruben Pagani / Eduardo Nespoli / Thiago Salas / Brechó de Hostilidades Sonoras / Adriano Castelo Branco / Loop B / Barulho Max / André Damião / Rodrigo Olivério / Marcos Freitas / Gregory Slivar / Cadós Sanchez / Fernando Sardo / Alexandre Porres / Paulo Nenfildio / Mauro Tanaka
Exposição aberta de segunda a sexta (das 7h às 20h) e sábado (das 10h às 20h)

CONCERTOS

08/12 Sábado 15h Abertura da Exposição 17h Marco Scarassatti 18h Ruben Pagani 19h Eduardo Nespoli	15/12 Sábado 20h Thiago Salas + André Damião	19/12 Quarta-Feira 20h Mauro Tanaka + Paulo Nenfildio	19/01 Sábado 20h Marcos Freitas + Barulho Max
22/12 Sábado 20h Adriano Castelo Branco + Brechó de Hostilidades Sonoras	12/01 Sábado 20h Rodrigo Olivério + Loop B	26/01 Sábado 20h Gregory Slivar + Cadós Sanchez	30/01 Quarta-Feira 20h Fernando Sardo + Alexandre Porres

Imagem 5: Cartaz do evento II Panorama da Luteria Experimental de São Paulo, 2018-2019.

Um dos trabalhos que mais me chamou a atenção foi o de Alexandre Porres — performer bastante conhecido na cena de música experimental

paulistana — “This PD patch kills fascists” (imagem 6). O trabalho estava exposto junto com instrumentos e gambiarras eletrônicas de luteria experimental na Passagem Literária da Consolação. Os instrumentos ficaram expostos por cerca de duas semanas nesse local próximo à avenida Paulista, uma passagem subterrânea cuja entrada está localizada ao lado do Cine Belas Artes na rua da Consolação, em São Paulo.

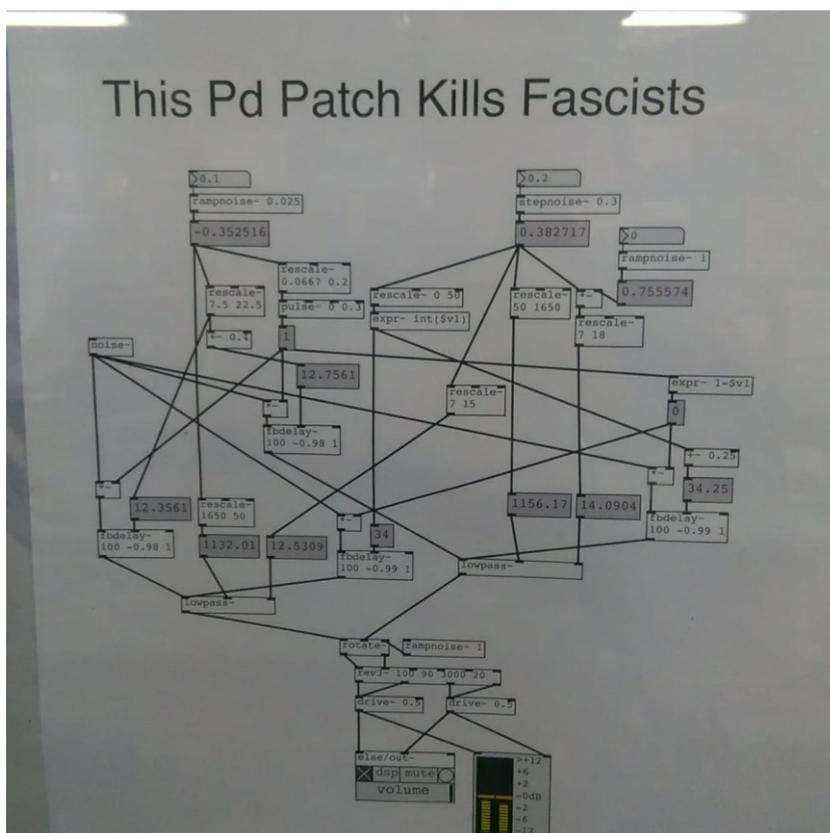


Imagem 6: “This PD patch kills fascists” de Alexandre Porres no Panorama da Luteria Experimental em São Paulo, 2018-2019.

Minha reação, como a de muitas outras pessoas, foi de surpresa, além de achar engraçada a suposição de que um *patch* de PD⁴⁸ poderia ser uma arma para matar fascistas. Para ouvir o que está exposto na imagem seria necessário utilizar o software PD (Pure Data). Ficaram apenas em minha imaginação, então, as sonoridades possíveis, mas a mensagem no nome era

⁴⁸ Um *patch* é um recurso utilizado no PD (Pure Data), software de criação sonora por meio da utilização de linguagem de programação.

mais importante que os sons em si. Porres contou, alguns meses mais tarde, quando conversamos em outro evento, que fazia referência ao manifesto de Woody Guthrie (imagem 7), cantor de *folk music*, contra o fascismo durante a II Guerra Mundial.



Imagem 7: a mensagem "This machine kills fascists" no violão do cantor folk Woody Guthrie, em 1943.



Imagem 8: guitarra e gambiarras eletrônicas no II Panorama de Luteria Experimental de São Paulo, 2018-2019⁴⁹.

Vários trabalhos interessantes fizeram parte da série de eventos ¿Música?, organizada pelo NuSom desde 2005, cuja a proposta é apresentar:

trabalhos musicais e de arte sonora que tomam como ponto de discussão e reflexão o experimentalismo, o uso crítico de tecnologias de produção sonora, a integração entre elementos visuais, gestuais e

⁴⁹ Fonte: página do evento na rede social Facebook

sonoros, o emprego de técnicas de improvisação e a exploração dos espaços de performance⁵⁰.



Imagem 9: Kairospania Cia Cênico Sonora⁵¹, 2018.

Nesse contexto, a Kairospania Cia Cênico Sonora — organizada por dois integrantes do NuSom e da Orquestra Errante, Miguel e Yonara, interlocutores muito ativos na cena de música experimental paulistana — participou das edições 12 e 13, em 2017, e da edição 15, no ano de 2019, da série ¿Música? com apresentações cujas temáticas dialogavam com o contexto político nacional e internacional.

A Kairós, apelido usado para encurtar o nome da companhia, dedica-se “ao diálogo indisciplinar”⁵², procurando se “posicionar além da interdisciplinidade, queremos diluir fronteiras entre práticas artísticas”⁵³. O grupo conta com a participação de artistas atuantes em “música, dança, teatro,

⁵⁰ Fonte: <https://sonsdasilicio.wordpress.com/>

⁵¹ Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

⁵² Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

⁵³ Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

artes plásticas e live electronics”⁵⁴. Eles afirmam ter “forte conexão com a USP”⁵⁵ como integrantes dos grupos “(i) NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP e (II) Orquestra Errante, laboratório de improvisação musical contemporânea”⁵⁶.

O evento ¿Música? 12 (imagem 10) teve como temática “trânsitos e cancelas” devido ao gradeamento dos prédios da ECA (Escola de Comunicações e Artes) da USP:

Em Janeiro de 2017, grades e cancelas foram instaladas na ECA. Esse cerceamento afeta negativamente o convívio dos integrantes da escola -- corpo docente, discente e funcionários--, desfavorecendo o estabelecimento de espaços de trocas e, conseqüentemente, elidindo discussões interdisciplinares fora do âmbito estritamente acadêmico. Esta medida parece reverberar tendências políticas que tem se instalado tanto no cenário brasileiro como internacional⁵⁷.

No mesmo material o NuSom argumenta que o campo da Sonologia “é um campo vocacionado à diversidade, abarcando múltiplas áreas do conhecimento”, por isso, “pode se constituir como um campo de enfrentamento às direções políticas supracitadas”, refletindo “sobre estas questões elaborando-as dentro do campo do som e performance”⁵⁸.

Para organizar a edição 12 da série ¿Música?, em 2017, o NuSom fez várias reuniões. Em uma delas, o nome da obra, proposta pela Kairós e pela Orquestra Errante, “A Síria não é aqui”, gerou polêmica com outros integrantes do NuSom, pois poderia soar xenófobo ao público, mesmo com a intenção de trazer a questão dos refugiados sírios, o que levou Miguel e Yonara a alterarem o nome para “Des a =grad= a vel”, fazendo referência também às grades que haviam sido colocadas ao redor dos prédios dos cursos de música e artes cênicas na USP no início do ano.

A performance foi realizada dos dois lados das grades colocadas no prédio do curso de música da USP e a montagem para a parte eletrônica foi

⁵⁴ Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

⁵⁵ Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

⁵⁶ Fonte: <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical>

⁵⁷ Fonte: material gráfico distribuído no evento pelo NuSom.

⁵⁸ Fonte: material gráfico distribuído no evento pelo NuSom.

bastante trabalhosa, além disso a grama estava muito úmida, o que dificultava para os músicos caminharem pelo local durante a performance. O resultado do trabalho foi muito elogiado pelas pessoas que estavam presentes, particularmente fiquei emocionada com a forma como trabalharam os sons para fazer referência aos muros e grades que separam as pessoas ao redor do mundo. Essa performance foi chamada de “versão grade” da obra.

Alguns meses mais tarde, em outubro de 2017, a Kairós e a Orquestra Errante realizaram uma nova versão, “museu”⁵⁹, da performance, desta vez incorporando imagens de refugiados sírios e, finalmente, utilizando o nome que haviam proposto inicialmente, “A Síria não é aqui”, devido à mudança na curadoria desta edição da série. Foi apresentada no Paço das Artes, na USP, na edição 13 da série ¿Música? (imagem 11), no encerramento da “Jornada de Estudos Interdisciplinares sobre Música do IEB: Música e Política”, dessa vez não pude estar presente pois havia viajado para fazer meu doutorado sanduíche. A sonoridade⁶⁰, no entanto, traz elementos parecidos com a primeira versão da obra.

As duas versões trazem o mesmo texto descritivo:

O número de refugiados aumentou, alcançando a marca de 22,5 milhões de pessoas. Os números tendem a nos afastar da materialidade das experiências de invisibilidade e não-pertencimento que permeiam a trajetória dessas pessoas. Não há consenso internacional quando se trata de acolhimento, tampouco há tempo a perder. Entre o que é mostrado, o que ouço, o que preciso deduzir, entre o que é revelado e o que permanece oculto, 22,5 milhões de histórias⁶¹.

⁵⁹ <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical/asirianaoeaqui>

⁶⁰ Imagens e áudio da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=SeVRFgu15Vw&t=1s>

⁶¹ <https://kairospania.wixsite.com/ciacenicomusical/asirianaoeaqui>



Imagem 10: Cartaz do evento ¿Música? 12, em 2017, na USP.

No ¿Música? 12, as performances tinham um fluxo contínuo, circular, sem pausas entre uma e outra, e eram guiadas por um dos músicos até o local da próxima performance, que logo já iniciava ou já havia iniciado quando esse músico-guia chegava, circulando pelo espaço do pátio do prédio do departamento de música na USP.

Nesse evento, participei de uma performance com a Camerata Profana e o NuSom da peça "The collection" de Michael Pisaro, dividida em vinte e cinco partes, uma para cada grupo de instrumentistas. Improvisei com o material mais interessante que achei alguns minutos antes da apresentação, tocando algumas partes com uma folha de palmeira. Minha parte era para duas pessoas, a parte número vinte e dois, e minha dupla faltou no dia, o que não afetou em nada a performance do grupo, visto que era um improviso com materiais que achamos no próprio dia do evento e não existia um modo "certo" ou "errado" de executar uma obra aberta. Poucas coisas estavam estabelecidas sobre a performance e os tempos de entrada foram sorteados

um pouco antes da realização da performance, havia doze participantes no total.

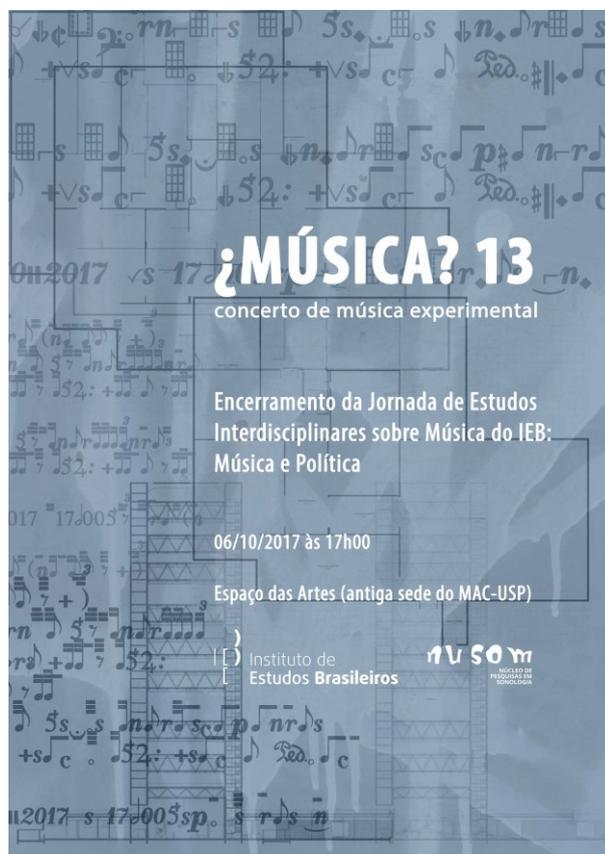


Imagem 11: Cartaz do evento ¿Música? 13 na USP, 2017.

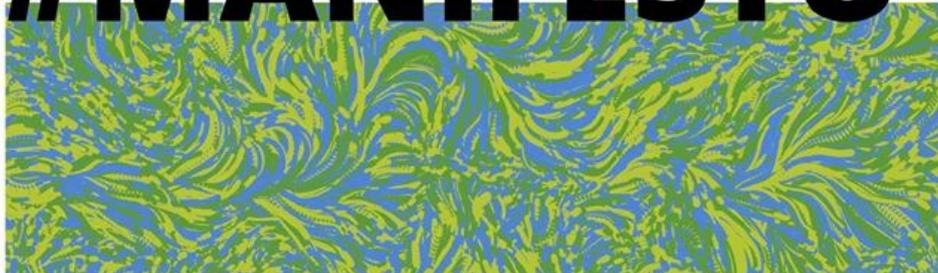
O NuSom, grupo que acompanho desde 2014, foi se mostrando mais crítico e preocupado com questões sociais e políticas no decorrer dos últimos anos, sobretudo a partir do apoio à rede Sonora em 2016, oferecendo infraestrutura técnica e espaço físico, no departamento de música da USP, aos encontros da rede, cuja temática é a atuação de mulheres na música.

Creio que 2016 foi um ano crucial para trazer à tona questões sobre feminismo, principalmente após o golpe, institucionalmente chamado de Impeachment, sofrido pela presidenta Dilma Rousseff. Além de trazer questões sociais e políticas nos eventos da série ¿Música?, o NuSom tem contado com um número consideravelmente maior de mulheres integrantes em suas atividades quando comparado ao contexto de minha pesquisa de mestrado, entre os anos de 2013 e 2015, na qual trouxe algumas reflexões sobre a

participação majoritária de homens.

Em 2018, durante as eleições presidenciais, o NuSom lançou o evento #Manifesto (imagem 12) se posicionando contra a eleição de Jair Bolsonaro. A chamada se dirige especialmente à comunidade de estudantes de música da USP, onde ocorreu o evento.

#MANIFESTO



Diante do atual processo eleitoral para a presidência do país, em que uma onda crescente de ações e discursos se contrapõem a valores democráticos e humanitários, o NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP – vem manifestar a sua preocupação e repúdio à postura do candidato Jair Bolsonaro durante este processo. Entendemos que sua conduta de estímulo à violência, de desrespeito à liberdade pessoal e intelectual e de indiferença aos princípios democráticos mais básicos, transcende a esfera da disputa partidária e não é compatível com o comportamento de alguém que se pretende ao posto de presidente de um país. Como grupo voltado à pesquisa e formação acadêmica, lamentamos profundamente o fato de que esta candidatura tenha manifestado, por diversas vezes, uma visão estreita e preconceituosa em relação aos temas da pesquisa, da arte e da educação. Embora não seja a vocação deste Núcleo atuar no campo da política partidária, entendemos que, como parte de um sistema público de ensino e pesquisa, temos obrigação de pautar nossa atuação por uma conduta ética e democrática. Por esta razão, convidamos a comunidade acadêmica, bem como a população em geral, a refletir sobre as consequências que tal candidatura representa para a democracia, para os direitos civis e, particularmente, para o ensino e pesquisa neste país.

Segunda-feira, 22 de outubro de 2017, 14h
 Conversa aberta no CMU - em frente à sala do NuSom
www.eca.usp.br/nusom



Imagem 12: Chamada para o evento #Manifesto, em 2018⁶².

O evento “¿Música?15”, com a ocupação Sons do Silício, organizado pelo NuSom trouxe duas obras cuja temática reflete sobre o cenário político brasileiro da atualidade: “Mantra” de Alexandre Fenerich, sobre a morte de

⁶² O ano correto é 2018, consta 2017 por erro de digitação. O evento foi divulgado nas redes sociais em 18 de outubro de 2018.

Marielle Franco, ativista negra e LGBT assassinada no início de 2018; e “Fake news” de Paulo Assis, sobre a propagação de notícias falsas, a partir das eleições para a presidência da república em 2018.

Toda a exposição, ou “ocupação”, foi apresentada no Espaço das Artes da USP. A temática que integra todas as obras é a luteria experimental:

A ocupação explora o tema da Luteria Experimental como conceito integrador de práticas entre música, artes visuais e ciências da computação e como catalizador de novos modos de experimentação sonora com a tecnologia (...) encontro e reflexão sobre o som em uma perspectiva ampliada e enriquecida com conceitos de outros campos do conhecimento, fazendo com que o instrumento musical se torne máquina, dispositivo, arranjo, escultura, sistema interativo, estrutura ressoante, meio para explorar a informação, extensão do corpo, circuito, escultura, canal e experimento⁶³.

Nesse evento, a obra “Mantra” (2018) de Alexandre Fenerich estava disponível para ser escutada com fones de ouvido na sala principal da exposição junto com outros trabalhos. Quase passou despercebida, pois o aparelho que a reproduzia estava pendurado em um canto, sem muita visibilidade. Fiquei emocionada com o texto exposto junto à obra:

Versão de performance da instalação sonora em 6 canais de áudio. É realizada a partir de gravações de campo dos protestos contra o assassinato da vereadora Marielle Franco, na Cinelândia (Rio de Janeiro), em 15/03/2018, bem como de seu velório, ocorridos um dia depois de sua morte.

Aspirar para que sua alma parta em paz apesar da ruptura violenta de seu corpo. Respirar para podermos suportar juntos a dor da perda daquilo que ela foi e do que seria. Homenagem à sua figura sóbria e leve. Não nos esqueçamos.

Talvez não tivesse parado para escutá-la com atenção, nesse primeiro momento em que estive no evento, se não houvesse o texto. Conversei com Alexandre Fenerich, alguns meses mais tarde, sobre a obra. Nossa conversa foi bastante emotiva, ambos tocados pelo sentimento de injustiça do

⁶³ Fonte: <https://sonsdasilicio.wordpress.com/>

assassinato em questão e, de modo geral, por toda a situação política dos primeiros meses do governo Bolsonaro. Alexandre contou que morava muito próximo ao local do assassinato e admirava muito as ações políticas de Marielle Franco e o que ela representava.

O material disponível à escuta era uma versão em arquivo de áudio, a obra havia sido apresentada originalmente como instalação sonora no Rio de Janeiro, em março de 2018, sob a curadoria de Fernanda Pequeno, em exposição no espaço A Mesa. A obra “Mantra” traz recortes de sons de manifestações em defesa de Marielle em seu velório, sons de uma porta abrindo e fechando, que para mim remeteram ao som de um tiro conforme é distorcido, seguido de sons que lembram uma respiração, entrecortados pelas vozes dos manifestantes.

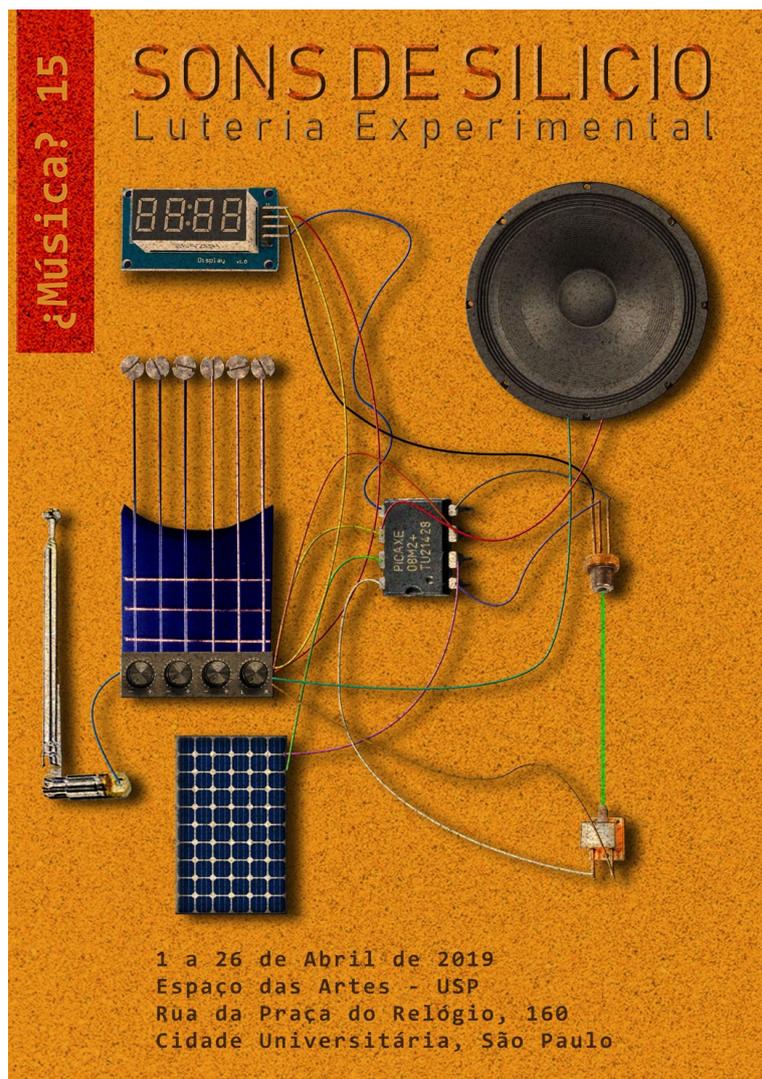


Imagem 13: Cartaz do evento ¿Música? 15 na USP, 2019.

Em “Fake news”, Paulo Assis expõe um trombone, o qual parece estar submerso ou saindo de uma estrutura de madeira (imagem 14). O texto descritivo é uma brincadeira com a ideia de “fake news”, expressão popularmente utilizada para tratar da propagação de notícias falsas com o intuito de prejudicar opositores políticos, uma prática massivamente executada por representantes de extrema direita no contexto das eleições de 2018:

Fake News

CUIDADO! O trombone pode soar extremamente alto, e sua sonoridade é característica da família dos metais, ferindo o ouvido de quem passa perto.

O trombone é um aerofone cuja invenção remonta ao século XV. Seu nome deriva do italiano e significa trompete grande. É mais grave que o trompete e mais agudo que a tuba e, não sendo um instrumento transpositor, tem sua notação na clave de fá - para as regiões grave e média da tessitura - e clave de dó na quarta ou terceira linha - para os médios e agudos. Eventualmente, especialmente na composição francesa e para a região aguda, o trombone tem sua notação em clave de sol.

Se alguém se aproximar da campina do trombone e disser para você que ouviu melodias secretas, não acredite, essa pessoa está querendo que você caia em uma armadilha. É claro que o autor dessa obra está mentindo, doutrinando seus amigos e parentes para uma mentira típica dos dias atuais, onde o trombone tem outros sons. Você sabe, desde sempre, que a sonoridade natural do trombone é aquela, característica da família dos metais.



Imagem 14: "Fake news" de Paulo Assis, 2018.

Entrei em contato com Paulo alguns meses mais tarde, já nos conhecíamos do NuSom e de alguns eventos de música experimental. Ele

escreveu que para essa obra “não estava interessado em demonstrações de tecnologia de interação ou de exploração de sonoridades sintetizadas por dispositivos” já que essa não é sua “especialidade” e estava sem tempo para se dedicar a esse aprendizado. A intenção era “ter alguma força discursiva” para “fazer valer o espaço de expressão que me foi oferecido” além da motivação frente à “situação política” que serviu de “mote necessário para motivar a própria existência da (...) peça”. Paulo relata que a partir da tecnologia disponível e do mote político, pensou que o trombone oferecia uma possibilidade discursiva a partir de sua imagética:

Com o tema na cabeça, juntei as contingências de tecnologia e tempo que tinha na mão com o mote político. A forma e a força imagética do trombone que tinha em mãos encaixava perfeitamente no que eu pretendia apresentar.

Paulo explica que a interatividade esperada estava mais ligada à brincadeira possibilitada pelo texto e à expectativa que criaria no público, gerando a mesma dúvida e a confusão trazida pela propagação de fake news, deixando evidente a motivação política da obra:

Nascida a partir da união dessas ideias, contingências e objetos, a Fake News é uma obra pensada para tocar continuamente sons de instrumentos solo (não do naipe dos metais) em volume muito baixo. E a força pretendida no texto de apresentação garantia uma brincadeira com o espectador se, por problemas de energia, o som não funcionasse: a ambiguidade do texto tentava colocar a dúvida no espectador se ele deveria ou não se aproximar do instrumento, com medo dele soar - a exposição tinha muita interatividade, e a minha estava num plano de intenções do espectador, e não em uma eletrônica com sensores. Logo nos primeiros dias ficou claro para mim que não precisavam sair sons do trombone para confundir com eficácia o espectador: as ressonâncias do instrumento com os outros sons da exposição já eram suficientes para garantir a dúvida que eu queria implantar. Para mim era importante o texto apresentado, é ele quem direciona o público para o que eu queria: falar da dúvida da verdade nesses sombrios tempos de mentiras, deixando-o sem saber no que acreditar nem o que esperar de sua interação com a obra.

4.3. Trazendo à cena questões sobre gênero e raça

Encontrei Clara em um evento de improvisação livre em uma livraria de São Paulo, onde ocorrem eventos com frequência, geralmente, mensal. Estávamos na sacada assistindo Andressa, uma performer que trabalha com noise e improvisação, tocar com um amigo dela. Clara relatou que quando toca com alguns homens sente que eles tentam cobrir o som que ela produz ou produzem ruídos que acabam deixando seus sons em segundo plano, e que isso era mais frequente do que eu imaginava.

Particpei do evento Coisa #3, alguns meses antes, em um local que era um misto de bar/boate bastante conhecido no meio underground de São Paulo. Durante o dia, o local, em frente à Avenida São João, no centro de São Paulo, funcionava como uma espécie de escola de música que, pelos boatos, não era completamente legalizada. Lá foram realizados diversos eventos de música experimental principalmente pelo fato de um dos organizadores dos eventos deste local morar no Ibrastope, sendo um músico bastante atuante na cena.

O Coisa #3 foi o único evento no qual meu nome estava no cartaz, também havia participado da organização junto com mais vinte pessoas. Propuseram-me tocar um rádio de pilha ligado a um pedal de distorção, que produzia ruídos bastante graves, material emprestado por João e Sônia, que me estimularam a participar pois era um evento aberto para qualquer pessoa que quisesse tocar, principalmente improvisando e fazendo ruídos.

Antes de ir ao evento João, Sônia e eu fomos juntos à feira nacional do MST (Movimento Sem Terra) no Parque da Água Branca, onde assistimos um show da cantora Liniker, uma mulher trans ativista conhecida por apoiar o movimento “Fora Temer”, que se tornou um ícone da música popular mais recente produzida no Brasil. Eu estava ansiosa pelo fato de participar do Coisa #3 à noite, no entanto a chamada para o evento era bastante estimulante e me deixava mais tranquila pensar na liberdade que poderia ter com a experiência de improvisar com outras pessoas:

O evento mais musicalmente anárquico de SP! Apresentando a cada edição um agrupamento único de hominídeos perturbados unidos em prol da fritação à vontade. Intervenções visuais, sonoras e performáticas não-planejadas (...) improvável e imperdível.⁶⁴

Em um dos momentos de performance coletiva, no qual os participantes inscritos, trinta e uma pessoas, iam aleatoriamente entrando e saindo, às vezes ficavam apenas duplas ou grupos menores de pessoas tocando juntas, também houve momentos em que algumas pessoas performaram sozinhas pois mais ninguém quis entrar naquele momento. O palco havia esvaziado consideravelmente após vários minutos de ruídos intensos realizados por mais dez pessoas tocando juntas. A dinâmica era completamente aberta. Demorei até criar coragem de entrar na performance coletiva, fui encorajada por João e Marco, dois interlocutores.

Além do medo de improvisar em frente a várias pessoas, estava com receio do técnico de som que havia sido grosseiro com algumas mulheres minutos antes, intrometendo-se cada vez que alguma mulher tentava mexer na mesa de som. Não sabia se havia sido coincidência ou não. Quando finalmente tive coragem de entrar no palco, timidamente, pela parte de trás, em vez de entrar pela frente como muitos fizeram, liguei meu equipamento à mesa de som e o técnico de som imediatamente veio reclamar do que eu estava fazendo, disse que aquela mesa era cara e foi muito estúpido, o que mudou com a intervenção de um dos meus interlocutores, um homem, com quem o técnico falou educadamente e, inclusive, atendeu com certa submissão às instruções.

Durante um ensaio⁶⁵, o professor falava sobre a textura ruidosa de algumas improvisações, nas quais os alunos deveriam ter em mente que ao fazer uma textura ruidosa, continua-se fazendo música. Mesmo numa textura ruidosa, deveriam procurar fazer uma célula rítmica ou gesto interessante, já que essas sonoridades podem ser ricas musicalmente, e completou com um comentário machista: “senão é como se a filha ou a vó fossem tocar” (mostrou barulhos aleatórios no bumbo da bateria com a mão).

⁶⁴ Chamada para o evento Coisa #3 na rede social Facebook.

⁶⁵ Não identificarei o grupo para garantir a privacidade de meus interlocutores.

Houve outro episódio, que ocorreu durante um evento no Ibrasotope, no qual educadamente perguntei a um rapaz, um artista conhecido nesse meio, se ele toparia ser entrevistado por mim, expliquei que o tom era mais de uma conversa informal do que propriamente uma entrevista formal. Ele mudou de expressão e perguntou o que eu achava que sabia sobre aquele meio, sendo extremamente grosseiro. Engoli seco e saí. Acredito que se eu fosse uma pessoa do sexo oposto, o tratamento teria sido menos grosseiro e menos ousado, e ele era conhecido por ter atitudes de “macho escroto” com outras mulheres, de acordo com as palavras de uma interlocutora para quem relatei o ocorrido.

Depois fiquei sabendo que ele havia participado de uma outra pesquisa sobre música experimental, realizada por um norte-americano que passou um período em São Paulo para realizar sua pesquisa de doutorado em musicologia. Aliás, a figura desse pesquisador era frequentemente citada, e algumas vezes me sentia inferiorizada em relação a maneira como faziam referência ao seu trabalho.

Para muitas pessoas, sobretudo com homens, fui tratada diferente após falar sobre o doutorado sanduíche que faria em Belfast, na Irlanda do Norte, e teria passagem, além do departamento de antropologia, pelo SARC (Sonic Arts Research Centre), um centro de referência em pesquisa e performance de arte sonora, de música contemporânea e de linguagens experimentais, lugar pelo qual alguns interlocutores já haviam passado. No SARC, propus-me a observar essa circulação de pessoas em caráter transnacional através da música, especialmente pessoas ligadas à cena de música experimental. Essa experiência valorizou minha credibilidade como pesquisadora, trazendo mais legitimidade a minha pesquisa durante o trabalho de campo ao voltar de Belfast e ter trabalhado/estudado no SARC.

Tsioulakis examina as relações entre o jazz em Atenas, enquanto “subcultura”, e o as noções de globalização e cosmopolitanismo. Tsioulakis cita a ideia de Slobin de que “escolhas musicais (...) podem representar afinidades ideológicas e estéticas em todo o mundo” (Tsioulakis, 2011, p.177) por mais que existam grandes diferenças culturais. O trabalho etnográfico, nesse sentido, contribuiria para “revelar a variedade de significados que uma subcultura abrange” (Tsioulakis, 2011, p.177). Para Tsioulakis o fato do jazz

estar centrado na improvisação o tornou “um campo mais adequado para a aculturação musical” (2011, p.179), apresentando uma variedade de características em diferentes culturas como, por exemplo, era associado à elite na Índia dos anos 50 e, por outro lado, associado a uma “juventude dissidente” (2011, p.179) na União Soviética.

Novak (2013) descreve, de uma perspectiva etnográfica, a transnacionalidade da cena de música noise entre o Japão e os Estados Unidos. De fato, também há grande circulação de artistas estrangeiros na cena de música experimental paulistana, bem como artistas conhecidos de São Paulo, como Fred, que circulava entre a Europa e o Brasil, e alguns representantes do NuSom que tocaram em diversos eventos, inclusive organizando turnês fora do Brasil, incluindo lugares como o SARC em Belfast. Rui Chaves, integrante do NuSom, que havia realizado sua pós-graduação no SARC, tem um artigo publicado sobre as redes de trabalho “translocal” de performances sonoras entre São Paulo e Belfast (CHAVES e HICKMANN, 2012).

Nos ambientes não-acadêmicos eu precisava ser introduzida aos outros por alguém, geralmente os mesmos interlocutores acabavam fazendo esse papel, já esperava por isso e acho que eles também se acostumaram a me introduzir aos demais, até que aos poucos comecei a ser uma figura que se repetia, que vários já sabiam o motivo de eu estar ali, alguns até se confundiam achando que eu estava nos eventos porque tocava/fazia alguma performance. Como expliquei no capítulo anterior, havia até a brincadeira de que eu era “o único público”.

Existia uma grande valorização de músicos/performers estrangeiros nesse campo, muitos eventos colocam em evidência alguns nomes bastante conhecidos e uma grande parte da verba de eventos maiores era destinada a trazer esses artistas de fora. Particularmente eu achava estranho não investirem mais no trabalho de artistas locais, com trabalhos de alta qualidade técnica e sonora, que muitas vezes tocavam sem receber nenhum cachê.

Voltando à questão do feminismo, poucos são os livros e pesquisas que abordam a questão das mulheres na música, mais raro ainda é achar publicações sobre mulheres produtoras de música experimental. Em seu livro sobre o uso da música e da tecnologia na educação infantil, Victoria Armstrong

discute questões de gênero e afirma que a construção da masculinidade em contextos como esse depende, em certa medida, da construção de “redes de homens e máquinas que excluem mulheres e feminilidade” (ARMSTRONG, 2011, p.103).

A autora também argumenta que pensar em tecnologia e masculinidade como duas coisas relacionadas, cruzando tecnologia com gênero, pode ser uma idéia “perniciosa” que separa homens e mulheres “de acordo com a tecnologia em uso, em que locais e com que propósitos” (ARMSTRONG, 2011, p.103). Assim, as idéias de “controle, poder e habilidade” estão associadas ao domínio masculino no campo tecnológico, onde um maior conhecimento e controle de um software também implica um aumento no status concedido àqueles que demonstram essa expertise ou domínio (ARMSTRONG, 2011, p.103).

O livro *Pink Noises*, de Tara Rodgers (2010) é o único, sobre o qual tive conhecimento, que trata especificamente do tema das mulheres que trabalham com música eletrônica, também improvisadoras, construtoras de instrumentos e performers de arte sonora. Ellen Koskoff (2014) também é uma importante referência para pensar uma etnomusicologia feminista.

No contexto paulistano de música experimental, a série *Dissonantes*, iniciada em 2016, acabou se tornando a primeira e única referência de eventos organizados por mulheres e cuja maioria das participantes eram mulheres, como uma espécie de ruído dentro do ruído, pois modificou o modo das pessoas pensarem os trabalhos produzidos em música experimental, ambiente conhecido pela presença majoritária de homens.

Em um dos primeiros eventos da série *Dissonantes*, houve uma roda de conversa sobre a participação de mulheres na arte. Giovana, uma das organizadoras do *Dissonantes*, trouxe a questão de ser mulher e ser mulher latino-americana, que existe uma tendência a valorizar na arte europeus e norte-americanos: “temos pouco espaço lá fora e eles são super valorizados aqui”. Daniela falou sobre o apagamento histórico das mulheres na arte que “sempre estiveram ali”.

A revista “linda” do coletivo NME (Nova Música Eletroacústica), organizada por Flora, Júlia e Sérgio, publicou diversos textos de mulheres falando sobre a cena e trouxe o debate de gênero à tona principalmente a partir

de 2017, sobretudo com os textos de Isabel Nogueira⁶⁶, professora e pesquisadora de música experimental que reside em Porto Alegre e participa com frequência de eventos em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Sobre a participação de artistas negros na cena pouco é falado. O primeiro a trazer essa questão foi Rômulo Alexis, um improvisador bastante atuante na cena, o único artista negro a participar dos eventos que frequentei. A improvisação livre está ligada, em sua origem, ao free jazz e ambientes por onde circulavam músicos negros nos Estados Unidos: essa era uma informação frequentemente trazida ao falar de raça.

A primeira vez que vi Rômulo tocar foi no Ciclo de música experimental que ocorreu no Estúdio Mawaca, em abril de 2017. Eu, João e Sônia chegamos ao evento no início da tarde para o *sound check*. A música ambiente era jazz, o que não era comum nos lugares das apresentações de música experimental.

A primeira performance foi realizada por dois homens negros, um deles era Rômulo, que tocava trompete, e outro que tocava bateria. Lembrava free jazz. Foram os primeiros músicos negros que vi tocando nesse contexto. Depois desse evento ele esteve um tempo fora do Brasil, fazendo intercâmbio na França. Apenas em 2019 trouxeram à questão da participação de pessoas negras na cena ao debate, durante o evento Imprô, no Estúdio Bixiga e no Lab Mundo Pensante, com a roda de conversa “a improvisação livre desde uma perspectiva negra”, organizada por Rômulo, assim como o evento.

Agora, no momento em que finalizo a escrita desta tese, em 2020, surpreendi-me com a chamada para o evento “Experimental de cinzas” que ocorrerá no carnaval de São Paulo, que já conta há alguns anos com o Bloco do Ruído. A chamada anuncia que o evento é gratuito “para pessoas pretas e trans”. Rômulo é um dos artistas convidados para tocar no Auta, um lugar aberto recentemente em Pinheiros, onde têm ocorrido diversos eventos de noise e música experimental.

⁶⁶ Um dos textos publicados por Isabel Nogueira na revista “linda”:
<http://linda.nmelindo.com/2018/05/ciberfeminismo-teias-ruídos-e-artivismos-estrategias-artisticas-feministas-colaborativas/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendo como música experimental, neste trabalho, um conjunto de práticas experimentais que envolvem improvisação livre, música eletroacústica, luteria experimental e noise, caracterizando-se pela quebra de paradigmas no campo sonoro/musical, além de enfatizar a produção artística colaborativa como um modo de ressignificar as relações no campo da arte.

Pela necessidade de elaborar um texto que abordasse múltiplos aspectos da cena de música experimental paulistana, deixei em segundo plano a análise sonora, do som em si, bem como maiores detalhes sobre algumas performances, que exigiria um olhar mais atento do ponto de vista musicológico, um pouco além de minhas habilidades como antropóloga.

Também acredito que poderia ter aprofundado mais em discussões sobre feminismo, e há todo um campo de estudos de gênero sobre o qual pretendo, em algum outro momento, dedicar-me. As discussões sobre raça e classe também não foram abordadas em profundidade, por isso fica, sem dúvida, uma lacuna a ser explorada em um momento oportuno.

A trajetória até a finalização deste texto foi longa, fruto de um convívio contínuo com meus interlocutores desde a época do começo do mestrado em antropologia, passando por todo o período do doutorado, com uma diversidade enorme de experiências compartilhadas, fossem elas sonoras ou não, ao longo de quase sete anos.

Minha experiência como antropóloga envolveu muitas horas de escuta e alguns poucos, mas valiosos, momentos de prática, experimentando tocar com meus interlocutores: uma tarefa difícil para quem sempre se ateu muito às regras e às técnicas mais tradicionalmente ensinadas em música.

Improvisar é uma atividade que demanda um amplo conhecimento e prática em um instrumento, seja ele convencional ou não, e, certamente, não me refiro aqui a um conhecimento especializado ou formal em música, mas a um conhecimento que vem do ato de experimentar sonoridades.

Muitas vezes meu papel em campo se limitava a carregar materiais, desenrolar cabos, transportar equipamentos, ajudar na montagem e na passagem de som. Procurar pilhas à noite, no centro de São Paulo, para que uma performance pudesse ser gravada. Ou ir atrás de pilhas para que algum instrumento pudesse ser utilizado, nesse caso um radinho de brinquedo, cujas ondas estáticas foram matéria para uma performance solo. Sempre entrava nos eventos acompanhando alguém que iria tocar, algumas vezes brincavam que eu “era da banda”.

Escrevi em meu diário de campo, em abril de 2017, que “a melhor mudança de estratégia foi acompanhar as montagens e os ensaios, além das apresentações”. Isso certamente foi algo que conquistei com o tempo, com a confiança de meus interlocutores, que se mostraram cada vez mais abertos quando comparado ao período em que conheci a maioria deles, ainda durante minha pesquisa de mestrado sobre música eletroacústica.

Também mudei muito nesse processo. Ao longo dos últimos anos percebi, por exemplo, que me sentia cada vez mais à vontade nesses ambientes. No princípio, em 2014, sentia-me mal, talvez por ter vindo do interior e querer trabalhar com um tema que envolvia o ambiente acadêmico da USP, parecia intimidada. Ademais, a timidez era um grande empecilho em minha performance como antropóloga. Dessa vez os contextos eram mais festivos e os discursos mais alinhados com meus posicionamentos políticos, deixando-me bastante confortável na convivência. A proximidade pode ter enviesado, um pouco, meu olhar para os fatos, mas neutralidade é um princípio irreal e fora de moda nas ciências sociais.

Este trabalho é, antes de tudo, um registro histórico, congelado e retido na escrita, a partir de minhas experiências e memória, por isso não pretende ser um registro completo nem definitivo.

Escrever uma tese é transformar a pesquisa em uma obra aberta, é um trabalho em si incompleto, que abre um campo de possibilidades à interpretação. Espero que esta pesquisa permita a outros interessados e pesquisadores pensar este campo de produção sonora continuamente, muito além deste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Samuel. “Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo: repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica”. In: *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ARMSTRONG, Victoria. *Technology and the gendering of music education*. London, UK: Ashgate Publishing limited, 2011.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge, Second edition, 2008.

BACAL, Tatiana. 2010. *O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética*, 2010, 260f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia Social, Rio de Janeiro.

_____. 2012. *Música, máquinas e humanos: os Djs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri.

BALLANTINE, Christopher. “Towards an Aesthetic of Experimental Music.” *The Musical Quarterly*, vol. 63, no. 2, 1977, pp. 224–246.

BOURDIEU, Pierre, CHAMPAGNE, Patrick. *Os excluídos do interior*. In: BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.481-486.

CAESAR, Rodolfo. *O enigma de lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAGE, John. *O futuro da música: credo (1937)*. São Paulo: Hussardos clube literário, 2014.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Música errante: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. A música experimental de Hermeto Paschoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

_____. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Paschoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. Revista Música & Cultura n°3, 2008.

_____. O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Paschoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. REVISTA USP, São Paulo, n.82, p. 164-188, junho/agosto, 2009.

DA MATTA, Roberto. O ofício do Etnólogo, ou como ter. “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edison de O. A aventura sociológica, Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23-35.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

DEMERS, Joana. Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music. New York: Oxford University Press, 2010.

FELD, Steven. 1994. From ethnomusicology to echo-muse-ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest. abstract of presentation at The Tuning of the World Conference on Acoustic Ecology, Banff, Canada, in August 1993.

GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia. Underground music scenes and DIY cultures. In: _____ (eds.) – Keep it Simple, Make it Fast! An approach

to underground music scenes (vol.1). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015, p.11-14.

HENNION, Antoine. La pasión musical. trad. Jordi Terré, Barcelona/Buenos Aires/México, Ed. Paidós, 2002.

_____. Pragmática do gosto. Tradução de Frederico Barros a partir de Hennion, Antoine. "Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût" in: Donnat, O.; Tolila, P. (dir.). Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels. DEP/Ministère de la culture/OFCE-Fondation nationale des sciences politiques Paris:Presses de Sciences Po, 2003, vol. I: 287-304 e Hennion, Antoine. "Pragmatics of Taste" In: Jacobs, M.; Hanrahan, N. (eds.) The Blackwell Companion to the Sociology of Culture. Oxford UK/Malden MA:Blackwell, 2004, p.131-144, 2011.

_____. The production of success: an anti-musicology of the pop song. Popular Music, nº 3, 1983, p. 159-193. Reeditado em Frith, S.; Goodwin, A. (eds). On Record. Rock, Pop, and the Written Word. Nova York: Pantheon, 1990, p. 185-206.

_____. An intermediary between production and consumption: the producer of popular music. Science, Technology and Human Values, vol. 14, nº 4, 1989, p. 400-424.

IAZZETTA, Fernando. Música e mediação tecnológica. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

JANOTTI JUNIOR, Jader; SÁ, Simone Pereira de, Apresentação. In: _____ (orgs.) Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais. Guararema, SP : Anadarco, 2013, p.5-6.

KOSKOFF, Ellen. A feminist ethnomusicology: writings on music and gender. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2014.

LATOURE, B. Reagregando o Social. Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

LEANTE, Laura. "Observing musicians/audience interaction in North Indian classical music performance". In: Musicians and their audiences: performance, speech and mediation. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2017, p.34-49.

LYSLOFF, René T. A. and GAY, Leslie C. "Introduction: ethnomusicology in the twenty-first century". In: Music and technoculture. Edited by René T. A. Lysloff and Leslie C. Gay, Jr. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003, p.1-22.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Tempo soc., São Paulo , v. 15, n. 1, p. 81-95, Apr. 2003.

MANNING, Peter. Electronic and computer music. New York: Oxford University, 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MOISALA, Pirkko. Reflections on an ethnomusicological study of a contemporary western art music composer. Ethnomusicology Forum, Vol.20, No.3, December 2011, pp.443-451.

NESPOLI, Eduardo. 2013. "Máquinas em transformação: arte sonora, agência e indeterminação". En Dawsey, J., Moller, R., Monteiro, M. et.al., Antropologia e performance: ensaios napedra. São Paulo: Terceiro nome, 425-439.

NOOSHIN, Laura. Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music. Ethnomusicology Forum, Vol.20, No.3, December 2011, pp.285-300.

NOVAK, David. *Japanoise: music at the edge of circulation*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

PORCELLO, Thomas G. "Tails out: social phenomenology and the ethnographic representation of technology in music making". In: *Music and technoculture*. Edited by René T. A. Lysloff and Leslie C. Gay, Jr. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003, p.264-289.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities. *British Journal of Ethnomusicology*, vol.9, n.1, Brazilian Musics, Brazilian Identities (2000), pp.1-10.

ROCHA, Ane Talita da S. *Construindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RODGERS, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham: Duke University Press, 2010.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

STOCK, Jonathan P. J., "Foreword: Audiencing". In: *Musicians and their audiences: performance, speech and mediation*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2017, p. xii-xiv.

STRAW, Will. *Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas*. In: JANOTTI JUNIOR, Jader; SÁ, Simone Pereira de, (orgs.) *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais*. Guararema, SP : Anadarco, 2013, p.9-23.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STRINGINI SEVERO, F. 2015. "Para uma etnografia da música eletroacústica: entre sons e máquinas em laboratórios de música". Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

THORNTON, S. Club cultures: Music, media and subcultural capital. London: Verso, 1995.

_____. General introduction. In: GELDER, Ken and THORNTON, Sarah (edited by). The subcultures reader. London and New York: Routledge, 1997, p.1-7.

TSIOULAKIS, Ioannis. Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture, Ethnomusicology Forum, 20:2, 175-199, 2011.

TSIOULAKIS, I. and HYTÖNEN-NG, E., "Introduction to musicians and their audiences". In: Musicians and their audiences: performance, speech and mediation. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2017, p.1-12.

TURINO, Thomas. Music as social life: the politics of participation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

ROCHA, Ane Talita da S. Construindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RUSSOLO, Luigi. L'art des bruits. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1975.

SEEGER, A. Etnografia da música. Cadernos De Campo (São Paulo 1991),17(17), p.237-260, 2008.

_____. Por que Cantam os Kĩsêdjê. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SMALL, Christopher. Musicking: the meanings of performing and listening. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI JUNIOR, Jader; SÁ, Simone Pereira de, (orgs.) Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais. Guararema, SP : Anadarco, 2013, p.9-23.

VILLELA, Alice et al . O musicar como trilha para a etnomusicologia. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo , n. 73, p. 17-26, Aug. 2019.