

ISSN - 1983-3709

# CLAVES

Nº 9 ■ NOVEMBRO de 2013

**ENCUN: 10 ANOS**

**Programa de Pós-Graduação  
em Música da UFPB - PPGM**

## n. 9 (2013)

Edição comemorativa dos 10 anos do Encontro Nacional de Compositores Universitários - ENCUn

### Sumário

#### Editorial

[Editorial: "Os 10 anos do ENCUN"](#)

[PDF](#)

*Valério Fiel da Costa*

#### Artigos

[Autoria e cooperação em duas obras musicais: Sobre Chão Móvel e Noite Branca.](#)

[PDF](#)

*Alexandre Sperandéo Fenerich*

[Regras e Indeterminação: Ideias para uma morfologia da obra musical](#)

[PDF](#)

*Jean-Pierre Cardoso Caron*

[Comentários sobre a música que tenho feito, a partir das ideias de fisicalidade, especificidade e impossibilidade](#)

[PDF](#)

*Mario Ossent Del Nunzio*

#### Pontos de Vista

[16 Comentários sobre Colagem Musical e Referencialidade](#)

[PDF](#)

*Henrique Iwao Jardim da Silveira*

["Isso aí \(ainda\) é música!": rascunhos do XI ENCUN para uma atualização do imenso guarda-chuva da composição musical \(a quem/onde interessar ainda possa...\)](#)

[PDF](#)

*Luis Eduardo Castelões*

[A Era do Incomum na Arte - Conversas com Guilherme Vaz](#)

[PDF](#)

*Jean-Pierre Cardoso Caron*

#### Relatos de Experiência

[O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo](#)

[PDF](#)

*Valério Fiel da Costa*

ISSN: 1983-3709

## **EDITORIAL**

### **“Os 10 anos do ENCUN”**

Esta edição Nº 9 da Revista Claves apresenta, em sua maioria, artigos apresentados em forma de conferência durante o XI Encontro Nacional de Compositores Universitários – ENCUN. O evento foi realizado entre 24 e 29 de novembro de 2013 em João Pessoa, tendo como base o Curso de Música da UFPB. Trata-se do maior evento itinerante da área de composição do país e, na ocasião do encontro da Paraíba, comemorara seus 10 anos de existência ininterrupta.

Algumas observações a respeito do ENCUN se fazem necessárias para que se entenda a importância deste fato e desta data. O evento foi criado por estudantes do curso de composição da UNICAMP em 2003 como parte de um pacote de reivindicações que visava a criação de um modelo de ocupação do espaço acadêmico que gerasse um precedente pedagógico, técnico, artístico e científico capaz de estimular uma reformulação do papel da universidade frente à área (ou do papel da área frente à universidade). Por ocupação de espaço, entendia-se a produção regular de eventos artísticos com ênfase na experimentação de novos formatos, envolvimento dos jovens compositores UFPB

na prática performática e no amadurecimento de uma praxis de gestão de espaços de produção artística. A contrapartida institucional, não levada a termo na ocasião, seria a reformulação da grade curricular de modo a não apenas incentivar, mas potencializar tais práticas de modo a criar um ambiente de aprendizado que permitisse que os indivíduos se desenvolvessem plenamente dentro da tarefa, aparentemente hercúlea, de criar para si uma poética a partir da qual pudesse expressar suas ideias musicais. O projeto previa que, depois de um determinado tempo de experiência, seria conveniente dividir com outros centros acadêmicos de criação musical estas ideias recolhendo opiniões e fazendo circular o formato de gestão autônoma que se esboçara. A realização do Encontro Nacional de Compositores Universitários em 2003 foi a resposta a esta necessidade de interlocução.

Pensado para ser um evento itinerante<sup>1</sup>, entendendo o custo do deslocamento num país de proporções continentais, desde 2003 o ENCUN tem perseverado, de forma autônoma, sem que se tenha criado uma pessoa jurídica que lhe desse foco institucional. Cada edição do encontro é proposta espontaneamente por estudantes e docentes dispostos a bancar o projeto, sem dinheiro em caixa e sem um projeto padrão para captação de tais recursos. Outro desafio do encontro é seu formato: pensado para ser um encontro ‘de fato’ entre compositores, não se utiliza, por parte da comissão organizadora, nenhum critério estético-ideológico para a seleção de obras e exige-se que o compositor esteja presente no evento para dividir suas opiniões com os demais colegas. Graças a isso, não é possível definir com antecedência uma programação do evento mesmo em linhas gerais pois, como nenhuma obra (ou proposta científica) é a priori descartada, ocorrem formatos vários: instalações sonoras, performances site specific, improvisações, recitais de câmara, música acusmática, entre outros formatos; o limite seria a capacidade técnica ou logística da comissão em conseguir implementar tais propostas. Estas especificações, mesmo com a liberdade legada a cada comissão, no decorrer dos últimos 10 anos, não foram desobservadas ou consideradas um empecilho e, graças ao empenho e disponibilidade experimental de uma geração de jovens compositores brasileiros, o ENCUN acabou se configurando como um dos mais importantes cartões de visita da música contemporânea brasileira, sendo responsável pela formação de inúmeras iniciativas infra e extra institucionais de incentivo e prática da música contemporânea.

Por tudo isso, é com orgulho que dedicamos esta edição da Revista Claves aos 10 anos do ENCUN, ocasião na qual o evento foi sediado em nossa cidade promovendo dezenas de performances e estréias de obras. Como dito anteriormente, trazemos ao leitor um apanhado de artigos recolhidos das conferências realizadas durante o evento em 2013. Sua tônica gira em torno da música experimental produzida no Brasil na última década através da experiência prática, teórica

---

<sup>1</sup> O evento já foi realizado em Campinas-SP (2003), Londrina-PR (2004), Curitiba-PR (2005), Belém-PA (2006), São Paulo-SP (2007), Salvador-BA (2008), Belo Horizonte-MG (2009), Goiânia-GO (2010), Porto Alegre-RS (2011), Rio de Janeiro-RJ (2012), João Pessoa-PB (2013) e São Paulo-SP (2014).

e pedagógica de vários compositores jovens, recém mestres ou doutores, cuja pesquisa gira em torno de suas próprias poéticas musicais e inquietações filosóficas. Tais inquietações reverberam ou são reverberadas, na seção “Ponto de Vista”, pela entrevista concedida a Jean-Pierre Caron por Guilherme Vaz, cuja inclusão tem como objetivo desvelar a conexão às vezes insuspeita, entre nós e um passado experimental brasileiro.

No intuito de manter o perfil de diversidade de formatos caro ao ENCUN, resolvemos abrir a possibilidade de que os textos desta edição da Claves pudessem ser propostos de forma livre. Esta escolha se refletirá, como o leitor perceberá, na formatação de alguns textos, tais como o de Henrique Iwao e Luis Eduardo Castelões.

Que todos tenham uma boa leitura!

**João Pessoa, 20 de Novembro de 2013.**

**Valério Fiel da Costa**

## **Autoria e cooperação em duas obras musicais: *Sobre Chão Móvel* e *Noite Branca*.**

**Alexandre Sperandéo Fenerich (IAD-UFJF)**

**Resumo:** o presente artigo pretende problematizar, a partir de dois trabalhos musicais de seu autor - *Sobre Chão Móvel* e *Noite Branca* - como o processo de criação das mesmas distanciou-se da relação estabelecida pelo modelo tradicional da música da tradição ocidental, em que a hierarquia compositor/intérpretes é marcada. Discute ainda o papel da autoria nesta tradição e, a partir do processo criativo apresentado pelas obras, propõe um outro dispositivo de criação que inclui os intérpretes enquanto participantes ativos na composição da obra. Este dispositivo garante, todavia, que elementos propriamente autorais não sejam perdidos – estes tidos, neste contexto, enquanto necessários para que um primeiro delineamento musical se efetue, os quais podem posteriormente ser modificados no decorrer do processo de criação das obras – este sim efetivamente coletivo e integrador de múltiplas “formações politécnicas”.

**Palavras-chave:** composição musical, performance musical, criação coletiva, relação compositor-intérpretes, música tradicional do Ocidente

**Abstract:** This paper intends to discuss, from two musical works of its author - *Sobre Chão Móvel* and *Noite Branca* – how the piece's process of creation has been separated from the relationship established by the traditional model of music in the Western tradition, in which the hierarchy composer/performer is marked. It also discusses the role of authorship in this tradition and, from the creative process presented by the pieces, proposes another creation device that includes the performers as active participants in the work's composition. The device ensures, however, that authorship elements will not be lost – those enfolded, on this context, as necessary for a first musical design, which can be modified during the work's process of creation – the last truly collective and integrator of multiple “polytechnique formations”.

**Key-words:** musical composition, musical performance, collective creation, composer-performers relationship, traditional music of the West.

### **1. Advertência**

Escrever sobre o próprio trabalho criativo é, salvo casos de extremo idealismo ou de um narcisismo tal em que atue uma falsa objetividade científica, exercício que incorre em distorções inevitáveis. Em musicologia, uma voz narrativa em primeira pessoa sobre ações ou escolhas estéticas que invariavelmente se deram no passado assemelhar-se-ia à do defunto autor machadiano, na qual

(...) procedimentos formais ficam privados de isenção e exibem algo de manobras ad hoc, situadas praticamente, obrigando à glosa conteudista em termos de circunstância imediata. A leitura está em desacordo com as indicações de Brás, que atribui o seu estilo – as contravenções morais e literárias, bem como a altura filosófica – à superioridade do morto sobre os vivos. (Schwartz, p. 172, 1990).

Superioridade do musicólogo sobre o artista? Ao coincidirem os personagens – ambos ficcionais – as intenções incertas de um serão fundamentadas pelo outro, mas também serão selecionadas, amplificadas, refinadas e/ou contextualizadas. O defunto autor tem para si o privilégio da escrita, que organiza e pondera, ou ainda, que nomeia – ato de transpor do domínio da sensação, vago e individual, singular a cada ouvinte - para a certeza do conceito.

Leia-se o texto a seguir, portanto, com olhos atentos para as artimanhas de um autor sobre um objeto cuja isenção não encontrará – de um narrador que, inevitavelmente, puxa para si a sardinha da brasa.

### **2. Introdução**

O objetivo deste artigo é discutir uma relação particular criada entre compositor e intérpretes de duas obras originárias de um mesmo veio, *Sobre Chão Móvel* e *Noite Branca*<sup>2</sup>. Nestas peças,

---

2 *Sobre Chão Móvel*, para sons ferroviários, saxofones barítono e soprano, violoncelo, eletrônica em tempo real, três

abri mão do papel de compositor em função de um propositor de configurações iniciais a serem negociadas com os músicos, bem como de sons pré-gravados com os quais se relacionaram no decorrer das obras. Propus, assim, alguns gestos e objetos sonoros tendo em vista sua relação com os sons pré-gravados, um delineamento geral destes objetos no tempo e, mesmo, um gênero musical incomum (documentário musical eletroacústico misto). Entretanto, a criação dos micro-elementos sonoros – ou seja, seu próprio tecido – ficou ao cargo dos intérpretes que, com sua musicalidade, suas ideias e seu corpo deram, em diálogo com as proposições iniciais, a sonoridade concreta das peças.

Este diálogo teve na oralidade a principal forma de transmissão de meus preceitos para os executantes – ou seja, pela conversa: não havia notação alguma; as ideias musicais foram colocadas a partir de convenções estritamente sonoras, negociadas com o grupo, que delas se apropriou e as transformou. Isso foi feito a partir dos sons pré-gravados, que serviam de base temporal para sua atuação, bem como de modelo a ser imitado pelos instrumentos. Em ambas as peças, contávamos também (e me incluo no grupo dos intérpretes, pois também participei do trabalho como tal) com um dispositivo de gravação e reprodução controlado por cada um de nós<sup>3</sup>, que também nos guiava temporalmente e, de certa forma, deturpava as temporalidades inscritas de início na parte sonora pré-montada.

Embora as peças contassem com um trecho improvisado e com alta flexibilidade em sua realização, foram previamente planejadas em detalhe – ou seja, o ponto inicial foi determinante para os resultados obtidos. Com isto gostaria de enfatizar que o gesto autoral se manifestou na concretude das obras. Entretanto, foi altamente transformado pelo encontro e o contrato com o grupo, numa dinâmica de criação que se deu por diálogos constantes e sucessivos ensaios. É esta dinâmica precisamente que gostaria de discutir e problematizar neste artigo: a possibilidade de sua aparição em uma tradição musical fortemente marcada pela centralidade na figura do compositor – a música ocidental. Nesta tradição, a composição é valorizada enquanto conformação de uma ideia musical laboriosamente alcançada (se pensarmos, por exemplo, no processo de criação beethoveniano, com seus sucessivos esboços) – o artesanato virtuoso de seu autor. Esta valoração acaba por criar uma relação hierárquica entre o compositor e intérpretes<sup>4</sup> – uma separação que, no limite, fora entendida até mesmo como de submissão dos executantes ao compositor, tal qual numa relação patriarcal<sup>5</sup>.

É importante delimitar que, apesar do questionamento destes trabalhos e deste artigo da

projeções de imagens manipuladas em tempo real e projeção sonora em 5.1, foi um convite do Museu da Imagem e do Som – MIS São Paulo. A composição e o processo contaram com o apoio tanto do programa de residências do museu quanto do Laboratório de Acústica Musical e Informática – LAMI USP. *Noite Branca*, para sons ferroviários, eletrônica em tempo real e saxofone barítono foi uma encomenda da II Bienal Música Hoje de Curitiba de 2013, a convite do compositor Alexandre Torres Porres.

- 3 Exceto Giuliano Obici, que cuidava, na primeira obra, da parte visual do trabalho – atuando também como intérprete, pois sua parte previa improvisos e escolhas pessoais.
- 4 “Já disse muitas vezes que minha música deve ser 'lida' para ser 'executada', não para ser 'interpretada'. E vou continuar dizendo isso porque nela não vejo nada que exija interpretação. (...) Mas você vai protestar: as questões estilísticas na minha música não são concludentemente indicadas na notação; meu estilo requer interpretação. Isto é verdade, e é também por isso que considero minhas gravações como suplementos indispensáveis à música impressa.” (Stravinski, 1999, p. 98). “A peça é orquestrada de tal forma (sobretudo esta é minha intenção) que o som depende de que os intérpretes toquem exatamente aquilo que escrevi” (Schoenberg *apud* Bosseur, 1992, p.9). Nestas citações dos dois músicos que encarnam, seja o ápice do compositor do séc. XIX pelo domínio técnico, seja o modelo do modernismo pelas rupturas que instauram, está marcada a relação hierárquica: aos intérpretes cabe “executar” a obra, ou seja, aterem-se ao que está escrito, sendo a notação – e a interpretação da mesma sob a batuta do compositor russo, no caso das gravações – documento de um labor e da autoridade do compositor, a ser fielmente seguida.
- 5 “A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e *performers* no século XIX. A concepção platônica da obra musical demanda do *performer* a obediência ao texto reificado como expressão de fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do *performer*.” (DOMENICI, 2013, p.92).

relação clássica compositor-intérprete, presente na tradição da música de concertos, é neste contexto que as peças talvez se insiram. Ambas foram estreadas em uma situação de concerto convencional e foram criadas a partir de instituições de fomento e de divulgação ligadas a este circuito, no qual se inseriram através posteriores apresentações<sup>6</sup>. Além disso, ao trabalharem em maior ou menor grau a partir de pressupostos pouco convencionais seja de performance, seja na criação tecnológica, seja na forma da apresentação<sup>7</sup> – características que talvez situem estas peças em uma música de invenção (CAMPOS, 1998)<sup>8</sup>, elas mantêm a condição autoral que caracteriza o status de obra nesta tradição. Foi a partir de uma certa delimitação sonora, temática e de performance que aconteceram – e que possuem sua identidade – temas que foram propostos por mim. No entanto, o estatuto do compositor foi alterado de alguma maneira, ou seja, do autor musical que possui certa técnica – qual seja a de configurar pela notação musical ou por um suporte qualquer suas ideias musicais, as quais devem ser atualizadas por um dispositivo, seja performático (intérpretes), seja tecnológico (Acusmonium<sup>9</sup>, PUTS<sup>10</sup> etc, ou um simples aparelho de CD). Aqui, ao contrário, a própria composição foi se delineando através do contato entre as configurações iniciais do autor e o grupo musical que a realizou, quebrando assim a direcionalidade monolítica da criação em torno da figura do compositor. Desta forma, este artigo só faz sentido por estas peças se inserirem nesta tradição, a qual possui como forte característica a criação individual como um valor estético. A dinâmica de criação partilhada é muito presente em outras tradições ou gêneros musicais, de modo que nestes contextos não cabe a problematização aqui proposta.

Feito este delineamento, passemos agora para a discussão da ruptura com o estatuto do compositor. Para tal devemos olhar para trás em direção às origens desta figura na modernidade - o compositor como autor - para em seguida contextualizar as propostas de autoria partilhada colocadas aqui em relação com as elaboradas no contexto da música experimental americana, no qual este estatuto também fora relativizado.

- 
- 6 *Sobre Chão Móvel* foi apresentada em São Paulo, auditório do MIS, quatro vezes: duas em 17/11/2009 (estréia) e duas em 11/12/2009 ([http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao\\_interna&id\\_event=464](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=464) , [http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao\\_interna&id\\_event=497](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=497) acesso em 21/09/2014). *Noite Branca* foi estreada em Curitiba em 22/08/2013 (Sesc Paço da Liberdade - <http://www.bienalmusicahoje.com/links/programacao.html#e> acesso em 21/09/2014) e foi posteriormente apresentada em 26/03/2014 e 28/03/2014 em Belo Horizonte (reitoria da UFMG e no Centro Cultural UFMG - <https://www.ufmg.br/online/arquivos/032494.shtml> acesso em 21/09/2014) e em São Paulo (Ibrasotope, 11/04/2014 - <http://ibrasotope.blogspot.com.br/2014/04/ibr59-buried-paul-manu-falleiros.html> acesso e, 21/09/2014).
- 7 No campo da performance, a pesquisa do grupo levou a sonoridades pouco usuais dos instrumentos e uma abordagem imitativa dos sons pré-gravados. No plano tecnológico manteve-se uma pesquisa em distribuição computacional em rede, síntese sonora e processamento de áudio, e manipulação de imagens em tempo real. No plano do espetáculo em si, *Sobre Chão Móvel* contou com três telas de projeção de imagens, projeção sonora em 5.1 além dos músicos ao vivo – portanto uma *cinema-música* expandido, com um modelo cinematográfico semelhante ao *Napoleon* de Abel Ganz, com sons e imagens, em parte, feitos ao vivo.
- 8 O termo, emprestado do poeta Ezra Pound, designaria os “*inventores*, responsáveis pela descoberta de um novo processo” (CAMPOS *apud* PALOMBINI: 1999) – ou seja, que, pelo mergulho radical na criação, inventam sonoridades, formas, escutas e, mesmo, posturas éticas e estéticas perante a música. Apesar de mantermos distância do discurso de entronização que o trabalho de Campos parece realizar ao elencar os nomes mais destacados da música da vanguarda do pós-guerra (tal como critica Palombini no artigo supracitado), o termo ainda parece útil para designar certas práticas musicais que possuem como meta tais delineamentos, como as ligadas às vanguardas do pós-guerra. Born (1995, p. 40-42), por sua vez, enumera algumas das características da música do modernismo e das vanguardas, tais como reação contra as bases estéticas e filosóficas do classicismo e romantismo, a experimentação formal e a pesquisa e o fascínio pela ciência e a tecnologia. De certa maneira, as peças aqui levantadas possuem estas características. Born enumera uma quarta característica, que seria a tendência à teorização por parte dos artistas modernistas, na tentativa de justificar e reafirmar seus achados. Neste sentido, este artigo vem a cumprir tal papel. Por fim, estas peças filiam-se talvez a uma tradição que vem da música concreta e do cine-olho de Dziga Vertov, adaptadas a situações tecnológicas atuais, as quais permitem uma criação em tempo real.
- 9 Trata-se da orquestra de alto-falantes mais tradicional da música eletroacústica, com mais de 50 anos. Ver <http://www.inagrm.com/accueil/concerts/lacousmonium>, acesso em 21/09/2014.
- 10 Trata-se do equivalente brasileiro do Acusmonium, fundado em 2002.. Ver [http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/biography\\_port/biography.html](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/biography_port/biography.html), acesso em 21/09/2014.

### 3. Origens modernas da entidade compositor

A hierarquia compositor-intérpretes mencionada anteriormente e questionada aqui tem como pano de fundo certos valores que a música passa a ter na sociedade burguesa do séc XIX, os quais perpassam o século XX e chegam à atualidade. É em Hanslick – teórico que formula uma estética musical do final do século XIX cujo modelo é a música instrumental “pura”, ou seja, ausente de um programa e do suporte das palavras – que encontraremos estes valores de modo mais consistente. A música ideal nesse paradigma seria a que “não expressa nenhum conteúdo conceitual” e é composta por formas que são “emanação direta de um espírito artístico criador” (VIDEIRA, 2006, 124-125). O trabalho do compositor seria o de configurar, por via da notação, uma obra musical fechada que apresenta formas em estado puro, ou seja, ausente de interferências externas tais como uma narração verbal, uma temática ou o contexto em que a obra se deu. A escuta resume-se assim à contemplação destas formas que se dão no tempo, e o prazer musical acontece na sua pura vivência, no plano exclusivo da escuta.

Na relação compositor-intérprete, que me interessa neste artigo, a consequência da estética do puro belo musical é a demanda de um “performer nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída.” (DOMENICI, 2013, p.89). A notação inequívoca – a qual privilegia parâmetros bem quantificáveis (alturas e durações) - reifica tanto a noção de autoria quanto a de um objeto fechado em si mesmo, que configura uma certa forma. Entendida deste modo, a obra musical seria a manifestação da forma, moldada pelo espírito e a técnica do compositor. Nesse sentido, seu fechamento enquanto um objeto e sua valoração na cultura europeia oitocentista fazem dela, conforme Attali (1989), uma commodity, ou seja, um bem a ser livremente comercializado pelos seus detentores. E por ser resultado de um trabalho não-mecânico (e por isso singular) na conformação sensível de uma forma, a autoria agrega valor ao bem, fechando assim o círculo de reificação ao redor da figura do compositor.

Ainda para Attali, na sociedade laica e materialista de fins do século XIX a música, que sempre ocupara um papel importante na relação com o sublime ganharia, após a queda das monarquias absolutistas na Inglaterra e França (e posteriormente na Alemanha, Itália e Rússia) preponderância neste papel por substituir a experiência religiosa. Podemos inferir do pensamento do economista francês que a pura forma musical cujo acesso se dava pela grande obra romântica seria o substituto do divino. Isto teria acontecido pelo menos no plano simbólico: com o fim do mecenato real, a experiência musical, antes dedicada e patrocinada pelos reis – os quais possuíam ligação divina cuja origem remota os “reis milagrosos” da Idade Média, mentalidade que tem ressonância na evolução das instituições europeias<sup>11</sup> - perdem sua ligação direta com o sagrado. Mas a música, por atualizar a experiência sensível com um objeto impalpável e irrepetível por conta da singularidade da performance musical, guarda ainda os poderes evocativos de um inefável, agora tomados enquanto valor em si e reificados pela noção de obra, da notação inequívoca e pelo estatuto da autoria. Ganha além disso status de um bem sujeito ao comércio, sobretudo após o advento do concerto pago, da edição musical em massa (ambos do fim do séc. XVIII) e, mais tarde, da gravação sonora – meios pelos quais a música como commodity pode ser comercializada.

Neste cenário, para certas vertentes musicais oitocentistas o intérprete tem o papel que já explicitamos: deve seguir estritamente os signos musicais prescritos na partitura, a qual passa a contar com progressivo grau de detalhamento das sonoridades planejadas pelo autor (e aqui ressoam as citações acima de Stravinsky e Schoenberg). A notação toma assim o papel de um contrato entre os compositores com os executantes, e estes devem segui-la estritamente – para tal são pagos pelo seu trabalho: modelo que serve para aferir a fidelidade da execução frente aos signos prescritos pelo compositor, o qual configurou uma forma que deve ser transmitida com o menor grau de interferência possível<sup>12</sup>.

11 Cf. Bloch, M. *Les Rois Thaumaturges- Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*.

12 Domenici (2012, p.69) aponta que, se no contexto do romantismo, para garantir a integridade da obra musical o intérprete deve obediência às *intenções* do compositor (*Werktreue*), no modernismo ele passa a ater-se cegamente

Discorrendo sobre a função da autoria na literatura da sociedade burguesa, Foucault marca seu papel numa economia em que a posse do saber precisa ser regulada e assegurada:

O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e significações. (...) Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. O autor é então a figura ideológica pela qual se afasta a proliferação de sentido. (Foucault, 2009, p. 287)

Em música, sua figura centralizadora faz girar em torno de si os agentes do fazer musical (executantes, público), inevitavelmente em hierarquia abaixo da sua. O compositor - este autor de um objeto específico, a obra musical – centraliza os sentidos musicais e cria leituras unívocas, agenciadas pela obra musical. A notação assegura a fidelidade ao seu projeto e uma certa ética garante a leitura com o mínimo de interferências possíveis. Uma ética que conta, no limite, com a objetificação do executante; que o toma como especialista altamente técnico, capaz de proezas motoras incríveis, mas que não deve interferir na musicalidade imposta pela notação – ou seja, no trabalho do compositor, tomado como valor em si.

#### **4. O questionamento do paradigma autoral pelo experimentalismo americano e suas contradições.**

Se certas poéticas do pós-guerra, como o serialismo integral e suas vertentes, acentuaram a clássica divisão de trabalho compositor/intérpretes pela determinação radical dada pela escrita de elementos sonoros e sua fixação na obra<sup>13</sup>, outras vertentes das vanguardas do pós-guerra encararam a questão e deram respostas a ela. No caso da música eletroacústica não-mista<sup>14</sup> (concreta ou eletrônica), preferiu-se subtrair o intérprete em favor de sua versão mecanizada (a gravação sonora). E a própria poética pós-serial, em crise após o extremo determinismo das primeiras obras e em contato com a poética de John Cage, passa a adotar a indeterminação enquanto recurso composicional, a fim de inserirem a possibilidade da inclusão de variâncias nos trajetos entre partes articuláveis das obras – trajetos que podem ser pré-determinados (de acordo com certas regras) e escolhidos pelos intérpretes (estou me referindo aqui às obras clássicas da primeira indeterminação europeia, como o *Klavierstück XI* de Stockhausen e a Terceira Sonata de Boulez). Mas, apesar de abrirem esta margem de negociação com os executantes, o tecido e a própria

---

(ou surdamente, como observa) à partitura (*Textreue*) – ou seja, que em certas poéticas modernistas acentuou-se a reificação da autoria (como aponta também Born: 1995). Com a intensificação deste aspecto, os papéis de compositores e intérpretes passam a ter uma delimitação ainda mais clara: “o único dever dos compositores era tornar possível o cumprimento de seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que as suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelo compositor. (Goehr *apud* Domenici, 2013, p. 92).

13 Cabe aqui uma anedota pessoal: quando muito jovem, em 1998, participei do primeiro *Stockhausen Courses Kürten* na cidade do mestre, na Alemanha. Ali pude assistir aos ensaios do grupo musical residente para as apresentações noturnas, com a presença e supervisão do compositor. Em uma ocasião, ensaiava-se um dos *Klavierstück* cuja complexidade da partitura dificulta até mesmo sua leitura acompanhada da escuta. Em um dado momento Stockhausen interrompe aos brados o jovem pianista espanhol, com quem trabalhava a algum tempo. “No compasso 29 [e lembro-me bem da numeração] o senhor tocou, ao invés de um do#, um ré!”. O pianista, acostumado às excentricidades do compositor, indagou: “como o senhor pode distinguir se estava correto a esta velocidade e complexidade?” - ao passo que Stockhausen respondeu que “reconheço, não quando está certo, mas quando está errado”.

14 Para não dizer *acusmática*, termo incompatível com produções musicais anteriores à aparição do termo relacionado com certa tradição musical ou a produções alheias às vertentes da música concreta.

organização interna das obras permanece estritamente atado à notação, e tem-se a sensação de que a indeterminação aparece aqui como que, se a muito custo, os compositores fizessem uma pequena concessão ao seu papel tradicional, todavia não ameaçado.

Neste período, é na poética norte-americana do experimentalismo o principal questionamento da divisão hierárquica compositor-intérprete<sup>15</sup>. Cage, por exemplo, após abordar o acaso enquanto princípio ordenador de seu material musical em *Music of Changes*, dentre outras peças<sup>16</sup> – proposição de um descontrolo que contrasta com as vertentes pós-seriais de extremo determinismo (BORN, 1995, p. 56) – passa a adotar partituras cuja forma e seu guia de interpretação abrem para os intérpretes possibilidades quase que totais (se pensarmos, por exemplo, na série das *Variations*) – ou seja, em que cada signo, pela configuração visual específica, “deve ser interpretado no contexto de seu papel no todo” (Cardew apud Nyman, p. 10) – como Cornelius Cardew se referiu à possível interpretação de seu *Treatise*, obra musical mais extrema desta tendência, cujo grafismo não possui significado<sup>17</sup> - observação que também vale para as *Variations*, exceto que nestas há, em cada uma, um texto que determina algumas formas de leituras, e portanto, de identidade musical.

Com estas práticas o experimentalismo americano (e posteriormente inglês – caso de Cardew) vislumbra atacar a hierarquia mencionada aqui, até mesmo por normalmente o compositor atuar também como intérprete. As obras musicais abrem-se para a realização dos executantes, muitas vezes na forma de um enigma a ser solucionado ou de uma ação a ser realizada, com resultado não determinado. Pairava sobre esta poética a ideologia de uma radicalização da democracia, como notamos na citação abaixo:

Um compositor escreve, neste momento, indeterminadamente. Os executantes já não são seus escravos, mas homens livres. Um compositor escreve partes mas, para não fixar suas relações, não escreve partitura. As fontes sonoras são uma multiplicidade de pontos no espaço em relação à audiência, de forma que cada ouvinte tem sua própria experiência. (CAGE, 2013, p. 31).

Com a ênfase na realização ao invés do resultado, os processos instaurados pela música experimental mudam o jogo de realização de uma obra musical. O intérprete tem tanto ou mais poder que o compositor enquanto atuante na obra, ou seja, lhe é permitido um alto grau de interferência e de criação ativa, e portanto, diríamos, de uma responsabilidade autoral. Pelo menos era esta a intenção implícita em algumas das propostas da música experimental. Entretanto, apesar desta abertura, as obras permanecem sob a chancela do compositor, e por isso, tanto a divisão de trabalho quanto a hierarquia entre os personagens permanecem (BORN, 1995, p. 38). Talvez uma partitura aberta, pela sua singularidade gráfica, acentue a tendência da música enquanto commodity: tanto as dinâmicas de criação propostas quanto a solução visual seriam assim objetos muito singulares por não se basearem sequer em procedimentos de performance ou signos musicais pré-existent. Desta forma, as propostas da música experimental americana incorreriam, ao menos no aspecto da ética colocada entre compositor/intérprete, em uma contradição por proporem um questionamento desta hierarquia sem efetivamente aboli-la. Afinal, permanecendo a autoria, o compositor se mantém como a voz mais forte e decisiva na realização da obra. Além disso, por manter sua figura enquanto centralizadora das decisões, o conceito “obra” permanece, e com ele o valor de commodity que comentamos acima. Pois, paradoxalmente, ao manter-se o estatuto do autor, é a delimitação de uma certa significação musical que fica. E embora as obras proponham justamente o esfacelamento de uma identidade, o dispositivo da autoria está lá, garantindo sua presença.

Uma “autoria sem autoridade” poderia ser uma fórmula pertinente para a ideologia desta corrente musical. Mas, de fato, a presença do autor e da obra não permitem com que o compositor

---

15 A oposição entre esta vertente e as vanguardas européias pós-seriais que coloquei aqui apresenta-se também em Born: 1995, p. 56.

16 Obra que fora organizada pelo jogo do I-Ching mas que possui notação estritamente convencional, e talvez com o mesmo nível de complexidade de obras da tradição pós-serial.

17 Ou seja, o compositor não fornece nenhum tipo de regra interpretativa aos signos que criou.

perca o papel de autoridade. Cria-se talvez até mesmo um mecanismo de disfarce da hierarquia implícita, numa relação que aparenta ser horizontal, mas que não é. Além disso, os intérpretes passam a ter uma responsabilidade pela obra que não possuíam antes – sem que esta seja efetivamente reconhecida tanto no plano das relações de trabalho entre os agentes em questão quanto do ponto de vista, seja econômico, seja do status que a autoria acaba por trazer consigo.

Nas propostas das peças que apresento aqui a noção de autoria não é abandonada: ela serve para dar início a um dado delineamento musical; a figura do autor, por outro lado, pelo valor simbólico que ainda levanta frente a instituições de fomento às artes, permite com que se angarie recursos para que a produção das obras seja realizada. Entretanto, é outra a maneira de proceder e de compor: a peça não se apresenta ao intérprete enquanto entidade acabada – e com isso aproxima-se de certos aspectos da música experimental americana tais como maior abertura para a realização do executante, improvisação e ausência de uma notação prescritiva dos gestos musicais. Entretanto, não abro mão de elementos que, de início, configuram o eixo de minhas propostas e constituem em uma estratégia de invariância<sup>18</sup> que é dada enquanto sonoridade concreta, presente seja como sons pré-gravados, seja como gestos sonoros – sem falar em um certo delineamento formal. Mas este núcleo invariante presta-se como start para um jogo musical a ser elaborado pelos intérpretes: ponto de partida que constitui uma base de sustentação para a sua criação. É a discussão desse processo – passando por uma necessária descrição da criação das obras – o passo seguinte deste texto.

## **5. Duas peças móveis sobre suporte fixo**

### **5.1 Sobre Chão Móvel**

*Sobre Chão Móvel* nasceu de um convite para trabalhar no recém-montado laboratório do MIS São Paulo. Frente aos equipamentos que o museu colocava à minha disposição<sup>19</sup>, decidi elaborar o projeto de uma música-documentário, com participação ativa de músicos em cena e imagens e sons gravados do percurso ferroviário Luz - Francisco Morato. O trajeto fora escolhido por apresentar, na época, elementos sonoros e visuais que me interessavam: o trem era muito antigo e não possuía ar-condicionado (as janelas ficavam abertas), de modo que emitia um som bruto e ruidoso muito característico que me agradava, além de possibilitar a visão da paisagem de dentro dos vagões, sem a intermediação de um vidro. A paisagem, por sua vez, interessava-me por apresentar um percurso do centro da capital paulista – região cheia de ressonâncias afetivas – para a área rural decadente dos subúrbios da metrópole. Ao passar pelos arredores da Estação da Luz, podia-se ver a favela do Moinho, destruída por muitos incêndios, desde 2011. No trabalho, o prédio abandonado da antiga fábrica é exibido enquanto um grande personagem.

Por não podermos contar com uma situação ideal de captação (esta só poderia ocorrer com autorizações da empresa que presta o serviço ferroviário, que atrasavam muito a produção da obra – tínhamos até 3 meses para realizá-la) – atuamos como passageiros e, câmaras, microfones e gravador na mochila, sacávamos clandestinamente os equipamentos e capturávamos os sons-imagens quando era possível. Esta situação precária, todavia, foi benéfica para o trabalho, pois a condição de passageiros transferiu-se para o material captado. Com isso, uma das minhas solicitações aos músicos, na criação da peça, foi a de que se imaginassem na condição de passageiros deste trem. E, trabalho montado, esta condição foi transferida para os espectadores, conforme coloquei no catálogo da mostra:

O trabalho resultou (...) em um cinema documentário cujo tema é a própria experiência da viagem, partilhada como imagens e sons – à maneira do cinema de Dziga Vertov. O espectador é colocado como olhar participante dos trajetos em uma situação imersiva, com imagens laterais e frontais,

---

<sup>18</sup> Ou seja, “tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que eu chamo de uma *estratégia de invariância*.” (COSTA, 2009, p. 48).

<sup>19</sup> Dois microfones super-direcionais, gravadores portáteis de áudio, câmaras de vídeo semi-profissionais, uma ilha de edição de som e de imagens profissionais, estúdio de mixagem em 5.1 e inúmeros projetores de imagem, além de R\$ 4000 para produção.

além de um som que preenche todo o espaço do auditório (FENERICH, 2009, p.12).

Havia um primeiro roteiro desta peça, guia de sua montagem, que consistia em preservar nos seus primeiros minutos o caráter documental dos sons-imagens. Procurou-se retratar a partida do trem, sua ocupação pelos passageiros, o olhar voltado para o exterior mostrando a paisagem. Dentro desta pequena narrativa, o intuito era construir uma câmara subjetiva de um passageiro que, voltado o olhar para as imagens em movimento e imerso no ambiente sonoro do trem a todo vapor (a viagem de trem enquanto metáfora da experiência cinematográfica, como aprendi com Jacques Aumont<sup>20</sup>), pouco a pouco devaneasse com as próprias imagens-movimento. A construção da peça vai, assim, abandonando o caráter naturalista inicial e, a partir dos elementos sonoro-visuais do início, vai deixando emergir formas musicais, rítmicas e audiovisuais que se configuram como “fluxos autônomos de som e de imagem, com uma dramaturgia e um percurso próprios” (FENERICH, 2009). O filme ganha assim um caráter musical pela autonomia das formas da construção naturalista – imagem primeira que vai pouco a pouco sendo esfacelada e tomada por sons decupados do bloco, e de detalhes das imagens.

Em um dado instante, era estipulado que saxofone e violoncelo emitissem a nota que se sobressaía das emissões do trem (um ré 5), e a sustentassem de diversas formas, em crescendo. Posteriormente deveriam realizar curtos glissandos a partir desta nota. A entrada dos instrumentos tinha a função de conduzir da situação pré-montada e fixa para outra, planejada mas não determinada, e por fim, totalmente improvisada pelos quatro performers. Éramos eu na eletrônica, Giuliano Obici no agenciamento das imagens em movimento, Manuel Falleiros nos saxofones soprano e barítono e Tânia Neiva no Violoncelo. A nota que os instrumentistas emitiam era gravada e sobreposta a si mesma através de um dispositivo eletrônico o qual podiam controlar por um pedal; todos os sons instrumentais eram microfônados. Seu trabalho, até o estilhaçar das partes pré-montadas, era de adensar, com desafinações, vibratos e diferentes timbres, essa grosse note que se formava das sucessivas sobreposições.

As imagens focavam trilhos em movimento, alternando com uma dança dos fios de alta tensão. Isto tudo convergia para uma situação em que nada mais estava planejado nem montado – nem mesmo as imagens, que passaram a ser montadas em tempo real por Giuliano Obici. Este era o segundo momento da peça – improvisatório – que por sua vez continha uma única determinação de minha parte: que durasse de 3 a 4 minutos e consistisse em um lento desfocamento rumo ao silêncio e à escuridão.

Uma terceira e última parte da peça consistia em uma interrupção súbita do silêncio com o som-imagem exterior de um trem que parte – com sua buzina característica. Funde-se a seguir a imagem exterior deste trem com uma câmara posicionada em sua janela e voltada para fora, em chegada na Estação da Luz. Pouco a pouco, uma granulação na parte sonora – processo realizado no suporte fixo – sugere a nota fundamental que ressoa da Gare da Luz, que aparecerá minutos depois. A narrativa é a da chegada do trem na estação, passando por um muro cheio de inscrições de grafiteiros, uma das quais uma cruz invertida – imagem que me recorda a chegada na Área especial dos três invasores, em *Stalker*, de Tarkovski. É nesse trajeto que se vê o enorme prédio do moinho abandonado da antiga fábrica de trigo, na favela que levava este nome<sup>21</sup> - e sobre sua imagem construiu-se o ápice da forma sonoro-visual.

Pedi que os instrumentistas tocassem a mesma nota que a fundamental da Gare – um Sib baixo (Bb 3). Sobre esta nota, que executassem ataques em forma de delta, imitando a passagem do trem nos dormentes do trilho. Poderiam improvisar a partir destas informações, sobretudo quando a imagem se aproximasse da passagem pelo moinho: pelo menos era esta a indicação inicial, que acabou sendo expandida e “deturpada” pelo grupo nos ensaios subsequentes. Por fim, a peça

---

20 AUMONT, 1997, p. 90.

21 O trecho da parte fixada pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=jj2yaVJ86UI>, acesso em 24/09/2014.

termina com a chegada do trem na estação, em que a nota que fora anunciada antes aparece como pertencente, afinal, àquele espaço.

Os modos de sustentação, de ataque e de emissão das notas da primeira e terceira partes ficaram ao cargo dos intérpretes; fomos escolhendo sua forma e delineamento nos ensaios para as apresentações, os quais ocorreram no LAMI – USP. Se bem me lembro, contamos com 4 ensaios no total. Neles construímos a peça: Manuel Falleiros havia me emprestado antes um livro que mostrava as técnicas expandidas do saxofone, e sugeri, dentre as que me soavam mais próximas da sonoridade do trem, algumas delas para a primeira parte. O mesmo procedimento foi feito com o violoncelo. A partir deste repertório, os intérpretes improvisaram na segunda parte. Já na terceira, especialmente quando próximos da chegada ao moinho, escolheram formas sonoras que mais levassem a um ápice – sem no entanto perderem as características harmônicas ao redor da nota pedal da Gare da Luz. O saxofonista, por exemplo, escolheu uma varreduta pela série harmônica sobre esta nota a partir de uma técnica de esmagamento da palheta, que produz sons bastante estridentes. Já a violoncelista decidiu esmagar o arco sobre um acorde formado pelas notas da série harmônica ao redor da nota pedal. Eu decidi sobrepor diferentes camadas sobre esta nota - texturas diversas de granulação no sintetizador em FOF realizado em Csound e agenciado por Pure Data<sup>22</sup>, as quais variava continuamente. E Giuliano Obici contava com um banco de samples de imagens pré-editadas à sua disposição, construindo um set<sup>23</sup> com diferentes formas de fusão, distorção ou tratamento das imagens em tempo real – repertório com o qual podia improvisar, na segunda parte.

Nosso guia de durações e entradas eram, na primeira e terceira partes, as camadas pré-montadas de som e de imagem, para as quais convencionamos deixas sonoras ou visuais. A escolha das poucas alturas da parte instrumental além de um delineamento das dinâmicas fora feita por mim, mas esta consistiu em decisões bastante simples. Deixei ao cargo dos intérpretes a construção dos parâmetros realmente interessantes de sua parte, confiando na sua musicalidade e no seu conhecimento do instrumento. Com isso, respeitei tanto sua técnica individual – conquistada pela sua pesquisa particular – quanto sua escuta da parte pré-montada. A indicação para que se colocassem como passageiros do trem ou que fossem, eles mesmos, a máquina em movimento conduziu à energia que gostaria de impregnar pela parte instrumental ao vivo. Não fora preciso intervenções fortes para se chegar ao resultado final, que por sua vez não foi de todo planejado: emergiu do meu contato com eles nos ensaios.

Importante salientar é que não procurei trabalhar com qualquer instrumentista, como normalmente ocorre na tradição (compor-se uma obra em notação comum que poderá ser tocada por qualquer músico). Escolhi, não os mais virtuosos, mas os que julgava ter maior capacidade de entendimento da proposta e que pudessem improvisar com elementos sonoros ao invés de atrelados a uma linguagem musical. Pois se houve de minha parte alguma forte escolha dos materiais que foram trabalhados nas improvisações, talvez tenha sido esse: variar certa sonoridade, com dada energia. Não uma certa harmonia ou frase musical; não um modo de tocar: uma certa sonoridade, a qual, pela técnica que possuíam, saberiam alcançar bem melhor que eu pelas minhas poucas indicações. Já nas imagens que Giuliano criou, sugeri apenas uma certa rítmica ou textura, a ser buscada, e que fora alcançada por ele.

Esta aproximação, afinal, se deu pelo diálogo: eu comunicava um som que havia escutado na parte pré-montada, pesquisávamos como imitá-lo nos instrumentos, escolhíamos nos ensaios. O processo também era realizado pelos intérpretes: selecionavam um aspecto sonoro a ser imitado e incorporado, sem minha intervenção. O que me fez notar que o procedimento da peça já estava instaurado – que eles de fato estavam criando a partir dela. Uma fluidez que foi possível também porque éramos bons amigos, sendo que a realização da peça só veio a acentuar a relação entre os membros do grupo.

---

22 Cf. [https://ccrma.stanford.edu/~serafin/320/lab3/Fundamentals\\_FOFs.html](https://ccrma.stanford.edu/~serafin/320/lab3/Fundamentals_FOFs.html) e <http://www.csounds.com/manual/html/fof.html>, acesso em 24/09/2014.

23 Seu set foi feito no software Pure Data e a partir da biblioteca GEM (<http://puredata.info/downloads/gem/documentation/tutorial>, acesso em 24/09/2014).

## 5.2 Noite Branca

Noite Branca - para saxofone barítono, sons ferroviários e eletrônica - é completamente diferente da anterior, muito embora conte também com o mesmo material sonoro pré-gravado de Sobre Chão Móvel. Aqui, porém, a montagem foi completamente distinta: um único sample de um trem chegando na estação é a base para a sua totalidade. Este sample aparece de diversas formas: na última parte, original e sem modificação; no início, com transformações como granulação, saturação, filtragem, fragmentação. Enfim, a sirene contida na amostra serviu para sucessivos ataques de sons curtos e fortes, que pontuavam a segunda parte da peça.

Ela não tem nenhum elemento visual, mas embora seja muito mais curta que Sobre Chão Móvel (cujas versões giravam em torno de 40 minutos) – tem em geral cerca de 13 minutos – possui a mesma relação entre o saxofone e os demais sons. Mais experientes acerca destes procedimentos, eu e Manuel Falleiros pensamos de início em certos tipos de emissão cuja sonoridade se aproximava com a camada pré-gravada. O som da primeira parte, por exemplo – um trem em alta velocidade – teve sobre si, em diálogo criado pelo saxofone, o som de uma emissão com muito ar, súbitos ataques e rápidos movimentos de dedilhado (sendo o saxofone também microfonado) – procedimento de imitação que se seguiu nas partes sucessivas.

Assim como na primeira peça, as marcações, as escolhas sonoras e a composição da parte instrumental se deu em dupla, no diálogo entre mim e Manuel. Não há partitura escrita, de modo que a peça, se tocada novamente, precisará ao menos de um ensaio para rememorarmos os gestos sonoros que escolhemos, que inevitavelmente não soarão idênticos à versão anterior (cada nova aparição da peça é uma nova versão).

Acentuando este aspecto, assim como na outra, este trabalho conta com um trecho improvisado, que acontece após o seu ápice. Ele é composto, da minha parte, por redesenhos em loop sobre o sample que permeia a obra, com saturação, filtragem e redefinição da duração e posição no arquivo, selecionados manualmente e pela escuta. Já o saxofonista escolheu construir desenhos melódicos a partir da nota e da 'estridência' da sirene já mencionada.

A partir da experiência desta peça ficou claro para mim que sua composição nada mais foi do que configurar as bases para um diálogo entre o saxofone e os elementos sonoros que escolhi, os quais fizeram parte do set eletrônico com o qual atuei como intérprete. Ou seja, que seu processo foi muito mais o de possibilitar um diálogo entre campos distantes – entre o saxofone e os sons ferroviários, e a partir deles, entre mim e Manuel Falleiros – que a obtenção de um resultado unívoco. Este tem sido, aliás, um método de trabalho recorrente em minhas parcerias mais recentes, como com Tato Taborda e sua Geralda<sup>24</sup> e com Giuliano Obici no Duo N-125.

## 6. Por uma ética de composição participativa

Ao pensar sobre o papel do autor literário comunista na sociedade capitalista dos anos 30, Walter Benjamin aponta que, mais do que exibir as razões pelas quais o socialismo deveria ser alcançado (desigualdades sociais e exploração do trabalho), o ofício do autor deveria ser o de construir mecanismos para, por um lado, atuar nos meios de massa, como o jornal e, por outro, democratizar o fazer e a fruição do texto. Sobre este aspecto, gostaria de trazer duas citações:

Certos trabalhos não devem mais corresponder a vivências individuais (possuir caráter de obras), e sim visar à utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições (BRECHT apud BENJAMIN, 2012, p. 137)

---

24 O meu trabalho com Tato Taborda consiste em construir diálogos em meu instrumento – uma plataforma computacional - com seu multi-instrumento *Geralda*. Cf. <http://www.overmundo.com.br/overblog/colecao-de-inutilidades>, [http://www.multiplicidade.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:conteudo-multi1506&catid=42:videos-e-fotos-2007&Itemid=56](http://www.multiplicidade.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=91:conteudo-multi1506&catid=42:videos-e-fotos-2007&Itemid=56) e <https://www.youtube.com/watch?v=vwDnbOa1obU> – acesso em 26/09/2014.

25 O *Duo N-1* é um grupo musical voltado para experimentação musical, tecnológica e audiovisual. Cf. <http://n-1.art.br/> - acesso em 26/09/2014.

[o trabalho do autor contemporâneo] não será jamais a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, junto com, e mesmo antes de seu caráter de obras, devem possuir uma função organizadora” (BENJAMIN, 2012, p. 141)

Olhando para o capitalismo contemporâneo, capitalismo cognitivo<sup>26</sup>, no qual o valor se constitui não sobre a informação – racionalidade instrumental voltada para a produção de bens – mas para o conhecimento que gera conhecimento, ou seja, que repercute o próprio conhecimento em cadeias em cascata – ou, em outras palavras, não um capitalismo estático que cria produtos ou técnicas, mas que cria mundos<sup>27</sup>, valorização qualitativa ao invés de quantitativa, produção de sentidos em espiral – podemos olhar para o texto de Benjamin com outros olhos. Ele ganha destaque na medida em que pensa sobre a necessidade de se criar, para que se obtenha resultados com alguma potência diante dos paradigmas atuais, não produtos, obras fechadas, mas, antes, mecanismos de criação – conhecimento que se reformula constantemente.

Diante deste panorama, esperou-se então que este texto contribuísse enquanto possível modelo de dispositivo para criação de dinâmicas musicais coletivas que, a partir de configurações iniciais, dêem conta das especificidades individuais de seus integrantes, de modo a valorizar e a incluir seus desejos e pesquisas musicais através de sua participação ativa. É desta forma que a atuação dos intérpretes permitiu a potencialização das investigações dos agentes das obras: Manuel Falleiros e Tânia Neiva em pesquisas em improvisação livre e técnicas estendidas do saxofone e do violoncelo; Giuliano Obici em computação compartilhada em rede e manipulação de imagens em tempo real; e eu mesmo na configuração de um set envolvendo granulação e síntese em Pure Data, na direção e montagem cinematográfica e na proposição desta dinâmica de criação coletiva.

Se este texto propôs uma certa dinâmica de criação, por outro lado pretendeu discutir, na cultura oriunda da música de concertos, um modo de reformulação do músico de invenção, introduzindo em sua praxis uma outra ética fundada no diálogo e na criação participativa com os outros músicos. Entendo assim o compositor aqui como mero agenciador de sujeitos com formações e aspirações distintas<sup>28</sup> - sendo ele mesmo um deles, com sua formação e vontade específicas. Sujeitos que, a partir de uma certa fagulha inicial, passam a trabalhar em torno da potencialização das ideias iniciais: conhecimentos em cascata que se acumulam ao redor de um certo átomo e que, no final, constituem a obra.

#### Referências Bibliográficas:

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. (3<sup>o</sup> Ed.).

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor In: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 (8<sup>o</sup> edição).

BLOCH, Marc. *Les Rois Thaumaturges: Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris: Ed. Gallimard, 1983.

BORN, Georgina. *Rationalized Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

---

<sup>26</sup> Cocco in Belisário & Tarin, 2012, p. 11.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>28</sup> Sendo este mais um dos aspectos que, para Benjamin, consistiria em uma das características de uma arte potente: sua vocação em conciliar uma “formação politécnica” (Benjamin, 2012, p. 139).

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le Sonore et le Visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Éditions Dis Voir, s. d.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COCCO, Giuseppe. Trabalho sem obra, obra sem autor: a constituição do comum In: BELISÁRIO, Adriano & TARIN, Bruno (Org.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*; . Rio de Janeiro: Azouge editorial, 2012. p. 9-29.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89-109.

\_\_\_\_\_. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas*: n. 5, 2012. p. 65-97.

FENERICH, Alexandre. *Sobre Chão Móvel* In: *Mostra Labmis 2009*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

COSTA, Valério Fiel da. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto*. 2009. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

FOCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (2º Ed.).

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PALOMBINI, Carlos. Violentado pelo Zelo Modernista. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba: UFPR, Vol. VII, 2002. [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMv7/Campos/Violentado.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Campos/Violentado.html) [acesso em 26/09/2014].

SCHWARTZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2012 (5º Ed).

STRAVINSKI, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

**Alexandre Sperandéo Fenerich** é professor adjunto do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora - IAD – UFJF. Membro do Mestrado em Artes, Tecnologias e Linguagens do mesmo instituto. Compositor e sound designer. Doutor em musicologia pela USP (2012) com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais, com foco em live electronics, espacialização aural e performances audiovisuais ao vivo. Participou de projetos internacionais como compositor e sound designer na Alemanha, em Portugal e no Brasil, além de diversos festivais de música e artes digitais (Festival Ibrasotope, Live Cinema, Bienal de Música Contemporânea Brasileira, Bienal Música Nova de Curitiba, ZKM, Münchener Biennale, Futura (France), Berliner März Musik). Tem trabalhado desde 2001 com compositores, diretores de cinema, dançarinos, artistas visuais e teatrólogos. Trabalha desde 2005 com Tato Tabora em seu multi-instrumento Geralda e realizou a espacialização sonora, em projeto de automação em 24 canais, de sua ópera *A Queda do Céu*, que contou com récitas em Munique, Viena e São Paulo. Trabalha com Giuliano Obici no Duo N-1, centrado em experimentações sonoras e audiovisuais, com quem tocou em diversos festivais no Brasil e na Alemanha. Participa do grupo de criação musical colaborativa *Persona*, com Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar e Lilian Campesato. Ganhou diversos prêmios e editais com seu trabalho, como o Prêmio Funarte de Composição Clássica (2005).

---

## Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical

Jean-Pierre Caron (IFCS-UFRJ)

**Resumo:** O artigo propõe abordar a ontologia da obra musical de uma perspectiva não-metafísica, transferindo os problemas da ontologia para a teoria da ação. A obra de John Cage e a filosofia de Ludwig Wittgenstein são essenciais a este projeto, que culmina em um reconhecimento da auto-colocação por cada obra de suas condições de identificação (contra a identificação generalizante de todas as obras pela ontologia). Também a transferência para a teoria da ação coloca uma alçada crítica para a obra singular, enquanto questionamento da própria instituição-arte responsável em parte pela sua constituição. Isto é brevemente esboçado na conclusão do artigo, porém seu desenvolvimento é deixado em seus detalhes a outras exposições.

*Uma notação musical é uma linguagem que determina o que você pode dizer, o que você quer dizer determina a sua linguagem.*

*Como compositor, você possui os dois aspectos em sua mão, mas quando você a abre você apenas encontra uma coisa e ela é indivisível.<sup>1</sup>*

Um dos debates mais frequentes em ontologia musical se refere ao status da obra musical: ou ela é um objeto abstrato, ou um particular concreto representado na partitura, ou ainda um conjunto de ocorrências, etc... O paradoxo que dá origem a estas diferentes compreensões está no fato de a obra musical ser múltipla, quer dizer, poder ser encontrada em vários tempos e lugares, sempre que há uma execução da obra em questão. Ou seja, seguindo tal raciocínio, a obra não poderia se reduzir a cada uma destas performances, tendo que possuir um status superior a cada uma delas.

Pretendemos, antes, criticar o próprio impulso à ontologia, entendida como a definição *de uma vez por todas* daquilo que pode constituir uma obra musical. Esta é a etapa crítica de nossa empreitada. Para ela, lançamos mão de propostas específicas dentro da história da música recente que tenham o potencial de problematizar posições ontológicas. Estas propostas provêm principalmente, mas não exclusivamente, das correntes de música experimental que se desenvolveram sob o impulso de ideias presentes nas formulações de John Cage. A partir destas, desenvolvemos nossa etapa

---

<sup>1</sup> “A music notation is a language which determines what you can say, what you want to say determines your language. / As a composer you have both aspects in your hand, but when you come to open your hand you find only one thing and it is not divisible” (CARDEW, 2006, p. 6)

*construtiva*, a tentativa de uma *morfologia da obra musical*<sup>2</sup>, levando em consideração a sua base pragmática: o processo de composição e performance como governado por regras e convenções sociais e suas rupturas e reinstaurações locais.

Tentemos definir provisoriamente o campo teórico da ontologia analítica antes de explicar o porquê de nosso posicionamento.

A ontologia foi tradicionalmente definida como a ciência do ser enquanto ser. Significa dizer, a investigação das propriedades mais gerais daquilo que é. Ontologias *categoriais* procuram desenvolver esta investigação no sentido de uma classificação daquilo que é de acordo com suas propriedades. Assim, pode-se, por exemplo, dividir entes entre tipos *naturais* (presentes na natureza e independentes das ações do homem) e tipos *culturais* (dependentes da ação humana), dividindo as categorias resultantes em conjuntos cada vez mais finos. *A ontologia musical pretende ser uma investigação do tipo de entidade que as obras musicais são*. A própria formulação é carregada de pressupostos teóricos. Duas noções intervêm como primitivos teóricos: a noção de *tipo* e a noção de *obra musical*. Quem fala em “tipo” pressupõe uma divisão no real, naquilo que existe: pressupõe a noção de categoria. Ontologia musical, portanto, é um projeto teórico que se desenvolve no contexto de ontologias categoriais. A segunda noção exige uma discussão mais aprofundada: a noção de *obra musical*. As ontologias da obra de arte – e esta tem sido uma crítica frequentemente dirigida a elas – procuram sempre um conceito determinado de *obra de arte*, de tal forma que se possibilite um discurso sobre as suas propriedades (intrínsecas ou extrínsecas – alguns autores defendem que as obras de arte não possuem uma natureza intrínseca, sendo definidas funcionalmente com relação a um contexto no qual elas são fruídas. Mesmo assim, elas possuiriam uma *quase-natureza*, uma maneira própria de ser- conforme defendido por Roger Pouivet, por exemplo).

Os problemas em se fazer ontologia da obra de arte desta maneira são evidentes. O conceito de obra de arte não podendo ser plenamente elucidado, e sendo constantemente ampliado pela própria prática artística, não se mostra passível de uma compreensão tão determinada quanto o ontólogo gostaria de ter. Além do que, existe uma circularidade evidente na tentativa: o conceito operativo de “obra de arte” em uma

---

<sup>2</sup> A ideia de *Morfologia da obra musical* nos foi sugerida pelo trabalho e amizade de Valério Fiel da Costa, que teria a proposto em sua tese de doutorado *Da indeterminação à invariância*, defendida na Unicamp. Posteriormente, Valério veio a integrar a banca de defesa de minha dissertação de mestrado, *Da ontologia à morfologia*, da qual este texto é parcialmente retirado e acrescido de alguns novos desenvolvimentos.

determinada teoria ontológica é ele mesmo subtraído da prática artística tomada como paradigmática do que a própria teoria quer considerar como “arte”. Nossa solução tem sido suspender a ambição de generalização própria à busca ontológica, procurando examinar exemplos problematizantes, examinando suas condições de *constituição* enquanto objetos, mais do que suas propriedades consideradas como pertinente a objetos acabados.

### Um exemplo problemático

Tomemos um exemplo de John Cage, sua *Winter Music* (1957). Nesta peça, integralmente composta de acordes de piano e de silêncios entre os acordes, os executantes, de um a vinte pianistas, são convidados a tocar parte ou todas as suas vinte páginas. Pritchett (1993) explica bem o funcionamento da peça:

“Há entre um e sessenta e um acordes espalhado por cada página (...). Cada acorde ou consiste em uma a dez notas, ou é um cluster, estes últimos notados como duas notas com um retângulo acima delas. Há duas claves para cada acorde. Se as duas claves são idênticas (aguda ou grave), então todas as notas do acorde são lidas naquela clave. Se as claves diferem, então algumas das notas serão lidas em uma clave, algumas em outra. Para acordes com duas notas (ou clusters), uma nota é lida em cada clave. Para acordes com mais de duas notas, um par de números acima do acorde dá a proporção de notas a serem lidas nas diferentes claves. A designação de claves não é dada por Cage, e sim decidida pelos intérpretes.”<sup>3</sup>

Não apenas a ordem de leitura dos acordes não é fixa, como pode-se executar páginas escolhidas e com quantos intérpretes se dispuser de entre um a vinte pianistas. Isso já propõe um número alto de versões possíveis da peça, que é então multiplicado pelas diversas possibilidades de execução de cada acorde em sua distribuição pelos registros grave e agudo.

---

<sup>3</sup> “There are anywhere from one to sixty-one chords scattered over each page (...) Each chord either consists of one to ten pitches or is a cluster, these latter notated as two pitches with a rectangle above. There are two clef signs for each chord. If the two clefs are identical (treble or bass), then all the notes of the chord are read in that clef. If the clefs differ, then some of the notes are read in one clef, some in the other. For chords with two notes (or clusters), one note is read in each clef. For chords with more than two notes, a pair of numbers above the chord gives the proportion of notes to be read in the different clefs. The assignment of clefs to notes is not given by Cage, but decided upon by the performers.” (PRITCHETT, 1993, p. 110)

A peça não possui teleologia de qualquer espécie, podendo durar qualquer tempo previamente combinado para a performance. A natureza processual desta evidencia-se mais claramente se imaginarmos uma execução com vários pianistas. Cada um está entretido com a sua escolha de páginas e acordes e as maneiras de tocá-los, independentemente dos outros, e o resultado final de uma versão de concerto emerge processualmente, não estando pré-dado, da interação entre os vários pianistas.

Torna-se difícil pensar em uma obra que se caracteriza por uma tal variabilidade de execução como um objeto abstrato qualquer, na medida em que performances teriam que se ajustar ao referido objeto para contarem como execuções da obra. A obra de Cage não oferece uma reconhecibilidade de *momento-a-momento* que justifique se falar em uma objetualidade que estaria se repetindo. Tampouco ela é completamente indeterminada, na medida em que há regras precisas para que uma execução conte como execução da obra. Se a observância de tais regras na prática é facilmente verificada ou não é uma outra questão. O fato é, e aqui oferecemos o nosso *átimo de ontologia*, a obra caracteriza-se por um sistema de regras – um conjunto de ações a serem realizadas para que ela conte como obra. Uma vez que se abre mão do perfil claramente distintivo da obra musical em favor de situações nas quais os intérpretes realizem ações com vistas a resultados até certo ponto incertos, acentua-se o caráter *relacional* do processo musical. Não se apela então a um organismo central, representado na partitura, tida como absoluto, que instancia-se em *execuções*, mas sim *situações* nas quais estão inseridos intérpretes e compositor.

Este caráter de *rede* do processo musical total pode ser tornado mais claro em comparação com o campo da linguagem a partir da filosofia de Wittgenstein, mais especificamente em sua segunda fase na qual o pensamento acerca da *regra* encontra sua plena formulação, especialmente em suas postumamente publicadas *Investigações Filosóficas*. Não seria nossa intenção, simplesmente *aplicar* o pensamento de Wittgenstein aos problemas de constituição de obras musicais, e sim, por meio de uma *comparação* com o terreno da linguagem, iluminar algo de comum que possa existir nas duas atividades: o emprego corriqueiro da linguagem no cotidiano e a ação formadora das objetualidades musicais (obras). Assim, estaríamos entrando no terreno de uma teoria da Ação, comum a ambas as esferas, conforme ficará claro ao final da seção seguinte (cf. citação de Robert Brandom adiante). Ato contínuo, pela consideração daquilo que está em jogo no fazer musical enquanto *ação*, a obra poderá integrar este *fazer* em seu tecido, conforme veremos em alguns exemplos ao final do texto.

### **Wittgenstein e a linguagem como ação**

A posição das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein é tida como, basicamente, uma substituição das condições ideais para uma linguagem significativa, proposta no seu *Tractatus lógico-philosophicus* a partir da identificação de uma forma comum entre linguagem e da relação de nome e objeto (a relação de referência) por um exame das condições de uso efetivo de expressões linguísticas determinadas. Duas mudanças parecem intervir imediatamente nesta troca: primeiramente o abandono de uma tentativa de abarcar a totalidade da linguagem de uma vez só, preferindo concentrar-se nos exercícios locais de articulação linguística; e um conseqüente abandono de uma identificação de uma essência da linguagem, relacionada a uma função tida como prioritária no contexto do *Tractatus*, a função referencial.

As *Investigações* começam por contextualizar tais relações de nomeação – reificadas no *Tractatus* – em jogos de linguagem específicos, onde estas nomeações adquirem sua utilidade. Podemos propor como exemplos os jogos presentes nos parágrafos 2 e 8, o primeiro que consiste na constituição de um repertório limitado de palavras: tijolo, lajota, etc... que são então usadas para distinguir diferentes instrumentos em um canteiro de obras; o segundo uma correlação entre números e objetos neste mesmo contexto. Eles oferecem uma versão mundana, por assim dizer, do modelo nome-objeto do *Tractatus*, na qual as etiquetas linguísticas são usadas para diferenciar ferramentas em uma atividade perfeitamente corriqueira. Os atos de nomeação “lajota!”, “tijolo!” correspondem não a conceitos tomados isoladamente, mas a ordens como “passe-me a lajota!”. Elas são constituídas dentro de um jogo de linguagem que se joga com uma finalidade específica. O conceito de jogo de linguagem é útil dentro da filosofia de Wittgenstein para se pensar contextos diferenciados de uso da linguagem que não se deixam reduzir a um modelo unitário. O critério para dizer que estamos diante de um jogo de linguagem seria apenas o uso de expressões e comportamentos linguísticos em contextos onde “faria sentido” que se exibissem estas expressões e comportamentos. Não há um conceito único do que é um jogo de linguagem e eles são reconhecidos por *semelhança de família*.

Esta idéia se opõe à idéia de essência ou de categoria, de uma classe que aglutine objetos que guardem entre si um conjunto de propriedades tidas como essenciais. Incidentalmente, e retornamos ao conceito que estamos aqui tentando elucidar – o de jogo de linguagem – o exemplo privilegiado utilizado por Wittgenstein em sua elucidação da semelhança de família é o da palavra *jogo*. Jogamos diversos jogos.

Wittgenstein nos pergunta então o que todos os jogos que jogamos possuem em comum para que mereçam ser chamados jogos. Pensemos em futebol, baralho, paciência, tênis, xadrez. O que todos eles têm em comum? Difícil responder. Poderíamos encontrar um elemento entre o tênis e o xadrez (são jogados por duas pessoas), ou entre o tênis e o futebol (envolve uma bola) ou poderíamos propor que se trata de uma atividade competitiva entre vários indivíduos e nos depararíamos com a paciência, que se joga sozinho, e que mantém afinidade com o baralho, por ser também um jogo de cartas. Uma semelhança de família é uma relação transitiva de um termo da série para o próximo, sem que eles constituam uma classe de abstração. Isto significa que: elemento A possui em comum com elemento B a característica  $x$ , elemento B possui em comum com elemento C a característica  $y$ , elemento C possui com elemento D em comum a característica  $z$  e assim sucessivamente. Não há um conjunto único de propriedades que sejam comuns a todas as instâncias de utilização da palavra jogo. Assim se constituiriam novos lances no jogo de linguagem de utilização de 'jogo': a partir de observações de semelhança de família podemos de direito estender o seu conceito a novos casos. Jogos de linguagem seriam então estes contextos nos quais realizamos atividades linguísticas. Eles abarcariam tanto os usos das expressões quanto os contextos sociais nos quais são usadas. Eles implicam um uso contínuo de determinadas expressões correlacionado a determinados contextos. E cada um teria a sua maneira própria de ser "jogado", correspondendo aos contextos apropriados de uso de determinadas expressões, de determinados comportamentos, etc... Os jogos de linguagem distribuiriam-se pela linguagem inteira, por assim dizer, estando ligados ou não por semelhanças de família locais e por eventuais implicações em normas (ou regras) de conduta que os caracterizariam. Mais profundamente, o que se depreende da quantidade de exemplos ativados por Wittgenstein é o que está muito bem colocado no parágrafo 118

O fato de as linguagens (2) e (8) consistirem apenas de comandos não deve perturbá-lo. Se você quer dizer que elas, por isso, não são completas, então pergunte-se se a nossa linguagem é completa;- se o foi antes que lhe fossem incorporados o simbolismo químico e a notação infinitesimal, pois estes são, por assim dizer, os subúrbios de nossa linguagem. (E com quantas casas, ou ruas, uma cidade começa a ser cidade?). Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes.

Neste contexto, a austeridade da filosofia de Wittgenstein coincide com uma aceitação da variabilidade no uso da linguagem: o que se perde do ponto de vista da criação de teorias e conceitos propriamente *filosóficos* se ganha ao se reconhecer o terreno instável das formas de vida e a irreduzibilidade dos jogos de linguagem que são efetivamente postos em prática. A linguagem, desde o *Tractatus*, não possui mais o caráter de uma totalidade e sim de um conjunto aberto, que tem seus limites sempre expandidos por novos usos postos em jogo pela linguagem *em ato*. Não mais uma totalidade que afigura a totalidade do mundo, e sim um território em permanente construção, na qual um novo jogo de linguagem é constituído, por derivação, transformação, do outro e na qual novos vocabulários e novos usos para palavras pré-existentes estão sempre sendo constituídos.

Um lugar privilegiado de acesso a estas reflexões – uma espécie de encruzilhada conceitual, na cidade-linguagem tematizada por Wittgenstein em *IF* – é o dito “argumento da linguagem privada”. Tradicionalmente este argumento foi localizado a partir do parágrafo 243 do livro, um momento em que Wittgenstein começa a discutir sobre as condições legítimas de uso e implantação das expressões de *sensação*. Por esta razão estas passagens receberam ao menos duas interpretações importantes: a *linguagem privada* referir-se-ia a um emprego de termos para a denotação de entidades privadas, como sensações ou estados mentais; ou ainda a *linguagem privada* referir-se-ia a um tipo de linguagem que seria falada isoladamente por apenas uma pessoa. Joga-se aqui com dois sentidos para o termo *privado*: o sentido psicológico de “termos mentais”, sensações às quais apenas eu enquanto sujeito possuo acesso, e o sentido social de uma pessoa tomada isoladamente, fora de um contexto de interação social com outros. Ambas as leituras possuiriam sua razão de ser, na medida em que boa parte dos exemplos propostos por Wittgenstein nos parágrafos correspondentes referem-se à linguagem de sensações; por outro lado, esta linguagem pode na verdade estar apenas a serviço, enquanto exemplo paradigmático, de uma problemática mais ampla sobre a constituição de sentidos aos quais outrem não possuiria acesso.

Um momento em que esta problemática da *atribuição não-observável* aparece de forma bastante clara é o parágrafo 293:

(...) Suponhamos que cada um tivesse uma caixa na qual estivesse algo a que chamamos “besouro”. Ninguém pode olhar para a caixa do outro; e cada um diz saber o que é um besouro apenas a partir da visão do *seu* besouro. - Entretanto, poderia ser que cada um tivesse uma coisa diferente em sua caixa. Sim, poder-se-ia imaginar que tal coisa se modificasse continuamente.

-Mas, e se a palavra “besouro” dessas pessoas tivesse esse uso? - Então não seria usada como designação de uma coisa. A coisa na caixa não pertence absolutamente ao jogo de linguagem; nem mesmo como *algo*: pois a caixa poderia estar vazia. (...)

Isto quer dizer: se construímos a gramática das expressões de sensação segundo o modelo de 'objeto e designação', então o objeto fica fora de consideração como irrelevante.

No trecho citado, é como se objeto nomeado estivesse de fato ausente do jogo de linguagem, na medida em que sua identificação efetiva não participa das condições de correção para que se jogue o jogo. Passagens como esta valeram a Wittgenstein a acusação de *behaviorismo* na medida em que aquilo que, neste contexto, poderia justificar o ato de nomeação é inacessível publicamente aos outros membros da comunidade, que teriam acesso apenas ao comportamento externo dos jogadores. A correção ou incorreção das atribuições seriam julgadas pelo comportamento daqueles que as realizam. Daí se depreenderia da obra de Wittgenstein, segundo alguns comentadores, a necessidade de critérios *públicos* de usos da linguagem. Daí também se depreende a confusão entre uma interpretação da linguagem privada como sendo uma linguagem que denote diretamente estados mentais com uma interpretação da linguagem privada como aquela a cujos critérios de utilização apenas uma pessoa teria acesso. Na falta de um quadro de referência fidedigno, como a pessoa poderia julgar a correção de seus próprios atos? Comparar o uso de um conceito de sensação S com a memória que se tem para o conceito S seria o mesmo que comprar duas vezes o mesmo jornal para verificar a veracidade das notícias contidas no primeiro. Assim, apesar da abertura das *IF* à variabilidade e criatividade dos diferentes jogos de linguagem, há um apelo a uma noção (ou a mais de uma noção) de *regras*, as quais seriam responsáveis pela significatividade da linguagem utilizada. É a partir daí que se compreenderia a máxima wittgensteiniana “o significado de uma expressão é o seu uso”. O uso não seria apenas a utilização arbitrária de uma expressão e sim o seu uso conforme ditado pela gramática, o lugar que a expressão ocupa no contexto dos jogos de linguagem onde ela é utilizada. O exame de exemplos de uso das expressões em seus mais variados contextos serviria, na segunda filosofia de Wittgenstein, a aceder a uma *visão sinóptica* de seus usos (revisitemos a metáfora da cidade no parágrafo 118: imaginemos um sobrevôo acima de seus bairros e edifícios - o “mapa” dos usos de uma expressão).

Em nosso contexto pode parecer estranho que lancemos mão dos conceitos das *IF* para o esclarecimento das questões da identidade da obra musical, na medida em que

aqueles encontram, ao menos no contexto intrínseco à própria obra de Wittgenstein, uma expressão linguística, enquanto o esclarecimento das relações de identidade e diferença entre obras e performances não se resumiria a relações de ordem linguística. Brandom propõe uma extensão útil da reflexão de Wittgenstein, que pretendemos tomar também como nossa.

Apesar de Wittgenstein usar com frequência exemplos especificamente linguísticos, e alguns comentadores terem se concentrado exclusivamente nestes casos, os fenômenos normativos que ele destaca são parte e parcela de atribuições intencionais em geral, estando a linguagem ou não implicada. *Ceteris paribus*, aquele que crê que está chovendo e que ir para debaixo de uma árvore é a única maneira de permanecer seco, e que deseja permanecer seco, *deverá* ir para debaixo da árvore.<sup>4</sup>

Em nosso contexto específico, podemos imaginar que as regras explícitas presentes no contexto de partituras corresponderiam aos princípios verbais que devem ser seguidos. Mas para que eles sejam seguidos efetivamente, faz-se necessário um conjunto de práticas da comunidade musical com o objetivo de preservar em performance as intenções manifestas do compositor como uma camada que não se relacionaria com uma regra explícita e sim com uma *prática* ou instituição. Estas práticas ou instituições podem seguir ou não as normas implícitas no conceito-obra. Isso teria que ser examinado caso a caso. É nossa intuição a de que o seguimento ou não das práticas correlacionadas com o conceito-obra está ligado ao tratamento dado à noção de *erro* em cada caso particular

### **Quando as obras filosofam: retorno aos exemplos**

Retornemos ao nosso exemplo em *Winter Music*. Conhecemos as regras para a sua realização. Imaginemos que vamos a um concerto. Ouvimos acordes, e silêncios, vindo de pianos, como poderia se esperar de uma correta aplicação das regras expressas no documento-partitura. Sabemos, no entanto, que acordes em que versões foram tocados? Como sabemos se as regras foram seguidas ou se alguém improvisou uma versão próxima o suficiente de um resultado prospectivo da partitura? Como sabemos o que está na caixa do outro, se é *Winter Music* ou um besouro? Dentro da classe de conformação (perceptual) *Winter Music*, valem as mesmas observações do parágrafo

---

<sup>4</sup> “Although Wittgenstein often uses specifically linguistic examples, and some commentators have focused exclusively on these cases, the normative phenomena he highlights are part and parcel of intentional attribution generally, whether or not language is in the picture. *Ceteris paribus*, one who believes that it is raining, and that moving under the tree is the only way to stay dry, and who desires to stay dry, *ought* to move under the tree.” BRANDOM, p. 15

293 de Wittgenstein: até um determinado ponto, podemos verificar pelo comportamento dos músicos se o que eles fazem é aceitável dentro do universo de possibilidades aceito pela obra, porém não podemos saber de fato o que está dentro da caixa do outro em cada momento constitutivo da obra. Mas o que nos parece importante aqui é que isto não acarreta o colapso da identidade de *Winter Music*. Poderíamos usar aqui as categorias ontológicas propostas por Stephen Davis e dizer que é como se ela se caracterizasse por um conceito *magro* de identidade, que efetivamente possa acomodar diferentes intervenções (até um certo limite, como defendemos aqui) sem prejuízo para a identidade da obra. Isto se opõe a um conceito *espesso* de identidade da obra, caracterizado pela observância de todos e cada um dos momentos constitutivos da mesma como critério para a sua identificação (como no caso das obras de Beethoven, por exemplo).

Se acentuamos até aqui uma concepção de notação que requer que intérpretes humanos realizem algo, ainda que suas condições de identidade sejam magras e não espessas, não é apenas a esta concepção de obra que uma abordagem da notação enquanto meio para realizar uma ação possa estar a serviço. A obra de Brian Ferneyhough oferece um exemplo interessante de obra perfeitamente notada, de fato, *hiper-notada* para os padrões convencionais, que, ainda assim, possui uma identificação ao menos de direito, vaga. As obras de Ferneyhough caracterizam-se por uma grande quantidade de informações presentes nas partituras, tornando-as de particularmente difícil execução. Há uma intenção estética presente neste excesso informacional, que é a de gerar um produto que, para além de sua complicação de superfície, ofereça a possibilidade de uma escuta *complexa*. Complexidade aqui se referiria à multiplicidade de caminhos de escuta que possam ser tomados no contato com a música. Não se reduz apenas à complicação de superfície, não é tanto função da quantidade de informação, mas da quantidade de diferentes conexões que se possa fazer entre as informações. Isto implica em uma *opção* a ser tomada pelo ouvinte em seus percursos de escuta, mas não apenas por ele, pelo intérprete também. As suas partituras seriam tão carregadas de informações que o intérprete se vê na condição de ter que optar por que informações serão mantidas e que informações serão descartadas, ou deixar esta seleção ser feita pela própria impossibilidade física de se chegar ao resultado pretendido. Vemos por aqui que podemos chegar a um lugar em certos sentidos análogo ao da música indeterminada pelo caminho oposto, o da *hiper-determinação* relativa de todos os elementos da obra, de tal forma que sua execução seja sempre em certa medida parcial e filtrada pela

capacidade do intérprete de viabilizar as informações presentes na partitura. Dentro desta densidade informacional o intérprete é chamado a fazer opções – sacrifícios de determinados elementos notacionais dentro da obra – em favor de outros. Poderíamos pensar neste excesso informacional como provocando uma ruptura entre a dimensão, por assim dizer, **manifesta** (os princípios explícitos a serem seguidos) e a dimensão **implícita** na prática musical (a prática ela mesma tal como seguida normalmente: aqui, a tentativa pressuposta de o intérprete realizar todas as prescrições da partitura). Aqui exige-se uma dedicação enorme do intérprete engajado na manutenção da identidade da obra de manter uma densidade informacional que, em si, é projetada de forma a acolher a possibilidade de não ser mantida, gerando-se diferenças nos resultados sonoros.

O caso de Ferneyhough nos parece apontar, ainda que não assuma completamente isto, para um uso da notação como trampolim para as ações do intérprete – a utilização da dimensão implícita em uma certa prática musical, no caso, o respeito à partitura, para a geração de efeitos que contradizem explicitamente esta própria dimensão implícita. A obra musical parece assim, se delinear como uma concreção de um cruzamento de múltiplos caminhos inferenciais: da prática tradicional constituída (dimensão implícita), à sua conformação manifesta em partituras (dimensão explícita), mas também de contradições entre estas dimensões, como a obra de Ferneyhough parece testemunhar, como mesmo de rupturas dentro de cada uma destas dimensões tomadas isoladamente, entre éticas diversas de composição e performance, como o meu exemplo final pode demonstrar. Trata-se de uma obra minha, chamada *Ícone*.

---

**Ícone**, para orquestra

*partitura:*

- Saturar um espaço sonoro dado.

*comentários à partitura*

1. Entendemos por espaço sonoro qualquer intervalo delimitado por uma frequência  $x$  e uma outra frequência mais alta ou mais baixa. O espaço sonoro em questão deve ser previamente selecionado levando em consideração as extensões dos instrumentos que compõem a orquestra.

2. A ordem "saturar" deve ser entendida como uma tentativa de ocupar *todas as frequências* encerradas entre os limites pré-estabelecidos (agudo e grave). Para favorecer a execução desta ordem, os instrumentos utilizados na orquestra devem ser, em sua maioria, passíveis de microtonalização.

2.1. Os músicos devem ouvir a textura que está soando, procurando preencher espaços vazios nesta, ou seja, espaços que não estejam já ocupados por um som. As frequências propostas pelos instrumentos devem ser sustentadas por períodos mais ou menos longos, após os quais ele poderá trocar de nota, sempre obedecendo à lógica enunciada acima.

3. A ordem proposta na partitura é de realização impossível.

O espaço musical compreendido dentro de um intervalo frequencial pode sempre ser dividido, acarretando a existência de novos espaços vazios: O espaço não pode ser saturado.

Do ponto de vista do músico executante, a obra deve ser uma experiência desta impossibilidade.

Do ponto de vista do ouvinte, um cluster de longa duração com trocas timbrísticas internas.

A obra deve durar o suficiente.

J.-P. Caron

2006/2009

---

*Ícone*, com se vê claramente, consiste em um conjunto de ordens para os músicos. É uma peça concebida para grandes conjuntos instrumentais, que seriam capazes de: 1 - gerar a densidade morfológica requerida pela "partitura"; 2 - prover cada músico individual com um contexto sonoro no qual faça sentido o seguimento das regras especificadas. Isto quer dizer, é preciso que haja uma ocupação sonora de uma certa densidade, para que o músico individual "procure" dentro desta massa os pontos de não-ocupação. Esta procura, e as trocas de lugares ocasionadas pelo seguimento das regras gerariam um efeito morfológico de trocas timbrísticas internas dentro da massa sonora articulada por esta composição. A impossibilidade de ocupação total do espaço sonoro (enunciada no item 3 da partitura) garante sempre a existência das frequências desocupadas, impedindo também a completa estaticidade que decorreria da impossibilidade de trocas. A partir daí se depreende uma dinâmica interna dentro desta grande massa sonora. Apesar da impossibilidade de se realizar plenamente a regra –

saturar completamente o espaço – ao se *tentar* chegar a esta saturação, se consegue efetivamente realizar a identidade da peça- e a incompletude constitutiva do espaço sonoro é essencial para este objetivo.

Em 2009 decidi ao menos experimentar a viabilidade das *regras* que compõem *Ícone*. Na falta de um conjunto de músicos grande o suficiente para a realização da peça, criei uma versão que denominei “versão-maquete” da obra. Reuni os três outros músicos que compõem comigo o Ensemble Agora (Marcos Campello, Paulo Dantas e Rafael Sarpa), associei a cada músico a um *reverb* individual, com tempo variável, de tal forma que eu poderia gerenciar os tempos de duração das frequências sustentadas pelo grupo, ao mesmo tempo, multiplicando as frequências simultâneas da obra. Assim, poderia fazer uma versão para, ao menos, como era minha intenção, verificar a viabilidade das regras enunciadas na partitura. O resultado obteve sucesso para estes fins. *Ícone* foi apresentada nesta forma duas vezes, em dois espaços de concerto bastante diferentes, no espaço de uma semana em Agosto de 2009: a Sala Villa-Lobos, da UNIRIO, e o espaço Plano B, na Lapa.

A Unirio é um espaço acadêmico, com condições mais estritas de utilização, inclusive maiores limitações temporais para os eventos que lá se desenrolam. O Plano B foi um espaço *underground* localizado na Lapa, centro do Rio de Janeiro, onde, apesar da limitação de recursos em relação aos dispostos pela universidade, a ética é bem mais flexível com relação a vários elementos passíveis de figurar em performance, como por exemplo, grandes durações, volumes muito altos, elementos performáticos, etc... Esta diferença de espaços, e, conseqüentemente de públicos, acarretou uma mudança estrutural na performance de *Ícone* nas duas ocasiões, como evidenciado no trecho de entrevista abaixo, concedida por mim a Rafael Sarpa, que fez parte como músico de ambas as ocasiões.

**Rafael:** e houve uma diferença no encaminhamento de ícone nos dois lugares né?

**J.-P.:** Sim, houve uma diferença de encaminhamento em função tanto da duração quanto dos equipamentos quanto das dimensões da sala quanto daquilo que eu estimava que seria tolerável pelos dois públicos, então foi uma decisão tanto técnica quanto estética. No caso da Unirio usamos um microfone aberto para a parte do Paulo que tocava um saxofone tenor. O uso do microfone impôs que não subíssemos muito acima de um certo nível pela facilidade de ocorrência de microfônias. Isto foi assumido na Unirio tanto por essa razão quanto por razões estéticas. houve um momento que batizei a versão Unirio de "versão educada" do ícone. Ficariamos em uma amplitude média e duraria meia hora enquanto que no Plano B o Paulo usou um controlador midi de sopro dispensando o microfone que seria INVIÁVEL naquele espaço por causa das reduzidas dimensões e da proximidade com as caixas. Usar microfone ali, quando não se quer microfonia é suicídio, então Paulo tocou senóides controladas via midi no plano b, o

que liberou as amplitudes para crescerem e com a duração ilimitada também o tempo para se chegar a essas amplitudes foi aberto. A duração de 1:15 hora foi resultado desse processo.

**Rafael:** Sim, e houve um encaminhamento para esta subida de amplitude no plano B...

**J.-P.:** Exato

**Rafael:** ...enquanto na Unirio a peça iniciou e terminou nas mesmas condições.

**J.-P.:** sim

(...)

**Rafael:** Quase como se vc tivesse excluído uma seção no concerto da Unirio. Ou incluído uma no plano B. Acho que a 2a. é mais o caso.

**J.-P.:** você pode fazer uma versão mais suave ou pode fazer uma porradaria o tempo todo. Tanto faz.

**Rafael:** Sim, nunca achei que houvesse possibilidade de transição.

**J.-P.** Durante os ensaios nós sentimos que a versão do Plano b seria diferente e eu logo vi esse crescimento como parte da versão. O que fiz foi adicionar uma seção na qual no momento de clímax de saturação e amplitude eu inesperadamente desse um salto dentro da textura que tinha se formado em *degradé* até ali. Esse salto era provocado pelo ligamento de uma distorção que afetaria o som de todos os instrumentos. O efeito é que o som, que ao final do processo já estaria bastante alto, tornar-se-ia subitamente ensurdecedor e entraríamos no terreno da música noise.

**Rafael:** Sim, depois de uma longa espera para tal.

**J.-P.:** Isso, uma ascese mesmo.<sup>5</sup>

Neste sentido, a performance teve prioridade sobre o documento-partitura, na medida em que uma decisão de performance pôde contradizer ou mesmo acrescentar uma seção previamente inexistente à partitura de *Ícone*. Qual seria então o status da performance resultante?

Como compositor mantive ainda a decisão de chamá-la de *Ícone*, sabendo, no entanto, que liberdades foram tomadas em relação ao texto estrito da partitura. A diferença se deve ao fato de a partitura não ter sido tomada como palavra final no contexto destas performances, e sim, como ponto de partida para uma ação coletiva. Neste sentido, diferentemente de um conjunto de músicos da tradição de concerto preparados a respeitar as indicações de uma partitura, nos comportamos como um grupo de *jazz*, ao nos apropriarmos das regras para *Ícone* como traços para a realização de uma *performance*. E foi esta última que passou a regular o que seria feito da obra: a decisão de incluir a seção final, contradizendo o texto da obra, foi tomada no sentido de realizar aquela performance singular.

Mais recentemente, em Dezembro de 2012, tive a oportunidade, por ocasião do X Encontro de Compositores Universitários, realizado no Rio de Janeiro, de realizar uma versão mais robusta da obra. Tendo conseguido reunir 11 músicos (contando comigo mesmo como intérprete), pude realizar uma versão mais fiel, sem o uso dos

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada pelo Gmail no dia 18 de Outubro de 2009, como material preliminar ao trabalho de Rafael Sarpa “Salas de concerto e espaços undergrounds”, no qual o autor pretende examinar as diferenças que ocorrem ao se habitar ambos estes meios musicais.

*reverbs*. Nossa performance durou 46 minutos e foi devidamente registrada em vídeo e áudio. Na ocasião participaram da performance : J.-P. Caron (voz e viola); Rafael Sarpa (voz); Paulo Dantas e Rafael Fortes (saxofones); Marcos Campello, Claudio Cabral, Carlos Eduardo Soares, Magno Caliman (guitarras); Henrique Iwao (eletrônica); Felipe Pacheco Ventura (violino); Felipe Zenicola (baixo).

Uma dificuldade suplementar em ter um grupo maior, mas talvez não tão grande é a distribuição estatística das frequências nos registros. Em uma orquestra sinfônica não far-se-ia necessário um cuidado maior com este aspecto, na medida em que a própria formação é organizada de forma a cobrir todo o espectro audível mais ou menos equitativamente. Com o conjunto de que eu dispunha, lancei mão de outras técnicas de distribuição espacial, suplementares ao texto da própria partitura propriamente dita. Esta técnica foi formalizada no manuscrito abaixo:

## **Ícone II**

Método de projeção temporal

*antes da performance*

Todos os instrumentos afinam-se com a mesma nota de referência (por exemplo, o lá 440hz).

Uma vez afinados, todos desafinam-se independentemente em intervalos microtonais descendentes ou ascendentes. A nota resultante funcionará como nota pivô da performance.

Releiam as regras para a realização de *Ícone*.

*durante a performance*

Os instrumentos começam pelas suas respectivas notas-pivôs, movendo-se gradualmente em direção às bordas da tessitura.

À medida em que a tessitura se abre, os instrumentos vão ocupando os espaços que foram conquistados.

Nenhum instrumento toca em uníssono com nenhum outro.

De resto, todas as regras de *Ícone* devem ser seguidas.

*após a performance*

Ícone II não é tanto uma obra nova quanto uma especificação de *Ícone*.

Não é necessário que uma performance de *Ícone* ou de *Ícone II* especifique de qual das duas ela é performance (por exemplo, por meio de seu título).

Ícone II é mais um método para realização do conceito *Ícone*. Existem outros.

A performance dura o suficiente.

2012

---

Aqui a realização da obra gerou uma outra partitura “subsidiária” na tentativa de auxiliar na produção de uma versão adequada. Estamos aqui plenamente no interior do deslocamento da ontologia da obra musical a partir da consideração da *práxis*, tal como havíamos prometido no momento inicial de nosso artigo, de tal forma que a partitura não esgotaria o objeto, mas auxiliaria na constituição do objeto, sem manter com este uma relação de réplica fiel.

### **Conclusões**

Em nosso percurso vimos obras com identidades *magras*, que propunham a manutenção de um mínimo de informações dentro das quais poderiam ser variados ao máximo os detalhes. Vimos obras com identidades *saturadas*, como no exemplo de Ferneyhough, nas quais há uma aposta estética no excesso de informações, mas que trazem em seu bojo o risco sempre presente da impossibilidade de manutenção da identidade da obra tal como completamente determinada na partitura, abrindo espaço para uma decisão do intérprete não apenas dentro de regras claramente demarcadas, mas em relação às próprias regras em si: quais manter, quais ignorar. Vimos também obras, como *Ícone*, que combinam um pouco dos dois, possuindo identidades magras, o que significa poucas informações a serem obrigatoriamente mantidas para a sua constituição enquanto um membro da classe daquela obra em específico, mas que aliam a estas impossibilidades de execução que são constitutivas da conformação desejada para a obra (como a ordem *impossível* “saturar um espaço sonoro dado”). E vimos também o caso do uso desta obra, ou ainda, de sua adaptação a ambientes de concertos diversos que acarretara uma fuga das regras que a haviam engendrado inicialmente. Estamos bem distantes, parece, do paradigma lógico-formal expresso por alguns avatares da ontologia analítica, de fixação de uma vez por todas de condições para que haja uma obra musical e adentramos claramente as poéticas individuais de cada artista, que não apenas propõe obras musicais, que a princípio se caracterizariam por um determinado modo de ser dentro de uma ontologia estrita, mas que *propõem mesmo estes modos de ser como parte de suas criações*. Chegamos aqui, parece, ao cerne filosofante das obras examinadas, que nos permite dizer que a ontologia não é apenas a tarefa do filósofo que procura encontrar os traços comuns e dizer o que a obra em geral deve ser, mas as obras

elas mesmas podem propor formas de ser diferentes do que havia sido postulado, transitando entre as várias alternativas, em uma tensão permanente entre os componentes responsáveis por sua própria constituição.

A crítica à ontologia aproxima-se aqui de uma forma de crítica da ideologia aplicada ao contexto específico da música, tendo aqui se concentrado nos exemplos mais amplamente utilizados pela ontologia- as obras da tradição de concerto- sendo no entanto passível de generalização a campos outros de atuação artística. O exemplo de *Ícone* e sua adaptabilidade a espaços diferentes propõe um diálogo da própria *obra* (sua unidade mínima de identidade) com os espaços onde ela subsiste. Neste sentido, ela ativaría potencialidades do próprio espaço específico onde acontece o evento. A própria noção de *identidade* se vê, desta forma, pluralizada, com a possibilidade das obras refletirem diferentes formas de organização interna que não necessariamente apresentem-se como objetos fixos à escuta. Ao mesmo tempo, distanciando-se de uma ideologia do experimentalismo cageano e de sua fixação sobre as noções de *processo* e de momento singular, mantemos a idéia de obra ao menos como entidade sistêmica e sustentada por um bloco de contingências<sup>6</sup> formado pela instituição-arte. Tal visão permitiria não apenas a crítica à instituição-arte, mas o próprio jogo normativo com as regras que constituem a obra, abrindo a mesma à reflexão sobre a organização social como um todo.<sup>7</sup> Mas isto é um longo assunto para outro local.

Afinal, a arte também pensa.

## Referências

BRANDOM, R. *Making it explicit. Reasoning, representing and discursive commitment*. Harvard University Press, Cambridge, 1994.

CARDEW, C. - "Notation, interpretation, etc..." In: PRÉVOST, E. *Cardew: a reader. A collection of Cornelius Cardew's published writings*. Copula, 2006

---

<sup>6</sup> Estou em débito com Valério Fiel da Costa pelas idéias da obra como entidade *sistêmica* e sustentada por um *bloco de contingências*. Cf. *Da indeterminação à invariância*, tese de doutorado defendida na Unicamp em 2009.

<sup>7</sup> Tais temas são mais detidamente tratados na tese de doutorado *L'indetermination à l'oeuvre: John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale*, defendida em Janeiro de 2015 na Universidade de Paris 8 em cotutela com a Universidade de São Paulo.

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese de doutoramento. IA Unicamp, 2009

DAVIES, S. *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Clarendon. Oxford, 2004

KRIPKE, S. *Wittgenstein on rules and private language*. Harvard University Press. Cambridge, 1982.

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999 (2<sup>nd</sup> edition).

POUIVET, R. *Philosophie du rock*. PUF, Paris, 2011.

PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Nova Cultural. São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tractatus logico-philosophicus*. Edusp, São Paulo, 2010.

**Jean-Pierre Caron** é compositor, performer e filósofo nascido no Rio de Janeiro em 1982. Formações de músico e filósofo, com doutorado em filosofia terminado em Janeiro de 2015 sobre a indeterminação de John Cage, e suas consequências para uma ontologia e uma política da obra musical (Sorbonne-Paris 8/USP 2015). Atuação musical intensa na nova cena underground brasileira com os projetos –notyesus> (com Rafael Sarpa) e Epilepsia (com Henrique Iwao), além de inúmeras outras parcerias. Colaborador do coletivo Ibrasotope de 2010 a 2012. Fundador e participante do selo Seminal Records juntamente com outros colaboradores.

## Comentários sobre a música que tenho feito, a partir das ideias de fiscalidade, especificidade e impossibilidade

Mário Del Nunzio (USP)

**Resumo:** Neste artigo serão abordados aspectos que têm recebido especial atenção na minha atuação como músico (compositor, improvisador, intérprete) ao longo dos últimos anos que, por razões de clareza, associei a três categorias: fiscalidade, especificidade e impossibilidade. Por se tratar de um artigo decorrente de minha participação no Encontro Nacional de Compositores Universitários (2013), as reflexões terão como objetos mais frequentes peças em que me coloco como “compositor”, embora faça a ressalva desde já que nesta atuação tal separação é frequentemente posta em questão e problematizada<sup>1</sup>.

**Palavras-chave:** fiscalidade; oralidade; colaboração; utopia; técnicas expandidas.

### O físico<sup>2</sup>

Esta categoria relaciona-se a uma vontade de conceber o material musical por meio de seus constituintes concretos; deste modo, a ideia de ação física realizada com ou sobre determinados materiais (no caso de peças que serão citadas aqui: cordas metálicas, pedaços de madeira, parafusos, correntes, lixas, etc.) torna-se fator central na elaboração da música – e, com isso, o que é, efetivamente, notado.

Três aspectos me parecem relevantes para a reflexão acerca de tal categoria:

1. Características intrínsecas do instrumento: os instrumentos musicais não são necessariamente máquinas que produzem notas; podem ser vistos como objetos com determinadas características (tamanho, peso, materiais com que é construído, relação entre esses materiais – tensão, flexibilidade, resistência, etc.) que, em geral por falta de funcionalidades outras, são usados para fazer música<sup>3</sup>. A observação do que é próprio ao instrumento, de suas características físicas, de suas diversas possibilidades de manipulação permite que sejam desenvolvidos modos de utilização diversos, sendo a ideia de altura definida uma dentre as possibilidades de se utilizar tal objeto.

<sup>1</sup> Aspectos relacionados a improvisação e interpretação, bem como à problematização de tal separação se fazem presentes em artigos anteriores, tais como: BARROS & DEL NUNZIO (2009); NAVARRO & DEL NUNZIO (2013); DEL NUNZIO (2014). Além disso, a pesquisa de doutorado que desenvolvo no momento trata justamente da problematização de tal separação (no momento sob o título “Criação musical colaborativa e redefinição dos papéis de compositor e intérprete em práticas musicais atuais”).

<sup>2</sup> Muito do que é apresentado neste artigo (e, em especial, nesta primeira parte) relaciona-se imediatamente com a dissertação de mestrado que defendi em 2011 (DEL NUNZIO, 2011), que apresenta um panorama mais amplo relacionado à primeira das categorias citadas acima (fiscalidade); deste modo, excertos de tal trabalho se farão presentes aqui sem indicativos de citação.

<sup>3</sup> Isto pode levar a uma discussão sobre a iconicidade de tais objetos, e o fato de que, em determinadas situações, um uso ruidístico deles pode ter intenção de questionamento de um determinado aparato estético – como no caso da obra de Lachenmann, cuja produção inicial pode ser vista como um questionamento do aparato estético da música ocidental de concerto, em especial a música orquestral, e da aura decorrente da utilização habitual de instrumentos orquestrais.

2. Avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento: como se dá a relação entre corpo e instrumento, em especial para além de sua técnica habitual: o que pode ser dissociado, como diferentes parâmetros podem ser tratados em paralelo (do que resulta a ideia de uma espécie de polifonia obtida pelo controle ritmicamente independente de elementos constituintes da execução de determinado instrumento), como a energia corpórea, a resistência do indivíduo, seus limites podem se tornar determinantes na criação musical.

3. Elementos de interferência na atuação instrumental (mecânicos e eletrônicos): de modo a alargar as possibilidades já mencionadas nas “características intrínsecas do instrumento”, podem ser utilizados objetos não convencionais à prática instrumental, autonomamente ou aplicados a um determinado instrumento. A utilização desses objetos pode tanto se dar de modo absolutamente móvel (itens que possam ser usados para acionar ou alterar ressonâncias de instrumentos) quanto de modo mais fixo (como no caso de preparações).

\* \* \*

Uma peça que pode ilustrar tais ideias é “r r”, para trio de cordas, composta entre 2010 e 2011. Ela faz uso de uma série de recursos instrumentais pouco convencionais (incluindo o amplo uso de objetos e preparações, bem como de técnicas expandidas). Ela também coloca os intérpretes em uma situação de grande sobrecarga, ao terem que lidar com diversas camadas de ações simultâneas, encadeadas rapidamente (sendo que aspectos como índice de atividade dos músicos e avaliação da dificuldade de realização de uma determinada passagem adquirem importância estrutural destacada na peça). A notação da peça é detalhadamente prescritiva, indicando precisamente quais ações a serem realizadas sobre o instrumento, quais objetos a serem usados, etc.

Fig. 1: “r r”. A pauta de cima refere-se à mão esquerda, com indicações de, de cima para baixo: posição do dedo I no espelho do instrumento (de I a V); abertura dos dedos (de a a c); pressão dos dedos; os números em cada uma das cordas indicam quais dedos são colocados em cada corda. A pauta de baixo refere-se à mão direita, com indicações de, também de cima para baixo: posição do arco (desde atrás da ponte até sobre o espelho do instrumento); pressão do arco (exagerada, normal ou muito leve); cordas atacadas; dinâmica.

O processo criativo envolvido na definição de material para a peça, em relação ao qual o envolvimento concreto com as potencialidades e especificidades do instrumento faz-se condição imprescindível, deu-se por duas vias:

I) Testes com instrumentistas: nesses testes foram averiguados especialmente modos de preparação dos instrumentos, associados a diversos modos de execução (por exemplo, averiguar como determinada preparação afeta a produção sonora do instrumento se tocado com arco com diferentes graus de pressão, com arco em diferentes posições, se tocada *pizzicato*, se tocada *col legno*, se tocada com auxílio de algum outro objeto, etc). A partir daí foram feitas anotações sobre a sonoridade, sobre a estabilidade das preparações e sobre eventuais dificuldades encontradas.

II) Aquisição de instrumento, familiarização e desenvolvimento de técnicas específicas: depois de feitos esses testes e depois de formulados os esboços estruturais iniciais da peça, houve a necessidade de realização de testes mais detalhados, nos quais cada tipo de ação pudesse ser averiguado, e nos quais técnicas específicas (especialmente relacionadas ao que foi ocasionalmente utilizado na peça como “ruído de fundo”) pudessem ser desenvolvidas. Dado que a peça distancia-se da técnica tradicional do instrumento (ao, por exemplo, não fazer uso de notas pré-definidas, e ter seu material sonoro muito mais no campo de ruídos do que de alturas definidas) e que há uma avaliação da dificuldade técnica e das exigências físicas de cada momento da

peça, a melhor solução foi a aquisição de um instrumento (uma viola), utilizada, a partir daí, durante todo o processo de composição da peça. A partir disso foram definidos uma série de objetos utilizados tanto para a preparação dos instrumentos (por exemplo, no caso de uso de pedaços de isopor, molas, papel alumínio, etc.) quanto para diferentes tipos de articulação (por exemplo, no caso do uso de um pequeno ventilador).

Como pode ser percebido pelo que foi colocado acima, tal peça lida com as especificidades dos instrumentos-objetos que fazem parte de sua instrumentação, bem como lida com preparações e elementos de interferência na atuação instrumental. Um dos modos pelos quais isso ocorre na peça é o que chamei de momentos de “ruído de fundo”, que ocorrem juntamente a solos em determinadas seções: ou seja, os solos tornam-se acompanhados por ruídos contínuos, por vezes quase inaudíveis. Esses “ruídos de fundo” incluem gestos tais como: dedos movendo-se lentamente sobre papel alumínio (em corda preparada com esse material); unhas raspando suavemente partes diversas do instrumento; arco (especialmente *col legno*) sobre partes diversas do instrumento e sobre diversos materiais (por exemplo, esponja e isopor); isopor atritado sobre corpo do instrumento; *pizz* suave (com rebote) em pregador de madeira afixado nas cordas; percussão com unhas na parte das cordas entre o espelho e as cravelhas; etc. Os momentos de “ruídos de fundo” são colocados entre parênteses, e as ações a serem realizadas são descritas verbalmente.

A peça também apresenta, estruturalmente, uma contínua alternância entre instrumento preparado e não-preparado. Alguns exemplos das preparações usadas:



Fig. 2 a 5: Exemplos de objetos utilizados durante a peça para preparações: mola, pedaço de esponja, papel alumínio e isopor.

Outro aspecto estrutural diz respeito ao índice de atividade de cada mão de cada músico durante cada subseção da peça. Isso, que se soma ao controle independente de diversos parâmetros associados à ação sobre os instrumentos, relaciona-se à segunda categoria apresentada acima.

Para a composição da peça foi elaborada uma tabela que dá as diretrizes de cada subseção:

Comentários sobre a música que tenho feito, a partir das ideias de fisicalidade, especificidade e impossibilidade. p. 34-49

A1	A2	A3
1/4, 1 compasso	3/4, 1 compasso	2/4, 1 compasso
semínima = 48 rall 46	semínima = 48	semínima = 48 accel 52
duo (vla, vlc)	duo (vln, vla)	duo (vla, vlc)
mudanças de afinação	afinação estática	mudanças de afinação
não usa objetos / preparação	uso de objetos / preparações	não usa objetos / preparação
MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula
0% de pausa	0% de pausa	0% de pausa
Atrás da ponte, muita pressão	Atrás da ponte, muita pressão / 1, normal	1, normal
FFF, Trêmolo em 2 cordas	FFF, ricochete livre várias cordas, col legno tratto	Ricochete livre várias cordas, mão esquerda gliss sobre 1 corda

Que se traduz, na partitura, do seguinte modo:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The score is divided into three measures, labeled A1, A2, and A3. Above the score, there are tempo markings: [A1] J=48 RALL -> (d=48) and [A3] J=48 Accel. -> (d=52). The Violin part (Vln - Left Hand and Vln - Right Hand) includes instructions like 'S.P. S.T.' and 'ERIC'. The Viola part (Vla - Left Hand and Vla - Right Hand) includes instructions like 'B.B. (C)', 'B.B. (P)', 'B.B. (T)', 'ERIC', 'col legno', and 'gliss'. The Violoncello part (Vlc - Left Hand and Vlc - Right Hand) includes instructions like 'B.B.', 'S.P. (Ext.)', and 'ERIC'. Dynamics range from FFF to P. The score also includes various fingering and bowing techniques.

Fig. 6: “r r”, início das peça (A1 – A3). Notar as preparações utilizadas: o violino utiliza papel alumínio (quarta corda, *sul ponticello*) e esponja (cordas 1 a 3, *sul tasto*); a viola utiliza um pregador de madeira (preso nas cordas 2 e 3, atrás da ponte); o violoncello utiliza papel alumínio (nas quatro cordas, atrás da ponte).

### O específico

Com a ideia de especificidade, refiro-me especialmente a um modo de criação pautado pelas características e potencialidades de uma determinada situação, que envolve primeiramente indivíduos específicos<sup>4</sup> (com suas técnicas particulares, instrumentos, posturas artísticas, experiências, etc.) e instrumentos específicos (que podem ser desenvolvidos para uma determinada situação, ou que são alterados – por meio de preparações, processamentos eletrônicos, etc. – de modo a que se transformem em algo distinto de sua origem), e que pode se estender a especificidades de local e situação (dado que a situação de concerto com palco italiano não é mais um pressuposto e as condições de apresentação podem variar amplamente).

Se por um lado isso pode ser um indicativo de não-repetibilidade (por terceiros ou em situações distintas das para as quais foi criada) ou não-perpetuação de uma determinada peça musical, também pressupõe, por outro lado, contatos e trocas a longo termo entre indivíduos que compartilhem interesses comuns, de modo a que se estabeleçam relações não-mediadas e igualitárias entre as diversas partes envolvidas na criação musical.

Tal noção de especificidade também remete, frequentemente, à ideia de oralidade. Paul Zumthor identifica uma “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (2007, p. 15). Não é um passo tão grande associar isso a, por exemplo, um interesse por práticas musicais improvisadas e a uma vontade de se estabelecer contatos que não necessitem de mediações, sejam sociais (intermediários – júris, diretores, programadores, regentes, etc.), sejam propriamente relacionados ao fazer musical (partituras – em especial aquelas de caráter generalizante). Como aponta o compositor Roger Reynolds,

Não é mais pouco prático para aqueles que são a fonte genuína de uma ideia ou técnica viajarem de lugar a lugar, diretamente demonstrando e treinando outros. Também não há dificuldade de enviar uma representação mais ou menos fidedigna do resultado sonoro desejado gravando-o de algum modo. A notação não é mais restrita a papel agora que fita, filme, arquivos digitais e vídeo estão disponíveis. (...)

O papel não apenas está tornando-se menos essencial, como obras multimídia ou para ambientes específicos, que agora ganham importância, não são facilmente dedutíveis e

---

<sup>4</sup>Dentro do repertório da música a partir da segunda metade do século XX há diversos exemplos disso. Um exemplo clássico e especialmente emblemático são as *Five pieces for David Tudor*, de Sylvano Bussotti, que traz no título sua instrumentação: Tudor é o “instrumento” da peça.

compactadas em um conjunto claro de símbolos. Quando cada obra alarga as bordas da tradição de uma maneira própria, um compositor não pode esperar prever aspectos cruciais da situação de execução que, em formas mais comumente praticadas, eram garantidas pela standardização profissional. Ele deve estar lá, diretamente lidando com assuntos ainda vagamente definidos, que não emergiram além de uma necessidade de “sentir as coisas”. (1975, p. 161-162)

\* \* \*

Um exemplo de uma peça radicalmente intérprete-específica é *Verossimilhança do Espelho* (2007-8), composta e tocada em parceria com Henrique Iwao. A peça foi composta ao longo de vários meses de ensaio, nos quais eram testadas diversas possibilidades, iniciando pela determinação de uma configuração instrumental (guitarra, sintetizador, pedais de efeitos cruzados entre os músicos, de modo que as ações de um interferissem diretamente no resultado do outro – ou, ainda, de modo a que um instrumento novo, formado pela combinação de todos os elementos participantes, fosse criado). A partir dos testes, estruturas e gestos foram definidos de modo bastante preciso, mas sem uso do suporte físico da notação: eles foram aprendidos pelos compositores-intérpretes, e deles dependem para sua reprodução; convém lembrar, entretanto, que, dadas as limitações desse modo de fixação da obra [memória: poder-se-ia falar que a notação (consideravelmente precisa) dá-se, de fato, no âmbito corpóreo dos seus criadores]<sup>5</sup>, e dada a complexidade do material utilizado, essa predeterminação está longe de ser absoluta. Diversos elementos são deixados em aberto para o momento da execução. Com isso, elas refletem uma busca pela incorporação de aspectos provenientes da improvisação no modo de se estruturar a música. E, levando para o campo da notação musical, é possível, de fato, pensar em situações musicais que funcionam melhor (ou, até mesmo, unicamente) sem notação, em contraposição às diversas situações musicais que dependem da notação para sua transmissão.

Uma outra peça na qual a oralidade aparece como aspecto definidor do material musical é *Saturação* (2010), composta para 9 músicos, e estreada pelo grupo de improvisação livre Orquestra Errante. A partitura da peça, em vídeo, indica quem toca em

---

<sup>5</sup> Como aponta Paul Zumthor, o aprendizado baseado na oralidade contrapõe-se ao aprendizado baseado em suportes escritos, pois “mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (situação extrema, e que parece hoje cada vez menos compreensível para os mais jovens) elimina, em princípio totalmente, esses fatores.” (2007, p. 66-67),

determinado momento e qual gesto deverá ser executado. Os gestos são diferentes para cada músico, numerados de 1 a 7, e foram definidos em ensaio, a partir de sugestões dos instrumentistas que contemplassem um ideário sonoro relacionado a sons crus, distorcidos, ruidosos e que demandassem alto esforço físico / energia. A ordenação de 1 a 7 vai do mais alto, em termos de volume, ao mais baixo (mas a energia empregada na execução deve ser mantida sempre no nível mais alto possível).

Na estréia, alguns dos gestos usados foram:

Saxofones: sons ultra-agudos instáveis; nota mais grave do instrumento com a campana encaixada numa lata de metal; uso apenas da boquilha, com uma caneta (som altamente distorcido); uso apenas da boquilha (som grave, com batimentos, junto à voz); *frulato* extremo; multifônicos; gestos rápidos, sujos (som de ar); percussão de chaves; somente som de ar; instrumento sem a boquilha, principalmente com ar (sons graves, com altura instável).

Guitarras: uso de uma tampa de lata de metal nas cordas, sobre os captadores; uso de um item de metal diretamente nos captadores; retirar e segurar cabo (sons instáveis); percussão de dedos de mão direita perto da ponte com cordas abafadas; percussão no corpo da guitarra; raspar cordas com unhas; usar uma escova nas cordas; raspar cordas sutilmente com objeto de metal.

Flauta-doce: som ultra-agudo com *frulato* de garganta; sons ultra-agudos, instáveis, movimentos rápidos; multifônico com voz e *staccato* duplo; multifônico sustentado; nota + voz com batimentos; assoprar o instrumento por cima; som de ar, sem nota.

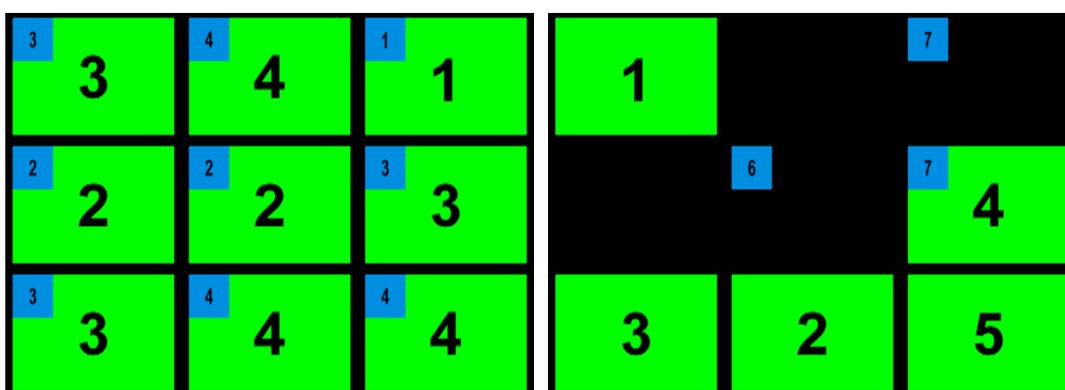


Fig. 7-8: Excertos (*stills*) da vídeo-partitura de *Saturação*. Cada espaço (ocupado na primeira figura por um quadrado verde) indica a atividade de um músico específico, sendo o número um indicador de qual

gesto deve ser realizado. Os quadrados azuis menores, no canto superior esquerdo dos quadrados verdes, indicam as mudanças que ocorrerão, com antecipação de 1 segundo<sup>6</sup>.

Uma peça mais recente, *esqueletos no armário* (2013-14), para quarteto (quaisquer instrumentos), também estabelece pontos de contato com isso, por meio do uso de uma vídeo-partitura com indicações de quando cada músico toca, deixando ainda mais espaço em aberto à determinação das sonoridades a serem utilizadas durante os ensaios. Deste modo, o que há de antemão é um esqueleto a ser preenchido pelos intérpretes (em colaboração com o compositor, também intérprete) ao longo do processo de preparação da peça.

### **O impossível**

Nesta última parte do artigo, pretendo comentar sobre aspectos (alguns já comentados de passagem) sobre os quais tenho pensado ao fazer música (que se refletem em determinadas posições que se estendem também para além do fazer artístico).

A ideia de impossibilidade reflete-se tanto em situações puramente musicais com, por exemplo, a proposição de situações musicais que se situem além das possibilidades de execução (detalhamento, independência, velocidade, alternância), e que implicam em escolhas, engajamento, responsabilidade moral<sup>7</sup>, como também pode ser entendida em relação a um ideário de questionamento de hierarquias (no lugar de hierarquia, reciprocidade), anulação de dicotomias (em favor de um trânsito livre entre possíveis polos), favorecimento a relações diretas (não mediadas), convivência igualitária de atividades físicas e mentais<sup>8</sup> e postura (auto)crítica.

---

<sup>6</sup> Como a presente edição foi formatada em preto e branco convém esclarecer que os quadrados citados no texto, em verde, são os maiores; e os azuis são os menores ao alto e à esquerda daqueles. (N.E.)

<sup>7</sup> Frank Cox fala de “uma visão de interpretação que é menos baseada na ameaça externa de punição a erros (igualados absolutamente com falhas), do que num esforço positivo Kantiano com o sentido de ficar em paz com imperativos morais auto-estipulados de interpretação responsável em confrontação com as tarefas musicais e a substância musical. Tal concepção de moralidade não é menos exigente do que o modelo absolutista, mas, ao invés de clamar que os julgamentos de “sucesso” e “fracasso” são mais bem dados por “juízes” não-humanos (por exemplo, computadores ou outros aparelhos eletrônicos confiáveis para entabular julgamentos da correspondência das notas entre a notação e a realização), ela dá a responsabilidade final de tais julgamentos às mãos humanas: para o ouvinte / crítico, dos quais requer um julgamento esteticamente informado e inteligente, e do intérprete, do qual requer (além disso) o exercício da consciência pessoal” (Cox, 2002, p. 103-104).

<sup>8</sup> Pode-se falar, em termos gerais, de uma ideologia predominante de valorização maior ao trabalho intelectual em detrimento do trabalho físico (ou, braçal). Por exemplo, Brice Pauset critica a separação entre o físico e o mental no fazer musical nos seguintes termos: “estamos acostumados a considerar instrumentos como servos de ideias. Parece que de um ponto de vista estritamente prático, e deixando de lado exemplos isolados, a famosa colocação de Marx condenando as falsas dicotomias entre a separação de trabalho intelectual e manual ainda não chegou ao mundo musical (incluindo tanto compositores quanto intérpretes)”. (Pauset, 2008, p. 200)

Ou seja, interesse-me por fazer uma música que não dependa de ligações institucionais (e todas as suas mediações – diretores artísticos, regentes, etc.), que lide com situações-limite dos participantes e que demande uma postura ativa e engajada por parte deles (mas não necessariamente demande habilidades prévias – ou seja, que possibilite o diálogo entre músicos amadores e profissionais, ou entre pessoas com pouco ou muito domínio técnico de um determinado instrumento), que não estabeleça hierarquias entre compositor e intérprete (e, mesmo, que ponha em questão tal separação – todos os participantes têm uma postura ativa na criação), que estimule o trânsito entre composição e improvisação (ou, entre estruturas pré-determinadas e estruturas definidas no momento de execução – se as primeiras podem ser improvisadas, as segundas certamente são compostas).

\* \* \*

Como último exemplo de peça minha a ser citado no artigo, tratarei de *Serenata Arquicúbica*<sup>9</sup> (2008, para guitarra elétrica e vídeo), que de certa forma dá as diretrizes iniciais para o que é tratado aqui, e também serve como ponto de chegada, com sua nova versão – (*serenata arquicúbica*)<sup>2</sup> (2013, para 2 guitarras, eletrônica ao vivo e vídeo) – estreada no ENCUUn.

A notação da peça é um vídeo<sup>10</sup> que traz mãos (agindo sobre o instrumento) e pés (agindo sobre pedais de efeito) filmados de um guitarrista, por vezes separadamente, por vezes conjuntamente. Deste modo, foi montado um vídeo contém desde ações completamente independentes dos quatro membros até ações sincrônicas, que é utilizado como partitura pelo músico que interpreta a peça e pode ser exibido para o público.

---

<sup>9</sup> Alguns aspectos relacionados a essa peça estão presentes em outro artigo (Del Nunzio, 2009), que trata do processo de criação desta peça. Tentarei, entretanto, no presente artigo, abordar outras questões relacionadas à peça.

<sup>10</sup> Como já tratado em outros artigos (Del Nunzio, 2009; 2010), é recorrente na produção musical que leva em consideração tais prerrogativas o uso de uma notação prescritiva – e que pode ser expandido para uma ideia de notação mais ampla, envolvendo não só o tradicional suporte do papel como também, por exemplo, suportes audiovisuais. Isso se dá pois as necessidades musicais nesse caso não são transmissíveis de modo abstrato (por vezes nem mesmo lidam com alturas, cerne da notação ocidental padrão). Deste modo, a notação frequentemente tem como aspecto fundamental o de transmitir indicações sobre como proceder ao se relacionar com um instrumento, com instruções sobre o que deve ser realizado e como isso deve acontecer.



Fig. 9-12: Imagens da vídeo-partitura de *Serenata Arquicúbica*. A primeira imagem mostra os 4 membros filmados separadamente (e, portanto, com ações independentes); a segunda e a quarta mostram combinações de dois membros filmados separadamente (a notar, na segunda imagem, que os pés são tratados com igual importância e densidade de atividade que as mãos); e a terceira imagem mostra uma montagem com as mãos atuando conjuntamente e os pés separadamente.

A partitura configura-se, portanto, como uma coreografia a ser executada sobre um instrumento. O intérprete não tem uma “imagem-sonora” prévia: esta é mutável e filtrada pelas escolhas e possibilidades (inclusive possibilidades físicas, de resistência) de um determinado intérprete; ao passo que a partitura é fixa e maximamente precisa, o intérprete deve decidir, de fato, como a peça soará – e o faz tendo grande espaço de escolha e poder de decisão, de modo que há a possibilidade de ampla variabilidade entre diferentes execuções. Além disso, o intérprete é sobrecarregado com uma rápida mudança de tipologias gestuais (inclusive com o uso de objetos / preparações) e com a dificuldade de realizar simultaneamente diversas ações independentes<sup>11</sup>. Deste modo, a composição passa a funcionar como um ícone, que permite múltiplas interpretações, definidas tanto pelas escolhas sonoras prévias, quanto pelas estratégias de estudo e

<sup>11</sup> O que pode contrastar bastante com o vídeo, em termos de precisão e relaxamento: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.

ensaio desenvolvidas pelos intérpretes, quanto pela imponderabilidade da execução ao vivo<sup>12</sup>.

Esta peça também permite ao público que a assiste um contato direto com as tarefas a serem executadas pelo(s) intérprete(s), por meio do vídeo projetado com a partitura que está sendo executada: se o público habitualmente não pode auferir a precisão de uma execução de música contemporânea, neste caso têm disponíveis todos os meios para tanto: a notação é absolutamente autoexplicativa e traduz-se diretamente (cada movimento realizado por cada membro sobre o instrumento no vídeo deve ser simultaneamente reproduzido pelo intérprete da peça); dado o fato de que a vídeo-partitura traz situações que exigem ações independentes dos quatro membros do instrumentista, encadeadas em alta velocidade e com caráter fragmentário, além de possuir momentos com demanda física bastante elevada, os inevitáveis desvios entre a execução do intérprete e a vídeo-partitura permitem à plateia estabelecer graus de precisão na execução; ou seja, o público pode incluir na sua apreciação da obra a categoria de similaridade gestual entre músico e vídeo como parâmetro relevante (além do próprio resultado sonoro). Além disso, é de se destacar a diferença entre o guitarrista virtual e o executante da obra no que diz respeito à tensão na realização dos gestos: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.

Nesta peça, a ideia de “impossibilidade” relaciona-se fortemente com a ideia de “erro” – e, deste modo, o erro torna-se algo relevante à atividade musical, elemento de resistência e confronto, autocrítica e estímulo, reserva de humanidade: espera-se que se faça o melhor possível, mas não se tem necessidade de limpeza, correção, e nem se deseja mensurar a eficácia na realização de determinada tarefa.

---

<sup>12</sup> Nisto há contatos com a prática interpretativa do que se convencionou chamar de “música complexa”; nos dois casos o intérprete é convidado a “desestruturar a partitura, [a] abordar seus diversos níveis”, numa atividade que “transcende a mera atividade de ‘interpretação’ alargando-a a uma (auto-criada!) ordem ou disciplina que abrange tudo” (Ferneyhough, 1998, p. 212). Isso faz com que a “‘interpretação’ (...) [seja], em grande medida, um processo de seleção (voluntária e involuntária), feita de acordo com critérios de capacidade individual, a partir da plenitude proferida (notada) [que] dá apoio a esta noção” (Ferneyhough, 1998, p. 188-189). Cabe ao intérprete “fazer decisões hierárquicas sobre o que projetar e como em relação a uma peça durante sua execução” (Cassidy, 2009). Cox ainda pondera que tal prática coloca em questão a “crença por parte dos ouvintes de que o executante tem domínio dos desafios técnicos da peça, e a crença por parte do executante de que tal meta é alcançável” (Cox, 2002, p. 77).

Na nova versão, para dois guitarristas e eletrônica ao vivo, os dois guitarristas tocam a mesma partitura, ininterruptamente, enquanto o operador da parte eletrônica seleciona encadeamentos dos instrumentos (as duas guitarras, sozinhas ou mixadas, podem ser processadas por nenhuma, qualquer uma ou as duas pedaleiras, e, finalmente, direcionadas a nenhum, qualquer um ou os dois amplificadores). Deste modo, coloca-se um obstáculo entre o que se vê e o que soa: um guitarrista pode estar controlando os efeitos do outro, ou saindo pelo amplificador do outro, ou as duas pedaleiras podem estar ativas mas atuando sobre apenas uma guitarra, ou as guitarras podem não sair pelos amplificadores (sobrando apenas o som acústico): deste modo, o projeto de uma música baseada na coreografia radicaliza-se, dado que os intérpretes prescindem, eles mesmos, do controle sobre o resultado sonoro.

\* \* \*

Como um exemplo final, a partir dessa ideia de radicalização da importância coreográfica (e que, ciclicamente, remete ao início do artigo), de passagem (por tratar-se de algo em desenvolvimento, cuja primeira etapa de trabalho deu-se em maio de 2014), a apresentação multimídia *inscrição-memória-rasura*, criada pelo trio Infinito Menos (eu, Henrique Iwao e Matthias Koole) em parceria com as dançarinas Dorothé Depeauw e Maya Dalinsky, tem como ponto de partida a ideia de vídeo-partitura e notação de ações físicas presente em *Serenata Arquicúbica*, mas expandida para um contexto de dança e música (todos os participantes atuam de modo coreográfico e musical) e de criação totalmente colaborativa (todos os participantes têm igual influência e responsabilidade na determinação do resultado final).

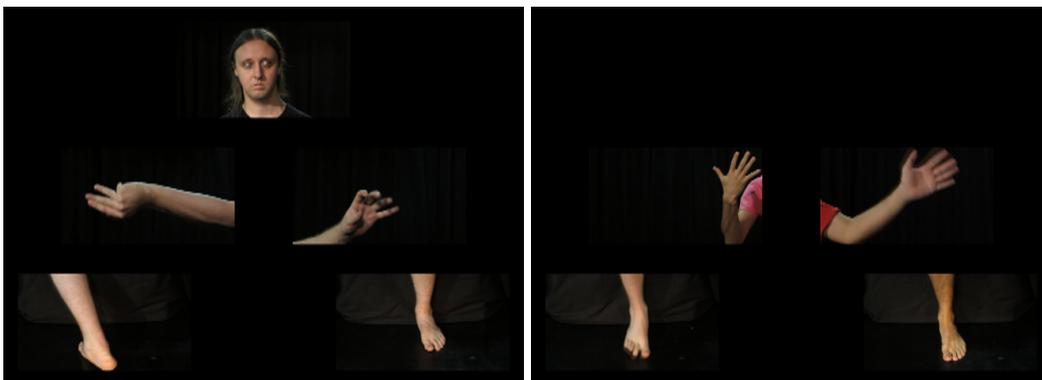


Fig. 12-13: Imagens de vídeo-partituras utilizadas em “inscrição-memória-rasura”. Elas foram utilizadas tanto como material para ações “musicais” (sobre instrumentos) como para ações de “dança”.

Creio que isso seja um reflexo dos meus interesses artísticos em atividades recentes (e, com isso, temas que me parecem relevantes), e que, como demonstra este último exemplo (e outras atividades que venho desenvolvendo recentemente), tal ideário e tais categorias aparentemente retornarão sob formas diversas.

**Referências:**

BARROS, B.; DEL NUNZIO, M.. “Improvisação e estruturação em 'Contradição Paradoxa'”. Anais do XIX Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Curitiba : Anppom, 2009.

COX, Frank. “Notes toward a performance practice for complex music”. In: *Polyphony & Complexity*, Wolke, 2002, p. 70-132.

DEL NUNZIO, Mário. “Fisicalidade e zonas limítrofes da notação musical: reflexões sobre o processo composicional de ‘Serenata Arquicúbica’”. I Encontro Internacional de Análise Musical - USP/UNESP/UNICAMP, 2009.

\_\_\_\_\_. “Sobre ‘27s(pNM)’, para quarteto de guitarras elétricas”. EIMAS 2010 (Encontro Internacional de Música e Arte Sonora). Universidade Federal de Juiz de Fora, setembro de 2010.

\_\_\_\_\_. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP. 2011.

\_\_\_\_\_. “Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010”. Anais do XXIV Congresso da Anppom – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (no prelo). 2014.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*, Harwood Academic Publishers, 1998.

NAVARRO, F.; DEL NUNZIO, M. “Fendas: colaboração, composição, interpretação”. Anais do Performa, UFRGS, 2013.

PAUSET, Brice. “The Impossible and its Methods”. In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 197-204.

REYNOLDS, Roger. *Mind Models*. Praeger Publishers, 1975.

TERRAZAS, Wilfrido. “Xenakis’ Wind Glissando Writing”. In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p.25–52.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Cosac Naify, 2007.

**Mario Augusto Ossen Del Nunzio:** é guitarrista, compositor, improvisador e pesquisador. Nasceu em São Paulo, em 1983, Bacharel em composição pela UNICAMP e mestre em música pela USP. Compõe música instrumental, eletroacústica, bem como frequentemente participa de projetos multimídia. Tem tocado e tido obras tocadas em diversas cidades do Brasil, América do Sul e Europa, em festivais e salas de concerto tais como Concertgebouw Brugge (Bélgica), Re:New Digital Arts Festival (Dinamarca), Konzerthaus Wien e Open Music Festival (Áustria), Rainy Days Festival (Luxemburgo), Review of Contemporary Composers (Sérvia), Mostra SESC de Artes e Jornada de Cinema Silencioso (São Paulo), Festival de Arte Digital (Belo Horizonte), Encontro Nacional de Compositores (diversas edições, em diferentes cidades). Tem dois álbuns com peças eletroacústicas lançados: “Dance Music” (2008) e “Música Eletrônica 2004” (2009). Como intérprete de música contemporânea realizou diversas estréias de peças de compositores brasileiros. Em 2012 lançou o CD *Vértebra*, no qual atua como intérprete de peças para guitarra elétrica compostas especialmente para o projeto por 5 diferentes compositores. Como improvisador toca frequentemente junto a músicos como Stefan Prins, Matthias Koole, Henrique Iwao, Antonio Panda Gianfratti e diversos outros. Em 2012 lançou o álbum musical *Trios & Quartetos*, em duo com Henrique Iwao e com diferentes convidados. Tem também atuado na produção e curadoria de eventos de música contemporânea / experimental, tais como o Festival Ibrasotope de Música Experimental, a mostra *Conexões Sonoras* e a série de concertos organizada pelo Ibrasotope.

## 16 Comentários sobre Colagem Musical e Referencialidade

Henrique Iwao Jardim da Silveira (USP)

**Resumo:** 16 comentários não tão dispersos circundando o tema “Arreferencialismo na colagem musical”. Poderiam ter como títulos: defeito na imaginação; adicionando referencialidade; subtraindo conteúdo; fazer meu; a história das coisas; interno e externo; monadismo da obra; música sideral; marcas; pastiche; replicantes; citação e linguagem; familiaridade; arreferencialismo #1: red carpet; arreferencialismo #2: distill; escuta de trabalho.

**Palavras chave:** colagem musical, referencialidade, música eletrônica, música experimental.

Este texto complementa a palestra-conversa “**Arreferencialismo na Colagem Musical**”, ocorrida durante o XI Encun, em João Pessoa, 2013. Em que pese o título referido, creio ainda estar a circunscrever cautelosamente a negação evocada.

1. O estrago que causou em mim ter visto a trilogia *The Matrix*, dos Wachowski, antes de ter lido o *Neuromancer*, de William Gibson. Defeito na imaginação: todos aqueles ruídos protestante-Hollywoodianos durante a leitura (em Gibson, a temática não passa por Jesus Cristo – é um romance mais para zero do que para *um*, *Wintermute* como máquina de guerra (Land, 2011)).

2. E os trechos de Ligeti após a absoluta fascinação por *2001*, de Kubrick? Primeiro, quando criança, não havia entendido. Depois, não era em absoluto sobre o *entendimento* (embora pudesse ser). Júpiter e Além adicionando-se aos sons – lembranças de faixas de cor, fumaça, linhas de fuga centralizadas: o objetivo é seguir adiante, sempre adiante, rumo à *abertura*.

3. Em 30 de agosto de 2013, meu DVD *Vídeos 2003-2013* foi lançado pelo selo NME Lança. Nesse dia, o primeiro vídeo da coletânea exibido foi  $\pi$ : *excerto do espetáculo Hipgnik & os Prigoginistas Vol. 3 – “A Ressurreição”* (2004). Lembro quando, ainda como *Hipgnik & os Prigoginistas*, eu, Lucas Araújo e Mário Del Nunzio, fazíamos ao vivo a trilha para o supracitado trecho de *2001*, enxertando-o no meio do *Nosferatu* de Murnau. Em  $\pi$  a sensação explorada era a de visitar a *Segunda Sinfonia* de Mahler, após uma incursão juvenil na *Sinfonia* de Berio. “Estão faltando coisas! Vazio. (Qual o plural de vazio?)” Ou ainda, quando há compressão demais, ou a qualidade baixa muito e então há a percepção de um vazio negativo, entre-coisas, um vazio = falta. Por isso, na colagem musical que é a trilha de  $\pi$ , o terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio é colado com uma qualidade de fita cassete, enquanto as muitas outras músicas coladas estão tal qual amostradas. Curiosamente, já em 2005 minha escuta havia reduzido Berio a algumas frases mal intencionadas, a mais sintética, “música de cachinhos de notas”. Nesse processo, voltava a cantarolar o sermão para

os peixes. Com Berio sacrificado, Mahler ressurrecto.

4. Em Franz Schubert, há referência da sonata D959 (*Rondo: Allegretto - Presto*) à sonata D537 (*Allegretto quasi Andantino*)? Ou é apenas o mesmo tema reaparecendo? Assombrado pelo tema há “uma urgência em revisitar um reino da experiência uma vez atravessado (...), em experienciá-lo novamente na esperança de uma transformação catártica e reconciliatória deste” (Fisk, 2001, p. 281). Talvez coubesse aqui a frase atribuída a Stravinsky: “Tudo o que me interessa, tudo o que eu amo, eu desejo fazê-lo meu” (Watkins, 1994, p. 342).

5. Uma pedra na praia; contemplo-a: é bela. Retiro-a da praia e a levo para casa. Contemplo-a em minha casa. <A história das coisas>.

6. O que a obra acolhe como interno, o que ela expõe como externo (a obra é um tipo de objeto, qual sua substância?). Numa possível linguagem musical, autorreferências não são referências propriamente ditas: são os próprios elementos ordenados, dispostos; configurações que apontam para si mesmas e para a linguagem. São um fundo que toma forma a cada música e que é compartilhável entre músicas, porque não lhes é próprio nem exterior a cada atualização específica. Traça o dito musical nas músicas. Delimita o que é musical, de direito (cria um direito para o musical). Do não-musical, mas também daquilo que, diferentemente, é exterior à linguagem musical, que está situado fora, mas que se pode acessar: extrarreferencialidades, ou mais sucintamente, referencialidades. Elos entre as músicas e o mundo (as não-músicas); formas de apontar para fora.

7. Porque podemos rechaçar certas opiniões sobre música, opiniões muito imagéticas, ou que apelam para narrativas, sensações e sentimentos? Dizemos que tem som de terror, mas é como se olhássemos de fora do espaço da obra. Alguém diz que a camiseta que utiliza envolve trabalho semi-escravo (bolivianos em São Paulo, por exemplo), mas isso não é constitutivo do objeto e sim do seu fazer, que se descola dele. Ouvir portas rangendo em *Pression* de Lachenmann (mas não há portas, apenas um violoncelo). As imagens criadas para apoiar a escuta mais têm a ver com a dificuldade de entrar no espaço da obra (seu espaço autônomo) – o que leva à observação de fora, distante, a partir do mundo das coisas (de fora da música) – do que com alguém que, de dentro, observa indicações apontando para fora.

8. Música espacial, sideral; aldeia global, composição cósmica. Sirius e Stockhausen. David Bowie,

*the Earth is blue and there's nothing I can do.*

9. E se o doutor Frankenstein, de Mary Shelley utilizasse apenas pedaços de pessoas famosas? Haveria como identificá-las? O que seria necessário? Seria tudo isso suficientemente específico, ou ainda um tanto genérico? Pastiche? Jogos de reconhecimento na revista Quem ou ainda outras (Contigo Online etc): "indique o nome da celebridade a partir das fotos de tatuagem a seguir". Bicletas montadas – marca dos freios (Shimano, Avid etc); marcas sonoras: som de *flanger*, som de violino, som de Chico Buarque cantando (não se usa um violino para cozinhar, ou escorar a porta; às vezes, a voz desencarnada de Chico Buarque é parte dos aparatos e táticas para conquistar a vizinha).

10. A familiaridade que Johannes Kreidler procura estabelecer em suas obras, ao inserir amostras de duração maiores, não apela para a identificação precisa das músicas utilizadas. O compositor, ao pensar sua *Musik mit Musik*, aborda a familiaridade através da evocação de clichês e gestos desgastados; uma familiaridade de estilos, um apelo ao pastiche. Em suas amostras mais reconhecíveis é possível indicar muito mais o estilo de música ou fonte sonora do que a música específica da qual a amostra foi extraída. Para reforçar essa estratégia, o compositor evita a utilização de músicas muito conhecidas, com as quais o público possa ter grande familiaridade e seja assim capaz de identificar particularidades e especificidades (Silveira, 2012). Em *Living in a Box*, mas também em *Product Placements* - a frase do final, notadamente. O quanto a operação de mudanças de velocidade de reprodução no primeiro caso lembra operações similares no clássico-a-descobrir de Chuck Person, *Eccojams Vol.1*.

11. Já em *O Chá*, de Mário Del Nunzio, uma estratégia inteiramente outra. Amostras de músicas justapostas no âmbito *micro* (10 a 38 ms), formando um bloco de material de 8 segundos. Esse bloco é então trabalhado sem evocar ou deixar qualquer vestígio de que músicas de outrem foram usadas (Silveira, 2011). Se eu não fosse amigo de Mário e interessado pelo seu trabalho, identificar a obra como utilizando procedimentos de colagem musical seria consideravelmente pior que reconhecer um replicante no universo de *Blade Runner*.

12. A regra que impede citarmos letras em um texto (Goodman, 1985). Tampouco notas. Tampouco partículas sonoras.

13. *Solo for Wounded CD*, de Yasunao Tone: o quanto evoca *Jiao Liao Fruits* e *Solar Eclipse in*

*October?* E a escuta de *Batzoutai With Material Gadgets (De-Composed Works 1985~86)*, de Merzbow? O quanto é um álbum que difere de outros de Merzbow? Se há certa familiaridade, é possível escutar o procedimento – colagem musical (pedaços de músicas eletroacústicas e clássicos modernos da música de concerto instrumental) – ao invés de outros (retroalimentação, síntese etc).

14. Várias obras do álbum *Hyperrealism* (2003), de Noah Creshevsky, podem ser assim interpretadas: não se trata de identificar de onde vieram os fragmentos, ou o que estão a citar, se é que estão; mas como eles, contribuindo para o prosseguimento dos fraseados agitados e incansáveis, manifestam diferenças de gravação, instrumentação, estilo. Em *Red Carpet* (2005), Creshevsky oferece uma sequência de fragmentos, claramente retirados de gravações instrumentais diversas. As operações que utiliza não levantam à escuta a pergunta em relação à multiplicação da autoria – apenas indicam que havia material, feito por outros, que foi cuidadosamente selecionado: gestos de arpejos ascendentes, escalas ascendentes e depois descendentes, figurações harmônicas cíclicas e acordes. Depois, tal como sons instrumentais são aproveitados, aproveitou-se as diferenças geradas pela heterogeneidade sonora dentro desse material, e com ele foi composta uma música. O fato de nenhuma gravação ser especialmente atribuível a um intérprete específico, e de que os fragmentos são curtos demais para permitirem uma inferência quanto à composição da qual eles advêm, os torna convenientes e então tomados como objetos musicais, conteúdo para as frenéticas montagens de Creshevsky. Música concreta-só-que-não.

15. Na obra *Distill* (1995), de John Wall, há uma combinação entre material retirado de CDs de música e material especialmente gravado para as composições. E não há como determinar, pela escuta, a qual dos dois tipos pertencem os materiais: amostras não especialmente referenciais; gravações com qualidade sonoras similares e/ou gestos parecidos e/ou tratamentos composicionais equivalentes. Camadas, *loops*, interjeições: montagem. Dos diversos sons, os de instrumento de cordas grave me remetem ao contrabaixista John Edwards. A microfonia e bateria de rock que aparecem, destoam, mas talvez por isso mesmo são usadas como articuladores de mudanças de textura.

16. Uma escuta de trabalho, que escuta as músicas em sua possível destinação – a reciclagem musical; outra escuta de apreciação, que escuta as músicas escutando-as, sem uma colocação de função *a priori*. Que ambas se misturem, que sejam polos em tensão, é natural; o musicólogo o faz, de repente só escutando estruturas e estruturações, em meio a um concerto. Imagino uma situação em que não existam mais obras, mas apenas peças, ou mais explicitamente, camadas sonoras e

momentos prediletos. Coletar objetos musicais.

### Referências Bibliográficas

FISK, Charles. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001.

GOODMAN, Nelson. Some Questions Concerning Quotation. In: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1985. p. 41-56.

LAND, Nick. Machinic Desire. In: *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Windsor Quarry: Urbanomic, 2011. p. 319-344.

SILVEIRA, Henrique Iwao. Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração - Três Abordagens: Velocity, O Chá e Product Placements. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 21, 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2011. p. 1566-1571.

\_\_\_\_\_. Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental. Dissertação (Mestrado em musicologia). São Paulo: Escola de Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

WATKINS, Glenn. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: Belknap Press, 1994.

**Henrique Iwao Jardim da Silveira.** é compositor, performer e educador musical, nascido em Botucatu em 1983. Bacharel em composição pela UNICAMP (2006); mestre em musicologia pela USP (2012). Um dos idealizadores e fundadores do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUn). Fundador e membro diretor do Ibrasotope, núcleo de música experimental com sede em São Paulo (2007-2012). Curador da série Música de Invenção: Experimental e Improvisada (MIEI, Ccult UFMG, 2013-2014). Fundador e participante do selo de música experimental Seminal Records (2014-). Educador pela escola de arte e tecnologia Oi Kabum! Belo Horizonte (2012-). Toca e organiza o evento de improvisação livre QI, com Matthias Koole. Se apresenta musicalmente com os grupos Epilepsia (com J.-P. Caron), Infinito Menos (com Koole e Mário Del Nunzio) e Coletivo D'Istante.

**“Isso aí (ainda) é música!”:  
rascunhos do XI ENCUN para uma atualização  
do imenso guarda-chuva da composição musical  
(a quem/onde interessar ainda possa...)**

**Luiz E. Castelões (IAD/UFJF)**

**Avante-proposta:** *Convidado a submeter um artigo para a publicação vinculada ao XI ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários), que em sua edição de 2013 foi realizado na UFPB, aceitei de pronto e com muito gosto, ao mesmo tempo em que fazendo a contra-proposta de que o texto fosse uma espécie de ensaio minimamente informal e interativo (em bom português: rascunhar algo e depois convidar os colegas para interagir livremente com o texto, inserindo a contribuição deles diretamente no mesmo...).*<sup>1</sup>

*Apesar de consciente dos limites que a fixação em papel impõe à continuidade de uma interatividade qualquer, certamente buscava algo fora do (ou pelo menos mais solto em relação ao) paradigma “paper acadêmico-científico” ao qual se está no mais das vezes restrito no atual ambiente acadêmico-musical brasileiro – e isso em consonância com muitos dos colegas de ENCUN, que afirmavam não achar espaço propício para publicações de tal natureza.*<sup>2</sup>

*O organizador do ENCUN e editor da publicação, Valério Fiel da Costa, com sua costumeira generosidade e abertura, me concedeu gentilmente este espaço, o qual uso a partir de agora da maneira mais cândida possível e com o intuito principal de registrar de forma dispersa alguns dos anseios que detectei em tal encontro e com os quais me identifico particularmente.*

*O presente ensaio é, então, minha primeira e modesta contribuição em direção a uma inclusão mais visceral e auto-consciente de uma intelectualidade informal e interativa em artigos acadêmicos sobre composição musical, com base em argumentos velhos-conhecidos: a composição musical não é apenas lógica, racional, científica, verbal, ultrarromântica e etnocêntrica, de modo que tais recortes para nosso campo de atuação e estudos, se potencialmente úteis para investigações de aspectos muito localizados, constituem, em um plano mais geral e ainda bem necessário à invenção sonora/musical, uma amputação grosseira e frustrante.*

## **Introdução**

Se a área (sub-área? especialidade?) da composição musical pretende alguma sobrevivência minimamente saudável no contexto acadêmico brasileiro (espelhando uma suposta híper-vitalidade de suas práticas extra-muros<sup>3</sup>), então ela necessita de uma estratégia de sobrevivência

---

1 Foram convidados a interagir com o presente ensaio: Alexandre Torres Porres (Sonologia), Antônio Celso Ribeiro (Composição), Bruno Py (Música Popular), Débora Baldelli (Etnomusicologia), Guilherme Lunhani (Composição), Jean-Pierre Caron (Música, Filosofia), Marta Castello Branco (Performance Musical, Educação Musical), Martin Herraiz (Composição), Pablo de Vargas Guimarães (Performance Musical, Educação) e Pedro Albuquerque (Educação). Suas contribuições foram inseridas em notas de pé de página ao longo do texto, conforme o permitido pelos prazos de publicação desta revista. O presente ensaio tem, portanto, pelo menos duas possibilidades de leitura: a primeira, limitada ao corpo do texto, se restringe às minhas propostas iniciais, já a segunda, incluindo as notas de pé de página, apresenta um quadro ainda mais digressivo e complexo, graças às contribuições dos convidados.

2 Uma das raras exceções atualmente é a “Linda”, revista online voltada à cultura eletroacústica e editada por Tiago de Mello (disponível em: <http://linda.nmelindo.com/>).

3 Digo “suposta” porque a percepção de tal vitalidade extra-muros está longe de ser um consenso mesmo no universo restrito dos comentadores convidados e das referências listadas neste ensaio. Embora ela seja corroborada por alguns (ver comentários de Py e Caron ao longo das próximas páginas), ela é veementemente contestada por outros, como nos testemunhos de Lyra (2013), Dourado (2013) e Ribeiro (2014). Este último chega a afirmar que “nos moldes universitários que são avaliados pelo MEC [...] [o] compositor vira musicólogo (!) e vai torcer para ser aprovado em um concurso para docente em alguma universidade federal, estadual ou particular. Poucos são os compositores (no mundo) que conseguem sobreviver da composição”, no que Herraiz (2014) protesta: “É óbvio que existe música

razoavelmente eficaz – porosa, flexível, ágil, mutante, integradora e não circunscrita a muros, espaciais ou mentais.

Neste sentido, parece-me que alguma capacidade de atualização da área em questão se impõe – embora por “atualização” eu realmente não esteja querendo dizer a imitação cíclica e automática de modelos das “metrópoles” ou uma visão meramente técnica-irrefletida da área. Não falarei quase nada aqui sobre técnica no sentido de uma coleção de procedimentos pinçados, embora minha abordagem tampouco implique um desprezo por esta ou que o que ora se afirma não tenha um impacto sobre esta – o debate é de fato tão amplo que inevitavelmente terá impacto potencial sobre quaisquer aspectos pontuais da composição...

Provisoriamente, intuo que por “atualização” esteja querendo dizer pelo menos duas coisas: (1) o guarda-chuva incomensuravelmente aberto, ou seja, o abarcamento de quaisquer práticas de fazer sonoro/musical que porventura ainda não estejam incluídas na área da composição musical (e “quaisquer” aqui não é força de expressão, quaisquer = todas que existiram, existem e existirão), e (2) o guarda-chuva sob medida, isto é, a adequação circunstancial da concepção de composição musical ao contexto particular de aprendizagem/vivência do sujeito que se coloca circunstancialmente como aluno<sup>4</sup>, já que presumo que seja plenamente possível discutir invenção/criatividade partindo-se de qualquer prática de fazer sonoro/musical.

Mais radicalmente, trata-se de lembrar ao sujeito – quero dizer: a qualquer sujeito – que ele é, ao menos potencialmente, o sujeito de/em sua própria música. Deve estar aí a radicalidade do ensino da composição musical: lembrar a seu interlocutor de algo que ele pode ter esquecido – que ele/ela já é o sujeito de sua própria música, seja lá em que estado se encontre(m).

Particularmente e por outro lado, quero evitar o quanto possível construir apenas uma análise crítica a erros passados (no estilo diagnóstico) – algo já feito com mais competência e riqueza de detalhes do que o permitido por este espaço e este autor (em trechos de Tragtenberg 2012, por ex.). O presente trabalho pretende ser de caráter mais propositivo, voltado ao presente/futuro, refletindo discussões nacionais do XI ENCUN (da UFPB, 2013) e norteando, num plano mais local(izado), o desdobramento do Bacharelado em composição musical da UFJF, inaugurado em 2014.

A forma escolhida para apresentação das reflexões trazidas aqui é a do rascunho, que traz consigo a provocação da incompletude, do provisório, do efêmero – a meu ver, muito mais adequada à comunicação sobre a (adaptação à) impermanência e ao convite à participação ativa do leitor como sujeito de sua música (e na interpretação do texto) do que métodos mais sistemáticos e categóricos

---

além da que se faz na academia, mesmo porque, via de regra, até onde eu sei, no Brasil, NÃO SE FAZ MÚSICA na academia. Se fazem teses, dissertações, artigos, simpósios, congressos [...], mas toda e qualquer atividade artística, mesmo que aconteça 'dentro dos muros' da universidade, é feita 'em paralelo', isto é, a universidade pode até ceder espaço, material etc. etc. mas não vai contar isso como atividade acadêmica, e o impacto na vida acadêmica dos envolvidos vai se limitar a mais um item na seção mais irrelevante do currículo [L]attes. Em outras palavras, atividade artística dentro da academia é tratada como uma espécie de 'hobby' e até mesmo um empecilho para a vida acadêmica, já que, na maioria dos casos, tanto professores quanto alunos são obrigados a sacrificar seu rendimento acadêmico se quiserem se dedicar verdadeiramente a alguma atividade artística. De qualquer forma, tudo que permanece dentro dos muros da universidade não tem praticamente nenhuma repercussão fora dela, de modo que 99% de toda a produção artística que seja, de alguma forma, socialmente relevante - MESMO no meio da assim chamada 'música erudita' - acontece fora da academia mesmo, em SESCs, teatros, salas de concerto, praças, viadutos etc. etc. É óbvio que ninguém mais 'vive de composição' - para mim a mera cogitação dessa idéia já é ridícula, aliás, e denuncia um ideal romântico anacrônico totalmente alienado ao funcionamento da sociedade e da ind[ú]stria cultural no século XXI”.

4 Albuquerque (2014), lembra, em reação a este parágrafo, que as funções de professor e aluno são intercambiáveis (o que fora apenas timidamente sugerido por minha escolha da palavra “circunstancialmente”).

de reflexão e exposição de ideias.<sup>5</sup>

Esta “informalidade acadêmica” (vou me permitir o uso do que pode parecer uma impossibilidade), presente tanto no formato do presente ensaio quanto na seleção de fontes (as quais não se limitam a obras chanceladas e artigos de periódicos acadêmico-científicos, mas inclui artigos de jornal, debates via e-mail e *posts* de redes sociais, veículos onde a opinião geralmente se revela mais espontânea e radical, menos medida e calculada), reflete a parte informal do XI ENCUN, aquela que ocorre no *coffee break*, ou em torno da mesa.

A quem pode interessar este trabalho? Creio que mais ao ingressante em cursos universitários de música, o “calouro”, e mais especificamente ao estudante de composição, aqui vista em sua versão atualizada e expandida (ou seja, ela certamente inclui o Arranjo, a Improvisação, com performance humana ou para além do humano, sem exclusão de gênero, a Sonorização, sua articulação com outras artes e áreas de estudo, etc.).

A presente reflexão pode também interessar em alguma medida ao pesquisador da especialidade que ainda tem o atrevimento de falar em “Música” e “Composição Musical” – estas velhas palavras que funcionam como um guarda-chuva onde, creio e reitero, cabe de tudo – em um ambiente acadêmico onde qualquer outro significante provavelmente lhe trará mais dividendos e um marketing de desbravador.

## Rascunhos

**1. Em defesa do debate significativo em vez dos esportes de troca de significantes.** Trocar periodicamente a palavra mantendo-se a coisa por ela denotada pode ser um jogo atraente de neomania (sempre em moda na academia), o qual funciona bem no estímulo ao consumo de “novas” mercadorias acadêmicas e na alternância entre “corporações” acadêmicas que competem entre si pela maior fatia do “mercado”.

Entretanto, repensando a academia em termos menos idealizadores de um “novo”, de “corporações” ou de um “mercado”, seria de se perguntar se tamanha dedicação na fabricação de significantes não pode acarretar uma certa alienação, ou mesmo um desligamento, em relação aos próprios significados inicial ou supostamente envolvidos, que ao menos em tese seriam o foco de qualquer debate (pelo menos de um debate que não seja exclusiva ou majoritariamente auto-referente).

Quero chamar atenção sobretudo para a constatação de que eventualmente na academia musical pode-se desembocar num passatempo muito mais de troca de significantes do que de reflexão sobre significados (e práticas), não à toa a avalanche de críticas à presença da música na universidade cujo mote é justamente sua alienação em relação às práticas e significados musicais extra-muros.<sup>6</sup>

Um paradoxo inescapável, próprio à nossa área: a discussão acadêmica sobre música se arrisca a dedicar-se muito mais ao esporte de trocas de palavras (significantes) do que a sons ou à música.

(...)

Dedicação às trocas de palavras e, em última instância, à própria palavra. A palavra vai mandar, se é que já não manda! No âmbito da música, isso me parece um preconceito e um prejuízo, como vou

---

5 Para uma investigação mais ampla acerca do ensaístico e do fragmentário, fora da Música, ver por ex. Preciosa (2010) e Barrento (2010).

6 Herraiz (2014), por ex., afirma que: “quem está fazendo arte na academia o está fazendo por conta própria e a contragosto dela”.

esboçar mais à frente.

De forma mais concentrada, me permito indagar um pouco além: até que ponto discute-se em nossa área uma mudança apenas de significantes ou efetivamente de significados? Exemplos *en passant*: até onde posso ver/ouvir, composição musical sempre envolveu algum tipo de criação/invenção sonora/musical, sempre envolveu som e arte (sempre foi uma “arte sonora”<sup>7</sup>), muito frequentemente envolveu algum tipo visceral de experimentação sonora/musical (Machaut, Monteverdi, Gesualdo, Bach, Beethoven maduro e tardio, Webern jovem, Cage, Rosa, Cavaquinho, Hendrix, Baianos, Buarque...) e sempre de modo impermanente (inclusive em relação à alternância e mutação das tecnologias em jogo), de modo que não vislumbro uma distinção essencial, radical em nosso tempo – quero dizer: pelo menos não uma distinção da magnitude que justifique o anúncio de um novo e salvador título/significante para a atividade.

Entretanto, detecto uma crescente vergonha no meio acadêmico-musical brasileiro de se falar em “música” ou “composição musical”, substituídas invariavelmente por sinônimos e eufemismos, ou híper-segmentadas por subconjuntos que facilmente caberiam em seus guarda-chuvas incomensuráveis.

Não seria, então, talvez mais atraente e proveitoso discutir a coisa (significados) em vez de embarcarmos no círculo vicioso (loop?) da (re)fabricação e marketingue de significantes, um novo nome a cada verão?

Fiquem à vontade pra chamar do que queiram chamar, mas... Isso aí (ainda) é música!!!

\*\*\*

**2. Pertencimento e propriedade.** No ambiente meio-palavra meio-coisa descrito acima, então, o animal da academia-musical parece ter à mão mais ou menos duas opções: (1) cunhar um (ou pegar carona num) novo termo-nicho-gueto em substituição à música e à composição musical, garantir o registro de seu *copyright* (ou, no mínimo, um lugar de importância em sua história local e/ou universal) e reforçar a crença neste novo significante, ou (2) contentar-se em pertencer a algo sobre o qual ninguém detém propriedade, por ex., o peix'ensaboado, guarda-chuv'incomensurável da música e da composição musical. Os termos parecem de uma radicalidade contumaz (e/ou... ingênua?) e de uma decisão visceral, vital, de sobrevivência – e é assim que alguns vivem –, mas também podem ser interpretados com a leveza e o descompromisso de uma pescaria (embora não sem consequências).

De todo modo, uma decisão, talvez voluntária, talvez fruto de necessidade, mas frequentemente inevitável, se coloca ao músico/acadêmico a princípio não-doutrinado e não-alinhado: as escolhas de pertencimento e propriedade.

\*\*\*

**3. Em defesa do não-verbal e da Música, frente à prevalência acachapante da palavra.**

---

7 O fato de que Landy (2007) diz que “I myself would have no problem in calling any of the four examples 'music' [exemplos que incluem uma instalação sonora interativa, música eletroacústica, DJs e design sonoro]” (p. 7) talvez demonstre que a ojeriza de certa parcela da arte sonora direcionada à Música como um todo (em vez de a instituições específicas, ou a um certo status quo) talvez seja exagerada, mais realista que o Leigh. Na mesma direção, Solomos (2013) afirma que “d'autres artistes catégorisés comme 'sonores' font peut-être – tout simplement – de la *musique*...” (p. 5); e Sérgio Freire, na Apresentação do livro de Iazzetta (2009), coloca que “se é legítima a necessidade de afirmação de novas áreas de conhecimento e atuação musicais, também não é menos legítima a sensação de que estamos apenas fazendo música...” (p. 15).

Gostaria de retomar um paradoxo fundamental acerca da presença da música na universidade, já esboçado em um rascunho anterior mas apenas como possibilidade: a acachapante prevalência da palavra sobre sons não-verbais e sobre a música (constituída frequentemente de sons não-verbais, observa-se) nesse ambiente e, portanto, nos rituais desse ambiente. A palavra manda!

A se lamentar é que este fato, sozinho, já coloca de antemão a música como subserviente a outras disciplinas (invariavelmente muito mais verbais) em abordagens interdisciplinares. Nunca é demais perguntar: qual o nível de conforto do músico que é também um acadêmico da música em relação a essa situação?

(...)

Vale, no mínimo, deixar registrado o esforço que muito frequentemente tem que ser investido pra que música, som e escuta participem do meio acadêmico em pé de igualdade com a palavra – ao menos no que diz respeito aos espaços universitários dedicados à música (ver, por ex., Dourado 2013).

Irônica e paradoxalmente, a música tem mais tradição como área de estudos no Ocidente do que várias áreas muito mais recentes mas com muito mais força na academia – será que devido à maior verbalidade (e racionalidade?) destas... (??)<sup>8</sup>

\*\*\*

**4. Em defesa de uma abordagem da irracionalidade (ou de outras racionalidades) em composição musical, via informalidade acadêmica.** Composição musical não parece um campo absolutamente racional/científico (no sentido do que se chama de razão e ciência até agora), mas, a julgar pelo perfil recente das publicações brasileiras, tornou-se mais realista que o rei, mais duro que as ciências duras, mais etnocêntrico do que qualquer etnia do centro e mais cerimonioso e sisudo que o mais reverente mestre de cerimônias. Dada a pelo menos parcial inadequação de nosso objeto de estudo face ao que é permitido dentro do atual território acadêmico-científico nacional, não seria o caso de se adotar alguma parcela de informalidade acadêmica (passando “por fora” do presente “crivo”), uma que nos permita uma visão/audição mais ampla do objeto de estudo?

(...)

Talvez seja o caso até de ao menos se perguntar, por um segundo que seja, se os comitês científicos

---

8 Existe um pano de fundo tenso por trás deste debate, referente aos modelos europeu e norte-americano de inserção da música na universidade e como o Brasil se articula com eles. O modelo, digamos, “europeu”, de dualismo entre universidade e conservatório, com a primeira se concentrando na porção mais musicológica, mais verbal, e o segundo se dedicando à porção mais prática, aplicada, embora muito desejado no Brasil, não é (ou é mal) realizado por aqui, sobretudo pela fraqueza de nossos conservatórios, mas também pela subsequente necessidade de a universidade abarcar, tardiamente, ambas as funções. O depoimento de Herraiz (2014) traz em si a defesa desse modelo: “minha experiência limitada, mas extensa, dentro e fora do ambiente acadêmico só serviu para me convencer de que a academia NÃO É lugar para se fazer arte, e de que quem vai para academia com a intenção de fazer arte está indo pro lugar errado. De modo que eu me pergunto se esses poucos artistas que vivem na academia não deveriam estar muito mais preocupados em libertar a sua arte dela e fazer com que seu trabalho circule fora dos muros da universidade, nos ambientes mais variados possíveis, do que em criar dentro da academia uma zona de conforto que lhes permita continuar fazendo, para um público seletivo de colegas e alunos, alheios ao mundo exterior, sua arte pacífica e sedentária. Para mim isso é se acomodar, e vai contra a própria essência da arte”. Por outro lado, o modelo “norte-americano”, em grande medida privado (caro!) e integrador de ambas as funções, acadêmica e artística, na própria universidade, tem-se demonstrado de difícil instalação por aqui, devido à comparativamente menor oferta de recursos disponíveis para a Música em universidades públicas brasileiras e, por outro lado, ao desinteresse de nossas instituições privadas em cursos superiores de Música. Haveria uma terceira via?

para algo não-necessariamente-tão-científico fazem muito sentido (ou qual sentido), se a contabilidade do pensamento e da atuação musicais são tão frutíferas, se a música e a composição musical como esportes valem a pena, se o prêmio dentro deste castelão vale mesmo a pena, e assim por diante.

Mesmo numa perspectiva científica minimamente atualizada (até na visão de um bruto não-cientista como eu!), não seria necessária alguma atenção ao material de que se fala, em vez de seu esmagamento por uma metodologia endurecida qualquer, adotada automática e acriticamente, sem flexibilidade nenhuma para com o objeto de estudo, ainda que obediente aos manuais de bons costumes das “metrópoles” e das agências de fomento?

Caso afirmativo, então a atual postura “acadêmico-científica” em música e composição musical periga ser mais cientificista do que propriamente científica, mais reverente do que referente, mais interessada do que interessada, mais voltada para si do que para o próprio suposto objeto de estudo, extremamente caricatural como as mais acachapantes caricaturas de Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Noel Rosa!

E, novamente no caso afirmativo, será necessário fazer e falar de música e composição musical na academia em termos menos duros, menos cientificistas (no sentido de uma ciência pétreia, descritiva, imóvel e desencarnada, que vem na esteira da ciência tornada religião no lugar da religião, do positivismo, da ordem e progresso, que depois reencarna no mantra das novas tecnologias tornadas religião no lugar da religião, e assim por diante) – e, conseqüentemente, menos caricaturais.<sup>9</sup>

A próxima pergunta, a qual por enquanto não tenho recursos que me permitam respondê-la categoricamente, seria o quanto e como isto seria possível/viável no habitat da academia musical brasileira atual e futura. A ver...<sup>10</sup>

\*\*\*

**5. Composição musical é “coxinha”?!?** Um dos argumentos que gostaria de desmontar para reerguer em novas bases nos próximos rascunhos é o de que música e composição musical seriam “coxinha” (espero que o sentido dessa gíria seja razoavelmente alcançável em outras geografias e momentos).

Quero propor que mesmo levando-se em consideração que a composição musical tida como

---

9 O problema ganha contornos ainda mais tortuosos quando entram em cena certas ferramentas das agências de fomento como o Qualis, o qual tem tido um papel discutível na academia musical brasileira devido, entre outros motivos, ao seu uso distorcido para avaliação de pesquisadores tomados individualmente (em vez de para medir o impacto em programas inteiros), à escassez de periódicos que tratem de composição musical e/ou música e tecnologia entre os que detêm nota A1 e à escassez ou nota baixíssima de periódicos de renome internacional que tratem de composição musical e/ou música e tecnologia na referida lista (fazendo com que acadêmicos dessas especialidades que sejam os primeiros brasileiros a ali escreverem não tenham sua produção contabilizada, o que obviamente desmotiva a internacionalização da produção bibliográfica nacional). O tema, que relancei na lista de Sonologia (<[sonologia-l@listas.unicamp.br](mailto:sonologia-l@listas.unicamp.br)>) recentemente, sob o título “Qualis”, motivou um debate com mais de uma centena de inserções até o momento desta publicação e tem pipocado até em blogs (ver, por ex., Souza 2014).

10 Py (2014) pondera em relação a possíveis contribuições entre composição musical, criatividade e ciência que: “esforços da psicologia e da neurociência têm muito a contribuir transversalmente. Pouquíssimo se fala em técnicas criativas no ambiente acadêmico musical. Neste sentido, as práticas mais espontâneas das vertentes populares e experimentais avançam intensamente mais, pois encontram espaço aberto. Pode ser que a ampliação das pesquisas com 'sons não-verbais' no contexto brasileiro dependa de bases científicas mais 'sólidas' (leia-se, aceitáveis em certos meios). Aqui, o entendimento das experiências estéticas e das atividades práticas composicionais sofrem com a falta de objetivos definidos, o que certamente contribui para o esvaziamento das oportunidades de pesquisa, desenvolvimento e trabalho”.

“erudita” quase sempre se alinhou com o poder em cada época (Igreja, aristocracia, burguesia, estado nacionalista/fascista, [neo]colonialismos, conglomerados transnacionais de telecomunicação) – e aqui é possível supor que a origem do ódio de certo “underground” à música e à composição musical seja tanto ideológica quanto estética –, a atividade de criação e invenção de sons (ou seja, a atividade da composição musical propriamente dita) não parece ter de estar intrinsecamente alinhada ao poder (institucional, estatal, patrimonial, etnocêntrico, patriarcal, etc.<sup>11</sup>). Nômades condutores de rebanho em Tuva compõem (Levin 2006), trabalhadores compõem, escravos e ex-escravos compunham.

Paralelamente, uma outra forma de refinar o argumento, sem precisar sair do âmbito da própria composição musical ocidental, seria através da filtragem do legado da mesma, deixando passar a parte mais desagradável do legado (política, institucional) e retendo o “sublime” e as “obras de arte” – isso, claro, na hipótese talvez cada vez mais remota de que se acredite que Machaut, Gesualdo, Bach, Webern e tantos outros fizeram “obras de arte” (eu acredito).<sup>12</sup>

Em suma, então, ao legado “cozinha” do aspecto mais político-institucional da composição musical tida como “erudita”, podem-se contrapor tanto (1) o fato de que a atividade da invenção sonora/musical (isto é, a composição musical propriamente dita) não foi/é monopólio dos personagens com este perfil político-institucional, quanto (2) que, mesmo neste âmbito restrito, o desagradável legado político-institucional pode ser compensado pelo “sublime” e as “obras de arte”.

\*\*\*

**6. Composição musical é uma atividade essencialmente egóica?** Nos casos de tentativa de diminuição ou cancelamento do ego (eu penso, no geral, em formas praticadas de budismo<sup>13</sup> – orientalista? – no ocidente, na meditação transcendental, em Osho e nos seguidores de Satyaprem [espécie de “guru” brasileiro, em algum momento discípulo de Osho]), indago se essa diminuição ou cancelamento do ego é mesmo, ou o quanto é, possível em composição musical. Posto de outra forma: composição musical é essencialmente uma atividade egóica, expressão de um ego, de uma vontade individual, ou existe um outro caminho?

Na busca por uma resposta provisória, possível, podemos primeiramente nos referir ao que segundo os manuais de história da música seriam formas de cancelamento do eu, da vontade, do irracional (que haviam desembocado, conforme uma certa interpretação, no nazismo), muito comuns na música do pós-2a-guerra (ver, por ex., Menezes 2002, p. 204); tentativas estas que seguiam a via da entrega das decisões em composição musical ora a um suposto<sup>14</sup> ultra-racionalismo (serialismo integral, composição automática) ora ao “acaso” e à “aleatoriedade” (Cage e o pessoal da improvisação livre).

---

11 A não ser talvez no caso da música que necessita de pesado apoio institucional para sua realização – por ex., aquela envolvendo grandes orquestras ou novas tecnologias que sejam caras, inacessíveis.

12 É claro que estou usando uma visão de “obra de arte” ingênua aqui: uma muito mais voltada para o âmbito pessoal, íntimo, do que sedimentada política e institucionalmente.

13 Neste ponto, Branco (2014) pondera: “Eu não relaciono o Budismo com um cancelamento do ego neste sentido, mas justamente com o contrário: com a revelação da natureza real do ser. Não sei o que você acha, mas talvez valha a pena tirar a palavra 'Budismo' e deixar este termo ótimo 'orientalismo'. O Buda Sidarta não deixou de ser um 'ser' depois da iluminação, entende? Ele não se identificava consigo mesmo, mas este conceito de identificação não significa diminuição do ser (significa aumento!) Provocativamente, eu diria que ele comporia melhor depois da iluminação!”.

14 Digo “suposto” porque um racionalismo lógico-matemático (ou linguístico, ou biológico) não corresponde necessariamente a uma lógica musical. Daí que um racionalismo lógico-matemático pode gerar produtos “anti-musicais” (ou “ilógicos musicalmente”), ao menos sob um certo ponto de escuta em particular. Aqui, a experiência prática, direta, com a composição algorítmica permitirá um melhor entendimento do sentido pretendido.

Seguindo uma interpretação radical, remover o ego seria remover a vontade, qualquer vontade, inclusive a vontade de fazer música<sup>15</sup>. Ou seja, a composição musical e o compositor passariam a não fazer muito sentido em um tal contexto – e eu me pergunto se Cage catando cogumelo ou jogando xadrez não faziam parte dessa radicalização (se bem que se pode perfeitamente “ter vontade” de jogar xadrez ou jantar cogumelos).<sup>16</sup>

Ao mesmo tempo, (1) a crítica de Cage à forma como outros utilizaram o “acaso” no momento posterior à sua própria adesão demonstra que, pelo menos em composição musical, o “acaso” nunca é tão “ao acaso” assim, no mínimo porque existe alguém decidindo, alguém que faz as perguntas (“certas”) e joga os dados e determina/interpreta as correspondências entre os resultados obtidos e o que se vai entregar como “música” (parâmetros sonoros/musicais, gráficos, textos), (2) a exigência de Cage quanto a um certo resultado a ser obtido na performance musical, como contam as anedotas de sua vinda ao Brasil no final do séc. XX, mostram que um “ego” ainda está ali.

Numa outra via de interpretação, a ruptura em relação ao Romantismo e ao “eu-Romântico” atribuída ao modernismo ou ao pós-2a-guerra (“acazos” e “serialismos”) não foi tão ruptura assim e continuaríamos seguindo o paradigma do compositor romântico, super-egóico – o qual se expressa, tem uma linguagem absolutamente própria e leva isto às últimas consequências (a música negativa, a música sem sons, a música só de ruídos, a música que não é mais música, etc.). Estaríamos vivendo ainda, então, uma espécie de exagero do Romantismo, a tal ponto que a linguagem proposta por certos compositores é tão apenas sua que não é inteligível, fruível por quase mais ninguém, mas ele está absolutamente convicto a despeito de qualquer posição em contrário.

Outra hipótese seria a de cancelamento do próprio ego via erguimento, exaltação do Outro. O Outro em questão podendo ser de natureza divina – como na ultrarreligiosidade explicitamente colocada em música (em J. S. Bach, ou no “A Love Supreme” de Coltrane) –, ou de natureza humana.

Neste segundo caso, lembro de exemplos geralmente referidos como “expição de culpa” de um grupo social em relação a um outro grupo social explorado pelo primeiro: adotar sua música seria uma espécie de inversão moral, ou lúdica, de hierarquias rígidas e injustas realizada exclusivamente através da música – ou possivelmente incluindo também um discurso amistoso. O carnaval. Os nacionalismos brasileiros dos séculos XIX e XX em que descendentes de europeus exaltam “o índio”, ou “o negro”, frequentemente idealizados como “bom selvagem” e/ou herói medieval de capa e espada, adotando suas músicas, ou o que eles consideram ser suas músicas. A moda do forró nordestino no Rio de Janeiro no final da década de 90 do séc. XX (reeditado por jovens de classe média do sudeste). E a trajetória do samba nos últimos cem anos, alçado de música marginal a música nacional por excelência, coisa fina, de bom gosto, etc.

Finalmente, em relação à improvisação, é preciso dizer antes de mais nada que, sob a perspectiva das propostas mais fundamentais deste ensaio, improvisação faz indubitavelmente parte da composição musical. Sem ressalvas.

Dito isto, é preciso reconhecer em seguida que sob a alcunha da Improvisação residem práticas musicais bem diversas entre si, do ponto de vista da criação sonora/musical envolvida.

Tendo em vista a limitação de espaço, me limito a comentar duas delas: a improvisação mais

---

15 Lunhani (2014) discorda neste ponto: “[A]credito que remover o ego não retire a vontade; apenas movimenta a vontade para um fazer mais comunitário: m[úsica religiosa, marchinhas...]; v[ê-]se a compreensão de um fazer musical em uma consciência mais social”.

16 Tenney (1983, p. 7) usa o termo “renunciation” (*renúncia*), em vez de “cancelamento” ou “diminuição” (do ego) no caso de Cage.

comum em música popular (urbana, instrumental) atual e as improvisações tidas como “livres”.

A improvisação em música popular atual (por ex., no jazz e em gêneros brasileiros) geralmente gravita em torno de um “tema”, cujos traços melódicos e harmônicos são levados em consideração na construção de um improviso específico levado a cabo, concretizado, em uma dada sessão para este “tema”. Neste sentido, ela difere da composição em tempo diferido apenas no fato de que, ao menos em tese, o tempo para tomada de decisões composicionais ali é mais curto (o chamado “tempo-real”), não havendo possibilidade para reescritura, na medida em que o tempo não volta atrás (isto se consideramos uma sessão individualmente, pois é óbvio que entre sessões existe a possibilidade de alteração de decisões, de reescritura, mesmo que “oralmente” em vez de através de escrita musical).

Justamente, se considerarmos essa possibilidade de mudança e construção cumulativa entre sessões (provavelmente um traço fundamental do tipo de improvisação em questão), então este tipo de improvisação se parece muito com uma tradição de comentário de textos selecionados, em que os textos são temas “clássicos”, os quais são retomados inúmeras vezes ao longo de décadas – e aqui é perfeitamente possível alegar que o improviso está sendo recomposto cumulativamente a cada vez que o tema é retomado para uma nova sessão e esta forma de improviso seria, portanto, muito mais próxima da composição em tempo diferido do que usualmente se alega.

No caso das improvisações tidas como “livres”, antes de qualquer debate é preciso determinar minimamente em relação a quem exatamente elas seriam “livres”. A princípio, suponho que elas possam ser livres em relação a uma certa educação musical (ou a qualquer educação musical), livres de qualquer forma de pensamento, ou livres em relação a um corpo, a uma certa fisicalidade. Essas possibilidades podem-se demonstrar mais ou menos realizáveis.

É fácil imaginar a liberdade em relação a uma certa educação musical (abandono os materiais que me foram ensinados – acordes, escalas, etc. – e passo a usar ruídos, por ex.), mas é muito mais difícil imaginar a liberdade em relação a qualquer educação musical, porque isto implicaria um indivíduo que cresce em isolamento total em relação a qualquer música (uma situação talvez inédita).

A liberdade em relação a qualquer forma de pensamento me faz lembrar das práticas de meditação que buscam justamente isso, de modo que, em tese, este tipo de improvisação livre implicaria um estado semelhante, de total suspensão, no qual não se pensa em absolutamente nada enquanto se toca. Por quanto tempo, ou sob que condições, isto é de fato possível?

Analogamente, a liberdade em relação ao próprio corpo enquanto se toca com o corpo parece uma impossibilidade, ou talvez seja seriamente limitada pelo tempo que se consegue manter-se sem controle (consciente) sobre sua própria coordenação motora.

De todo modo, a improvisação tida como “livre” certamente permite situações de menor controle sobre os materiais e procedimentos utilizados para se fazer música do que as improvisações mais comuns em música popular (as de “comentário de texto”), na medida em que estas são fortemente ancoradas no controle, na educação musical, em tradições e na retomada de “temas”, materiais e procedimentos.

\*\*\*

**7. Uma moda estranha na academia musical: falar-se de interdisciplinaridade em música como uma novidade.** Já que se falou em interdisciplinaridade em rascunhos anteriores, vale lembrar que a composição musical é referida como sendo interdisciplinar muito antes do advento

deste termo. Estão já lá nas referências da antiguidade clássica as menções à música como derivada do canto de pássaro, como 4o ramo da Matemática (incluindo sua vinculação com a Astronomia) e seu suporte ao Teatro (e ao texto). No caso da composição musical, a interdisciplinaridade não é uma moda passageira, mas algo intrínseco e histórico à própria atividade, visceral mesmo – e não só no Ocidente (Daniélou 1959).

Assim sendo que falar de interdisciplinaridade em música como uma novidade, como proposta renovadora, como um slogan salvador, só pode ser ingenuidade, desconhecimento, oportunismo do habitat acadêmico, ou a correção de maus hábitos adquiridos recentemente via didáticas do bizarro em música – já que a antiguidade em Música, o “tradicional”, não foi necessariamente anti-interdisciplinaridade.<sup>17</sup>

\*\*\*

**8. Uma dificuldade palpável do a presente acadêmico-musical: articular o aspecto intrinsecamente interdisciplinar da composição musical com o arcabouço endurecido das agências de fomento.** Articulando a interdisciplinaridade ora mencionada com a distribuição das áreas em agências de fomento brasileiras como a Capes, indago se a composição musical tem que estar necessariamente onde está (ou seja, na grande área da “Linguística, Letras e Artes”) e até se ela tem que estar imóvel, rígida, em contraste ao dinamismo do mundo extra-Capes.

Dados relativos às pesquisas e atuações de compositores e acadêmicos da composição musical me levam a achar que não, já que várias abordagens atuais estão mais próximas das ciências exatas, computação, engenharia, ou até da biologia, do que das ciências humanas – e, mesmo dentro destas, caberia questionar se muitas investigações não estão mais próximas da Filosofia do que das Letras.

Cito o exemplo de Jean-Pierre Caron, que articula muito claramente sua produção composicional com um certo pensamento filosófico, pesquisa que, talvez sintomaticamente, só pôde ser viabilizada com a migração do autor de programas de Música para os de Filosofia (o que eu vejo como uma incapacidade atroz... das instituições de música, embora de forma nenhuma intrínseca à Música), fato que também é claramente exposto em seu discurso verbal.<sup>18</sup>

17 Respondendo a este item, Baldelli (2014) descreve inconsistências adicionais com relação à forma que esta moda assumiu no meio acadêmico-musical brasileiro: “é preciso diferenciar a interdisciplinaridade na produção acadêmica e aquela de formação. Interdisciplinaridade no currículo é estimulada, mas depois é mal vista e torna-se um empecilho quando se pretende entrar na academia brasileira”.

18 Neste ponto, o próprio Caron (2014) responde: “De fato, é uma maneira de ler minhas derivas recentes para a filosofia. Parece que você entende que fui para a filosofia por uma insatisfação com programas de música. Em parte isto é verdadeiro. Costumo dizer que fui para a filosofia por ver nela uma 'vocação' acadêmica que não via na música. Pelo contrário. Sentia que a música no contexto acadêmico permanecia enclausurada em categorias 'acadêmicas'. Hahaha[.] Sim, é circular. O que quero dizer é que eu sentia que a universidade não fazia um favor à música, pr[é]-formatando em larga medida as questões que esta, a música, deve se colocar. Quando me perguntam porque fui para a filosofia, uma outra resposta que costumo dar é a seguinte: porque a filosofia me livrou do peso da história. Parece contraditório, com toda a carga históri[c]a e eminentemente universitária que a filosofia possui. Mas isso tem muito a ver com a palavra 'composição musical' sim, e termos correlacionados. Sentia que na universidade musical não se estudava música e sim *composição musical*. E que este termo provinha de uma certa tradição específica e que havia se enrijecido no século XX no[s] formalismos do pós-serialismo, teoria dos conjuntos, etc etc... Sentia que o musical se perdia neste processo. E o peso da história era para mim o *ter que compor Obra* com O maiúsculo. Na universidade musical se estuda[m] os 'grandes'. Se é grande quando se equipara em alguma medida, ou se se copia, ou se se emula os processos dos 'grandes'. Este era o peso da história para mim. Ir para a filosofia me permitiu desistir de ser 'grande'. É preciso que se diga: eu tinha uma grande vivência de cultura dita 'underground' (talvez outro destes termos criticados no seu artigo como um possível *substituto* para a música e a composição, mas eu não vejo como ele poderia ser um candidato a isto). Quero dizer com isso que eu frequentava shows de metal, punk, noise, industrial, o que quer que seja. E isso trazia para mim um contraponto bem vindo à cultura universitária. Havia ali menos estabilizada a preocupação com um cânone de autores e práticas a serem respeitadas. Eu esperava do fazer musical esta naturalidade, coisa que não encontrava no fazer de composição musical”.

Cito também a potencial colaboração de Rodolfo Caesar à bioacústica (por ex., em Caesar 2013), invariavelmente articulada com alguma produção autoral sonora/musical sua, embora neste caso o autor provavelmente prefira atrelar sua produção ao habitat da Sonologia brasileira (e creio que o “brasileira” aqui não seja sinal de reedição de nacionalismos, mas um lembrete de que o significante “sonologia” foi usado em outras paragens/épocas e com objetivos distintos), em vez de à composição musical. Devo dizer que, tanto no caso da pesquisa de Caesar quanto na de Caron, não detecto quaisquer dificuldades intrínsecas à composição musical (em vez de apenas circunstanciais, localizadas, institucionais) para que elas sejam parte de seu imenso guarda-chuva. Elas são.

Voltando à proposta inicial deste rascunho e tentando concluir apenas provisoriamente, é razoável supor que a mudança sugerida nos parágrafos anteriores viesse a exigir muito mais força política do que a diminuta (sub-)área (especialidade?) da composição musical no Brasil de fato detém, fato que sempre pode ser tornado mais crítico por emergentes querelas internas e guarda-chuvas fechados e futuras sub-compartimentações das compartimentações e pelas equações por vezes mesquinhas da sobrevivência. Sobretudo quando esta força é comparada à das cerca de 200 licenciaturas em música espalhadas pelo país, abertas em ritmo galopante e industrial, mesmo que por vezes a toque de caixa, tornando a formação de “professor” cada vez mais precária e banalizada e a mão-de-obra ainda mais barata. A ver...

\*\*\*

9. [No que tange ao tema do guarda-chuva, penso que a postura de “guarda-chuva fechado”, que abrange pouco, até pode ser útil na atuação individual de cada compositor, evitando a festivalização obrigatória e a pronta adesão a slogans fáceis da arte coletiva (onde a suspensão das hierarquias habita muito mais o discurso do que as práticas e a divisão das riquezas), mas que, para a definição da (sub-)área (especialidade?) da composição musical como um todo, o guarda-chuva deva ficar o mais aberto possível. Parece, então, mais válido como estratégia de sobrevivência da área saber separar estas duas esferas: a da atuação pessoal, que pode ser tão ínfima quanto se queira, e da área como um todo, que deve ser tão inclusiva quanto possível]

\*\*\*

**10. Qual interdisciplinaridade?** Retomando o tema da interdisciplinaridade intrínseca à área, seria válido reavaliar que perfil (ou quais perfis) interdisciplinar(es) para um curso superior seria(m) mais fiel(éis) à atividade da composição musical. Parece-me que nossa área se assemelha em muito a uma certa engenharia (e menos a uma pesquisa “pura”) e é, portanto, altamente técnica, palpável e aplicada. Isto não excluiria uma parte conceitual da formação, mas, dado o disseminado desprezo pelos aspectos técnicos da formação em música no Brasil, parece necessário advogar um pouco em favor deste perfil de formação para, quem sabe?, alcançar um novo equilíbrio mais à frente.

De maneira análoga, outra oposição binária que vai a reboque da segregação entre reflexão (conceitual) e aplicação (técnica) e que ocorre em detrimento da formação em composição musical é a separação entre Teoria e Prática com inevitável sobrevalorização da primeira (uma herança milenar, como nos aponta Chanan 1994). A integração destas na formação me parece fundamental na tomada de consciência de um sujeito como sujeito de sua própria música – e aqui pode ser útil pesquisar noções da educação musical, tais como a distinção entre “racionalidade técnica” e “racionalidade prática” (ver, por ex., Penna 2010).

É claro que voltar a atenção à técnica e à experiência prática não implica o retorno às concepções didáticas de outrora. “Harmonia” ou “Contraponto” significam muito mais coisas na atualidade (Fig. 1a e 1b). “Arranjo” não pode-se limitar à pasmaceira homogeneizante dos manuais

neocolonialistas (ver item “12.”, a seguir). “Percepção” não pode-se restringir ao egoísmo da nota (Schenker 1954), à música absolutista e ao evitamento do reconhecimento da fonte sonora. “Análise” se beneficia de décadas de crítica ao paradigma Schenkeriano (sem abrir mão do que interessar de seu legado), de Schoenberg a Narmour, e de ênfase nas escutas, incluindo mas não limitando-se às de Schaeffer e Schafer.

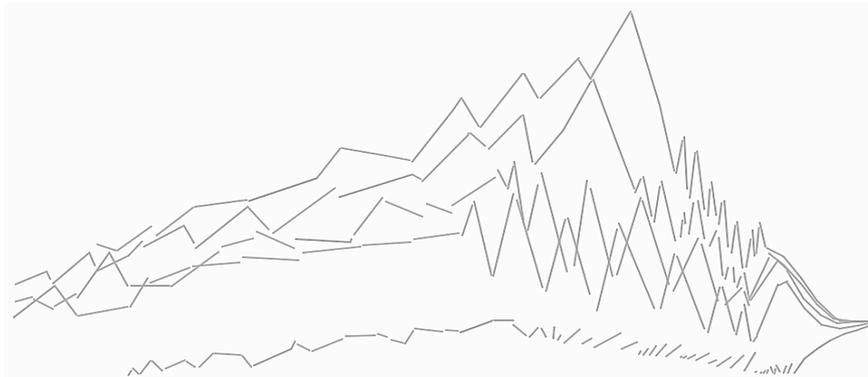


Fig. 1a



Fig. 1b

Fig. 1a e 1b – Contraponto com linhas contínuas, concebido graficamente (desenho à mão livre) [Fig. 1a], em passagem do “Estudo Contínuo”, de 2012 [Fig. 1b], peça executada pela OSUFPB/Cordas durante o XI ENCUN (disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/estudo-contiuo-2012-para-quinteto-de-cordas-szlachta>)

Toda esta permanente atualização do campo de atuação e estudos nos leva inevitavelmente à conclusão, talvez trivial mas certamente fundamental, de que a invenção sonora/musical (e sua transmissão, didática) deve ser abordada por meio de várias frentes/inteligências – visual, verbal, tátil, emocional, cinética, conceitual, etc. – adequadas a cada sujeito e a cada fim e, portanto, não pode estar circunscrita apenas à educação da “música absoluta”, desencarnada, “pura” – e, agora, cientificista. O horizonte de possibilidades deve ser mais amplo (Fig. 2 e 3).

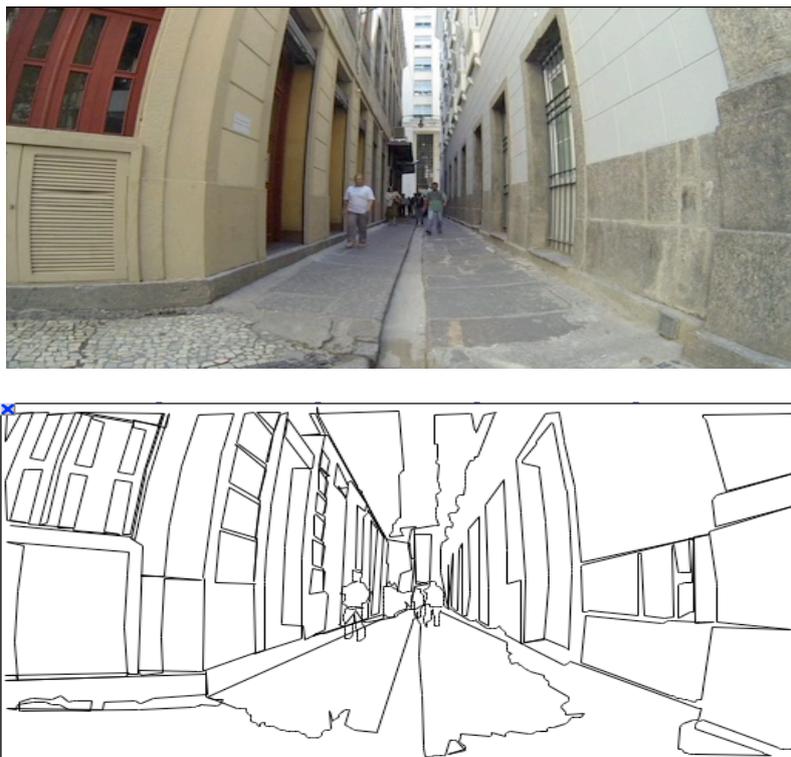


Fig. 2a (em cima) e 2b (embaixo)

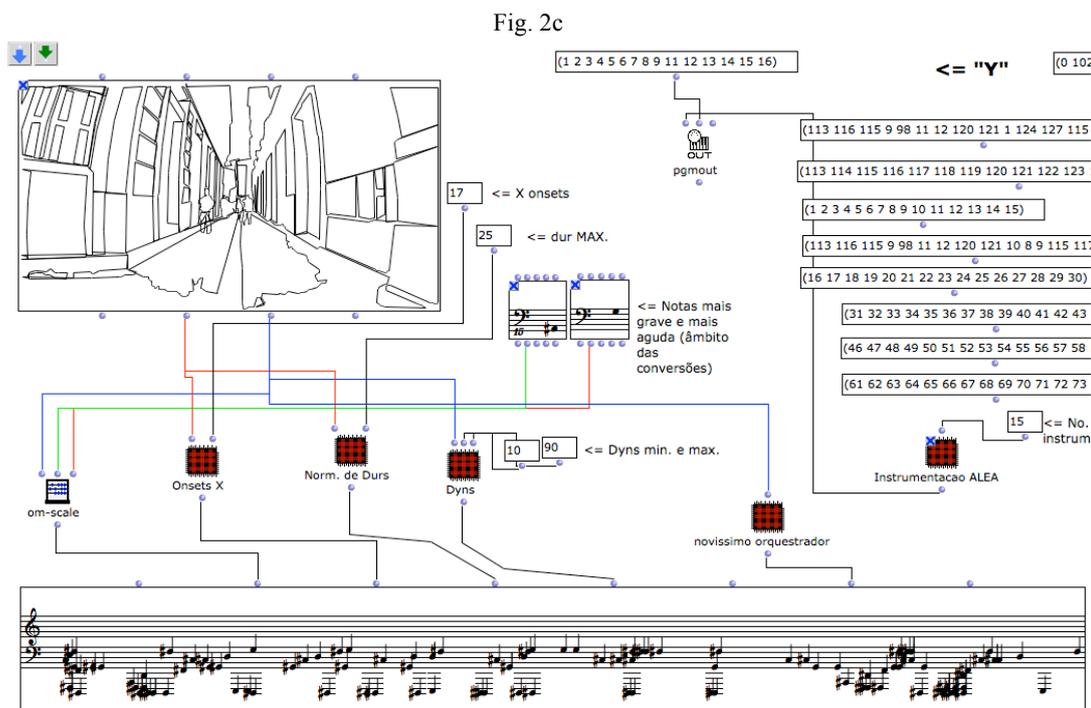


Fig. 2c

Fig. 2a, 2b e 2c – Composição para dança feita a partir dos traços das imagens das locações onde a dança ocorre: fotografia da locação [Fig. 2a], croqui feito à mão a partir da fotografia [Fig. 2b], visão geral do patch de conversão imagem-som [Fig. 2c] (música disponível em: <http://soundcloud.com/lecasteloes>; detalhes do projeto disponíveis em: <http://via-locativeart.com/>)

Minutagem	10"	50"	2'00"	2'30"
<b>Instrumentos</b>				
<b>Guit. 1</b>	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i> → <i>ppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro	Misseis caindo <i>pp</i>	Misseis seguidos de grandes quiques no chão <i>p</i>
<b>Guit. 2</b>	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i> → <i>ppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro	Misseis caindo <i>pp</i>	
<b>Minutagem</b>	10"	1'30"	2'20"	

Fig. 3 – Partitura verbal, em trecho de “Onomatopéias para duo de guitarras”, de 2013, concebida em oficina do XI ENCUN, para o duo de Mário del Nunzio e Mathias Koole

\*\*\*

**11. Popularizando a análise musical.** Tenho considerado fundamental um trabalho de popularização séria e sincera da análise musical, pra que vire coisa de rede social, de programa de TV aberta, de grande mídia. Uma proposta da ordem do quixotesco. Sim.

E isto pode vir a ser feito via língua franca da música atual: o popular, o *Pop*. Buscando a comunicabilidade, a familiaridade, o inteligível (uma busca que tem muito a ver com a proposta de foco nos significados, em vez do esporte de troca de significantes, exposta nos primeiros rascunhos deste ensaio). Recentemente, me propus entregar experimentalmente análises muito breves feitas em tempo-real em redes sociais, sem seleção de repertório, mas apenas reagindo ao que postassem de música por ali (Fig. 4 a 6). O impacto disso foi (sem falso otimismo) virtualmente nenhum, mas, fica a sugestão de invasão dos espaços por alguma abordagem musical-analítica destinada a leigos, em vez de apenas circunscrita a especialistas.



Fig. 4 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Não existe amor em SP” com Criolo<sup>19</sup>

19 Entre os avós deste procedimento, estava pensando na Parte II (“Amor dicea”) do “Lamento della Ninfa”, de Monteverdi, e em exemplos similares de Lully, Purcell e Vivaldi.



Fig. 5 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Is this the end?” com New Edition



Fig. 6 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Ragga Medley” com Selah Sue<sup>20</sup>

20 Neste ponto, Herraiz (2014) se coloca criticamente em face da estratégia adotada: “aí acho que vc incorre em um erro sério por falta de distanciamento: cair num discurso acadêmico justamente ao tentar se distanciar dele. Sim, a música pop pode até ser um veículo favorável para esse tipo de proposta, mas na boa: que ouvinte médio de música

\*\*\*

**12. Outra moda estranha intra- e extra-muros: falar-se de articulação entre músicas tidas como “populares” e “eruditas” como uma novidade.** Em relação ao Arranjo (de música popular), é preciso lembrá-lo, ou resgatá-lo, como uma estratégia composicional potencialmente contemporânea. Também parte da Composição Musical dita “erudita”. Sem muros.

Basta lembrar que a despeito da alegação indiscriminada e bem-na-moda de que a junção entre popular e erudito seja algo “novo”, o que é repetido à exaustão como slogan que cabe fácil na primeira página do Caderno de Cultura de ontem, parece mais que a ideia de segregação total entre elas é que raramente fez muito sentido, composicionalmente falando. Testemunham, por um lado, séculos de uso de materiais emprestados, “seculares”, “profanos”, “do povo”, abordados via procedimentos “letrados”, em composição musical – de Machaut a *L'homme armé*, de Mozart a Stravinsky, Parmegiani, etc.<sup>21</sup> – e, por outro lado, o eruditismo de autores populares, quando se adota uma acepção mais radical do termo “erudito”, mais relacionada ao tamanho e destreza do conhecimento no exercício de uma dada atividade. Neste sentido, Jimi Hendrix, Elis Regina, Thelonious Monk e João Donato são eruditos.

O paradoxo é que o lugar-comum da união feliz entre “erudito” e “popular” celebrada em Cadernos de Cultura torna-se segregação firme de um em relação ao outro em estruturas universitárias. Me refiro aos programas de *jazz composition* separados dos de *musical composition* em modelos norte-americanos e nos recém-abertos cursos superiores de MPB, desvinculados dos cursos de Composição, em instituições brasileiras – e no acirramento das tensões que se segue a este tipo de segregação, na disputa por espaços e recursos, na falta de diálogo entre conhecimentos cheios de interseções mas que são desenvolvidos em separado, cada um re-descobrimdo a roda em seu gabinete isolado mas com plena conexão à internet.

(...)

Entendo, em parte. Mesmo compositores “canônicos” como Schoenberg derraparam ao expressarem uma visão bem restrita acerca das músicas populares (ver, por ex., Schoenberg 1969 [1948], p. 2), paralela de uma visão automaticamente depreciativa das músicas não-ocidentais e dos sons animais (como em Schenker 1954 [1906], p. 52-53). E mesmo em meus tempos de graduação (década de 90 do séc. XX!), ainda falava-se com muita convicção na impossibilidade da junção da música popular de matriz africana com técnicas ali consideradas como exclusivas da música ocidental escrita, como a polifonia. Trata-se de um preconceito e de um prejuízo incomensuráveis, a meu ver sem base musical/composicional minimamente convincente ou detectável (talvez parte de uma visão de mundo sempre “partida”) [Fig. 7 a 11].

---

popular entende termos como 'linha cromática descendente' (cifragem de graus, então, nem se fala), 'tríade menor', 'acordes de sétima diminuta' ou 'função dominante'? Não, meu caro, [']tá errado isso aí... se quiser popularizar a análise musical a primeira coisa da qual vc vai ter que abrir mão é a terminologia acadêmica”. A proposta aqui apresentada obviamente implica um empenho mínimo de ambos os lados, tanto da parte do analista no sentido de tornar seu vocabulário o mais inteligível possível, quanto da parte do leitor leigo no sentido de se engajar em um mínimo de curiosidade – afinal, se mesmo a literatura de popularização das ciências naturais, por ex., não abre mão de um mínimo de vocabulário técnico necessário à transmissão de certos conteúdos, por que a Música (não necessariamente mais inalcançável, mais remota) deveria fazê-lo?

21 Alguns estudos recentes em música chinesa (como a coletânea de Galliano 2005) demonstram inclusive que a porosidade entre erudito/sacro e popular/secular não foi exclusividade do Ocidente. Leia, sobretudo, na referida publicação, o artigo de Tsao Penyeh, intitulado “Fixity and Variability in Daoist Ritual Music: Case Study of the Shishi Ritual (Ritual of Salvation for the Dead) at the Baiyun Temple in Shanghai” (p. 199-221).

The image shows a musical score for the song "Beleza Pura" by C. Veloso. It consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs) with a tempo marking of quarter note = 85. The music is in 4/4 time. The first staff has a melodic line with dynamics ranging from pppp to f. The second and third staves provide harmonic support with similar dynamic markings. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics like mp, fmp, and fp. The third system concludes the piece with a final cadence.

Fig. 7 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (1): Polifonia, heterofonia, processo gradual e saturação aliadas à percussividade em arranjo de “Beleza Pura” (C. Veloso)

The image shows a musical score for the song "5 Sons para Noel Rosa" by Noel Rosa. It consists of four staves (treble, alto, bass, and another bass clef). The music is in 4/4 time. The first staff has a melodic line with dynamics ranging from mf to mp. The second and third staves provide harmonic support with similar dynamic markings. The fourth staff has a bass line with dynamics ranging from mf to mp. The score includes various musical notations such as pizzicato (pizz.), accents (>), and dynamic markings.

Fig. 8 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (2): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando resultado aparentado ao Funk (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Fig. 9 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (3): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando complexidade (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Fig. 10 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (4): Síntese subtrativa, pontilhismo e técnicas instrumentais estendidas em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Meu Barracão” de 1933 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Fig. 11 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (5): Polifonia e modelos fonéticos em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Último Desejo” de 1937 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)<sup>22</sup>

22 Herraiz (2014) contrapõe: “não sei se concordo com a sua definição de arranjo, porque alguns dos exemplos musicais que vc chama de 'arranjos' são, para mim, novas composições baseadas em material pré-existente...”. Parte

Em lugares como o Brasil, talvez a música popular seja “clássica” de fato, mesmo que não de direito.

\*\*\*

**13. Estreitismos dos etnocentrismos.** Relendo o resumo deste ensaio, aponte para algo em torno disso (que medonho!), embora o leitor vá me desculpar, careço de formação em antropologia e vou usar esse significant (“etnocentrismo”) emprestado e de forma improvisada apenas para desmontar alguns hábitos da nossa (sub-)área, sempre focando nos significados pretendidos, e não na escolha improvisada de palavras. Pra isto, ele servirá suficientemente bem...

Mas, qual é mesmo o problema?

Bom, muitos colegas abandonaram a composição musical, ou as instituições que em tese a disseminam, por conta de esta estar estruturada de forma bem estreita didaticamente (“vai compor como Boulez ou Stockhausen, filho...”, e depois “como Scelsi, Lachenmann e Sciarrino...”<sup>23</sup>), sendo bem pouco porosa em relação a qualquer diversidade que inevitavelmente se encontra em médias e grandes cidades hoje em dia<sup>24</sup>. Não se trata de forma alguma de desprezar as fontes citadas, mas de pelo menos admitir que existe invenção sonora/musical fora deste restrito corredor onde já se entra como mero copador, como retardatário – alienado do status de sujeito de sua própria música. Se se presume que é plenamente possível discutir invenção/criatividade partindo-se de qualquer prática de fazer sonoro/musical (como supus na Introdução deste ensaio), então, o *estreitismo* de nossas instituições é anti-diversidade, anti-criatividade e anti-musical.

No caso específico da composição musical, no caso brasileiro e sob o prisma institucional, é fundamental admitir que ela se instalou e consolidou de forma enfaticamente “orientalista” (Said 1990 [1978]), ou seja, etnocêntrica, eurocêntrica, ou, colocado mais especificamente (de maneira direta, ainda que reduzida): só conhecemos e interpretamos qualquer coisa (inclusive a nós mesmos) sob o ponto de vista das “metrópoles”, das Europas (e, cada vez mais, dos EUA). Esse é um traço gritantemente caricatural de nossas instituições (e, provavelmente, até de nossas condutas fora delas). Em geral, somos (maus) imitadores.

Ora, mas não somos um pouco “europeus”, descendentes disso aí, continuadores dessas linhas? Pode ser, mas não só – e acreditar-se/portar-se apenas como isto não sendo apenas isto é uma distorção nossa velha-conhecida e de consequências tragicamente caricaturais...

---

da proposta deste item do ensaio é justamente tanto alargar a definição de Arranjo quanto inserir a atual (ou as atuais) no guarda-chuva da Composição Musical, caso ali já não esteja(m). Sob esta perspectiva, “Arranjo” seria, então, uma forma de (re)composição musical baseada em material (musical) pré-existente, tornando a objeção de Herraiz desnecessária (mesmo porque onde estaria o limite entre ambos?) e colocando o Arranjo como integrado à longa tradição do “empréstimo” em música, a qual inclui a composição a partir de um *cantus firmus*, a citação, a colagem, etc. Esta redefinição nos parece mais do que urgente a um certo habitat, tendo em vista a frequente exclusão deste tipo de composição em boa parte dos editais e concursos de composição atuais (ver, por ex., as normas da Bienal de Música Contemporânea Brasileira e do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica).

23 Em instituições mais conservadoras, substitua os nomes acima por Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky e Hindemith. Nas ainda mais conservadoras, substitua por Brahms.

24 Ribeiro (2014) descreve outra ramificação do mesmo problema: “o ensino de composição [...] versa em cima dos cânones [...] já apontados no ensaio: compor no estilo de Boulez, Sciarrino, Lachenmann, [...] ou aquilo/quem que ‘estiver na moda’. Ironicamente, pedem/buscam originalidade nos concursos de composição para ‘jovens compositores’, embora sempre vão julgar o mérito artístico dessas obras quanto ao emprego de procedimentos técnicos dos que estão em voga...”

Por outro lado, provavelmente será preciso alertar que não se trata de mais uma vez combater um nacionalismo com outro<sup>25</sup>, mas justamente de evitar as distorções que vêm (no passado e presente) com todos os nacionalismos, com o etnocentrismo presumido, com o colonialismo herdado, com o orientalismo que foi a base de nossas instituições. Isto inclui, principalmente, evitar de embarcar na narrativa de apropriação por parte dos nacionalismos europeus em relação aos instintos criativos mais básicos, universais, não nacionalizáveis, não *copyrightáveis*.

Neste sentido, um dado por enquanto dificilmente escapável é que o hábito orientalista é tão firmemente enraizado nas instituições musicais brasileiras que até os instintos mais pueris (desenhar à mão, transmitir verbalmente ações musicais, usar ruídos, a escuta [geralmente colocada no singular, em vez de no plural]) têm invariavelmente suas invenções atribuídas a Xenakis, a Grisey, a Schaeffer, a alguma vanguarda nova-iorquina, ou aos Sex Pistols!

Observem esse mesmo padrão de apropriação (e, do outro lado, de alienação involuntária do pertencimento e propriedade) em vários outros exemplos:

Do Gamelão da Indonésia, conhecemos a visão de Debussy (“Musicien Français”).

Da música indiana, sabemos muito mais o que dela emprestou Messiaen.

Das músicas africanas, embora digam e eu acredite que o Brasil é a segunda maior nação africana do mundo, aplaudimos muito mais a visão de Ligeti do que elas mesmas.

As músicas repetitivas abundantes no entorno são “desprezíveis”, mas, se for Reich e o minimalismo norte-americano a fazê-las, está bem.

Da música de Cuba, sabemos através do Wim Wenders.

E até da Argentina, aqui ao lado, o Tango vem via Hollywood...

Certamente, nos beneficiaríamos mais, tanto composicional, quanto intelectual e institucionalmente, se ouvíssemos também os sujeitos dessas músicas diretamente, e não só através dos sempre mesmos intermediários. E, a partir de uma visão ampliada, realmente cosmopolita, poder-se-ia restituir a invenção da roda musical à idade da pedra, retirando-a de qualquer nacionalismo posterior.

Felizmente, reitero, alguns instintos não são monopolizáveis, nacionalizáveis, ou *copyrightáveis*. E a invenção sonora/musical (a composição musical propriamente dita e como um todo) é um deles. Assim sendo, a reversão de qualquer realidade institucional desfavorável já instalada começaria a partir desta tomada de consciência necessária...

\*\*\*

---

25 O nacionalismo se demonstra altamente incoerente quando radicalizamos, mesmo minimamente, seus preceitos. A título de exemplo, no caso do Brasil, se radicalizarmos minimamente a tendência nacionalista à busca das origens, a maioria de nós vai parar em algum navio (negreiro ou de imigrantes), resultando num nacionalismo não vinculado a este território mas a um outro (Europas? Áfricas? Ásias?). Dos ameríndios diz-se que também são imigrantes, mesmo que mais antigos. A partir daí, a tal busca das origens enveredará pelos homínidos, primatas, aves, peixes e répteis, até os seres unicelulares. E daí aos compostos químicos. E, talvez finalmente, aos elementos químicos da tabela periódica. Ou, mais ambiciosamente, ao Big Bang. E aqui vê-se que o nacionalismo mais radical se equipara estranhamente a uma empreitada da Física!

## Referências

- ALBUQUERQUE, Pedro. 2014. “Re: Ensaio interativo.” 23 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- BALDELLI, Débora. 2014. “Re: Ensaio interativo.” 15 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- BARRENTO, João. 2010. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRANCO, Marta Castello. 2014. “Comentários.” 16 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- CAESAR, Rodolfo. 2013. A escuta entre o robô e o animal. Rio de Janeiro, RJ: Portfolio – Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, vol. 1, n. 1, jan. 2013. Disponível em: <<http://revistaportfoliioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=92>>. Acesso em: 8 jun 2014.
- CARON, Jean-Pierre. 2014. “Re: oi.” 20 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- CHANAN, Michael. 1994. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London; New York: Verso.
- DANIÉLOU, Alain. 1959. *Traité de Musicologie Comparée*. Paris: Hermann,
- DOURADO, Henrique Autran. 2013. Universidade: Túmulo da Música? (1). [S.l.]: Blog do Henrique Autran Dourado. Disponível em: <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com.br/2013/01/universidade-tumulo-da-musica-1.html>>. Acesso em: 22 mai 2013.
- GALLIANO, Luciana (ed.). 2005. *Power, Beauty and Meaning: Eight Studies on Chinese Music*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- HERRAIZ, Martín. 2014. “Re: artigo atualizado.” 9 ago 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- IAZZETTA, Fernando. 2009. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva.
- LANDY, Leigh. 2007. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- LEVIN, Theodore C. 2006. *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond / Theodore Levin with Valentina Süzükei*. Bloomington: Indiana University Press.
- LUNHANI, Guilherme. 2014. “Re: ensaio 'interativo'.” 19 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- LYRA, Carlos. 2013. Ao futuro, com R\$ 13,32 por trimestre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 de junho de 2013. Disponível em: <<http://direitodoautor.wordpress.com/2013/06/11/ao-futuro-com-r-1332-por-trimestre-por-carlos-lyra/>>. Acesso em: 11 jun 2013.
- MENEZES, Flo. 2002. *Apoteose de Schoenberg*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PENNA, Maura. 2010. Mr. Holland, o professor de música na educação básica e sua formação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 23, 25-33, mar. 2010.
- PRECIOSA, Rosane. 2010. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS.
- PY, Bruno. 2014. “Re: ensaio interativo.” 15 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- RIBEIRO, Antônio Celso. 2014. “Ensaio sobre ensaio interativo.” 24 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- SAID, Edward W. 1990. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHOENBERG, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton.
- SOUZA, Renato. 2014. Normose, a doença da “normalidade” no mundo acadêmico. **CGN**, Luis Nassif Online, 27 de junho de 2014. Disponível em: <<http://jornalgggn.com.br/fora-pauta/normose-a-doenca-da-normalidade-no-mundo-academico>>. Acesso em: 29 jun 2014.
- TENNEY, James. 1983. John Cage and the Theory of Harmony. Disponível em: <<http://www.plainsound.org/pdfs/JC&ToH.pdf>>. Acesso em: 3 jun 2014.
- TRAGTENBERG, Livio (org.). 2012. *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva.

**Luis Eduardo Castelões:** Compositor, Docente do Depto. de Música e do mestrado interdisciplinar em Artes do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2009 e vice-diretor do mesmo Instituto desde 2010. Coordenador do COMUS - Grupo de pesquisa em composição musical da UFJF ([www.ufjf.br/comus](http://www.ufjf.br/comus)) e criador do Bacharelado em composição musical da UFJF. Doutor em Composição (Boston University, 2009), Mestre e Bacharel em Composição (UNIRIO, 2004, 2001). Prêmios da Funarte (1o lugar na categoria solo da XIV Bienal de música contemporânea brasileira), Escola de Música da UFRJ (menção honrosa no I Concurso Nacional de Composição, categoria eletroacústica), Festival Primeiro Plano (prêmio de melhor edição de som) e Boston University (1o lugar na BU Honors Competition, categoria work by living composer, piano: B. Oglice). Residências artísticas, estágios e bolsas das seguintes instituições: CMMAS (México), IRCAM, Boston University, CAPES/Fulbright, CNPq e FAPERJ. Destaques de performances e gravações recentes incluem: Klaudia Szlachta String Quintet (EUA, 2015), Duo Promenade Sauvage (Bélgica/Itália, 2015), Quartetto Maurice (Itália, 2014), Ensemble Arsenale (Itália, 2013), Orquestra e quinteto de cordas da Unicamp (2012 e 2013), Quinteto de cordas da OSUFPB/Cordas (2013), Duo Amrein-Henneberger (Suíça/Alemanha, 2012) e Freisinger Chamber Orchestra (EUA, 2009 e 2008). Artigos publicados em português, inglês, espanhol e russo, na Sonic Ideas (2015), El oído pensante (2013), International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (2009), Music Scholarship - Russian Journal of Academic Studies (2009), entre outros. Áreas de interesse: composição musical assistida por computador, onomatopéia musical, colagem e música popular brasileira.

## A Era do Incomum na Arte – Conversas com Guilherme Vaz<sup>1</sup>

Texto e entrevista por J.-P. Caron (UFRJ)

Conheci Guilherme Vaz pelos idos de 2003. Estudante (de música, na época) na UNIRIO, fomos apresentados pela minha então professora Carole Gubernikoff, com observações de que “teríamos muito a conversar”. Pouco antes de nos apresentar, fui por ela presenteado com uma cópia do CD *O Homem correndo na savana*. Fiquei imediatamente fascinado com essa música radicalmente despojada. No encontro muito se falou, mas não mantivemos contato. Consegui alguns outros álbuns ainda com Carole, dentre os quais *O Anjo sobre o verde*, muito comentado na entrevista a seguir. Impressionava a ênfase em uma materialidade sonora, os golpes de piano repetidos em *A Pedra* (tal como esta outra favorita minha, Galina Ustvolskaya, a “donzela do martelo”), a referencialidade tornada matéria e material em “Os Guardiões da Floresta”, com o tema de Bach citado de memória ao piano e a parte de violino que entoa insistentemente duas notas — dois sons; o tempo não-cronométrico de *O Anjo sobre o verde* — os sons que aproximam assintoticamente o ruído branco transformados na última entoação em uníssono, ou quase-uníssono — e, inversamente, a métrica pulsada de *O Mamute* — mas pulsos relativamente independentes entre percussão e sopro, como ainda na *Ária Setentrional rumo norte* daquele outro disco que eu já conhecia.

Algum tempo depois nos vimos ainda no Museu de Arte Contemporânea, em Niterói, quando adquirei o restante dos álbuns. Cito entre eles *A Noite original*. Na época eu estudava microtonalidade e lembro de Guilherme Vaz me indagar sobre isso: “**Você gosta da sensação de abismo?**” Que, por sua vez, me lembrou esta outra frase de Stravinsky. “Minha liberdade será tão maior e mais significativa quanto mais estreitamente eu limito meu campo de ação e quanto mais me imponho obstáculos. Tudo o que diminui os limites diminui também minha força. Quanto mais limites se impõem, mais se está livre das correntes que prendem o espírito.”<sup>2</sup>

Percepções convergentes, porém com vetores trocados. O ilimitado abismal a ser domado pela composição. Stravinsky, apolíneo, reivindica uma limitação fundamental dos meios: “estas sete notas são o meu universo”. Vaz requer o mergulho no abismo, ainda que para **reencontrar o espectro do mundo modal**, como ele diz no encarte de *O Anjo sobre o verde*. “Por detrás das massas de complexos ruídos brancos e cromáticos, distingue-se o perfil vertigial e nebuloso da pantera — série harmônica — mesmo em seus agregados mais intrincados e suspensivos, imperceptíveis ao ouvido humano, mas não ao olhar atento do animal.(...)” O que parece profissão de fé em um naturalismo sonoro que aloca à série harmônica o papel de transcendência fundadora se dissolve no momento seguinte: “O manto deste complexo patriarcal é composto por milhões de escalas modais que descem deste manto, mas das quais conhecemos senão uma parte desprezível, ainda que integrem um vasto oceano abissal. É o vasto oceano talássico modal.”

---

1 Original revisado e editado por Bernardo Oliveira para o site Matéria (<http://materialmaterial.blogspot.com.br/2013/06/a-era-do-incomum-na-arte-conversas-com.html>), onde esta entrevista foi originalmente publicada. A presente versão foi revisada e adaptada especialmente para a Revista Claves por Valério Fiel da Costa.

<sup>2</sup> “mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu.” Stravinsky, *Poética musical*, p. 88.

Mundo modal que encontrou no que ele chama de Oeste — não o nosso “Ocidente”, mas o Oeste da América do Sul — o mundo andino, ameríndio, amazônico, pantaneiro, conforme ele menciona na entrevista concedida ao *Arte Sonora*. O “desconhecimento” do oceano abissal modal garante a síntese de escalas e relações para além das já modeladas; a relação com o abismo, ou a tela cheia (não-vazia) do ruído branco imprime a possibilidade de sintetizar os pontos de ressonância que formarão as diferentes “escalas” determinadas (como na bela fórmula de Gubernikoff em *Música e Representação: das durações aos tempos*<sup>3</sup>).

É preciso gostar do abismo. E a música de Vaz demonstra este gosto, não raro integrando lado a lado as grandes “massas de complexos ruídos brancos” advindas de ruídos de tarol, chuva, ventos e tempestades (como diz um de seus títulos: *Povos dos ares — ventos e tempestades*) e cadências simples, duas notas, ou algumas notas de um cantochão: *Veni Creator Spiritus* — exemplificando sem desvelar – uma relação possível entre os dois universos.

A concentração nos materiais reduzidos de cada peça traz para a frente a questão de suas funções mutuamente determinadas. Um ruído constante de caixa + duas notas em pizzicato de cordas (ver *A noite original*, abaixo). Qual é a relação entre eles? É aqui uma simplicidade altamente problematizante, que encontra no tempo estendido um dos seus conceitos mais fundamentais. “O tempo “estendido”, a “forma de longa duração”, é um conceito “estruturante e estrutural com dezenas de semânticas articuladas em leque, de alta densidade de pensamento”, como dirá a seguir. Assim, em *Sinfonia do fogo*, temos uma sucessão de “tautofonias”- repetições literais de mantras sonoros. Cada movimento propõe um material extremamente limitado, repetindo-o em seguida de forma literal em *ritornello*. Como se não bastasse, dois dos movimentos são reprisados na íntegra – em *ritornelli* de *ritornelli*. Em algum ponto da entrevista dizemos: “a obra como aspecto visível de um todo que é maior que ela. Como o abismo e as escalas: o Tempo e os tempos”.

Em 2010, ao ingressar no doutorado em filosofia com tema relacionado à ontologia da obra musical e possíveis mutações advindas depois da indeterminação na música via Cage e outros, imediatamente pensei em Guilherme Vaz como interlocutor. É assim que nasceu a conversa a seguir. Não como uma entrevista formal e sim como uma troca de emails sobre temas de interesse comum. Acredito que o resultado fala por si: prova de que o despojamento encontrado nestas músicas esconde uma complexidade insuspeita, mas que não se manifesta enquanto abundância material de elementos. Como diz o próprio Vaz em um encarte de um de seus álbuns (mais uma vez *O Anjo sobre o verde*): “Numa era dominada pela complexidade tipicamente fútil e onomástica, não creio que a simplicidade ergonômica das ideias aqui contidas seja rapidamente compreendida. Isto não move o Essencial. A Era do Espírito é a Era do Incomum na Arte. Nada menos.”

**J.-P. Caron**

.....

**J.-P. Caron**

Olá Guilherme. Tudo bem?

Seguinte: estou fazendo um doutorado em filosofia em Paris no momento. O assunto tem a ver com música: são as reflexões de Wittgenstein sobre as regras aplicadas ao campo da música indeterminada. Estou usando alguns exemplos musicais: La Monte Young, Cornelius Cardew, etc., alguns dos quais, brasileiros — obras minhas, de meu amigo Valério Fiel da Costa, entre outros.

---

<sup>3</sup> Gubernikoff, C. *Música e Representação: das durações aos tempos*. Tese de doutoramento pela ECO-UFRJ, 1993.

Queria saber se você tem partituras que pudesse compartilhar comigo. Gosto muito da sua música e se eu puder incluir um exemplo seu na tese, eu ficaria muito satisfeito.

Abraços!

J.-P.

### **Guilherme Vaz**

Muito bom Caron! A notificação, as notações complexas, foram um espécie de “surto” em toda a música contemporânea desde Henry Pousseur, e antes. Mas ele, o compositor belga, é um marco. O Gilberto Mendes dá um grande valor e mesmo tem o Pousseur entre os melhores, ele começou também a “variação de identidade” e antes mesmo do Cage, e de muitos outros, com as partituras para piano com as páginas com sobrepáginas removíveis, ele é importante e deve ser estudado, o pioneiro da indeterminação — não gosto muito desse nome, ele é muito abstrato para denominar as profundas modificações que a variação da forma propõe, “**a forma peregrina**”. E não somente no perfil vestigial e epidérmico, na “superfície” da forma, mas dentro das próprias relações estruturais da obra de forma interna, no nível molecular da forma. Digamos, a libertação das camadas de sentido onde uma camada não se prende à outra. Por exemplo: simples timbres e alturas, dramaturgia e compacto sonoro, ritmo e narrativa, e assim por diante, em todos os níveis. Local de apresentação da obra e ela mesma, outro item. Enfim, um amplo aspecto do qual Cage é um participante e não um inventor desse processo. É preciso deixar bem claro isto, ele está no “caminho da coisa”, e por isto cito aqui Henri Pousseur, muito importante compositor, outro autor que estudei e que recomendo muitíssimo. Tenho um texto sobre ele, “Anesthis Logothetis”, muito pouco estudado, e com um complexo de indeterminação extraordinário e único. Estamos em linha, Abs. G.

### **J.-P. Caron**

Legal, Guilherme. Sem dúvida Cage é o ponto de partida, mas o trabalho não se resume a ele. Você tem alguma partitura sua que você possa me enviar? Acha que algo que você tenha feito cabe no projeto? Estou curioso também pelas peças do *O Anjo sobre o verde*. Em especial *A Pedra*, *O Anjo sobre o verde* e *Phantera Onça*. Me parecem totalmente escritas, mas eu adoraria dar uma olhada também.

### **Guilherme Vaz**

Caron, estou dando uma estudada aqui para ver qual partitura é a melhor, talvez a *A Base Nua* para orquestra. *A Base Nua* (que se refere a uma base de mármore de escultura mas sem a escultura sobre ela, daí o título) se refere também a possibilidade de formas imaginadas livres sobre esta base, forma livres, tendo somente a base de mármore como elemento físico, foi criado para Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, e regida pelo Julio Medaglia. Infelizmente só gravaram trechos e assim mesmo em cinema, que estão com a Universidade de Brasília, tenho como projeto essencial: gravá-la com a Orquestra Sinfônica de Goiânia, sob minha regência, em áudio e DVD, no qual posso comentar o seu conceito de criação, porque julgo essencial a compreensão em arte.

Sem compreensão não atingimos o território ético e filosófico da arte, a compreensão racional é essencial para qualquer obra de arte, na minha opinião — somente ela atinge a função sentido e ordem intelectual da obra. A obra *A Pedra* foi rigorosamente escrita, como o título indica, e nada pode ser alterado como a própria concepção da obra, faz parte dela, é difícil ou meio difícil de tocar porque a soprano toca e canta ao mesmo tempo simultaneamente. O Peixinho, compositor português quando ouviu disse, “essa é a verdadeira música da América, porque a sua memória não é européia, mas ancestral”. Ele foi ao camarim ler a partitura depois da apresentação, no Festival de Santos. Sempre reflito no que ele disse, e o sentido cresce do que ele falou, é claro a partir da sua

experiência de compositor europeu, com uma forte identidade. *Phantera Onça* é totalmente escrito com alguma liberdade de *tempi* para o percussionista, tudo escrito, sopros e percussão. *O Anjo sobre o Verde*, como depende essencialmente da respiração, respiração mesmo, e do mundo “presônico”, antes de se dar o som do trombonista, não é possível de escrever *ipsis literis*, porque a variação do sopro é muito grande, é orgânica, conseqüentemente a partitura age “por aproximação” ao contínuo sonoro, sempre se adaptando ao trombonista, ou seu ciclo de sopros, a própria respiração é feita dentro do bocal do trombone, respiração e inspiração, os dois ciclos, noturno e diurno, somam-se os triângulos de percussão de aço, e assim a cronometria se ordena no espaço composicional, nessa ordem fonográfica.

### **J.-P. Caron**

Estava reouvindo o disco e me chama a atenção também as citações do tema da *Oferenda Musical*, de Bach. Em *Os Guardiões da floresta* isto é evidente. Mas, ao mesmo tempo, as citações são sempre um pouco diferentes temporalmente (metricamente?), e há mesmo mutações melódicas em relação à melodia original. Isto foi intencional?

Noto que a mesma melodia se faz presente em *Phantera Onça*, muito rapidamente, em um trecho para cordas (seção final).

### **Guilherme Vaz**

Nos *Guardiões* o efeito “anamórfico”, como se fosse uma lente deformante e formante de uma imersão nos próprios harmônicos do som, é proposital mesmo, é assim. A concepção original é para orquestra, grande orquestra, ali é uma “semente” da concepção original. O tema é da oferenda, ele é completamente alterado de origem, anamórfico, pois foi dado a Bach como uma “opção difícil” para escrever sobre ele, tal grau de anamorfia e de modulações e cromatismo que contém para a época, completamente dissonante e fora dos padrões normais. É que hoje nós não estranhemos muito, mas foi depois que ouvimos Alban Berg<sup>4</sup>, somente por isso não estranhemos o tema da *Oferenda*, ele não é original de Bach, e isso é evidente, mas eu penso que ele mesmo gostaria de ter inventado uma tema daqueles, como exemplo, o tema de uma obra capital como a *Arte da Fuga*, parece tema de criança perto da *Oferenda*. E porque falo em Bach? Porque creio que ele pensou coisas que não escreveu, eu tenho certeza, entre elas uma música como essa, *Os Guardiões*, simples como um diamante, geométrica como uma pedra, mas já na América, e aí tem uma vasta concepção de novos territórios sonoros. Para grande orquestra na forma de uma mega variação, onde o tema é tocado em todos os níveis e tonalidades, reduções, expansões, como uma espada que atravessa a orquestra, com intervalos suspensos de nuvens sonoras contemporâneas, microtonais, “nuvens” — essa é a partitura, dos *Guardiões*... ampliada no seu tamanho natural.

### **J.-P. Caron**

Outro aspecto que chama atenção é a assincronia entre as partes de piano e de violino. Ambas possuem as suas figuras características (o tema de Bach no piano), mas elas não se encontram nos mesmos pontos métricos. Essa técnica parece estar presente também na *Ária Setentrional Rumo Norte*, do disco *O Homem correndo na savana*: as notas longas da tuba não coincidem com os mesmos pontos da linha vocal. Você notou as camadas independentemente?

### **Guilherme Vaz**

---

4 O compositor quis referir-se ao arranjo do *Ricercare* da *Oferenda Musical* criado por Anton Webern, outro compositor importante da 2ª Escola de Viena e companheiro de Alban Berg à época. (N.E.)

Sim, a assimetria é composicional, a música não pisa em intervalos regulares de apoio, ou de suspensão, mas através de uma geometria assimétrica calculada, você notou bem, especialmente na *Ária Setentrional* de que gosto muito, desta “assimetria essencial”, o mesmo com o começo, ele não começa, e o fim da peça “não termina”, segue no início e no final, uma ato de composição, “sem começo sem fim”, consciente ao extremo, as vassouras de mão da percussão seguem ad infinito. (Eu substituí ali a tuba pelo trombone baixo, que tem a mesma tessitura quase, digamos, mas tem um “compacto” sonoro mais “firme” nesta extensão, um trombone baixo, como decisão)

### **J.-P. Caron**

Sim, inclusive ela se comunica com as peças anterior e posterior no mesmo disco, por conta das vassouras de mão (ou seria um pau de chuva?), que estão presentes também em *Anhangueraparanaíba*.

Esta versão de *Guardiões da Floresta* está escrita?

Uma outra questão que me interessa e está ligada a isto, são as durações. Na falta de uma teleologia específica para as peças, elas podem durar mais ou menos. Há discos, como o *A Noite Original*, que se apresentam como uma única e contínua faixa (apesar da presença de várias seções) e outros que são divididos em faixas, apesar de, essencialmente, elas serem semelhantes (penso aqui no *Deuses Desconhecidos*, utilizado no *Filme de Amor*, do Bressane). Como você vê esse processo de escolha de durações e proporções?

### **Guilherme Vaz**

*A Noite Original* trabalha com o conceito de “longa-duração” propositalmente, como uma resposta as “micro-durações” de Anton Webern, e essa é a sua filosofia essencial. “A longa duração” foi gravada inteira em uma só sessão de gravação, sem parar, do primeiro ao último som, exigindo muito dos instrumentistas, sem dúvida, são aproximadamente 73 minutos de música, sem parar, em uma peça só. Essa linha é um ponto de vista meu de “alargamento do tempo”, que compõe o mundo essencial do que faço das minhas idéias, e faz parte da minha posição singular no mundo das idéias e da música, “o alargamento do tempo”. Eu pessoalmente creio que as maiores idéias só podem ser elevadas ao som aí, na expansão do tempo — por isso tenho mais de uma peça com mais de 70 minutos, e mesmo pensei em uma peça de 3 dias consecutivos, e uma que dura sete anos, a sua execução, como uma proposta filosófica, musical, essencial para o que eu penso. Este é um perfil meu, um dos pontos essenciais do pensamento, um perfil — a inserção da longa duração na música de concerto.

As suas perguntas são muito pertinentes Caron, você percebe o movimento da forma no ar.

### **J.-P. Caron**

Obrigado. São temas com os quais me identifico muito. A questão temporal me acometeu (esse é o verbo) desde a primeira música que considero importante das que eu fiz, eu tinha 19 quando fiz<sup>5</sup> e continuo trabalhando nessa seara da extensão/compressão temporal.

Também a relação com a filosofia começou por aí, mas foi numa direção completamente outra (ao menos por agora): a da teoria da ação e sua atualização/exemplificação na ação musical. Daí o

---

<sup>5</sup> Disponível em <https://soundcloud.com/j-p-caron/curtos-circuitos-i>

interesse pela ontologia da obra musical e pela indeterminação, que considero a idéia mais problematizadora da obra enquanto objeto que apareceu nos últimos tempos.

O que você me contou, sobre a expansão do tempo, me lembrou também de um outro compositor que estudo e gosto muito, que é o La Monte Young. Ele compôs uma peça chamada *Dream House* (não sei se você já conhece), que é não apenas uma peça, mas uma instalação sonora, visual, é uma casa (onde ele mora) e, simultaneamente, é toda uma tradição musical. Na prática é um ambiente sonoro de senóides sustentadas com intervalos derivados da série harmônica que fica soando continuamente. Cada desligamento da sonoridade sustentada é considerado uma pausa na música, que pode durar horas, dias, meses ou anos, dependendo da próxima vez em que a instalação for ligada. Esse é um conceito musical que considero muito forte, como questionamento dos limites de fruição e execução de obras...

É um elemento que me atraiu também imediatamente na sua música. O primeiro disco que ouvi foi *O Homem correndo na savana*. Ali há várias peças mais curtas, mas não se trata apenas de extensão no sentido de tamanho; e sim da potencialidade de algo durar mais, de algo estar sendo exposto apenas parcialmente. Como se a peça que se mostra no disco ou no concerto fosse apenas uma parcela visível de algo bem maior. Isso acho que está presente em músicas não-teleológicas assim. Na segunda parte desse CD há três faixas retiradas de uma performance sua com um conjunto de jazz, gravadas em 73 no MAM. Aquelas peças são escritas, improvisadas. Como funcionou? Lembrei-me também da trilha do *Fome de Amor* do Nelson Pereira dos Santos, que tem texturas algo similares.

### **Guilherme Vaz**

Caron, esta observação de que as peças são “afloramentos de realidades maiores” é perfeita, é isso mesmo, essa é a intenção, senão o sentido maior. Vou escrever algumas partituras para você em seguida, você tem um discernimento muito claro, a tal ponto de entender no tempo anterior da explicação. *A Noite Original* acho uma das mais fortes peças que fiz, única em toda a música contemporânea de concerto, a cada dia fica mais claro isso. Definirei algumas posturas e posições da sua criação para você — logo.

A partitura dos *Guardiões* é aparentemente muito simples, embora o resultado seja mais complexo. São os dois pentagramas de piano — e ali não tem uma monodia que é a linha curva do tema da oferenda — e o pentagrama do violino — este nos extremos agudos limites —, e no extremo grave padrão do instrumento, a corda sol solta, de plena sonoridade carregada de muitos harmônicos. Todo o instrumento vibra nessa corda solta, no extremo agudo do lá ou o sol super agudo, depende da versão. Acima da segunda oitava em corda presa na corda mi com arco, o efeito é estranho porque a “tônica” no violino, o “drone”, está uma segunda maior acima da tonalidade da *Oferenda Musical*. O tema no piano que começa é lá natural, todo ele no modo de lá — esse efeito me encanta, uma “bitonalidade” difusa mas que não se impõe, como algo suspenso no ar, sem resolver na tônica. Na Idade Média os modos tinham duas notas gravitacionais, a primeira e a quinta nota, alguns a primeira e a quarta nota, estes enigmas que demandam realidades “reais nos ares”, acusticamente e topologicamente, me encantam — vou estudá-los a fundo, e não somente eles, mas suas relações acústicas e topológicas. Cada obra dedica-se a um tema — a completa definição das fronteiras acústicas entre os modos, um enigma intrigante.

### **J.-P. Caron**

Quando você diz “partitura”, assim, entre aspas, você quer dizer que há instruções. Porém não uma peça completamente notada, no sentido da tradição ocidental? Como é *A Base Nua*, que você vem mencionando? E *A Noite original*?

Uma outra peça que me deixa super curioso é o *Canon do Diálogo do Céu e da Terra*, da *Sinfonia do Fogo*. Também me interessa pelo sentido da palavra “Canon” nos títulos do disco. Não me parece ser o sentido tradicional musical histórico, de uma melodia que é repetida com atraso por outras vozes, mas talvez sim com o sentido de Lei, Regra, que é o que me interessa no doutorado. Esta interrelação de algo, um objeto que não é completamente prescrito ou formado, estando numa categoria ontológica mais próxima do devir do que do ser, mas que depende, para este vir-a-ser de uma regra, de uma lei a ser seguida. A ação bem regulada e bem realizada dando origem ao objeto-obra.

### **Guilherme Vaz**

Você tem razão quando ao “Canon”, a origem do ser repetida no devir-ser-sendo, mas com a observação do caminho — da ordem potencial, do mundo. Sim, partitura escrevo porque no caso dos *Guardiões* ela é escrita. Mas pode ser “reescrita” para grande orquestra, como em potência, no mesmo “canon ontológico”, os canons aqui são sempre mais ontológicos. Se bem que modais ao mesmo tempo... Mas quando escrevi em baixo foi no sentido de correção de digitação porque, Caron, o meu pensamento anda mais rápido que a minha digitação e às vezes tenho de revisar, às vezes não.

Erros de digitação, o singular é que no piano eles não ocorrem...

Bons diálogos, estes...

.....

### **J.-P. Caron**

Muito bem, retomando as nossas conversas. Falamos muito sobre a “forma peregrina”, como você chama, e você mencionou alguns nomes que trabalharam nessa seara: Pousseur, Cage, Logothetis. E você mencionou que se interessa, como eu, bastante, pelo Cardew. O que você acha que o Cardew poderia acrescentar a essa tradição?

### **Guilherme Vaz**

O Cornelius parte “da rua”, ele não parte de uma teoria estética como o Cage, mas da existencialidade.

O Cardew é ele mesmo a “tradição original”, os outros é que lhes são somados, às vezes penso. Ele parte das forças do mundo como estão naquele momento dado não sendo necessário “substituir” o cenário por um outro. Para que a obra se realize, **não** é necessário “criar um simulacro”, mas a música parte do mundo mesmo, a obra, sem nenhuma simulação estética ou de “set”, ele não estabelece um outro mundo para falar um mundo que ele julga melhor que o “mundo estabelecido”, como o faz Cage. Mas fala do mundo e a partir dele sem mudar o cenário ou modificar a configuração- ele não acha “que existe um mundo melhor no qual se entenderia a sua música”, mas o próprio mundo, tal como ele é, é a base do decurso da sua música, e das suas ideias. Ele não precisa de “uma teoria, um novo mundo teoricamente melhor”, mas do mundo mesmo, tal como nós o conhecemos todos os dias.

Por isso ele é, para mim, de capital importância, e mesmo em termos de audácia. Sendo que essa posição que ele mantém é a “posição da música original”, partir do discurso do mundo, das cavernas, das ruas, e não de “simulações de mundos”, como fazem muitos outros autores.

### **J.-P. Caron**

Isto que você diz sobre o Cardew em relação ao Cage me lembra este trecho da biografia do John Tilbury sobre ele:

Aqui acredito estarmos tocando sobre a essência da divisão entre Cage e Cardew. Volta e meia Cage expressava uma preocupação com a inviolabilidade da partitura, isto é, da obra de arte. Isto o levou a um protecionismo e, conseqüentemente, a uma preferência por músicos profissionais, ‘especialistas’, ao invés de, por exemplo, um grupo de estudantes disponíveis em um determinado tempo e lugar. Em contraste, a prática musical de Cardew era baseada em uma aceitação da vulnerabilidade, fragilidade, contingência e imperfeição humanas. Enquanto com Cage pouca ou nenhuma expressão espontânea era permitida em performance, Cardew nunca recusou a história e a formação pessoal do intérprete. Ele nunca exerceu controle oculto, seja por uma série matemática, ou por operações com o acaso, mas preferia concentrar a criatividade do intérprete em problemas a serem solucionados. É bem verdade que Cage apreciava o charme da contingência em relação com a natureza, mas parecia desinteressado, ou incapaz, de estender isto ao instável, precipitado, falível e imprevisível comportamento de seres humanos.<sup>6</sup>

Uma outra coisa que chama a atenção é o tratamento sonoro dado às gravações nos discos. Me parece que frequentemente há uma pós-produção, não? Por exemplo, em *A Pedra*, há um *reverb* que não sei se é da sala onde foi gravada. Ou em *A Noite Original*, os músicos tocaram a peça do início ao fim ou houve montagem?

Uma outra questão que me chama a atenção no que você diz, sobre esta ancoragem da música no real, “sem a construção de um mundo separado”, parece que vai contra as concepções do Adorno, da obra como autônoma, apresentando um mundo imanentemente que, ainda que as represente, está em contradição com as tendências sociais da época. Sei que você é um fã do livro do Adorno e do Eisler sobre cinema, porque nós já conversamos sobre isto. Portanto, fica a pergunta sobre como você vê esta posição do Adorno.

### **Guilherme Vaz**

Bom, a autonomia de uma obra de arte é a mesma autonomia de um animal. Não tem uma diferença maior, ela depende do seu território como o animal, o universo é habitado por animais, animais conceituais e biológicos, todos tem o seu território, e os animais sabem disso. O Cardew apontou isso claramente, uma obra sem território, e são dezenas, é como um animal empalhado, um jacaré ou uma garça empalhada, coitados, me apreço que se chama “taxidermia” essa atividade. E são centenas de obras que existem como jacarés empalhados. Além de não serem obras vivas, não tem nenhum território. O super-serialismo por exemplo é permeado deste exemplo, inúmeros.

Caron o que você entenderia nesse momento por pós-produção em criação sonora? A mesma do cinema? [por território não se entende aqui uma paisagem, mas o espaço da imaginação natural, e não uma teoria abstraída].

Uma ideia viva pode ser considerada um “animal conceitual”. E “theoria” seria um território sintético, por exemplo: “essa música é criada por indeterminação”, “essa música esta dentro da técnica dos doze sons”, essa outra “é tonal”, tudo isso é teoria, o território é apenas aquilo que é. Tudo parte dali. A minha obra ao *Ao Pé da letra*, tocada no MAM, é um “território”.

### **J.-P. Caron**

Eu entendo pós-produção não no sentido do cinema aqui, mas no sentido de captar por exemplo, os sons do músico, e mexer com ele em estúdio. Em *A Pedra*, por exemplo, você disse que há uma partitura totalmente escrita, que a soprano deve cantar e tocar. Mas, para além dos gestos e das notas que ela performatiza, há um som especial na música, um som com muito *reverb* (ao menos na versão gravada em *O Anjo sobre o verde*). Queria perguntar apenas qual era o grau de intervenção sua *a posteriori*, depois que a obra foi gravada — o quanto há de adição de efeitos e processamentos — ou se as obras são já gravadas em ambientes que proporcionam esse som do qual eu estou falando. E a mesma coisa com *A Noite Original*: é uma peça bastante longa, na qual os músicos, se tocassem, teriam muito tempo de silêncio — ela foi montada em estúdio, ou foi gravada em tempo corrido?

(Talvez pós-produção seja um termo ruim, mas quis me referir apenas a esta intervenção feita a posteriori, depois da gravação)

### **Guilherme Vaz**

Caron, *A Noite Original* foi gravada integralmente em tempo real, não há nenhuma interrupção. Eu digo isso e as pessoas não acreditam, mas é assim mesmo. Gravei peças de “tempo estendido”, essa é uma posição “doutrinária”, “conceitual”. O “tempo estendido” é um pensamento intencional. A longa duração na *Noite Original*, na *Tempestade*, na *Sinfonia dos Ares*, comporta todo um pensamento e tem uma posição geometricamente diferencial e oposta aos micro-tempos de Webern, e aos tempos rápidos da “era moderna”, voluntariamente, intencionalmente. São peças da “arte contemporânea”. Faço uma distinção entre o “moderno” e o “contemporâneo”, este é outro tema essencial.

Somente alguns elementos são colocados após a gravação integral do “tempo-chassi” da obra, como o som do papel celofane na *Noite Original*, ou o trompete em sib na *Tempestade*, mas o tempo da base é gravado sem parar em tempo real, isso participa da própria filosofia estética da peça.

Eu gosto muito do “ruído de partituras”, abertas ou viradas durante a gravação. Muito. E não gosto de “limpar” estes ruídos como se faz na gravação “acadêmica”. Gosto de deixar os ruídos de partituras no meio da peça, como parte dela.

*A Pedra* foi gravada ao vivo no Festival Música Nova de Santos, uma gravação de palco com os harmônicos de palco, naturais, cantora solista, que toca e canta ao mesmo tempo. Essa é a sua concepção original.

A forma de gravação e o *modus operandi* de algumas peças se aproxima muito mais portanto, não da noção de “Fonograma” em música popular, digamos assim, do que de “partitura lida” no sentido que o Conservatório dá a estas noções. Como é o caso da *Noite Original*, *A Tempestade*, *Povos dos Ares*. Mas permanecem sendo música de concerto, e não de consumo, essencialmente.

### **J.-P. Caron**

Lembro que no *podcast* da Arte Sonora<sup>7</sup> você mencionou essa distinção entre “moderno” e “contemporâneo”, como se o moderno fosse um pensamento que nega o anterior e o contemporâneo um pensamento mais integrador — “esférico”, você disse.

Em relação aos tempos, então, parece que não somente o ouvinte da performance ou da gravação é convidado a vivenciar essa extensão temporal, mas também o intérprete deve vivenciá-la durante a performance, uma vez que você prefere não trabalhar com corte e cola. Como muita gente de música eletroacústica, por exemplo, faz.

Mas há peças como *Povos dos Ares*, nas quais há gravações que integram o tecido sonoro da música, como *samples* — o som da tempestade, do cachorro latindo. Como foi a captação destes sons? E no estúdio então vocês reproduziam isto em tempo real enquanto os músicos tocavam as suas partes?

### **Guilherme Vaz**

Não, os Cães na noite foram gravados na periferia e injetados no “chassi” antes, o mesmo com a tempestade, “A chuva e o vento nos mastros de navios a vela”. O tempo “estendido”, a “forma de longa duração”, é um conceito estruturante e estrutural com dezenas de semânticas articuladas em leque, de alta densidade de pensamento. Não é apenas uma “opção estética”, se por estética for entendido apenas a dimensão superficial do “gosto” ou de qualquer outro personalismo, ou de mera opção contingencial de formas.

A forma de integração da “tempestade” como som não é posterior mas ANTERIOR a peça e a sua “playing”. Faz parte da origem da música, portanto não pode ser considerado pós-produção de maneira nenhuma, é a própria origem estruturante da obra, a origem da imaginação da obra, o mesmo com “Os cães da noite”.

### **J.-P. Caron**

Sim, concordo com a questão da forma de longa duração. Concordo e em muitos casos da minha produção eu compartilho. Frequentemente vejo chamadas de eventos abertos para novas obras, mas com limite de tempo, como se o tempo da obra não interferisse na estética (não entendo estética aqui apenas como cosmética, ou questão de gosto. Entendo estética como a singularidade de um fazer artístico, e o engajamento com todas as problemáticas que advém disto) — o pressuposto aí é achar que o mesmo que você pode dizer em uma hora você seria capaz de dizer em dez minutos, o que acho um equívoco total e absoluto.

Pelo que entendi então as *tracks* de sons naturais são as bases destas peças, sobre as quais aparecem as intervenções instrumentais, correto?

Quando pergunto essas coisas não é por mero tecnicismo, de saber como você fez. Mas é porque acho que isto tem consequências para a ontologia da obra. Quero dizer o seguinte: digamos que *A Pedra* seja o fonograma gravado no Festival Música Nova, e não apenas a partitura. Isto significa que a totalidade sensorial daquele fonograma participa da identidade da peça. Ela não é apenas contingente, como seria contingente o detalhe de interpretação do pianista em uma obra notada em partitura.

A obra, como totalidade sensória, não seria apenas fixada por sua partitura, mas o fonograma inteiro seria a obra.

Essa questão interessa diretamente as minhas pesquisas: a identidade da obra- seu grau de fixidez, o que é contingente e o que é essencial, etc etc...

Uma das coisas que acho mais interessantes na sua música são as repetições literais em *Sinfonia do Fogo*. Cada movimento possui um *da capo* em si mesmo, e alguns são mesmo repetidos novamente ao longo da obra. Fiquei muito impressionado com aquela apresentação no Parque Lage<sup>8</sup>, pois não sabia que haveria uma apresentação integral e só durante o evento fui entendendo que a *Sinfonia* não terminaria até que o disco chegasse ao fim. E o público (ou boa parte dele) ficou ali ouvindo o tempo todo. Foi uma experiência para se lembrar.

### **Guilherme Vaz**

Quando um ato é legítimo ele pode agir por “tautofonias” e continuar despertando e produzindo a atenção real, há um subtítulo na *Sinfonia do Fogo*, na concepção, “Cânones e Tautofonias” — a observação e a produção de “tautofonia”, partiu de uma observação que fiz do “Bolero” de Maurice Ravel. Dali partiram estas ideias que estão na *Sinfonia do Fogo*.

### **J.-P.Caron**

Sim. O que seria “legítimo” neste contexto?

### **Guilherme Vaz**

Eu não saberia explicar isso completamente Caron. Este é um enigma pouco estudado na arte, só poderia dizer que há uma diferença entre “seduzir” e “falar” na arte, e que esta dimensão tende para a segunda posição.

O inconsciente coletivo é de uma extremadíssima habilidade na percepção das dimensões da arte.

O estudo do “Bolero” foi essencial para mim, em todos os sentidos.

### **J.-P.Caron**

Ravel é um compositor pouco citado no contexto da música contemporânea.

O "Bolero" é frequentemente tido em círculos mais formalistas como um exercício de orquestração, como se a única informação sonora que ali estivesse contida fosse aquilo que “muda”. O que permanece — a melodia que se repete — não é visto como informação.

Daí acho que vem o radicalismo de propostas como o tempo estendido e a tautofonia.

### **Guilherme Vaz**

---

No contexto superficial, o mesmo se dá com Magritte na pintura, existem dezenas de coisas superficiais e meramente “fisiológicas” na música moderna. Eu sou contemporâneo, não sou “moderno”. Para mim Ravel é muito essencial, para os contemporâneos todos, eu acho.

**J.-P.Caron**

Você pode falar um pouco desta distinção, moderno/contemporâneo?

**Guilherme Vaz**

Todos precisam superar a visão comum do “boulezismo” porque ele mesmo não pensa como a maioria acha que pensa. Ele mesmo me falou: “criaram uma espécie de “provincianismo boulezista”, inteiramente anacrônico.

O próprio Ravel achava o “Bolero” sua obra mais importante.

Para a era contemporânea ela é capital, **não** para os modernos.

Para Stravinski, existiam duas coisas importantes na música, intervalo e ritmo, mas para o pensamento contemporâneo tudo é importante na música.

Portanto, a música levou mais tempo que as outras artes para superar a mera alfabetização linguística, a gramática elementar.

Acredito — este é um estudo social que quero fazer — que os modernos tenham um ângulo em que podem ser considerados “criminosos”, porque reduzem a frangalhos a vida dos alunos de composição e as suas utopias, este é um estudo que quero fazer em algum momento.

Os alunos ficam a vida inteira fazendo “composições”.

“Composições”. Composição não é “música”. “Música” é algo distinto. Eu vi dezenas de alunos sendo levados a isso. Composição é treinamento, gramática, alfabetização, “não é música”.

Este discernimento não existe ainda e projetos inteiros tornam-se comprometidos.

**J.-P.Caron**

Você está falando um pouco de educação musical agora. Como você faria para ensinar composição (se é que isto se ensina)?

**Guilherme Vaz**

Filosofia, estética, pintura, música e psicanálise, **no mínimo!**

Eu gravei um programa com o Livio Tragtenbrg onde eu falei isso “composição não é ‘música’”, isso precisa ser claramente colocado.

Existem “composições sem “música”, nenhum sinal de “música”.

São meras “composições”.

Bom, Caron, esse é um detalhe na coisa toda.....

Uma outra coisa que quero colocar é que a música “moderna” se tornou tão formalista que a única coisa que respondeu pela condição de “arte” durante a sua vigência foi o “jazz”, o único local onde o mundo simbólico poderia ser expressado, de alguma forma, porque o formalismo do Século XX da música do Século XX a ejetou, “abstraiu” da condição de arte, tornam-se um mero exercício “métrico”, formal, onde o mundo simbólico era proibido, **não** era permitido.

Essa noção é necessária para ouvir uma peça do concerto do MAM, em 73, que dá um passo à frente em tudo isso.

**J.-P.Caron**

Sim, você se refere a qual das peças do MAM? As que estão no CD do *Homem Correndo na savana*?

**Guilherme Vaz**

Sim. Ali naquele disco são três peças do concerto do MAM, *Cinco e Meia da tarde*, *Ao Pé da letra*, e o *Homem Correndo na savana*. A segunda é a que melhor ilustra, eu acho, das três peças desse concerto de 73, na sala corpo e som. Talvez o primeiro concerto “não moderno” no Rio. Ali a percepção era a de que “o jazz tinha mantido a sua condição de arte no século XX”, e não se tornando um ilustrador de teorias, tem um forte componente existencial com o Rio, todas elas.

Não eram improvisadas, a concepção é clara, cada músico tinha a sua partitura, e houve dezenas de ensaios, as partes eram análogas às concepções de Logothetis, uma partitura geral, uma grade, e as partes individuais cada um.

Houve três semanas de ensaios antes, de seis horas cada um, na sala. Só de ouvir a gravação pela ordenação dos ataques e saídas a pessoa percebe.

**J.-P.Caron**

Sim, é bem claro que há deixas a serem seguidas. Apenas não conheço a partitura e não sei até que ponto cada ação foi determinada. Aliás, desconheço as partituras de Logothetis.

**Guilherme Vaz**

São sinais a grafia de territórios sonoros que foram praticados e conhecidos, mônadas sonoras sequenciais, e não apenas a partitura “notinha após a outra notinha”, são continentes sonoros ordenados no tempo espaço, anotados com grafia tradicional, como coadjuvante, mas também com formas semânticas, geométricas...

**J.-P. Caron**

Há alguma semelhança deste conceito com o conceito do Cardew para *Treatise*?

**Guilherme Vaz**

Alguma, mas *a posteriori*, porque não conhecia o Cornelius em 73. Devem ser semelhanças livres.

Eu conheci o Cornelius um pouco depois, dois anos depois, onde ainda o nome dele era completamente desconhecido no Rio. Não davam a mínima para ele. O herói do Rio era o Penderecki — claro que da maneira mais provinciana possível, ele ainda tinha um som que eles gostavam. Já o Cornelius era um extraterrestre como de certa forma ainda é até hoje no Rio, uma lagoa do terceiro mundo liberal.

### **J.-P. Caron**

Claro. *Treatise* foi completada em 67, bem recente na época.

Eu estava curioso sobre a relação que você traçou com Webern. Como se a idéia de tempo estendido contradissesse os tempos curtos contraídos de Webern. Acho que o que eu quero dizer é: você acha que o tempo estendido é uma forma de viver o tempo, ou de negá-lo? Porque há essa mesma duplicidade vivência/negação tanto na forma muito contraída weberniana quanto no tempo estendido. Não haveria aí um ponto de encontro entre estes extremos?

### **Guilherme Vaz**

Não, a coisa do tempo estendido é universal, e muito mais vasta do que isso, é a própria concepção do universo que está implícita.

Se para o Cage a indeterminação e o acaso é uma coluna dele, a forma de longa duração é uma coluna do meu pensamento.

Caron, eu não penso por autores e nem mesmo penso pela música eu penso pela filosofia, pelas ideias, a arte é uma filosofia encarnada, é isso que ela é, basicamente falando.

Se não há uma filosofia encarnada não estamos diante da arte, estamos dentro do epigonal, essa é outra coisa, e pertence aos “gadgets”, mas não é arte no sentido da coisa.

A música não é uma questão de notas no pentagrama e nem de partituras, mas de filosofia encarnada.

Quando estou citando o Anton Webern eu estou citando o “hiper-modernismo”, um ícone central do hiper-modernismo, e suas características capitais: “o hiper-dissonantismo”, e “o hiper-microtempo”, “micro-tempismo”, características críticas da obra dele.

Estas são formas e bases do “moderno”.

Mas como eu disse a você, “eu não sou moderno, sou contemporâneo”, e esta diferença é essencial de ser entendida.

O Anton aqui é citado como “o *reductio ad ultra*” do “moderno”.

Mas o momento em que foi regente titular da *WerkerOrchester* não é nunca citado. Quando ele fazia orquestrações dos *Prelúdios* de Frédéric Chopin para orquestra completa. E poucas partituras sobram ao que parece dessa sua admiração por Chopin, escondida habilmente pelos modernos, e até mesmo pouco comentada pelo Boulez, coisa mutíssimo curiosa.

Quem estudar a revista *Die Reihe*<sup>9</sup> dedicada a ele poderá entender esse momento. Esta é uma das publicações mais importantes que conheço sobre ele, se não for a melhor de todas. Eu tinha uma cópia na Universidade de Brasília, que espero ter em meus livros, mas deveria ser solicitada outra, e estudada.

Um disco como *O Homem correndo na savana* pertence a uma outra filosofia encarnada e dá um passo em uma outra direção.

Portanto a história da modernidade está permeada de “falsos positivos”, onde uma direção é sempre privilegiada, a direção da “mera composição”, extremamente iguais entre si, previsíveis e com baixíssimo nível de informação qualitativa, privilegiando sempre o *quantum*. Como consequência ela é esmagadoramente desconhecida pela audição da espécie, e não se reclama disso porque não consegue. Pela sua nauseante monotonia despertar nenhum interesse, é previsível demais, a forma esvazia o ruído, ela é um mero exercício de adições, “composições” absolutamente desinteressantes, o compositor “moderno” confunde significado com significante, cerimônia com símbolo, signo e rema.

### **J.-P. Caron**

Você se refere a uma confusão de signo e rema. Entendo isso como uma confusão entre aquilo na composição que é símbolo e está para outra coisa enquanto tal e a informação nova (“rema”) efetivamente trazida pela música. Como se um novo arranjo sintático configurasse-se em nova informação, forçosamente.

### **Guilherme Vaz**

É isso mesmo Caron, correto, aqui, de forma meio “dura”, mas é o momento da fala, digo das pessoas que privilegiam os aspectos de seus interesses pessoais em Webern, sem ouvir a música, ouvem somente “a teoria”, mas não a música, os fiapos de som e silêncio, quase inaudíveis, o som quase vestigial, os vestígios de som imersos no silêncio, não ouvem portanto o essencial, os fiapos de som na noite.

Eu mesmo me espantava com os meus professores por vezes e vezes, na hora do ouvir, da audição, que é a questão essencial da música, eles estavam ali “esperando qual som da série tal viria em seguida desse...”, uma verdadeira “não escuta...”, eles “não ouviam” a música, estavam tomados pelas teorias de que pensavam, imbuídos do “não ser da música” e surdos para os seus aspectos essenciais e até hoje denominam isso de “composição”, um erro completo de discernimento linguístico, e aí me refiro a “rema”, não percebem a qualidade e o sentido, apenas a “fabricação fantasiosa do objeto”, segundo teorias que na prática não garantem a existência nenhuma de música na obra, confundem partituras com música e não atingindo nem uma nem outra se denominam “não entendidos pelo comum”, isso não é verdade.

### **J.-P. Caron**

Qual é a instrumentação de *A Noite original*? Você falou que a linha contínua da obra — o "tempo-chassi" — é papel celofane. Sei que há uma tuba e cordas.

### **Guilherme Vaz**

---

É o que pode ser chamado de uma "tuba tenor em mi bemol". Existem as tubas em si bemol, que são as que soam mais graves, eu gosto muito delas. A em dó, hoje mais conhecida do que antes, essa o tom é meio vazio de harmônicos, é interessante, o tamanho do tubo elementar dos instrumentos altera completamente o timbre, como entre os clarinetes em si bemol e em lá, completamente distintos, são uma família extraordinária as tubas, essa tocada “no limite do sopro, e antes da idéia de 'nota'”. Isso é muito importante notar essa concepção — toda a música se rendeu ao conceito de “nota”, “não há música anterior à 'nota'”, e nem posterior. A relação do humano com o som é muito maior que a “nota”, do “som com o humano”, e este sentido está modificado para o sentido inicial primordial entre o som e o humano na *Noite Original*. Essa é uma das formas de pensamento fundamentais nessa obra, ela é “trans-nota, transnotacional”, não se atém ao conceito de “notas musicais”, mas algo de mais amplo, “o antes-e-o-depois da nota”.

O “antes-e-o-depois” da nota são conceitos que estão incluídos também na *Sinfonia do Fogo*, em grande parte. O “antes-e-o-depois-do-som-estão-incluídos-na-obra”, em alguns casos mesmo o dobrar de partituras estão incluídos.

### **J.-P. Caron**

Sim. Nós chegamos a falar um pouco disso, mais em relação ao tempo no início da conversa, de obras como partes de entidades que poderiam na verdade durar mais. Mas o que seria o antes-e-o-depois da nota?

Seria um aquém-e-além?

Obras como pontas de *icebergs*.

A parte aparente de uma totalidade que, ela própria é existente porém não aparente.

### **Guilherme Vaz**

As “notas” são, digamos, “as menores partes visíveis e, em muitos casos, a menos importante parte da música”, os continentes dos gestos anteriores e dos pensamentos e gestos posteriores estão em maiores extensões. Esse é o conceito da *Noite Original*.

A “tuba tenor” é comumente chamada de “bombardino” também. Existem em si bemol e mi bemol pelo que conheço, com timbres diferentes, esse é o instrumento da obra, nos sopros.

Ruído branco de caixa-clara, papel celofane, cordas (sempre em *pizzicato*), murmúrios de voz feminina grave, contralto.

### **J.-P. Caron**

Há um som de sopro que sobe e desce nos harmônicos e que aparece às vezes combinado com o celofane. O som contínuo na obra é do celofane?

### **Guilherme Vaz**

O som contínuo é o ruído branco da caixa clara, provocado com o uso de baquetas especiais chamadas de “vassourinhas”, de muito uso na música popular.

O celofane possui harmônicos que podem soar como apitos, nos agudos.

A “tuba contralto” eu considero o saxhorn, porque tem o mesmo princípio, mas mesmo entre os indígenas há uma “flauta tuba”, o toré grave, ele é feito no vale do Xingu, e na tradição Inca há um que é muito forte, o “erke”, super grave.

**J.-P. Caron**

Sim.

Esses sons super graves estão bem presentes na música que você faz. Lembro também de vários movimentos da *Sinfonia do Fogo*.

Há os contrabaixos também de *Deuses Desconhecidos*, mas são menos graves do que aqueles.

**Guilherme Vaz**

Esse conceito vem da necessidade de “algo que levante as coisas do solo antes de começar a falar”, os graves de alguma forma têm esse poder, “antigravitacional”.

No *Deuses Desconhecidos* são trêmolos de arco, em notas das cordas graves. O “poder antigravitacional”, suspensivo do som.

**J.-P. Caron**

É engraçado você associar o grave ao poder suspensivo e antigravitacional. Ao mesmo tempo grande parte da simbologia da tradição musical ocidental atribui ao grave a função de “solo”, justamente daquilo para onde gravita o resto.

A idéia de função tônica no grave, por exemplo, em música tonal.

**Guilherme Vaz**

Eu penso exatamente o contrário, e a física do som também demonstra.

Quando o Cage estava na Holanda perguntaram a ele como ele poderia compor longe dos centros de tradição e ele disse “como vocês conseguem compor tão perto dos centros de tradição?”...

**J.-P. Caron**

Embora no *Canon do Diálogo entre o Céu e a Terra* haja, justamente, um som bastante agudo e um som extremamente grave. Sempre pensei que esses sons representassem, respectivamente, céu e terra.

**Guilherme Vaz**

Sim, mas aí eu assumi uma “metáfora gritante e explícita”, e é assim mesmo.

Cada compositor tem uma fantasmática própria. A minha é essa, os graves fazem os talheres, os copos e as cadeiras de uma sala flutuarem.

Caron, eu tenho sempre o sentimento singular de que se a obra de certos autores como Stravinsky, é “didática”, claramente o autor diz ao ouvinte o que ele pensa. Na minha produção, ao contrário, o primeiro a “aprender” com aquilo que escreve é o próprio autor, muito singular isso.

Por isso eu penso que “não sabemos se criamos ou se somos criados pela arte”, são posições diferentes de autores que “dizem” e que “aprendem” e que são ensinados pelo que produzem. O equivalente a duas posições — uma “eu estou dizendo”; a outra, “as coisas estão dizendo”. São mundos inteiramente distintos, ou pontos de partida distintos. A grande maioria dos autores, menos alguns, conhecidos e estabelecidos pertence à primeira categoria, “eu estou dizendo”, uma segunda parte, nesta talvez o Cage, à segunda, “as coisas estão dizendo”, ou mesmo “parece que as coisas estão dizendo isso”.

Poderíamos dizer que são pontos de partida, territórios.

Eu mesmo todos os dias descubro coisas no que escrevo, as quais apenas pressentia. Eu acredito que também o Cardew é uma obra assim.

Isso é apenas uma reflexão porque você poderá encontrar autores que dizem: “isso dá naquilo, essa nota resulta naquela, essa forma quer dizer isso, esse ritmo significa somente isso”, dentre os quais talvez o Boulez da primeira fase dele, mas há um grupo de autores, entre os quais me identifico, que diz “me parece que a fala das coisas está dizendo algo”. Um paralelo na poesia do Brasil, da mesma posição, talvez seja o Manoel de Barros.

Dessa forma, tudo o que pode ser dito desses autores, e deve ser dito, é sempre aproximativo, verossimilhança, mas deve continuar a ser dito, a começar para os próprios autores da obra, nessa filosofia própria, eles em primeiro, se são consequentes e integrados em seus próprios pensamentos e maneiras, eu penso, a começar pelos próprios autores, eles mesmos.

Observar que mesmo as tuas idéias e mesmo as minhas são “aproximativas” como observei antes, nas falas, “aproximativas”, digamos, porque faz parte da natureza destas concepções. É preciso observar também que essa “Revelação em Progresso”, muito mais que a “Obra em Progresso”, talvez faça parte de todo artista nascido no Brasil, porque três civilizações se movem no seu pensamento e, portanto, o artista nascido no Brasil deve desistir de ser um “erudito unívoco europeu” e se tornar ou aceitar ser “um erudito da América”, coisa que lhe é natural. Desta forma ele vai “não ser o que ele não pode ser”, por querer não ser o que ele é, tentando ser outro, evitando duas categorias principais da existência comum, o provincianismo e o constrangimento. Nesse sentido, estas três civilizações estão presentes também, e não só aqui, como no cinema do Bressane também. Isso não significa escalas, ritmos, cores e formas, mas uma MANEIRA de ver, uma forma de formar, vazia de escalas mas plena de gestos únicos, distintos, a maneira de “editar” um filme.

### **J.-P. Caron**

Retornando à sua concepção sobre o tempo estendido, sei que você tem uma passagem importante nas artes plásticas, e que permanece até hoje. Em que medida a concepção de tempo estendido musical estaria influenciada por uma concepção plástica? E também se você poderia falar sobre esta fase da Unidade Experimental.

### **Guilherme Vaz**

O momento de esclarecer esse tema é esse, o momento de uma abertura esclarecedora, de uma lucidez.

Houve um momento das vanguardas onde o tempo [música] se expandiu para o espaço [visualidade] e o espaço [visual] se expandiu para o tempo [musical], poderemos denominar também estas dimensões, “som e espaço”. Dessa maneira eu não fiz artes visuais ou artes plásticas, mas “música expandida para o espaço”, ou “tempo espaço”, mas sempre “música”, assim como os artistas visuais fizeram “espaço tempo”, mas são artistas “visuais”. Estas duas tendências se encontraram na Unidade Experimental, no MAM, as duas vanguardas se encontraram, a da música e a das artes visuais, e daí surgiram as primeiras “instalações” na história do país, as instalações são justamente isso, o “tempo-espaço”. Ela foi fundada pelo Cildo Meirelles [visual], Guilherme Vaz [música] e Frederico Moraes [crítica].

É claro que isso não se deu somente no Brasil, mas no mundo todo, e deles são exemplos George Brecht, Cage, Cardew, incluindo o Fluxus que nasce da música de vanguarda, o pensamento de ponta na música se deu ligado às galerias e às artes visuais, que acolhiam as novas idéias dos novos artistas inovadores, mas eles permanecem sendo criadores de uma “música expandida no tempo-espaço”. Isso explica a minha participação nas artes visuais de forma clara e espero que decisiva. A partir dessa reflexão sintética.

Portanto uma peça como *Andar* permanece sendo música. Uma peça como *Open Your front door as slow as you can* permanece sendo música.<sup>10</sup>

Portanto eu não teria “participação” nas artes visuais dessa forma, digo, como artista do som ou visual que teria outra atividade expressiva, de maneira nenhuma, mas permaneci criando “música do tempo-espaço”, na ponta das linguagens contemporâneas.

Quero observar que me constrange que isso não tenha sido observado ou compreendido, ou por falta de informação, ou por carência de uma expressão clara minha nesse sentido, e, na minha opinião, isso urge de ser esclarecido. E gostaria que, nessa matéria, fosse esse o caso, de maneira definitiva. Inspirada.

Caron, com isso, acho que terminas o texto, finalmente.

**J.-P. Caron**

Acho que sim. Obrigado, Guilherme.

**Guilherme Vaz** nasceu em Araguari, Brasil, em 1948. Vive e trabalha em Brasília. Artista pioneiro da sound-art, formado na Universidade Nacional de Brasília e na Universidade Federal da Bahia. Fundador em parceria com Frederico Moraes, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1970). Presidiu a Fundação Cultural de Ji-Paraná, fronteira com a Bolívia, onde desenvolveu trabalhos de antropologia, artes visuais e música pré-histórica com os povos indígenas sul-americanos Zoró-Panganjej, Gaviao-Ykolem, e Araras. Também produziu instrumentos musicais indígenas e pinturas transportando pinturas geométricas corporais para grandes telas de algodão cru, realizadas por indígenas. Artista multimeios e experimental. Publicou a Sinfonia das Águas (2001), um livro em que re-coleciona, algumas das conjunções sonoras mais profundas, arcaicas e significantes do meio central da América do Sul. Obteve o Prêmio de Melhor Trilha Sonora do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro com Fome de Amor de Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme brasileiro com música concreta e experimental (1968), A Rainha Diaba de Antonio Carlos Fontoura (1975), O Anjo Nasceu de Julio Bressane (1969), Filme de Amor de Julio Bressane (2006), Cleopatra de Julio Bressane 2007 e em 2009 o lançamento do filme Erva do Rato de Julio Bressane no Festival de Veneza, com trilha sonora aclamada pela crítica.

## O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo<sup>1</sup>

Valério Fiel da Costa (UFPB)

**Resumo** Relato de atividades do curso “Estruturação em Cage” ministrado entre 14 e 16 de julho de 2009 na Escola de Música da UFPA para alunos do curso de Especialização em Fundamentos Criação Musical do ICA/UFPA, análise de algumas peças realizadas durante o curso relevando aspectos metodológicos e o uso de estratégias composicionais de curto prazo e um breve reflexão a respeito do experimentalismo em música. **Palavras-Chave:** John Cage; Acaso como Ferramenta Composicional; Estratégias Composicionais de Curto Prazo; Música Contemporânea Paraense.

### Introdução

*Há na tela uma ordem de probabilidades iguais e desiguais e é quando a probabilidade desigual se torna quase uma certeza, que posso começar a pintar. Mas, nesse exato momento, quando já comecei, como fazer com que aquilo que pinto não seja um clichê? Será preciso fazer, rapidamente “marcas livres” no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. (DELEUZE:2007, p.97)*

Uma apresentação deste artigo foi realizada em 22 de outubro de 2010 durante as atividades do 1º Seminário de Pesquisa em Música do Pará em formato de palestra com a utilização de recursos de áudio e vídeo. A explanação fez parte da mesa redonda “Composição Musical no Pará”. Seu objeto principal é o uso de 'estratégias composicionais de curto prazo' exploradas na disciplina Técnicas Avançadas de Estruturação Musical - “Estruturação em Cage”, ministrada por mim entre 14 e 16 de julho de 2009, como parte da Especialização *Lato Sensu* em Fundamentos da Criação Musical do ICA/UFPA.

Tal palestra pretendia ser um relato dessa experiência artístico-pedagógica tendo como mote a possível relação entre seus resultados concretos e o cenário atual da música experimental brasileira. Tal relação poderia ser objetivada pelo uso daquilo que defini como “estratégias composicionais de curto prazo”, ou seja, a tarefa de criar música para situações nas quais não fosse possível realizar ensaios, não houvesse tempo para elaborar uma partitura convencional ou contar com músicos de formação, mas que demandassem do compositor, mesmo assim, a produção de uma

---

<sup>1</sup> Este artigo foi originalmente publicado no volume II dos Anais do 1º Simpósio de Pesquisa em Música da Amazônia (ICA-UFPA – Belém-PA) em 2012. Está sendo republicado agora depois de revisão do autor.

obra acabada, perfeitamente executável e legível do ponto de vista notacional.

A proposta era a de, diante de tal tarefa, levar o aluno a formatos de cujo sucesso dependeria: a rápida definição de parcerias específicas, a elaboração de estratégias de notação baseadas em instruções diretas literais ou em grafismos, o acaso como forma de realizar escolhas no processo de estruturação, a improvisação segundo modelos mais ou menos genéricos, a acessibilidade técnica como garantia da execução da obra, o uso de corpos sonoros diferentes dos instrumentos musicais tradicionais ou o uso não convencional de tais instrumentos, o apoio de elementos extra musicais como texto, cenário, figurino, coreografia, entre outras possibilidades.

De tal experiência foi possível colher, espontaneamente, no período de 3 dias, 12 propostas composicionais bastante heterogêneas entre si e que atestavam a incrível disponibilidade experimental dos alunos que apresentaram, ao invés de peças copiadas de modelos apresentados em classe (como suposto), propostas originais que atestavam o seu esforço, sensibilidade e curiosidade na busca de novas formas de expressão em música.

Tal pacote de expectativas não foi erguido, porém, sobre o *nada*: ele se configurou como possibilidade, e mesmo como evento de alta probabilidade, devido à ênfase dada em classe à estratégias composicionais do circuito de música experimental estadunidense, configurado a partir dos anos 50, principalmente a partir de exemplos retirados da obra de John Cage. Foi lançado um desafio aos alunos, de não apelar para soluções como improvisação usando um referencial harmônico-melódico tradicional, instrumentos convencionais executados de forma meramente idiomática, elaboração de partituras convencionais e a definição acrítica do par hierárquico 'compositor-intérprete'. Os alunos foram convidados a inventar não apenas novas combinações de materiais rítmicos, melódicos e harmônicos, mas novos territórios sonoros dentro dos quais esses elementos adquiririam um comportamento único e original.

Um ponto importante do processo de configuração desse repertório, que fiz questão de enfatizar, foi a necessidade de calcular as consequências musicais de qualquer escolha realizada; aos alunos coube elaborar de forma pragmática estratégias de comunicação com o intérprete que fossem objetivas e eficazes do ponto de vista de sua função, atentar para as idiosincrasias dos colegas que favorecessem o projeto, bolar uma pequena explanação sobre os procedimentos utilizados para que a turma pudesse acompanhar a relação entre aquilo que foi pensado e aquilo que soou e, sobretudo, insisti para que os alunos não desistissem do resultado musical independentemente da eventual precariedade das circunstâncias de preparação e performance.

A tarefa de pensar música em termos de: escolha de objetos sonoros e blocos de sonoridades, sua gestualização, sua elaboração formal no tempo, sua notação, sua performance, representaram, a meu ver, um avanço metodológico na prática composicional de cada um dos alunos que, durante esse processo, perceberam que o campo da música não precisa ser necessariamente restrito a soluções clichê e que ao lidarem com a pressão de resolver rapidamente uma demanda composicional, sem a necessidade expressa de atingir um resultado estética e ideologicamente orientado, coisas inesperadas podem ocorrer. Nesse processo há uma chance de que surja algo novo e original. Não o original que se espera dos grandes mestres da composição universal, com sua tarefa de atualização das premissas da arte, mas o original 'local', porém não gregário, que se determina por uma atitude obstinada e pessoal de construir seu próprio caminho e trabalha-lo sem realizar concessões.

O filósofo francês Gilles Deleuze elaborou em seu livro *A Lógica da Sensação* (2007) uma interessante reflexão a esse respeito que podemos utilizar aqui. O livro discute a atividade e as obras do pintor irlandês Francis Bacon e, no seu capítulo 11 “A Pintura antes de Pintar”, trata do problema da 'tela em branco': “é um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco” (Deleuze: 2007, p.91). A tela em branco está sempre impregnada de clichês, lembranças ou elementos do entorno e a função do pintor – do compositor – é a de vencer este obstáculo em busca de uma realização original. Bacon, segundo Deleuze, enfrentaria tal demanda impondo ao contexto, através de atos pré-picturais, esquemas e gestos ao acaso que buscavam negar ou neutralizar tendências do contexto, tomando a providência de, em seguida, capturar os efeitos desse ato pré-pictural num processo, desta vez pictural, de definição, propriamente dita da obra. Resumindo: “Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual, improvável (segunda figuração)” (Deleuze: 2007, p.101). Mas, ao mesmo tempo, afirma em outro momento, “só existe acaso manipulado e acidente utilizado” (Deleuze: 2007, p. 99), ou seja, através do acaso, pode-se escapar do clichê que a tela em branco impõe, porém é necessário que, uma vez exorcizado o dado de alta probabilidade e tendo surgido um outro de baixa probabilidade (o que nos interessa), o utilizemos de forma a dar vazão a um projeto. O acaso é transitório, trata-se de um dado “pré-pictural” cuja função é desestabilizar o clichê e criar a chance (a mera chance, frisa Deleuze) de que as coisas ocorram 'por fora' dele; uma vez alcançado este objetivo, opera-se normalmente segundo o projeto autoral.

Tal uso do acaso enquanto fator de desestabilização do clichê me interessa como item pedagógico e faz parte de meu processo composicional desde meados de 2000. Ele costuma carregar um severo peso ideológico quando proposto como resposta a uma suposta maneira tradicional de se fazer música (mais tarde falaremos sobre isso). Normalmente exerce fascinação entre os jovens compositores e incita alguns a negligenciar o trabalho de escolha e escritura que, para mim, permanece importante. Assim, procurei equilibrar, à maneira do Bacon de Deleuze, o recurso ao acaso e o compromisso com a forma; a necessidade de haver um projeto formal minimamente elaborado dentro do qual aqueles eventos de baixa probabilidade pudessem encontrar uma 'rédea' autoral, um formato coerente com os desejos de quem os manipula.

Ao contrário do que se possa pensar a priori, o mero recurso ao acaso não multiplica indefinidamente caminhos possíveis dentro da escritura. Ele carrega consigo, também, um formato clichê e, na maioria das vezes, é fácil distinguir numa obra musical os momentos randômicos (ou “randomistas”), dos momentos estruturados segundo escolhas precisas. Assim, em busca de uma saída para a questão do clichê, não basta o recurso ao acaso, mas é necessária uma certa disciplina de escritura, compromisso com o resultado, disponibilidade experimental e criatividade.

Há nessa escolha de equilíbrio entre acaso e escritura, portanto, duas preocupações básicas: uma pedagógica e outra que poderia classificar como ideológica (ou antes como a-ideológica, se isso fosse possível). A ênfase na relação estreita entre projeto musical e resultado tem uma função ilustrativa que se torna quase imperiosa nesse caso: como foi realizada a escolha de objetos e corpos sonoros? Como foi elaborada a partitura? Por que se optou por instruções diretas ao invés da partitura convencional? Que regras há e de que forma elas operam influenciando no resultado? Nesse contexto nenhuma resposta a essas perguntas é óbvia. Todos os alunos foram obrigados a explicar detalhadamente como se deu seu processo criativo, que dificuldades encontrou, como resolveu os eventuais problemas, enfim, como pretendia fazer funcionar a 'máquina' que acabou de inventar usando os recursos disponíveis. Ao compartilhar com os colegas sua experiência, trocas riquíssimas ocorreram e foi possível apreender de forma consistente e objetiva uma série de preceitos e técnicas supostamente herméticos devido ao pouco contato da maioria dos alunos com aquilo que é comumente chamado, no jargão da área, de “música experimental”.

O viés ideológico a que me referi diz respeito ao tratamento que resolvi dar ao problema do acaso e da indeterminação em música, assumindo-os como simples metodologia de composição (recursos visando a elaboração de uma obra e cujo funcionamento depende de escolhas autorais),

sem adotar como premissas as recomendações que estão na origem da utilização dos termos em música, pelo menos a partir da segunda metade do século XX, como enunciado nos escritos de John Cage (1912-1992). O compositor estadunidense, ao vincular o termo 'experimental' a sua própria produção e ao defini-lo em termos de uma disciplina na qual, entre outras coisas a figura da autoria deveria ser descartada, acabou gerando uma querela conceitual que reverbera até os dias de hoje e que, a meu ver, não contribui para que absorvamos adequadamente as suas idéias musicais, nem faz jus à complexidade da questão, pelo contrário, simplifica-a e dá margem a posturas mais ou menos sectárias tanto da parte de “cageanos”, quanto de “anti-cageanos”.

Realizarei uma pequena introdução ao problema da música experimental enquanto proposta conceitual e prática para entendermos melhor o porque de minha escolha metodológica e de certos desdobramentos verificados no decorrer desse processo pedagógico.

### **Música Experimental**

O termo *música experimental* veio sendo cunhado desde o final da Segunda Grande Guerra nos EUA, mas recebeu uma espécie de batismo formal no final dos anos 50 com a publicação do texto das conferências de Cage: *Experimental Music* (1957), *Composition as Process* e *Indeterminacy* (1958); a primeira proferida em Chicago, as duas últimas durante o prestigiado Curso de Verão de Darmstadt na Alemanha. Todas elas foram publicadas na coletânea de escritos e conferências *Silence* (1961). Nelas Cage discute abertamente sua escolha por uma música na qual a figura do autor estaria em processo de superação: “Tornei-me um ouvinte e a música algo a ser ouvido” (Cage: 1967, p. 7). A partir de fins da década de 50, o compositor passa a investir em propostas composicionais nas quais o intérprete é chamado a intervir criativamente. A essa situação onde o compositor, deliberadamente cede, total ou parcialmente, o controle sobre o resultado musical de sua obra, Cage chamou de *indeterminação* e a música que apresenta este preceito como base, de *música indeterminada*. Ter “se tornado um ouvinte” diz respeito à expectativa que o compositor de música indeterminada poderia ter em relação ao seu trabalho uma vez que não sabia exatamente como soaria.

Na conferência *Experimental Music* o termo “música experimental” se propunha como um “guarda-chuva conceitual” dentro do qual cabiam o acaso enquanto método, o ruído enquanto material musical, o silêncio enquanto espaço sonoro “preche de sons”, o compositor-ouvinte, o intérprete enquanto agente de conformação morfológica (na “música indeterminada”), a

substituição do padrão métrico pelo cronométrico, a sobreposição (a interpenetração) de informações sonoras mais ou menos autônomas, entre outras propostas. Estas idéias foram aderindo à retórica cageanista como sinônimo de experimentalismo e, em 1974, o compositor e pesquisador inglês Michael Nyman reforçou tal “guarda-chuva”, no seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) ao buscar elevá-lo à categoria de paradigma.

Nyman empenhou-se em propor de forma objetiva uma dicotomia de cunho ideológico entre a produção musical de uma vanguarda europeia definida no pós-guerra principalmente pela obra e escritos de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen e as experiências dos compositores estadunidenses da chamada Escola de Nova York reunidos em torno da carismática figura de John Cage. Trata-se de um livro polêmico, mas que foi usado como guia para o entendimento da questão porque traz, pela primeira vez na literatura, em forma de glossário, termos vinculados à música experimental, o que contribui para uma aproximação do problema. Na realidade, o autor elencou procedimentos usados por John Cage na sua obra, bem como o parecer cageano a respeito de cada um deles e assumiu que tais procedimentos delimitariam o campo da experimentação em música. Afirmou, por exemplo, que os compositores experimentais

Não estão preocupados com um *objeto-tempo* definido cujos materiais e relações sejam calculadas e arranjadas mais adiante, mas estão mais motivados pela possibilidade de delimitar uma *situação* na qual os sons ocorrerão, um *processo* de geração de ação (...) um *campo* delineado por certas regras composicionais (Nyman:1981, p.3);

Ou seja, o compositor experimental teria substituído a ênfase na obra musical – no resultado sonoro – pela ênfase no processo – a série de atividades sonoro-gestuais preliminares à definição da obra enquanto algo acabado. Ao não ser definida enquanto objeto fechado ou imutável, a obra permaneceria “em aberto” permitindo diversas interpretações e exigindo do intérprete uma participação criativa no seu processo de definição morfológica. Tal definição visou corroborar a impressão de desapego entre autor e obra presente na retórica cageana. O contrário disso seria o apego ao resultado, que, segundo Nyman caracterizaria a postura do compositor de vanguarda europeu: “Os compositores da vanguarda europeia desejam congelar o momento para fazer de sua singularidade artificial uma posse conservada de forma ciumenta” (Nyman:1981, p.8).

Entendo a postura de Nyman como uma reação ao modo como alguns autores europeus se referiram à obra e aos escritos de Cage buscando desqualificá-la, mesmo que de forma indireta.

Entre eles: Umberto Eco em sua *Obra Aberta* (1962) e Pierre Boulez em seu texto *Alea*<sup>2</sup> (1964), ambos dedicados a tratar do problema do imperativo de contar com o arbítrio do intérprete enquanto elemento de definição morfológica da obra musical (diga-se de passagem, 'imperativo' graças a enorme influência das idéias de Cage sobre os compositores europeus da época). Para Eco o que estava em jogo ao aceitar o acaso como metodologia de composição ou mesmo o ruído como material musical era, nada menos, que a própria inteligibilidade da obra, que poderia ser reduzida a um mero agrupamento de eventos sonoros desgarrados de qualquer projeto:

O problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua e, por isso mesmo, difícil de decodificar. É um problema que já individuamos: ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, na qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis resultam inorganizáveis. Evidentemente, este é o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a escala utilizável, permitir a intervenção do acaso no processo da composição. (Eco: 2003, p.127).

Enquanto isso, Boulez, empenhado em garantir a presença do projeto composicional no resultado ao mesmo tempo em que valorizava o potencial musical da idéia de libertar o intérprete, fazia a denuncia do “acaso por negligência”: “o acaso repousa na adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional” (Boulez: 1964, p.42).

Assim, o “panfleto”, vamos dizer assim, de Nyman tinha a função de estabelecer uma barreira ideológica que respaldasse uma atividade composicional até então altamente estigmatizada e constantemente acusada de superficialismo. Sua retórica esbarra, porém, no sectarismo quando empenha-se em denunciar o caráter autoritário e, como vimos, “ciumento” da música européia: “a despeito de sua eventual conversão à uma música-processo, ele (Stockhausen) de fato mudou muito pouco – uma vez um compositor europeu, sempre um compositor europeu” (Nyman:1981, p.25) (referindo-se à fase da “música intuitiva” de Stockhausen, em meados dos anos 60, quando este passou a propor poemas no lugar de partituras).

O estudioso de Cage, James Pritchett, segue uma lógica diferente e, a meu ver, mais interessante, pois ocupa-se em entender a obra de Cage em termos de uma poética. Com isso realiza um importante passo no sentido de reintroduzir o compositor no campo de estudo formal da composição. Na introdução de seu livro sobre o autor, *The Music of John Cage* (1993), capítulo proposto enquanto advertência, empenha-se na defesa de um “Cage-compositor” cujas escolhas

---

2 Boulez, curiosamente, rejeitou o termo “indeterminado” pra tratar da mediação criativa do intérprete, preferindo o termo “aleatório” e a noção de “música aleatória”. Termo inadequado pois dá a entender que o resultado musical seria, ou deveria ser, imprevisível; o que não era o caso. (N.P.).

produzem efeitos musicais a despeito do uso do acaso como método. Reclama da crítica e de sua alienação:

Diante de peças produzidas usando acaso, os críticos sofrem um branco. Como alguém pode entender uma composição feita randomicamente? O que se pode dizer sobre uma coisa dessas? Criticar isso seria criticar um ato randômico; como se julga um lance de dados? A saída para esse dilema é ignorar a música e lidar com *as idéias por trás dela* (Pritchett: 1999, p.2).

E elenca diversas obras para piano escritas por Cage usando operações de acaso e que soam completamente diferentes umas das outras, numa demonstração de que o princípio não implica em propor as obras enquanto meras variações estatísticas de um mesmo modelo de distribuição aleatória, mas que o acaso está ali em função de um projeto composicional. Mas como um dado do acaso pode estar compreendido num esquema que se quer íntegro? Cage, discutindo o uso do acaso numa entrevista ao compositor e pesquisador David Cope em 1980, evoca a memória das aulas de seu professor de composição Arnold Schoenberg:

Ele nos mandou ir ao quadro negro resolver um problema de contraponto (...). Ele disse, “*Quando vocês tiverem uma solução, deixe-me vê-la*”. Fiz isso. Ele disse: *Agora outra solução, por favor*. Eu dei outra e outra até que finalmente, tendo feito 7 ou 8, refleti um momento e disse com alguma certeza: *Não há mais soluções*. Ele disse: *Ok. Qual é o princípio por trás de todas as soluções?* (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.215)

Significa que, para Schoenberg, uma vez realizado o exercício de buscar de formas diferentes o mesmo objetivo, cercado-o, seria possível deduzir um princípio lógico que permearia todas as respostas, que funcionaria como um *nexo* para a apreensão da técnica. Isso é importante para a obra de Cage na medida em que este utiliza o acaso para tomar decisões: uma vez definido que o autor não deve interferir no resultado final da obra e que o acaso deve decidir como as coisas se configurarão, convém saber fazer perguntas adequadas. O argumento de Pritchett em relação ao uso do acaso enquanto método em Cage (e respaldado pelo próprio compositor que chegou a colaborar com o livro), portanto, se apóia na idéia de que o acaso em Cage está em função da resolução de perguntas dentro do processo composicional; eu acrescentaria: aquela parte do esquema que precisa soar “como se os sons fossem eles mesmos”, para usar uma expressão característica do compositor. O acaso enquanto modelo de organização.

Insisto neste ponto, pois havia por parte dos alunos do curso de 2009, que conheciam por alto as idéias de Cage, uma certa expectativa em relação à sua obra no sentido de qualificá-la como anárquica, como oportunidade de abrir mão de certas premissas da escritura. Superada esta questão,

procedimentos como os utilizados pelo compositor puderam servir em função de projetos de todo tipo.

### **Análise de Algumas Obras**

Realizarei agora uma breve descrição e análise de alguns trabalhos apresentados durante o curso dentre aqueles que mais me chamaram a atenção do ponto de vista da sua articulação com os demais no que diz respeito a sua inventividade, simplicidade e possibilidade de desdobramentos. Trata-se de obras apresentadas depois de apenas 2 dias de trabalho, envolvendo escolha de parceiros (critério que deixei, propositalmente, em aberto), concepção conjunta e ensaios. Isso redundou, em alguns trabalhos, em certa precariedade técnica no ato da performance que, a meu ver, além de ser um efeito esperado diante da pressão da demanda, poderiam ser perfeitamente resolvidas no processo de amadurecimento posterior das propostas.

Das 12 propostas, elenco, para fins deste trabalho, 4:

#### **1 – COBRA GRANDE** de Elienay Gomes Carvalho e Moisés Freitas Gonçalves.

A peça foi concebida para ser executada, em parte, pelo público. A dupla de compositores preparou um set de corpos sonoros, tais como pratos metálicos, garfos, facas, brinquedos, esferas de aço, moedas, e pequenos objetos de metal, plástico e vidro. O público realizava sons vocálicos simples, em coro, guiados pelo acender e apagar de luzes de um enfeite de árvore de natal. A peça deveria ser executada no escuro para por em evidência as luzes natalinas, que, nesse caso desempenhariam o papel de regência e ativação de material sonoro.

Elienay e Moisés, durante seu processo criativo se deram conta de que o enfeite de árvore de natal, ao ser ativado, piscava segundo um ciclo, formado por padrões distintos, de aproximadamente 1 minuto de duração: piscadelas curtas, piscadelas longas, combinações entre elas, momentos de luz plena, momentos de escuridão mais ou menos prolongados, momentos de *fade-in* e de *fade-out*, etc. Como eu havia definido que as peças poderiam ser miniaturas de cerca de 1 minuto, eles resolveram definir o ciclo completo do enfeite como esquema macroformal para sua peça.

As regras de execução eram bastante simples: o público, dividido entre mulheres e homens, deveria reagir ao acender das lâmpadas balbuciando algumas sílabas previamente combinadas. Enquanto isso, seguindo a mesma regra, Elienay e Moisés improvisariam articulando os objetos de

metal, plástico e vidro, criando uma textura sonora bastante estridente, que complementava-se com os sons graves da platéia, emoldurados pelos silêncios absolutos dos momentos em que as luzes se mantinham apagadas.

A idéia de **utilizar o público como agente da performance** foi retomada algumas vezes em pelo menos mais 3 propostas. Um grupo de 20 pessoas é capaz de gerar com facilidade, e sem o auxílio de partituras escritas ou ensaios, texturas sonoras mais ou menos densas, sons agudos e graves, crescendos e decrescendos e mesmo fazer aderir ao contexto informação textual. Esse recurso é chamado por Nyman de *people process*: situações de multidão onde se sugere algum comportamento sonoro que gere uma resultante específica.

A **partitura foi substituída por camadas de estratégias de invariância**<sup>3</sup>: a) as luzes de natal funcionando como regentes e disparadoras de eventos sonoros pré-estabelecidos; b) o acordo verbal entre os compositores-intérpretes sobre a conduta musical frente aos corpos sonoros e c) as regras de conduta combinadas previamente com a platéia através de breve explanação ao quadro negro. Cada estratégia de invariância foi pensada separadamente para garantir determinados efeitos dentro do esquema composicional do duo e a figura da *grade* tornou-se prescindível.

O uso como corpos sonoros **de objetos quaisquer ao invés de instrumentos musicais típicos**, demanda uma certa disponibilidade de escolha de elementos puramente sonoros para compor o contexto. Grande parte da prática composicional da música fixa sobre suporte tecnológico (música eletroacústica e ramificações) depende de que o compositor seja capaz de escolher, dentro de um campo excepcionalmente amplo de possibilidades, aqueles objetos sonoros que lhes interessam. No caso, os compositores preocuparam-se em dividir seu campo sonoro em camadas complementares: sons graves e vocálicos + sons estridentes de metal, e isso definiu o tipo de corpo sonoro que deveria servir à performance. O silêncio aparece aqui como “moldura” entre uma intervenção e outra.

O uso do enfeite de natal e da idéia de realizar a performance no escuro tem uma razão lógica que é a de permitir que o público enxergue sem problemas a “regência”, e o fato de que ninguém precisa atentar para outra coisa que não ela uma vez entendidas as regras de execução. Mas também reside numa vontade de fazer aderir, **como elemento indispensável ao contexto da**

---

3 Elementos da obra que, segundo o autor, devem se repetir a cada performance e que são propostos como ponto de partida para a performance. Para um estudo detalhado sobre esse assunto, ver minha tese de doutorado: *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. (N.P.)

**execução musical, a informação visual**<sup>4</sup>, opção raramente acessada em recitais formais, mesmo no âmbito acadêmico, por supostamente desviar a atenção daquilo que realmente importaria: a música.

## 2 – DUAL de Thaina Roberta da Silva Souza e Fabrício Pinheiro da Cruz

Thaina e Fabricio resolveram, aos moldes dos colegas citados anteriormente, usar como referência temporal um elemento extra-musical, no caso um poema, escrito pela própria Thaina. No *set* constava Fabrício ao violão, o colega Afonso Luz, como convidado, declamando o texto e Thaina manipulando um balde cheio d'água. Uma partitura com instruções diretas dispostas num tempo cronométrico, de 1 minuto e 30 segundos, foi elaborada.

A peça iniciava com a compositora enchendo o balde de água. Em determinado ponto o narrador iniciava o poema e o violonista realizava efeitos de cordas trançadas, sons harmônicos e abafados, com generosos espaços de silêncio entre eles. A peça concluía-se subitamente, sem aviso, segundos depois da conclusão do texto, como um dispositivo elétrico que é desligado da tomada.

O poema se referia ao próprio processo criativo e à suposta perplexidade de quem vê e escuta a cena: *Isso é o que não parece ser/ Na real o que se é/ Isso parece-nos o não óbvio/ O óbvio presente que há muito provoca/ A aflição do que especulam no óbvio e o não óbvio/ O não óbvio seria realmente o indício de um novo Eu?/ Isso pode ser que é/ E não o que parece ser/ Paradigmas monumentais de blocos, pensamentos e silêncio/ Manifesto do próprio Eu/ Este que adentra e imagina o Eu idealizador, inovador/ A atmosfera que vagueia e percorre suposições e gira em torno do próprio Eu.*

Curioso exemplo de peça para narrador onde se comenta a própria peça e a situação de performance. Remete claramente à obra cageana de 1962: *0'00''* onde um performer escreve numa máquina de escrever a partitura da obra, que consiste num texto que, por sua vez, simplesmente descreve a ação ora em curso. *Numa situação de amplificação máxima (sem feedback), realize um ato disciplinado.* O ato disciplinado, em 1962, foi a própria elaboração da partitura (Pritchett: 1999, p.138).

Na peça de Thaina e Fabricio o texto comenta a reflexão que lhes veio à mente durante o processo de elaboração da peça. Denuncia a dificuldade de realizar escolhas simples,

---

4 Tema discutido em classe depois de assistirmos ao vídeo da célebre performance da peça *Water Music* de John Cage, executada pelo próprio compositor num programa de TV. A performance contava com uma parte visual e coreográfica importante e surgiu a questão: aquilo poderia ser chamado de performance musical? Este vídeo pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> (N.P.)

despretensiosas e diretas dentro de um universo de expectativas ideais e preconceitos onde uma certa noção de música figura como referência. Autoria, *metiér*, consistência formal, equilíbrio entre diferença e repetição; Itens postos em questão numa peça feita em parceria, que apresenta corpos sonoros articulados de forma casual como se desvinculados de qualquer necessidade idiomática; cuja sequência de eventos não segue o caminho normal do estável para o instável, seguindo-se a nova estabilidade afim de concluir-se, mas apresenta figuras aparentemente desgarradas de um projeto formal e que podem ser ativadas ou canceladas a qualquer momento; aquilo que chamamos desenvolvimento, a transformação gradual de elementos de acordo com um projeto evolutivo, não há graças a esse mesmo caráter fugidio dos objetos sonoros. A coerência da peça reside na simples escolha de material sonoro que gera uma textura de sons e silêncios recorrente e, é claro, no poema que, por destacar-se no contexto devido a sua natureza textual, acaba atraindo a escuta para a “moral da estória” que poderia ser sintetizada na pergunta: “por que não?”

Tal postura alinha-se com a crítica cageana ao peso da autoria. Para o compositor, o ato autoral territorializava os sons de forma fatal inibindo a liberdade de leitura. O ideal é que “os sons sejam eles mesmos”, ou seja, que soem como se não fizessem parte de projeto autoral algum. O acaso como método de fixação de eventos no tempo é responsável por essa impressão. Na realidade, como vimos, o acaso pode cumprir uma função bastante específica e pragmática num projeto composicional.

### 3 – PRA ACORDAR de Aloysio de Mello Luz

O título faz referência ao hábito de programar um toque de celular para servir de despertador. O autor solicitou aos colegas na platéia que usassem seus celulares para compor uma textura sonora de perfil acausal seguindo alguns procedimentos: celulares deveriam ligar uns para os outros e deixar ativados dispositivos de discagem que respondessem automaticamente às chamadas. A idéia era criar um *moto perpetuo* de sons de celular que, uma vez ativado, não demandasse intervenção humana. Uma curiosa máquina sonora que se basearia em informação recorrente sobreposta e distribuída no tempo com perfil randômico: melodias sintéticas breves e em *looping* mescladas a fragmentos de música em baixa resolução (os dois tipos de tons padrão para chamadas telefônicas). Os elementos sonoros deveriam ser colhidos ao acaso aproveitando-se as escolhas pessoais dos colegas, expressas pelos sons de seus celulares; desse modo a composição teria efetivamente caráter coletivo, pois todos participariam da confecção do resultado final.

Com o intuito de aproveitar as escolhas pessoais pelos toques de celular, Aloysio guardou seu projeto em segredo até a data da performance. Ocorreu que nem todos os colegas sabiam como programar em seus aparelhos de acordo com o exigido pelo autor e havia ainda alguns celulares que não dispunham dos dispositivos requeridos. Depois de algum tempo, configurou-se um trio de celulares aptos a executar a peça. Isso, porém, não satisfazia o autor em termos de massa sonora. Tivemos que inventar uma maneira de fazer cumprir os objetivos da peça sem recorrer aos dispositivos planejados. Optou-se por uma simulação da situação ideal na qual cada intérprete acionaria seu telefone de acordo com sinais de regência do autor.

Essa solução nos remeteu a uma reflexão do musicólogo Paul Griffiths em sua *Música Moderna* a respeito a impossibilidade de se averiguar à primeira escuta o quanto uma peça é de fato determinada: “toda obra aleatória efetivamente apresenta uma ordem fixa: não é possível transmitir a impressão de mobilidade formal em uma única execução, menos ainda em se tratando de reprodução gravada” (Griffiths: 1994, p.164). A abertura, assim como os esquemas formais que justificam a estrutura mesmo de uma peça serial ou estocástica, são um dado do processo composicional e não se prestam à percepção geral. Isso possibilita uma importante reflexão a respeito da obra musical: ela é o que o autor pensa, o que o autor escreve ou aquilo que soa durante a performance?

Demonstrou-se aqui que ao menos a partitura não pode ser vista como absolutamente imprescindível pois que pode ser, dependendo do caso, substituída por outras estratégias de invariância como, no caso, as novas regras de conduta e os sinais de regência combinados com os colegas intérpretes. Para manter a integridade daquilo que era considerado prioritário, o resultado sonoro, Aloysio adaptou-se, no momento da performance, lançando mão de uma pequena *heresia* quanto ao *metiér*: abandono do projeto original, insustentável do ponto de vista da performance, por uma solução menos pretensiosa (e espetacular), porém eficaz.

Em minha tese de doutorado discuto a relação entre invariância e resultado sonoro realizando a crítica à tendência a considerar a partitura como um “duplo” ideal da obra. Defendo que a obra seria aquilo que é posto a soar e não exatamente aquilo que foi planejado. A obra é proposta a partir de estratégias de invariância (partituras, instruções, regências, direção de performance, imitação de modelos, etc.) que representam nada além de expressões do desejo do autor de que determinados elementos se repitam a cada execução da obra. É a esse desejo que o intérprete se reporta ao tocar a peça e o resultado será fruto do modo, mais ou menos disciplinado, como este intérprete agirá e a

obra, no longo prazo, será aquilo que permanecer depois de inúmeras interpretações. A permanência no tempo de certos elementos atestaria tão somente a robustez (a eficácia) das estratégias de invariância vinculadas a eles. A pergunta, portanto, em PARA ACORDAR seria: “estas estratégias que ora trago comigo são suficientemente eficazes para que eu alcance o resultado almejado?”

#### 4 – **PRELÚDIO E QUATRO MOVIMENTOS** de Judson Araújo Rodrigues Brito e Carlos Augusto Vasconcelos Pires.

Uma dupla de *performers* em torno de uma mesa na qual repousa uma partitura que consiste em quadros nos quais estão desenhadas durações, dinâmicas e articulações; enquanto um deles lê um texto, o outro, distraidamente, realiza dobraduras numa folha de papel de seda transparente; depois os “papéis” são trocados e agora é o primeiro que realiza as dobraduras enquanto o outro lê a continuação do texto. Uma vez concluída esta fase, a folha de papel transparente, cheia de marcas de dobraduras, é fixada sobre a partitura e estas marcas passam a servir como referências para a leitura e conexão das figuras previamente inscritas no papel. Para executar a peça, são utilizados apenas copos plásticos e pedaços de papel. Cada performer lê a folha de papel, de um posição a outra, a partir de seu próprio ponto de vista; a resultante final é a sobreposição dessas duas escolhas arbitrárias.

Apenas o “Prelúdio” desta peça foi apresentado em classe; o restante, segundo os autores, ficou como projeto para o futuro. O texto lido durante a performance era uma tradução minha, para o português, do texto *Experimental Music* (1957) de John Cage que tinha sido preparado para leitura em classe, mas que, devido ao pouco tempo disponível para o curso, tinha sido descartado. A leitura do mesmo tinha função, portanto, além de vinculá-lo à performance, a de realizar simbolicamente a “conclusão” do curso.

A performance foi uma explícita homenagem a Cage: há referência a *0'00"* (1962) pelo fato da partitura (no caso, parte dela) ser elaborada durante a performance; *Music for Carillon N°1* (1952) cuja partitura foi escrita observando as dobraduras ao acaso de um papel; as operações de acaso: dobraduras, fixação das linhas sobre os símbolos de performance, a sobreposição ao acaso de escolhas arbitrárias no ato de leitura da partitura; o uso de ruídos como material musical (copos plásticos, papel amassado ou rasgado, os sons da fala); finalmente, o texto com as idéias expressas do compositor sobre seu método composicional.

A improvisação final foi baseada, como já mencionei, na sobreposição de informações fixas e

linhas de dobradura dispostas ao acaso. Esse procedimento visa eliminar do contexto, pelo menos no que diz respeito à sequência e simultaneidade de eventos, qualquer indício de projeto formal. Cage, a partir de fins dos anos 50, como vimos, passou a investir na idéia de deixar aos intérpretes a decisão sobre aspectos morfológicos de suas obras; a esse procedimento, chamou indeterminação. Ocorre que também é frequente nos escritos e entrevistas do compositor, queixas a respeito do “mau uso” dessa liberdade: “Eu preciso encontrar um jeito de dar liberdade às pessoas sem que elas se tornem idiotas, de modo que esta liberdade as enobreça. Como farei isso?” (Cage:1969, p.136). Sem referências claras de como proceder em determinados casos, os intérpretes, via de regra, acabavam assumindo os clichês da música tradicional como via de escape e isso acabava destruindo os objetivos dessa música.

A partir de 1958, Cage assume uma nova estratégia: cede liberdades ao intérprete, mas sempre impondo ao contexto, em alguma medida, operações de acaso. Um exemplo desse procedimento pode ser visto em peças como *Music Walk* (1958) para pianos (com ou sem rádios): Trata-se de folhas transparentes contendo pontos dispersos a serem sobrepostas ao acaso a outras que contém linhas. Dessa sobreposição surgem desenhos que podem servir como guias para se criar uma partitura. As sugestões são: escolher um ou mais pianos e, se quiser, adicionar pessoas tocando rádios; As regras são: os pontos representam eventos sonoros e, as linhas, diferentes categorias de apresentação destes; 4 categorias podem ser interpretadas por sons de rádio ou de piano (Pritchett:1999, p.126). Ao sobrepor essa regra a um conjunto de objetos sonoros previamente determinados, temos como resultado uma sequência de eventos de perfil aleatório (consequência do sorteio preliminar) e a possibilidade de sobrepor várias linhas torna esse resultado mais complexo, ampliando a impressão de randomicidade.

É exatamente o caso do PRELÚDIO, pois trata-se da sobreposição de várias camadas de relações mais ou menos definidas cuja sobreposição gera um resultado de perfil acausal: a folha de papel com elementos fixos é sobreposta às dobraduras aleatórias (objetos fixos submetidos a operação de acaso como em *Music Walk*), e duas leituras possíveis e simultâneas do resultado geram a complexidade que o projeto demanda. A coerência no ato da escuta, por outro lado, é mais um dado da escolha de materiais (papel e plástico) do que da referência a um projeto abstrato e a sua forma, impregnada de elementos cênicos, pode ser descrita em termos de um *script*: voz 1 diz texto enquanto 2 dobra papel; voz 2 diz texto enquanto 1 dobra papel; fixa-se o papel dobrado sobre a partitura; ambos iniciam performance usando sons de plástico e papel; subitamente param depois

de concluída a leitura dos símbolos partituras.

### **Estratégias de curto prazo e a noção de Projeto.**

É claro que estes exemplos estão circunscritos a uma situação específica, de caráter pedagógico e que não representam necessariamente amostras do projeto poético dos alunos participantes. Trata-se, antes, de uma oportunidade de experimentar certos procedimentos numa situação sob controle, na qual, orientados pelo conteúdo ministrado nas aulas e graças a uma notável disponibilidade experimental, cada indivíduo sentiu-se à vontade para testar os limites do que entendia por música.

Por outro lado, tais procedimentos são geralmente vistos como oportunidades de se por em questão as regras do jogo musical. Haveria algo de subversivo no uso do acaso: “a eliminação do autor”; na cessão de liberdades ao intérprete: “socialização do projeto composicional”; no uso do ruído como material: “rompimento com a tradição melódico-harmônica” que, por sua vez, está expresso no discurso cageano a respeito de sua própria metodologia. É tentador, uma vez introduzidos tais preceitos, encará-los como uma válvula de escape, como oportunidade de fugir das regras, como chance de libertar-se da “tradição musical do ocidente”. Arroubos panfletários ocorrem a todo momento como se o objetivo do estudo de tais técnicas fosse o de uma cooptação. Cooptação a qual a maioria sucumbe e que se reverte, pelo menos no ambiente seguro da sala de aula, num ritual subversivo, numa espécie de convenção de partido de oposição. Diante de tal quadro, é necessário, a todo momento, chamar atenção dos alunos para o verdadeiro objetivo do trabalho que é o de investigação de ferramentas composicionais. Tal prática visa, tão somente, incrementar as possibilidades de articulação do aluno com o fazer musical tentando, no processo, eliminar certos preconceitos.

A metodologia consiste em submeter o aluno à pressão de uma demanda de curto prazo oferecendo alternativas de escritura para que ele consiga cumpri-la efetivamente. O tipo de resultado musical a se obter não se confunde mais com aquilo que se deveria obter numa situação padrão na qual estão postas expectativas quanto a resultados mais ou menos específicos. Ao aluno é requerido não um compromisso com formas pré-determinadas, mas com as formas que for capaz de engendrar no processo que ora vivencia. Isso não o isenta de realizar escolhas, estabelecer critérios metodológicos e produzir expectativa quanto a um resultado. Nesse sentido não passa de uma tentativa de continuar fazendo música como sempre se fez, mas substituindo a figura da orientação

correta, da certeza do melhor caminho, pela *dúvida* a respeito do que virá a se configurar como resposta a dado estímulo. A base de raciocínio pedagógico é a *curiosidade* a respeito de como determinado indivíduo responderá a isso; em seguida, busca-se captar e relevar nesse processo “emergências” de aspectos pessoais que denotem a presença de um *projeto*. Não se trata de uma prática vinculada a um manifesto, mas simplesmente de assumir que a música *pode ser* mais do que aquilo que esperamos dela e que o indivíduo, com suas idiossincrasias, *pode servir* como veículo de desvelamento de possibilidades ocultas.

Entendo por *projeto*, aqui, não a peça musical propriamente dita, mas o universo de possibilidades de onde ela pôde emergir. Seria o universo formado pelas obras, mas também e, sobretudo, pelo repertório de objetos sonoros, recursos técnicos, devaneios autorais, clichês, limitações e singularidades do autor; as peças, dentro dessa ótica, seriam subprodutos desse esquema que eventualmente emergiriam de acordo com demandas contextuais. Assim, é objetivo do trabalho pedagógico não a produção da peça em si, mas o esforço de constituição desse campo de possibilidades de onde peças podem surgir. É por isso que opera-se dentro de um âmbito essencial (ou antes, “essencialista”): materiais, gestos, corpos sonoros, uma forma, um objetivo; tudo isso para cuidar que a poética do aluno, sua obra, seu universo de possibilidades, não sejam mascarados pelo uso de clichês.

Uma vez captada a essência do seu trabalho pessoal, as sutilezas do seu próprio projeto, suas particularidades, o aluno teria melhores condições de escolher caminhos dentro do universo da música uma vez que no seu relacionamento com tendências hegemônicas contaria com uma mediação local inescapável: uma poética. Aqui volto a evocar a imagem deleuziana do gesto de acaso que, ao ser enunciado, gera uma situação de baixa probabilidade na qual a adesão ao clichê (a resposta de alta probabilidade), se tornaria problemática. Ao interagir com o universo de escolhas próprio à prática musical padrão, o aluno estaria mais apto a estabelecer *negociações* baseadas em suas próprias necessidades expressivas. Que isso se revertesse em música original dependeria da habilidade de tais negociações e da postura mais ou menos consensual do autor.

### **À guisa de conclusão**

Um dos objetivos alcançados pelo curso, mas que veio à tona apenas depois de sua plena realização, foi o de demonstrar que é possível criar no curto prazo, com poucos ensaios, com poucos recursos, contando com a participação de intérpretes não necessariamente virtuosos, um

programa de concerto consistente, original e bem executado. A base de raciocínio seria a *racionalização* dos recursos disponíveis mantendo como referência um resultado musical desejado. O *tempo* entraria aqui como fator de delimitação morfológica: se tenho que escrever uma peça para orquestra em um mês, uma semana ou dois dias, isso acarretaria em adaptações no projeto composicional, mas não necessariamente tornaria a demanda inviável. Escrever para orquestra, ou para qualquer meio que seja, não implicariam em nada de exato em termos de uma escritura que demandasse uma quantidade específica de dias ou mais ou menos esforço para ser cumprida. A medida do tempo e do esforço seriam *itens* do Projeto e o resultado musical acompanharia o esquema se adaptando a ele. Com isso, às vezes, seria necessário romper com determinados padrões morfológicos optando por outros, mas nisso residiria a potência do método que poderia levar o aluno a sua própria rotina de soluções técnicas e ao consequente desenvolvimento de uma poética pessoal, de um estilo.

A disciplina mais importante aqui, estaria em, apesar do uso de estratégias de curto prazo, não abrir mão daquilo que se espera como resultado musical. Uma solução parcial que lançasse mão de técnicas de curto prazo, mas em prejuízo da música, não poderia ser qualificada como adequada: a inépcia aqui cobrariam um preço caro pois a uma atitude aparentemente negligente e excêntrica, corresponderia, como suposto, um resultado débil. Assim, interessaria saber, caso se opte por instruções diretas orais ou textuais ao invés de uma partitura formal, como garantir que determinada textura orquestral se realize; caso se opte por eliminar os ensaios, como lidar com a autonomia entre as partes numa situação na qual o ensaio geral coincida com a apresentação. Como realizar previsões nesse sentido e calcular adequadamente, e com alguma margem de segurança, o que deva ocorrer?

Como já observei anteriormente, houve propostas no curso de 2009 para as quais seriam necessários mais que dois dias para termos um resultado ótimo: mesmo as propostas não demandando muitas horas de ensaio ou elaboração, todas elas possuíam uma *agenda mínima* que necessitava ser cumprida para que se atingisse um bom rendimento. Assim, mesmo considerando a performance, por exemplo, de DUAL (peça de Thaina e Fabricio) como bem acabada, ainda poderia sugerir opções para; a) tornar a articulação da fala mais afim com o conteúdo do texto de modo a potencializá-lo; b) ampliar a função da água no contexto através de um estudo de gestualização que enriquecesse o repertório de possibilidades instrumentais desta e c) verificar, de acordo com o projeto, se não poderíamos extrair da parte de violão mais recursos ou mais maneiras de interagir

com os demais sons do contexto; enfim, de posse de mais tempo e ensaios, uma ampliação da duração da peça seria viável? Quais as consequências disso do ponto de vista da forma, da relação com o texto, do resultado sonoro, etc. De qualquer modo estaríamos lidando com um projeto composicional que deixara de ser genérico e que, com mais alguns ensaios, poderia já cumprir sua função de indicar uma poética.

Tal perspectiva pretendia servir como estímulo para o incremento da produção de música experimental em Belém. Tendo lecionado nesta cidade em 2005 frente a Universidade do Estado do Pará (UEPA) e participado, em diversas ocasiões, nos últimos 10 anos, de suas atividades artísticas e acadêmicas, tive a oportunidade de conhecer diversos jovens compositores interessados em produzir música experimental. Segundo depoimentos dos próprios compositores, estes não conseguem criar um ambiente para tal prática na cidade devido a uma suposta insensibilidade institucional, ao baixo interesse do público por música experimental e à dificuldade de estabelecer parcerias com colegas “músicos de conservatório”. Na dúvida, imaginou-se como forma de chamar atenção e consolidar a proposta, projetos de longo prazo: festivais de música experimental e grandes concertos anuais, bem produzidos e com patrocínio que raramente, ou nunca, se concretizam. Na opinião destes jovens músicos, o que faltaria seria demonstrar aos diversos atores sociais que o campo da música experimental paraense era sério, articulado e capaz de produzir grandes obras: critérios considerados razoáveis para o respaldo de qualquer proposta artística.

O curso de 2009 contribuiu não só para desvelar o potencial criativo do alunos, mas também para levantar a questão da pertinência das estratégias de longo prazo na criação e consolidação de uma cena de música experimental em Belém. Se é possível, como foi demonstrado, num prazo de, digamos, uma semana, realizar um concerto com 12 peças inéditas e originais, por que a produção de música nova da cidade se mantém tão tímida?

É claro que se pode argumentar que há na sociedade e, em particular no círculo dos musicistas, determinadas expectativas que inibem certos resultados e que o estudo de música está vinculado à tarefa de satisfazer a estas demandas de modo que qualquer proposta mais ou menos desviante pode não atingir resultados do ponto de vista profissional. De fato, é normal discutir o campo da composição musical em termos de um mercado bastante bem definido ao qual deve-se, ao menos por cautela, aliar-se para poder usufruir dos benefícios profissionais que historicamente estão vinculados à arte. Nesse contexto, o compositor seria (ou deveria ser) um especialista capaz de adaptar-se a demandas específicas e seu *métier* – sua capacidade de lançar mão de respostas

técnicas adequadas para lidar com tais demandas – serviria como medida de sua capacidade.

Não faço objeção ao fato de que uma parte importante do trabalho do compositor de carreira se realiza através de encomendas desse tipo: há diversos exemplos de indivíduos, em todos os níveis técnicos, que adquiriram espaço e notoriedade no campo da criação atendendo a demandas objetivas. No entanto, considerar que não haja alternativa a essa situação seria o mesmo que dizer que a única motivação para a criação musical residiria na adaptação a expectativas alheias ao projeto composicional. Não haveria nesse contexto, como tema prioritário, a figura da escolha que identificaria em determinado projeto suas singularidades: caberia ao compositor unicamente saber corresponder a algo dado abstendo-se da possibilidade de conceber algo original, ou tentar garantir no processo de adaptação à demanda, que algo de sua poética permaneça patente mas apenas na medida em que não comprometa a proposta em questão.

Num contexto como esse, a meu ver, subestima-se a figura da *curiosidade* a respeito daquilo que soaria. Curiosidade esta que poderia servir como estímulo para a adesão de um novo público para a música contemporânea, interessado não apenas em consumir algo bem acabado dentro do que se espera, mas também em ser introduzido a poéticas particulares, únicas, porque pessoais. Ser reintroduzido ao contexto da perplexidade e à prerrogativa de reagir a uma concepção criativa original aplaudindo-a ou rejeitando-a, sem precisar necessariamente estar em dia com os elementos estéticos e ideológicos daquilo que nos acostumamos a reconhecer, a partir da segunda metade do século passado, como Música Contemporânea.

### Referencias Bibliográficas

BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, p.42-53. Outono-Inverno, 1964.

CAGE, John. *A Year From Monday: New Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

COSTA, Valério Fiel da. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto*. Campinas: UNICAMP, 2009. 197 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight, 1991.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

**Valério Fiel da Costa** possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2000), mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e doutorado em Música na Universidade Estadual de Campinas (2009). Professor Adjunto Nível I do DEMUS do CCTA/UFPB, pesquisador frente aos laboratórios COMPOMUS (composição musical) e do MUS3: Sonologia, Musicologia e Computação. É presidente do Grupo de Pesquisa COMPOMUS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição musical, atuando principalmente nos seguintes temas: criação musical, forma aberta, improvisação livre, música eletroacústica e piano preparado.