



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DANIEL LUNA DE MENEZES

**O PROJETO ARTÍSTICO DO ARTESANATO FURIOSO:**  
UMA PROPOSTA DE ESTUDO DA MORFOLOGIA MUSICAL POR MEIO DO  
PROCESSO PERFORMÁTICO

JOÃO PESSOA  
2021

DANIEL LUNA DE MENEZES

**O PROJETO ARTÍSTICO DO ARTESANATO FURIOSO**  
UMA PROPOSTA DE ESTUDO DA MORFOLOGIA MUSICAL POR MEIO DO  
PROCESSO PERFORMÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música

Área de concentração: Musicologia/  
Etnomusicologia

Linha de pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da música

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

JOÃO PESSOA  
2021

**Catalogação na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

M543p Menezes, Daniel Luna de.

O projeto artístico do Artesanato Furioso : uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático / Daniel Luna de Menezes. - João Pessoa, 2021.

341 f. : il.

Orientação: Valério Fiel da Costa.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Artesanato Furioso. 3. Morfologia musical. 4. Desterritorialização da performance. 5. Análise de performance. 6. Música experimental. I. Costa, Valério Fiel da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da Dissertação: “O PROJETO ARTÍSTICO DO ARTESANATO FURIOSO:  
UMA PROPOSTA DE ESTUDO DA MORFOLOGIA MUSICAL POR MEIO DO  
PROCESSO PERFORMÁTICO”.**

Mestrando (a): **DANIEL LUNA DE MENEZES**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

Dr. VALERIO FIEL DA COSTA  
Orientador/UFPB

MARCELLO MESSINA  
Membro Interno do Programa/UFPB

BIBIANA MARIA BRAGAGNOLO  
Membro Externo à Instituição/UFMT

MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI  
Membro Externo à Instituição/UFMG

**João Pessoa, 12 de Agosto de 2021**

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa por meio do seu programa de bolsas de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), programa ao qual esta pesquisa está vinculada.

Ao meu orientar, Prof. Dr. Valério Fiel da Costa, por sua paciência e todo o seu apoio e contribuição, não apenas para esta pesquisa, mas para minha carreira acadêmica, desde a iniciação científica durante minha graduação.

Aos professores Dr. Marcello Messina, Dr. Pedro Bittencourt, Dra. Bibiana Bragagnolo e Dr. Marco Scarassatti, por sua disposição em participar das bancas e por suas contribuições.

Aos demais professores do Departamento de Música da UFPB, por tudo o que pude aprender com cada um deles desde o início dos meus estudos na UFPB.

A todos participantes do projeto Artesanato Furioso, por toda a ajuda e disposição em colaborar com esta pesquisa, por todas as informações, dados e materiais fornecidos e por me conceder seu tempo para as entrevistas, conversas e esclarecimentos.

Aos meus pais, José Mendes e Maria da Penha, e meu irmão, Rafael, por todo o suporte, não apenas nos estudos, mas em todas as áreas da vida.

Aos meus amigos Sarah, João Pedro, Niciana e Bartolomeu Souza, família muito amada, por toda a ajuda, apoio e incentivo, tanto na minha carreira acadêmica quanto artística, e nas demais questões da vida e, principalmente, por sua preciosa amizade.

Ao meu amigo Alessandro Novo, por toda a ajuda e apoio na minha vida profissional e acadêmica, e pelo incentivo para que eu me dedicasse ao mestrado.

A todos os colegas professores do Instituto Federal da Paraíba (IFPB) e da Escola de Música Juliana Mendonça (EMJM), pela oportunidade de poder trabalhar, aprender e compartilhar experiências com cada um.

À professora Jahiel Catão, por todo a ajuda e apoio, e por abrir as portas para que eu pudesse iniciar meus estudos em música.

Ao Rev. Anderson Firmino, meu pastor, e a todos os irmãos da Igreja Congregacional no Bessa, por todos os ensinamentos, orações e apoio espiritual, e pela oportunidade de servir a Deus nesta igreja através da música.

E, principalmente, a Deus, criador e sustentador da minha vida e de todas as coisas, que por sua graça tem cuidado de mim e nunca me abandonou. “Toda a glória seja àquele que é o único Deus, nosso Salvador por meio de Jesus Cristo, nosso Senhor. Glória, majestade, poder e autoridade lhe pertencem desde antes de todos os tempos, agora e para sempre! Amém.” (Judas 25).

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar como o Artesanato Furioso desenvolve seu projeto artístico a partir de uma abordagem que coloca a ação performática como foco principal. Reconhecendo que a noção hegemônica de obra musical remeteria, segundo Lydia Goehr (1992), a uma prática musical oriunda de um contexto histórico e sócio-cultural específico, não podendo ser aplicado de maneira generalizada, esta pesquisa tomou como base as teorias de morfologia musical defendidas por Valério Fiel da Costa (2016), as quais fundamentam a prática do Artesanato Furioso. Nessa visão, a obra estaria situada no campo morfológico, tendo sua forma concretizada por meio da ação performática. As análises apresentadas nesta pesquisa tiverem como foco principal o processo performático desenvolvido pelo projeto Artesanato Furioso nos casos abordados. Foram selecionadas quatro performances, com características distintas, representativas das situações típicas abordadas pelo projeto: *Child of Tree* (1975), de John Cage, *Quatre Fois* (1980), de Didier Guigue, *Wu Li* (1990), de Hans-Joachim Koellreuter, e *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron* (2016), do próprio Artesanato Furioso. Nas análises foi feito o mapeamento das decisões interpretativas e soluções adotadas pelos performers ao longo do processo performático, considerando, além das performances públicas, as etapas de planejamento e preparação, e as informações fornecidas pelos performers quanto ao seu entendimento da proposta abordada. A partir da comparação entre as informações e gravações coletadas, foi possível traçar o perfil morfológico das performances estudadas e mostrando a relação entre o processo performático e os resultados morfológicos produzidos.

**Palavras-chave:** Artesanato Furioso. Morfologia musical. Desterritorialização da performance. Análise de performance. Música experimental.

## ABSTRACT

This research aims to investigate how Artesanato Furioso develops its artistic project from an approach that places performative action as its main focus. Recognizing that the hegemonic notion of musical work would refer, according to Lydia Goehr (1992), to a musical practice arising from a specific historical and socio-cultural context, which can not be applied in a generalized way, this research was based on theories of musical morphology defended by Valério Fiel da Costa (2016), which support the practice of Artesanato Furioso. In this view, the work would be situated in the morphological field, having its form concretized through performative action. The analyzes presented in this research had as main focus the performance process developed by the Artesanato Furioso project in the cases discussed. Four performances, with distinct characteristics, representing the typical situations addressed by the project were selected: *Child of Tree* (1975), by John Cage, *Quatre Fois* (1980), by Didier Guigue, *Wu Li* (1990), by Hans-Joachim Koellreuter, and *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron* (2016), from Artesanato Furioso itself. In the analysis, the interpretive decisions and solutions adopted by the performers were mapped throughout the performance process, considering, in addition to the public performances, the planning and preparation stages, and the information provided by the performers regarding their understanding of the proposed approach. From the comparison between the information and recordings collected, it was possible to trace the morphological profile of the performances studied and showing the relationship between the performance process and the morphological results produced.

**Keywords:** Artesanato Furioso. Musical Morphology. Deterritorialization of Performance. Performance Analysis. Experimental Music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Cartaz e programa da primeira apresentação do Artesanato Furioso	59
Figura 2 — Enxadristas durante performance de A Cela no Cemitério da Soledade em 2001 (Belém-PA) .....	62
Figura 3 — Folder do primeiro concerto da série Artesanato Furioso na UFPB .....	67
Figura 4 — Piano sendo destruído em performance do Artesanato Furioso na Capela Ecumênica da UFPB (2016).....	69
Figura 5 — Performance de It's Made Out of... de Henrique Vaz em concerto do Artesanato Furioso (2016).....	73
Figura 6 — Performance de Child of Tree em apresentação do Artesanato Furioso na Cosmopopeia (2015).....	76
Figura 7 — Vídeo da performance de Cartridge Music produzido pelo Artesanato Furioso (2020) .....	78
Figura 8 — Vídeo da performance de But what about the noise... produzido pelo Artesanato Furioso (2020).....	78
Figura 9 — Vídeo da perfomance de Sereias do Artesanato Furioso (2021).....	79
Figura 10 — Vídeo da performance de DronePulseCircleBellsLife do Artesanato Furioso (2021) .....	80
Figura 11 — Apresentação do whypatterns_ no pátio do CCTA, UFPB (2015).....	82
Figura 12 — Performance do club Silencio em concerto do Artesanato Furioso.....	86
Figura 13 — Páginas 1 e 2 da partitura de Child of Tree .....	97
Figura 14 — Tabela de conversão do I Ching para valores de 1 a 4 .....	98
Figura 15 — Performance de Child of Tree em apresentação do Artesanato Furioso na Cosmopopeia (2015).....	100
Figura 16 — Distribuição dos instrumentos na performance de Child of Tree de Ch Malves.....	103
Figura 17 — Candice Didonet realizando coreografia na performance de Child of Tree (2015) .....	106
Figura 18 — Partitura script de Quatre Fois .....	111
Figura 19 — Recorte da tela do software utilizado para a reprodução da gravação nas performances de Quatre Fois do Artesanato Furioso.....	120

Figura 20 — Recorte do roteiro de performance da versão de 2009 de <i>Quatre Fois de Didier Guigue</i> .....	122
Figura 21 — Diagramas da partitura de Wu Li .....	131
Figura 22 — Palco da Sala de Concertos Radegundis Feitosa preparado para a performance de Wu Li realizada pelo Artesanato Furioso (2016).....	133
Figura 23 — Performance de Wu Li realizada pelo Artesanato Furioso (2016) .....	134
Figura 24 — Programa do 2º concerto da 3º temporada do Artesanato Furioso (2016) .....	135
Figura 25 — Organização dos instrumentos no palco do 2º concerto da 3ª temporada do Artesanato Furioso .....	136
Figura 26 — Forma de onda da gravação de Wu Li do Artesanato Furioso (2016).138	
Figura 27 — Forma de onda da gravação de Wu Li de Koellreutter (1990).....139	
Figura 28 — Espectrograma simples da gravação de Wu Li do Artesanato Furioso (2016) .....	141
Figura 29 — Espectrograma simples da gravação de Wu Li de Koellreutter (1990)142	
Figura 30 — Espectrograma de âmbito de alturas da gravação de Wu Li do Artesanato Furioso (2016).....143	
Figura 31 — Espectrograma de âmbito de alturas da gravação de Wu Li de Koellreutter (1990).....144	
Figura 32 — Piano utilizado na performance de ÍCONES (2016).....146	
Figura 33 — Capa da evento no Facebook para divulgação do concerto ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron .....	146
Figura 34 — Interior da Capela Ecumênica da UFPB preparado para a performance de ÍCONES (2016).....148	
Figura 35 — Aurora Caballero na confecção da escultura durante a performance de ÍCONES (2016).....150	
Figura 36 — Equipamentos de som utilizados na performance de ÍCONES (2016)151	
Figura 37 — Partitura de Ícone de Jean-Pierre Caron .....	153
Figura 38 — Transportado do piano para a Capela Ecumênica na UFPB (2016)....156	
Figura 39 — Mesa com as ferramentas e acessórios utilizados na performance de ÍCONES (2016).....157	
Figura 40 — Performance de ÍCONES realizada pelo Artesanato Furioso (2016) ...158	

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1 — Comparaçāo da estrutura temporal nas versões de Quatre Fois do Artesanato Furioso e whypatterns_ (divisão por repetições).....	121
Gráfico 2 — Comparaçāo da estrutura temporal nas versões de Quatre Fois do Artesanato Furioso e whypatterns_ (divisão por palavras-chave) .....	121

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 — Análise das performances de Child of Tree.....	109
Tabela 2 — Estrutura temporal da montagem de Quatre Fois produzida pelo Artesanato Furioso .....	119
Tabela 3 — Roteiro de ações para a primeira versão (21 abr. 2015) de Quatre Fois produzida pelo whypatterns_ .....	124
Tabela 4 — Roteiro de ações para a terceira versão (24 set. 2015) de Quatre Fois produzida pelo whypatterns_ .....	126
Tabela 5 — Comparação entre as partes do baixo nas montagens de Quatre Fois do whypatterns_ e Artesanato Furioso .....	127
Tabela 6 — Material sonoro utilizado na montagem de Quatre Fois produzida pelo do Artesanato Furioso .....	129
Tabela 7 — Estrutura e divisão de tarefas da performance de ÍCONES.....	155

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>19</b>
<b>1.1. A constituição do campo da musicologia.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. A obra musical e a música enquanto performance .....</b>	<b>25</b>
1.2.1. Estratégias de invariância e estímulos morfológicos .....	29
1.2.2. Desterritorialização da performance .....	31
<b>1.3. A música experimental.....</b>	<b>32</b>
1.3.1. John Cage e a Escola de Nova York .....	38
1.3.2. Experimento x Experimentalismo.....	43
1.3.3. A música experimental brasileira.....	51
<b>2. O ARTESANATO FURIOSO E SEU PROJETO ARTÍSTICO .....</b>	<b>55</b>
<b>2.1. O Artesanato Furioso de Belém-PA.....</b>	<b>57</b>
<b>2.2. Período de transição .....</b>	<b>63</b>
<b>2.3. O Artesanato Furioso da UFPB .....</b>	<b>66</b>
2.3.1. Performances remotas no contexto da pandemia de COVID-19.....	77
<b>2.4. Iniciativas derivadas.....</b>	<b>80</b>
2.4.1. Whypatterns_ .....	81
2.4.2. Club Silencio.....	85
2.4.3. D1m .....	87
2.4.4. Trio Pó-de-Serra .....	87
2.4.5. Selo Fictício .....	89
<b>2.5. Desdobramentos acadêmicos .....</b>	<b>90</b>
<b>3. ANÁLISES .....</b>	<b>93</b>
<b>3.1. Child of Tree (1975) .....</b>	<b>97</b>
3.1.1. Processo performático de Child of Tree no Artesanato Furioso .....	99
3.1.2. Resultados da análise .....	108
<b>3.2. Quatre Fois (1980).....</b>	<b>111</b>
3.2.1. Versões .....	112
3.2.2. Estruturação .....	116
3.2.3. Instrumentação e conduta performática .....	123

<b>3.3.</b>	<b>Wu Li (1990) .....</b>	<b>130</b>
3.3.1.	Wu Li pelo Artesanato Furioso .....	132
3.3.2.	Comparação entre as sonoridades das versões de Wu Li do Artesanato Furioso e de Koellreutter .....	137
<b>3.4.</b>	<b>ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron (2016)....</b>	<b>145</b>
3.4.1.	Planejamento e preparação.....	147
3.4.2.	O Ícone de Jean-Pierre Caron.....	152
3.4.3.	A performance de ÍCONES .....	154
3.4.4.	A simbologia por trás de ÍCONES .....	160
<b>3.5.</b>	<b>Considerações sobre as análises .....</b>	<b>161</b>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>163</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>168</b>
	<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM FÁBIO CAVALCANTE .....</b>	<b>178</b>
	<b>Mensagens de Texto .....</b>	<b>203</b>
	<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA COM DIDIER GUIQUE.....</b>	<b>204</b>
	<b>APÊNDICE C – ENTREVISTA COM NYKA BARROS.....</b>	<b>212</b>
	<b>APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ESMERALDO PERGENTINO .....</b>	<b>235</b>
	<b>APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LUÃ BRITO .....</b>	<b>246</b>
	<b>Entrevista por videoconferência (Parte 1).....</b>	<b>246</b>
	<b>Entrevista por videoconferência (Parte 2).....</b>	<b>252</b>
	<b>Mensagens de áudio .....</b>	<b>260</b>
	<b>APÊNDICE F – ENTREVISTA COM BIBIANA BRAGAGNOLO .....</b>	<b>262</b>
	<b>APÊNDICE G – ENTREVISTA COM MATTEO CIACCHI.....</b>	<b>280</b>
	<b>Mensagens de áudio .....</b>	<b>280</b>
	<b>Mensagens de texto .....</b>	<b>288</b>
	<b>APÊNDICE H – MENSAGENS DE TEXTO DE CH MALVES .....</b>	<b>291</b>
	<b>APÊNDICE I – MENSAGENS DE TEXTO DO GRUPO WHYPATTERNS_</b>	
	<b>BIG BAND .....</b>	<b>296</b>
	<b>Vitor Çó fala sobre os grupos derivados do Artesanato Furioso.....</b>	<b>296</b>
	<b>Luã Brito e Matteo Ciacchi falam sobre a grafia dos nomes do</b>	
	<b>whypatterns_ e club Silencio.....</b>	<b>296</b>

<b>Vitor Có fala sobre a participação de Luã Brito e Nyka Barros no Artesanato Furioso .....</b>	<b>297</b>
<b>Matteo Ciacchi fala sobre a primeira apresentação do whypatterns_</b>	<b>298</b>
<b>Vitor Có e Matteo Ciacchi falam sobre o Trio Pó-de-Serra.....</b>	<b>299</b>
<b>APÊNDICE J – PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO ARTESANATO FURIOSO</b>	<b>300</b>
<b>2014.....</b>	<b>300</b>
<b>2015.....</b>	<b>304</b>
<b>2016.....</b>	<b>312</b>
<b>2017.....</b>	<b>325</b>
<b>2018.....</b>	<b>326</b>
<b>2019.....</b>	<b>330</b>
<b>Performances Remotas .....</b>	<b>332</b>
<b>Álbuns do Selo Fictício .....</b>	<b>333</b>
<b>ANEXO A – E-MAILS DE VALÉRIO FIEL DA COSTA E JEAN-PIERRE CARON SOBRE PERFORMANCE DE ÍCONE .....</b>	<b>339</b>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada nesta dissertação de mestrado foi motivada pelo interesse de apresentar um estudo sistemático aprofundado sobre o projeto artístico do Artesanato Furioso. O Artesanato Furioso é um projeto criado e dirigido pelo Prof. Dr. Valério Fiel da Costa, atualmente vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), que tem como propósito principal investir na ação performática ativa. Além de ser um projeto atualmente ativo e vinculado à mesma instituição e ao mesmo programa ao qual esta pesquisa está associada — o que permitiu um acesso mais direto às pessoas e aos dados relacionados ao projeto — ainda não havia sido realizada nenhuma pesquisa que abordasse o Artesanato Furioso de maneira abrangente, embora haja algumas pesquisas produzidas pelos próprios participantes do projeto que trataram de algumas atividades específicas a partir de suas experiências pessoais, as quais também serviram de base para esta pesquisa. Este trabalho caminha também por uma abordagem analítica sistemática que tem a morfologia musical como foco. Veremos que no Artesanato Furioso as obras são abordadas de uma perspectiva morfológica, de modo que a proposta composicional é vista de maneira crítica e tratada não como uma “verdade absoluta”, na qual uma obra idealizada estaria contida, mas como um estímulo a partir do qual o performer desenvolveria seu projeto performático, sendo ele o responsável por sua configuração final e sua concretização. Esta pesquisa teve como objetivo, portanto, investigar como o Artesanato Furioso desenvolve seu projeto artístico a partir dessa abordagem centrada na ação performática e o reflexo de tal abordagem na morfologia das obras abordadas.

No Capítulo 1 será apresentada a revisão bibliográfica, na qual serão discutidos os temas relacionados à pesquisa e que fundamentam as ideias por trás do projeto artístico do Artesanato Furioso. Primeiramente faremos uma contextualização histórica sobre a constituição do campo da musicologia, mostrando as influências do pensamento dos musicólogos europeus do século XX na definição dos paradigmas que fundamentam não apenas as pesquisas científicas, mas a própria prática artística dos músicos, especialmente daqueles inseridos no contexto acadêmico, atuantes na chamada música “erudita”. Veremos

como a limitação de seu escopo, ao restringir seu objeto de estudo a um contexto bastante específico, o da música produzida nos moldes da música de concerto europeia a partir do século XVIII, acabava marginalizando todo o universo de práticas musicais que divergem de tal modelo.

Em seguida apresento o debate a respeito da noção de obra musical e sua morfologia, com a problematização da relação entre compositor, obra e intérprete no processo de construção da forma. Consideraremos a forma musical não como uma ideia abstrata, situada no campo ontológico, nem como uma estrutura estática idealizada definida *a priori*, mas como o resultado de um processo contínuo, constantemente atualizado, que, embora tome como estímulo inicial o projeto composicional (quando há) se concretiza apenas no momento da performance, ou seja, o momento no qual a música de fato acontece. Partindo desse pensamento veremos que a ação performática, bem como o projeto performático do intérprete que a realiza e os fatores do contexto que a influenciam, agiriam diretamente na maneira como a morfologia de determinado fenômeno musical se conforma. Surge daí, portanto, a necessidade da inclusão da performance na análise musical que busca uma abordagem morfológica nesses termos. Se é na instância da performance onde a forma se concretiza, não há como desconsiderar tal instância, nem os elementos que a circundam. Nessa perspectiva, o projeto composicional e seu registro no texto musical, como a partitura, seriam o que Fiel da Costa (2016a) chama de “estratégias de invariância”. Veremos que tais estratégias de invariância não constituiriam a obra em si, nem corresponderiam a uma representação dela, mas seriam meios de um autor tentar ampliar a probabilidade de que determinados elementos importantes para a morfologia e a identidade da obra, ocorram em performance.

Em seguida será discutida mais uma ideia fundamental para a prática do Artesanato Furioso, a *desterritorialização da performance*. Se é o performer o responsável pela configuração final da morfologia musical, caberia a este a decisão final a respeito de como proceder na definição do processo performático que resultaria em tal morfologia. Entretanto existe uma normatividade no campo social da música que estabelece diretrizes que regeriam a conduta do performer. Tal normatividade funcionaria como uma espécie de “território” que delimitaria as condutas consideradas “adequadas” pela tradição, validando ou não o resultado de

determinada ação performática. A desterritorialização parte da problematização da ideia de que a ação performática deveria estar necessariamente vinculada a tais tradições e submissa às diretrizes impostas por elas, de modo que aqui o performer assumiria a frente do processo performático tomando a responsabilidade de decidir, de maneira ativa e crítica, como proceder, com base em seu próprio projeto artístico. Tais conceitos fundamentam tanto a prática artística quanto as pesquisas científicas do projeto Artesanato Furioso, portanto será fundamental a sua compreensão para que possamos ter uma visão mais clara do contexto em que o projeto desenvolve suas atividades e dos caminhos e soluções adotados em seu processo performático.

Na sequência, abordaremos também a questão do experimentalismo na música, que também está diretamente ligado ao caráter das atividades do Artesanato Furioso. Veremos que o termo “música experimental” ganha diferentes usos em diferentes contextos, de modo que uma grande diversidade de práticas musicais distintas se identificam com o termo. Desfeita a ambiguidade da terminologia, faremos um destaque no experimentalismo dos compositores da chamada Escola de Nova York, em especial John Cage, devido à sua influência tanto no repertório, quanto na prática musical e nas pesquisas científicas dos músicos envolvidos no Artesanato Furioso. Em seguida, apresento uma reflexão a respeito das ideias de experimento e experimentalismo na música, com base nos escritos de Lydia Goehr (2015). Por fim, trataremos da música experimental brasileira.

O Capítulo 2 tratará diretamente do projeto Artesanato Furioso. Com base nos registros encontrados e depoimentos coletados em entrevistas foi possível montar um histórico desde a origem do Artesanato Furioso em Belém-PA, onde o projeto funcionava como um grupo de música experimental, até a sua chegada a João Pessoa-PB, onde, por meio do vínculo com o PPGM-UFPB, adquiriu um caráter também acadêmico, de modo que, além da produção artística, passou a funcionar como um laboratório produzindo dados empíricos para as pesquisas científicas conduzidas por seus participantes, muitas das quais foram consultadas ao longo desta pesquisa. Além do registro histórico, veremos com mais detalhes como funciona a dinâmica das atividades do Artesanato Furioso, o pensamento que

fundamenta o seu projeto artístico e como os temas abordados no Capítulo 1 se relacionam com suas práticas.

Trataremos brevemente também da produção artística do Artesanato Furioso no período da pandemia de COVID-19, que coincidiu com o período do desenvolvimento desta pesquisa. Durante este período (2020–2021), assim como ocorreu com diversas outras práticas artísticas, devido às restrições impostas pelas medidas de distanciamento social, o projeto precisou recorrer ao formato de performances virtuais, com a gravação e edição de vídeos publicados na internet. Veremos como essa mudança de contexto resultou em mudanças na maneira habitual de trabalhar do Artesanato Furioso e as soluções encontradas pelo projeto para contornar tal situação.

Finalizando o capítulo, falaremos dos desdobramentos do Artesanato Furioso. Veremos como o projeto tem incentivado o surgimento de outros grupos de música experimental, influenciando e contribuindo com o desenvolvimento da prática artística dos músicos que participaram do projeto. Dentre os grupos derivados temos o *whypatterns\_*, o *club Silencio*, o *D1m* e o *Trio Pó-de-Serra*. Surgiu também um selo musical, chamado *Fictício*, que cuida da difusão da música experimental nordestina. Além das iniciativas artísticas derivadas do projeto falaremos também de seus desdobramentos acadêmicos e sua influência nas pesquisas desenvolvidas pelo PPGM-UFPB, em especial aquelas conduzidas por pesquisadores que estiveram envolvidos com o projeto.

No Capítulo 3 serão apresentadas as análises produzidas durante esta pesquisa. As análises terão como foco o processo performático desenvolvido pelo Artesanato Furioso. No intuito de se obter uma visão mais abrangente dos trabalhos do projeto, serão abordados quatro casos com características distintas que nos permitirão observar as soluções utilizadas em diferentes situações. Além dessa diversificação, foi considerado também o material disponível que serviriam de apoio para as análises, tanto gravações, anotações e outros tipos de registros, quanto o material produzido ou divulgado em pesquisas produzidas por artistas que participaram do Artesanato Furioso. Os casos selecionados foram as performances de: 1) *Child of Tree* (1975), de John Cage (1912–1992), que é uma peça baseada em um roteiro de instruções verbais que orientam sua estruturação; 2) *Quatre Fois* (1980), de Didier Guigue (1954–), professor da UFPB que esteve envolvido no

projeto Artesanato Furioso, que é uma peça que toma como estímulo uma partitura tipo *script* baseada em palavras interpretadas de maneira intuitiva, possibilitando a produção de versões com sonoridades significativamente distintas; 3) *Wu Li*, de Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), que é uma composição planimétrica baseada em um diagrama que orienta a estruturação temporal da performance; e 4) ÍCONES: *iconoclastia*, *iconoplasmia* e o *Ícone* de J-P Caron (2016), uma produção coletiva do próprio Artesanato Furioso, cuja performance se inicia com a destruição de um velho piano vertical, que é transformado em um novo instrumento (um *string piano*) e por fim utilizado na execução de uma versão da peça *Ícone* (2006), de Jean-Pierre Caron, na etapa final desta performance.

Nas análises foram utilizados depoimentos coletados em entrevistas e informações publicadas em trabalhos científicos dos artistas participantes do Artesanato Furioso, com o intuito de traçar os caminhos percorridos no processo performático definindo como ocorreu a relação com o estímulo adotado e as decisões performáticas que ocorreram ao longo do processo. Foram utilizadas também as gravações disponíveis, através das quais pudemos verificar o impacto das ações realizadas no processo performático sobre a morfologia das obras abordadas. Nos casos onde foram produzidas várias versões, apresentaremos uma comparação entre estas, conforme o material disponível, mostrando a evolução da morfologia ao longo do processo. Nos três primeiros casos, que se tratam de peças que foram executadas também por outros músicos e em outros contextos, serão apresentadas comparações das versões do Artesanato Furioso e algumas dessas outras versões com o intuito de destacar aspectos particulares das versões do Artesanato Furioso.

Para um melhor detalhamento das informações coletadas e para um registro que possa colaborar para pesquisas futuras, foram inclusas nos apêndices as transcrições das entrevistas coletadas ao longo desta pesquisa. Foi incluso também um registro da catalogação dos concertos realizados pelo Artesanato Furioso (a partir do início de suas atividades na UFPB) produzida ao longo desta pesquisa.

## 1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1. A constituição do campo da musicologia

Primeiramente discutiremos como a musicologia ocidental se desenvolveu traçando as raízes epistemológicas que fundamentam essa disciplina. É importante entender que a musicologia não é um campo homogêneo e unificado, pelo contrário, além de suas várias subdivisões, há também uma grande diversidade de pensamentos em relação ao seu próprio objeto de estudo e a maneira como este deveria ser entendido e abordado. Veremos que muitos dos conceitos e abordagens, antes hegemônicos no campo de estudo da música, não se aplicam a todos os fenômenos abordados atualmente. Este panorama será importante para definirmos que tipo de abordagem será utilizada neste trabalho, bem como as bases que fundamentam os conceitos que serão tratados no restante deste capítulo.

A *musicologia*, ou ciência da música, é o campo de estudo acadêmico que tem a música como objeto de estudo. Embora alguns autores considerem que a musicologia, enquanto estudo sistemático da música, existiria desde a antiguidade (Aristóxenes e Pitágoras seriam exemplos de “musicólogos” da antiguidade), o termo “ciência da música” (*Musikwissenschaft*) surgiu no século XIX, quando ocorreu a consolidação dessa ciência. Segundo Vincent Duckles e Jann Pasler, no verbete *Musicology* (*Musicologia*) do *Grove Music Online*:<sup>1</sup>

O termo ‘musicologia’ foi definido de muitas maneiras diferentes. Como método, é uma forma de conhecimento acadêmico caracterizada pelos procedimentos de pesquisa. Uma definição simples nestes termos seria ‘o estudo acadêmico da música’. Tradicionalmente, a musicologia tomou emprestado da ‘história da arte por seus paradigmas historiográficos e estudos literários por seus princípios paleográficos e filológicos’ (Treitler, 1995). Um comitê da American Musicological Society (AMS) em 1955 também definiu a musicologia como ‘um campo do conhecimento tendo como objeto a investigação da arte da música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural’ (JAMS, viii, p.153). O último desses

---

<sup>1</sup> Versão online do *Grove Dictionary* contendo artigos do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd edition (2002), *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), *The Norton Grove Dictionary of Women Composers* (1994), *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd edition (2013) e *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (2014). Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

quatro atributos dá à definição uma amplitude considerável, embora a música, e a música como uma ‘arte’, permaneça no centro da investigação. (DUCKLES et al., 2001, tradução nossa).<sup>2</sup>

Na sua tradução comentada do artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (O Escopo, o Método e o Objetivo da Musicologia), de Guido Adler (1885), Erica Muggleton (1981, p. 1) explica o contexto da publicação do artigo. Em 1884, três historiadores musicais austro-alemães, Friedrich Chrysander, Philipp Spitta e Guido Adler, fundaram a *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (Revista Trimestral de Musicologia) e o artigo mencionado foi publicado na primeira edição desta revista. Segundo Muggleton, este exerceu “uma poderosa influência formativa no estabelecimento e desenvolvimento da disciplina acadêmica de musicologia na Europa e em outros lugares, notadamente nos Estados Unidos da América” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 1, tradução nossa). Para este trabalho, nos interessa abordar a visão de Adler apenas a título de contextualização histórica para destacar a origem de problemáticas que até hoje permeiam o campo da musicologia e o impacto de sua visão em parte das pesquisas da atualidade, especialmente na área de musicologia sistemática, devido à sua colaboração no estabelecimento das bases de uma ciência da música (dos séculos XIX e XX). Hoje já se reconhece as limitações da visão de Adler na abordagem de propostas musicais que fogem do escopo proposto pelo autor, as quais, evidentemente, não devem ser ignoradas. Em sua crítica ao modelo musicológico de Adler, Muggleton afirma que:

Adler limita o estudo da música ao da música percebida como uma forma de arte; e, como tal, limita-se a um estudo da música ocidental europeia. O foco está na música vista apenas como um produto. A metodologia a ser aplicada é a de análise, e ele estuda a obra de arte em termos de notação, estrutura (forma), e o que chama de substância-humor/conteúdo estético, para datá-la

---

<sup>2</sup> “The term ‘musicology’ has been defined in many different ways. As a method, it is a form of scholarship characterized by the procedures of research. A simple definition in these terms would be ‘the scholarly study of music’. Traditionally, musicology has borrowed from ‘art history for its historiographic paradigms and literary studies for its paleographic and philological principles’ (Treitler, 1995). A committee of the American Musicological Society (AMS) in 1955 also defined musicology as ‘a field of knowledge having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon’ (JAMS, viii, p.153). The last of these four attributes gives the definition considerable breadth, although music, and music as an ‘art’, remains at the centre of the investigation.” (DUCKLES et al., 2001).

historicamente por meio da determinação de sua espécie. (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 2, tradução nossa).<sup>3</sup>

Das características da musicologia de Adler descritas por Mucklestone, podemos apontar pelo menos dois pontos problemáticos: a centralização do campo de estudo num tipo específico de música (a chamada música erudita ocidental europeia) e a metodologia limitada à análise do texto (partitura). Estas características refletem diretamente a orientação positivista da musicologia do século XIX e seu viés eurocêntrico.

Collingwood define positivismo como “filosofia agindo a serviço das ciências naturais” (1980:126), e afirma que as ciências naturais, na visão dos positivistas, “consistiam em duas coisas: primeiro, averiguar fatos; em segundo lugar, as leis de enquadramento.” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 3, tradução nossa).<sup>4</sup>

Assim, os primeiros musicólogos (do final do século XIX e início do XX), influenciados pelo pensamento positivista, tomaram como referência a metodologia das ciências naturais. Outra característica da musicologia de Adler que Mucklestone destaca é a influência do pensamento evolucionista.

Seu método crítico-estilístico começa com uma dissecação anatômica de uma obra de arte, a fim de determinar sua espécie, e seu enquadramento de leis estilísticas pode, em certo sentido, ser equiparado à determinação das leis da “seleção natural” musical. (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 4, tradução nossa).<sup>5</sup>

Ao abordar os aspectos históricos e estilísticos da música, Adler opta por uma abordagem similar à da paleontologia e à da geologia: nessa abordagem a história da arte seria dividida em períodos, de acordo com as características estilísticas de cada época. As obras seriam como “fósseis” que, de acordo com o

<sup>3</sup> “Adler limits the study of music to that of music perceived as an art form; and as such it is confined to a study of European, Occidental music. The focus is on music viewed solely as a product. The methodology to be applied is that of analysis, and he studies the work of art in terms of notation, structure (form), and what he calls mood-substance/aesthetic content, in order to date it historically by means of the determination of its species.” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 2).

<sup>4</sup> “Collingwood defines positivism as ‘philosophy acting in the service of natural science’ (1980:126), and states that natural science, in the view of the positivists, ‘consisted of two things: first, ascertaining facts; secondly, framing laws.’” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 3).

<sup>5</sup> “His style-critical method begins with an anatomical dissection of a work of art in order to ascertain its species, and his framing of stylistic laws can, in a sense, be equated with determining the laws of musical ‘natural selection’.” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 4).

“extrato geológico” em que eram encontrados, ou seja, o autor e/ou a época e o local em que foram compostas, por exemplo, seria possível, segundo Adler, deduzir a qual período pertenceriam e, consequentemente, suas características estilísticas e as “leis” que as regem.

Ao estabelecer a musicologia como uma disciplina acadêmica, Adler estava tentando tornar o estudo da história da música científico. [...] Sua própria experiência de pesquisa o levou a considerar a datação paleológica de uma obra de arte como o primeiro passo na investigação musicológica. Em certo sentido, esse procedimento é análogo à datação paleontológica de estratos rochosos; está-se estudando o registro musical fóssil com o mesmo propósito, o de datação. (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 4, tradução nossa).<sup>6</sup>

Desse modo, tais “fósseis musicais”, uma vez “datados”, deveriam refletir as características do estilo do período ao qual pertencem. O trabalho do musicólogo seria, portanto, como o do paleontólogo: escavar e encontrar estes fósseis, dissecá-los, estudá-los com o propósito de descobrir suas características e datá-los. Enfim, acreditava-se que com isso seria possível reconstruir uma “árvore genealógica” que evidenciaria o caminho evolutivo da música de arte.

Logo no início do artigo Adler deixa claro que o objeto de estudo da musicologia que ele propõe não é a “música” (pelo menos como se entende hoje) de modo geral e abrangente e em todos os seus aspectos, e sim o que ele chama de “arte tonal” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 5).

A musicologia surgiu simultaneamente com a arte de organizar notas. [...] Somente naquele momento em que uma nota é comparada e medida de acordo com sua altura — a princípio isso é feito de ouvido, depois com instrumentos que medem a altura —; naquele momento, quando se leva em conta as relações orgânicas entre várias notas e frases tonais unidas em um todo unificado, e a imaginação organiza seu produto de tal forma que se pode presumir que se baseiam em normas estéticas primitivas, só então se pode falar de um conhecimento musical e também de uma arte de

---

<sup>6</sup> “In establishing musicology as an academic discipline, Adler was attempting to make the study of the history of music scientific. [...] His own research experience led him to regard the palaeological dating of a work of art as the first step in musicological investigation. In a sense, this procedure is analogous to the palaeontological dating of rock strata; one is thus studying the musical fossil record for the same purpose, that of dating.” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 4).

trabalhar com material tonal. (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 5, tradução nossa).<sup>7</sup>

No pensamento desta musicologia positivista só seria possível estudar a música cientificamente se esta pudesse ser mensurada para fins de análise. Para tanto, Adler se concentra na música que, do seu ponto de vista, poderia ser percebida como “arte” — deveria haver um autor (artista) a produzir tal obra que poderia ser percebida e apreciada nesses termos por terceiros. A música objeto desta musicologia, ou seja, a “arte tonal”, seria portanto, como o autor descreve, a arte de organizar sons (notas). Tal organização, para que possa ser mensurada e analisada, deveria se sujeitar às “leis” tonais, afinal, sem um sistema objetivo no qual se embasar não haveriam critérios claros para a análise (pelo menos no formato em que ele propõe). Assim, Adler adota como fundamento o sistema que hegemonicamente norteava a composição musical em seu próprio contexto histórico-cultural, o sistema tonal, baseado em alturas organizadas em estruturas melódicas e harmônicas e num sistema rítmico organizado em pulso e compassos. Entendido isso, não é de se espantar que sua metodologia dava grande ênfase à análise da partitura, que segundo o autor seria um sistema suficientemente desenvolvido, visto que o que lhe interessava eram esses aspectos mensuráveis da estrutura das obras musicais (alturas, intervalos e durações relativas).

Adler defende também que, “se uma obra de arte está sendo considerada, ela deve antes de tudo ser definida paleologicamente. Se não estiver escrita em nossa notação, deve ser transcrita” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 6, tradução nossa). Como “nossa notação” Adler se refere ao sistema de notação predominante na Europa até o século XIX. Percebemos aqui duas características de seu eurocentrismo científico: primeiro, a adoção de seu próprio contexto social como modelo padrão; e segundo, a abordagem laboratorial, que retira o objeto de estudo de seu contexto natural isolando-o em um ambiente asséptico. Adler é explícito em seu recorte e, apesar de seu texto soar estranho para os padrões atuais da musicologia, sua metodologia pode ser considerada pragmática e funcional, se

---

<sup>7</sup> “Musicology originated simultaneously with the art of organising tones. [...] Only in that moment when a tone is compared and measured according to its pitch — at first this is done by ear, then with instruments that measure pitch —; at that moment when one takes account of the organic relationships between several tones and tonal phrases bound into a unified whole, and the imagination organises their product in such a way that they may be assumed to be based on primitive-aesthetic norms, only then can one speak of a musical knowledge as well as an art of working with tonal material.” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 5).

levarmos em conta os objetivos e o objeto de estudo que ele tinha em mente. O problema estaria na forma categórica com que Adler define seu escopo, que acabaria não somente limitando o campo de estudo da musicologia (que direcionaria o olhar para apenas um modelo muito específico), como também dificultando, de certo modo, o desenvolvimento de outros olhares que poderiam considerar outros aspectos do fenômeno musical para além da materialidade do objeto musical enquadrado no paradigma tonal.

Percebemos também que no texto transparece a ideia de forma musical como sinônimo de estrutura, a qual estaria expressa na própria partitura. Porém essa abordagem foi criticada posteriormente por musicólogos que passaram a defender a inclusão da performance no estudo da música, considerando a música não mais como um produto acabado, mas como um fenômeno social, como veremos mais adiante.

Richard Parncutt (2012), em seu artigo *Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente*, traça um panorama histórico do desenvolvimento da musicologia, mostrando suas subdivisões, abordagens e objetivos desde a sua origem — que o autor situa na antiguidade, aplicando retroativamente o conceito de Adler — até os dias atuais. Ao longo do século XX, o campo da musicologia passou por uma série de mudanças, incorporando novas abordagens e metodologias por meio da aproximação com outras disciplinas. Um passo significativo em direção à crítica aos princípios impostos pelo modelo adleriano acontece por volta das décadas de 1980 e 1990, quando se passa a considerar relação da música com o contexto social. Dessa maneira de estudar a música, por meio de um olhar sociológico, surgiu o que passa a ser chamada de *nova musicologia*. Essa nova fase da musicologia se caracterizaria principalmente pelas “interações *transdisciplinares* com diversas áreas das ciências humanas” (CABRAL, 2014, p. 138, grifo do autor), como a sociologia e os estudos culturais, além do diálogo com disciplinas como a psicoacústica, psicologia cognitiva, neurobiologia e hermenêutica. A partir de tal abordagem emergiram críticas como a de Nicholas Cook (2006), que, como veremos mais adiante, defendiam que a música deveria ser entendida como um fenômeno social. Dessa forma, o acontecimento musical, ou seja, a performance, deveria ser posta como o elemento central do estudo, em lugar dos registros escritos de obras compostas.

Tal entendimento será fundamental para este trabalho, que se propõe a realizar uma abordagem morfológica por meio do processo performático, considerando que o resultado sonoro deveria ser posto em contexto, levando em conta toda a diversidade de fatores internos e externos que, de alguma forma, afetam o modo como tal resultado se desenvolveu. No estudo de uma proposta musical como, por exemplo, a do Artesanato Furioso — que trataremos com mais detalhes no próximo capítulo —, cujo foco é investir numa ação performática ativa e criativa (com base nos critérios de seu próprio projeto artístico), não caberia uma análise puramente guiada por uma norma estético-ideológica definida pelo cânone tradicional. Pelo contrário, uma das ideias que norteiam a proposta do Artesanato Furioso é justamente a abordagem crítica das obras e do texto musical, que se expressa por meio da ênfase numa ação performática autônoma e desterritorializada. Mais adiante retomaremos esse tema ao tratarmos da questão da obra musical e da música enquanto performance.

## 1.2. A obra musical e a música enquanto performance

Em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, Lydia Goehr (1992) traça um panorama de como teria surgido a noção de obra musical como geralmente se entende atualmente. Segundo a autora, a obra musical seria um construto social histórica e geograficamente localizado, ou seja, a noção de obra musical como nós entendemos hoje, bem como a do compositor como figura central no campo social da música, é algo que teria surgido na Europa, no século XVIII. Nesse formato o compositor seria a grande mente criativa por trás do processo, que registraria a obra em texto, como um produto acabado, deixando a cargo do intérprete apenas a função de transformar em som esse texto, o qual já conteria em si a obra em sua totalidade. Essa forma de realizar e entender a música perdurou pelo século seguinte influenciando diretamente o pensamento da ciência da música, que em seu início acabaria se tornando um reforço desse paradigma. Vemos isso especialmente na abordagem dos campos da teoria, análise e musicologia, onde o estudo das obras a partir do texto musical, era tomado como fundamento para a compreensão da música. Nesse contexto, práticas que não se enquadram nesse paradigma eram muitas vezes estigmatizadas e tidas como

divergentes ou exóticas. Tal paradigma dominante teve impactos também nos estudos e práticas da performance musical e nos próprias práticas de ensino da música, o que teria colaborado com a consolidação das tradições de performance fundamentadas nesta visão e a popularização no campo social da música do pensamento que vê tais tradições como o “modelo padrão” do fazer musical. Ao mesmo tempo, percebemos em grande parte dos músicos, especialmente aqueles cuja formação se deu por meio do ensino formal, uma certa dificuldade em pensar a música, e sua própria prática artística, em outros termos além do paradigma em questão.

Traçando um panorama sobre como se desenvolveu o pensamento da musicologia, Nicholas Cook (2006) mostra como no pensamento musicológico, pelo menos em seu início, havia a tendência de colocar o processo (performance) como subordinado ao produto (obra), o qual seria autônomo e autossuficiente. Segundo o autor, tal pensamento, além de problemático, estaria enraizado no fato de que, “em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no *status* e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se ao estudo de textos literários” (COOK, 2006, p. 7). Dessa forma, com a consolidação desse paradigma, a musicologia tradicional desse período manteria seu foco na obra como elemento central da prática musical, a qual estaria contida no próprio texto e seria transmitido por ele. A performance seria, portanto, vista como elemento secundário, limitada à função apenas de transmissão (da maneira mais fiel possível) do conteúdo do texto ao público.

A orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras musicais enquanto obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível. (COOK, 2006, p. 7).

Cook defende que o estudo da música deveria incorporar a performance em sua abordagem. O autor critica análises puramente textuais ou ontológicas, pois considera a música como uma “arte da performance” (COOK, 2006, p. 10). Embora não negue a relevância das obras, do texto musical e da figura do compositor no campo social da música, sua crítica se refere à consolidação destes como paradigma fundamental para se pensar em música. Concordo com Cook ao

defender que a obra musical estaria localizada no campo morfológico. Em suas palavras: “A obra, se este é o termo a ser usado, não existe ‘acima’ do campo de suas instanciações, mas simplesmente equipara-se à sua totalidade” (COOK, 2006, p. 13).

A crítica de Cook pode ser reforçada pelos escritos de Goehr (1992), que mostra como essa hierarquia centralizada no compositor e a naturalização da ideia de música como obra não seria algo inerente à arte da música, e sim uma construção social oriunda da prática musical erudita européia do século XVIII e que, como Cook reforça (2006, p. 7), teria influenciado diretamente o pensamento da musicologia do século XIX. Se por um lado a abordagem da musicologia tradicional relacionava a música com a literatura, tomando como base a análise do texto musical, os estudos de performance, por sua vez, que são incorporados ao estudo da música a partir da chamada *nova musicologia* e da etnomusicologia, tomariam como referência os estudos teatrais.

O paradigma contemporâneo dos estudos de performance, que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público. Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto (COOK, 2006, p. 11).

Portanto, para Cook, entender que o sentido é construído em performance seria o caminho para a desconstrução do antigo paradigma que subordinava o processo ao produto. Em sua tese, intitulada *A inclusão da performance na análise musical: Uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano*, Bibiana Bragagnolo (2019a) apresenta uma proposta metodológica de análise de performance com o foco na sonoridade, a partir de um processo de pesquisa artística, colocando tal sonoridade como resultado das decisões interpretativas da pesquisadora-artista. A autora concorda com Cook e destaca o problema de “pensar a performance como reprodução de um texto”, pensamento este que impossibilitaria ver a performance como “fonte primária de significado” (BRAGAGNOLO, 2019a, p. 25). Segundo a autora, a hegemonia desse “paradigma textualista” no campo da musicologia, especialmente na análise musical, foi uma das barreiras que dificultaram o desenvolvimento de abordagens analíticas focadas

na performance ou no acontecimento musical, embora reconheça que atualmente têm surgido propostas que se empenham em direcionar o foco para a performance.

De modo geral, nestas aproximações iniciais entre a performance e a análise, a teoria não está comprometida em entender a performance e os performers do mesmo modo com que está comprometida a buscar compreensão no texto e, consequentemente, no compositor. Entretanto, nas metodologias que vêm sendo desenvolvidas atualmente, o paradigma tem se alterado (ou pelo menos tem-se buscado alterá-lo) para um viés analítico que se realiza “através da experiência, mais do que “para” a experiência” (COOK, 1999, p. 252), onde passa-se de uma análise essencialmente focada na composição para uma análise da performance em seu sentido mais global. (BRAGAGNOLO, 2019a, p. 26–27).

Segundo Cook, direcionar o olhar para a performance não se limita apenas a pôr o foco do estudo no resultado sonoro e/ou no evento musical em si. Entender as nuances e peculiaridades do processo de colocar a música em cena requer um olhar que considere a dimensão social como parte integrante e fundamental desse processo. “Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social” (COOK, 2006, p. 11).

Fiel da Costa (2016a), em seu livro *Morfologia da Obra Aberta*, apresenta uma alternativa à maneira tradicional de pensar a música e a obra musical descrita por Goehr (1992). Ele defende que a obra musical deveria ser vista como um fenômeno morfológico, e não como uma entidade ontológica, platônica ou abstrata. Assim como Cook, ele entende a música como uma “arte da performance” (COOK, 2006, p. 10). Ou seja, para Fiel da Costa, se a música só se manifesta concretamente por meio da ação performática, se existe algo que possa ser chamado de obra, este algo existiria apenas no acontecimento musical. Em suas palavras: “A obra seria aquilo que se manifesta concretamente e não aquilo que deveria manifestar-se” (FIEL DA COSTA; BRITO; CIACCHI, 2018, p. 4). Em vez de se tratar de uma essência ideal à qual as performances fariam apenas referência ao tentar representá-la de maneira inevitavelmente imperfeita, a obra musical estaria presente na própria performance, se manifestando de diferentes maneiras cada vez que é executada, mas sem deixar de ser ela mesma.

Partindo dessa visão, Fiel da Costa (2016) se propõe a tentar explicar como tais obras, mesmo em casos em que aparentam ser extremamente abertas, conseguem preservar sua identidade diante das constantes irritações externas, da inevitável variação que ocorre a cada performance e de diversos outros fatores que

poderiam afetar direta ou indiretamente sua morfologia. O caminho seria, a princípio, entender a obra musical não como um produto acabado, mas como o resultado de um processo, que estaria em constante mudança. Em suas palavras: “a obra seria aquilo que surge como resultado de um processo, e [...] seus contornos seriam fruto de ações específicas capazes de singularizar a obra a cada execução” (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 39). Ou seja, a obra musical passa aqui a ser considerada não como um produto imutável, cujos limites são intransponíveis e inalteráveis, e cuja relação com o resultado sonoro é de mera correspondência ou não. Ao contrário, a obra passa a ser o próprio resultado sonoro,<sup>8</sup> na medida em que é no momento da execução que ela, de fato, acontece e passa a existir “concretamente”. Assim, a cada performance a obra musical seria como que recriada e, considerando que cada execução é inevitavelmente diferente, cada manifestação da obra seria singular, em algum grau, em relação às demais.

### **1.2.1. Estratégias de invariância e estímulos morfológicos**

Segundo Fiel da Costa, as estratégias de invariância seriam:

O conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça. (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 80–81).

Ou seja: uma expressão de desejo por invariância, um meio de tentar garantir que um determinado elemento, considerado importante para o projeto composicional, tenha uma maior probabilidade de se manifestar em performance. Na perspectiva da performance tais estratégias funcionariam como *estímulos* para a ação performática. Portanto, segundo Fiel da Costa, o texto musical não seria, nem conteria, a obra em si (pois, como vimos anteriormente, esta se manifestaria por meio da ação performática e não do texto escrito), mas seria uma maneira de tentar garantir que sua morfologia se comporte de uma determinada maneira.

---

<sup>8</sup> Entendo também que em muitos casos a obra musical (e a música de modo geral) pode transcender os limites do campo sonoro incorporando outros aspectos da performance, como elementos visuais e espaciais, gestualidade, interações pessoais, elementos simbólicos, culturais e do contexto, etc.

A noção de *estratégia de invariância* está diretamente ligada ao entendimento do que é a *obra musical*. Chegamos então à reflexão, muitas vezes levantada por Fiel da Costa, que seria a base para entendermos a relação do Artesanato Furioso com as obras executadas pelo grupo e sua constante ênfase no resultado sonoro final e na logística da performance: a obra “é o que o autor pensa, o que o autor escreve ou aquilo que soa durante a performance?” (FIEL DA COSTA, 2013, p. 109). A essa questão o Fiel da Costa responde que, como já mencionado acima, a obra seria de fato aquilo que soa. Isso implica dizer então que aquele que produz *o que soa*, ou seja, o performer, inevitavelmente contribuiria de alguma forma com essa obra. O que nos leva a uma outra questão: de quem a obra é obra? Obviamente seria incoerente afirmar que a produção da obra musical estaria exclusivamente nas mãos do performer, visto que este parte de um projeto elaborado *a priori* por aquele a quem formalmente é atribuída a autoria — vale ressaltar que me refiro aqui a uma prática musical específica, aquela que segue o modelo que se consolidou na música de concerto europeia pós século XVIII.

Que papel e que influência teria então o compositor sobre a obra musical? E o que dizer do texto musical se este não seria a própria obra, nem a conteria, nem seria um duplo ideal dela? É partindo dessa reflexão que Fiel da Costa apresenta seu conceito de estratégias de invariância. Em suma, poderíamos dizer que, segundo essa visão, o compositor seria a figura que daria início ao processo de desenvolvimento da obra, ao elaborar um projeto composicional, o qual é geralmente (mas não necessariamente) registrado e transmitido a terceiros por meio estratégias de invariância que visam preservar as características fundamentais de tal projeto. O performer seria aquele que ao acessar este projeto composicional expresso nas estratégias de invariância, o tomaria como estímulo para sua ação performática, por meio da qual a obra musical se concretizaria, uma vez que tal performer assuma o compromisso de colaborar com o projeto composicional proposto. Este processo se repetiria a cada vez que a obra é executada, de modo que a cada performance ela seria atualizada, preservando alguns elementos enquanto outros variariam. Após várias execuções seria então possível identificar nesses elementos frequentemente preservados um *nexo morfológico* que apontaria para uma possível identidade da obra musical em questão. Segundo Fiel da Costa:

A obra musical poderia ser entendida como um “nexo” cujos limites morfológicos oscilariam em função da observância de regras próprias a seu projeto, irritações externas e fatores temporais, projeto que poderia ser entendido como um todo cuja organização interna, bem como as zonas de imprecisão ao redor de cada objeto musical, forneceria um modelo sistêmico: um *todo* formado por elementos e que é definido não pela simples somatória destes, mas pelo modo como está determinado seu comportamento, o qual serviria para diferenciar o “sistema/obra” de um entorno de comportamento diverso, articulando-se a este graças a diferenças de complexidade e função. (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 37, grifo do autor).

A robustez das estratégias de invariância adotadas no projeto composicional seria constatada por sua eficácia em garantir (aumentar a probabilidade) que determinado elemento considerado essencial para a morfologia da obra se manifeste a cada execução.

O uso de estratégias de invariância não é exclusivo do modelo da relação hierarquizada compositor–obra–intérprete. O próprio performer faz uso de suas próprias estratégias de invariância que, com base em seu próprio projeto artístico, são incorporadas ao processo de construção do resultado musical final. Cada decisão interpretativa, escolha técnica, ou qualquer atitude que vise um resultado sonoro específico que o performer pretenda “fixar” ou tornar recorrente em suas versões da obra abordada, poderia, numa perspectiva mais ampla, se enquadrar no conceito de estratégias de invariância. O próprio estudo da peça tende a elaborar estratégias de fixação de resultados. A tradição de performance na qual o artista está inserido, bem como sua decisão de se adequar, de forma disciplinada, a tal tradição, ou não, atuariam também, de certa forma, como estratégias de invariância. Outros formatos de atividades musicais também adotam medidas semelhantes, como, por exemplo, quando um grupo de improvisação combina previamente estruturas, gatilhos, ganchos ou clichês que pretende pôr em prática no momento da improvisação.

### **1.2.2. Desterritorialização da performance**

Uma vez desconstruída a ideia da obra musical como base essencial da prática musical, abrimos caminho para a abordagem de outros tipos de manifestações musicais. A partir daí surge o debate sobre a *desterritorialização da*

*performance*, que consiste na problematização da ideia de que as performances musicais deveriam estar vinculadas a determinadas tradições. O que se chama de “território”, nesse contexto, seria a normatividade estabelecida no campo social da música, como as tradições estéticas e performáticas. As especificidades e exigências de tais tradições limitariam e influenciariam diretamente a prática musical, funcionando como uma espécie de norma obrigatória que orientaria o intérprete na maneira de proceder considerada por ela como “adequada”. Aquelas performances localizadas dentro do território expresso por essa norma seriam aquelas que se enquadrariam nos padrões esperados e exigidos por ela, enquanto as que ultrapassassem esse limite seriam classificadas como “divergentes” ou equivocadas, ou mesmo desconsideradas e tidas como inválidas. A “desterritorialização” ocorreria então a partir do momento em que o performer, consciente desse mecanismo, e a partir de uma visão não tradicional da obra musical, decide assumir uma postura ativa e crítica, tomando o controle da ação performática, de acordo com seu próprio projeto artístico, ao considerá-la como autônoma em relação ao projeto composicional. Dessa forma, o músico partiria de uma situação a *territorializar*, uma vez que o sentido da ação performática não seria um dado *a priori*, mas algo a ser elaborado em processo.

Em sua tese, Bragagnolo (2019a) traz o olhar analítico para a performance comparando o impacto morfológico das decisões interpretativas entre diferentes performances (sendo algumas delas propostas desterritorializantes) das mesmas peças. É importante ressaltar que em sua pesquisa a compreensão morfológica foi aplicada em obras que não eram compreendidas a princípio como obras abertas.

No próximo capítulo veremos que a performance desterritorializada é uma das características do projeto artístico do Artesanato Furioso, que busca levar para a prática temas como esse, que são também debatidos nas pesquisas desenvolvidas por seus participantes.

### 1.3. A música experimental

A expressão “música experimental” é um termo em si controverso. Seu uso varia enormemente de um contexto para outro. O título tem sido adotado por diversas práticas, pelas mais diversas razões, desde estético-musicais até sócio-

políticas. Em termos conceituais o termo também seria de certa forma problemático quando aplicado à arte como uma forma de distinção ou classificação, afinal, como dissociar o experimentalismo da prática artística? Se considerarmos o “experimental” como algo relativo à prática da experimentação, existiria, por acaso, alguma música em que o experimentalismo não estaria presente em algum nível (seja durante sua realização ou em etapas anteriores)? Em seu ensaio intitulado *Rasgando Estrelas Amarelas*, Fiel da Costa (2017c) critica a maneira como o termo é habitualmente empregado e as implicações de tal uso.

Mas o que seria a música experimental enquanto gênero? Eis um problema conceitual insuspeito que minha pouca, mas não insuficiente, formação musicológica exige abordar.

Nos acostumamos a considerar, como fato consumado, como coisa naturalizada — enfim, como parte de um *habitus* — que tudo aquilo que se distancia de um dado padrão seria, em alguma medida, alternativo, *sui generis*, outro, diferente, estranho ou *experimental*. É por isso que podemos ter “experimentalismos” ocorrendo em diversas vertentes musicais e em diversos níveis.

[...] Ora, improvisamos desde sempre, sempre legamos à ação performática algo de criativo, algo que contribui para plasmar o resultado sonoro, não dependemos da presença de um criador a priori, a música feita é feita por quem toca e inexiste antes disso, a partitura não passa de um facilitador indicando percursos ou ampliando probabilidades, ou obstaculizando clichês: trata-se de um *efeito* num processo e não uma *causa*. (FIEL DA COSTA, 2017c, grifo do autor).

Fiel da Costa afirma que o termo *experimental* é muitas vezes utilizado como uma oposição a um paradigma sustentado pela tradição musical europeia, o qual é geralmente apresentado como o “padrão” da música. Sua crítica é direcionada justamente a essa forma de apresentar tal paradigma, pois seria ele, na verdade, a exceção, um caso específico, se considerarmos a música de um modo geral e abrangente, como se manifesta em todo o mundo e em todas as épocas. A estrutura hierárquica que coloca a obra musical e o compositor como centro do cenário musical, de modo que a partitura se torna um duplo da obra, e o performer é colocado como uma figura subalterna desse sistema, teria surgido e se consolidado num contexto específico e relativamente recente: na Europa a partir da chamada “Era Contemporânea”, a partir da Revolução Francesa (FIEL DA COSTA, 2017c), como defende Lydia Goehr (1992). Logo, o rótulo de *música experimental* é muitas vezes aplicado mais como uma maneira de diferenciar as práticas que não se enquadram nesse paradigma, ou seja, o termo diria mais sobre o que essas

outras músicas “não teriam” do que sobre o que de fato as caracterizaria estética e musicalmente.

Para exemplificar como o uso e o entendimento do termo varia em contextos diferentes, Mário Del Nunzio cita as diferenças de repertório na discografia que utiliza o termo de maneira explícita.

A discografia das décadas de 1960 e 1970 cujos títulos trazem uma referência explícita a “música experimental” exemplificam, de algum modo, delimitações de repertório atreladas à aplicação do termo de acordo com a intenção ou compreensão do termo em determinados contextos culturais. A discografia de origem continental europeia [...] traz majoritariamente gravações de música eletroacústica [...]. Já álbuns de outras origens incluem, além de peças eletroacústicas, peças instrumentais que se utilizem de estratégias de indeterminação, improvisação, bem como composições alinhadas com as práticas supracitadas por Nyman. (DEL NUNZIO, 2017, p. 19–20).

Del Nunzio (2017, p. 15) cita também a aplicação do termo na música popular, onde muitas vezes é utilizado “como qualificador de uma diferença de determinado gênero”, de onde surgem expressões como “pop experimental”, “rock experimental”, “metal experimental”, etc. Segundo o autor, baseado na colocação de David Grubbs, o termo seria utilizado nesse contexto como sinônimo de “vanguarda”, trazendo a conotação de algo original e inovador, que transcende os limites de uma determinada tradição.

Embora atualmente o termo *experimental* se refira a uma grande diversidade de práticas musicais, o termo ganhou notoriedade quando o compositor estadunidense John Cage (1912–1992) adotou o termo para se referir à sua prática musical. Até hoje o termo é às vezes utilizado como sinônimo do tipo de música produzida pelos compositores da *Escola de Nova York*, dos quais Cage era um dos mais proeminentes. No livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, Michael Nyman (1999) traz algumas características do experimentalismo de Cage. Uma delas seria a relação entre o texto musical e o resultado sonoro.

Os compositores experimentais, em geral, não estão preocupados em prescrever um *objeto-tempo* definido cujos materiais, estruturação e relações são calculados e arranjados com antecedência, mas ficam mais entusiasmados com a perspectiva de delinear uma *situação* na qual os sons podem ocorrer, um *processo* de geração de ação (soando ou não), um  delineado por certas ‘regras’ compostionais[.] O compositor pode, por exemplo, apresentar ao performer os meios de fazer cálculos para determinar

a natureza, o tempo ou o espaçamento dos sons. Ele pode chamar o performer para tomar decisões em frações de segundo no momento da performance. Ele pode indicar as áreas temporais nas quais um número de sons podem ser colocados. Às vezes, um compositor especificará situações a serem arranjadas ou encontradas antes que os sons possam ser feitos ou ouvidos; em outras ocasiões, ele pode indicar o número e a qualidade geral dos sons e permitir que os executantes os percorram em seu próprio ritmo. Ou ele pode inventar, ou pedir ao artista que invente, instrumentos ou sistemas eletrônicos específicos. (NYMAN, 1999, p. 4, grifo do autor, tradução nossa).<sup>9</sup>

Enquanto que a música clássica europeia, bem como as práticas derivadas desta, se fundamentariam na centralidade do compositor como figura autoral e no registro preciso do resultado sonoro esperado por meio de um sistema de notação musical, o experimentalismo cageano (e por proximidade, o estadunidense) se caracterizaria, a princípio, pela ruptura com esse paradigma. Assim, para Nyman, o que essa música experimental teria de “experimental” poderia ser assim considerado apenas se a olharmos através de uma visão fundamentada em uma tradição específica. Logo, na visão de Nyman, seria tal ponto de ruptura (*o que e o quanto* a prática musical em questão se distancia da tradição) o que diferiria a música experimental da música de vanguarda.

As distinções entre o experimental e a vanguarda dependem, em última análise, de considerações puramente musicais. Mas, como mostram as declarações de Cage, seria tolice tentar separar o som das considerações estéticas, conceituais, filosóficas e éticas que a música consagra. (NYMAN, 1999, p. 2, tradução nossa).<sup>10</sup>

Porém Benjamin Piekut (2011, p. 2) destaca que que havia também nos EUA outros movimentos de caráter “experimentalista” além do formato cageano, como,

<sup>9</sup> “Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined *time-object* whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a *situation* in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a *field* delineated by certain compositional ‘rules’ The composer may, for instance, present the performer with the means of making calculations to determine the nature, timing or spacing of sounds. He may call on the performer to make split-second decisions in the moment of performance. He may indicate the temporal areas in which a number of sounds may be placed. Sometimes a composer will specify situations to be arranged or encountered before sounds may be made or heard; at other times he may indicate the number and general quality of the sounds and allow the performers to proceed through them at their own pace. Or he may invent, or ask the performer to invent, particular instruments or electronic systems.” (NYMAN, 1999, p. 4, grifo do autor).

<sup>10</sup> “The distinctions between the experimental and the avant-garde ultimately depend on purely musical considerations. But as Cage’s statements show it would be foolish to try and separate sound from the aesthetic, conceptual, philosophical and ethical considerations that the music enshrines.” (NYMAN, 1999, p. 2).

por exemplo, no jazz e na música popular e discorda do posicionamento categórico de Nyman, que coloca o *experimentalismo* e a *vanguarda* como pólos antagônicos. Piekut também considera problemático o argumento de que tal distinção se baseia apenas em termos puramente musicais, pois assim estaria desconsiderando todos os fatores sociais e ideológicos que fundamentam as ideias por trás dos movimentos que se identificam com o experimentalismo. Embora não negue que de fato haja uma oposição entre o experimentalismo americano, que o próprio Piekut (2011, p. 2) chama de “vanguarda”, e a vanguarda europeia, o autor aponta que o experimentalismo está presente em diversas práticas, muitas vezes distintas, e que o termo não poderia ser usado para definir um grupo específico, o que torna problemática a polarização apresentada por Nyman.

O experimentalismo é um agrupamento, não um grupo, e qualquer relato dele deve ser capaz, nas palavras de Michel Foucault, “de reconhecer os acontecimentos da história, seus solavancos, suas surpresas, suas vitórias instáveis e derrotas intragáveis”. Neste estudo, o experimentalismo é o *resultado* desses solavancos, surpresas, vitórias e derrotas. É uma conquista, não uma explicação, e meu interesse é rastrear alguns momentos dessa conquista. (PIEKUT, 2011, p. 6, grifo do autor, tradução nossa).<sup>11</sup>

Ao contrário de Nyman, Piekut descreve o experimentalismo muito mais em termos do seu contexto, motivações e objetivos do que em termos técnicos, musicais, estruturais, ou mesmo artísticos. Para o autor (2011, p. 10), embora as “preocupações musicais compartilhadas” tenham alguma influência nesse “agrupamento”, não seriam o fator principal que o define. O experimentalismo americano seria muito melhor definido como uma rede (*network*), não só de indivíduos e suas relações e interações, as quais não se dariam apenas em termos musicais ou artísticos, mas de todos os elementos e fatores do entorno no qual estão inseridos e onde atuam. Segundo Piekut, descrever o experimentalismo como uma rede evidenciaria essa multiplicidade de aspectos dos quais ele resulta.

Um modelo de rede é útil porque enfatiza a heterogeneidade — as redes nunca são simplesmente linguagem, nunca simplesmente som, nunca simplesmente contatos pessoais, nunca simplesmente

---

<sup>11</sup> “Experimentalism is a grouping, not a group, and any account of it must be able, in the words of Michel Foucault, “to recognize the events of history, its jolts, its surprises, its unsteady victories and unpalatable defeats.” In this study, experimentalism is the *result* of these jolts, surprises, victories, and defeats. It marks an achievement, not an explanation, and my interest is in tracing a few moments of this achievement.” (PIEKUT, 2011, p. 6, grifo do autor).

práticas e instituições, mas sim uma mistura confusa de todos os tipos de coisas. (PIEKUT, 2011, p. 15, tradução nossa).<sup>12</sup>

Ou seja, o experimentalismo americano seria “o resultado de ligações de diferentes tipos, e é por meio dessas ligações que a rede é realizada” (PIEKUT, 2011, p. 9, tradução nossa). Portanto, mesmo se tratando de um cenário específico, como no caso do experimentalismo americano, o experimentalismo não poderia ser definido como um grupo de artistas cujas obras se caracterizam por apresentar uma estética ou um *estilo* comum. O autor destaca, por exemplo, como questões sociais, políticas e econômicas afetaram diretamente o modo como essa rede se estendeu. Assim, para Piekut é importante considerar também os conflitos que, segundo ele, resultaram no experimentalismo americano.

Da mesma forma, é minha premissa aqui que o “experimentalismo” surge através de conflito e desacordo; o surgimento da categoria não é a causa, mas o *resultado* de confrontos sobre como e onde estender redes ou fazer novas conexões. (PIEKUT, 2011, p. 11, grifo do autor, tradução nossa).<sup>13</sup>

Piekut chega então a uma “definição” do que teria sido o experimentalismo (pelo menos no contexto dos EUA no século XX); longe de defini-lo em termos estéticos ou musicais, Piekut evita “explicações que colocariam em primeiro plano a indeterminação, a forma aberta e a independência robusta”, o descrevendo como “uma localização social mutável, um arranjo contingente de discursos, práticas e instituições” (PIEKUT, 2011, p. 19, tradução nossa).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> “A network model is useful because it stresses heterogeneity — networks are never simply language, never simply sound, never simply personal contacts, never simply practices and institutions, but rather a messy mix of all types of things.” (PIEKUT, 2011, p. 15)

<sup>13</sup> “Similarly, it is my premise here that “experimentalism” comes into being through conflict and disagreement; the emergence of the category is not the cause but the result of clashes over how and where to extend networks or make new connections.” (PIEKUT, 2011, p. 11, grifo do autor).

<sup>14</sup> “So, although I am most interested in what experimentalism was — a mutable social location, a contingent arrangement of discourses, practices, and institutions — I am also intrigued by the idea of experimentalism as an arena of risk, testing, and even (productive) failure. [...] Rather than explore explanations that would foreground indeterminacy, open form, and rugged independence, I have been interested in mobility, that certain kind of restlessness that can push us to consider what else experimentalism might have been, and whether it still might be otherwise.” (PIEKUT, 2011, p. 19).

### 1.3.1. John Cage e a Escola de Nova York

Apesar da problemática exposta por Piekut, a descrição de Nyman ainda poderia ser considerada se a aplicarmos ao caso específico do experimentalismo de Cage, eliminando a pretensão de apresentar tais características como uma suposta definição do que seria a música experimental de modo geral. Para esta pesquisa, a música de Cage e da Escola de Nova York nos interessa devido à sua forte relação com a música produzida no Artesanato Furioso. Além de encontrarmos no repertório abordado pelo projeto obras de compositores como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff, o próprio projeto artístico de boa parte dos músicos mais envolvidos com o Artesanato Furioso teve grande influência dos métodos utilizados por esses compositores, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo. Das músicas selecionadas para análise, no Capítulo 3 deste trabalho, que representam quatro casos característicos do trabalho do Artesanato Furioso, a primeira foi composta pelo próprio Cage (*Child of Tree*); outra, composta por Didier Guigue (*Quatre Fois*), foi, segundo relatos do próprio compositor, diretamente influenciada pela chamada “música indeterminada” de Cage (BRITO, 2019, p. 56); as demais enfatizam aspectos também comuns nesse tipo de música, como, por exemplo, o uso de partituras gráficas, em *Wu Li*, de Hans-Joaquin Koellreutter, e a performance baseada em um roteiro de ações, como em *ICONES*. Os quatro casos citados, bem como a maior parte do repertório do Artesanato Furioso (embora não todo), poderiam ser classificados como música de “caráter aberto”,<sup>15</sup> o que evidencia essa proximidade com a prática de Cage.

Esclarecido que a música experimental descrita por Nyman não se refere ao experimentalismo na música de modo geral e abrangente, e sim às especificidades do projeto cageano e da música influenciada por este, falaremos agora sobre esse caso específico. Quanto à descrição apresentada por Nyman, Piekut resume assim:

O experimentalismo, escreve ele [Nyman], oferece processos fluidos em vez de objetos estáticos; procedimentos antiteleológicos em vez de trabalhos direcionados a objetivos; novos papéis para compositores, performers e ouvintes, em vez das hierarquias da música artística tradicional; notação como um conjunto de ações ao

---

<sup>15</sup> Termo utilizado por Fiel da Costa (2016a) para se referir a obras cujo resultado sonoro não é estritamente previsível ou suporta uma ampla margem de variação ou de possibilidades, e cujas partituras, quando há, não seriam “solfejáveis”, como, por exemplo, a chamada “música indeterminada” de John Cage.

invés de uma representação de sons; uma evanescência momentânea em vez de fixidez temporal; uma ontologia que prioriza a performance sobre a escrita; e um acolhimento da vida quotidiana em vez da sua transcendência. (PIEKUT, 2011, p. 5, tradução nossa).<sup>16</sup>

As características apresentadas por Nyman, Piekut acrescenta outros aspectos que considera relevantes que marcaram o contexto onde o experimentalismo americano se desenvolveu, motivaram seu desenvolvimento e estavam frequentemente presentes no discurso de Cage e outros experimentalistas associados à sua prática.

A essa lista familiar podemos adicionar imperativos ideológicos comumente citados, como o desejo de substituir uma tradição europeia herdada por uma música americana nova; uma expansão do conceito de música; uma atenuação da intenção; uma abertura para músicas e filosofias não ocidentais; uma missão de liberar sons, enfatizar o timbre e o ritmo sobre a melodia e explorar diferentes sistemas de afinação; uma evasão da continuidade estilística; e um desprezo por grandes formas orquestrais e salas de concerto. Outras marcas dessa visão consensual do experimentalismo incluem noções de individualismo rude, um espírito “independente”, não filiação acadêmica e não institucionalidade geral. Muitas vezes pensa-se que todas essas qualidades contribuem para uma espécie de radicalismo ou subversividade inerente ao impulso experimental. (PIEKUT, 2011, p. 6, tradução nossa).<sup>17</sup>

Quanto ao texto musical, em lugar da partitura tradicional, a música experimental de Cage adotaria como método notacional o uso de instruções para a execução de procedimentos. Não são mais os sons que são notados, e sim as ações a realizar, ou os estímulos que disparariam as ações ou decisões do intérprete.

<sup>16</sup> “Experimentalism, he writes, offers fluid processes instead of static objects; antiteleological procedures instead of goal-driven works; new roles for composers, performers, and listeners instead of the hierarchies of traditional art music; notation as a set of actions rather than as a representation of sounds; a momentary evanescence instead of temporal fixity; an ontology that foregrounds performance over writing; and a welcoming of daily life instead of its transcendence.” (PIEKUT, 2011, p. 5).

<sup>17</sup> “To this familiar list we might add commonly cited ideological imperatives such as the desire to replace an inherited European tradition with a fresh American music; an expansion of the concept of music; an attenuation of intention; an openness to non-Western musics and philosophies; a mission to liberate sounds, stress timbre and rhythm over melody, and explore different tuning systems; an avoidance of stylistic continuity; and a contempt for large orchestral forms and concert halls. Other hallmarks of this consensus view of experimentalism include notions of rugged individualism, a ‘maverick’ spirit, academic nonaffiliation, and general noninstitutionality. All of these qualities are often thought to add up to a kind of radicalism or subversiveness inherent in the experimental impulse.” (PIEKUT, 2011, p. 6).

Uma partitura não pode mais “representar” sons por meio dos símbolos especializados que chamamos de notação musical, símbolos que são lidos pelo intérprete que faz seu melhor para “reproduzir” com a maior precisão possível os sons que o compositor inicialmente “ouviu” e depois armazenou. (NYMAN, 1999, p. 3–4, tradução nossa).<sup>18</sup>

Tal procedimento resultaria, muitas vezes, no alargamento da margem de variação do resultado sonoro. Se os sons e suas especificidades não são mais o objeto do registro escrito, uma mesma questão poderia admitir várias possibilidades de solução. Uma mesma peça poderia soar de várias formas distintas dentro de uma margem de coerência lógica. O objetivo da música experimental não seria mais produzir, e reproduzir, uma organização de sons específica estritamente definida. O que interessa aqui seria o próprio *processo* que resultaria em uma sonoridade a princípio indeterminada.

Essa mudança de paradigma tem sido uma das principais barreiras em abordagens analíticas das obras de Cage. Enquanto que as metodologias de análise musical costumam, tradicionalmente, se fundamentar na análise da partitura, a música “indeterminada” de Cage parece não oferecer dados suficientes para esse tipo de abordagem, pelo menos sem cair numa análise simplesmente descritiva das instruções, gráficos ou procedimentos. Por outro lado, dar relevo ao processo, em vez de considerar a música como um produto acabado cuja morfologia estaria expressa no texto (por meio de notação musical), poderia ser um passo em direção a uma possível abordagem morfológica em obras de caráter aberto. Outro passo nessa direção seria a inclusão da performance na análise musical, como discutimos anteriormente ao abordar os escritos de Fiel da Costa (2016a), Goehr (1992) e Cook (2006), que tratam da obra musical e da música enquanto performance.

Após esclarecer esse desvio de foco do produto para o processo que ocorre na música experimental, Nyman (1999, p. 6–9) lista cinco tipos de processos comumente explorados nessa música: a) processos determinados pelo acaso; b) efeitos de multidão<sup>19</sup> (*people processes*); c) processos contextuais; d) processos de

---

<sup>18</sup> “A score may no longer ‘represent’ sounds by means of the specialized symbols we call musical notation, symbols which are read by the performer who does his best to ‘reproduce’ as accurately as possible the sounds the composer initially ‘heard’ and then stored.” (NYMAN, 1999, p. 3–4).

<sup>19</sup> Tradução (transcrição) sugerida por Fiel da Costa em diálogos com o pesquisador e que se referiria à típica ação performática vinculada ao conceito.

repetição; e) processos eletrônicos.<sup>20</sup> Destacaremos os três primeiros, que trazem mudanças mais significativas em relação à maneira tradicional de fazer e entender a música.

O acaso, apesar de não ser um elemento essencial e obrigatório do experimentalismo cageano, esteve muito presente na música de Cage do início dos anos 50. É importante esclarecer que em Cage havia basicamente duas maneiras de lidar com o acaso: a maneira *a priori*, onde as operações de acaso eram realizadas durante o processo composicional e os resultados obtidos eram fixados em partitura (geralmente passando por alguns ajustes para evitar resultados inconvenientes ou impossíveis de serem executados); e a maneira *a posteriori*, onde as operações de acaso eram realizadas pelo performer durante o processo performático, seja na etapa de preparação, ou durante a execução da peça. A importância, especialmente desta última, estaria no modo como o autor busca o direcionamento do foco para o processo em vez de um resultado final fixo. Ao fazer uso do acaso, o compositor se concentraria na elaboração do sistema e o resultado sonoro seria deixado a cargo deste. Não se trataria, portanto, de uma simples entrega da obra ao caos por negligência, como muitas críticas alegam, e sim de um desvio de foco: da elaboração de uma estrutura estrita (que geraria um resultado previsível, com pouca possibilidade de variação) para a elaboração de um sistema (que assumiria a possibilidade de vários resultados válidos). Logo, a aparente falta de controle do compositor sobre o resultado final não inviabilizaria a ideia de autoria, se levarmos em conta a sua tarefa de projetar o sistema. Uma questão interessante seria se de fato haveria, e até que ponto, alguma espécie de coautoria do intérprete. A obra estaria no resultado ou no processo que o gerou? Nos casos onde o sistema exige uma decisão ou uma escolha ativa do intérprete, seria isso de fato uma concessão de espaço criativo para este e uma abertura para colaboração, ou ele estaria apenas atendendo a uma das regras do jogo (estabelecidas pelo compositor)? Trataremos desse tema mais adiante ao abordarmos a questão da relação entre compositor e intérprete nas obras de Cage.

Com isso chegamos ao segundo tipo de processo destacado por Nyman, que ele chama de *people processes* (efeitos de multidão). Muito mais do que a

---

<sup>20</sup> “Chance determination processes” (NYMAN, 1999, p. 6), “people processes” (*ibid.*, p. 6), “contextual processes” (*ibid.*, p. 6–7), “repetition processes” (*ibid.*, p. 8) e “electronic processes” (*ibid.*, p. 8–9).

simples “liberdade interpretativa”, existente em qualquer tipo de música executada por intérpretes humanos, que resulta em diferenças perceptíveis ao compararmos diferentes performances da mesma peça, a música experimental cageana exploraria as nuances do fator humano. As particularidades individuais do intérprete são postas em evidência desde processos que abrem mão da interação sincrônica entre vários intérpretes até processos que exigem do intérprete uma tomada de decisão ao vivo que vai além da simples variação nas nuances ou no caráter de como algo pode soar, mas do próprio conteúdo em si e o rumo que a música irá tomar ao longo de sua execução. Nesse ponto, chamando atenção para o tema num sentido mais amplo, poderíamos incluir também o uso da improvisação (idiomática ou não),<sup>21</sup> embora Cage tenha uma série de restrições em relação à improvisação (em especial à tendência ao clichê e à presença da intencionalidade). Não apenas as individualidades isoladas ganham importância, mas a “soma” das diversas individualidades agindo simultânea e independentemente passa também a ser explorada, especialmente quando estas entram em conflito. Exemplos do uso desse processo seriam os casos em que cada parte seria executada de maneira independente, inclusive em relação ao ritmo e ao pulso (muitas vezes deixado a cargo do próprio intérprete); ou ainda casos em que vários intérpretes executariam simultaneamente a mesma parte, porém de maneira diferente.

Os processos contextuais funcionariam de maneira semelhante, porém em vez do indivíduo o foco da abordagem nesse caso seria o ambiente, tanto o físico quanto a situação e as condições nas quais a performance ocorre. Fatores antes considerados externos à música, e geralmente “filtrados” na percepção, são agora incorporados e explorados. A intenção por trás desses processos seria, assim como nos outros dois tipos de processos citados acima, intensificar a imprevisibilidade do resultado sonoro adicionando à música elementos relativamente fora de controle. Embora tais elementos possam ser manipulados e o projeto composicional possa traçar alguns limites para sua interação com a música, seu comportamento é instável e é justamente essa instabilidade que é desejada e explorada. Um exemplo icônico desse processo seria o uso do “silêncio”, que para

---

<sup>21</sup> Derek Bailey (1993, p. xi-xii) utiliza o termo “improvisação idiomática” (*idiomatic improvisation*) para se referir às práticas improvisatórias fundamentadas em tradições, estilos e gêneros musicais (como o jazz, o flamenco e a música barroca, por exemplo), e “improvisação não-idiomática” (*non-idiomatic improvisation*) para se referir às práticas onde não haveria tal referência a um estilo específico, como na chamada “improvisação livre” (*free improvisation*).

Cage funcionaria como uma abertura para que os sons externos “invadissem” a música.

### 1.3.2. Experimento x Experimentalismo

Em seu texto *Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental*, Lydia Goehr (2015) faz uma distinção entre os conceitos de *experimental* e *experimento* mostrando as implicações de seus usos no campo da música. Em resumo, o *experimental* está ligado àquilo que está a ser experimentado, ou seja, algo novo, nunca testado antes, e cujos resultados ou consequências são, de certa forma, desconhecidos ou imprevisíveis. Já o que a autora chama de *experimento* tem uma conotação mais científica, está relacionado ao experimento laboratorial, que tem como objetivo testar, num ambiente controlado, a veracidade de uma hipótese.

Em nenhuma dessas áreas os conceitos do experimento ou do experimental foram aplicados de forma neutra. Desde o início da modernidade, ambos foram apanhados, para o melhor e para o pior, em teorias de progresso carregadas de valores. Alguns teóricos afirmam que toda nova arte é necessariamente experimental, onde o que “o novo” e “o experimental” sugerem imediatamente é a ideia de experimentar coisas que nunca foram tentadas antes. Com esse senso de tentativa veio a admissão da possibilidade de fracasso: ser experimental é correr um risco. [...] Outros teóricos, ao contrário, enfatizaram mais o experimento do que o experimental, vendo no experimento uma maneira sóbria de desenvolver um caminho seguro ou sem risco para avançar o conhecimento: acertar as coisas ou alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e testes controlados de forma precisa. (GOEHR, 2015, p. 20, tradução nossa).<sup>22</sup>

Se no *experimental* os resultados seriam, pelo menos em parte, imprevisíveis, no *experimento* existiria uma expectativa específica quanto ao resultado, o qual se busca atestar. No primeiro se aceitaria uma situação de ausência de controle (em

<sup>22</sup> “In none of these areas have the concepts of the experiment or the experimental been applied neutrally. From modernity’s beginning, they have both been caught up, for better and worse, in valueladen theories of progress. Some theorists have claimed that all new art is necessarily experimental, where what “the new” and “the experimental” immediately suggest is the idea of trying things out that haven’t been tried before. With this sense of trial has come the admission of the possibility of failure: to be experimental is to take a risk. [...] Other theorists have contrarily stressed more the experiment than the experimental, seeing in the experiment a sober way to develop a risk-free or secure path to advance knowledge: to get things right or to reach certainty by incrementally differentiated means and finely controlled testing.” (GOEHR, 2015, p. 20).

alguns casos isso seria até desejável), enquanto que no segundo se buscaria um ambiente controlado, em condições ideais, para garantir os resultados esperados, ou a evidência do equívoco. Nas palavras de Goehr, “a ideia do experimento (seja na ciência, na política ou na arte) exalou cada vez mais a aura de controle completo sobre o que se busca investigar”,<sup>23</sup> por outro lado, “o conceito de *experimental* exala a aura de abertura, revisibilidade e incompletude — uma atitude de ‘esperar para ver’”<sup>24</sup> (GOEHR, 2015, p. 22–23, tradução nossa, grifo da autora). Enfim, enquanto o rótulo de *experimental* seria utilizado para se referir a propostas onde se assume (ou se almeja) o risco, realizando uma ação, cujos resultados são imprevisíveis, para descobrir o que poderia surgir de tal proposta, o *experimento* seguiria o caminho oposto. Um experimento seria planejado de modo a obter um resultado específico. Para isso se buscaria eliminar ao máximo o risco de fracasso, buscando condições ideais. Se tais condições forem suficientemente ideais e o experimento for executado adequadamente, o resultado esperado deveria ser obtido. Em caso de fracasso, seria possível, a partir dos resultados, constatar uma possível falha na teoria e/ou na metodologia, o que, nesse caso, encaminharia ajustes para a realização de um novo experimento, pois “o que conta como um fracasso do experimento é absorvido como parte de seu conteúdo de verdade”<sup>25</sup> (GOEHR, 2015, p. 23, tradução nossa).

Apesar da aparente oposição entre os dois termos, e embora o experimento seja comumente associado a uma prática diretamente ligada à atividade científica, enquanto o experimentalismo sugeriria uma busca pelo “novo”, ou seja, a criação de algo original, que seria produto da manutenção de uma deriva, Goehr julga que seria “um erro presumir que o experimento pertence mais à disciplina da ciência ou política e o experimentalismo mais à arte”<sup>26</sup> (GOEHR, 2015, p. 37–38, tradução nossa). Pelo contrário, ambos costumam caminhar juntos, especialmente na música, onde encontramos as duas práticas dialogando entre si, ou até se sobrepondo.

<sup>23</sup> “the idea of the experiment (be it in science, politics, or art) has increasingly exuded the aura of complete control over what it seeks to investigate.” (GOEHR, 2015, p. 22).

<sup>24</sup> “the concept of the *experimental* exudes the aura of open-endedness, revisability, and incompleteness—a ‘wait and see’ attitude.” (GOEHR, 2015, p. 23).

<sup>25</sup> “what counts as a failure of the experiment is absorbed as part of its truth content.” (GOEHR, 2015, p. 23).

<sup>26</sup> “It would equally be in error to assume that the experiment belongs more to the discipline of science or politics and experimentalism more to art, even if it might seem that way given the form of my argument.” (GOEHR, 2015, p. 37–38).

Goehr relata como Cage se apega ao conceito de experimental ao perceber neste aspectos que se alinhariam mais com a sua proposta artística. Embora a experimentação esteja sempre presente, Cage abole, pelo menos em seu discurso, a ideia de controle, abraçando uma prática onde supostamente o resultado seria imprevisível. Diferente do experimento científico, onde o objeto estudado é isolado de seu contexto e submetido a uma reação controlada, Cage defende que se deve “deixar os sons serem eles mesmos”<sup>27</sup> e que ele próprio se tornou “um ouvinte e a música se tornou algo a ser ouvido”<sup>28</sup> (CAGE, 1961, p. 10, 7, tradução nossa), ou seja, para Cage o compositor deveria se surpreender com o resultado sonoro do processo que iniciou.

A princípio, ele [Cage] expressou dúvidas sobre o uso do termo “experimental”, pensando que isso poderia levar a uma confusão de seu projeto com outros projetos de vanguarda ao seu redor, embora mais tarde ele disse que encontrou conforto no termo, especialmente quando percebeu como até agora (agora em meus termos) sua música experimental evitaria assumir o caráter controlador do experimento (Cage 1961, 7–12, 13–17, 67–75). (GOEHR, 2015, p. 24, tradução nossa).<sup>29</sup>

Porém sua defesa da música experimental é mais ideológica e filosófica do que prática, afinal, uma análise atenta de sua maneira de trabalhar e de seus depoimentos a respeito das execuções de suas obras nos revela tal contradição, como argumenta Fiel da Costa (2016a) em sua crítica a Cage aprofundada em seu livro *Morfologia da Obra Aberta*. Apesar do seu discurso de caráter libertário, Cage tinha uma ideia bastante específica quanto à maneira como suas peças deveriam ser executadas. A “liberdade” que lhe interessava não era a do intérprete. Pelo contrário, na visão de Cage, para que os sons se tornassem “livres”, o intérprete deveria se abster de sua própria liberdade criativa, comportando-se da maneira mais neutra possível. Somente mediante a neutralidade de uma atitude disciplinada é que os sons poderiam “ser eles mesmos”, livres da intencionalidade do intérprete.

<sup>27</sup> “Or, as before, one may give up the desire to control sounds, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.” (CAGE, 1961, p. 10).

<sup>28</sup> “What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.” (CAGE, 1961, p. 7).

<sup>29</sup> “At first he expressed doubts about using the term ‘experimental’, thinking it might lead to a confusion of his project with other avant-garde projects around him, though later he said he found comfort in the term, especially when he realised how far (now in my terms) his experimental music would avoid assuming the controlling character of the experiment (Cage 1961, 7–12, 13–17, 67–75).” (GOEHR, 2015, p. 24).

Assim, conclui-se que o que Cage desejava seria uma nova instrumentalização do intérprete e que, na prática, sua abordagem seria tão autoritária, ou até mais, do que o “formato tradicional” sugeriria. No artigo *Cartridge Music in the Quarantine: Presence, Absence, Contingency Setups and (De-)territorialised Performances*, de Messina, Fiel da Costa e Scarassati (2020), os autores apresentam uma conclusão semelhante a respeito da relação entre a metodologia de Cage e a suposta “liberdade” em questão:

Assim, não há necessidade de considerar a música indeterminada de Cage como um verdadeiro dispositivo de libertação do intérprete: antes, é uma forma de controle das atitudes do intérprete com o objetivo de garantir que, de forma disciplinada, ele possa trazer resultados sonoros compatíveis com um ideal de não autoria ou mesmo de “liberdade”, não do intérprete, mas dos “sons”. São os sons que são livres (ou soam como se fossem) e não os seres humanos. (MESSINA; FIEL DA COSTA; SCARASSATTI, 2020, p. 33, tradução nossa).<sup>30</sup>

Ainda que Cage tivesse um objetivo bem específico em mente, ideias como liberdade, ausência (ou abstenção) de controle sobre o resultado, risco, etc., têm se mostrado recorrentes em diversas práticas musicais que utilizam (ou às quais é atribuído) o termo *experimental*. A princípio, o principal fundamento que parece unir todas essas práticas seria a ruptura com a tradição composicional autoritária da música de concerto europeia (seja essa ruptura expressamente intencional ou pelo simples não enquadramento).

O que tornou a concepção preferida de Cage de música experimental distinta foi o propósito que expressou de romper com o tipo de obras autorizadas produzidas em salas de concerto, onde as obras teriam supostamente encerrado a experiência de intérpretes e ouvintes, dada sua tendência a funcionar como experimentos com resultados predeterminados. (GOEHR, 2015, p. 24–25, tradução nossa).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> “Thus, there is no need to consider Cage’s indeterminate music as a real device of liberation of the interpreter: rather, it is a form of control over the interpreter’s attitudes meant to ensure that, in a disciplined way, they be able to bring out sound results compatible with an ideal of non-authorship or even ‘freedom’, not of the interpreter, but of the ‘sounds’. It is sounds that are free (or that sound as if they were) and not human beings.” (MESSINA; FIEL DA COSTA; SCARASSATTI, 2020, p. 33).

<sup>31</sup> “What made Cage’s preferred conception of experimental music distinctive was the purpose it expressed to break with the sort of authoritative works produced in concert halls, where works had allegedly closed down the experience of performers and listeners, given their tendency to function like experiments with predetermined outcomes.” (GOEHR, 2015, p. 24–25).

Embora a leitura que Goehr faz de Cage na perspectiva do resultado sonoro esteja correta, a autora evita o debate em relação à instrumentalização do intérprete na sua proposta. Fiel da Costa (2016a), por sua vez, se concentra justamente nessa questão. Se por um lado Cage busca romper com a previsibilidade do resultado sonoro e o controle do compositor sobre tal resultado, por outro, o controle sobre a postura do intérprete seria não apenas preservado, mas intensificado. Sobre a concessão de liberdade ao intérprete o próprio Cage diz: “Eu preciso encontrar uma maneira de permitir que as pessoas sejam livres sem que elas se tornem tolas. Para que sua liberdade as torne nobres. Como farei isso?”<sup>32</sup> (CAGE, 1969, p. 136, tradução nossa). A abertura por si só não seria suficiente para Cage, pois para ele uma “libertação” irrestrita do intérprete resultaria no apelo ao clichê. Ou seja, ainda que Cage trabalhasse com propostas “abertas” (pelo menos do ponto de vista da notação), tinha uma clara noção de como sua música deveria soar (ou pelo menos de como não deveria), mesmo considerando variações a cada execução. Isso fica evidente, na relação de Cage com determinados intérpretes, como, por exemplo, o pianista David Tudor, que, segundo o compositor, seria um intérprete ideal de suas obras, devido à sua maneira de lidar com a liberdade concedida a ele, ao contrário daqueles que, na visão de Cage, não seriam suficientemente disciplinados (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 133; KOSTELANETZ, 2003, p. 71). No extremo oposto podemos citar o caso icônico da *New York Philharmonic*. A respeito de sua execução da obra *Atlas Eclipticalis* (1961–62), Cage comenta:

Eles são um grupo de gangsters. [...] Eles fazem tudo errado de propósito, não para zombar de algo, mas para arruiná-lo. Eles têm em mente ideias criminosas, ideias artisticamente criminosas. Eles são vândalos. No momento em que podem arruinar uma peça, eles se deleitam. [...] Eles também têm estabilidade; você não pode jogá-los fora. O emprego deles está seguro. Portanto, eles podem agir da maneira que quiserem. Eles não são como crianças; a L. A. Orchestra é como crianças. A orquestra de Nova York é como os adultos que pretendem ser maus. Eles são criminosos. (CAGE apud PIEKUT, 2011, p. 22, tradução nossa).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> “I must find a way to let people be free without their becoming foolish. So that their freedom will make them noble. How will I do this?” (CAGE, 1969, p. 136).

<sup>33</sup> “They are a group of gangsters. . . . They do everything wrong on purpose, not to make fun of something, but to ruin it. They get in mind criminal ideas, artistically criminal ideas. They are vandals. The moment they can ruin a piece, they are delighted. . . . They also have tenure; you can't throw them out. Their job is secure. Therefore, they can act any way they like. They're not like children; the L.A. Orchestra is like children. The New York orchestra is like grownups who intend to be bad. They are criminals.” (CAGE apud PIEKUT, 2011, p. 22).

Segundo Goehr, o problema, para Cage, estaria no controle humano sobre o som, o qual se manifestaria nas tradições estéticas da música ocidental europeia (ou de qualquer tradição musical, se aplicarmos o argumento num contexto mais abrangente).

Argumentar contra o conceito burguês de obra era para Cage argumentar contra o controle humano, ou pelo menos o tradicional, do som. A música foi abertamente restringida por uma gramática humana ou por um conjunto de convenções ocidentais ou europeias particularmente elevadas. (GOEHR, 2015, p. 26, tradução nossa).<sup>34</sup>

Ironicamente, ele parece buscar eliminar o controle humano sobre o som por meio do controle sobre o agente humano da ação performática (o intérprete). No artigo *O lugar da performance na música indeterminada cageana*, Fiel da Costa (2017b) também trata dessa relação entre Cage e os intérpretes e mostra como o compositor recorre ao acaso como forma de solucionar esse impasse. O acaso entraria no discurso cageano como uma promessa da superação da autoria. Entretanto a proposta de Cage de conceder ao intérprete a função de “complementar” as lacunas deixadas em aberto pelo projeto composicional (confeccionar a partitura, por exemplo) não resulta de fato numa libertação do intérprete nem o coloca na prática como coautor. Esse discurso só faria sentido numa lógica onde a autoria fosse entendida como equivalente à confecção da partitura. Na prática o intérprete é colocado apenas como o operador dos meios de produção, e não como dono destes, sendo “proibido” de manifestar sua própria intencionalidade. Assim, Cage parece almejar pela formação de uma categoria intérpretes ultra-especializados (no acaso). Quanto à proposta do discurso cageano, Goehr afirma que:

O elemento crítico do experimentalismo de Cage foi direcionado contra a instituição e o método e redirecionado para o renascimento da experiência musical emergente. Ele usava o termo “experimental” para capturar “um ato” do qual “o resultado” não poderia ser julgado por seu sucesso ou fracasso antes de sua ocorrência. (GOEHR, 2015, p. 25, tradução nossa).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “To argue against the bourgeois work concept was for Cage to argue against the human, or at least the traditional, control of sound. Music had been overly constrained by a human grammar or by a particularly high Western or European set of conventions.” (GOEHR, 2015, p. 26).

<sup>35</sup> “The critical element of Cage’s own experimentalism was directed against institution and method and redirected toward the revival of the emergent musical experience. He used the term ‘experimental’ to capture ‘an act’ of which ‘the outcome’ could not be judged for its success or failure before its occurrence.” (GOEHR, 2015, p. 25).

Nesse ponto Goehr e Fiel da Costa parecem concordar. Embora Fiel da Costa, como vimos acima, defende que na prática Cage não rompe com o paradigma da tradição clássica europeia (pelo menos no aspecto da autoridade e controle do compositor sobre a obra e o intérprete), sua proposta traria novidades quanto ao método. O paradigma que Cage estaria de fato pondo em cheque seria o da relação entre o texto musical e o resultado sonoro. Na música que Cage (1961, p. 35–40) chama de “indeterminada”,<sup>36</sup> não haveria mais uma relação imediata entre o texto musical e a performance, ou seja, nesse tipo de música não haveria uma partitura “solfejável”. Esse tipo de relação seria uma das bases para entender grande parte das propostas de música experimental, como a do Artesanato Furioso, por exemplo, que abordaremos com mais detalhes nos capítulos seguintes. O próprio Cage define uma ação experimental como “aquela cujo resultado não é previsto”<sup>37</sup> (CAGE, 1961, p. 39, tradução nossa).

Ao falar sobre sua divergência em relação à visão de Adorno a respeito de Cage, Goehr comenta que, para ela, ao utilizar o acaso, o compositor não estaria abrindo mão da intencionalidade humana. O que ocorre, na realidade, seria uma substituição de “um tipo de intencionalidade” por outro.

Adorno não lê Cage como eu. Eu leio Cage como desejando abrir mão de um tipo de intencionalidade humana em favor de desenvolver outro, estilizado de acordo com as doutrinas orientais de acaso e disciplina (que pode ser discutivelmente não melhor). No entanto, Adorno tem toda a razão ao questionar como a intenção artística se expressa pelo acaso e se Cage ofereceu critérios suficientes para avaliar suas produções. Independentemente de como se lê Cage, em outras palavras, as perguntas de Adorno permanecem incisivas contra um posicionamento muito aberto ou, talvez devamos dizer, um não-posicionamento muito aberto da arte. (GOEHR, 2015, p. 33, tradução nossa).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Cage apresenta diversos exemplos de indeterminação, a qual poderia variar quanto ao nível e a quais aspectos da música poderiam ser considerados como “indeterminados”. Aqui me refiro aos casos mais extremos, como, por exemplo, as obras cujas partituras consistem de instruções verbais ou gráficos.

<sup>37</sup> “An experimental action is one the outcome of which is not foreseen.” (CAGE, 1961, p. 39).

<sup>38</sup> “Adorno does not read Cage as I do. I read Cage as wanting to relinquish one kind of human intentionality in favour of developing another, styled according to Eastern doctrines of chance and discipline (which may arguably be no better). Nevertheless, Adorno is completely justified in asking how artistic intention expresses itself through chance and whether Cage offered sufficient criteria for assessing his productions. However one reads Cage, in other words, Adorno’s questions remain trenchant against a too-open positioning or, perhaps one should say, a too-open nonpositioning of art.” (GOEHR, 2015, p. 33).

Michael Nyman se posiciona de maneira semelhante e destaca que, apesar de se colocarem em posições opostas, pelo menos em relação à metodologia, Cage teria muitas semelhanças com compositores da vanguarda europeia, como Boulez. Nyman destaca que ao invés de olhar para uma suposta ausência de intencionalidade, ou de critérios através dos quais tal intencionalidade poderia ser identificada e avaliada, é preciso antes entender que em Cage haveria uma mudança na maneira como tal intencionalidade se expressa e como se relaciona com a obra em questão.

O fato de que homens como Boulez e Cage representam extremos opostos da metodologia moderna não é o que é interessante. O que é interessante é sua semelhança. Na música dos dois homens, as coisas são exatamente o que são — nem mais, nem menos. Na música de ambos, o que se ouve é indistinguível de seu processo. Na verdade, o próprio processo pode ser chamado de *Zeitgeist* de nossa época. A dualidade de meios precisos para criar emoções indeterminadas agora está associada apenas ao passado. (NYMAN, 1999, p. 2, tradução nossa).<sup>39</sup>

Se, por um lado, muitas das críticas direcionadas à chamada “música indeterminada” de Cage se concentram na relação entre suas obras e a maneira como elas são escritas (consequentemente, a relação entre compositor, obra e intérprete), por outro lado, a chave para entender a música experimental cageana seria entender a música como processo. Tais críticas se fundamentam na ideia de que a partitura seria um duplo da obra musical, a qual, depois de composta, seria como um produto acabado, imutável em sua essência, cujo texto deveria ser equivalente à maneira como deveria soar (a qual deveria ser sempre a mesma). Porém esse *modus operandi* quase nunca se aplica à música experimental cageana. Ao direcionar o olhar para o processo em vez do paradigma metodológico, poderíamos perceber que, como Nyman afirma, o resultado sonoro sempre seria, de algum modo, “equivalente” ao processo e à proposta. Logo, vendo dessa forma, o critério escritural não seria suficiente para desqualificar as peças de Cage enquanto obras musicais.

---

<sup>39</sup> “The fact that men like Boulez and Cage represent opposite extremes of modern methodology is not what is interesting. What is interesting is their similarity. In the music of both men, things are exactly what they are — no more, no less. In the music of both men, what is heard is indistinguishable from its process. In fact, process itself might be called the *Zeitgeist* of our age. The duality of precise means creating indeterminate emotions is now associated only with the past.” (NYMAN, 1999, p. 2).

Fiel da Costa defende que até mesmo na música indeterminada cageana, ainda que haja uma grande margem de abertura quanto aos resultados sonoros possíveis, haveria, de fato, uma expectativa quanto à maneira como a peça executada deveria soar. No Capítulo 3 analisaremos, por exemplo, o processo performático da peça *Child of Tree*, de John Cage, realizado pelo Artesanato Furioso. *Child of Tree* é uma peça para “materiais vegetais amplificados”, cuja partitura é uma série de instruções diretas para a sua preparação e performance, a qual deveria ser realizada, segundo o texto, “como uma improvisação”, a partir dos critérios apresentados. Mesmo não havendo uma única nota ou célula rítmica escrita, e apesar de cada execução dessa peça ser única, pois a obra admite uma grande margem de variação, além de fazer uso do acaso, *Child of Tree* sempre soaria como *Child of Tree*, na medida em que o performer se comprometa a atender, ainda que minimamente, aos requisitos da proposta. Espera-se dessa peça, no mínimo, ouvir sons produzidos com materiais vegetais, e estes realizados durante um intervalo de tempo específico (de cerca de 8 min). Seria inaceitável, do ponto de vista do projeto composicional, ouvir, por exemplo, o som de um instrumento musical tradicional, ou um som de metal percutido, na execução dessa obra. Ou seja, ainda que o resultado seja imprevisível, ou até “surpreendente”, quanto ao *como* irá se manifestar, existiria uma noção (por mais vaga que ela possa ser) quanto ao *que* poderia ou não surgir a partir do que foi proposto.

### **1.3.3. A música experimental brasileira**

Trataremos agora da música experimental no contexto brasileiro. É importante destacar que dos poucos trabalhos acadêmicos de autores brasileiros que tratam da música experimental no Brasil, encontramos apenas dois que abordam a cena brasileira como tema central: a tese de Mário Del Nunzio (2017), que trata das práticas musicais identificadas com o termo “experimental” atuantes no Brasil entre os anos de 2000 e 2016; e a tese de Tânia Neiva (2018), que trata especificamente da participação de mulheres na música experimental brasileira.

Apesar das diferenças geográficas, sociais e culturais, o cenário brasileiro parece muitas vezes replicar o modelo estadunidense descrito por Piekut. No panorama traçado por Del Nunzio é possível identificar algumas características

semelhantes, especialmente o caráter de “rede”, aproveitando o termo de Piekut (2011, p. 9), que Del Nunzio chama de “comunidade” (DEL NUNZIO, 2017, p. 28). Ciente da grande diversidade de aspectos a que o termo “experimental” remete, Del Nunzio destaca algumas características que percebe que seriam mais recorrentes entre as diversas práticas que compõem essa comunidade:

- 1) diversidade (práticas, estilos, gêneros, recursos técnicos e instrumentais);
- 2) algo inovador, não convencional; liberdade (artística);
- 3) práticas desenvolvidas de modo empírico;
- 4) uma música que dialoga (de diferentes pontos de vista: artístico, técnico, estilístico, poético) com uma espécie de tradição de música indeterminada (diversidade de modos de notação; abertura; participação decisiva dos executantes na definição de forma e material);
- 5) uma música que tem na experiência de determinadas situações um fator determinante (ie, que depende de um contexto e de uma vivência específica)
- 6) um senso de comunidade (artistas que circulam por determinados espaços; colaborações; trocas — informações, contatos, oportunidades). (DEL NUNZIO, 2017, p. 48).

Apesar da variedade de práticas, formatos, estéticas e estilos, a comunidade parece se unir sob um título comum, o de “música experimental”, seja por um compartilhamento de interesses comuns, seja por uma união estratégica em prol da busca por espaço. Assim, a comunidade parece abraçar um “aglomerado” de práticas, grupos e artistas que teriam dificuldade de se enquadrar em algum nicho ou categoria consolidada. Além de diversos artistas, grupos e coletivos, compõem essa comunidade uma variedade de eventos e organizações como encontros, festivais e selos, que se propõem a fomentar e promover essa música e os artistas envolvidos. Del Nunzio (2017, p. 57–59) apresenta também uma lista de empreitadas que se identificam com o termo “experimental” (ou que embora não adotem o título, compartilham de aspectos comuns). Vale ressaltar que o autor assume não ter a pretensão de apresentar uma lista integral, tendo em vista a impossibilidade de realizar um mapeamento de tamanha amplitude, mas sua intenção seria apenas apresentar dados suficientes para uma visão panorâmica. Entretanto, a partir de seu panorama, é possível perceber uma certa polarização na região sudeste do país (DEL NUNZIO, 2017, p. 61). Tais dados evidenciam a importância de projetos como o Artesanato Furioso, por exemplo, que das poucas

empreitadas residentes no nordeste listadas por Del Nunzio, era a única atuante no estado da Paraíba.<sup>40</sup>

Del Nunzio conta também que, com algumas poucas exceções, a grande maioria das atividades citadas são geridas pelos próprios artistas atuantes na área, que acabam tendo que assumir outras funções além da artística, como de “técnico de som, engenheiro de gravação, produtor de eventos, organizador, curador, divulgador e o que mais for desejado ou necessário para determinada situação” (DEL NUNZIO, 2017, p. 59), seja por questões financeiras ou pela necessidade de conhecimentos “artísticos, estéticos e técnicos” específicos por parte dos envolvidos com essas atividades, dadas as especificidades da música produzida nesse contexto. Além disso, o autor fala da constante rotatividade de pessoas à frente dos trabalhos, geralmente não havendo nos coletivos uma divisão de trabalho fixa (DEL NUNZIO, 2017, p. 60). Na maioria dos casos haveria, portanto, mais um senso de colaboração mútua, com frequente revezamento de funções, do que uma estrutura rígida de hierarquia e/ou funções.

Outra característica destacada por Del Nunzio é que, de modo geral, “não parece haver expectativa de retorno financeiro decorrente das atividades” (DEL NUNZIO, 2017, p. 61), fato que ocorre também com outros tipos de atividades artísticas, especialmente aquelas que, por algum motivo, não costumam se inserir no mercado, ou não atendem aos seus critérios. Portanto, na maioria das vezes, não haveria, no campo da música experimental, uma “profissionalização”<sup>41</sup> dessas atividades, ou seja, segundo o autor, na maioria das vezes, os artistas que se dedicam à música experimental não teriam o trabalho com tal música como sua principal fonte de renda. Por conta disso, embora não se abra mão do “comprometimento, seriedade, [...] ‘profissionalismo’” e rigor artístico, para Del Nunzio, tais atividades seriam resultado “da dedicação das pessoas envolvidas no que seria seu tempo livre” (DEL NUNZIO, 2017, p. 61). Vemos, por exemplo, diversas apresentações realizadas sem cobrança de ingressos, geralmente financiadas pelos próprios artistas envolvidos, ou gravações disponibilizadas gratuitamente na internet. Vale ressaltar que tais características, embora possam

<sup>40</sup> Possivelmente existem outras. Minha intenção aqui é destacar a desproporcionalidade, seja de quantidade ou de divulgação e reconhecimento.

<sup>41</sup> O uso do termo aqui não se trata de um juízo de valor. Del Nunzio utiliza o termo no sentido de “tornar algo uma profissão”, entendendo “profissão” como uma atividade a partir da qual se busca obter uma fonte de renda.

descrever o contexto em questão, não seriam exclusividades de tal contexto. Outras práticas musicais compartilham das mesmas características, principalmente aquelas que não se enquadram nos padrões da música comercial estabelecidos pela indústria fonográfica, ou que não são financiadas por empresas ou instituições, como a música produzida no contexto acadêmico e grande parte das orquestras brasileiras, por exemplo. O Artesanato Furioso, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo, seria, portanto, uma exceção nesse ponto. Embora Del Nunzio o insira no contexto dessa comunidade da música experimental brasileira, diferentemente da grande maioria das iniciativas experimentais, desde 2012 o Artesanato Furioso tem desenvolvido suas atividades como um projeto vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. Por isso, a grande maioria dos artistas envolvidos com o projeto são professores, pesquisadores e estudantes da UFPB.

Por fim, Del Nunzio menciona haver um crescimento progressivo da área, que se expressa no crescente no número de novas empreitadas e no total de iniciativas em atividade. Atualmente, percebemos que, apesar da natural redução nas atividades musicais em todo o mundo, por conta da pandemia de COVID-19, muitos artistas têm buscado soluções alternativas. Diante da impossibilidade de realização de apresentações com a presença de um público numeroso, diversos músicos optaram pela utilização de formatos remotos, ou de gravações. Como exemplo podemos citar as performances do projeto Artesanato Furioso e do grupo whypatterns\_ publicadas no YouTube. Falaremos delas com mais detalhes no próximo capítulo, no tópico sobre as *Performances remotas no contexto da pandemia de COVID-19*.

## 2. O ARTESANATO FURIOSO E SEU PROJETO ARTÍSTICO

O Artesanato Furioso é um projeto de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), dirigido pelo Prof. Dr. Valério Fiel da Costa. O projeto funciona tanto como um grupo musical cujo foco é investir numa ação performática ativa, quanto como um laboratório para coleta de dados empíricos para as pesquisas do PPGM-UFPB. Ao descrever o projeto, Fiel da Costa enfatiza esse aspecto laboratorial:

Na UFPB, [...] [o Artesanato Furioso] se consolidou como laboratório de onde colho, empiricamente, conclusões sobre como proceder de acordo com demandas específicas. Tal configuração permitiu que o Artesanato Furioso funcionasse como uma ferramenta de estudos de análise musical com foco no exame de morfologias emergentes em performance. (FIEL DA COSTA, 2019, p. 116).

Seu repertório<sup>42</sup> aborda predominantemente peças de compositores contemporâneos brasileiros, com ênfase na cena local, tais como: Valério Fiel da Costa, Didier Guigue, Nyka Barros,<sup>43</sup> Luã Brito, Vitor Có,<sup>44</sup> Esmeraldo Pergantino, Heather Jennings, Henrique Vaz, Rafa Diniz,<sup>45</sup> Rafael Fajiolli; muitas das quais, especialmente as de autoria dos próprios participantes do projeto, foram produzidas para serem estreadas nos concertos do Artesanato Furioso. Além destas, compõem o repertório do projeto obras de compositores da chamada *Escola de Nova York* (John Cage, Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff) (DEL NUNZIO, 2017, p. 107).

O principal foco do projeto artístico do Artesanato Furioso é a ação performática, como descreve Mário Del Nunzio: “Com vistas à ideia de ‘música-acontecimento’ [...] as atividades do Artesanato Furioso têm como focos de atenção a *performance* e o encaminhamento de questões relacionadas a como colocar a música em cena” (DEL NUNZIO, 2017, p. 106, grifo do autor). Dessa forma o projeto composicional é abordado de maneira crítica. À medida em que se

<sup>42</sup> Gravações de áudio de performances realizadas pelo Artesanato Furioso podem ser encontradas em seu perfil do *SoundCloud*. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso>. Acesso em 19 maio 2021. Gravações de vídeo podem ser encontradas em sua página do *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/artesanatofurioso/videos/>. Acesso em 19 maio 2021.

<sup>43</sup> Nome artístico de Nykaelle Barros.

<sup>44</sup> Nome artístico de Vitor Mendes de Oliveira.

<sup>45</sup> Nome artístico de Rafael Diniz Paulino.

problematiza a hierarquia na relação entre compositor, obra e intérprete, a performance ganha um aspecto autônomo em relação à proposta composicional. Esse é o pensamento que caracteriza e norteia o projeto artístico do Artesanato Furioso. Sobre isso Del Nunzio continua:

A mediação do suporte escrito (partitura) é um fator muitas vezes secundário; o texto — se houver — deve servir como ponto de partida para uma prática que se dá, de fato, na solução, coletiva e negociada, de questões sonoras e performáticas, em que se busca “livrar o intérprete do detalhismo para obter o seu melhor rendimento (gestual, sonoro, criativo)”. (DEL NUNZIO, 2017, p. 107).

Tal abordagem segue o pensamento de Fiel da Costa, que classifica a partitura, instruções e demais itens indutivos de um projeto composicional como “estratégias de invariância” (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 80–81). Tais estratégias de invariância funcionariam como “disparadores morfológicos” (FIEL DA COSTA, 2017a), outro conceito elaborado por Fiel da Costa que também influencia diretamente o trabalho do Artesanato Furioso. Del Nunzio menciona que “em determinados casos, a partitura funciona como um disparador, uma proposta; em outros, há uma fixação de uma determinada realização, que se estabiliza” (DEL NUNZIO, 2017, p. 111).

Del Nunzio menciona uma fase anterior (2000–2009) do Artesanato Furioso, quando atuava como um duo de música experimental, na época ainda sem vínculo institucional acadêmico.

Valério Fiel da Costa [...] fala de uma versão anterior do Artesanato Furioso, que realizava eventos em Belém, durante a primeira metade da década de 2000; nesse contexto, apresentações foram realizadas [...] “em galpões de teatro semiabandonados, cemitério, ponte pênsil, porões e até mesmo em salas de espetáculo formais” (Apêndice, p. 369) (ou seja, estas últimas eram exceção). (DEL NUNZIO, 2017, p. 66–67).

Embora a fase atual tenha se configurado num contexto e num formato diferente, dispondo de mais recursos e adquirindo uma dimensão científica por conta de seu vínculo com o PPGM-UFPB, o pensamento que motivou e norteou a atuação do grupo em sua origem influenciou diretamente a metodologia do Artesanato Furioso da UFPB. Foi essa relação e o desejo de trazer aquela proposta para o ambiente da pesquisa acadêmica que levou Fiel da Costa a dar continuidade ao projeto, porém em um novo contexto, mantendo o mesmo título utilizado em

Belém-PA.<sup>46</sup> Muito da maneira de proceder desse projeto tem suas raízes nas ideias nas quais aquele primeiro Artesanato Furioso se baseava.

## 2.1. O Artesanato Furioso de Belém-PA

O Artesanato Furioso surge pela primeira vez em Belém-PA como um duo de música experimental motivado pelo desejo de fazer música em um contexto onde as condições para tal eram “precárias”. O grupo se propõe então a mostrar que seria possível contornar tal precariedade e ainda fazer música nesse contexto sem prejuízo para seus objetivos artísticos. As limitações técnicas e logísticas não seriam, portanto, um empecilho para se fazer música. Caberia ao artista a busca por alternativas para levar ao palco as suas ideias. Num contexto onde os recursos considerados “ideais” para se fazer música — ou pelo menos o tipo de música produzida no contexto onde se deu a formação musical dos membros fundadores do Artesanato Furioso — eram quase que exclusivamente proporcionados pela universidade (além de serem bastante limitados para a grande demanda), o Artesanato Furioso aparece com uma proposta alternativa buscando outros meios e outros caminhos para levar a música ao público, tomindo as dificuldades e limitações logísticas não como uma barreira que inviabilizaria projetos, mas como um desafio cuja superação enriqueceria ainda mais a ação performática.

Fiel da Costa (2020) conta mais detalhes sobre a origem do projeto. Fundado em setembro de 2000, em Belém-PA, por Valério Fiel da Costa e Fábio Cavalcante, o Artesanato Furioso foi um projeto de arte sonora e performance de música eletroacústica que trabalhava especialmente com improvisação sobre objetos amplificados.<sup>47</sup> A proposta do projeto era criar performances que pudessem funcionar em qualquer espaço e sem a necessidade de muito preparo técnico ou ensaios.

<sup>46</sup> Na segunda fase, o nome “Artesanato Furioso” foi adotado, a princípio, como o título de uma série de concertos vinculada a um projeto já existente, o Log3, na época coordenado pelo Prof. Dr. Didier Guigue. Somente depois o Artesanato Furioso passa a ser um projeto independente, sob a coordenação do Prof. Dr. Valério Fiel da Costa.

<sup>47</sup> Mais informações sobre esta fase do Artesanato Furioso, além de imagens e gravações das músicas tocadas, podem ser encontradas no site da *FGC Produções*, de Fábio Cavalcante. Disponível em: <https://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/artistas/fabio-cavalcante/artesanato-furioso>. Acesso em: 19 maio 2021. Há também um relato sobre a criação do Artesanato Furioso publicado por Fiel da Costa (2007) no site *Overmundo*. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/duo-artesanato-furioso-belem-pa>. Acesso em: 19 maio 2021.

Segundo Fiel da Costa (2020), no ambiente universitário, via de regra, os músicos eram orientados a, antes de ir ao palco, passar por um longo processo de preparação, ensaios, reserva do ambiente onde seria realizado o concerto, agendamento do evento, confecção de partituras (as quais deveriam ser escritas em notação tradicional para permitir o diálogo com músicos de orquestra), tudo isso para posterior avaliação dos professores. Segundo o relato, tal situação acabava se tornando um obstáculo para a atuação artística, que, de certa forma, “filtrava” (ou inviabilizava) boa parte das possibilidades do fazer musical. Tal barreira se tornava ainda maior no período de férias, quando nenhum desses recursos estavam disponíveis.

A criação do Artesanato Furioso foi motivada pelo desejo de fazer música. A premissa era que todas aquelas exigências não são (ou pelo menos não deveriam ser) requisitos essenciais. Seria então possível fazer música em outros formatos sem prejuízo para a proposta? Como fazer música sem esses requisitos, sem poder ensaiar, sem a disponibilidade de músicos de orquestra e sem poder contar com o equipamento considerado ideal (o único equipamento disponível na ocasião do primeiro concerto do projeto eram quatro caixas e uma mesa de som)? Essa foi a primeira questão posta e que até hoje anima tanto as atividades artísticas de Fiel da Costa, quanto as pesquisas em performance realizadas pelos participantes do Artesanato Furioso na UFPB. E, em relação ao tempo de preparo, como e em que condições seria possível realizar uma composição de curto prazo que funcionasse, se é que seria possível? Quais metodologias e estratégias de notação poderiam ser adotadas? Como lidar com as pessoas envolvidas nesse processo considerando as suas idiossincrasias? Como otimizar os recursos e espaços disponíveis para esta performance obtendo o melhor rendimento possível? Seria possível fazer uma música com um bom rendimento sem os recursos técnicos considerados ideais? Foram esses questionamentos que, segundo o relato de Fiel da Costa (2020), resultaram na proposta que deu origem ao Artesanato Furioso.

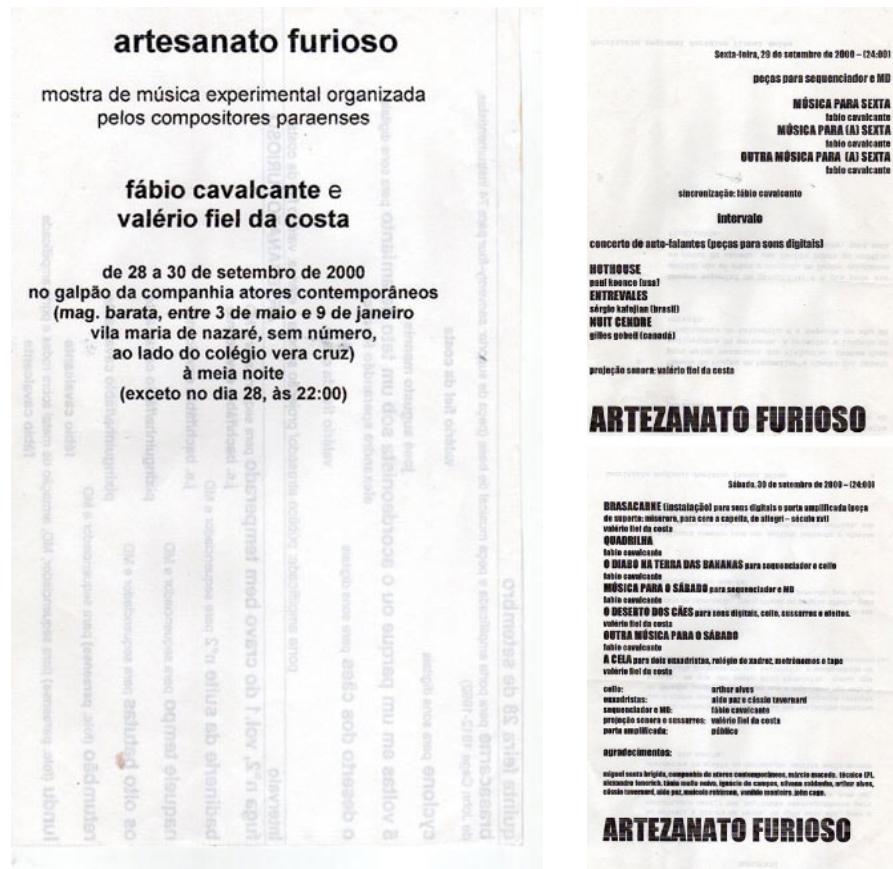
A primeira iniciativa do Artesanato Furioso consistiu em uma série de três performances, realizadas em três madrugadas consecutivas (28 a 30 de setembro de 2000),<sup>48</sup> iniciando à meia-noite, num galpão de ensaios da Companhia Atores

---

<sup>48</sup> Datas citadas no relato de Fiel da Costa (2007) publicado no site Overmundo. Segundo o relato de Cavalcante (2009) publicado no site FGC Produções teriam ocorrido apenas duas apresentações, nos dias 29 e 30 de setembro de 2000.

Contemporâneos, um galpão pouco conhecido em uma pequeno beco perto do centro da cidade chamado Vila Maria de Nazaré (FIEL DA COSTA, 2007; CAVALCANTE, 2009). O duo tentou convidar colegas músicos para participar do evento, mas ninguém aceitou o convite. Não foi feita divulgação na mídia, pois, sendo a primeira vez que o duo atuava nesse formato, havia o temor de que o evento não funcionasse como desejado. Por isso, como Fiel da Costa (2007) relata em um depoimento no site *Overmundo*, não há sequer recortes de jornal que sirvam como documento. Fábio Cavalcante (2021b)<sup>49</sup> conta porém que foram feitos cartazes, que foram pregados nas paredes e postes da cidade. Segundo Cavalcante (2009), os cartazes, assim como os programas, tinham uma aparência bastante simples, foram impressos em papéis para rascunho (Figura 1).

**Figura 1** – Cartaz e programa da primeira apresentação do Artesanato Furioso



À esquerda, foto do cartaz impresso em papel para rascunho. À direita, foto de um dos programas distribuídos para o público. Nas imagens é possível perceber a marca do texto impresso no verso do papel utilizado. Além da marca do texto impresso no verso do papel utilizado é possível perceber alguns erros ortográficos, como a palavra “Artezanato” (escrita com Z) e os horários grafado como “24:00” (indicando 0 h do dia seguinte). **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso. Disponível também no site *FGC Produções*.

<sup>49</sup> Transcrição das mensagens de texto no final do Apêndice A.

A despeito de toda essa situação, segundo os relatos de Fiel da Costa (2007; 2020), o primeiro dia de performance teve casa lotada. Fábio Cavalcante (2021a),<sup>50</sup> por outro lado, comenta que apesar de algumas apresentações começarem com a presença de um bom número de pessoas, geralmente havia um certo esvaziamento do público ao longo do evento. Era comum aparecerem pessoas que não sabiam do que se tratava ou que tipo de música seria apresentada, especialmente pelo fato de que propostas como a do Artesanato Furioso não eram comuns no contexto de Belém-PA.

Em cada uma das noites foi executado um programa diferente (Figura 2), cuja maioria das peças foi produzida em apenas uma semana. A primeira peça tocada, chamada *Brasacarne*, de Valério Fiel da Costa, era uma peça drônica que usava a microfonação da porta do teatro como fator solista. O som captado pela porta de metal passava por um processamento, onde era colocado um efeito de *reverb*, e difundido para os alto-falantes enquanto soava o drone. Todos os que chegavam atrasados no concerto precisavam abrir a porta, que fazia um som de estalo que era aproveitado na improvisação. A ideia era que a pessoa que chegava atrasada se tornava o “solista” do concerto. Percebendo como o procedimento funcionava, algumas pessoas se sentiram motivadas a interagir com a música que estava acontecendo, chegando, inclusive, a formarem fila para “tocar” a porta.

Segundo Fiel da Costa, esse teria sido outro tabu enfrentado (e explorado) pelo Artesanato Furioso, a interação com o público. No contexto de uma tradição fundamentada na ideia de controle sobre o resultado sonoro, contar com o público para a performance de uma peça sem nenhum acordo prévio ou preparação acrescentaria um fator de risco à proposta, visto que nesse caso se abriria mão, em algum nível, de tal controle. Para o Artesanato Furioso, por outro lado, a ideia de “assumir riscos” era um dos fatores em que seu projeto artístico se baseava. Vale ressaltar que a interação com o público não é uma “novidade” na música. Pelo contrário, diversas práticas musicais costumam lidar com esse tipo de relação. Porém, no contexto da composição musical acadêmica, que muitas vezes se fundamenta na tradição da música de concerto europeia, espera-se que haja por parte do compositor um controle sobre suas obras, de modo que a concessão de espaço para a participação ativa do público criaria uma certa instabilidade nessa

---

<sup>50</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice A.

relação. O Artesanato Furioso, enquanto atividade artística, se aproximava mais do contexto da chamada música experimental apesar da formação musical de Fiel da Costa e Cavalcante ter se dado no contexto acadêmico. No mesmo ano em que o Artesanato Furioso foi fundado (2000), Fiel da Costa concluía sua graduação em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Cavalcante lecionava na Universidade Estadual do Pará (UEPA), mesma instituição onde se graduou, em 1997.

Outro exemplo da exploração dessa interação com o público foi a performance de *A Cela*, de Valério Fiel da Costa, realizada na última noite. Foi feita uma montagem com um tabuleiro de xadrez armado no centro do palco e destacado com a luz de uma lâmpada. O tabuleiro e os relógios foram microfonados e amplificados. No início da performance se perguntou se no público havia alguém que soubesse jogar xadrez com relógio. As pessoas que levantaram a mão foram convidadas para jogar uma partida enquanto os músicos realizavam uma improvisação com base nos sons produzidos pelo jogo misturados com sons de bate-estaca gravados de uma obra próxima à residência de Fiel da Costa. Todos os sons então passavam por processamento e eram difundidos nos alto-falantes. Ao longo da performance, segundo o relato, os jogadores se empolgaram com o ambiente sonoro que os envolvia, ficando cada vez mais agressivos em suas jogadas, o que refletiu diretamente na sonoridade produzida. Ao final da partida, o jogador perdedor derrubou o rei, ambos se levantaram, se cumprimentaram sob a luz da lâmpada e cada um saiu para um lado restando no palco apenas a imagem do rei caído sobre o tabuleiro ao som de uma densa e violenta massa sonora emitida pelos alto-falantes. A peça foi executada novamente na segunda edição, realizada no Cemitério da Soledade nos dias 16 e 17 de fevereiro de 2001 (Figura 2).

**Figura 2 – Enxadristas durante performance de A Cela no Cemitério da Soledade em 2001 (Belém-PA)**



**Fonte:** Fotografia de Lila Bemerguy divulgada no site *FGC Produções*.

A resposta do público, que na ocasião era massivamente constituída de *punks* e *headbangers*, foi, segundo Fiel da Costa, muito positiva (muito mais do que o esperado), o que teria resultado na popularização do Artesanato Furioso (e, indiretamente, da música experimental) no meio *underground* em Belém-PA.

A partir dessa experiência, Fiel da Costa relata que percebeu que o sucesso desse fazer musical e dessa ocupação de espaço estaria em assumir riscos, afirmando que “tudo seria possível” contanto que se desenvolvesse uma logística adequada. Em suas palavras: “Fazer uma coisa que parece impossível requer um certo pragmatismo” (FIEL DA COSTA, 2020). Outra preocupação do duo consistia na apresentação da ideia musical ao fruidor de forma adequada e potente. Como criar uma situação de encantamento diante do fruidor? Como transmitir de forma efetiva as ideias musicais do artista? Fiel da Costa passa então a defender que seria possível realizar uma ocupação de espaço pela música experimental por meio do acúmulo de “pequenos sucessos”, em vez de concentrar todos os esforços na produção de grandes espetáculos, com grande disponibilidade e utilização de recursos, buscando minimizar a abertura para a possibilidade do risco. A regularidade da produção traria ao músico a experiência artística e logística

necessária para colocar a música, e seu próprio projeto artístico, em cena, inclusive num possível caso de um grande espetáculo, se essa oportunidade viesse a ocorrer.

## 2.2. Período de transição

Da experiência com o Artesanato Furioso de Belém-PA surgiram diversas ideias que, desde então, passaram a fundamentar as atividades artísticas e pesquisas acadêmicas de Fiel da Costa. Dentre suas atividades no período de transição entre o projeto de Belém-PA e sua chegada à UFPB destacaremos sua atuação no curso de especialização *Lato Sensu* em *Fundamentos da Criação Musical* no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ICA/UFP). Fiel da Costa conta que em julho de 2009 ministrou uma disciplina chamada *Técnicas Avançadas de Estruturação Musical – Estruturação em Cage*. Sua experiência na ministração dessa disciplina está registrada com mais detalhes no artigo *O Plano B da música paraense: Estratégias compostionais de curto prazo* (FIEL DA COSTA, 2013). No curso o autor explorou o que chama de “estratégias compostionais de curto prazo”, que ele define como:

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 obra acabada, perfeitamente executável e legível do ponto de vista notacional. (FIEL DA COSTA, 2013, p. 97–98).

Percebemos aqui uma relação direta com a proposta inicial do Artesanato Furioso, sendo essa uma de suas iniciativas de passar adiante, num contexto formal acadêmico, as ideias e metodologias desenvolvidas no Artesanato Furioso em Belém-PA. Ao considerar este “momento de transição”, podemos observar que a migração do contexto de uma proposta artística independente para o contexto acadêmico (que se consolidou na UFPB) não ocorreu de maneira súbita. Porém, essa relação teria emergido neste momento mais por consequência da experiência e das características do projeto artístico pessoal de Fiel da Costa do que de fato por uma intenção de dar continuidade ao projeto de Belém-PA (o próprio título “Artesanato Furioso” só veio reaparecer em 2012, quando o projeto se vinculou ao PPGM-UFPB).

Neste curso, Fiel da Costa propôs aos alunos não apenas métodos e técnicas composicionais, mas toda uma nova maneira de se fazer música diferente da que estavam acostumados. O objetivo era despertar nos alunos a criatividade e o senso de experimentação para que pudessem expandir sua visão das possibilidades musicais, ou seja, proporcionar uma experiência semelhante à vivida por Fiel da Costa no Artesanato Furioso. Fiel da Costa relata que:

De tal experiência foi possível colher, espontaneamente, no período de 3 dias, 12 propostas compostoriais 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.

[...] 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’. (FIEL DA COSTA, 2013, p. 98).

A partir do artigo citado acima podemos destacar algumas características preservadas no pensamento de Fiel da Costa que foram posteriormente herdadas pelo Artesanato Furioso da UFPB. Dentre elas, o cuidado com o resultado final mesmo diante da precariedade do contexto. Fiel da Costa escreve que insistiu “para que os alunos não desistissem do resultado musical independentemente da eventual precariedade das circunstâncias de preparação e performance” (FIEL DA COSTA, 2013, p. 98–99).

Tal cuidado com o resultado sonoro e performático se reflete também no modo de lidar com o acaso e a abertura. Para Fiel da Costa (2013) o uso do acaso deveria funcionar como uma ferramenta compostorial, com o intuito de induzir um evento de baixa probabilidade, evitando o clichê, porém sem abrir mão do controle e do cuidado com os objetivos do projeto. A suposta abertura não implicaria num caos morfológico: o que está em discussão é o que (e o quanto) é de fato relevante para que a proposta musical funcione como desejado. Fiel da Costa usa como ilustração do seu modo de lidar com o acaso o exemplo da tela em branco de Bacon apresentado por Gilles Deleuze:

Tal uso do acaso enquanto fator de desestabilização do clichê me interessa como item pedagógico e faz parte de meu processo compostorial desde meados de 2000. Ele costuma carregar um

severo peso ideológico quando proposto como resposta a uma suposta maneira tradicional de se fazer música [...]. 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.

[...] 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. (FIEL DA COSTA, 2013, p. 100).

Fiel da Costa esclarece que na sua visão (tanto em seu projeto artístico pessoal, quanto em sua proposta pedagógica, especialmente na aplicada no curso em questão) o uso do acaso não necessariamente deveria estar permeado por uma ideologia de oposição a uma tradição de composição (embora não negue que isso possa vir a ocorrer, se houver tal intenção). Ao abordar a metodologia de Cage, especialmente no que diz respeito ao uso do acaso, Fiel da Costa (2016a) mostra como o compositor em sua prática composicional, ao contrário do que muitos afirmam, não rompe completamente com os paradigmas da prática europeia. Como vimos no capítulo anterior, ainda que haja uma substituição de materiais sonoros, sistemas notacionais, metodologias de estruturação e maneira de lidar com a forma, o projeto cageano conserva o controle do compositor sobre o projeto composicional, as tomadas de decisão quanto à estruturação de suas obras e a exigência de intérpretes disciplinados para uma boa execução das suas obras. Cage utiliza o acaso como ferramenta composicional para obtenção de um resultado ou efeito específico e não como uma forma de abrir mão do controle ou neutralizar a autoria de suas obras. Pelo contrário, ainda que ele afirme que se deve “deixar os sons serem eles mesmos”<sup>51</sup> (CAGE, 1961, p. 10, tradução nossa) e que ele “se tornou um ouvinte”<sup>52</sup> (CAGE, 1961, p. 7, tradução nossa) de suas próprias obras, há por trás desse discurso uma intencionalidade do autor e uma expectativa específica quanto ao resultado, caso contrário não faria sentido sua preocupação com a disciplina do intérprete. Logo, seu uso do acaso e da *indeterminação* é

---

<sup>51</sup> “Or, as before, one may give up the desire to control sounds, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.” (CAGE, 1961, p. 10).

<sup>52</sup> “What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.” (CAGE, 1961, p. 7).

específico e pragmático, submisso aos seus objetivos composicionais. Partindo desta visão, Fiel da Costa propõe aos alunos do curso a utilização do acaso como ferramenta composicional:

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”. [...] 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 compostionais. Tal prática visa, tão somente, incrementar as possibilidades de articulação do aluno com o fazer musical tentando, no processo, eliminar certos preconceitos. (FIEL DA COSTA, 2013, p. 112).

Ou seja, sua preocupação era que os alunos, ao se depararem com essa “nova” maneira de fazer música estivessem conscientes da importância de não abrir mão de seu projeto composicional caindo, por descuido, usando as palavras de Boulez, no uso do “acaso por negligência” (BOULEZ apud FIEL DA COSTA, 2013, p. 103). Tal uso pragmático do acaso, a abertura e métodos alternativos de notação seriam, portanto, possíveis soluções para a metodologia de composições de curto prazo utilizada pelo Artesanato Furioso de Belém-PA e proposta por Fiel da Costa no curso ministrado por ele no ICA/UFPA. Podemos notar também uma relação direta entre tais propostas de “curto prazo”, tanto do ponto de vista composicional quanto performático, e as atividades do Artesanato Furioso na UFPB, especialmente em sua fase de maior atividade, quando eram realizados concertos mensais, como veremos a seguir.

### **2.3. O Artesanato Furioso da UFPB**

Ao vincular-se à UFPB como professor, Fiel da Costa traz o pensamento e a metodologia do Artesanato Furioso para João Pessoa-PB. Assim, em 2012 o Artesanato Furioso chega à UFPB, vinculando-se inicialmente ao Laboratório de Performance de Música Eletroacústica Log3. Nessa fase o Artesanato Furioso se configurou como um projeto de pesquisa, ganhando uma dimensão acadêmica, mas sem abrir mão da proposta artística que motivou o projeto em seu início em Belém-PA. Em entrevista, Didier Guigue (2021),<sup>53</sup> coordenador dos projetos Log3 e

---

<sup>53</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice B.

Mus3, conta que inicialmente o nome “Artesanato Furioso”, foi sugerido por Fiel da Costa para o título de uma série de concertos de improvisação proposta por ele, que seria realizada dentro do projeto Log3, que era um projeto voltado para a performance, que “visava principalmente improvisação em tempo real com computadores e com outras mídias” (GUIGUE, 2021). O projeto Log3 já existia antes da chegada de Fiel da Costa à UFPB e sua proposta se alinhava aos seus interesses, o que o motivou a se filiar ao projeto agregando mais pessoas com a proposta da sua série de concertos. No material de divulgação das primeiras edições da série de concertos (Figura 3) é possível ver a referência ao Log3, bem como aos laboratórios de Composição Musical (COMPOMUS) e de Música Aplicada (LAMUSI).

**Figura 3** – Folder do primeiro concerto da série Artesanato Furioso na UFPB



Fonte: Arquivos do Artesanato Furioso.

Entretanto, segundo Fiel da Costa, a intenção desde o início era de que o Artesanato Furioso de fato funcionasse como um projeto autônomo, porém a estratégia de se filiar a um projeto já existente visava a obtenção de mais apoio por meio de parcerias. Aos poucos, a única atividade do Log3 passou a ser os concertos chamados Artesanato Furioso (GUIGUE, 2021). O passo definitivo para a oficialização do Artesanato Furioso como projeto autônomo ocorreu quando Guigue deixou a coordenação do Log3 para se concentrar em seu outro projeto, o Mus3,

que atua na área de musicologia e computação aplicada à musicologia, enquanto Fiel da Costa, que desde o início já era o responsável pela direção artística da série Artesanato Furioso, dá continuidade ao trabalho passando a coordenar seu próprio projeto com o título de “Artesanato Furioso”. Guigue conta também como a parceria com Fiel da Costa e o envolvimento com Artesanato Furioso foi importante para a retomada de sua atividade artística.

Com a chegada de Valério e do seu projeto que ele trouxe na bagagem, aí eu reencontrei um pouco, enfim, a minha integração, porque eu passei de coordenador do Log3 para apenas um membro atuante, um performer e compositor, do Artesanato. Então isso me estimulou a voltar a essas práticas, voltar a pegar em instrumentos, voltar a ir num palco tocar, a interagir com outros músicos e com outros artistas. Então isso foi muito importante, essa retomada, que inclusive resultou, entre outros, na produção do meu álbum, que lancei ano passado, que na verdade é uma coletânea de improvisações em tempo real com computador, a maioria delas suscitada ou praticada dentro do Artesanato Furioso. Então foi um ponto muito importante de retomada do meu contato com a prática sonora. (GUIQUE, 2021).

Diferente da fase inicial, por conta desse vínculo com a universidade e com as pesquisas, o Artesanato Furioso dispõe agora dos recursos logísticos e técnicos oferecidos pela instituição. Apesar dessa disponibilidade de recursos — cuja anterior escassez foi um dos principais fatores que influenciaram a forma como o projeto se estruturou em seu início — o espírito de investigação sobre o potencial da ação performática permanece. Dessa forma, o novo formato, o novo contexto e os novos recursos trazem consigo novos desafios, inclusive desafios ainda mais arriscados. Um exemplo seria o caso da performance *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron*, realizada na Capela Ecumênica da UFPB, onde um piano foi destruído (Figura 4). Após a performance, o instrumento, antes um piano velho e danificado, que não era mais funcional e estava abandonado há anos, foi transformado em um *string piano* — uma variação do piano onde são retiradas a cobertura e a máquina (teclas, martelos, abafadores, etc.), de modo que a harpa fique exposta, permitindo a manipulação direta das cordas —, que passou a ser utilizado nos concertos do Artesanato Furioso.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> No programa do concerto o instrumento é descrito como “piano ícone”. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/932028803592380/>. Acesso em 21 jun. 2021. Segundo Nyka Barros (2021), o instrumento resultante performance foi batizado de *Berenice*, em homenagem à peça homônima, de sua autoria, na qual o novo instrumento teria sido inaugurado.

**Figura 4 —** Piano sendo destruído em performance do Artesanato Furioso na Capela Ecumênica da UFPB (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Além da própria disponibilidade do piano e do local para a realização da performance, que só foi possível por meio do vínculo com a universidade, o processo de destruição do instrumento precisou ser muito bem planejado (planejamento este que durou cerca de 6 meses) por conta da complexidade do processo e do risco de possíveis acidentes.

Quando perguntado a respeito de recursos oferecidos pela instituição, Esmeraldo Pergentino Filho (2021),<sup>55</sup> um dos músicos que passaram pelo projeto, comenta que o projeto não possuía financiamento, porém os recursos patrimoniais da universidade estavam disponíveis para o usufruto do projeto, especialmente a Sala de Concertos Radegundis Feitosa e os instrumentos e equipamentos de som presentes na sala. Assim, para quaisquer outros recursos era preciso recorrer a materiais dos próprios membros do projeto ou de pessoas conhecidas. Luã Brito (2021a),<sup>56</sup> por exemplo, conta que, embora o sistema de som da sala fosse de boa qualidade, em alguns casos com necessidade mais específicas era preciso levar o próprio equipamento. Nyka Barros (2021),<sup>57</sup> diretora cênica do Artesanato Furioso, confirma as informações e dá como exemplo recursos importantes para a montagem cênica, como a iluminação e o figurino. Como nem a sala de concertos nem o Departamento de Música possuíam tais materiais, era comum buscarem

<sup>55</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice D.

<sup>56</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice E.

<sup>57</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice C.

fontes alternativas. Mas, como Barros comenta, isso não era uma problema, pelo contrário, fazia parte das atividades do projeto e era encarado com naturalidade e não como uma dificuldade. Para Barros, a escolha e a busca pelos materiais a serem utilizados era uma das etapas do processo de preparação da performance. O mesmo é relatado por Bibiana Bragagnolo (2021),<sup>58</sup> que comenta não havia financiamento destinado ao projeto por parte da instituição e que muitas vezes era feita uma busca por materiais que pudessem ser utilizados nas performances. Bragagnolo cita como por exemplo o caso das peças para piano preparado em que “o material veio todo da casa do Valério [Fiel da Costa]” (BRAGAGNOLO, 2021), e um outro caso onde foi levado um sofá da casa de Fiel da Costa para compor a cena. Nesse ponto, poderíamos dizer que o Artesanato Furioso da UFPB não difere, pelo menos na essência e na maneira de trabalhar, do Artesanato Furioso de Belém-PA. Segundo Fiel da Costa (2020), o Artesanato Furioso sempre foi um “projeto de ocupação de espaço” que se empenha em realizar (e mostrar que é possível realizar) apresentações artísticas em curto prazo e/ou com recursos escassos, aproveitando ao máximo aquilo que se tem disponível, sem abrir mão do rigor e da qualidade técnica e artística. Assim, uma das contribuições que o Artesanato Furioso traz para o meio artístico e musical, especialmente nas universidades, é essa quebra do tabu de que para se fazer música seria sempre necessário dispor de condições e recursos excelentes e tempo de preparo excepcionalmente longo. Segundo Fiel da Costa “a metodologia do Artesanato Furioso é paradigmática” (informação verbal),<sup>59</sup> pois geralmente existe uma dificuldade por parte das pessoas vinculadas a uma prática institucional em trabalhar dessa forma.

Assim, uma vez superada a dependência da estrutura logística, após o sucesso na fase de “escassez”, o Artesanato Furioso pôde, nesta fase acadêmica, através da experiência adquirida no passado, lançar mão dos recursos disponíveis explorando e aproveitando o máximo de seu potencial e, ao mesmo tempo, mantendo sua liberdade artística e criativa.

Quanto à sua prática artística, no texto do *release* produzido ao final da segunda temporada, devido à uma tentativa do projeto de participar do edital do Rumos Itaú Cultural do ano seguinte, o projeto é descrito da seguinte forma:

<sup>58</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice F.

<sup>59</sup> Fala de Valério Fiel da Costa durante conversa com o pesquisador, em 6 maio 2021.

O compromisso do Artesanato Furioso com a prática interpretativa está pautado na idéia de um fazer musical livre de qualquer premissa formal. No âmbito metodológico, qualquer parâmetro musical apresenta-se como coisa problemática no sentido em que necessita de adequação a uma situação necessariamente contingente. É na busca por uma música acontecimento que se desenvolvem as estratégias notacionais, diretivas, filosóficas, instrumentais, organológicas, performáticas, artísticas do grupo que adota a idéia de Deriva como mote principal de suas produções. (ARTESANATO FURIOSO, [2015]).

Vimos no capítulo anterior que, na visão de Fiel da Costa, a obra musical não seria um ente platônico cuja execução não passaria de uma representação imperfeita de sua forma ideal. Pelo contrário, ela própria se manifestaria concretamente por meio (e somente por meio) do acontecimento musical, isto é, da performance. Assim, na proposta do Artesanato Furioso, o texto musical deveria ser visto não como uma verdade em si, mas como um estímulo para a ação performática. Dessa forma, caberia aos intérpretes tomarem decisões quanto à maneira de proceder em relação às instruções apresentadas no texto musical. No entanto, tais decisões não se limitam apenas a uma suposta margem de “abertura” ou flexibilidade cedida por uma figura de autoridade (o compositor). Ao assumir uma postura desterritorializante, as instruções explicitadas pelo compositor são avaliadas de maneira crítica, de modo que a maneira de proceder é norteada mais por uma diretriz morfológica do que simplesmente por um compromisso de submissão à assinatura autoral do compositor ou à uma tradição estética ou performática. Isso não quer dizer que o compromisso ético é desconsiderado, porém ele é problematizado, de modo que as decisões performáticas não penderiam obrigatoriamente para o que se costuma esperar de tal “compromisso”, uma vez que se assume a autonomia da performance. A própria escolha do repertório segue tal diretriz. O que interessa ao Artesanato Furioso não é a obra em si, mas o potencial morfológico e as possibilidades de exploração deste potencial que o estímulo escolhido proporcionaria.

É importante ressaltar que a proposta performática do Artesanato Furioso não é simplesmente uma abordagem anárquica, que assume uma postura de negligência ou intencional “violação” do projeto composicional. Nas palavras de Cook (2006, p. 11), “enfatizar a dimensão irredutivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra”. As decisões

performáticas não necessariamente contradizem as instruções, embora essa possibilidade possa ser cogitada (se o resultado disso for vantajoso para o projeto artístico do performer). O procedimento parte do questionamento da prioridade do projeto composicional sobre a performance ou sobre o projeto artístico do performer (e isso mais por uma questão logística do que ideológica). Para o Artesanato Furioso interessaria mais o resultado performático do que o compromisso com a manutenção de uma identidade alinhada com uma tradição de performance ou o atendimento de um desejo expresso pelo autor, pelo cumprimento, por parte do intérprete, de um determinado procedimento. A preocupação não é com o obedecer ou desobedecer às instruções da partitura, mas problematizá-las considerando o pressuposto da autonomia da ação performática. Ou seja, o foco do esforço performático se volta para o impacto morfológico de cada escolha, e este é considerado de uma perspectiva concreta e não de um simples julgamento baseado na concordância ou não a uma proposta composicional ou com a expectativa de uma tradição.

A ênfase na performance no projeto artístico do Artesanato Furioso vai além do cuidado com o modo como a música irá soar. A performance é entendida como um todo, todos os seus aspectos estão conectados e colaboram em prol da expressão artística. Desse modo, a plástica da performance se torna tão importante quanto o resultado sonoro, ao ponto de que não faria sentido dissociá-los. Em entrevista, Nyka Barros (2021), comenta como no projeto a música se mistura com outras artes. Para ela, a importância do Artesanato Furioso, tanto no ambiente artístico-cultural quanto no ambiente acadêmico, estaria nesse resgate do aspecto performático da música ao promover a aproximação de outras artes e mídias. A performance musical no Artesanato Furioso é entendida não apenas como aquilo que se escuta, mas também aquilo que se vê e se sente. Tanto o som, como o espaço, o gesto, o visual e o fluxo de tempo e energia estão envolvidos (Figura 5).

**Figura 5 —** Performance de *It's Made Out of...* de Henrique Vaz em concerto do Artesanato Furioso (2016)



Henrique Vaz manipulando o violino amplificado enquanto um vídeo é projetado sobre ele. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Segundo Barros, ao assistir a um concerto do Artesanato Furioso, não se deve querer apenas ouvir o som do instrumento, mas também ver a pessoa que está tocando e ver o modo como ela se expressa enquanto toca. Entretanto, esse aspecto da performance parece muitas vezes ser negligenciado por boa parte dos músicos, especialmente dos que passaram pelo ensino formal. Em seu depoimento, Barros questiona também as lacunas na formação dos músicos, no que diz respeito à performance, e o distanciamento da música em relação às outras artes, tanto nas atividades artísticas como acadêmicas. Guigue cita o mesmo problema ao falar de como o Artesanato Furioso dá importância à forma como se apresenta a música no palco. Em suas palavras, “o músico, mesmo o tradicional, no curso, não é formado para aparecer num palco. Ele é formado para tocar as notas, mas não apresentar essas notas no palco” (GUIGUE, 2021). Assim, projetos como o Artesanato Furioso, que cuidam da priorização da performance na prática artística musical levando a expressão também para outros aspectos além do som, são de grande importância no cenário artístico musical. Projetos com essa visão dentro da universidade e que proporcionam esse tipo de experiência aos alunos dos cursos de música e de outras artes seriam, portanto, fundamentais para o desenvolvimento artístico de tais alunos.

Bragagnolo (2021) também comenta sobre as lacunas na formação dos músicos, especialmente nos contextos acadêmico e conservatorial, que carece de

uma maior ênfase no ato performático e nos aspectos que vão além do som, da técnica e da interpretação do texto musical. A constante ênfase na busca por uma suposta “perfeição” do resultado sonoro, aliada ao entendimento de que o intérprete estaria a executar uma obra que pertence a outro, de modo que tal execução deveria ser fiel e impecável, frequentemente deposita sobre o performer uma grande carga de responsabilidade sobre tal resultado sonoro ao mesmo tempo em que o priva de sua autonomia criativa. Como resultado é comum percebermos nos músicos desse contexto uma grande ansiedade durante a performance e um constante medo de cometer erros e aversão ao risco, abertura ou falta de controle. Já no contexto do Artesanato Furioso, além do entendimento da performance como um todo, e de um trabalho de preparação nesse sentido, Bragagnolo (2021) conta que a sensação tocar e de estar no palco era diferente, era muito mais tranquila, mesmo se tratando de um contexto e de um tipo de repertório com o qual não estava familiarizada a princípio, pois havia em relação à música um sentimento de pertencimento, de que estaria apresentando seu próprio discurso e não o do compositor. Tal sensação se dava também por conta da ênfase que o projeto põe na autonomia e desterritorialização da performance e na priorização do projeto artístico do performer.

Quanto aos artistas que atuavam no projeto, Guigue (2021) conta que o Artesanato Furioso funcionava de maneira bastante aberta. O projeto não era um grupo fechado e não somente permitia o constante fluxo de pessoas, como também, em muitas ocasiões, buscava parcerias com artistas de fora. Guigue (2021) e Del Nunzio (2017, p. 66) destacam que é possível perceber duas camadas de pessoas atuando no projeto: há aqueles membros mais estáveis que permanecem no projeto por um período prolongado (seja por interesse pessoal ou pelo vínculo acadêmico e envolvimento nas pesquisas) e há aqueles que passam apenas um período curto, ou que fazem apenas uma ou algumas participações pontuais. Del Nunzio descreve esse aspecto ao fazer um paralelo entre o Artesanato Furioso e o ¿Música?:<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Série realizada por pessoas vinculadas à USP, associada aos grupos de pesquisa coordenados por Fernando Iazzetta: o projeto de pesquisa *Mobile: Música & Interatividade* (2009–2013) (cf. <http://www2.eca.usp.br/mobile/portal/>. Acesso em: 19 maio 2021) e o *NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia* (cf. <http://www2.eca.usp.br/nusom/>. Acesso em: 19 maio 2021) (DEL NUNZIO, 2017, p. 65–66).

Os dois casos [Artesanato Furioso e ¿Música?] apresentam algumas similaridades: são realizados por um grupo de pessoas relativamente estável (determinado pela vinculação acadêmica em determinado momento de cada um dos envolvidos), com um coordenador fixo (ou seja, com uma estruturação mais claramente hierárquica), mas abertas à participação de pessoas de fora (nesse sentido, se situam um pouco entre um coletivo e uma série de apresentações); os grupos envolvem pessoas de diferentes áreas (no caso do Artesanato Furioso, especialmente pessoas ligadas às artes cênicas [...]]; e são realizadas majoritariamente dentro de suas respectivas universidades, com ocasionais ramificações por espaços outros em cada uma das cidades. (DEL NUNZIO, 2017, p. 66).

Outro aspecto importante e que está diretamente ligado aos objetivos do Artesanato Furioso é a participação de artistas de outras áreas. O grupo não é composto apenas de músicos, mas também de artistas da dança, teatro, artes visuais, etc. Tal parceria é fundamental para os objetivos performáticos do projeto. Como vimos acima, para o Artesanato Furioso não apenas o aspecto sonoro é importante, mas todos os meios de expressão que compõem a performance. Portanto, a parceria com artistas de outras áreas e o diálogo com outras artes, bem como a interação com outras mídias, é de suma importância para a proposta do projeto. Essa “mistura”, que já existia, em certo nível, desde o Artesanato Furioso de Belém-PA, na maneira de utilizar o espaço e de colocar a performance em cena, bem como nas atividades anteriores do Log3, na interação da música com outras mídias, ganha uma dimensão ainda maior com a introdução desses artistas no projeto, permanecendo como uma das marcas do projeto artístico do Artesanato Furioso. O ponto forte, entretanto, não seria apenas essa interação por si só, mas a maneira orgânica com que esta ocorre. As outras artes não são tratadas como elementos secundários ou acessórios, utilizados para enriquecer a performance musical, ou apenas como uma forma de ênfase ou “ornamento”. O espírito do projeto é de que a arte não precisa (e nem deveria) ser separada ou compartmentalizada. Todas as formas de expressão deveriam caminhar juntas colaborando com o objetivo da expressão artística na performance. Por isso, suprir tal lacuna na formação do músico proporcionando tanto a experiência de palco, através de um trabalho que ponha o foco na performance como um todo, como essa a experiência de interação com outras formas de expressão artística além do som (mas que ao mesmo tempo colaboram diretamente com ele), seria extremamente enriquecedor para o desenvolvimento artístico do músico. Como exemplo, podemos citar as performances de *Child of Tree* realizadas pelo

Artesanato Furioso (Figura 6), que iremos analisar com mais detalhes no próximo capítulo. Nestas performances se optou pela inclusão de uma parte de dança, a qual foi estruturada utilizando processos semelhantes aos utilizados na parte do músico.

**Figura 6 —** Performance de *Child of Tree* em apresentação do Artesanato Furioso na Cosmopopeia (2015)



Atrás, à esquerda, o percussionista Ch Malves friccionando vagens. À frente, no centro, a dançarina Candice Didonet realizando a coreografia. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Se para o artista, especialmente para o que trabalha à maneira do Artesanato Furioso, todos esses aspectos citados são tão fundamentais na construção e realização da performance, a qual seria o cerne de sua atividade artística, não é difícil concluir que não faria sentido (ou no mínimo seria pouco proveitoso) ignorar tais aspectos na pesquisa em música. Esta seria então uma das principais contribuições do Artesanato Furioso (e de projetos semelhantes) para o campo da música no âmbito acadêmico e é um dos principais focos das pesquisas resultantes do projeto. Uma vez que a performance, e esta entendida em todos os seus aspectos, éposta como centro, o papel do performer ganha importância no fenômeno musical e todos os fatores relacionados à sua atividade e à maneira como ela se realiza se tornam pertinentes. Ao mesmo tempo se abre espaço para a problematização de outras questões (que em outras abordagens seriam tidas como inquestionáveis) e para o debate a respeito do que seria, de fato, essencial à música.

### 2.3.1. Performances remotas no contexto da pandemia de COVID-19

Desde março de 2020, por conta da impossibilidade de realizar concertos presenciais devido às medidas de isolamento social em razão da pandemia de COVID-19, o Artesanato Furioso tem optado pelo formato de apresentações remotas. As performances têm sido divulgadas por meio de gravações de vídeo publicadas no *YouTube*. Em 2020 foram produzidos vídeos de duas músicas de John Cage: *Cartridge Music* (1960), publicado no canal *Fórum PPGM-UFPB*,<sup>61</sup> como parte da programação do IV Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFPB; e *But what about the noise...*<sup>62</sup> (1985), publicado no canal pessoal de Fiel da Costa.<sup>63</sup> Em ambos as partes foram gravadas separadamente e unidas na edição. Graças a esse método, em *Cartridge Music*, o trio (Valério Fiel da Costa, Marcello Messina e Marco Scarassatti) pôde realizar a gravação em três momentos e locais diferentes (cada um em sua respectiva residência). Já na performance de *But what about the noise...*, Fiel da Costa realizou sozinho cada uma das três partes, as quais foram gravadas em locais e horários diferentes. Para enfatizar essa distinção, o performer utilizou propositalmente roupas diferentes em cada uma delas. Tal escolha destaca o aspecto peculiar desse formato, no qual é possível uma única pessoas se tornar três performers (ou personas) distintos. Além das semelhanças metodológicas, há também uma semelhança no aspecto visual dos dois vídeos, onde a tela é dividida em três partes (duas na horizontal do lado esquerdo e uma na vertical do lado direito), de modo que todas as partes são mostradas ao longo de todo o vídeo sem a necessidade de cortes (Figuras 7 e 8).

---

<sup>61</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/qbK8HlyGE4Q>. Acesso em: 12 jul. 2021.

<sup>62</sup> *But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of “Papiers froissés” or tearing up paper to make “Papiers déchirés?” Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests.*

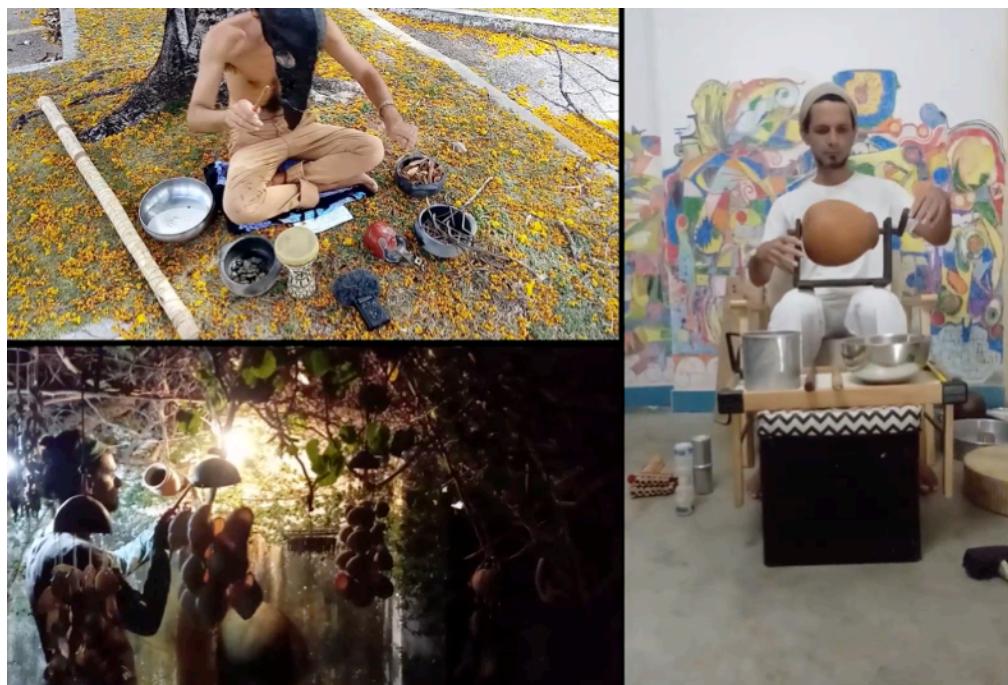
<sup>63</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/nixGI-2Mxeg>. Acesso em 12 jul. 2021.

**Figura 7 —** Vídeo da performance de *Cartridge Music* produzido pelo Artesanato Fúriso (2020)



Quadro retirado do vídeo mostrando a tela dividida em três partes: no canto superior esquerdo está Valério Fiel da Costa; no canto inferior esquerdo, Marco Scarassatti; e no lado direito, Marcello Messina. **Fonte:** Canal Fórum PPGM-UFPB no YouTube.

**Figura 8 —** Vídeo da performance de *But what about the noise...* produzido pelo Artesanato Fúriso (2020)



Quadro retirado do vídeo mostrando a tela dividida em três partes. Em cada parte é possível ver o mesmo performer, Valério Fiel da Costa, em três contextos diferentes. **Fonte:** Canal de Valério Fiel da Costa no YouTube.

No ano de 2021 mais dois vídeos foram publicados na internet. Diferente das performances de 2020, que foram de peças compostas por John Cage, estas são de autoria do próprio Artesanato Furioso e foram produzidas tendo em vista as especificidades do contexto em questão. A primeira, intitulada *Sereias*, foi produzida por Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi.<sup>64</sup> O vídeo, publicado em 9 de julho de 2021, fez parte da programação do *V Janela Quebrada*, um festival que acolheu expressões de diversas artes. O vídeo de *Sereias* seguiu o mesmo método dos vídeos anteriores: as performances dos dois músicos foram gravadas separadamente por cada um deles em suas respectivas residências e unidas posteriormente na edição. Na tela as duas imagens foram postas lado a lado, permanecendo nesse formato ao longo de todo o vídeo sem cortes (Figura 9). A imagem de Ciacchi, que começa tocando sozinho, surge primeiro, enquanto o espaço correspondente ao vídeo de Fiel da Costa permanece como uma tela preta até a sua entrada.

**Figura 9** — Vídeo da performance de *Sereias* do Artesanato Furioso (2021)



À esquerda, Matteo Ciacchi, e à direita Valério Fiel da Costa. **Fonte:** Imagem divulgada no site do *V Janela Quebrada*.

Uma outra performance foi estreada no YouTube em 13 de julho de 2021. O vídeo, intitulado *DronePulseCircleBellsLife*,<sup>65</sup> é uma performance de laptops de

<sup>64</sup> Vídeo disponível em: <http://janelaquebrada.com.br/portal/sereias/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

<sup>65</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/90AaXG5lFNw>. Acesso em: 13 jul. 2021.

Valério Fiel da Costa e Kevin Melo, realizada como parte das atividades da classe de *Conjunto de Música Contemporânea* dos cursos de graduação em música da UFPB. O vídeo foi produzido a partir de sons do site *Freesounds*<sup>66</sup> e vídeos do site *Pexels*,<sup>67</sup> ambos de conteúdo gratuito. Diferente do que ocorreu nas performances anteriores, nesta os dois performers foram gravados simultaneamente no mesmo local, embora se tenha mantido o formato onde a tela é dividida mostrando a imagem dos dois performers lado a lado (Figura 10). Entretanto a imagem dos performers aparece apenas no início e no final do vídeo. Ao longo da maior parte do tempo da performance a tela é ocupada pelos vídeos extraídos do site.

**Figura 10** – Vídeo da performance de *DronePulseCircleBellsLife* do Artesanato Furioso (2021)



Quadro retirado do início do vídeo, momento onde é mostrada a imagem dos dois performers: Kevin Melo (à esquerda) e Valério Fiel da Costa (à direita). **Fonte:** Canal de Valério Fiel da Costa no YouTube.

## 2.4. Iniciativas derivadas

Desde o início de suas atividades na UFPB, em 2012, o Artesanato Furioso já realizou quatro temporadas, além de diversos concertos avulsos.<sup>68</sup> Ao longo desses

<sup>66</sup> Disponível em: <https://freesound.org/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.pexels.com/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

<sup>68</sup> Um catálogo das apresentações produzidas pelo Artesanato Furioso (e por alguns de seus desdobramentos) entre 2014 e 2021 foi incluído no Apêndice J desta dissertação.

anos, diversos músicos já passaram pelo projeto, a maioria deles alunos e professores da UFPB. Com a experiência adquirida no Artesanato Furioso, alguns desses músicos formaram outros grupos (embora tenham continuado a colaborar com o Artesanato Furioso), semelhantes em alguns aspectos, mas com propostas, ideias e metodologias próprias. Dentre eles podemos destacar o *whypatterns\_*, o *club Silencio*, o *D1m* e o *Trio Pó-de-Serra*. Segundo os registros dos concertos realizados pelo Artesanato Furioso, onde houve a participação desses grupos, é possível perceber que os mesmos músicos participaram de mais de um grupo, o que destaca relação entre tais grupos e com o projeto Artesanato Furioso. Vemos, por exemplo, a presença de Luã Brito no *whypatterns\_*, *club Silencio* e *D1m*, e de Matteo Ciacchi no *whypatterns\_* e *Trio Pó-de-Serra*. Além dos grupos musicais, surgiu também um selo musical, chamado *Fictício*, criado e administrado por artistas que atuaram ou que ainda atuam no Artesanato Furioso, o qual é dedicado à divulgação da música experimental do nordeste, especialmente dos artistas envolvidos com o projeto.

Três dos quatro grupos citados surgiram dentro do Artesanato Furioso e tiveram grande parte de sua atuação realizada sob o vínculo e supervisão do projeto. A exceção foi o *Trio Pó-de-Serra*, o grupo mais recente, que até o momento realizou apenas uma apresentação, a qual foi realizada de modo independente. Os três primeiros, como veremos a seguir, começam como braços do Artesanato Furioso com o objetivo de cuidar de propostas específicas dentro do repertório do projeto. O *whypatterns\_* se concentrava nas obras das Escola de Nova York, o *club Silencio* na interação com vídeo, especialmente nas obras de Rafa Diniz, e o *D1m* na exploração da sonoridade da guitarra elétrica.

#### **2.4.1. Whypatterns\_**

Segundo Luã Brito (2019, p. 62, grifo do autor) “o grupo *whypatterns\_* foi formado em 2015 como desdobramento dos trabalhos performáticos e de pesquisa das temporadas do *Artesanato Furioso*” e era inicialmente formado por Luã Brito,

Matteo Ciacchi e Ch Malves.<sup>69</sup> Ciacchi (2021b)<sup>70</sup> conta que o *whypatterns\_*<sup>71</sup> tocou pela primeira vez em janeiro de 2015, no *Ciclo das Quartas*,<sup>72</sup> no Estúdio Capim Santo. Ciacchi (2021b) e Brito (2019, p. 62) citam também um outro concerto realizado em 21 de abril de 2015 na inauguração da Galeria de Arte Lavandeira,<sup>73</sup> na UFPB (Figura 11), ocasião em que realizaram sua primeira performance da peça *Quatre Fois* (1980), de Didier Guigue. Brito (2019, p. 62, grifo do autor) considera “a montagem e execução da *Quatre Fois* como um dos marcos iniciais para a consolidação do *whypatterns\_* enquanto um grupo ‘especializado’ em propostas cujo resultado sonoro não estaria evidente na sua notação”.

**Figura 11** — Apresentação do *whypatterns\_* no pátio do CCTA, UFPB (2015)



Matteo Ciacchi (à esquerda) e Luã Brito (centro) com as guitarras e Ch Malves (à direita) com o vibrafone em apresentação do *whypatterns\_* na inauguração da Galeria de Arte Lavandeira, no pátio do CCTA, UFPB. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Já a sua primeira apresentação com o Artesanato Furioso ocorreu no segundo concerto da segunda temporada, realizado em 12 de maio de 2015, na

<sup>69</sup> Nome artístico de Carlos Henrique de Moraes Alves.

<sup>70</sup> Transcrição das mensagens de texto no Apêndice I.

<sup>71</sup> Ao serem consultados a respeito da grafia correta, os membros do grupo informaram que não havia um padrão e que a grafia era alterada constantemente. Utilizaremos a grafia sugerida por Matteo Ciacchi (2021b; Apêndice I), a mesma utilizada na página do *Bandcamp*, disponível em: <https://whypatterns.bandcamp.com/>. Acesso em: 19 maio 2021.

<sup>72</sup> Um trecho do vídeo da performance está disponível em: <https://youtu.be/SvR4mWFRVD8>. Acesso em: 19 maio 2021.

<sup>73</sup> Gravação de áudio disponível em: <https://whypatterns.bandcamp.com/album/ao-vivo-ccta>. Acesso em: 19 maio 2021.

Sala de Concertos Radegundis Feitosa. Na ocasião estrearam a peça *Cinema Interior* (2015), de Rafa Diniz. Neste mesmo concerto tocaram novamente *Quatre Fois*, seguindo o mesmo esquema da primeira montagem (BRITO, 2019, p. 62). Apesar do grupo ter feito sua primeira aparição de forma independente, Ciacchi (2021b) e Brito (2019, p. 62) contam que o grupo foi de fato criado para tocar no projeto Artesanato Furioso.

Em entrevista,<sup>74</sup> Luã Brito (2021a) conta que a ideia básica do grupo era, inicialmente, “trabalhar a Escola de Nova York” (John Cage, Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff) e “estudar como esses compositores trabalhavam no nível morfológico”. O próprio nome do grupo é uma referência à peça *Why Patterns?*, de Morton Feldman. Segundo Luã Brito (2021a), a música do whypatterns\_ seria um “condensado” das propostas de Fiel da Costa — que, como diretor do projeto Artesanato Furioso, participava ativamente da direção artística dos concertos — com as propostas dos compositores abordados, aplicado ao próprio estilo e sonoridade do grupo. Luã Brito destaca que por conta dessa relação ocorreu uma forte influência dos procedimentos desses compositores nas músicas produzidas pelo whypatterns\_, por exemplo, o uso do acaso (Cage), padrões repetitivos com baixa densidade (Feldman) e a imitação (Wolff). Segundo Brito:

O grupo trabalhava com a experimentação sonora a partir de objetos amplificados ou acoplados aos instrumentos principais. Além disso, o grupo trabalhava na criação de propostas de improvisação guiadas por certas condutas de performance como, por exemplo, a tentativa de imitar os sons que eram ouvidos pelos outros performers ou pelo ambiente; ou de trabalhar com gestos sutis sobre instrumentos/objetos intensamente amplificados. O desejo de explorar sonoridades que transcendessem as características usuais dos instrumentos/objetos utilizados resultavam em uma predominância ruidística em boa parte da sonoridade e das propostas realizadas pelo grupo. (BRITO, 2019, p. 62)

Com o passar do tempo o grupo foi adquirindo cada vez mais independência em relação ao Artesanato Furioso. Embora nunca tenha deixado de colaborar com o projeto, Luã Brito, que além do Artesanato Furioso participou tanto do whypatterns\_ quanto do club Silencio e do D1m, conta que o whypatterns\_ foi o grupo que realizou mais apresentações fora do Artesanato Furioso.

---

<sup>74</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice E.

Sua última apresentação, até o momento, a qual foi realizada sem vínculo com o Artesanato Furioso, foi transmitida pelo canal do PPGM-UFPB no *YouTube*,<sup>75</sup> como parte da programação do IV Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFPB (evento que, por conta da pandemia de COVID-19, foi realizado de forma totalmente remota). Além da minha participação como convidado, o grupo contou com um número bem maior de integrantes, entre eles: Rafa Diniz, Felipe Lins, Ch Malves, Luã Brito, Vitor Có e Matteo Ciacchi. Todos eles já passaram pelo Artesanato Furioso e estão, ou já estiveram, vinculados ao PPGM-UFPB.

Embora se trate de uma situação atípica, foi possível perceber, nessa experiência, algumas características da maneira de trabalhar do grupo (além de algumas adaptações necessárias para o contexto no qual a performance foi apresentada). A performance apresentada no colóquio, intitulada *Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano*, foi uma produção coletiva dos membros do grupo. O título deriva da proposta inicial que era produzir uma paisagem sonora a partir de sonoridades típicas de um estilo de vídeos, que surgiu na cibercultura, com a intensão de estimular um efeito sensorial conhecido como ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response). Devido às restrições do contexto a produção foi totalmente feita remotamente com reuniões realizadas por meio plataforma de videoconferência *Google Hangouts*, além da comunicação por meio de um grupo no aplicativo de mensagem instantânea *Whatsapp*. Para essa performance não houve uma liderança ou direção centralizada e todas as decisões foram tomadas coletivamente. As ideias eram apresentadas nas reuniões e discutidas até se chegar a um consenso. Era comum, ao longo do processo, surgirem mudanças em relação à proposta inicial, principalmente devido a dificuldades na sua execução. Um exemplo seria o formato da apresentação, cuja proposta inicial era de uma performance ao vivo, porém, após o primeiro ensaio, percebeu-se que o resultado não seria satisfatório devido às limitações da plataforma. Após diversas reformulações e experimentações se chegou ao modelo final, que consistiu de um vídeo finalizado publicado no canal do PPGM-UFPB. Para a produção do vídeo cada integrante produziu uma faixa de áudio independente, isolada das demais, as quais foram posteriormente unidas e mixadas. A imagem, por sua vez, foi produzida a partir de uma gravação de tela realizada durante uma das reuniões por

---

<sup>75</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/MWuOPexn4Lw>. Acesso em: 19 maio 2021.

videoconferências, que foi posteriormente editada e processada. Deixando claro que minha atuação no whypatterns\_ além de breve não se tratou de uma situação habitual, a partir dessa experiência de observação participante destaco como uma das características mais marcantes (desse caso específico) o não apego às propostas do projeto inicial, especialmente àquelas cuja execução se mostrou inviável. Ao longo do processo o foco esteve sempre no resultado final e a sua execução, de modo que muitos aspectos da proposta eram constantemente negociados e reformulados, tendo em vista sua viabilidade, ainda que tais mudanças resultassem em um afastamento das ideias que deram início ao processo. Percebemos aqui uma semelhança com a maneira de trabalhar do Artesanato Furioso no que diz respeito à ênfase no resultado final (que se concretiza na performance), ao mesmo tempo em que se diferencia pela ausência de uma direção artística centralizada (pelo menos na performance em questão).

#### **2.4.2. Club Silencio**

O *club Silencio* é um duo composto por Rafa Diniz e Luã Brito. Segundo o inventário do site *Paraíba Criativa* (2015)<sup>76</sup> o grupo surgiu no final de 2014, porém teve sua estreia oficial apenas em abril de 2015. De acordo com os registros, a primeira participação do club Silencio num concerto do Artesanato Furioso ocorreu no sexto concerto da segunda temporada, realizado em 19 de setembro de 2015 no auditório da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), em Natal-RN, no qual executaram as peças *Baum's Sensations* (2015) e *Prelúdio Irimiás* (2015), ambas de autoria do próprio grupo. Há registro de algumas performance do club Silencio junto com o *whypatterns\_*, como a que ocorreu no primeiro concerto da terceira temporada do Artesanato Furioso (16 de março de 2016), ocasião em que estrearam a peça *Arrebol no Primeiro Ciclo* (2016), de Rafa Diniz. Uma das marcas que caracterizam a proposta do club Silencio é a interação com mídias e vídeos (Figura 12) tendo como uma de suas influências o *live cinema* (PARAÍBA CRIATIVA, 2015).

---

<sup>76</sup> Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/club-silencio/>. Acesso em: 19 maio 2021.

**Figura 12 –** Performance do club Silencio em concerto do Artesanato Furioso



Rafa Diniz (à frente), com o computador, e Luã Brito (na sombra), com a guitarra, em concerto do Artesanato Furioso na Sala de Concertos Radegundis Feitosa. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Ao comentar sobre a confusão em nomear o grupo (que frequentemente era escrito de forma errada), Brito (2021a)<sup>77</sup> explica que o nome faz referência a uma cena do filme *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch. Essa integração entre som e imagem reflete diretamente a influência da proposta do Artesanato Furioso, que tem o cuidado com a performance e com a maneira de levar a música ao palco como principal foco de seu trabalho artístico, de modo que, muitas vezes, para potencializar o resultado dessa busca, recorre à interação com outras artes ou outros aspectos da música além do som.

Brito (2021a) conta que, ao contrário do whypatterns\_, o club Silencio realizou pouquíssimas performances fora do Artesanato Furioso. O duo se dedicava principalmente a peças compostas por Rafa Diniz, que eram geralmente estreadas nos concertos do Artesanato Furioso. Segundo ele, havia estreias em quase todos os concertos, que eram realizados mensalmente. Então, para Brito (2021a), a principal diferença entre o club Silencio e o whypatterns\_, nesse aspecto, era que “o club Silencio era muito mais dependente do Artesanato”.

---

<sup>77</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice E.

### 2.4.3. D1m

Segundo Luã Brito (2021b),<sup>78</sup> o *D1m* (pronúncia: [d'ĩ])<sup>79</sup> era um duo de guitarras elétricas que funcionou entre 2015 e 2016. O duo era formado por Luã Brito e Esmeraldo Pergentino e tinha como objetivo principal “trabalhar com a sonoridade da guitarra”. Luã Brito fala que o duo só fez cerca de três apresentações, sendo a maioria delas realizadas em concertos do Artesanato Furioso, e que lembra de apenas uma apresentação realizada fora do projeto, em uma edição do projeto *Ambiências Musicais* (*Cosmopopéia*). Quanto ao repertório, a maioria das músicas tocadas eram composições do próprio Esmeraldo Pergentino, com exceção de uma composta por Valério Fiel da Costa, *Música para Terça*. Além desta peça, Luã Brito cita a música *Sirius Sunset* (2016),<sup>80</sup> apresentada no primeiro concerto da terceira temporada do Artesanato Furioso, em 16 de março de 2016. Segundo Luã Brito (2021b), a proposta do D1m era semelhante à do club Silencio, porém com apresentações menos frequentes. Assim como o club Silencio, o D1m surgiu dentro do Artesanato Furioso, com a finalidade de atender a demandas do projeto, durou na medida em que tais demandas existiam, mas nunca teve a pretensão de se desvincular deste ou de atuar de maneira independente, como aconteceu com o whypatterns\_.

### 2.4.4. Trio Pó-de-Serra

O grupo mais recente que se originou a partir do Artesanato Furioso foi o *Trio Pó-de-Serra*, que surgiu em 2019, com um concerto intitulado *Forró Abstrato*, realizado no dia de São Pedro (data que marca o fim das festas juninas). Segundo Vitor Có e Matteo Ciacchi (OLIVEIRA; CIACCHI, 2021), diferente dos outros grupos, o Trio Pó-de-Serra não surgiu dentro do Artesanato Furioso. O trio não possui vínculo com o projeto, nem fez participações em seus concertos. Entretanto, o trio, que é formado por Matteo Ciacchi (zabumba), Vitor Có (triângulo) e Leandro

<sup>78</sup> Transcrição da mensagem de áudio no Apêndice E.

<sup>79</sup> Luã Brito (2021b) comenta que, embora na pronúncia original o “1” corresponde à letra “i”, de fato existe uma ambiguidade na pronúncia do nome e que é comum o duo ser chamado de “dê um eme”.

<sup>80</sup> Vídeo disponível em: <https://www.facebook.com/556461137828364/videos/709990735808736>. Acesso em: 19 maio 2021.

Drumond (sanfona), dos quais os dois primeiros são membros ativos do Artesanato Furioso, teve fortes influências do projeto. Segundo Matteo Ciacchi (OLIVEIRA; CIACCHI, 2021), o *Forró Abstrato* foi um evento produzido por iniciativa própria, independente do Artesanato Furioso. Posteriormente, a gravação do *Forró Abstrato* foi publicada como um álbum difundido pelo selo *Fictício* (outro fruto do Artesanato Furioso, falaremos dele mais adiante). O nome do trio é uma referência ao forró pé-de-serra, estilo musical típico do nordeste brasileiro, característico das festas juninas (ocasião em que o grupo surgiu). A proposta do grupo é produzir uma música “experimental” explorando os limites da identidade do gênero do forró, conservando apenas sua instrumentação tradicional. Em seu texto de divulgação<sup>81</sup> o concerto foi descrito assim:

O forró carrega a curiosa característica de ser um dos poucos tipos de música cuja qualidade é medida de acordo com o material com o que é fabricado. Durante boa parte de sua história, o forró foi consumido e apreciado em rústicas porém robustas peças de madeiras nobres encontráveis no semiárido e na região serrana dos estados nordestinos. A expansão da indústria do forró, porém, aumentou a demanda por exemplares mais leves e transportáveis, embora com um maior nível de detalhe. Peças plásticas de manufatura rápida e de alta replicabilidade se popularizaram para a exasperação dos apaixonados por madeira. Apesar da semelhança da forma, dizem, a adulteração do material produziria réplicas inautênticas e sem valor. Intrigados com essa particularidade da crítica do forró, nos propusemos um experimento: se o verdadeiro valor do forró reside no material e não na forma, testamos um projeto de escultura radical: as mesmas madeiras nobres do forró tradicional, desintegradas, pulverizadas e reduzidas a mero Pó de Serra deveriam então, de alguma forma, manter algo do encantamento original do forró. No dia de São Pedro, que marca o fim das festas juninas, oferecemos as sobras e os restos do melhor e mais autêntico forró Pé de Serra, trazendo todo o público ao estado de incapacidade fisiológica de digerir mais um prato de pamonha. (FICTÍCIO, 2020).

A intenção do grupo não era, porém, defender tal argumentação e sim aproveitar a crítica como estímulo para a experimentação. Semelhante à maneira de trabalhar do Artesanato Furioso, o objetivo não foi de afirmar uma tradição replicando seus modelos estabelecidos, mas de explorar os limites das possibilidades performáticas por meio da priorização da ação criativa em lugar de padrões predeterminados. Como resultado dessa desterritorialização proposta pelo

---

<sup>81</sup> O texto de divulgação e as gravações estão disponíveis na página do selo *Fictício* no *Bandcamp*: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato>. Acesso em: 27 abr. 2021.

*Trio Pó-de-Serra*, em vez de uma afirmação do forró tradicional, surgiria, na verdade, um novo subgênero (ou um “anti-gênero”), distinto do pé de serra. Enquanto o forró de plástico abre mão do material dos instrumentos (consequentemente do timbre), mas compartilha da estrutura do forró, a música que o grupo chamou de “forró abstrato” conserva apenas a instrumentação, abrindo mão da estrutura. Evidentemente ambos os aspectos seriam essenciais para a identidade morfológica do forró tradicional.

#### 2.4.5. Selo Fictício

O selo *Fictício*<sup>82</sup> foi outra iniciativa derivada do Artesanato Furioso. Segundo a matéria publicada no site *Paraíba Total*, o selo, que surge em 2020, teria “o propósito de reunir, publicar e disseminar músicas não facilmente definíveis” (PARAÍBA TOTAL, 2020). A proposta é incentivar, promover e divulgar a música produzida no nordeste que não se enquadra no estereótipo “nordestino” comumente difundido. O projeto foi motivado pela experiência pessoal de músicos que atuaram no Artesanato Furioso (Vitor Có, Rafa Diniz, Luã Brito, Matteo Ciacchi, Renê Freire, Felipe Lins e Ch Malves), na qual tiveram contato com uma música livre de rótulos e de padrões estéticos pré-estabelecidos, que dificilmente se enquadraria num repertório “canônico” (de qualquer que seja o gênero), pela própria dificuldade em descrevê-la ou classificá-la em alguma categoria (o que também não chega a ser interesse daqueles que produzem tal música). Assim, a partir de uma necessidade em comum de membros do Artesanato Furioso de registrar fonograficamente suas performance e difundi-las, nasceu o desejo de promover e divulgar tal música através de um selo, para que ela pudesse ter um alcance maior, o que resultou na criação do selo *Fictício*.

Além do já mencionado *Forró Abstrato*, mais cinco álbuns foram lançados pelo *Fictício*: *Música de 1 minuto* (2020), uma coletânea de músicas curtas de diversos artistas; *Enquanto Ainda é Tempo* (2020), de Didier Guigue; *C-Agardh* (2020), de Renê Freire (piano) e Thelmo Cristovam (saxofone); *Deserto dos Cães* (2020), de Valério Fiel da Costa; e *Depois do Fim: O Infinito* (2021), de Vitor Có.

---

<sup>82</sup> A página do *Fictício* no *Bandcamp* está disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

## 2.5. Desdobramentos acadêmicos

Além da produção artística, o projeto Artesanato Furioso estimulou uma considerável produção científica. Boa parte de seus participantes estiveram vinculados ao programa de pós-graduação ou a projetos de iniciação científica durante ou após o período em que estiveram envolvidos com o Artesanato Furioso, de modo que foram produzidos por estes pesquisadores diversos trabalhos a partir de suas experiências com o projeto. Além da própria produção científica do fundador e diretor do projeto, Fiel da Costa, que sempre esteve de alguma forma relacionada, seja com o próprio Artesanato Furioso em si, seja com os princípios teóricos em que suas atividades artísticas se fundamentam, podemos citar diversos trabalhos produzidos pelos alunos e pesquisadores que participaram do projeto.

Já foi citada no capítulo anterior a tese de Bragagnolo (2019a), que aborda temas como a morfologia musical e visão da obra musical a partir de uma perspectiva morfológica, as estratégias de invariância e a desterritorialização da performance. Embora o repertório abordado não tenha sido executado em apresentações do Artesanato Furioso, suas análises foram feitas a partir de um processo de pesquisa artística no qual é possível perceber uma aproximação com as reflexões e maneira de trabalhar do projeto. Em entrevista, a autora declara que a experiência com o Artesanato Furioso teve grande influência em sua tese e trabalhos futuros (BRAGAGNOLO, 2021).<sup>83</sup>

Podemos citar também as dissertações de Alves (2018), que aborda seu próprio processo criativo enquanto performer, inclusive em peças que foram executadas em apresentações do Artesanato Furioso; de Ciacchi (2019), que trata da improvisação livre de uma perspectiva morfológica; e de Brito (2019), que trata especificamente das performances de *Quatre Fois*, incluindo, além de versões de outros artistas de outros contextos, sua própria experiência no grupo *whypatterns* e as versões produzidas no Artesanato Furioso por Fiel da Costa e Ciacchi.

Alguns temas são recorrentes nas fundamentações teóricas da tese e das dissertações citadas acima, bem como nos artigos científicos publicados por estes e outros autores que participaram do Artesanato Furioso. Dentre eles vemos, por exemplo, a localização da obra musical no campo morfológico, as estratégias de

---

<sup>83</sup> Transcrição da entrevista no Apêndice F.

invariância, a partitura tratada como um estímulo, a autonomia da ação performática e a desterritorialização da performance, temas estes que estão sempre presentes nas atividades, tanto acadêmicas quanto artísticas, do Artesanato Furioso.

Encontramos também diversos artigos, dentre os quais alguns são derivados das pesquisas citadas acima, publicados por pesquisadores que estão, ou estiveram, envolvidos com o Artesanato Furioso. Tais artigos abordam principalmente questões relacionadas com a morfologia e a análise musical (especialmente de uma perspectiva morfológica), a música enquanto performance e a desterritorialização, e as estratégias de invariância e estímulos/disparadores morfológicos. Alguns exemplos são: *Padrões morfológicos em duas peças de caráter aberto da escola de Nova York* (FIEL DA COSTA; BRITO, 2015); *A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas* (BRAGAGNOLO, 2016); *Disparadores morfológicos como critério para análise formal* (FIEL DA COSTA, 2017a); *O lugar da performance na música indeterminada cageana* (FIEL DA COSTA, 2017b); *Como colocar a análise na “música enquanto performance”?* (CABRAL; FIEL DA COSTA, 2017); *Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica* (FIEL DA COSTA; BRITO; CIACCHI, 2018); *Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico* (FIEL DA COSTA, 2018); *Problemas do estudo da improvisação livre* (CIACCHI, 2018); *Experimentação na construção de duas performances de Ressonâncias, peça para piano de Marisa Rezende: uma reflexão a partir do entendimento da obra musical enquanto território* (BRAGAGNOLO, 2019b).

Há também artigos que tratam diretamente de experiências realizadas no projeto Artesanato Furioso. Entre eles podemos citar: *O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo* (FIEL DA COSTA, 2013), que trata de experiências do autor no período entre as fase de Belém-PA e da UFPB, como já abordado no Tópico 2.2 deste capítulo; *Aspectos da Pesquisa Artística e Morfologia Musical na montagem da obra Child of Tree (John Cage) - 1975* (ALVES, 2017), que aborda a experiência do autor nas performances de *Child of Tree* realizadas no projeto; *Análise morfológica a partir da performance no projeto Artesanato Furioso* (FIEL DA COSTA, 2019), que, a partir da experiência com performances de obras de John Cage no Artesanato Furioso, propõe possíveis

caminhos para análises de obras de caráter aberto; e *Cartridge Music in the Quarantine: Presence, Absence, Contingency Setups and (De-)territorialised Performances* (MESSINA; FIEL DA COSTA; SCARASSATI, 2020), que trata do trabalho do Artesanato Furioso no contexto da pandemia de Covid-19, especialmente o processo performático da peça *Cartridge Music* de John Cage.

### 3. ANÁLISES

Este capítulo apresenta as análises do processo performático do Artesanato Furioso em quatro situações características das atividades do projeto: as performances de *Child of Tree* (1975),<sup>84</sup> de John Cage; *Quatre Fois* (1980), de Didier Guigue; *Wu Li* (1990), de Hans-Joaquin Koellreutter; e a performance *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron* (2016),<sup>85</sup> uma produção coletiva dos artistas do próprio Artesanato Furioso.

*Child of Tree* é uma peça oriunda da Escola de Nova York, que já foi executada por diversos músicos em todo o mundo. Sua partitura consiste em um roteiro de instruções textuais que orientam o procedimento de preparação e estruturação de uma performance. Embora sejam simples, as instruções são suficientemente detalhadas para garantir com alguma margem o resultado esperado. A performance em si deve ser realizada “como uma improvisação”, após definida a estrutura conforme as instruções do texto.

O processo performático realizado pelo Artesanato Furioso para essa peça exemplifica uma situação na qual é abordada uma obra já estabelecida no cânon da música experimental cageana. Em tal tradição, espera-se do performer uma conduta disciplinada que atenda rigorosamente às instruções propostas pelo texto. Porém, na abordagem Artesanato Furioso, a partitura é encarada apenas como um estímulo, de modo que a ação performática teria primazia sobre este. Desse modo, as instruções do texto são avaliadas de forma crítica de acordo com a sua relevância morfológica. Instruções cujo cumprimento rigoroso não influenciam o resultado da performance, poderiam, na visão do Artesanato Furioso, ser negociadas e flexibilizadas, ao mesmo tempo em que se buscara dar ênfase aos aspectos da morfologia da obra considerados relevantes e singulares pelo artista à frente do processo performático.

---

<sup>84</sup> A análise do processo performático de *Child of Tree* realizado pelo Artesanato Furioso apresentada nesta dissertação é uma adaptação do artigo *O Artesanato Furioso e Child of Tree de John Cage: uma análise morfológica através da performance* (MENEZES; FIEL DA COSTA, 2020), de minha autoria, que foi produzido no decorrer desta pesquisa e apresentado no XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

<sup>85</sup> Ao longo deste trabalho iremos abreviar o título da performance como *ÍCONES*.

*Quatre Fois* é uma peça cuja partitura foi escrita no formato de um *script* (um poema) inscrito numa folha de papel contendo algumas palavras espalhadas, que podem ser interpretadas livremente servindo de estímulo para a produção da performance, e algumas instruções quanto à estruturação temporal da peça. Ao contrário do que acontece em *Child of Tree*, o *script* deixa muitas lacunas a serem completadas por escolhas do performer, que passa a atuar efetivamente como uma espécie de coautor, sendo este responsável não só pela execução, mas também pela concepção do material sonoro e da estrutura, tomando apenas alguns critérios básicos como estímulo. Desse modo, a abertura deixada pelo projeto composicional permitiu o surgimento de diversas versões da peça, muitas das quais divergiam significativamente umas das outras, especialmente quando se davam em contextos mais distantes espacial e temporalmente. Nesse caso foi possível observar uma situação onde houve o contato direto com o compositor da peça na montagem (nas versões do whypatterns\_) e compará-la a uma outra situação onde se optou por evitar tal contato, priorizando as instruções do *script* original enquanto estímulo para a ação performática (nas versões do Artesanato Furioso).

*Wu Li* é uma peça escrita como uma partitura gráfica. Porém, ao contrário do que acontece em *Quatre Fois*, onde as palavras da partitura são interpretadas de maneira bastante subjetiva, a partitura de *Wu Li* consiste de um diagrama com instruções precisas quanto à maneira como deve ser lido e ao significado dos símbolos utilizados. A análise de *Wu Li* apresentada neste trabalho está dividida em duas partes: na primeira foi feito um detalhamento sobre o processo performático da versão produzida pelo Artesanato Furioso; na segunda foi feita uma análise comparativa das sonoridades da versão do Artesanato Furioso e da versão produzida pelo próprio compositor, Koellreutter, mostrando como duas abordagens distintas, mesmo utilizando como estímulo a mesma proposta composicional, resultaram em diferenças profundas em suas respectivas sonoridades devido às decisões tomadas no processo performático.

/CONES se distingue dos demais casos abordados, pois não se trata de uma peça composta por um compositor individual, e sim de uma performance colaborativa produzida coletivamente pelos próprios participantes do projeto Artesanato Furioso. Nesta performance, foi dada uma especial atenção ao planejamento e à logística necessários para sua realização, devido à complexidade

do processo e aos possíveis riscos para as pessoas envolvidas. A performance ocorreu em três etapas, das quais as duas primeiras ocorreram simultaneamente: a primeira parte consistiu do processo de destruição de um piano velho, que em seguida foi convertido em *string piano*; imediatamente após a finalização do processo de conversão do piano, foi executada uma versão, produzida pelo Artesanato Furioso, da peça *Ícone* de Jean-Pierre Caron.

O foco das análises apresentadas neste trabalho será o processo performático desenvolvido pelos artistas, no qual consideramos, além das apresentações, as etapas de preparação, ensaios, decisões interpretativas e o pensamento e objetivos por trás dessas decisões. Nos casos em que as peças foram apresentadas mais de uma vez, as versões produzidas, cujos registros ou relatos dos processos performáticos são acessíveis, serão consideradas e comparados com o propósito de verificar o grau de variação e conservação morfológica e o impacto morfológico resultante das decisões tomadas, recursos disponíveis, especificidades do contexto onde ocorreram e os caminhos percorridos em cada versão.

Quanto ao material de análise, serão utilizadas as gravações disponíveis, tanto as publicadas quanto as fornecidas pelos próprios integrantes do Artesanato Furioso, as informações coletadas em entrevistas e conversas com os artistas envolvidos e os textos publicados pelos membros do projeto referentes à prática do Artesanato Furioso e às obras abordadas, especialmente os textos científicos, como artigos, dissertações e teses.

É importante esclarecer que as análises aqui apresentadas não se tratam de análises das peças em si, mas do processo performático desenvolvido pelo Artesanato Furioso. O objetivo é apresentar informações que possam esclarecer como os artistas envolvidos no projeto lidavam com questões ou situações específicas exemplificadas nos casos analisados, como era feita a abordagem dos estímulos escolhidos, o planejamento, a preparação e a execução das performances. Por isso as análises tendem a apresentar uma caráter mais descriptivo do processo realizado, porém devido às particularidades de cada caso analisado, seja pelo caráter distinto de cada peça, seja pelo tipo e pela quantidade de material disponível, há distinções na metodologia de cada análise, de acordo com as especificidades de cada situação.

Os dois primeiros casos, *Child of Tree* e *Quatre Fois*, apresentam um volume maior de material disponível, inclusive análises que já foram realizadas por artistas envolvidos nas performances em questão, a partir das quais foi possível coletar dados relevantes para esta pesquisa. Além disso, tratam-se de peças que estão entre as mais tocadas pelo Artesanato Furioso, o que possibilitou a comparação entre diferentes versões produzidas no projeto e o mapeamento das decisões e mudanças de conduta ou contexto que resultaram em variações entre as versões. Em ambos os casos se tomou como dados principais os relatos, depoimentos, anotações e análises produzidas pelos artistas envolvidos, o que possibilitou uma análise com o foco nas decisões tomadas pelos artistas em seu processo performático. Tais dados foram também comparados com as instruções das partituras, para traçar as relações entre a ação performática e os estímulos adotados, e com as gravações disponíveis, para identificar, de uma perspectiva mais concreta, o impacto morfológico das decisões tomadas durante o processo.

Já os outros dois casos, *Wu Li* e */CONES*, representam situações nas quais ocorreu apenas uma performance das peças abordadas. Por isso, na análise da performance de *Wu Li*, optei por fazer uma comparação entre a versão do Artesanato Furioso e uma outra versão, produzida pelo próprio compositor da peça, a qual adotou um procedimento mais tradicional. A comparação teve como objetivo evidenciar as particularidades das soluções adotadas pelo Artesanato Furioso para a performance desta peça. Nesta comparação foram consideradas as distinções morfológicas entre as duas versões, especialmente em relação ao conteúdo sonoro (sonoridade, timbres, textura, dinâmica, contrastes, silêncio, etc.). Esta análise parte primariamente da identificação de tal conteúdo sonoro a partir da escuta das gravações e, em seguida, busca confirmar e reforçar os dados analisados por meio dos espectrogramas das gravações utilizadas.

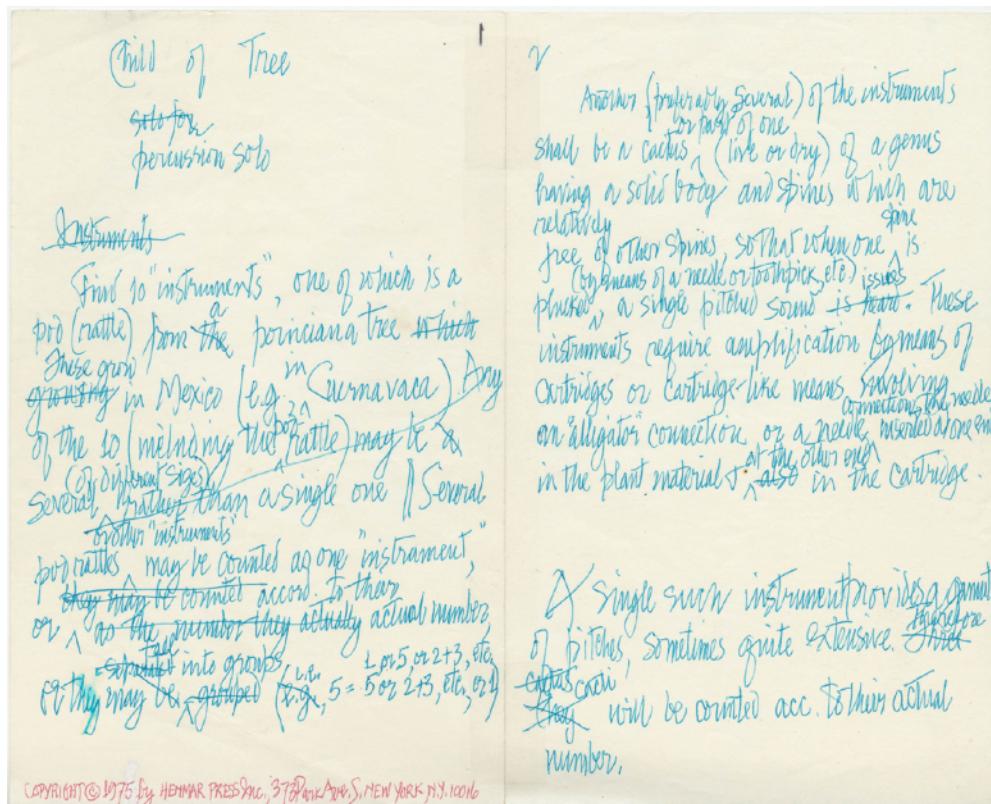
*/CONES*, por outro lado, se distingue dos demais casos, tanto por se tratar da estreia de uma peça, a qual não voltou a ser executada até então, sendo assim a única versão existente, quanto por se tratar de uma produção do próprio Artesanato Furioso. Além disso, seu processo de preparação foi muito mais longo e metódico que o habitual, devido à complexidade de sua execução. Na análise deste caso foi dada uma ênfase maior à descrição do processo performático como um todo, desde a concepção e o planejamento da proposta até sua realização. Tal descrição

foi construída a partir de depoimentos dos artistas envolvidos coletados por meio de entrevistas. Porém não foi possível realizar uma análise aprofundada do resultado sonoro de ÍCONES devido à ausência de uma gravação integral da performance. Foi encontrada apenas uma gravação de áudio da etapa final da performance.

### 3.1. *Child of Tree* (1975)

*Child of Tree* é uma peça “para percussão solo utilizando materiais vegetais amplificados” (JOHN CAGE, c2016, tradução nossa),<sup>86</sup> composta por John Cage em 1975. Originalmente ela foi utilizada como acompanhamento para dança, na peça coreografada *Solo*, de Merce Cunningham. Sua partitura consiste numa série de instruções verbais referentes à preparação e estruturação da performance, a qual deve ser executada como uma improvisação. A partitura publicada é o próprio rascunho manuscrito, no qual é possível ver uma série de rasuras (Figura 13).

**Figura 13 —** Páginas 1 e 2 da partitura de *Child of Tree*



**Fonte:** Partitura de *Child of Tree* (CAGE, 1975, p. 1-2)

<sup>86</sup> “For solo percussion using amplified plant materials.” (JOHN CAGE, c2016)

A decifração do texto exige um certo esforço do intérprete, seja pela caligrafia de difícil compreensão, seja pela aparente ambiguidade de algumas instruções. Estas orientam o processo de escolha dos *instrumentos* e da divisão das seções da música. Deverão ser escolhidos dez *materiais vegetais*, ou seja, plantas ou objetos compostos de materiais derivados, para servirem como instrumentos. Não é permitida a utilização de instrumentos musicais convencionais com altura definida (marimba ou xilofone, por exemplo). É exigido que um dos instrumentos seja um cacto e outro uma vagem de flamboiã. Os instrumentos são dispostos aleatoriamente e numerados de 1 a 10. Há também recomendações quanto à amplificação dos instrumentos (CAGE, 1975, p. 2), especialmente aqueles cujos sons possuem pouca intensidade.

Em seguida a peça deve ser estruturada por meio de operações de acaso. Para todos os sorteios Cage propõe a utilização do *I Ching*, cujos resultados obtidos deverão ser interpretados através de tabelas (Figura 14) que convertem os 64 resultados possíveis nas opções aplicáveis conforme o caso.

**Figura 14** — Tabela de conversão do *I Ching* para valores de 1 a 4

1-16 : 1	33-48 : 3
17-32 : 2	49-64 : 4

Handwritten notes above the table:

- To the left of the first column: "Divide the sign into parts by means of the coin oracle of the I Ching."
- To the right of the second column: "Describe or give reference."
- To the far left: "see also H.A.V."

**Fonte:** Partitura de *Child of Tree* (CAGE, 1975, p. 4)

A duração total da peça é fixada em 8 min, divididos em partes de 1 a 4 min, de acordo com os resultados obtidos nos sorteios. Para garantir a duração total de 8 min exige-se que a última parte seja reduzida caso ultrapasse o tempo máximo. Se, por exemplo, os resultados convertidos obtidos forem 3, 1, 2 e 4, respectivamente, totalizando 10 min, a última parte será reduzida para 2 ( $3 + 1 + 2 + 2 = 8$ ). Na partitura não está explicitado um limite de partes, entretanto não é

mencionado nenhum caso com mais de quatro partes. Para Shultis (2000, p. 95), fica implícito que a peça poderá ter no mínimo duas e no máximo quatro partes. O autor afirma que, em uma conversa por telefone com Cage, o compositor confirmou isso. Assim, Shultis concluiu que apenas as três primeiras partes seriam sorteadas e a última seria igual ao tempo restante para completar os 8 min. Com base nisso o autor admite que cometeu um equívoco em sua primeira performance ao fazer uma divisão de cinco partes (3, 1, 1, 1, 2). Porém essa interpretação contradiz a instrução que diz que “se a adição da 3<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup> partes fizer uma duração de 9 ou 10, reduza-a para um número fazendo uma duração total de 8” (CAGE, 1975, p. 4, tradução nossa),<sup>87</sup> afinal, se a duração da quarta parte corresponde ao tempo restante, não faz sentido que a partitura menciona um caso em que sua duração tenha sido obtida por sorteio. Diante disso concluímos que, ou Cage de fato não teria previsto a possibilidade de uma divisão com mais de quatro partes, ou simplesmente não teria considerado necessário, ou relevante, especificar detalhadamente no texto como proceder nesse caso específico. Após a divisão das partes, é feita a distribuição dos instrumentos, sendo o instrumento nº 10 reservado para a última parte e os demais instrumentos sorteados e distribuídos entre as demais.

### **3.1.1. Processo performático de *Child of Tree* no Artesanato Furioso**

Para esta análise utilizaremos as performances de *Child of Tree* realizadas por Ch Malves<sup>88</sup> e Candice Didonet. Alves (2020a)<sup>89</sup> relata que realizou cinco performances da peça. Uma delas foi realizada como parte do projeto Ambiências IV, em 17 de abril de 2015, no espaço cultural Cosmopopéia, em João Pessoa-PB (Figura 15) e sua gravação em vídeo foi publicada no YouTube<sup>90</sup> (CHILD OF TREE, 2015).

---

<sup>87</sup> “If the addiction of the 3rd or 4th part makes a length of 9, or 10, reduce it to a number making a total of length 8.”

<sup>88</sup> Nome artístico de Carlos Henrique de Moraes Alves.

<sup>89</sup> Transcrição das mensagens de texto no Apêndice H.

<sup>90</sup> Disponível em: <https://youtu.be/m0-6fXZJ4qU>. Acesso em: 9 set. 2020.

**Figura 15 —** Performance de *Child of Tree* em apresentação do Artesanato Furioso na Cosmopopeia (2015)



Ch Malves (à esquerda, de costas) manipulando os materiais vegetais, Esmeraldo Pergentino Filho (atrás) controlando a mesa de som e Candice Didonet (à direita) realizando coreografia. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

O autor abordou uma outra versão em um capítulo da sua dissertação de mestrado (ALVES, 2018, p. 43–50) e no artigo *Aspectos da Pesquisa Artística e Morfologia Musical na montagem da obra Child of Tree (John Cage) - 1975* (ALVES, 2017). Tais fontes servirão de base para entendermos como ele pensou e preparou sua performance de *Child of Tree*. Alves descreve a peça da seguinte forma:

Resumidamente a peça é criada com a seguinte estrutura: dez objetos vegetais distribuídos num intervalo de oito minutos. Sorteamos a quantidade de partes, a quantidade de instrumentos em cada parte, o tempo de execução de cada instrumento e a ordem que os instrumentos aparecerão. (ALVES, 2018, p. 45)

Estamos aqui diante de uma proposta completamente diferente da de Shultis. Enquanto a preocupação deste parece ser de manter um compromisso de fidelidade à proposta composicional, buscando a maneira mais disciplinada de proceder e de executar a peça, o objetivo do Artesanato Furioso seria alcançar o potencial máximo da proposta, segundo seus próprios critérios, e enfatizá-lo na ação performática. Portanto, não convém nos deter a um simples olhar que avalie (ou julgue) a correspondência entre o resultado e proposta composicional. Nos concentraremos no acontecimento musical como ele de fato ocorreu, avaliando seu conteúdo concreto, suas potencialidades e particularidades.

A primeira decisão, que ilustra o modo de trabalho do Artesanato Furioso, foi a mudança no procedimento utilizado nas operações de acaso. Embora Cage seja específico quanto ao uso do *I Ching*, pouco importaria, nesse contexto, a metodologia utilizada contanto que fosse similar em termos de resultado combinatório. Na performance de *Child of Tree* pelo Artesanato Furioso se optou, portanto, pela utilização de um método de sorteio diferente, de modo que se conservasse o caráter randômico do sorteio sem, no entanto, afetar a normatividade da partitura. Há, no entanto, versões onde Alves abriu mão completamente da etapa do sorteio, tomando apenas o cuidado de organizar as ações no intervalo de 8 min exigido pela peça.

Existiram versões onde eu pegava os objetos ques [sic] estavam a vista pra tocar e só organizava eles em oito minutos, pulava a parte do sorteio.

Aparentemente o "sorteio" em si é um artifício que o compositor coloca pra garantir alguma diversidade. A gente viu que nem sempre isso garante. (ALVES, 2020b)

Tal decisão, poderia parecer controversa na perspectiva da relação entre intérprete, partitura e compositor, especialmente num contexto onde a tradição de performance impõe ao intérprete uma postura de total obediência ao texto musical. Por outro lado, o procedimento adotado por Alves, de abrir mão da etapa do sorteio partindo diretamente para um planejamento próprio, não afetou a morfologia da obra, se considerarmos que o resultado escolhido é equivalente a um dos resultados possíveis de serem obtidos por meio do sorteio. Logo, em casos como esse em que o procedimento realizado se torna imperceptível ao espectador, o rigor no cumprimento da instrução seria morfológicamente irrelevante.

Alves (2018, p. 45) destaca que considerou como ponto principal de sua interpretação o enunciado que diz que “Usando um cronômetro, o solista improvisa tornando clara a estrutura temporal por meio dos instrumentos. Esta improvisação é a performance” (CAGE, 1975, p. 7, tradução nossa).<sup>91</sup> Devemos considerar que Cage tem uma ideia bem específica ao tratar de improvisação em suas obras, exigindo do performer uma atitude disciplinada que se abstenha dos clichês e gostos pessoais (FIEL DA COSTA, 2016a, p. 70). A instrução quanto à necessidade

---

<sup>91</sup> “Using a stop watch, the soloist improvises clarifying the time structure by means of the instruments. This improvisation is the performance.”

de tornar clara a estrutura por meio dos instrumentos exerceu uma forte influência nas decisões de Alves em relação à estruturação de sua performance.

O planejamento das performances de Alves foi fruto do seu estudo da morfologia da proposta a ser performada. Ao invés de uma interpretação livre, ou de uma preparação baseada apenas nas informações presentes na partitura ou expressas em falas do compositor, Alves realizou uma análise crítica da morfologia da peça por meio da comparação de diversas performances registradas. Após esse mapeamento foi possível enxergar um panorama de como a peça habitualmente soa em diversas combinações, quais seriam os elementos recorrentes e como a peça se desenvolve no tempo. Em seguida, o áudio do trecho que se queria investigar (que o autor chamou de seção “Cactos”) foi isolado e analisado visualmente por meio de seu espectrograma. De acordo com o autor, por meio da comparação das diferentes gravações, foi possível identificar as variações e semelhanças morfológicas nas diversas versões da peça.

Segundo Alves, este método foi motivado também pelo desejo de evitar o clichê, atendendo às exigências do tipo específico de improvisação que Cage aplica em suas obras. Uma vez mapeados os gestos recorrentes nas performances analisadas, notou-se a persistência desses clichês. A pesquisa realizada antes da preparação da performance não tinha, portanto, como objetivo encontrar referências a serem repetidas, mas exatamente o oposto: identificar os gestos comuns para evitá-los e buscar alternativas não exploradas. Alves (2018, p. 48–49) menciona, por exemplo, que ao identificar que o gesto mais comum na seção do cacto era o que ele chamou de *pinçado* optou por utilizar um gesto diferente, a *fricção*. Entretanto, Alves não discute a relação entre o *pinçado* e as instruções expressas na partitura. Ao apresentar as especificações para a escolha do cacto, Cage sugere que os espinhos do cacto sejam “relativamente livres de outros espinhos, de modo que quando um espinho for pinçado (por meio de uma agulha ou palito, etc.), emita um tom único” (CAGE, 1975, p. 2, tradução nossa).<sup>92</sup> É possível que este trecho tenha influenciado boa parte das performances observadas, caso os artistas tenham interpretado a passagem como uma instrução quanto à maneira como o cacto deveria ser tocado. Por outro lado, as instruções

---

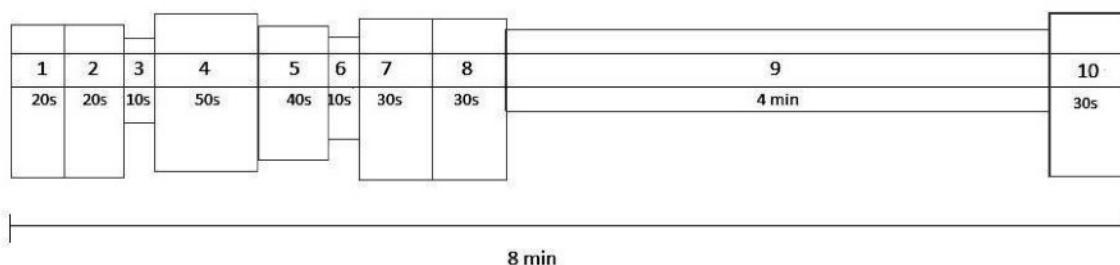
<sup>92</sup> “Another (preferably several) of the instruments should be a cactus (live or dry) of a genus having a solid body and spines which are relatively free of other spines, so that when one spine is plucked (by means of a needle or toothpick, etc.), a single pitched sound issues.”

das duas primeiras páginas se referem à escolha dos instrumentos, logo, o trecho em questão poderia ser interpretado apenas como um critério para a escolha do cacto e não necessariamente como uma instrução quanto à maneira como deveria ser tocado. As únicas instruções explícitas quanto ao modo de tocar aparecem na última página, que resume a performance como uma “improvação” e instrui o performer a evitar ao máximo produzir sons além dos sons produzidos com os instrumentos (CAGE, 1975, p. 7). Outra possível causa poderia ser a intuitividade do gesto, que seria uma das maneiras mais simples e seguras de produzir som a partir de um espinho. Ou ainda, a própria rede de influências no campo social da música, no momento em que um artista tem contato com uma performance realizada por outro, aquela performance pode se tornar uma potencial influência e assim, a menos que haja um posicionamento ativo de não imitação daquele modelo (como no caso da performance de Ch Malves), a tendência é a perpetuação das referências a que o artista foi exposto, colaborando com o estabelecimento do clichê.

Em relação à estruturação e distribuição dos instrumentos, pouco é relatado por Alves, com exceção da apresentação de um esquema (Figura 16) com o resultado final da distribuição dos instrumentos:

**Figura 16 — Distribuição dos instrumentos na performance de *Child of Tree* de Ch Malves**

Estrutura Formal Final *Child of Tree*



Legenda:

1-Balafon 2-Folhas Secas 3-Casca de Palmeira 4-Bambu 5-Sementes 6-Galho Retorcido 7-Molho de Folhas Verdes  
8-Galhos Finos 9-Cacto (Amplificado) 10-Vagem (Amplificado)

**Fonte:** ALVES, 2017, p. 5.

Não são fornecidos detalhes quanto ao procedimento utilizado, mas constatando que Alves (2017, p. 5) estava ciente de que a proposta da peça limita a divisão da estrutura da peça a um máximo de 4 partes, de 1 a 4 min cada, fica subentendido que essas partes com duração de apenas alguns segundos são consequência de uma subdivisão das partes geradas no sorteio original. Ou seja, uma vez feita a divisão das partes, Alves optou por definir também a duração de cada instrumento dentro da parte, de modo que seria utilizado um instrumento de cada vez sem repetição. Comparando com performances realizadas por outros músicos, percebemos que, enquanto é comum a utilização de mais de um instrumento simultaneamente (e até interação entre eles) ou ainda a retomada de instrumentos dentro de sua respectiva seção, Alves escolhe seguir um caminho linear, utilizando um único instrumento de cada vez. Tal escolha enfatiza o contraste entre a complexidade do set (um conjunto de 10 instrumentos) e a efemeridade do material (onde cada um seria utilizado uma única vez por apenas um curto período de tempo).

Outro método adotado em algumas versões não passa pela etapa de fixação da ordem dos instrumentos, como já foi mencionado acima. Segundo Alves (2020b), com o tempo, experiência e amadurecimento do entendimento de como a música deveria soar, o artista teria constatado que nem sempre o resultado aleatório cumpria seu objetivo. Segundo o autor, o objetivo de Cage não seria o acaso em si, mas garantir diversidade sonora, ao mesmo tempo em que se evitaria a intencionalidade do intérprete. Para Cage, mais do que uma conduta disciplinada por parte do intérprete, seria exigido que o resultado sonoro seja representativo de uma postura nesse sentido (evitando-se o clichê). A princípio pode parecer contraditório sugerir que se “improvise” e, ao mesmo tempo, exigir que seja executada uma ação sem que haja uma tomada de decisão. O aparente paradoxo é esclarecido quando se reconhece a relevância do resultado sonoro no projeto cageano. É seguindo tal raciocínio que Alves, em uma de suas montagens, decide abandonar o sorteio partindo direto para uma configuração considerada “válida”. Mesmo ciente de que tal critério é controverso, pelo menos na perspectiva da relação compositor–obra–performer, as decisões de Alves se baseiam na avaliação do impacto morfológico dos procedimentos descritos na partitura. Trata-se, portanto, não de uma simples atitude anárquica para com o projeto composicional,

mas de uma substituição dos procedimentos, cuja mudança, segundo o autor, não resultaria em desvios em relação ao resultado sonoro esperado na proposta original.

Outra decisão importante diz respeito ao resultado da divisão, mais especificamente à proporção entre as partes. Em vez de adotar o primeiro resultado obtido, o procedimento do sorteio da divisão das partes foi feito várias vezes e em seguida foi selecionado o resultado que mais agradou aos objetivos da performance. A opção selecionada foi justamente a mais desproporcional, resultando em uma longa seção de solo de cacto (4 min) contrastando com uma grande quantidade de instrumentos distribuídos em um período de tempo relativamente curto. Assim, após a divisão, nenhum instrumento, com exceção do cacto, chega a ser utilizado por mais de 50 s (como já vimos na Figura 16, p. 103). Essa disposição se preserva na maioria das performances realizadas por Alves (mesmo havendo alguma variação na ordem dos instrumentos) o que evidencia a escolha ativa do performer direcionando a conformação da forma, em vez de entregar o resultado ao acaso, como propõe literalmente a partitura. As instruções presentes na partitura não recomendam (mas também não proíbem) que se proceda dessa forma, porém tal procedimento seria coerente com o projeto performático do Artesanato Furioso. Se o foco é a ação performática, de fato é preferível que se opte pelo resultado que melhor destaque os pontos que se pretende enfatizar na performance. Dessa forma, desde que se mantenha a essência da metodologia, o procedimento é preservado ao mesmo tempo em que se obtém o resultado de maior potencial. Aqui se aplicaria a mesma lógica, discutida anteriormente, que fundamentou a versão onde se abriu mão da etapa do sorteio. Para o espectador seria imperceptível a quantidade de sorteios realizados, ou a própria realização ou não do sorteio, antes da fixação da estrutura da peça; bem como a metodologia de sorteio utilizada (a utilização ou não do *I Ching* ou a opção por outro método equivalente em termos de probabilidade), uma vez que os sorteios, a estruturação da peça e a distribuição dos instrumentos são realizados antes da realização da performance, ou seja, longe do olhar do público.

Outra característica das performances de *Child of Tree* realizadas pelo Artesanato Furioso é a inclusão de uma parte de dança, interpretada por Candice Didonet (Figura 17). Embora isso não estivesse prescrito na partitura, foi

considerado interessante para a performance resgatar este aspecto do seu contexto original.

**Figura 17 —** Candice Didonet realizando coreografia na performance de *Child of Tree* (2015)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Alves explica como optou por utilizar uma metodologia para a coreografia baseada nas instruções da partitura adaptando o procedimento de escolha dos instrumentos e divisão das partes para as posturas e gestos da coreografia:

Enriquecendo a versão analisada com a presença da artista do corpo Ma. Candice Didonet, desenvolvendo uma coreografia seguindo processo criativo semelhante ao que estabelecemos para a parte musical: instruções da partitura original e, em vez de instrumentos, foram utilizados dez gestos desenvolvidos por Merce Cunningham dispostos pelo cenário. Esse formato foi fiel à origem da peça, que serviu muitas vezes como trilha sonora dos espetáculos de dança do Merce Cunningham. Como John Cage não estabelecia nenhuma conexão direta entre seus sons e a coreografia de Cunningham, optamos por produzir o mesmo procedimento, trabalhando paralelamente nossas partes, nos encontrando para discutir o processo mas sem nenhum tipo de ensaio prático, até a hora da execução. (ALVES, 2018, p. 50)

Esclareço aqui que a parte de dança realizada nas performances do Artesanato Furioso não foi a mesma utilizada por Merce Cunningham. Apesar da referência à parceria entre Cage e Cunningham, a coreografia realizada por Candice Didonet foi uma criação do próprio Artesanato Furioso. Assim, ao mesmo tempo em que se optou por estabelecer uma referência, ao utilizar como material os gestos criados por Cunningham ao procedimento de sorteio e estruturação criado por Cage, a própria montagem e a escolha do procedimento descrito acima foi uma decisão criativa dos performers.

A independência entre a coreografia e a música, característica marcante da metodologia de trabalho de Cage quando realizava acompanhamento de dança para Cunningham, foi considerada fundamental para a proposta. Propostas coreográficas que tentassem estabelecer relação direta entre dança e sons perderiam, neste caso, algo de sua “essência”. Em uma das performances de Shultis, realizada em 1989, por exemplo, ele decide unir “dança e música em uma só pessoa” (SHULTIS, 2012). Percebemos que os gestos realizados por ele são consequência do ato de tocar os instrumentos, com o acréscimo eventual de algum gesto mais autônomo. Na performance do Artesanato Furioso, por outro lado, a dimensão do acaso, na perspectiva morfológica, é valorizada e enfatizada, tanto na relação entre coreografia e música, quanto na relação entre a sutil gestualidade do músico e o intenso volume sonoro gerado pela amplificação de alguns itens do set.

Percebemos também que, na abordagem do Artesanato Furioso, é dada à coreografia e à dimensão visual da performance o mesmo grau de importância do aspecto sonoro. Isso fica evidente, por exemplo, na escolha de utilizar para os gestos da coreografia um procedimento equivalente ao utilizado para os instrumentos e na ênfase na independência entre as duas partes. Vimos no capítulo anterior que para o Artesanato Furioso todos os aspectos da performance são considerados igualmente importantes. Ou seja, na perspectiva da performance, a coreografia, nesse caso, não seria simplesmente um acréscimo ornamental à música. Da mesma forma, a parte sonora não é tratada de maneira meramente funcional, apenas como acompanhamento para um elemento principal, que seria a dança. A performance no projeto é entendida de tal modo que a versão de *Child of Tree* do Artesanato Furioso consiste de fato em um dueto: entre materiais vegetais e gestos, entre percussionista e coreógrafa, entre Ch Malves e Candice Didonet.

### 3.1.2. Resultados da análise

Como dito anteriormente, a nossa análise teve como foco as decisões interpretativas realizadas no processo de preparação das performances de *Child of Tree* realizadas pelo Artesanato Furioso e o efeito de tais decisões na sonoridade da peça. Lembramos que não se trata de uma análise da peça em si, mas do processo performático desenvolvido pelo Artesanato Furioso. Por isso é importante ter em mente que a proposta do projeto artístico do Artesanato Furioso não é buscar a maneira considerada mais “correta” do ponto de vista da tradição de performance das obras de John Cage, ou simplesmente cumprir as instruções da partitura de uma maneira disciplinada e acrítica. A abordagem do Artesanato Furioso se volta sobretudo para a performance, ou seja, a maneira de colocar a música em cena visando o resultado final e a maneira como ele é apresentado ao fruidor. Considerando o projeto composicional não como uma verdade absoluta, considerando-a como um estímulo para a ação performática, e partindo do pressuposto de que tal ação performática deve ponderar quais seriam os elementos singulares a serem garantidos e quais seriam os elementos supérfluos a serem descartados, muitas vezes os caminhos encontrados pelo Artesanato Furioso não serão exatamente aqueles prescritos pelo texto. A particularidade aqui é que esse tipo de abordagem, aparentemente iconoclasta, busca alcançar da melhor forma possível, justamente aquilo que o projeto composicional parece exigir, em termos morfológicos, não descuidando, inclusive, da manutenção da identidade sonora da peça em questão.

Na Tabela 1 listamos algumas características da peça *Child of Tree* fazendo um paralelo entre as instruções da partitura, a solução habitual (ou seja, como a peça geralmente é tocada por outros músicos) e a solução adotada nas performances do Artesanato Furioso.

**Tabela 1 — Análise das performances de *Child of Tree***

<b>Item</b>	<b>Instrução da partitura</b>	<b>Solução habitual</b>	<b>Artesanato Furioso</b>
<b>Instrumentação</b>	10 materiais vegetais, entre eles um cacto e uma vagem de flamboiã.	10 materiais vegetais, sendo um deles um cacto; Nem sempre as plantas são das espécies sugeridas por Cage;  Em algumas performances foram utilizados instrumentos musicais de madeira não convencionais;  Em algumas performances foram utilizados outros tipos de materiais (ex: água derramada em recipientes de madeira).	10 materiais vegetais entre eles um cacto e uma vagem, ambos de espécies encontradas na região;  Em algumas performances foi utilizado um balafom de cabaças africano.
<b>Sorteio</b>	Valores sorteados através do <i>I Ching</i> e convertidos através de tabelas da partitura.	Não é possível determinar pela observação.	Sorteio simples dos elementos a justapor;  Não foi utilizado o <i>I Ching</i> ;  Em algumas performances se optou por não realizar o sorteio.
<b>Duração</b>	8 min	8 min	8 min
<b>Subdivisão</b>	2 a 4 partes de 1 a 4 min cada.	Na maioria dos casos a subdivisão não é precisamente perceptível;  A divisão se torna mais perceptível nos casos em que o performer opta por utilizar todos os instrumentos atribuídos à seção simultaneamente, ou quando o conjunto de instrumentos de cada seção é mais contrastante.	Divisão em partes de 1 a 4 min, dando preferência a uma divisão assimétrica, sempre com ênfase na seção do cacto (atribuindo a ele a parte mais longa);  Devido à escolha de não retomar os instrumentos utilizados e de utilizar apenas um de cada vez, é perceptível apenas uma divisão em 10 partes (uma para cada instrumento), sendo 9 curtas e uma mais longa (a do cacto).
<b>Distribuição dos instrumentos</b>	Aleatória pré-fixada (por meio de sorteios com o <i>I Ching</i> )	Provavelmente aleatória, porém não é possível perceber se foi definida por meio de sorteio, nem se foi fixada previamente ou improvisada no momento da performance.	Aleatória, porém sempre com o cacto posto intencionalmente na seção mais longa;  Optou-se por não utilizar dois instrumentos ao mesmo tempo e nunca retomar um instrumento já utilizado.

Item	Instrução da partitura	Solução habitual	Artesanato Furioso
<b>Performance</b>	Improvisação com estruturação pré-definida.	Improvisação, porém a relação com a estrutura nem sempre é perceptível.	Improvisação; Optou-se pela utilização da fricção no cacto, evitando o uso do pinçado.
<b>Dança</b>	Não há prescrição para a inclusão da dança;  A partitura foi publicada como uma peça para percussionista solo.	Geralmente ausente.	Optou-se pela inclusão da dança;  A performance da dança foi construída utilizando 10 gestos desenvolvidos por Merce Cunningham organizados com um método de sorteio semelhante ao utilizado nos instrumentos;  Para se aproximar da maneira como Cage e Cunningham trabalhavam, cuidou-se de evitar estabelecer relações causais entre coreografia e som.

**Fonte:** Elaborada pelo autor.

A partir desta análise podemos notar que nem sempre é possível perceber, por meio da observação e escuta da performance, se o performer cumpriu rigorosamente as instruções prescritas na partitura. Uma decisão performática que a princípio se desvia da instrução expressa no texto não necessariamente geraria um resultado incoerente com a proposta composicional, se o considerarmos a partir de uma perspectiva morfológica. Ou seja, o cumprimento exato da instrução do texto não garante o resultado sonoro pretendido, da mesma forma que o caminho proposto pelo texto não seria necessariamente o único caminho possível para se obter o resultado sonoro desejado. Logo, uma disciplina de performance comprometida em expressar as características essenciais da obra abordada não deveria restringir a autonomia e criatividade do performer, assim como o exercício de tal liberdade não precisaria necessariamente romper com a proposta do projeto composicional, pelo menos na perspectiva do resultado sonoro.

### 3.2. *Quatre Fois* (1980)

*Quatre Fois* é uma peça composta por Didier Guigue em 1980 que não apresenta instrumentação definida. Sua partitura (Figura 18), que Luã Brito (2019, p. 47) classifica como um *script*, consiste em uma folha com cinco palavras-chave: *naissance* (nascimento), *jeux d'ombres* (jogos de sombras), *jeu de lumière* (jogo de luz), *éclats* (estilhaços) e *poussière* (poeira).

**Figura 18 — Partitura script de *Quatre Fois***



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Cada palavra representa uma seção e o título da peça, também escrito na folha, é a própria instrução quanto à maneira de estruturar a peça: *Quatre fois* (quatro vezes). De acordo com as instruções escritas numa bula,<sup>93</sup> o ciclo de cinco partes deve ser repetido quatro vezes, porém cada repetição deve ser mais curta que a anterior. No *script* original não há instruções quanto ao conteúdo de cada

<sup>93</sup> Conjunto de instruções anexas a uma partitura com orientações para o intérprete sobre como a partitura deve ser lida e executada e sobre o significado dos símbolos utilizados na notação.

parte, de modo que a interpretação da palavra-chave fica livre e a cargo do performer. Também não há indicação explícita quanto à ordem das palavras. Embora a disposição espacial das palavras no papel possa influenciar o performer a adotar um caminho linear, lhe é permitido escolher livremente como a sequência das partes será organizada. Segundo Brito (2019, p. 48–49, 51), durante as execuções da peça, era comum a confecção de “partituras de performance”, onde eram registradas as decisões dos intérpretes quanto à sua estruturação e realização e fixados elementos deixados em aberto pela proposta. Geralmente tais partituras, após confeccionadas, passavam a substituir a partitura original, servindo de guia principal para a performance, o que reforçava o caráter de *script* da partitura original.

Brito (2019, p. 54) conta que, desde sua composição, diversas versões da peça foram produzidas. Uma análise detalhada de cada versão e da relação entre elas está registrada em sua dissertação, intitulada *A Relação entre estímulo partitura e resultado sonoro no script “Quatro Fois” de Didier Guigue* (BRITO, 2019). Neste trabalho manteremos o foco nas versões produzidas no projeto Artesanato Furioso, considerando as demais versões apenas para parâmetro de comparação.

### **3.2.1. Versões**

Há registro de pelo menos 19 versões desta proposta, embora nem todas tenham sido executadas, sendo as três primeiras e a mais recente (2020) produzidas pelo próprio compositor, Didier Guigue, e as demais pelo whypatterns\_, Artesanato Furioso e Daniel Barbiero:

Temos as três versões de DG [Didier Guigue] nos anos de 1980, 1987 [sic]<sup>94</sup> e 2009; quatro do WP [whypatterns\_] em 2015 somadas a mais quatro de 2016. Com o Artesanato Furioso, temos uma versão em 2015, duas em 2016, uma em 2017 e em 2018; e Daniel Barbiero com duas versões em 2018. (BRITO, 2019, p. 54).

As versões de Didier Guigue citadas por Brito se caracterizam principalmente pela utilização de notação tradicional na produção das partituras de performance e pela presença de instrumentos de sopro. Das três, apenas a segunda versão (1988)

---

<sup>94</sup> No restante do trabalho o autor sempre se refere a esta versão como tendo ocorrido em 1988 (cf. BRITO, 2019, p. 54, 55, 58).

chegou a ser executada. A partitura da primeira versão (1980) foi escrita “para diversas tessituras de flauta solo” (BRITO, 2019, p. 56) e reaproveitada na terceira versão (2009), onde foi adaptada para a flauta *e-recorder Paetzold*<sup>95</sup> desenvolvida por Lex van den Broek (técnico), Johan van Kreij (programador de Max/MSP) e Cesar Villavicencio, músico que realizaria a estreia, que também não ocorreu. Já a segunda versão foi estreada pelo grupo de música experimental Úvulas Ardientes (1985–1989), “formado pelos músicos Didier Guigue (voz/fagote/sintetizadores), Daniel Allain (voz/saxofone/flauta) e Walter Schinke (voz/contrabaixo)” (BRITO, 2019, p. 58), em um evento da Funarte, em São Paulo.

Além das versões abordadas por Brito (2019) em sua dissertação, há ainda uma versão mais recente, produzida em 2020 por Didier Guigue em parceria com Daniel Allain e Walter Schinke, mesmo grupo que estreou a primeira versão tocada da peça. A versão de 2020 foi produzida no contexto da pandemia de COVID-19 e por isso adotou o formato típico das performances produzidas durante esse período, onde as partes foram gravadas separadamente por cada músico, em suas respectivas residências, e unidas posteriormente na edição.<sup>96</sup>

A segunda versão atribuída por Brito (2019, p. 62–64) ao *whypatterns\_* foi executada em um concerto do Artesanato Furioso,<sup>97</sup> realizado em 12 de maio de 2015 na Sala de Concertos Radegundis Feitosa. Tal versão tomou como base a mesma montagem produzida na primeira versão do *whypatterns\_*,<sup>98</sup> com algumas alterações baseadas em consultas ao compositor. Da mesma forma, a terceira versão do *whypatterns\_* também foi produzida no projeto Artesanato Furioso, que foi convidado para organizar o evento *Ambiências Musicais VI*, realizado na Casa de Cultura Cosmopopeia, em 24 de setembro de 2015 (BRITO, 2019, p. 65).<sup>99</sup> Nesta versão, o grupo experimentou realizar a montagem em um tempo

<sup>95</sup> A flauta doce Paetzold é um tipo de flauta doce com o corpo retangular, cujo design foi patenteado por Joachim e Herbert Paetzold em 1975. A *e-recorder* (flauta doce eletrônica) em questão trata-se de uma variação da flauta Paetzold, na qual foram adicionados sensores que enviam sinais MIDI para serem processados por softwares (BRITO, 2019, p. 57–58).

<sup>96</sup> Vídeo da performance disponível em: <https://youtu.be/BdtFnxmmEu0>. Vídeo da partitura com o áudio disponível em: <https://youtu.be/Sjv36m3Phzo>. Vídeo da parte isolada de Daniel Allain, antes da edição, disponível em: <https://youtu.be/8XqRPhCQQyw>. Acesso em: 12 jul. 2021.

<sup>97</sup> Divulgação do evento no Facebook disponível em: <https://www.facebook.com/events/1591036734514741/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

<sup>98</sup> A primeira versão de *Quatre Fois* realizada pelo *whypattern\_* foi apresentada em 21 de abril de 2015, no pátio do CCTA, UFPB, na inauguração da Galeria de Arte Lavandeira. A gravação está disponível em: <https://soundcloud.com/whypatterns/quatre-fois>. Acesso em: 5 jul. 2021.

<sup>99</sup> Divulgação do evento no Facebook disponível em: <https://www.facebook.com/events/615674255242116/>. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/DEB-JtWIC2k>. Acesso em: 5 jul. 2021.

consideravelmente mais curto, entretanto o resultado não foi satisfatório para o grupo, motivo pelo qual a montagem dessa versão não foi utilizada novamente (BRITO, 2019, p. 67). Na versão seguinte, que também foi apresentada em um concerto do Artesanato Furioso,<sup>100</sup> o grupo retornou à montagem utilizada em suas duas primeiras versões. Nas versões produzidas pelo whypatterns\_ citadas acima, houve a preocupação de trabalhar em contato direto com o compositor, de quem se buscava obter uma “aprovação”, bem como possíveis correções e orientações, que, na visão do grupo, validariam as performances realizadas.

Dentro do contexto da música clássica europeia a função do compositor enquanto proposito e figura de autoridade dentro da divisão do trabalho da produção musical é considerada fundamental. [...] Isto pode ser uma das razões pela qual houve uma certa ‘necessidade de aprovação’ por parte do grupo [...]. Soma-se a estes fatores o fato do grupo ter sido recém-formado para executar esta peça e estar em busca de repertório para execução num processo de desenvolvimento de práxis enquanto grupo. (BRITO, 2019, p. 91–92).

Embora boa parte das performances realizadas pelo whypatterns\_ tenham ocorrido em concertos do Artesanato Furioso, no caso de *Quatre Fois* não houve a interferência direta de Fiel da Costa, diretor do projeto, nas montagens dessas versões. Em vez disso, priorizou-se o acompanhamento e sugestões do compositor, como já foi dito.

Paralelamente, foi feita, no Artesanato Furioso, uma montagem produzida e dirigida por Fiel da Costa. Sua primeira versão surgiu como consequência da ausência de dois dos três membros do whypatterns\_ numa situação de concerto. Com a oportunidade de se apresentar no *XIII Encontro Nacional de Compositores Universitários* (ENCUN), realizado em Campinas-SP, em dezembro de 2015, a intenção inicialmente era que na ocasião fosse apresentada mais uma vez a versão do whypatterns\_. Entretanto, como apenas Matteo Ciacchi pôde estar presente, foi feita nova montagem que se ajustasse ao contexto. Nesta versão, houve o aproveitamento da parte do baixo elétrico do roteiro do whypatterns\_, realizada por Ciacchi, e acrescentada a parte de Fiel da Costa, onde foram utilizados diversos materiais: cadeira arrastada, sinos turcos, chimes, roi-róis, apitos, flautas, arroz

---

<sup>100</sup> O concerto foi realizado na galeria Archidy Picado, na Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego (FUNESC), em 31 de outubro de 2015. Link do evento no Facebook disponível em: <https://www.facebook.com/events/1077150065663334/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

despejado sobre um prato, guizos e gaita. Além das duas partes executadas ao vivo, era reproduzida uma faixa gravada, montada com sons da natureza e palavras recitadas na voz de Fiel da Costa, ambos relacionados com as palavras-chave do *script*. A gravação, além de acrescentar sons que enriqueciam o conteúdo sonoro da performance e reforçavam a relação com as palavras-chave do *script*, servia como referência para garantir a invariância da estrutura temporal. Nessa montagem, diferente do que ocorreu nas versões do whypatterns\_, Fiel da Costa optou por não recorrer à opinião do compositor, mesmo este sendo acessível.

Apesar de compartilhar o mesmo contexto local, a versão de Ciacchi e Fiel da Costa abre mão propositalmente de tal colaboração continuada entre autor/intérprete considerando a proposta exclusivamente naquilo que esta fornece como dado original e de interesse para a montagem sem consultar Guigue na concepção da nova versão. Trata-se de uma composição elaborada em seus mínimos detalhes que foi concebida por Valério Fiel da Costa a partir do *script* de Guigue e acréscimo de parte de Matteo Ciacchi recuperada da versão WP1 [primeira versão do whypatterns\_] realizada anteriormente. (BRITO, 2019, p. 92).

Fiel da Costa considerou que, para a proposta do Artesanato Furioso, o *script* original seria suficiente enquanto estímulo morfológico sobre o qual seu processo performático se embasaria, sendo desnecessário, nesse caso, recorrer à aprovação do compositor. Tal fato fica evidente na constatação de Brito (2019, p. 95) de que foi justamente nas versões onde a relação com o compositor era mais próxima (nas versões do grupo Úvulas Ardientes e do whypatterns\_) onde ocorreram os maiores desvios em relação à proposta registrada no *script* original. Assim, foram feitas correções para que as instruções do *script* fossem atendidas de maneira mais precisa, como por exemplo a tradução correta do termo *poussière* (poeira) e a retirada de uma coda que havia sido acrescentada no final do último ciclo na montagem do whypatterns\_.

Desde então o Artesanato Furioso passou a adotar a montagem de Fiel da Costa e Ciacchi como base para suas performances de *Quatre Fois* — com exceção da performance realizada em uma edição especial do Artesanato Furioso, o *Breviário*,<sup>101</sup> no qual, por se tratar do recital de conclusão de curso de Luã Brito, se optou pela versão onde havia a participação de Brito. O whypatterns\_, por sua

---

<sup>101</sup> Programa do concerto disponível em: <https://www.facebook.com/events/225644021145229>. Acesso em: 30 set. 2021.

vez, em suas apresentações realizadas fora do Artesanato Furioso, desenvolveu uma outra montagem, derivada de sua primeira montagem, mas com a inclusão de Rafa Diniz, como está relatado na pesquisa de Brito (2019, p. 67–68).

Na segunda versão da montagem do Artesanato Furioso ocorreu uma mudança na qual houve a inclusão de Nyka Barros (artista que, como vimos no capítulo anterior, ingressou no projeto atuando como diretora cênica) como performer. Nesta versão, Barros assumiu a parte antes realizada por Fiel da Costa (que continuou à frente da direção artística), inclusive a parte da voz, cuja gravação foi substituída por uma nova gravação feita com a sua voz. O formato original, porém sem os sons gravados, com Fiel da Costa participando da performance, só foi retomado na última versão, realizada em 2018 (BRITO, 2019, p. 72–73).

As duas últimas versões abordadas por Brito (2019, p. 73–76) foram as realizadas na montagem de Daniel Barbiero. Semelhantemente à abordagem de Fiel da Costa, Barbiero desenvolveu uma versão sem a interferência direta do compositor, utilizando apenas o *script* original como base. Em sua montagem foram feitas marcações no próprio *script*, que serviu de suporte para uma performance improvisada. Por não haver marcações de tempo em suas anotações, não é possível saber se houve a utilização de algum recurso de cronometragem para garantir que a duração das partes ocorresse como planejado. Entretanto ao observar suas gravações, especialmente a segunda, que o músico considerou como a versão definitiva, é possível perceber que houve encurtamento dos ciclos nas repetições, o que mostra que houve a preocupação de se atender às recomendações do *script*, ao contrário do que ocorreu na versão do Úvulas Ardientes, que se tratou apenas de uma improvisação livre inspirada pelas palavras-chave, que eram recitadas durante a performance, abrindo mão das instruções quanto à estruturação e duração das seções.

### **3.2.2. Estruturação**

De acordo com as instruções do *script*, *Quatre Fois* deveria apresentar uma estrutura de quatro ciclos, sendo cada um deles dividido em cinco partes, uma para cada palavra-chave. Além disso, cada ciclo deveria ser mais curto que o anterior. Tal estruturação acarreta uma série de implicações para a performance, como por

exemplo a tendência ao estabelecimento de uma conexão entre as repetições da mesma palavras-chave, para evidenciar a estrutura, que, embora o *script* não defina como deve ser feita (nem prescreve que de fato haja uma conexão explícita), geralmente é feita por meio da escolha dos instrumentos, timbres ou ações. Ao mesmo tempo, as ações atribuídas a cada palavra-chave devem ser realizadas num espaço de tempo cada vez menor, o que muitas vezes resulta em um acúmulo de energia à medida que a performance caminha para o final.

Não há no *script* a definição exata da duração das partes, ficando a cargo do performer a escolha da estratégia de definição e manutenção do tempo, de modo que a própria não definição do tempo exato de cada parte seria uma possibilidade, contanto que se mantenha o cuidado de realizar cada repetição mais curta que a anterior, como provavelmente teria ocorrido nas versões de Daniel Barbiero produzidas em 2018 (BRITO, 2019, p. 74–75).<sup>102</sup> Porém percebemos na maioria das versões a recorrência da confecção de um roteiro com durações definidas e a utilização de um cronômetro, ou recurso semelhante, como suporte durante as performances. Tal estratégia garantiu a conservação da duração e da estrutura entre as versões que utilizaram o mesmo esquema como base. As variações surgiram apenas quando ocorreu uma decisãoativa de alterar o roteiro, como no caso da terceira versão do whypatterns\_, na qual o grupo decidiu experimentar executar a música na metade da duração da versão anterior.

Apesar da instrução do *script* quanto à maneira de estruturar a peça ser clara, nem sempre é garantido que a estrutura produzida pelo performer estará de acordo. Este ainda é responsável pela confecção da estruturação final, podendo haver no exercício do seu papel o descumprimento das diretrizes propostas. Tal descumprimento pode ocorrer não apenas no momento da performance, como resultado de um erro de execução, mas também no próprio processo de

<sup>102</sup> Daniel Barbiero produziu duas versões, das quais o músico considerou a segunda como sua versão definitiva. Não há confirmação se houve ou não uma definição *a priori* da duração exata das partes, nem se houve a utilização de recursos de cronometragem durante a performance. Porém uma análise da estrutura formal nos revela uma divisão irregular dos ciclos, de modo que cada palavra-chave apresenta uma duração diferente, ao mesmo tempo que a estrutura é conservada nas repetições, sendo apenas encurtada, mantendo mais ou menos suas proporções. Ao comparar as duas versões observamos também que a segunda versão, que dura 15 min 46 s, é mais curta que a primeira, que dura 19 min 04 s. Além disso, na primeira versão o segundo ciclo tem uma duração muito similar à do primeiro ciclo, porém isso foi corrigido na segunda versão. Com base nesses dados deduzimos que Barbiero provavelmente não recorreu ao método de definir a duração exata das partes e que sua performance teria sido feita de maneira intuitiva.

preparação, a partir de uma decisão deliberada do performer de não atender aos requisitos do *script*. Se por um lado tal atitude poderia ser considerada por muitos como “inadequada”, devido ao conflito ético na relação entre compositor e intérprete resultante dessa postura, observamos que foi justamente nas montagens onde o contato com o compositor foi mais próximo que surgiram os maiores desvios da proposta. Vemos tais desvios, por exemplo, na versão do Úvulas Ardientes de 1988, de cuja performance o compositor participou, na qual foi realizada apenas uma improvisação com base nas palavras do *script*, porém sem a preocupação de atender às regras quanto à estruturação temporal e repetições. Outro exemplo foram as versões do whypatterns\_, nas quais se buscou a “aprovação” do compositor. Em sua primeira versão, que serviu de modelo para as demais versões, com exceção da terceira, houve o acréscimo da uma coda de 2 min no final. Já na terceira versão, embora a coda tenha sido eliminada, houve uma inversão na proporção do segundo e terceiro ciclo, de modo que o segundo passou a ser mais curto que o terceiro.

Embora a montagem do Artesanato Furioso tenha a princípio tomado a parte do baixo elétrico das versões do whypatterns\_ como base, foram feitas diversas alterações e correções. Enquanto o whypatterns\_ priorizou o contato com o compositor e suas sugestões *in loco*, no Artesanato Furioso houve a preocupação de atender de maneira rigorosa as prescrições do *script* original. Assim, a coda que havia sido incluída na maioria das versões do whypatterns\_ foi retirada. Também houve uma pequena mudança na ordem das palavras em relação às primeiras versões do whypatterns\_: *éclats* (estilhaços), que antes era a terceira palavra, trocou de lugar com *jeu de lumière* (jogo de luz), que antes era a quarta. Outra alteração ocorreu na duração das repetições. Apesar de ter se mantido a mesma duração do primeiro ciclo (5 partes de 1 min, totalizando 5 min), utilizou-se um método diferente para o cálculo das repetições. Enquanto o whypatterns\_ optou por partir da duração total do ciclo reduzindo-a em 1 min a cada repetição e mantendo a divisão igual entre as partes, na montagem do Artesanato Furioso, cada uma das cinco partes era reduzida em 15 s a cada repetição. Desse modo a duração total, que na montagem do whypatterns\_ era de 16 min (incluindo a coda), foi reduzida para 12 min 30 s. A Tabela 2 mostra o resultado da estruturação nas versões do Artesanato Furioso:

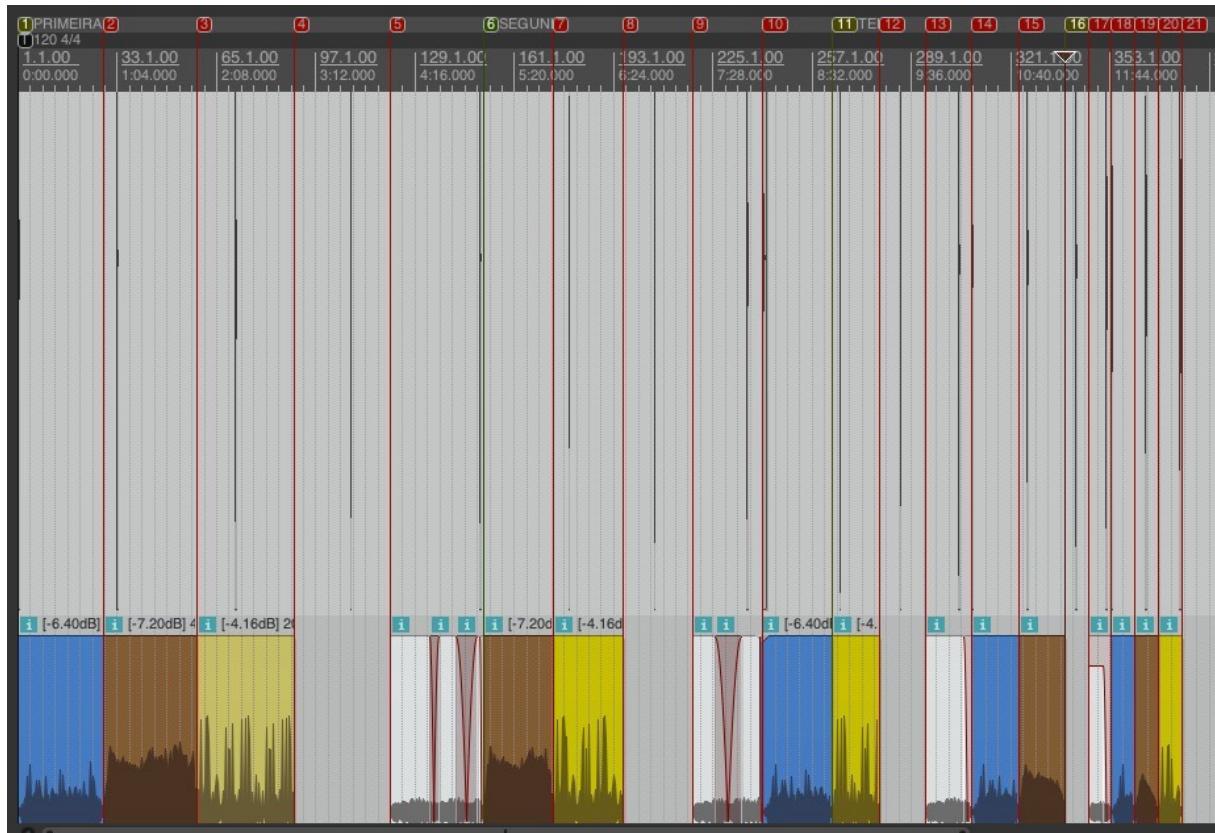
**Tabela 2 —** Estrutura temporal da montagem de *Quatre Fois* produzida pelo Artesanato Furioso

Repetição	<i>naissance</i>	<i>jeux d'ombres</i>	<i>jeu de lumière</i>	<i>éclats</i>	<i>poussière</i>	Total
I	1 min	1 min	1 min	1 min	1 min	<b>5 min</b>
II	45 s	45 s	45 s	45 s	45 s	<b>3 min 45 s</b>
III	30 s	30 s	30 s	30 s	30 s	<b>2 min 30 s</b>
IV	15 s	15 s	15 s	15 s	15 s	<b>1 min 15 s</b>

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 71, 108–109.

Essa estrutura foi mantida em todas as versões produzidas pelo Artesanato Furioso. Como estratégia para garantir a invariância da estrutura, e ao mesmo tempo enriquecer o conteúdo sonoro, foi incluída uma faixa gravada, com palavras recitadas e sons da natureza, que era reproduzida durante a performance. A gravação, além de garantir a duração exata das partes, servia de deixa para os músicos durante a performance ao vivo. Como reforço, também foi utilizado como referência visual a imagem do software que reproduzia a faixa montada projetada pela tela do computador, o que eliminou o esforço extra do performer de manter a atenção nos valores numéricos de um cronômetro. A divisão das partes foi destacada por meio das cores (Figura 19), de modo que, acompanhando o progresso da barra de reprodução, tornava-se mais fácil visualizar e prever o momento onde deveriam ocorrer as mudanças.

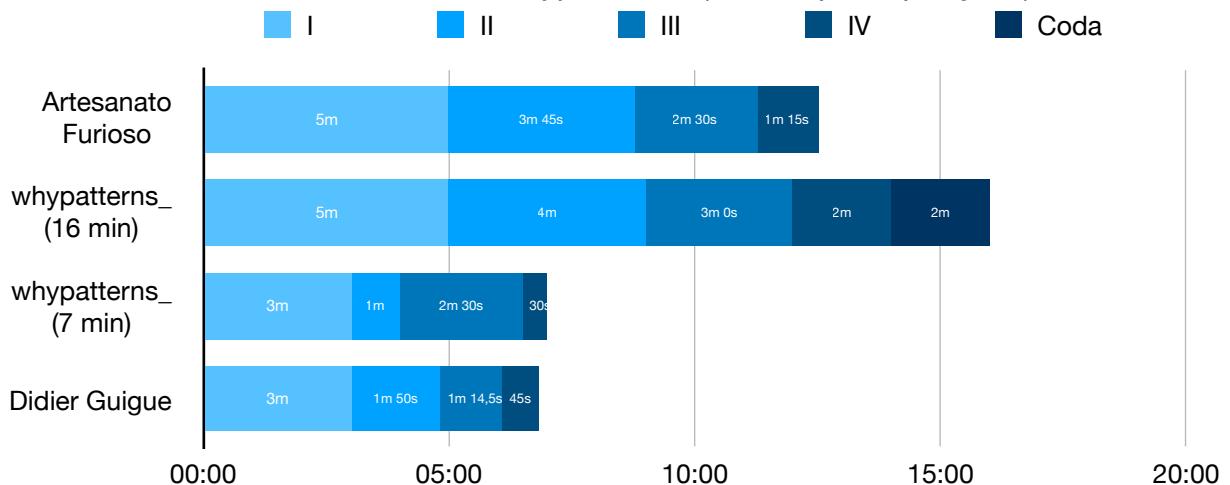
**Figura 19 — Recorte da tela do software utilizado para a reprodução da gravação nas performances de *Quatre Fois* do Artesanato Furioso**



**Fonte:** Imagem fornecida por Valério Fiel da Costa.

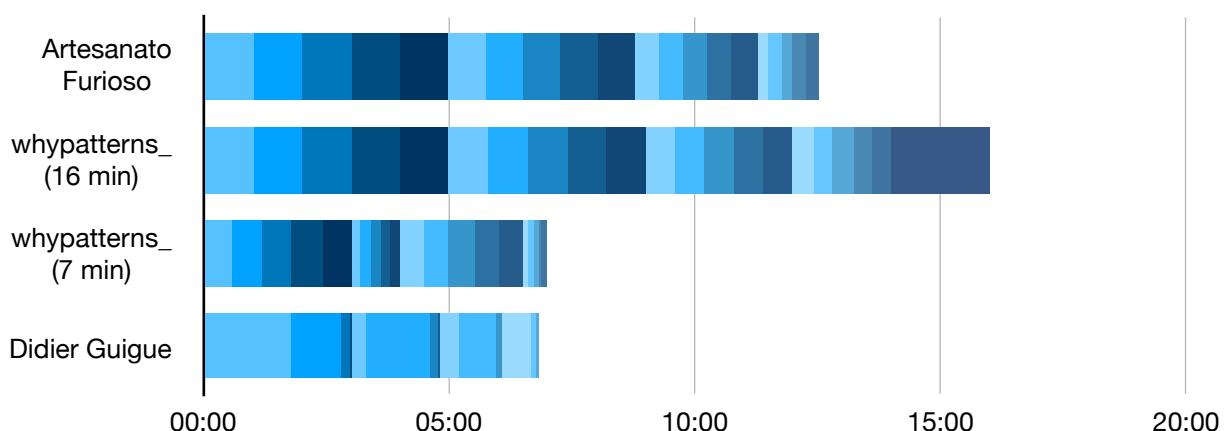
Os gráficos a seguir apresentam uma comparação entre a duração e a estrutura das montagens que utilizaram marcação de tempo fixa. A montagem do Artesanato Furioso, como dito anteriormente, utilizou a mesma estrutura em todas as versões. O whypatterns\_, por sua vez, produziu duas estruturas: uma de 16 min, que foi utilizada na maioria das versões, e uma de 7 min, utilizada na terceira versão, mas que foi descartada pelo grupo, por julgar que tal montagem comprometeu a execução da performance, devido ao curto tempo disponível para sua realização. Também foi incluído no gráfico a montagem realizada por Didier Guigue em suas versões produzidas em 1980 e 2009, que foram escritas em partitura tradicional, porém não chegaram a ser executadas. Ambas as versões de Guigue utilizaram a mesma estrutura temporal. O Gráfico 1 mostra a divisão dos ciclos (repetições), enquanto o Gráfico 2 destaca a divisão das partes (palavras-chave).

**Gráfico 1 — Comparação da estrutura temporal nas versões de *Quatre Fois* do Artesanato Furioso e whypatterns\_ (divisão por repetições)**



**Fonte:** BRITO, 2019, p. 63–66, 71, 83, 104, 108–113, 116, 147.

**Gráfico 2 — Comparação da estrutura temporal nas versões de *Quatre Fois* do Artesanato Furioso e whypatterns\_ (divisão por palavras-chave)**



**Fonte:** BRITO, 2019, p. 63–66, 71, 83, 104, 108–113, 116, 147.

No Gráfico 1 é possível notar que das três montagens, a que mais se aproxima estruturalmente da montagem do Artesanato Furioso é a do whypatterns\_ de 16 min. Entretanto, a inclusão da *coda* de 2 min resultou em um significativo acréscimo de tempo na duração total da peça. É possível notar também o resultado da decisão de inverter a duração do segundo e terceiro ciclo na montagem de 7 min do whypatterns\_, que substituiu a diminuição gradual da duração do ciclo por um contraste de duração entre os ciclos consecutivos (cada ciclo longo é sucedido por um ciclo consideravelmente curto). Das quatro montagens, a que mais se distingue das demais é a de Guigue. Embora tenha uma duração semelhante à montagem de

7 min do whypatterns\_ (ca. 6 min 50 s), a divisão das partes é feita de maneira completamente diferente das demais montagens. A redução da duração do ciclo a cada repetição foi mantida, porém a duração das partes é totalmente irregular. Há inclusive partes que aumentam de duração na repetição seguinte, enquanto a última parte se mantém com a mesma duração nos dois primeiros ciclos. Além disso, os ciclos são divididos em apenas quatro partes, de modo que as palavras *jeux d'ombres* e *jeu de lumière* foram unidas numa única parte (Figura 20).

**Figura 20** — Recorte do roteiro de performance da versão de 2009 de *Quatre Fois* de Didier Guigue

<i>Quatro vezes o ciclo: nascimento, jogos de sombras/jogos de luzes, estilhaços, poeira.</i>		
Cada vez o ciclo acelera e condensa-se.		
Primeira vez:	Duração total ca 3'00	(ca 1'45"/1'04"/0'08"/0'03")
Segunda vez :	2'00	(0'19"/1'16"/0'12"/0'03")
Terceira vez:	ca 1'15	(0'22"/0'44"/0'07"/0'015")
Quarta vez:	0'45	(0'34"/0'07"/0'03"/0'01")
Duração total : ca 7'.		

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 147.

Esta montagem mostra uma possibilidade que não foi explorada em nenhuma das demais. Embora o *script* não prescreva que deveria haver necessariamente a redução da duração das partes, e sim a redução da duração total do ciclo, surgiu nas montagens do whypatterns\_ e do Artesanato Furioso a tendência de optar por divisões regulares com redução de tempo proporcional em todas as partes. Tal tendência poderia ser consequência da praticidade de uma estruturação regular, tanto na própria estruturação em si, simplificando o cálculo das durações, quanto na performance, concedendo tempo hábil para a realização das ações planejadas e distinção da estrutura por meio das mudanças de conduta, especialmente em performances improvisadas. Um padrão semelhante pode ser observado nas versões de Daniel Barbiero (especialmente na segunda), que embora tenham sido produzidas em um contexto diferente e seguindo uma metodologia diferente, também se trata de uma performance improvisada. Já numa performance

guiada por notação tradicional e sem troca de instrumentos, como ocorreria nas versões de Guigue, o tempo de tomada de decisão seria reduzido ao ponto de tornar possível a execução de partes extremamente curtas (como nas partes de 1 a 3 s, por exemplo). Ao mesmo tempo se abriria mão de uma tentativa de relacionar as palavras-chave a uma divisão de partes, visto que uma ação realizada em cerca de 1 s dificilmente seria identificada como uma seção inteira.

### **3.2.3. Instrumentação e conduta performática**

Como vimos anteriormente, o *script* de *Quatre Fois* não dá nenhuma instrução quanto ao conteúdo sonoro da peça, mas apenas parâmetros para a sua estruturação temporal. Desse modo, o *script* pode gerar diversos resultados substancialmente diferentes de acordo com as decisões tomadas pelo músico em seu processo performático. Dentre essas decisões está a escolha do material sonoro a ser utilizado. Por se tratar de uma peça na qual a instrumentação e quantidade de performers é livre, tal aspecto pode variar consideravelmente de uma versão para outra, especialmente entre versões realizadas por performers e/ou em contextos diferentes. O método de utilização de tal material sonoro também é escolha do performer. Vemos que enquanto nas versões de Guigue, por exemplo, o compositor optou por uma montagem para flauta doce solo transcrita em partitura tradicional, nas versões do whypatterns\_ e Artesanato Furioso se optou por realizar uma performance improvisada com base em um roteiro predefinido, no qual se fixou, além das durações, as ações a serem realizadas e instrumentos a serem utilizados. É importante ressaltar que, embora as versões em partitura tenham sido escritas pelo próprio compositor, das quais a primeira versão, além de ter servido de base para a outra, foi escrita no mesmo ano em que o *script* foi composto, tal partitura não faz parte da proposta original da peça, tratando-se apenas de uma versão, isto é, uma das suas diversas possibilidades de montagem. Por isso, nenhuma das demais versões produzidas até hoje fez uso de tais partituras, utilizando como base apenas o *script* original. Observamos também que nem mesmo o método de confeccionar partituras (em notação tradicional) foi replicado, ou seja, a maioria das montagens deu preferência à utilização da improvisação, geralmente com base em algum tipo de roteiro.

Antes de tratar da montagem do Artesanato Furioso falaremos um pouco das versões do whypatterns\_ que a precederam. Ambas as montagens foram produzidas em um contexto semelhante e, graças à série de concertos organizados pelo projeto Artesanato Furioso, houve a oportunidade de realizar várias performances da peça. Com base nos roteiros produzidos pelo grupo é possível visualizar a evolução da sua morfologia ao longo das versões derivadas dessa montagem.

A montagem do whypatterns\_ foi feita para um trio de percussão, guitarra elétrica e baixo elétrico. A formação foi uma escolha natural: os instrumentos tocados pelos músicos integrantes do grupo na época. Em algumas versões houve também o processamento, por meio de softwares, dos sinais sonoros produzidos em performance. O roteiro foi estruturado de modo que a cada palavra-chave foi atribuído um tipo de conduta de cada músico. Desse modo, o mesmo tipo de conduta era mantido em todas as repetições da mesma palavra-chave, com variações decorrentes da improvisação. A Tabela 3 mostra as ações definidas no roteiro da primeira versão:

**Tabela 3** — Roteiro de ações para a primeira versão (21 abr. 2015) de *Quatre Fois* produzida pelo whypatterns\_

Palavra-chave	Ch Malves (percussão)	Luã Brito (guitarra elétrica)	Matteo Ciacchi (baixo elétrico)
Nascimento	Objetos percutidos (pratos de percussão, canos e tigelas metálicas) com <i>delay</i>	<i>Clusters</i> de longa duração e baixa intensidade	Notas graves e longas em <i>crescendo</i>
Jogos de Sombras	Microfone de contato sobre objetos com efeitos de <i>delay</i>	<i>Ebow</i> sustentando uma nota em glissando descendente	<i>Pedal</i> sustentado
Estilhaços	Prato de ataque percutido por grãos de areia com efeito de <i>delay</i>	Ataques com palhetas em cordas presas por prendedores de papel	Escova arranhando as cordas sobre o captador da ponte
Jogos de Luz	Notas curtas no vibrafone	<i>Feedback</i>	Harmônicos com distorção de <i>high gain</i>
Permanência	Prato de ataque arranhado processado por <i>delay</i>	Notas em <i>crescendo</i> com efeitos de <i>delay</i> e <i>phase shifter</i>	<i>Staccato</i> em notas graves

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 62–63.

A ordem das palavras-chave escolhida foi: 1) *nascimento*; 2) *jogos de sombras*; 3) *estilhaços*; 4) *jogos de luz*; 5) *permanência*. Note que nesta versão houve uma tradução equivocada da palavra *poussière*, traduzida como “permanência” em vez de “poeira”. Tal equívoco foi corrigido nas versões posteriores. Porém, embora a inclusão da *coda* tenha sido motivada pela intenção de reforçar a ideia de permanência (BRITO, 2019, p. 63), apenas na terceira versão ela foi retirada, como parte da decisão de encurtar a duração da peça.

O mesmo roteiro utilizado na primeira versão foi utilizado na performance da segunda. Na terceira versão, na qual foram propostas mudanças mais radicais (entre elas a tentativa de executar a música na metade da duração das versões anteriores), foi feito um novo roteiro. Nesta versão, a parte da percussão foi totalmente alterada, especialmente pela retirada dos instrumentos de percussão tradicionais (pratos e vibrafone), que foram substituídos por objetos menores. Vale lembrar que, diferente das versões anteriores, essa versão não foi apresentada na universidade, e sim na Casa Cosmopopeia, o que exigiria um esforço logístico maior para transportar os instrumentos da universidade para o local do concerto. Nas performances do whypatterns\_ a escolha do instrumentos sempre levava em conta o local onde ocorreria a apresentação e a logística necessária para a sua realização. Naquela época Ch Malves costumava utilizar uma mesa de som, alguns microfones de contato e um rádio com interferência. Já as partes da guitarra e do baixo tomaram como base o roteiro da primeira versão, alterando apenas as ações definidas para a última palavra-chave (*poeira*). Além das alterações no roteiro, uma outra alteração ocorreu por conta de um erro de execução: as ações definidas para as partes *jogos de sombras* e *jogos de luz* na parte da guitarra foram invertidas. A Tabela 4 mostra o roteiro resultante da terceira versão do whypatterns\_ (inclusive a alteração decorrente o erro de execução). Para melhor visualização as alterações foram destacadas.

**Tabela 4 — Roteiro de ações para a terceira versão (24 set. 2015) de *Quatre Fois* produzida pelo whypatterns\_**

Palavra-chave	Ch Malves (percussão)	Luã Brito (guitarra elétrica)	Matteo Ciacchi (baixo elétrico)
Nascimento	Cowbell de ferro arranhado com as unhas	Clusters de longa duração e baixa intensidade	Notas graves e longas em crescendo
Jogos de Sombras	Bacia metálica percutida com os dedos	Feedback*	Pedal sustentado
Estilhaços	Papel amassado	Ataques com palhetas em cordas presas por prendedores de papel	Escova arranhando as cordas sobre o captador da ponte
Jogos de Luz	Frequências de rádio estáticas	Ebow sustentando uma nota em <i>glissando</i> descendente*	Harmônicos com distorção de <i>high gain</i>
Poeira	Objetos percutidos dentro de bacia metálica	Gravação de celular sobre captador da guitarra	Arco arrastado lentamente sobre as cordas

O destaque verde indica as ações que não sofreram alteração em relação à versão anterior.

O destaque vermelho indica as alterações que ocorreram por conta de erros de execução.

\* Por conta de um erro de execução as ações das partes *Jogos de Sombras* e *Jogos de Luz* foram invertidas.

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 66.

Como vimos no início deste capítulo, a montagem do Artesanato Furioso, produzida por Fiel da Costa e Ciacchi, surgiu num contexto onde dois dos três integrantes do whypatterns\_ não puderam estar presentes. Assim, impossibilitados de apresentar uma versão da montagem do whypatterns\_ uma nova montagem foi produzida. Nessa montagem, Fiel da Costa participouativamente do processo performático e da elaboração do roteiro, oportunidade em que foi feita uma revisão dos procedimentos adotados pelo whypatterns\_. Para Fiel da Costa interessava mais uma proposta que atendesse de maneira mais precisa às instruções presentes no *script* original, o qual foi adotado como estímulo para a ação performática em questão, do que recorrer à opinião e sugestões do compositor, como ocorreu nas versões do whypatterns\_.

Nessa montagem, o método de confecção do roteiro foi semelhante ao utilizado pelo whypatterns\_, no qual foram atribuídas ações específicas para cada palavra-chave. Porém foi acrescentada mais uma camada ao definir, na maioria das ações, uma variação diferente para cada repetição. Para a parte Ciacchi, foi aproveitada a parte do baixo elétrico do roteiro utilizado na montagem do

whypatterns\_, com algumas alterações. A Tabela 5 mostra a relação entre os roteiros do baixo elétrico nas versões do whypatterns\_ e Artesanato Furioso.

**Tabela 5 —** Comparação entre as partes do baixo nas montagens de *Quatre Fois* do whypatterns\_ e Artesanato Furioso

whypatterns_ (3º versão)		Artesanato Furioso	
Nascimento ( <i>naissance</i> )	Crescendo	Crescendo	Nascimento ( <i>naissance</i> )
Jogos de Sombras ( <i>jeux d'ombres</i> )	Pedal sustentado	Arco	Jogos de Sombras ( <i>jeux d'ombres</i> )
Estilhaços ( <i>éclats</i> )	Escova	Harmônicos	Jogo de Luz ( <i>jeu de lumière</i> )
Jogo de Luz ( <i>jeu de lumière</i> )	Harmônicos	Escova	Estilhaços ( <i>éclats</i> )
Poeira ( <i>poussière</i> )	Arco	Cordas percutidas	Poeira ( <i>poussière</i> )

O destaque verde indica os elementos que foram mantidos sem alteração.

O destaque amarelo indica os elementos que foram aproveitados da versão do whypatterns\_, mas tiveram seu local alterado.

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 63, 70–71.

Na tabela acima vemos também que a ordem das palavras-chave foi alterada. A palavra *jeu de luière* (jogo de luz) passou a ocupar o lugar da palavra *éclats* (estilhaços), enquanto as demais permaneceram nas mesmas posições. Mudanças semelhantes a essa também ocorreram em algumas versões do whypatterns\_ (produzidas em 2016), porém, segundo Brito (2019, p. 64), a primeira e a última palavra foram sempre preservadas como *naissance* (nascimento) e *poussière* (poeira), tanto nas versões do whypatterns\_ como do Artesanato Furioso, tendo em vista a forte associação conceitual com as ideias de início e fim, além do formato visual do *script*, no qual as palavras *naissance* e *poussière* estão localizadas respectivamente nos cantos inferior esquerdo e superior direito, e se diferenciam tipograficamente das demais palavras, que, por sua vez, estão espalhadas próximas ao centro da página (cf. Figura 18, p. 111).

Na parte executada por Fiel da Costa foram utilizados diversos instrumentos como rói-róis, cadeira, sinos turcos, chimes, guizos, flauta doce, gaita e um prato com grãos de arroz. Cada instrumento era tocado de uma maneira diferente em

cada repetição. Para cada palavra-chave foram utilizadas na gravação quatro palavras diferentes, uma em cada repetição, totalizando vinte palavras. As palavras gravadas escolhidas não eram iguais às palavras-chave, porém tinham algum relação com elas. Por exemplo, nas repetições da parte *nascimento* foram utilizadas as palavras “nasço”, “existo”, “sou” e “vivo”, respectivamente. Nem sempre as palavras eram reproduzidas no início das partes, sua posição variava, podendo aparecer em cinco posições diferentes: no início; entre o início e o meio; no meio; entre o meio e o fim; e próxima do fim. Já para os sons da natureza foram utilizados quatro sons gravados: avalanche, água corrente, vento e fogueira; além do silêncio, que era representado com um espaço vazio na faixa de áudio. Os sons utilizados poderiam ser associados aos cinco elementos clássicos: terra, água, ar, fogo e éter, respectivamente. Os cinco sons foram distribuídos entre as cinco palavras-chave preenchendo todo o espaço do trecho correspondente. A cada repetição a ordem dos sons era alterada (o primeiro som de um ciclo passava a ser o último no ciclo seguinte), de modo que cada som passava a ser vinculado a uma palavra-chave diferente (cf. Figura 19, p. 120). Segundo Fiel da Costa, a intenção desse “rodízio” foi de gerar “atrito semântico”: ao associar o mesmo som a palavras diferentes, o sentido gerado a partir de cada combinação seria diferente.

A Tabela 6 resume a instrumentação, o roteiro de ações e o material sonoro utilizado na faixa gravada na montagem de Fiel da Costa e Ciacchi:

**Tabela 6 —** Material sonoro utilizado na montagem de *Quatre Fois* produzida pelo do Artesanato Furioso

Palavra-chave	Palavras gravadas	Sons gravados	Valério Fiel da Costa/ Nyka Barros (objetos)	Matteo Ciacchi (baixo elétrico)
<b>Nascimento (naissance)</b>	1) Nasço 2) Existo 3) Sou 4) Vivo	1) Água corrente 2) Avalanche 3) Fogueira 4) Silêncio	1) Rói-róis estalando 2) lento 3) girando médio 4) frenético	Crescendo 1) graves 2) agudos 3) harmônicos 4) ruídos
<b>Jogos de Sombras (jeux d'ombres)</b>	1) Temo 2) Choro 3) Decaio 4) Me escureço	1) Avalanche 2) Fogueira 3) Silêncio 4) Vento	1) Cadeira arrastada 2) lenta 3) média 4) sem arrasto 4) atirada para longe	Arco arrastado sobre as cordas
<b>Jogo de Luz (jeu de lumière)</b>	1) Supero 2) Brilho 3) Sorrio 4) Me ilumino	1) Fogueira 2) Silêncio 3) Vento 4) Água corrente	1) Sinos turcos 2) Chimes 3) Guizos 4) Chimes frenético	Harmônicos artificiais
<b>Estilhaços (éclats)</b>	1) Decaio 2) Esqueço 3) Explodo 4) Me estilhaço	1) Silêncio 2) Vento 3) Água corrente 4) Avalanche	1) Flauta (melodia) 2) Flauta (trinado) 3) Flauta (frenética) 4) Gaita	Escova sobre as cordas 1) lenta 2) cima-baixo 3) circular 4) caótica
<b>Poeira (poussière)</b>	1) Morro 2) Permaneço 3) Desapareço 4) Me esvai	1) Vento 2) Água corrente 3) Avalanche 4) Fogueira	1) Arroz 2) prato 3) prato 4) na mão 4) soltando no prato	Cordas percutidas em longa duração

**Fonte:** BRITO, 2019, p. 70–71.

O roteiro acima foi preservado em todas as versões produzidas com base nesta montagem. A partir da segunda versão, a artista Nyka Barros passou a substituir Fiel da Costa na performance, mas utilizando os mesmos instrumentos e executando as mesmas ações, conforme o roteiro da primeira versão. Nesta versão, foi feita numa nova gravação das palavras recitadas. Foram gravadas as mesmas palavras, porém recitadas pela voz de Barros. Fiel da Costa, por sua vez, concentrou-se na direção musical da performance. Brito (2019, p. 72–73) relata que a participação de Barros foi mantida em todas as versões seguintes, com exceção apenas da última versão, cuja performance foi realizada em ocasião da cerimônia de outorga do título de cidadão paraibano a Didier Guigue, que ocorreu na Assembleia Legislativa da Paraíba, em João Pessoa, em 26 de novembro de 2018,

na qual Fiel da Costa voltou a exercer o papel de performer como ocorreu na primeira versão.

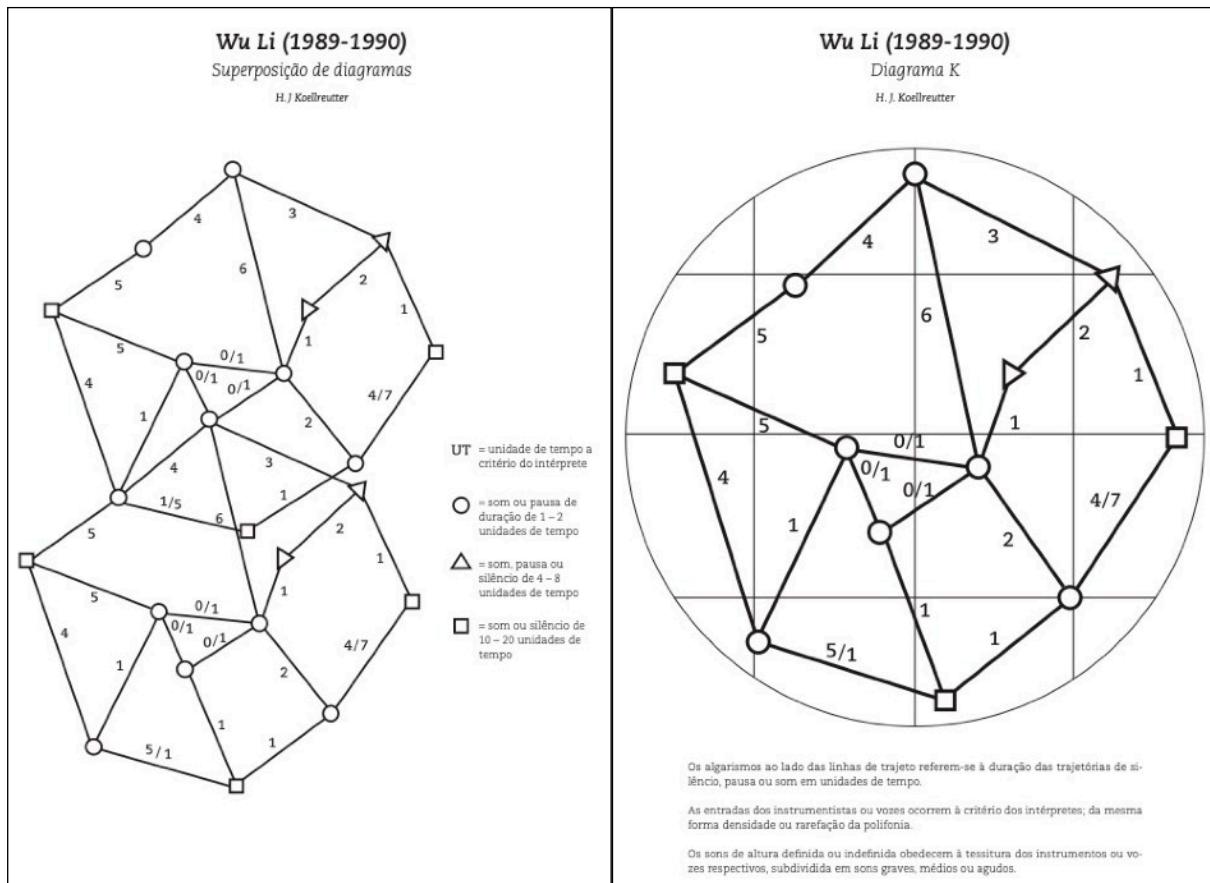
### 3.3. *Wu Li* (1990)

*Wu Li* é uma composição escrita por Hans-Joaquim Koellreutter em 1990, que se caracteriza principalmente pelo uso de uma partitura gráfica em formato de diagrama. A partitura é precedida de um ensaio escrito pelo compositor (KOELLREUTTER, 2018a), que nos mostra um pouco da sua visão sobre a peça, sua estética e sobre música experimental. O ensaio começa com a afirmação de que “*Wu Li* é música experimental. Porque nela, o experimentar é o centro da atuação artística. Não é uma obra musical. É um ensaio.” (KOELLREUTTER, 2018a, p. 5, grifo do autor). A visão de “obra musical” do autor se aproxima do conceito descrito por Goehr (1992), que discutimos no Capítulo 1 deste trabalho. Koellreutter argumenta que *Wu Li* seria na verdade um “ensaio” em vez de uma “obra”, por conta de sua abertura e das lacunas do processo composicional deixadas para serem preenchidas pelos intérpretes. Para o compositor, por conta disso “o dualismo compositor/intérprete-ouvinte deixa de existir” (KOELLREUTTER, 2018a, p. 5). Apesar do esforço em defender uma prática musical colaborativa, é evidente que Koellreutter ainda é identificado como o compositor, a quem a autoria da peça é atribuída. Como já foi discutido anteriormente, a concessão de espaço para a participação do intérprete no processo criativo, como ocorre na prática de compositores da chamada música “indeterminada”, ou “de caráter aberto” (FIEL DA COSTA, 2016a), por si só não seria suficiente para romper completamente com o paradigma da relação compositor-intérprete, embora haja uma clara distinção em relação ao modelo tradicional ao qual Goehr (1992) e Koellreutter (2018a) se referem. Assim, Koellreutter coloca o “ensaio” *Wu Li* como o meio termo entre o que o compositor chama de “música concertante” e “música improvisada”.

Koellreutter (2018a, p. 5) define *Wu Li* como “uma composição planimétrica, ou seja, uma maneira específica de ordenar música estruturalista, em que unidades estruturais ou *gestalts* substituem melodia, harmonia, tempos fortes e fracos, temas e desenvolvimento” (KOELLREUTTER, 2018a, p. 5), e que “constitui um verdadeiro evento coreográfico de sons e ocorrências musicais interatuantes através do

tempo." (KOELLREUTTER, 2018a, p. 7). Sua partitura (Figura 21) consiste em um diagrama formado por linhas que se combinam formando polígonos. Em cada vértice há um símbolo que indica a ocorrência de um evento, que pode ser um som, uma pausa ou um período de silêncio. O tipo do símbolo indica sua duração, que é medida em "unidades de tempo" (UT), porém a duração da UT é deixada "a critério do intérprete". As linhas indicam trajetórias percorridas entre os eventos dos símbolos e, assim como os símbolos, também indicam uma ação de "silêncio, pausa ou som". Cada linha de trajeto é acompanhada de um número que indica sua duração em UT. A partitura apresenta dois modelos de diagramas: um com o subtítulo *Superposição de diagramas*, onde há duas imagens do mesmo diagrama sobrepostas usando dois vértices como ponto de interceção; e um com o subtítulo *Diagrama K*, onde há apenas uma imagem do diagrama, que está dentro de um círculo dividido por linhas perpendiculares formando áreas quadradas.

**Figura 21 — Diagramas da partitura de Wu Li**



**Fonte:** Partitura de Wu Li (KOELLREUTTER, 2018a, p. 8–9).

Assim como em *Quatre Fois*, a partitura de *Wu Li* não especifica a instrumentação ou o material sonoro a ser utilizado, deixando sua escolha a cargo do performer. O diagrama dá apenas indicações quanto à duração dos eventos, ou pelo menos a proporção entre eles, visto que as medidas são escritas em unidades de tempo, cuja duração é deixada a critério do intérprete. A estrutura do diagrama apresenta os possíveis caminhos a serem percorridos, porém o ponto de início e a trajetória também ficam a critério do intérprete. Assim, em cada vértice o performer deve realizar uma ação de duração definida por seu respectivo símbolo, em seguida percorrer um dos trajetos representados pelas linhas adjacentes, onde deverá realizar uma outra ação, cuja duração é definida pelo número associado, chegando enfim a um novo vértice, onde o mesmo processo é realizado, seguindo assim até o final da performance.

Embora alguns aspectos estejam mais ou menos definidos no diagrama, sua interpretação é flexível o suficiente para permitir diversas possibilidades de solução. O método de leitura mais comum entre as performances de *Wu Li* busca a solução mais óbvia com base nas instruções da partitura, que seria interpretar as trajetórias como uma sequência de eventos sonoros (sejam sons ou silêncios) no tempo. Contudo, há tanto casos onde se optou por uma performance improvisada, quanto performances detalhadamente planejadas, recorrendo à confecção de partituras ou roteiros de performance. Quanto à trajetória, esta poderia tanto ser percorrida individualmente, de modo que numa performance coletiva cada performer seguiria um caminho diferente, quanto coletivamente, com todo o grupo seguindo o mesmo percurso junto.

### **3.3.1. *Wu Li* pelo Artesanato Furioso**

Apenas uma performance de *Wu Li* foi realizada pelo Artesanato Furioso, a qual ocorreu no segundo concerto da terceira temporada do projeto, realizado em 14 de abril de 2016, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, na UFPB. A performance, que contou com a participação de Candice Didonet, Ch Malves, Matteo Ciacchi, Luã Brito, Vitor Có e Valério Fiel da Costa, foi uma homenagem tardia aos 100 anos de Koellreutter. Na programação é enfatizado que a performance é uma “versão” do Artesanato Furioso. Na descrição da gravação

publicada no *SoundCloud*, a instrumentação é descrita como “Malas arrastadas, apitos e instrumentos dispostos no palco durante o concerto”.<sup>103</sup>

A solução escolhida pelo Artesanato Furioso em sua montagem de *Wu Li* buscou dar relevo ao aspecto do trajeto percorrido sobre as rotas definidas pelo diagrama. O próprio diagrama foi transformado em um elemento performático de modo que os caminhos eram percorridos literalmente pelos músicos no palco. Para isso, o diagrama da partitura foi desenhado no chão do palco (Figura 22).

**Figura 22** – Palco da Sala de Concertos Radegundis Feitosa preparado para a performance de *Wu Li* realizada pelo Artesanato Furioso (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Durante a performance, os músicos percorriam o diagrama conforme as indicações de tempo arrastando malas de viagem com rodinhas. Desse modo, além do acréscimo do elemento visual da movimentação dos artistas no palco, o som produzido pelos passos e pelo arrastar das malas sobre o piso irregular de madeira passava a compor o universo sonoro da performance. A diferença de tempo e distância de cada segmento afetava diretamente o som produzido, já que quanto maior a distância e menor o tempo para percorrer o trecho, mais rápido precisava ser feito o deslocamento e, consequentemente, mais intenso era o som produzido

<sup>103</sup> Divulgação do evento no *Facebook* está disponível em: <https://www.facebook.com/events/1540201009615050/>. Gravação de áudio disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/wu-li>. Acesso em: 15 jul. 2021.

pela movimentação. Além das malas, os performers carregavam instrumentos de sopro (apitos, flautas e uma gaita), que tocavam nos vértices do trajeto. Além disso, nos vértices foram colocados alguns instrumentos, de modo que ao terminar de percorrer uma linha o performer deveria tocar o instrumento, ou assoprar o apito, pela duração determinada pelo símbolo do vértice, que poderiam ser de três tipos, como mostra o diagrama (cf. Figura 21, p. 131): círculo (1–2 UT), triângulo (4–9 UT) ou quadrado (10–20 UT). Ao finalizar a ação do vértice o performer tomaria novamente a mala deslocando-se para o próximo vértice. Havia assim um constante rodízio de instrumentos, de modo que ao longo da performance cada instrumento poderia ser tocado por vários performers diferentes, ao passo que cada indivíduo tocaria vários instrumentos, inclusive instrumentos nos quais não fosse proficiente. Desse modo, ao mesmo tempo em que o grupo funcionava como um conjunto coordenado, a individualidade de cada componente era expressa, seja por meio da independência da movimentação, seja por meio de suas próprias idiossincrasias e peculiaridades na maneira de tocar cada instrumento.

O resultado disso foi uma performance extremamente dinâmica, com constante movimentação dos artistas no palco e uma rica diversidade sonora, na qual a estrutura da peça e o processo performático se expressavam não apenas sonora, mas também visualmente (Figura 23).

**Figura 23** — Performance de *Wu Li* realizada pelo Artesanato Furioso (2016)

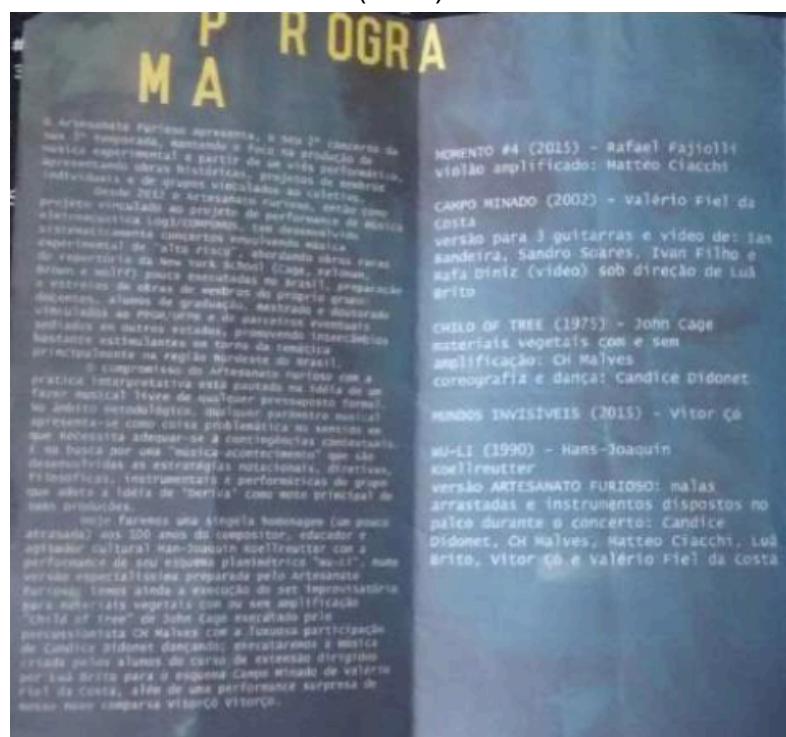


**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

O conteúdo visual da performance era complementado pelo efeito da iluminação. Durante o concerto, as luzes da sala foram apagadas e a iluminação foi feita com abajures espalhados pelo palco (Figura 23). A movimentação dos artistas pelo palco resultou também numa movimentação e mudança de tamanho das sombras projetadas nas paredes de acordo com a posição dos performers em relação às fontes de luz.

Os instrumentos dispostos no palco foram os instrumentos utilizados ao longo de todo o concerto. A organização do palco foi planejada de modo a evitar a necessidade de mudanças entre uma música e outra. Assim, *Wu Li*, que foi a última performance apresentada, funcionou como uma espécie de encerramento do concerto, no qual foram utilizados todos os instrumentos presentes no palco. Além de *Wu Li*, constavam no programa (Figura 24): *Momento #4* (2015), de Rafael Fajiolli, para violão amplificado; uma versão para três guitarras elétricas e vídeo de *Campo Minado* (2002), de Valério Fiel da Costa; *Child of Tree* (1975), de John Cage, para materiais vegetais com e sem amplificação; e *Mundos Invisíveis* (2016), de Vitor Çó, para varal com roupas molhadas pingando sobre objetos de metal, plástico e isopor.

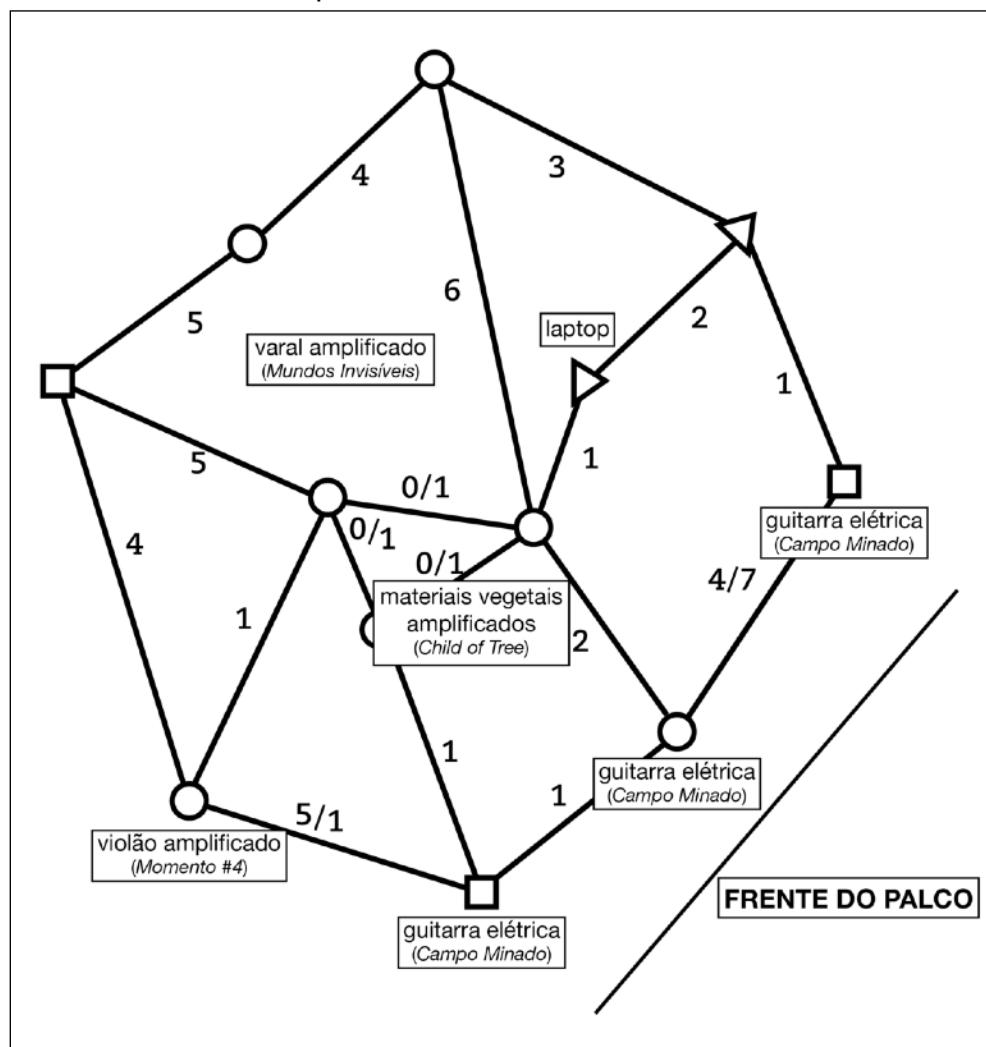
**Figura 24** — Programa do 2º concerto da 3º temporada do Artesanato Furioso (2016)



**Fonte:** Imagem fornecida por Ch Malves.

Todos esses instrumentos permaneceram no palco em seus respectivos locais durante a performance de *Wu Li*, podendo ser tocados pelos performers. Apenas o varal de *Mundos Invisíveis* não foi tocado diretamente por estes, porém permaneceu como parte do cenário e o som do gotejar funcionou como uma espécie de paisagem sonora. A Figura 25 mostra um esquema da disposição dos instrumentos no palco:

**Figura 25 — Organização dos instrumentos no palco do 2º concerto da 3<sup>a</sup> temporada do Artesanato Furioso**



**Fonte:** Produzido pelo autor com base nas imagens dos arquivos do Artesanato Furioso.

Note que na montagem do Artesanato Furioso foi utilizado o *Diagrama K* (cf. Figura 21, p. 131), sem sobreposição, que seria a escolha mais viável tendo em vista o tamanho do palco, o espaço necessário para a realização da performance e a quantidade de performers e instrumentos.

### 3.3.2. Comparação entre as sonoridades das versões de *Wu Li* do Artesanato Furioso e de Koellreutter

A seguir faremos uma análise do conteúdo sonoro da performance de *Wu Li* realizada pelo Artesanato Furioso. Nesta análise levaremos em conta principalmente aspectos como textura, timbre, dinâmica, densidade sonora e contrastes. Faremos também uma comparação entre a versão do Artesanato Furioso e uma versão produzida e regida pelo próprio Koellreutter em 1990. A comparação mostrará como as diferenças na proposta de cada versão resultaram em mudanças significativas na sonoridade da peça.

A partir das gravações foi possível produzir gráficos que revelam particularidades de cada versão. Para a produção dos gráficos foi utilizado o software de análise de áudio *Sonic Visualiser* (CONNAM; LANDONE; SANDLER, 2010).<sup>104</sup> Porém, a análise em si parte primariamente da escuta do pesquisador, de modo que os espectrogramas foram utilizados apenas destacar os aspectos perceptíveis por meio da audição. Vale ressaltar que há uma diferença significativa na qualidade das gravações comparadas, de modo que a mais antiga, a gravação de Koellreutter, apresenta mais ruído e distorção, o que comprometeria a precisão de uma análise comparativa baseada puramente nos espectrogramas. Portanto a análise terá como foco o conteúdo sonoro-musical das performances abordadas e não a sonoridade concreta de suas respectivas gravações.

Segundo uma nota presente na partitura de *Wu Li* publicada pela Fundação Koellreutter, “a estreia absoluta de *Wu li* ocorreu no auditório do IBAM, no Rio de Janeiro, no dia 25 de setembro de 1990”, e foi regida pelo próprio compositor (KOELLREUTTER, 2018a, p. 10). A informação pode ser confirmada no programa do concerto, também disponibilizado pelo acervo (MÚSICA, 1990). No mesmo acervo há o registro de uma gravação não-comercial em fita cassete que teria pertencido a Koellreutter, a qual foi digitalizada e publicada no YouTube pelo Acervo Koellreutter.<sup>105</sup> No rótulo da fita está escrito “*Wu Li* (gravado ao vivo no R.J.)”. No

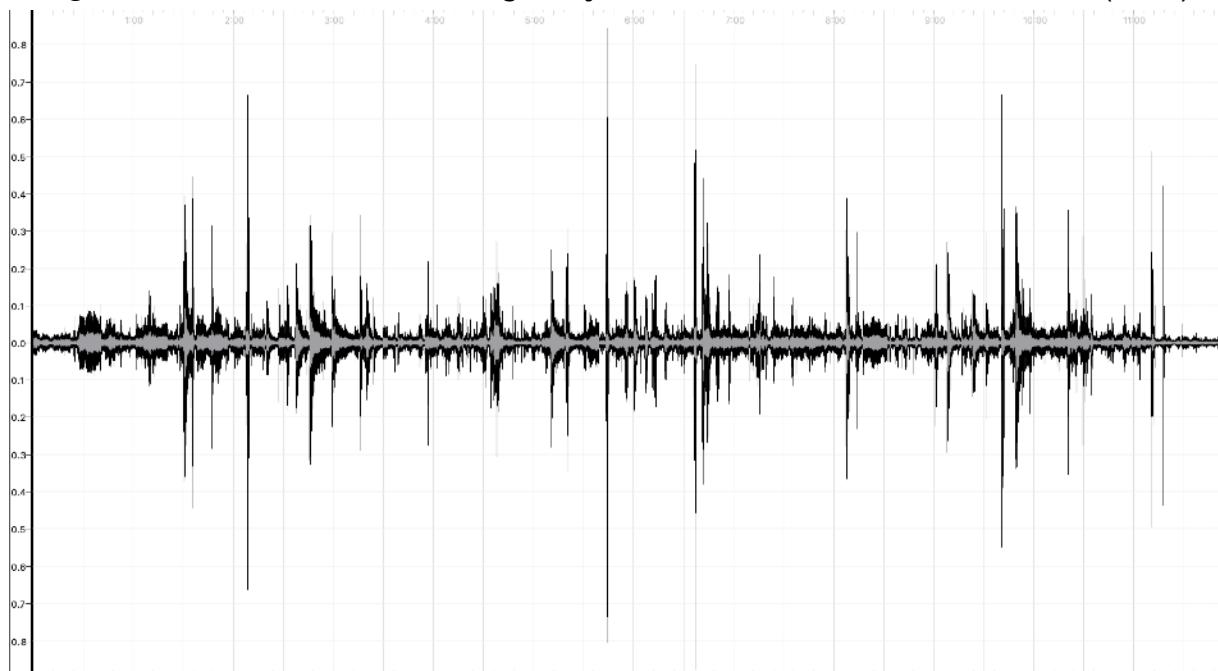
<sup>104</sup> O *Sonic Visualiser* é um aplicativo livre, open-source, que pode ser baixado gratuitamente em sua página na internet. Disponível em: <https://www.sonicvisualiser.org/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>105</sup> Registro no acervo disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=564>. Gravação disponível em: [https://youtu.be/Y0\\_VqhtdhVkk](https://youtu.be/Y0_VqhtdhVkk). Acesso em: 15 jul. 2021.

acervo não há registro de nenhum outro concerto onde tenha ocorrido uma performance da peça. Considerando que a gravação foi realizada ao vivo e no Rio de Janeiro, local onde ocorreu a estreia, é provável que se trate da mesma versão. Esta versão nos interessa como parâmetro de comparação por se tratar de uma versão onde houve a participação direta do compositor.

Numa visão geral da versão do Artesanato Furioso, nota-se que ao longo de toda a performance permanece uma sonoridade constante, preenchida pelo ruído contínuo do arrastar das malas e apitos. Ao mesmo tempo há frequentes intervenções pontuais dos instrumentos fixos, ou de movimentos mais bruscos das malas, que se destacam sobre a massa sonora. Na imagem da onda sonora (waveform) (Figura 26) é possível ver uma faixa constante que preenche a área abaixo de 0.1 ao longo de toda a gravação. Além dessa faixa há frequentes picos que ultrapassam a margem de 0.1.

**Figura 26 – Forma de onda da gravação de *Wu Li* do Artesanato Furioso (2016)**



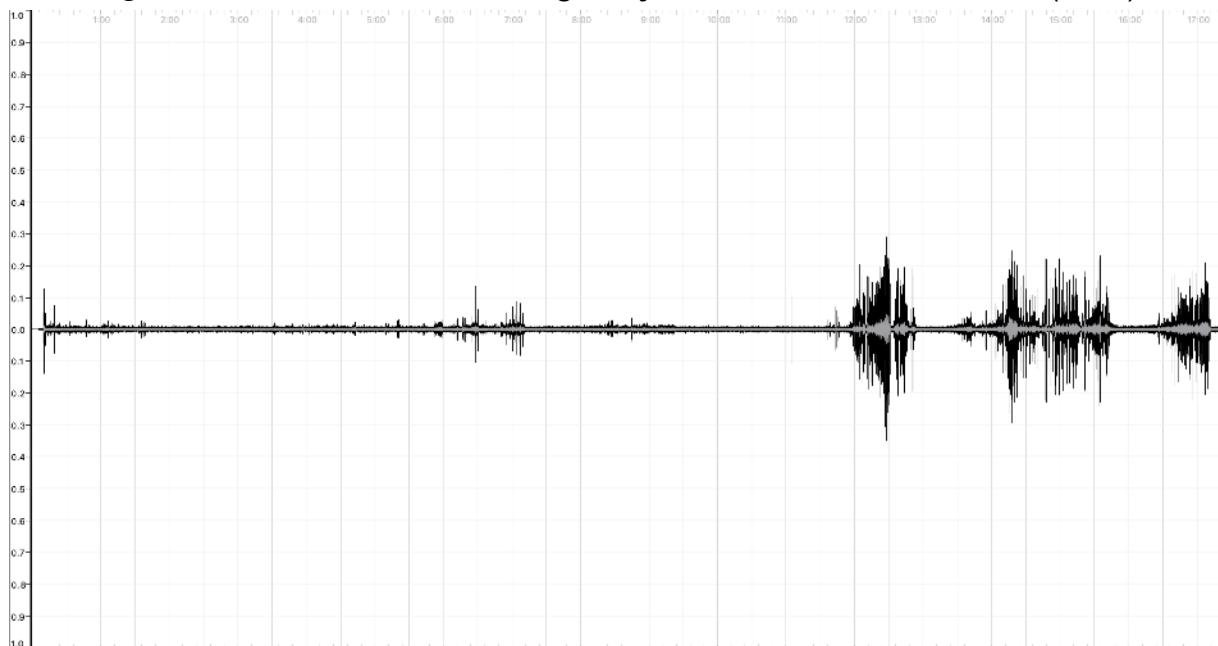
O eixo horizontal indica o tempo (mm:ss). O eixo vertical indica o nível de tensão da saída de áudio resultante em escala linear com valores de 0.0 a 1.0. **Fonte:** Produzido pelo autor.

A faixa constante corresponde à massa sonora de intensidade relativamente suave produzida pelo som das malas e apitos. Os picos correspondem à execução dos demais instrumentos. Os picos maiores, com valores acima de 0.5, correspondem aos movimentos bruscos das malas. Com isso é possível perceber

uma textura que se mantém constante ao longo de toda a performance. Tal constância condiz com a proposta planejada pelo Artesanato Furioso, cuja intenção era de fato a produção de um ambiente estático permeado por sons isolados organizados no tempo ao acaso. Por conta do som produzido pelo constante deslocamento dos artistas e das malas no palco, não houve momentos de silêncio, de modo que todo o silêncio foi preenchido por essa paisagem sonora, havendo apenas o contraste entre sons mais curtos e intensos (visualizados nos picos do gráfico) e os sons mais constantes e suaves.

Na versão de Koellreutter, ao contrário do que ocorre na versão do Artesanato Furioso, há uma clara distinção entre a primeira e a segunda metade. Enquanto no início a música permanece bastante silenciosa, da metade em diante há um aumento de volume sonoro, criando um grande contraste de dinâmica em relação aos primeiros 12 min, o qual pode ser visto na imagem abaixo (Figura 27).

**Figura 27 – Forma de onda da gravação de *Wu Li* de Koellreutter (1990)**



O eixo horizontal indica o tempo (mm:ss). O eixo vertical indica o nível de tensão da saída de áudio resultante em escala linear com valores de 0.0 a 1.0. **Fonte:** Produzido pelo autor.

Tal contraste e as mudanças de caráter bem definidas ao longo da performance evidenciam um possível planejamento prévio que teria norteado a execução. Considerando que se trata de uma performance regida, conduzida pelo próprio compositor, é muito provável que a forma, nesse caso, tenha sido orientada por um projeto bem definido, determinado pelo regente. Enquanto na performance

do Artesanato Furioso se optou por manter a mesma conduta performática ao longo de toda a música, de modo que, ao mesmo tempo em que cada performer age de maneira individual e independente, o conjunto produz uma sonoridade mais ou menos homogênea e constante, na performance de Koellreutter o grupo parece caminhar junto num percurso linear. Não é possível afirmar até que ponto houve improvisação ou quais materiais foram previamente planejados, porém é possível identificar um discurso bem definido que fundamenta a estrutura resultante. Improvisada ou não, é perceptível a ocorrência de interações entre os músicos ao longo da performance, que se expressam por meio do contraponto, dinâmica e textura, além da própria estrutura, como já mencionado.

A versão do Artesanato Furioso também se diferencia da versão de Koellreutter pela sua instrumentação e maneira de tocar os instrumentos. Enquanto o Artesanato Furioso utilizou além dos instrumentos dispostos no palco, objetos não convencionais, como as malas e os apitos, o material sonoro da montagem de Koellreutter é composto exclusivamente de sons de instrumentos tradicionais de orquestra, vozes e sons sintéticos semelhantes aos de um teclado eletrônico.<sup>106</sup> A primeira seção da versão de Koellreutter se caracteriza principalmente pelo baixo volume sonoro, como vimos na Figura 27 (p. 139), com muitos trechos de silêncio e gestos sutis dos instrumentos e vozes, formados por notas sustentadas ou pequenos gestos melódicos. No início há uma predominância maior de silêncio, formando uma textura rarefeita mais ou menos pontilhista, e os gestos se acumulam gradualmente aumentando a densidade, mas sem exceder a margem de dinâmica. Após um trecho de silêncio, inicia-se uma nova seção por volta de 5 min 9 s, que soa polifônica, com ritmos mais ou menos regulares em alguns trechos, gerando uma sonoridade típica de música de concerto européia atonal da primeira metade do século XX. Nesta é possível perceber uma interação mais direta entre os músicos devido ao contraponto resultante. Ao longo desse trecho há um acréscimo de dinâmica devido ao acúmulo sonoro, que fica visível na imagem da onda sonora (perceba o alargamento da faixa entre 5 min e 7 min 30 s), que se encerra em um trecho de silêncio, assim como ocorreu na primeira seção. A seção seguinte se

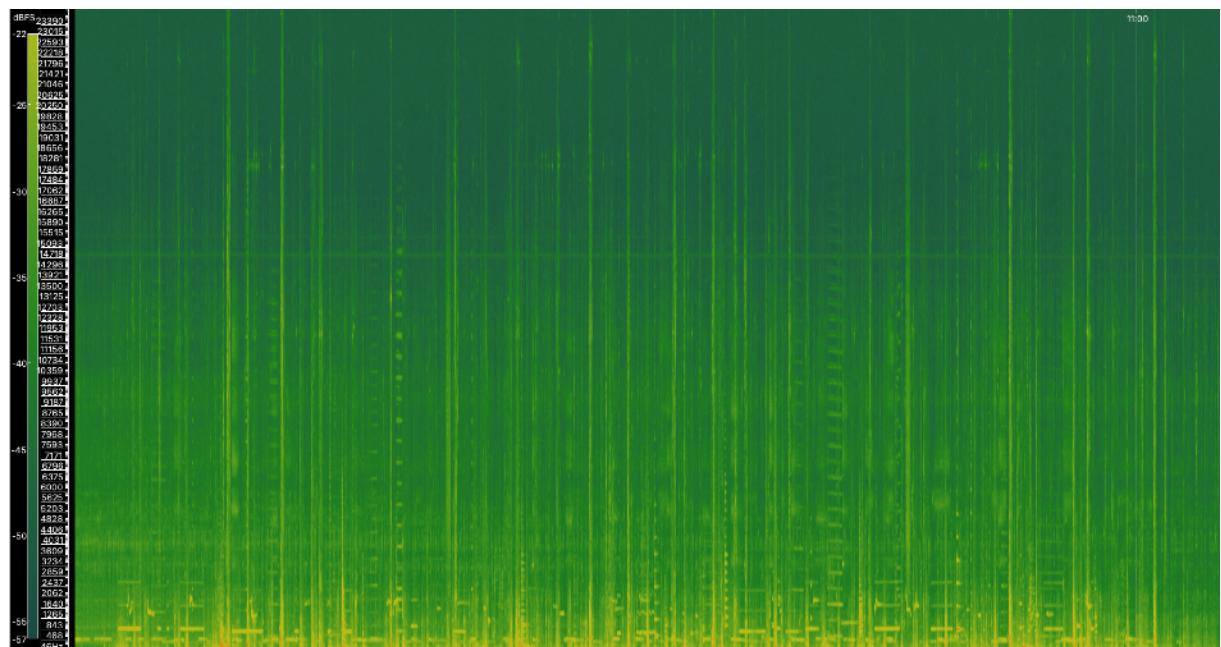
---

<sup>106</sup> A nota presente na partitura publicada pela Fundação Koellreutter (KOELLREUTTER, 2018a, p. 10) diz que a estreia contou com a participação de Harold Emert (oboé), Lena Verani (clarinete), Lulu Pereira (trombone-baixo), Marcilio Lopes (bandolim), Oscar Bolão (percussão), Ronaldo Diamante (contrabaixo) e Tim Rescala (eletrônica ao vivo), que foram regidos por H. J. Koellreutter.

assemelha à anterior em termos gerais, divergindo apenas em relação ao material motívico. Em seguida, mais um trecho de silêncio, dessa vez mais longo que os anteriores, serve de ponte para a primeira seção mais contrastante. A partir de 11 min, contrastando com a lógica anterior, começa um solo de percussão, onde há um acréscimo significativo de dinâmica por volta dos 12 min, visível na imagem da onda sonora. Após mais um trecho de silêncio segue o trecho com maior volume sonoro, com a entrada dos demais instrumentos, que no discurso geral funciona como uma espécie de clímax direcionando para o encerramento.

As diferenças de sonoridade entre as versões do Artesanato Furioso e de Koellreutter ficam ainda mais evidentes ao observarmos os espectrogramas (Figuras 28 e 29).

**Figura 28** – Espectrograma simples da gravação de *Wu Li* do Artesanato Furioso (2016)

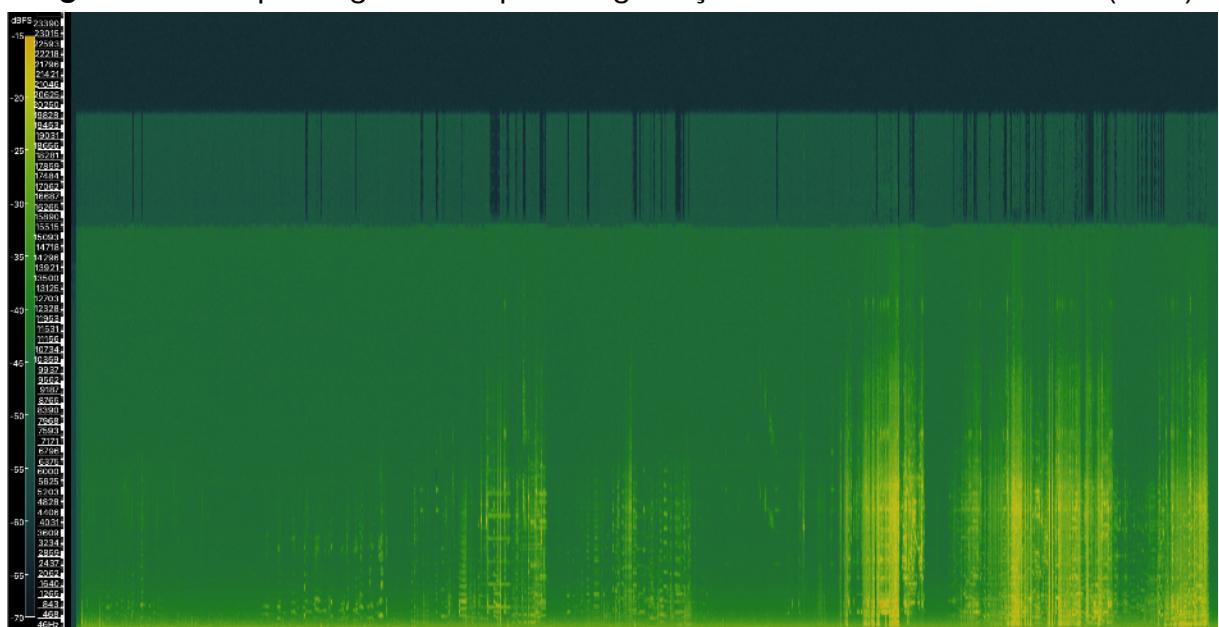


O eixo vertical horizontal indica o tempo. O eixo vertical indica as frequências (Hz). A escala de cor indica a amplitude (dBFS). **Fonte:** Produzido pelo autor.

No espectrograma da gravação do Artesanato Furioso (Figura 29), vemos uma imagem homogênea que demonstra uma textura constante ao longo de toda a performance, o que condiz com sua proposta. Como vimos anteriormente, praticamente não há variações significativas de dinâmica, nem trechos de silêncio. A sonoridade resultando da combinação de timbres também não sofre variação. É possível perceber também uma acentuação maior do espectro grave, provocada

principalmente pelo som das malas e das notas graves da guitarra elétrica. A constância da sonoridade na versão do Artesanato Furioso se deve tanto à decisão de se manter uma mesma conduta performática ao longo de toda a performance, evitando a segmentação da forma (como ocorreu na versão de Koellreutter), quanto à decisão de tocar apenas notas sustentadas, que durariam o tempo definido pelo diagrama. Assim, em instrumentos como as guitarras, por exemplo, bastava tanger as cordas e deixá-las soando pelo tempo determinado.

**Figura 29** – Espectrograma simples da gravação de *Wu Li* de Koellreutter (1990)

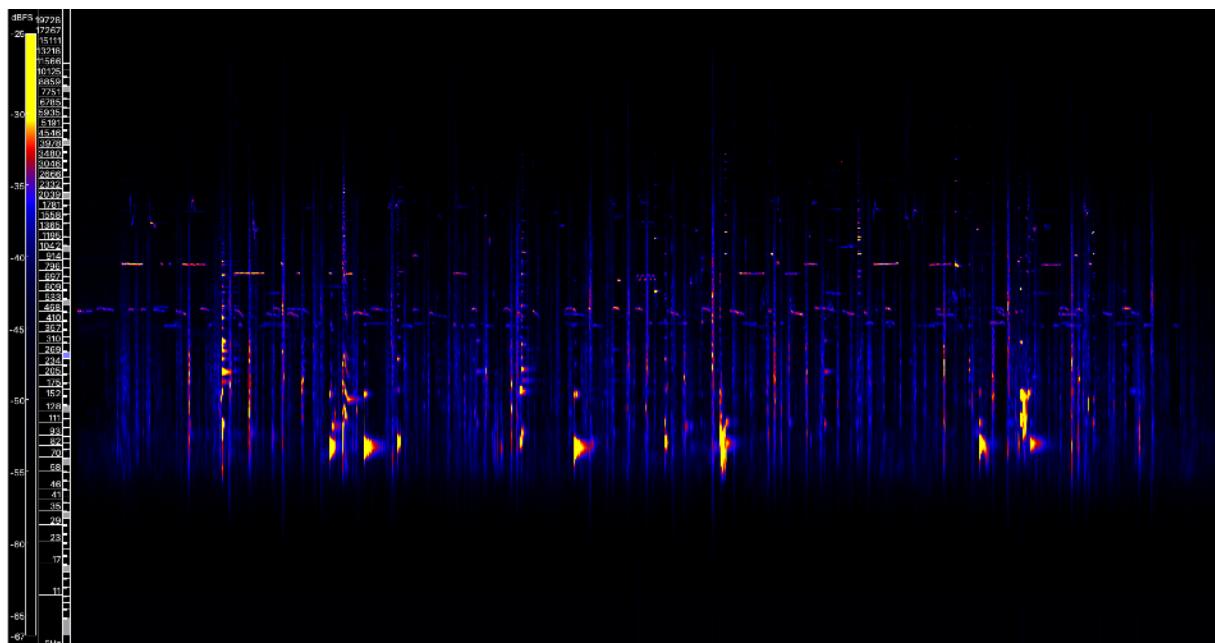


O eixo vertical horizontal indica o tempo. O eixo vertical indica as frequências (Hz). A escala de cor indica a amplitude (dBFS). **Fonte:** Produzido pelo autor.

No espectrograma da gravação de Koellreutter (Figura 30), por outro lado, é possível observar uma clara distinção entre a primeira e a segunda metade. Nesta imagem os silêncios, que na imagem da onda sonora foram ofuscados pelo ruído da gravação (perceptível no espectrograma pelo fundo verde escuro), estão mais visíveis. É possível perceber também que, além da segunda metade apresentar um maior volume sonoro e menos trechos de silêncio (os quais, quando aparecem, se tornam mais contrastantes devido às mudanças súbitas), na primeira metade os harmônicos estão mais bem definidos (colunas semelhantes a linhas pontilhadas), o que indica uma predominância de notas de altura definidas e gestos melódicos. As manchas verticais na segunda metade são provocadas principalmente pela percussão, que passa a tocar com maior intensidade.

Nos spectrogramas a seguir (Figuras 30 e 31), as frequências foram distribuídas em escala logarítmica, visando destacar os sons de altura definida. A escala de cor que indica a intensidade dá maior ênfase aos sons mais intensos, proporcionando assim uma visão mais clara desses sons.

**Figura 30 —** Espectrograma de âmbito de alturas da gravação de *Wu Li* do Artesanato Furioso (2016)



O eixo vertical horizontal indica o tempo. O eixo vertical indica as frequências (Hz) em escala logarítmica, proporcionando uma visão linear das alturas. A escala de cor indica a amplitude (dBFS).

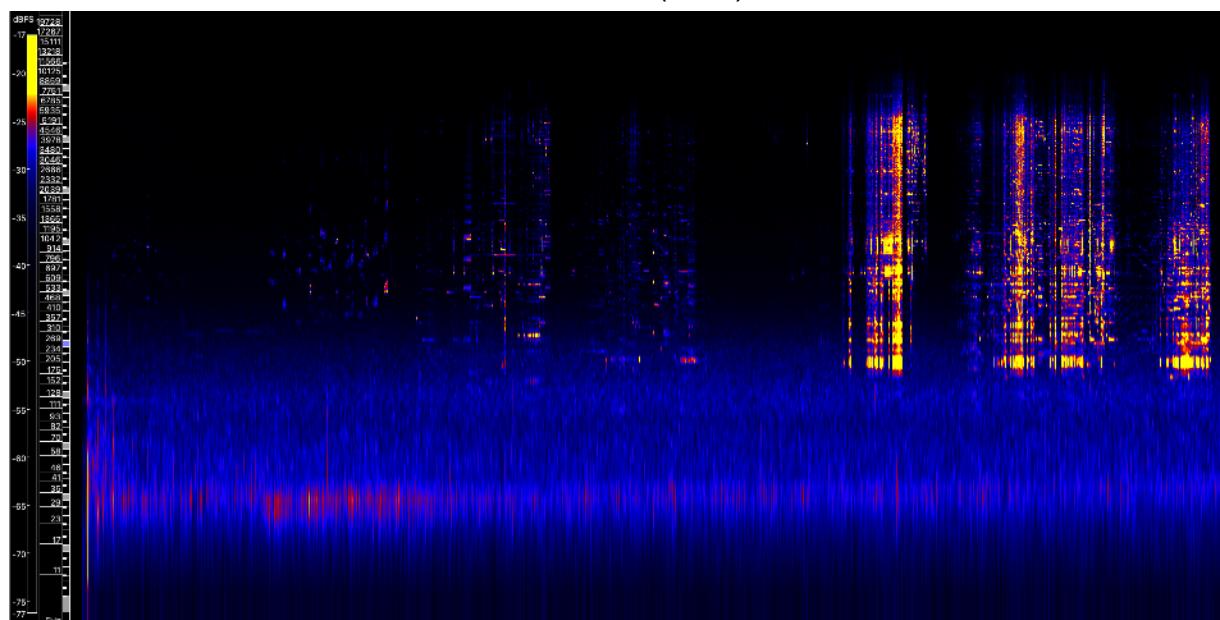
Para melhorar a visibilidade, o ganho foi aumentado em 6 dB. **Fonte:** Produzido pelo autor.

No espectrograma de âmbito de alturas<sup>107</sup> da versão do Artesanato Furioso (Figura 30) fica visível um destaque maior em notas graves (região inferior) isoladas espalhadas ao longo de toda a música. Essas “manchas” mais acentuadas correspondem às notas graves tocadas nas guitarras elétricas. As linhas verticais pontilhadas mais acentuadas correspondem às notas e acordes mais agudos (o “pontilhado” demonstra a presença de harmônicos bem definidos). Ao longo da performance é possível notar que, diferente do que ocorreu na versão de Koellreutter, se evitou a realização de gestos melódicos complexos, de modo que nas aparições das guitarras houve uma predominância do uso de notas ou acordes isolados. Na região superior (frequências médias e agudas) podemos visualizar

<sup>107</sup> *Melodic range spectrogram*, um tipo de espectrograma que destaca os sons de altura definida e proporciona uma visão linear das alturas por meio da disposição das frequências em escala logarítmica.

também a presença de linhas horizontais. Tais linhas são formadas pelas notas longas tocadas nas flautas e apitos. Reforçando o que já observamos nos gráficos anteriores, uma visão geral desse espectrograma nos mostra que o mesmo padrão se estende ao longo de toda a performance.

**Figura 31** — Espectrograma de âmbito de alturas da gravação de *Wu Li* de Koellreutter (1990)



O eixo vertical horizontal indica o tempo. O eixo vertical indica as frequências (Hz) em escala logarítmica, proporcionando uma visão linear das alturas. A escala de cor indica a amplitude (dBFS).

Para melhorar a visibilidade, o ganho foi aumentado em 6 dB. **Fonte:** Produzido pelo autor.

O espectrograma de âmbito de alturas da gravação de Koellreutter (Figura 31) evidencia os contrastes e a estrutura segmentada da sua versão.<sup>108</sup> Levando em conta a proposta do diagrama, tal estrutura só seria possível numa montagem em que todos os músicos envolvidos percorressem simultaneamente o mesmo trajeto.

Perceba que, apesar da proposta partir de um método de escrita não convencional e de uma suposta abertura formal, o resultado sonoro da versão de Koellreutter está permeado de clichês, tanto motívicos quanto estruturais e formais, aproximando-se da sonoridade típica da música de concerto europeia do início do século XX. O diagrama funcionou aqui como um suporte para a produção de estruturas temporais a partir de um sistema de opções de múltipla escolha. Assim, o conteúdo que preencheria a estrutura temporal ficou totalmente a cargo do

<sup>108</sup> A faixa azul constante que preenche a região inferior do gráfico corresponde ao ruído da gravação.

processo performático: enquanto Koellreutter recorreu a uma solução que poderia ser até mesmo transcrita em notação tradicional, regida e executada à maneira típica do modelo tradicional de música de concerto da época, na proposta do Artesanato Furioso, por outro lado, buscou-se uma solução que evidenciasse as particularidades da proposta adotada como estímulo. Vimos também que no projeto performático do Artesanato Furioso o estímulo ganhou uma nova dimensão expressiva, não se limitando apenas ao âmbito sonoro, mas se refletindo também no aspecto visual e espacial<sup>109</sup> da performance.

### **3.4. ÍCONES: *iconoclastia*, *iconoplasmia* e o Ícone de J-P Caron (2016)**

Diferente dos demais casos analisados, *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron* não foi uma performance produzida a partir de uma peça ou estímulo previamente escrito por um compositor. Trata-se de uma performance construída coletivamente pelos próprios participantes do Artesanato Furioso. Além disso, o processo performático de *ÍCONES* exigiu uma atenção muito maior à sua preparação, planejamento e logística, devido à alta complexidade e riscos envolvidos em tal processo. Como mencionado no capítulo anterior, durante a performance de *ÍCONES* ocorreu a destruição de um piano que foi em seguida convertido em um *string piano*. Além do aspecto artístico, a performance teria também um caráter utilitário. O piano utilizado era um instrumento velho e danificado (Figura 32), que já não era mais utilizado, cuja restauração seria inviável devido ao estado em que se encontrava e, por isso, estava abandonado no Departamento de Música (DeMus) da UFPB. Assim, sua transformação em um *string piano* concedeu uma sobrevida ao instrumento, o qual passou a ser utilizado nas performances futuras do Artesanato Furioso.

---

<sup>109</sup> Por aspecto espacial me refiro tanto à configuração do espaço onde a performance ocorre (aproveitamento e organização da área do palco, disposição dos instrumentos, artistas e demais objetos, iluminação, etc.), quanto à movimentação que ocorre nesse espaço, ou seja, a dinâmica de mudanças de configuração do espaço.

**Figura 32 — Piano utilizado na performance de ÍCONES (2016)**



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

A performance foi realizada em 12 de agosto de 2016, na Capela Ecumênica na UFPB, e contou com a participação de Candice Didonet, Ch Malves, Matteo Ciacchi, Oseas Bernardo, Valério Fiel da Costa e Vitor Có, no piano, Rafa Diniz e Esmeraldo Pergentino, no controle do áudio, e dos artistas visuais Aurora Caballero e Diógenes Mendonça, como está registrado na imagem de divulgação do evento<sup>110</sup> (Figura 33):

**Figura 33 — Capa da evento no Facebook para divulgação do concerto ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron**



**Fonte:** Página do Artesanato Furioso no Facebook.

<sup>110</sup> Divulgação do evento no Facebook disponível em: <https://www.facebook.com/events/272008549847809>. Acesso em: 19 jul. 2021.

O “ícone” ao qual o título remete é o piano utilizado na performance. O subtítulo faz referência às três etapas que compõem a performance. *Iconoclastia* (do grego: εἰκών, “ícone” ou “imagem” + κλαστεῖν, “quebrar”) corresponde ao processo de destruição do ícone, no caso, o piano. *Iconoplasmia* (do grego: εἰκών, “ícone” ou “imagem” + πλάσσειν, “criação”) se refere ao processo de conversão do piano destruído em outro instrumento, um *string piano*, que seria, no contexto da performance, a criação de um novo ícone. Por fim, após a destruição e conversão do piano, a performance se encerra com o *Ícone de J-P Caron*,<sup>111</sup> a execução de uma versão produzida pelo Artesanato Furioso de uma peça chamada *Ícone*, composta por Jean-Pierre Caron em 2006. Há uma gravação de áudio dessa última etapa publicada no *SoundCloud*.<sup>112</sup>

### 3.4.1. Planejamento e preparação<sup>113</sup>

Segundo Matteo Ciacchi (2021a),<sup>113</sup> o planejamento da performance de *ÍCONES* foi feito principalmente entre ele, Valério Fiel da Costa e Vitor Có. Diferente do que tipicamente ocorre nas atividades do Artesanato Furioso, que geralmente se baseiam em propostas de curto prazo, o processo de planejamento e preparação de *ÍCONES* teria durado cerca de seis meses. A ideia teria surgido a partir de uma conversa entre os três músicos ao avistarem o piano abandonado no corredor do DeMus, em frente à sala onde ocorriam as aulas da disciplina ministrada por Fiel da Costa, da qual Matteo Ciacchi e Vitor Có eram alunos na época. Os três refletiram sobre a possibilidade de fazer alguma performance com aquele instrumento que estava inutilizado. Surgiu então a proposta de destruí-lo em performance, considerando que já estava danificado e sem possibilidade de ser restaurado. Porém a destruição por si só carecia de uma justificativa, pois, apesar do estado do instrumento, ainda se tratava de um patrimônio da universidade. Daí surgiu a ideia de não simplesmente danificar ainda mais o instrumento, mas transformá-lo em um instrumento útil, de modo que passasse a ser utilizado em performances futuras.

<sup>111</sup> Para evitar confusão com os títulos, daqui em diante utilizaremos a expressão “o *Ícone de J-P Caron*” para se referir à etapa final da performance *ÍCONES* (2016), na qual foi executada uma versão produzida pelo Artesanato Furioso da peça *Ícone* (2006), de Jean-Pierre Caron.

<sup>112</sup> Gravação do trecho o *Ícone de J-P Caron* disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>. Acesso em: 19 jul. 2021.

<sup>113</sup> Transcrição das mensagens de áudio no Apêndice G.

A partir daí, segundo Ciacchi (2021a), começou a ser feito um planejamento passo a passo. Conscientes de que não seria possível realizar a performance em um dos concertos ordinários do projeto, que eram realizados mensalmente, a princípio não foi marcada uma data ou estabelecido um prazo para a realização da performance. Assim, o planejamento foi sendo feito aos poucos, durante o tempo livre em que os músicos podiam se encontrar.

A primeira etapa do planejamento foi a escolha do local onde a performance seria realizada, que refletiu diretamente na logística de transporte do instrumento e outros materiais necessários. Para isso foi escolhida a Capela Ecumênica, localizada a cerca de 500 metros do DeMus. Além da proximidade, e da simbologia implícita do lugar, a performance poderia se beneficiar do formato da capela. A construção é uma estrutura circular, com duas portas duplas em lados opostos (das quais uma permaneceu fechada e outra aberta durante a performance) e piso plano, sem degraus ou diferenças de nível, o que também facilitaria o transporte do piano. Os cobogós nas paredes permitiam o aproveitamento da iluminação e ventilação natural, além de permitir uma visão parcial da paisagem exterior. Há também bancos de concreto adjacentes à parede. Assim, a performance poderia ser realizada no centro da capela, com o público ao redor.

**Figura 34 —** Interior da Capela Ecumônica da UFPB preparado para a performance de ÍCONES (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Na performance o piano foi posto inicialmente no centro da capela, de frente para a porta aberta, com a mesa com as ferramentas à sua frente e os equipamentos de áudio e vídeo ao lado (Figura 34).

O próximo passo do planejamento foi definir como seria feito o processo de desmonte do piano. Segundo Ciacchi (2021a), uma das preocupações que surgiram foi a respeito da duração. A princípio não se tinha noção do tempo necessário para a destruição do piano, nem seria possível experimentar isso previamente. Assim, o planejamento pôde se basear apenas em especulações a respeito do tempo que duraria a performance. Por conta dessa impossibilidade de realizar um “ensaio”, o planejamento dessa etapa precisou ser muito bem detalhado para que os performers pudessem ter uma boa noção de como iriam proceder no momento da performance. Segundo Ciacchi (CIACCHI; MENEZES, 2021)<sup>114</sup> não foi feita uma consulta a pianistas, ou especialista no instrumento, porém Fiel da Costa pesquisou diagramas para ter uma ideia da estrutura interna do piano. Durante o processo perceberam que a maior parte das peças eram facilmente removíveis não necessitando o uso de força bruta na maioria dos casos.

Também foi considerada a viabilidade do novo instrumento que surgiria da performance, desde a sua interface até o seu transporte. Com isso se decidiu que o instrumento deveria ser posto na horizontal e colocadas rodas para facilitar o seu transporte. O processo de retirada da cobertura frontal, da máquina e do teclado, expondo a harpa e a tábua harmônica, seria feito com o piano ainda na vertical. Simultaneamente, seriam instaladas as rodas na parte traseira, de modo que ao final o instrumento seria deitado. A partir desse planejamento se pôde ter uma noção mais precisa da quantidade de pessoas, ferramentas e materiais necessários para a realização da etapa de destruição e conversão do piano. O detalhamento do planejamento também tinha um objetivo performático. Pretendia-se que a postura dos performers fosse de quem tivesse plena consciência do que e de como seria realizado o ato, de modo que as ações fossem realizadas de maneira eficiente e precisa, evitando que os participantes se machucassem durante a performance e que conversassem. A cena deveria se assemelhar a uma equipe de cirurgiões experientes realizando o seu trabalho rotineiro.

---

<sup>114</sup> Transcrição das mensagens de texto no Apêndice G.

Outra questão a ser definida era o destino do material excedente. O que fazer com a madeira retirada do piano? Ainda que não fosse aproveitada ela precisaria, no mínimo, ser descartada. A solução encontrada foi utilizar a madeira para a construção de uma escultura. Decidiu-se também que tal escultura seria feita ao vivo, sendo incorporada à performance de ÍCONES. Para isso foram convidados dois artistas visuais: Aurora Caballero (Figura 35), que já havia atuado junto com o Artesanato Furioso anteriormente, e Diógenes Mendonça, que já havia feito diversos trabalhos junto com Caballero. O planejamento da escultura, por sua vez, foi feito à parte, apenas entre os artistas visuais envolvidos, de modo que até o momento da performance apenas eles sabiam que tipo de escultura seria feita.

**Figura 35** — Aurora Caballero na confecção da escultura durante a performance de ÍCONES (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Assim, ficou definido que os três eventos ocorreriam simultaneamente: a destruição do piano, sua transformação em um *string piano* e a construção da escultura com as peças que iam sendo retiradas e entregues aos artistas.

A próxima etapa do planejamento foi decidir como seria feita a difusão sonora. Decidiu-se então que seria feita a amplificação da tábua harmônica por

meio de microfones de piezo<sup>115</sup> que seriam instalados e ligados ao equipamento de som (Figura 36).

**Figura 36 —** Equipamentos de som utilizados na performance de *ÍCONES* (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Porém para a instalação dos piezos o piano ainda precisava ser desmontado. Ao mesmo tempo, o equipamento precisava estar pronto para a performance da etapa final, o *Ícone* de J-P Caron. Daí surgiu a ideia de realizar a montagem do som durante a destruição do piano. Desse modo, assim como aconteceria com a construção da escultura, a instalação do equipamento de som seria integrada à performance. Segundo Ciacchi (2021a), a instalação dos piezos se tornaria pontos de articulação da performance, a partir da instalação do primeiro piezo seria emitido o primeiro som nos alto-falantes. Para isso, os pontos onde seriam colocados e o momento quando isso seria feito foram definidos previamente.

A partir daí já foi possível definir como seria dividida a equipe e ter uma noção da quantidade ideal de pessoas. Seria então necessário um grupo maior para a destruição do piano e outros três grupos para a instalação das rodas, a construção da escultura e a performance de audio. À medida que mais pessoas iam sendo agregadas, elas passavam também a colaborar com o planejamento. Além dos que participaram da performance, no planejamento houve também a participação de Luã Brito, porém este não pôde estar presente no dia do concerto.

<sup>115</sup> Sensores que geram sinais elétricos através da pressão sobre micro-cristais.

Por fim, restava decidir o que seria tocado na etapa final da performance. Foram sugeridas algumas peças que utilizam o interior de um piano, como *The Banshee* (1925) de Henry Cowell, ou *Funerais I* (2004) de Valério Fiel da Costa. Porém se procurava algo que pudesse envolver todo o grupo. A ideia de realizar uma improvisação sem um roteiro definido também não foi considerada oportuna. Outro critério de escolha da peça era a impossibilidade de utilização de partituras, ou outro tipo de suporte semelhante, devido à maneira como a performance se realizaria. Para isso, a proposta precisaria conter instruções simples, de fácil memorização e execução. Finalmente surgiu a ideia de executar a peça *Ícone* (2006) de Jean-Pierre Caron, escolha essa que também influenciou diretamente a escolha do título da performance.

### 3.4.2. O *Ícone* de Jean-Pierre Caron

*Ícone* (2006) é uma peça composta pelo carioca Jean-Pierre Caron, cuja partitura consiste de uma série de instruções verbais. Na partitura há uma instrução principal: “saturar um espaço sonoro dado”, que é em seguida explicada e detalhada em uma seção de “comentários à partitura”.

A proposta do Artesanato Furioso não foi realizar uma execução rigorosa da obra composta por Caron, mas utilizar sua partitura como estímulo para a performance realizada na etapa final de *ICONES*. Segundo Ciacchi (2021a), tomando o texto de Caron como base, foi feita “uma interpretação bem livre” das instruções. A proposta foi adaptada ao contexto da performance do Artesanato Furioso, na qual o foco seria o instrumento recém-criado, o qual seria tocado por todo o grupo que participou do processo de destruição do piano. A performance também teria um caráter experimental e improvisatório, visto que o grupo não possuía experiência com o instrumento, nem seria possível realizar ensaios, como vimos anteriormente.

**Figura 37 — Partitura de Ícone de Jean-Pierre Caron**

<p><b>Ícone, para orquestra</b></p> <p><b>partitura:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Saturar um espaço sonoro dado.</li> </ul> <p><b>comentários à partitura</b></p> <p>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 comporão a orquestra.</p> <p>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 emissão de microintervalos.</p> <p>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.</p>	<p>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.</p> <p>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.</p> <p>A obra deve durar o suficiente.</p>
	2006/2009

**Fonte:** SAAD FILHO, 2017, p. 43–44.

O texto de Caron (Figura 37) fala de um “espaço sonoro”, que o autor define no comentário 1 como o “qualquer intervalo delimitado por uma frequência x e uma outra frequência mais alta ou mais baixa”. Nos comentários seguintes o compositor também deixa clara a impossibilidade da saturação plena de tal espaço, de modo que a performance proposta seria não um cumprimento perfeito da instrução principal, mas uma tentativa de obter o resultado mais próximo possível dela. Para isso, Caron recomenda, no comentário 2, a utilização de instrumentos não limitados a uma escala, mas que fossem capazes de produzir qualquer altura dentro de sua tessitura (como instrumentos de corda sem traste, por exemplo), e que fossem capazes de sustentar tais alturas de maneira constante durante um certo tempo. A ideia era que “todas” as frequências possíveis (ou pelo menos o máximo possível delas) dentro de uma faixa determinada fossem reproduzidas simultaneamente. Uma execução “ideal”, portanto, se assemelharia a um ruído branco.

Na performance do Artesanato Furioso, por outro lado, foi feita uma adaptação da ideia descrita na partitura para as possibilidades sonoras do *string piano*. O “espaço sonoro” foi reinterpretado como o conjunto de todos os sons possíveis de serem produzidos no instrumento utilizado (CIACCHI, 2021a). Assim, a sua “saturação” seria feita não apenas através das alturas, mas também dos timbres. Complementando a sonoridade produzida através do *string piano*, que eram difundidos pelos alto-falantes, seriam reproduzidos também sons processados ou sintetizados, controlados por Rafa Diniz.

### **3.4.3. A performance de *ÍCONES***

A performance de *ÍCONES*, que ocorreu em 12 de agosto de 2016, não foi realizada como parte das temporadas de concertos mensais do Artesanato Furioso, devido às suas particularidades. Para a apresentação, constituída unicamente pela performance de *ÍCONES*, foi selecionada uma data à parte. Devido ao tempo e recursos logísticos necessários para sua realização, também não foi adotado o horário costumeiro (à noite), sendo assim marcada para iniciar às 16 h.

Segundo Ciacchi (2021a), embora já se tivesse uma ideia a respeito de quem ficaria responsável pelas tarefas mais específicas (como a construção da escultura e a instalação do equipamento de som), a divisão final das equipes e a distribuição das demais tarefas foi definida no dia da apresentação. A Tabela 7 mostra o resultado da divisão. A disposição das tarefas na tabela não segue uma ordem cronológica, pois as tarefas de cada etapa ocorreram simultaneamente.

**Tabela 7 — Estrutura e divisão de tarefas da performance de *ÍCONES***

Etapa	Tarefa	Performers
<b>Iconoclastia/Iconoplasmia</b>	destruição da parte frontal do piano	Matteo Ciacchi; Oseas Bernardo; Valério Fiel da Costa; Vitor Có.
	instalação das rodas na parte traseira do piano	Candice Didonet; Ch Malves.
	instalação dos sensores e equipamento de som	Rafa Diniz; Esmeraldo Pergentino.
<b>O Ícone de J-P Caron</b>	construção da escultura com a madeira retirada do piano*	Aurora Caballero; Diógenes Mendonça.
	piano-ícone ( <i>string piano</i> )	Candice Didonet; Ch Malves; Matteo Ciacchi; Oseas Bernardo; Valério Fiel da Costa; Vitor Có.
	eletrônica ao vivo	Rafa Diniz; Esmeraldo Pergentino.

\* Embora a construção da escultura esteja associada à ideia de *Iconoplasmia*, o processo demorou mais do que a destruição e conversão do piano, sendo finalizada quando o *Ícone de J-P Caron* já tinha sido iniciado.

**Fonte:** Elaborado pelo autor com base em informações fornecidas por Ciacchi (2021a).

O transporte do piano até a capela foi feito com a ajuda do equipamento da universidade e do senhor Antônio Souza (Figura 38), saudosa memória, na época funcionário terceirizado da instituição, que trabalhava na zeladoria. Sempre disposto e empenhado, a excelência do seu trabalho é reconhecida pelos alunos e professores do Departamento de Música (DeMus), do Departamento de Educação Musical (DEM) e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UFPB. Lamentavelmente, Antônio Souza faleceu durante o período desta pesquisa (2020), vítima de COVID-19.

**Figura 38 — Transportado do piano para a Capela Ecumênica na UFPB (2016)**



À frente, o senhor Antônio Souza ajudando no transporte do piano. Atrás, Rafa Diniz (esquerda), Candice Didonet (centro) e Vitor Çó (direita). **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Chegando ao local, como já mostrado na Figura 34 (p. 148) o piano foi posicionado no centro da capela e coberto com uma lona, permanecendo assim até o início da performance. À sua frente foi colocada uma mesa, coberta com uma toalha, sobre a qual foram organizadas as ferramentas, peças e acessórios que seriam utilizados na performance (Figura 39). A cena faz alusão à imagem de um paciente em espera na sala de cirurgia, aguardando a chegada dos médicos. As imagens abaixo mostram detalhes da mesa pronta para a performance.

**Figura 39 —** Mesa com as ferramentas e acessórios utilizados na performance de ÍCONES (2016)



**Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Além dos equipamentos adquiridos pelos próprios participantes do projeto, foram também utilizadas ferramentas emprestadas pela prefeitura da UFPB. Após o posicionamento dos instrumentos e chegada de todos os performers foi iniciada a performance. A divisão e execução das tarefas foi feita como planejada (cf. Tabela 7, p. 155). O grupo foi dividido em quatro equipes com as funções de: a) retirada da parte frontal do piano; b) instalar as rodas na parte traseira do piano; c) construir uma escultura com a madeira retirada do piano; d) instalar e controlar o equipamento de som e os sensores. Havia se pensado em utilizar projeções de vídeo durante a performance, porém, apesar da informação ter sido colocada na imagem de divulgação (cf. Figura 34, p. 146), isso não ocorreu. Ao mesmo tempo em que a destruição e conversão do piano ocorria no centro da capela, a construção da escultura era feita à frente da porta traseira (que permaneceu fechada). A madeira retirada era colocada no espaço entre o piano e a escultura. Ao lado era colocado o equipamento de som, sobre uma mesa de palete de madeira. Enquanto isso o público permaneceu ao redor da performance, no banco de concreto fixo na parede. Na Figura 40 é possível ver a organização do espaço durante a performance.

**Figura 40 — Performance de ÍCONES realizada pelo Artesanato Furioso (2016)**



À esquerda, agachados próximo à porta, Diógenes Mendonça e Aurora Caballero na construção da escultura. À frente do piano, Matteo Ciacchi, Oseas Bernardo, Vitor Có e Valério Fiel da Costa removendo a parte frontal do piano. Atrás do piano, Candice Didonet e Ch Malves, instalando das rodas. No fundo da imagem, pessoas do público assentadas no banco. **Fonte:** Arquivos do Artesanato Furioso.

Não foram encontradas gravações da primeira etapa da performance. Há apenas uma gravação a partir do momento em que se inicia a execução do Ícone de J-P Caron. Porém, com base nos depoimentos das pessoas envolvidas e nas informações do planejamento, é possível ter uma ideia do conteúdo sonoro desse trecho, o qual teria sido composto pelos sons produzidos pelo próprio processo de destruição e conversão do piano e da construção da escultura, além dos sons emitidos nos alto-falantes durante a instalação e regulagem da captação sonora. Segundo Ciacchi (2021a), houve a preocupação de realizar todo o processo de maneira bastante metódica, passando para o público a impressão de seriedade e segurança. Para isso se buscou evitar falas durante a performance, detendo-se apenas a algumas instruções mais pontuais necessárias. Todo o procedimento já havia sido detalhadamente planejado, de modo que todos os performers já tinham em mente o que seria feito, o que ajudou a evitar conversas durante o momento da performance a respeito de como iriam proceder. Ciacchi comentou também sobre a concentração dos performers durante o processo, de modo que ao mesmo tempo em que foi realizado com foco e seriedade, o envolvimento resultou em uma certa

empolgação. Tal postura e estado de espírito dos artistas teria influenciado diretamente a sonoridade tanto da primeira etapa quanto da etapa final.

A primeira etapa, que corresponde à *Iconoclastia* e à *Iconoplasmia*, teve duração de cerca de 30 min. Ao final do processo, o *string piano* foi deitado e posto em sua posição de execução, pronto para ser tocado na etapa seguinte. Imediatamente foi iniciada a execução do *Ícone de J-P Caron*. Porém a construção da escultura ainda não havia terminado e, por isso, é possível ouvir as últimas marteladas na gravação da etapa final.<sup>116</sup> A performance do *Ícone de J-P Caron* seguiu o planejamento da adaptação produzida pelo Artesanato Furioso. Porém, na visão de Caron (2016a, 2016b, 2016c),<sup>117</sup> houve um certo distanciamento em relação à sonoridade originalmente proposta pelo projeto composicional, especialmente em relação à textura produzida. Fiel da Costa (2016b, 2016c) reconhece que ocorreram “excessos”, porém explica que tais desvios estavam mais relacionados a fatores do próprio processo performático em si do que à adaptação planejada pelo Artesanato Furioso. Um dos fatores teria sido a inexperiência com o instrumento utilizado, visto que tal instrumento só seria construído no momento da performance. Assim, não foi possível realizar um estudo aprofundado da sonoridade do *string piano* visando um detalhamento mais preciso da adaptação da peça às suas possibilidades sonoras. Também não foi possível realizar experimentações prévias ou ensaios. Embora as instruções tenham sido repassadas aos performers e discutidas previamente, boa parte dos gestos foram realizados de maneira improvisada ao se depararem com o instrumento recém-produzido no momento da performance. Somou-se a isso elementos do contexto, como, por exemplo, a empolgação dos músicos no momento da performance. A expectativa da chegada do clímax de um processo que levou meses de preparação, aliada ao profundo envolvimento dos artistas no processo de destruição do piano, resultou em um certo descuido com as regras do roteiro no momento da execução. Fiel da Costa (2016c) cita os gestos percussivos como “de fato um exemplo de coisas que fugiam do jogo”, e confessou também ter se incomodado com tais sons.

No geral, a performance do *Ícone de J-P Caron* soou como uma massa sonora ruidística, composta de uma mistura de sons acústicos produzidos pelo

<sup>116</sup> Gravação disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>. Acesso em: 19 jul. 2021.

<sup>117</sup> Os e-mails da conversa entre Caron e Fiel da Costa estão no Anexo A.

*string piano* somados a sons processados por softwares a partir dos sons captados do *string piano*, sons sintetizados e *samples*, os quais eram difundidos por alto-falantes. A sonoridade era trespassada por sons de marteladas, principalmente no início. Há também sons de flautas e apitos tocados durante a performance. A massa sonora permanece mais ou menos constante ao longo de todo o tempo, que durou cerca de 21 min, com contínuas mudanças graduais, porém sem gerar segmentação. O fluxo segue uma ondulação de dinâmica, mas que permanece com intensidade alta na maior parte do tempo, finalizando com uma diminuição gradual nos últimos 3 min.

#### 3.4.4. A simbologia por trás de ÍCONES

A performance de ÍCONES, como um todo, representa um processo de transformação, uma espécie de metamorfose. Fiel da Costa o associa à imagem de uma lagarta se transformando em uma borboleta ao se libertar do casulo. Do mesmo modo, a harpa do piano, ao ser “liberta” da camada de madeira que a revestia, se tornou um novo instrumento. Há nesse processo não apenas uma mudança de forma, mas também de identidade, contexto e funcionalidade. Tal mudança foi ainda enfatizada pela atribuição de um nome feminino, Berenice,<sup>118</sup> em contraste com o anterior nome masculino do instrumento. O piano velho, que já nem era mais utilizado como instrumento e que estava abandonado no corredor do DeMus, foi destruído em uma espécie de “ritual catártico” e, em seguida, “renasceu”, sendo “batizado” com música e restaurando seu propósito original de ser um instrumento musical e de patrimônio da universidade, porém agora como um novo instrumento, um *string piano*, com uma nova sonoridade e uma nova maneira de ser tocado, e que passou a habitar um novo local: a Sala de Concertos Radegundis Feitosa, ganhando uma nova identidade: *Berenice*.

---

<sup>118</sup> O nome foi dado em homenagem à performance *Berenice* (2016), composta por Nyka Barros, que foi a primeira performance a utilizar o instrumento após a performance de ÍCONES (2016).

### 3.5. Considerações sobre as análises

As análises apresentadas neste capítulo buscaram dar relevo aos aspectos que caracterizam o projeto artístico do Artesanato Furioso por meio do estudo de seu processo performático nos casos abordados. Vimos como a priorização da ação performática se desdobra nos temas desenvolvidos nas pesquisas dos artistas envolvidos com o projeto, alguns dos quais discutimos no primeiro capítulo desta dissertação.

A mudança do entendimento a respeito da obra musical afeta diretamente a prática do performer e seu papel no campo social da música. Ao compreender a obra como um fenômeno morfológico, o qual se concretizaria por meio da ação performática, o performer deixaria de atuar como um elemento secundário tornando-se um agente ativo do processo de construção de tal obra. O projeto composicional e seu registro escrito passariam então, nesse contexto, a não mais ser considerados como elementos prioritários, sendo vistos apenas como estratégias de invariância e estímulos para a ação performática, os quais seriam passíveis da avaliação e crítica do agente ativo, isto é, o performer. Tal mudança de estrutura abriria caminho para uma abordagem desterritorializante, a partir da qual seria concedida ao performer autonomia para decidir como proceder diante do estímulo adotado. Portanto, nessa perspectiva, um estudo morfológico do fenômeno musical não poderia desconsiderar a atuação do performer, seu projeto artístico e o processo performático desenvolvido no caso abordado.

O exercício de tal autonomia pode se dar, porém, de diversas maneiras. As análises aqui apresentadas buscam exemplificar algumas dessas possibilidades. Como já foi discutido ao longo deste trabalho, a concessão de liberdade criativa e autonomia ao performer e a priorização de seu interesse artístico sobre o projeto composicional, ao contrário do que muitas vezes se presume, não necessariamente resultaria numa abordagem anárquica que resultaria no rompimento com a proposta do estímulo adotado. A presença ou não de tal compromisso seria ainda uma decisão do artista à frente do processo performático, estando portanto condicionada aos objetivos de seu projeto artístico.

Vimos também que tal maneira de proceder pode divergir não apenas de um artista ou contexto para outro, mas dentro da prática de um mesmo artista (ou

conjunto de artistas, como no caso do Artesanato Furioso). Ainda que em contextos semelhantes, é possível que tal artista decida proceder de uma ou de outra maneira em momentos diferentes. Nos casos observados neste trabalho, por exemplo, vimos tanto uma situação onde se buscou atender aos requisitos do estímulo, porém por meio de uma flexibilização dos requisitos prescritos no texto, como em *Child of Tree*, quanto uma situação onde se considerou proveitoso o cumprimento rigoroso das regras propostas pelo estímulo adotado, como na versão de Fiel da Costa e Ciacchi de *Quatre Fois*. A partir dessa mesma peça vimos também uma solução que segue um caminho diferente, na versão do *whypatterns\_*, onde ao mesmo tempo em que se buscou incorporar à peça decisões criativas pessoais dos performers, algumas das quais contradiziam a proposta original do projeto composicional, se buscou um contato direto com o compositor na tentativa de justificar tais decisões por meio de sua aprovação pelo autor do estímulo original.

Há ainda um caso em que a proposta performática transcende o projeto composicional, como em *Wu Li*, de modo que, embora não houvesse prescrição para proceder de tal forma, elementos da partitura foram utilizados como elementos performáticos, ainda que não tenham sido concebidos originalmente para serem utilizados dessa forma. Tal caso mostra que o estímulo gerado a partir do projeto composicional e da partitura produzida a partir deste nem sempre se resume ou se limita ao estímulo previsto pelo compositor. Seu uso poderia extrapolar tais expectativas se o performer decidir assim proceder.

Por fim, tivemos um caso onde a proposta composicional e o processo performático foram produzidos pelos mesmos artistas, como ocorreu em *ÍCONES*, uma produção do próprio Artesanato Furioso. Podemos ainda destacar nesse caso a abordagem da peça *Ícone* de Caron, a qual foi “incorporada” a uma obra maior (como o próprio subtítulo sugere), a qual foi por isso chamada de *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron*. Porém seu uso como “estímulo” não se tratava a uma execução “fiel” das instruções da peça original, mas de um elemento de gatilho para uma improvisação que comporia parte de uma outra obra, o *ÍCONES* do Artesanato Furioso.

## CONCLUSÃO

No início desta dissertação vimos que a ideia de obra musical associada a um texto escrito, o qual representaria uma forma idealizada concebida por uma figura de autoridade (o compositor), não representa na prática um padrão absoluto recorrente nos diversos fenômenos musicais ao longo da história em todo o mundo. Ao contrário, tal paradigma estaria relacionado a uma prática específica de um contexto histórico-cultural, na qual se baseia a música de concerto europeia, muitas vezes chamada de “música erudita” ou “música clássica”. A partir de tal modelo teria se desenvolvido tanto um sistema de ensino musical voltado para essa prática específica, através dos conservatórios e outras instituições influenciadas por estes, quanto um campo de pesquisa científica que teria desembocado na consolidação da musicologia (*Musikwissenschaft*). Embora seja precipitado atribuir a estes a responsabilidade pelo estabelecimento do paradigma em questão, podemos perceber que ambos teriam contribuído de alguma forma para a consolidação de uma tradição musical fundamentada nessa prática. Em tal tradição se espera do intérprete uma postura disciplinada e submissa de fidelidade ao texto musical, ao passo que se espera do compositor o registro preciso de sua intensão de modo a garantir o controle sobre o resultado final. Embora tal lógica possa funcionar nesse contexto específico, se torna problemática quando aplicada a casos que não se aplicam a esse modelo. Porém, tais casos, ainda que constituam a grande maioria das práticas musicais ao redor do mundo, foram muitas vezes tratados no campo acadêmico, especialmente no campo da musicologia sistemática e histórica, como “exceções”, exemplos “exóticos” ou “divergentes” de música. Reconhecer que tal modelo não se trata de um padrão absoluto abre então as portas para a possibilidade de questionamento de tal modelo. Se tal prática corresponde a uma tradição de um contexto específico, por que as performances musicais deveriam obrigatoriamente estar vinculadas a tal tradição?

Seguindo a mesma lógica, percebemos também a fragilidade da ideia de localizar a obra musical no campo ontológico, uma vez que a música só acontece de fato quando éposta no tempo, isto é, quando é realizada. Ou seja, a música se manifestaria morfológicamente no momento da performance. Logo, seria o performer o agente ativo responsável por plasmar a obra por meio de sua ação

performática. A partir dessa lógica entendemos que um estudo efetivo da morfologia musical deveria considerar o acontecimento musical e o processo performático como objetos centrais de sua investigação.

Entendendo o performer como o agente responsável pela concretização da música, podemos afirmar que caberia a este a decisão final quanto à maneira de proceder, de modo que tal decisão afetaria diretamente o resultado produzido. Ainda que tal resultado possa ser considerado “inválido”, “não representativo” ou “equivocado” por determinada tradição performática, tal classificação não poderia, obviamente, negar sua ocorrência enquanto fenômeno musical. Ou seja, um estudo que considera a performance como autônoma em relação ao projeto composicional adotado como estímulo (quando existe algum) e que aborde a música enquanto acontecimento, de uma perspectiva morfológica, em vez de se concentrar numa visão idealizada de obras musicais (ontológicas) não se limitaria apenas aos resultados “autorizados” por uma tradição de performance específica, mas voltaria o olhar para o fenômeno da maneira como de fato ocorreu considerando suas particularidades e as razões de sua configuração.

Vimos, além disso, que uma abordagem crítica do estímulo, como a desenvolvida pelo Artesanato Furioso, não implica necessariamente no rompimento com o projeto composicional ou numa solução anárquica. Pelo contrário, muitas de suas soluções têm como objetivo justamente garantir, da melhor maneira possível, o cumprimento da proposta. Porém tal maneira de proceder parte de três princípios: 1) Sendo o performer o responsável pela realização da música, a ação pode ser considerada como autônoma, de modo que o projeto artístico do performer seria prioridade; 2) As instruções do projeto composicional não são um fim em si mesmas, mas visam um resultado performático e é na busca de tal resultado que o performer deve concentrar seus esforços; 3) O performer deve se comportar de maneira ativa, vendo o estímulo de uma perspectiva crítica, de modo que este não limite sua ação criativa. O objetivo de tal proposta, portanto, não seria a simples subversão das regras do estímulo adotado, mas a busca pela melhor solução, de uma perspectiva morfológica, segundo os interesses do artista à frente do processo performático.

Na análise de *Child of Tree*, percebemos que em alguns casos o atendimento rigoroso às instruções da partitura nem sempre é perceptível em performance.

Certas estratégias de invariância, embora possam garantir um determinado resultado quando atendidas, não seriam o único caminho possível para a obtenção de tal resultado, pelo menos na perspectiva morfológica. Assim, mesmo através de uma negociação ou flexibilização de tais instruções, o performer ainda seria capaz de alcançar uma solução que produziria um resultado sonoro equivalente, sem necessariamente romper (morfologicamente) com o projeto composicional a partir do qual o estímulo foi produzido.

Em *Quatre Fois* vimos um contexto onde o projeto composicional permite múltiplas soluções morfológicas devido à sua abertura. A partir do mesmo estímulo seria possível obter diversas versões morfologicamente distintas, o que poderia ser um indício de que a morfologia de uma obra não seria algo inerente ao seu registro escrito ou ao projeto composicional que desembocou nele, especialmente nos casos em que sua “finalização” é deixada a cargo do performer. Ao mesmo tempo, nos deparamos com casos onde foi possível perceber uma certa estabilidade morfológica em versões produzidas no mesmo contexto devido à decisão dos performers de manter a mesma conduta performática, de modo que as mudanças mais significativas foram consequência de decisões ativas de produzir mudanças em relação à proposta anterior. Também vimos que apesar da clareza das instruções e grande margem de abertura da proposta composicional, ainda foi possível o surgimento de versões “desviantes”, pelo menos do ponto de vista do *script* inicial. Paradoxalmente, os maiores desvios surgiram justamente em versões onde houve o contato direto com o compositor durante o processo performático, o qual teria “aprovado” tais desvios. Tal situação torna problemático o argumento comumente usado de que o descumprimento das regras da partitura seria uma “violação” do desejo do compositor e, por isso, inadequado enquanto representação da obra. Por outro lado, tais casos reforçariam a ideia de que a obra musical é construída ao longo do tempo, e continua em constante atualização, por meio de uma rede de relações que envolve as diversas instanciações produzidas a partir do estímulo inicial produzido pelo compositor, e suas particularidades atreladas a elementos do contexto no qual se realizaram.

O caso de *Wu Li* se assemelha ao de *Quatre Fois* em relação à grande margem de possibilidades de conduta a partir do mesmo estímulo. Esse caso mostra também como seria possível uma proposta performática superar as

expectativas e objetivos do autor do estímulo inicial a partir justamente da decisão de atender rigorosamente ou evidenciar, em performance, as diretrizes do estímulo, ainda que tal evidência não fosse um requisito. Enquanto em *Child of Tree*, na proposta do Artesanato Furioso, se optou pela flexibilização do procedimento tendo em vista que isto não resultaria em mudanças perceptíveis, em *Wu Li* se buscou tornar perceptível aquilo que o estímulo não necessariamente evidenciaria. Assim, o projeto performático conduzido pelo Artesanato Furioso foi motivado, nesse caso, não apenas pela proposta do estímulo em si, mas por suas especificidades e a possibilidade de utilizar tais especificidades como fundamento do conteúdo performático.

Por fim, em *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone* de J-P Caron vimos um caso que se distingue significativamente dos anteriores, pois nele, além de se tratar de uma produção construída coletivamente com a colaboração de diversos artistas, tais artistas estiveram envolvidos em todas as etapas do processo. Não se partiu de um estímulo produzido *a priori* por terceiros, mas a própria proposta foi criação dos artistas que a executaram. Tal proposta também se singulariza no contexto das atividades do Artesanato Furioso, pois mesmo diante de um planejamento de longo prazo a proposta conservou o seu caráter de alto risco. Tal risco se dava não por conta de limitações em relação ao planejamento (o qual foi feito da maneira mais metódica e detalhada possível e em tempo hábil para sua execução) ou à sua logística, mas principalmente à impossibilidade de experimentação prévia, o que intensificou o caráter experimental da proposta. A priorização da ação performática sobre o estímulo também foi enfatizada na maneira livre como as instruções do *script* de Caron foram flexibilizadas na adaptação produzida pelo Artesanato Furioso para a etapa final da performance.

Essa experiência com quatro análises de casos distintos, embora em contextos semelhantes, nos traz uma reflexão a respeito do uso da análise musical na pesquisa em música. Assim como o fenômeno musical pode se manifestar de diversas maneiras e nos mais variados contextos e formatos, o processo analítico enquanto instrumento de pesquisa não deveria se limitar a um punhado de métodos específicos pré-estabelecidos. Embora uma metodologia específica possa atender satisfatoriamente a uma demanda de um caso particular, torna-se problemática a conduta de aplicar tal metodologia em contextos para os quais ela não foi a

princípio pensada. Defendo que os objetivos do estudo e as especificidades do objeto abordado deveriam ter primazia. Discutimos no início desta dissertação que uma obra musical não deveria ser descontextualizada nem entendida de maneira idealista, ou seja, a obra não deveria ser dissociada de sua realização, a qual se dá por meio da performance. Da mesma forma, a análise musical, no contexto da pesquisa científica, não deveria ser tida como um fim em si mesma e sim como um meio para a obtenção de informações relevantes para o que se busca investigar.

Além disso, embora tradicionalmente o campo da análise musical (muitas vezes também associado ao campo da teoria musical) tenha se concentrado no estudo de obras musicais, e principalmente a partir de uma abordagem estruturalista, estética ou concentrada no processo composicional, uma ampliação do olhar que inclua outros aspectos do fazer musical, como a ação performática, traria uma importante contribuição para ambas as áreas. A partir daí seria possível o desenvolvimento (que já vem ocorrendo) de metodologias de análise voltadas para a performance musical, análise esta não apenas com o fim de validar aspectos da “obra” ou da proposta composicional, reforçando ainda mais tal paradigma, mas de investigar aspectos relevantes da própria ação performática em si, o que traria uma grande contribuição para os estudos em performance e as próprias práticas interpretativas e de ensino da música.

Espero que os dados coletados e produzidos ao longo desta pesquisa possam contribuir com as pesquisas relacionadas com os temas abordados, e que possam também colaborar com o desenvolvimento artístico e científico do projeto Artesanato Furioso, levantando reflexões pertinentes a respeito de suas atividades, e de outras pesquisas subsequentes que pretendam abordar o projeto.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Carlos Henrique de Moraes. Aspectos da Pesquisa Artística e Morfologia Musical na montagem da obra *Child of Tree* (John Cage) - 1975. In: XXVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4865/1791>. Acesso em: 7 out. 2020.

ALVES, Carlos Henrique de Moraes. **Eu toquei ela oficialmente 5 vezes.** Destinatário: Daniel Luna de Menezes. WhatsApp. 6 maio 2020a, 10:59. 1 mensagem eletrônica.

ALVES, Carlos Henrique de Moraes. **Existiram versões onde eu pegava os objetos que estavam a vista.** Destinatário: Daniel Luna de Menezes. WhatsApp. 6 maio 2020b. 2 mensagens eletrônicas.

ALVES, Carlos Henrique de Moraes. **Processo criativo na performance percussiva contemporânea:** articulações entre pesquisa, gesto cênico e mediação tecnológica. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Versão revisada disponibilizada pelo autor. Disponível em: [https://www.academia.edu/43023074/PROCESSO\\_CRIATIVO\\_NA\\_PERFORMANCE\\_PERCUSSIVA\\_CONTEMPOR%C3%82NEA\\_articula%C3%A7%C3%B5es\\_entre\\_pesquisa\\_gesto\\_c%C3%A3o\\_tecnol%C3%B3gica](https://www.academia.edu/43023074/PROCESSO_CRIATIVO_NA_PERFORMANCE_PERCUSSIVA_CONTEMPOR%C3%82NEA_articula%C3%A7%C3%B5es_entre_pesquisa_gesto_c%C3%A3o_tecnol%C3%B3gica). Acesso em: 7 jul. 2020.

AO VIVO CCTA. Compositores: Esmeraldo Marques (faixa 1), Didier Guigue (faixa 2). Vibrafone, percussão e objetos amplificados: CH Malves. Guitarra preparada: Luã Brito. Baixo preparado: Matteo Ciacchi. Projeções: Rafa Diniz. João Pessoa, 2015. 4 faixas de áudio. Disponível em: <https://whypatterns.bandcamp.com/album/ao-vivo-ccta>. Acesso em: 19 maio 2021.

ARTESANATO FURIOSO. Facebook: artesanatofurioso. Disponível em: <https://www.facebook.com/artesanatofurioso>. Acesso em: 1 maio 2020.

ARTESANATO FURIOSO: Musicas Radicais & Experimentais. João Pessoa: [s. n.], [2015]. Release produzido para a seleção do edital do Rumos Itaú Cultural de 2015-2016.

ARTESANATO FURIOSO. SoundCloud: artesanato-furioso. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso>. Acesso em: 28 out. 2020.

BAILEY, Derek. **Improvisation:** its nature and practice in music. Boston: Da Capo Press, 1993.

BARROS, Nykaelle. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. l.: s. n.], 7 maio 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana. **A inclusão da performance na análise musical:** Uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano. 2019a. 308 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

BRAGAGNOLO, Bibiana. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. l.: s. n.], 13 maio 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Experimentação na construção de duas performances de *Ressonâncias*, peça para piano de Marisa Rezende: uma reflexão a partir do entendimento da obra musical enquanto território. **ÍMPAR**, v. 3, n. 1, p. 37–57, ago. 2019b.

BRITO, Luã Nóbrega de. **A relação entre estímulo partitura e resultado sonoro no script “Quatro Fois” de Didier Guigue.** 2019. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

BRITO, Luã Nóbrega de. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. l.: s. n.], 7 maio 2021a.

BRITO, Luã Nóbrega de. **[Informações sobre o D1m].** Destinatário: Daniel Luna de Menezes. WhatsApp. 11 maio 2021b. 3 mensagens de áudio.

CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. **OPUS**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125–150, dez. 2014.

CABRAL, Thiago; FIEL DA COSTA, Valério. Como colocar a análise na “música enquanto performance”? In: 4º ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2017, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2017. v. 1. p. 73–80. Disponível em: <http://www2.eea.usp.br/etam/ivencontro/proceedings.html>. Acesso em: 26 ago. 2021.

CAGE, John. **A Year from monday:** new lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan, 1969. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=dXJyDluHuEUC>. Acesso em: 1 abr. 2021.

CAGE, John. **Child of Tree:** para percussão solo usando materiais vegetais amplificados. Nova York: Peters/Henmar Press Inc., 1975. 1 partitura. Disponível em: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/47>. Acesso em: 5 maio 2020.

CAGE, John. **Silence:** Lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan, 1961. Disponível em: <https://archive.org/details/silencelecturesw1961cage>. Acesso em: 1 abr. 2021.

CARON, Jean-Pierre Cardoso. **Da ontologia à morfologia:** reflexões sobre a identidade da obra musical. 2011. 97 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) —

Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2011.

CARON, Jean-Pierre Cardoso. **ícone**. Destinatário: Valério Fiel da Costa. [S. I.], 14 ago. 2016a, 00:17. 1 e-mail.

CARON, Jean-Pierre Cardoso. **Re: Re: ícone**. Destinatário: Valério Fiel da Costa. [S. I.], 15 ago. 2016b, 16:04. 1 e-mail.

CARON, Jean-Pierre Cardoso. **Re: Re: Re: Re: ícone**. Destinatário: Valério Fiel da Costa. [S. I.], 15 ago. 2016c, 00:53. 1 e-mail.

CARTRIDGE MUSIC (John Cage - 1960) Artesanato Furioso featuring Marco Scarassatti. Performance: Marcello Messina, Marcos Scarassatti, Valério Fiel da Costa. [S. I.: s. n.], 2020. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Fórum PPGM-UFPB. Disponível em: <https://youtu.be/qbK8HlyGE4Q>. Acesso em: 18 maio 2021.

CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. Artesanato Furioso. **FGC Produções**. Belém, jan. 2009. Disponível em: <https://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/artistas/fabio-cavalcante/artesanato-furioso/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. I.: s. n.], 23 abr. 2021a.

CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. **O programa e o cartaz são só folhas a4 mesmo, nem tinha capa**. Destinatário: Daniel Luna de Menezes. WhatsApp. 19 jun. 2021b. 2 mensagens eletrônicas.

CHILD OF TREE (John Cage - 1975). Percussão: Ch Malves. Dança: Candice Didonet. [S. I.: s. n.], 2015. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Ch Malves. Disponível em: <https://youtu.be/m0-6fXZJ4qU>. Acesso em: 9 set. 2020.

CIACCHI, Matteo. **Improvação livre e forma**: Processo criativo entre estímulos e efeitos. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

CIACCHI, Matteo. **[Informações sobre o processo performático de ÍCONES]**. Destinatário: Daniel Luna de Menezes. WhatsApp. 19–20 jul. 2021a. 3 mensagens de áudio.

CIACCHI, Matteo. **na verdade a primeiríssima tocada de whypatterns\_ foi no Ciclo das Quartas**. WhatsApp: Grupo whypatterns big band. 3 fev. 2021b. 13 mensagens eletrônicas.

CIACCHI, Matteo. Problemas do estudo da improvisação livre. In: V SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2018, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7765>. Acesso em: 26 ago. 2021. p. 643–651.

CIACCHI, Matteo; MENEZES, Daniel Luna de. **depois que a gente retirou as partes de madeira em volta das teclas, ficou fácil ir tirando de uma por uma.** WhatsApp. 20 jun. 2021. 34 mensagens eletrônicas.

|CICLO DAS QUARTAS| dia 28/01/2015 - Why Patterns. Percussão amplificada: Ch Malves. Guitarra preparada: Luã Brito. Baixo preparado: Matteo Ciacchi. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Capim Santo. Disponível em: <https://youtu.be/SvR4mWFRVD8>. Acesso em: 19 maio 2021.

COMTE, Auguste. **Reorganizar a Sociedade.** Tradução: Heitor Sobrinho. 2020. *E-book*. ASIN B086Q1XKL2. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Reorganizar-Sociedade-Auguste-Comte-ebook/dp/B086Q1XKL2>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CONNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In: **Proceedings of the 18th ACM international conference on Multimedia (MM '10)**. p. 1467–1468. New York: Association for Computing Machinery, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/ou quanto performance. Tradução: Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 5–22, 2006.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Tradução: Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 16, p. 7–20, 2007.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**. 2017. 508 f. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DRONEPULSECIRCLEBELLSLIFE. Performance: Valério Fiel da Costa e Kevin Melo. Edição de video e pesquisa de imagens: Kevin Melo. Direção musical: Valério Fiel da Costa. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Valério Fiel da Costa. Disponível em: <https://youtu.be/90AaXG5IFNw>. Acesso em: 13 jul. 2021.

DUCKLES, Vincent et al. Musicology (Fr. musicologie; Ger. Musikwissenschaft, Musikforschung; It. musicologia). In: **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Versão consultada atualizada em 29 maio 2020. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710>. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>. Acesso em: 16 fev. 2021.

FICTÍCIO. Bandcamp: seloficticio. Disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/>. Acesso em: 19 maio 2021.

FICTÍCIO. **Forró Abstrato.** [S. I.], 17 maio 2020. Bandcamp: seloficticio. Disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato>. Acesso em: 19 maio 2021.

FIEL DA COSTA, Valério. Análise morfológica a partir da performance no Projeto Artesanato Furioso (UFPB). In: **A Experiência Musical-Perspectivas teóricas**. Salvador: TeMA, 2019. p. 110–121.

FIEL DA COSTA, Valério. **[Aula da disciplina Tópicos em Criatividade Sonora, PPGM-UFPB].** [S. I.: s. n.], 15 set. 2020. 3 vídeos.

FIEL DA COSTA, Valério. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, n. 21, p. 155–178, nov. 2018.

FIEL DA COSTA, Valério. Disparadores Morfológicos como critério para análise formal. In: XXVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017a. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4754>. Acesso em: 7 out. 2020.

FIEL DA COSTA, Valério. Duo Artesanato Furioso (Belém-PA). **Overmundo**. São Paulo, 5 jan. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/duo-artesanato-furioso-belem-pa>. Acesso em: 23 out. 2020.

FIEL DA COSTA, Valério. Experimentalismo no Projeto Artesanato Furioso. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. I.: s. n.], jan. 2021. 1 faixa de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/experimentalismo-no-projeto-artesanato-furioso-entrevista>. Acesso em: 24 set. 2021.

FIEL DA COSTA, Valério. **Morfologia da Obra Aberta**: Esboço de uma teoria geral da forma musical. 1. ed. Curitiba: Editora Prisma, 2016a.

FIEL DA COSTA, Valério. O Lugar da performance na música indeterminada cageana. **Revista Música Hodie**, [S. I.], v. 17, n. 1, p. 7–18, 2017b. DOI: 10.5216/mh.v17i1.46422. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/46422>. Acesso em: 1 abr. 2021.

FIEL DA COSTA, Valério. O Plano B da música paraense: Estratégias composticionais de curto prazo. **Claves**, João Pessoa, n. 9, p. 97–117, nov. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24158>. Acesso em: 27 nov. 2020.

FIEL DA COSTA, Valério. **Rasgando Estrelas Amarelas**. João Pessoa: [s. n.], ago. 2017c. Disponível em: [https://www.academia.edu/35458929/RASGANDO\\_ESTRELAS\\_AMARELAS](https://www.academia.edu/35458929/RASGANDO_ESTRELAS_AMARELAS). Acesso em: 20 maio 2021.

FIEL DA COSTA, Valério. **Re: ícone**. Destinatário: Jean-Pierre Cardoso Caron. [S. I.], 15 ago. 2016b, 00:13. 1 e-mail.

FIEL DA COSTA, Valério. **Re: Re: Re: ícone**. Destinatário: Jean-Pierre Cardoso Caron. [S. I.], 15 ago. 2016c, 12:10. 1 e-mail.

FIEL DA COSTA, Valério; BRITO, Luã Nóbrega de. Padrões morfológicos em duas peças de caráter aberto da escola de Nova York. *In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 2015*, Vitória. **Anais** [...]. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3756>. Acesso em: 26 ago. 2021.

FIEL DA COSTA, Valério; BRITO, Luã Nóbrega de; CIACCHI, Matteo. Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica. *In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 2018*, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5215>. Acesso em: 7 out. 2020.

FORRÓ ABSTRATO. Composição: Trio Pó-de-Serra. Sanfona: Leandro Drummond. Zabumba: Matteo Ciacchi. Triângulo: Vitor Çó. João Pessoa, 2019. 8 faixas de áudio. Disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato>. Acesso em: 19 jul. 2021.

GOEHR, Lydia. Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. *In: Experimental Affinities in Music*. Org. Paulo de Assis. Ghent: Leuven University Press, 2015, p. 15–40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2bctk7.4>. Acesso em: 21 set. 2020.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: An Essay in the Philosophy of Music. New York: Oxford University Press, 1992.

GUIQUE, Didier. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. I.: s. n.], 23 abr. 2021.

ÍCONE (Icon) by J.-P. Caron at Plano B, August 2009. Trumpet: Marcos Campello. Synth and electronics: J.-P. Caron. Midi breath controller: Paulo Dantas. Guitar: Rafael Sarpa. Film: Fatima Lopes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2009. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal atlaseclipticalis. Disponível em: <https://youtu.be/4D6RX9wDuz4>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ÍCONE (J-P Caron) por Artesanato Furioso. Compositor: Jean-Pierre Caron. Piano-ícone: CH Malves, Candice Didonet, Matteo Ciacchi, Oseas Bernardo, Vitor Çó e Valério Fiel da Costa. Eletrônica: Esmeraldo Pergantino e Rafa Diniz. [S. I.: s. n.], 12 ago. 2016. 1 faixa de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>. Acesso em: 19 jul. 2021.

JEAN-PIERRE Caron: Ícone. Compositor: Jean-Pierre Caron. Intérpretes: Claudio Cabral, Daniel Brita, Igor Souza, Jean-Pierre Caron, Julia Teles, Magno Caliman, Manu Falleiros, Paulo Dantas, Rafael Sarpa, Sanannda Acácia e Sergio Abdalla. [S. l.: s. n.], 2016. 1 faixa de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/fime-festivalinternacionaldemusicaexperimental/jean-pierre-caron-icon>. Acesso em: 23 jul. 2021.

JOHN CAGE. **Child of Tree**. c2016. Disponível em: [https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=40](https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=40). Acesso em: 1 maio 2020.

JOHN CAGE's "But what about the noise of crumping paper..." by ARTESANATO FURIOSO. Percussão: Valério Fiel da Costa. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Valério Fiel da Costa. Disponível em: <https://youtu.be/nixGI-2Mxeg>. Acesso em: 12 jul. 2021.

KOELLREUTTER, Hans-Joaquin. **Wu Li**: um ensaio de música experimental. São João del-Rei: Fundação Koellreutter, 2018a. 1 partitura. Acervo digital Koellreutter. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfdownloads/singlefile.php?cid=1&lid=7>. Acesso em: 14 jul. 2021.

KOELLREUTTER: Wu-li. Wu Li (gravado ao vivo no R.J). Autoria: H. J. Koellreutter. Digitalização e edição: Marcos Filho. [São João del-Rei]: Acervo Koellreutter, 2018b. 1 vídeo (22 min). Gravação não-comercial presente na coleção de Fitas cassetes que pertenceram a H. J. Koellreutter. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=564>. Acesso em: 15 jul. 2021.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. 2. ed. New York: Routledge, 2003.

MENEZES, Daniel Luna de. O projeto artístico do performer como elemento norteador da morfologia: uma proposta de estudo da morfologia no projeto Artesanato Furioso. In: VI SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2020, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/10709>. Acesso em: 12 jul. 2020. p. 702–710.

MENEZES, Daniel Luna de; FIEL DA COSTA, Valério. O Artesanato Furioso e Child of Tree de John Cage: uma análise morfológica através da performance. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2020, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/242/144>. Acesso em: 12 jul. 2020.

MESSINA, Marcello; FIEL DA COSTA, Valério; SCARASSATTI, Marco. Cartridge Music in the Quarantine: Presence, Absence, Contingency Setups and (De-)territorialised Performances. **INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology**, Sarajevo, n. 5, v. II dez. 2020. p. 28–45. ISSN 2637-1898. DOI: <https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2020.3.5.28>. Disponível em: <https://insam->

[institute.com/cartridge-music-in-the-quarantine-presence-absence-contingency-setups-and-de-territorialised-performances/](http://institute.com/cartridge-music-in-the-quarantine-presence-absence-contingency-setups-and-de-territorialised-performances/). Acesso em: 17 jun. 2021.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. In: SOON, Lee Tong (ed.). **Yearbook for Traditional Music**. Cambridge University Press: New York, 1981. v. 13, p. 1–21. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/768355>. Acesso em: 9 fev. 2021.

MÚSICA do Ibam: Koellreutter por ele mesmo. Rio de Janeiro: [s. n.], 1990. Programa de concerto. Acervo Koellreutter. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=5458>. Acesso em: 15 jul. 2021.

NEIVA, Tânia Mello. **Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista**. 2018. 421 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

NYMAN, Michael. **Experimental Music**: Cage and Beyond. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 1999.

OLIVEIRA, Vitor Mendes de; CIACCHI, Matteo. **O Trio Pó de Serra não aconteceu no artesanato furioso**. WhatsApp: Grupo whypatterns big band. 27 abr. 2021. 7 mensagens eletrônicas.

PARAÍBA CRIATIVA. **Club Silêncio**. 11 nov. 2015. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/club-silencio/>. Acesso em: 19 maio 2021.

PARAÍBA TOTAL. **Selo Fictício dá início à suas atividades em 2020**. 25 ago. 2020. Disponível em: <https://www.paraibatotal.com.br/noticias/2020/08/25/60725-selo-ficticio-da-inicio-a-suas-atividades-em-2020>. Acesso em: 19 maio 2020.

PARNICUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. Tradução: Josias Matschulat. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 145–185, 2012. ISSN 1984-7491. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/39612>. Acesso em: 1 mar. 2021.

PERGENTINO FILHO, Esmeraldo Marques. [Entrevista cedida a] Daniel Luna de Menezes. [S. l.: s. n.], 7 maio 2021.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism otherwise**: the New York avant-garde ant its limits. Berkeley: University of California Press, 2011. ISBN 978-0-520-26851-7.

QUATRE FOIS. Performance: whypatterns\_ & Club Silencio. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Didier Guigue. Disponível em: [https://youtu.be/\\_wb5NoqUzlk](https://youtu.be/_wb5NoqUzlk). Acesso em: 12 jul. 2021.

QUATRE FOIS --- Didier Guigue. Flauta: Daniel Allain. [S. I.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Daniel Allain. Disponível em: <https://youtu.be/8XqRPhCQQyw>. Acesso em: 12 jul. 2021.

QUATRE FOIS (SCORE) - UVULAS ARDIENTES. Performance: Uvulas Ardientes. [S. I.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Didier Guigue. Disponível em: <https://youtu.be/Sjv36m3Phzo>. Acesso em: 12 jul. 2021.

QUATRE FOIS - UVULAS ARDIENTES. Performance: Uvulas Ardientes. [S. I.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Didier Guigue. Disponível em: <https://youtu.be/BdtFnxmmEu0>. Acesso em: 12 jul. 2021.

SAAD FILHO, Sérgio Abdalla. **Partituras verbais e sua relação problemática com a música**. 2017. 132 p. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) — Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/D.27.2018.tde-06022018-100656. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06022018-100656/pt-br.php>. Acesso em: 23 jul. 2021.

SEREIAS. Performance: Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi. Brasil, 2021. 1 vídeo (14 min). Publicado no site do V Janela Quebrada. Disponível em: <http://janelaquebrada.com.br/portal/sereias/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

SHULTIS, Christopher. Cage and Chaos. **Amerikastudien/American Studies**, v. 45, n. 1, p. 91–100, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41157538>. Acesso em: 7 maio 2020.

SHULTIS, Christopher. The Process of Discovery: Interpreting Child of Tree. **THE GREAT (un) LEARNING**. 8 nov. 2012. Disponível em: <https://chrisshultis.blogspot.com/2012/11/the-process-of-discovery-interpreting.html>. Acesso em: 7 maio 2020.

SIRIUS SUNSET (D1m - 2016). Compositor: Esmeraldo Pergentino. Guitarras: Esmeraldo Pergentino e Luã Brito. João Pessoa, 2016. Publicado pela página Artesanato Furioso. Disponível em: <https://www.facebook.com/556461137828364/videos/709990735808736>. Acesso em: 19 maio 2021.

WHYPATTERNS\_. Bandcamp: whypatterns. Disponível em: <https://whypatterns.bandcamp.com/>. Acesso em: 19 maio 2021.

WHYPATTERNS\_ - Quatre Fois (Didier Guigue). Ao vivo na Cosmopopeia em 24 de setembro de 2015. Percussão e objetos amplificados: CH Malves. Guitarra preparada: Luã Brito. Baixo preparado: Matteo Ciacchi. Imagens: Lairton Lunguinho. [S. I.: s. n.], 2016. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Artesanato Furioso. Disponível em: <https://youtu.be/DEB-JtWIC2k>. Acesso em: 13 jul. 2021.

WHYPATTERNS\_ — Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano. Performance: Rafa Diniz, Felipe Lins, CH Malves, Luã Brito, Vitor ÇÓ, Matteo Ciacchi, Daniel Luna.

[S. I.: s. n.], 2020. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal Fórum PPGM-UFPB. Disponível em: <https://youtu.be/MWuOPexn4Lw>. Acesso em: 18 maio 2021.

WU - LI. Compositor: Hans-Joachim Koellreuter. Versão: Artesanato Furioso. Malas arrastadas, apitos e instrumentos dispostos no palco durante o concerto: Candice Didonet, CH Malves, Matteo Ciacchi, Luã Brito, Vitor Có e Valério Fiel da Costa. [S. I.: s. n.], 14 abr. 2016. 1 faixa de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/artsanato-furioso/wu-li>. Acesso em: 19 jul. 2021.

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM FÁBIO CAVALCANTE

Entrevista com o Fábio Cavalcante, músico co-fundador do Artesanato Furioso de Belém-PA, realizada no dia 23 de abril de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*. As transcrições de áudio presentes neste e nos demais apêndices seguem o padrão abaixo:

“entre aspas” = citação literal de textos; citação ou imitação de falas; ironia, metáfora ou outro uso não literal ou incomum do termo

( ) = palavra ou segmento não compreendido ou inaudível

(texto entre parênteses) = hipótese do que se ouviu

((texto entre parênteses duplos)) = comentário descritivo do transcritor

[texto entre colchetes] = acréscimo ou comentário explicativo do transcritor

[...] = trecho omitido

... = pausa ou frase interrompida

si-la-ba-ção = silabação

MAIÚSCULAS = entonação enfática

*italílico* = nomes de obras, títulos ou termos em idioma estrangeiro

**Daniel Luna:** Sobre aquele Artesanato Furioso lá de Belém, como é que foi a fundação dele e quais eram as motivações, os objetivos, como é que o grupo foi criado e por que que vocês criaram?

**Fábio Cavalcante:** Ora, eu já conhecia o Valério, nós éramos amigos, assim, de alguns anos, acredito que é uns quatro ou cinco anos antes, a gente já se conhecia, e a gente conversava muito. Nós não morávamos próximo, lá em Belém, tínhamos interesses comuns, principalmente em música e música contemporânea, e a gente (estava) na mesma escola. Tínhamos amigos em comuns, mas o Valério é um pouco mais velho que eu, então ele era de umas duas turmas, eu acho, mais na minha frente, na época da escola. E eu não fui amigo dele, assim, na escola, eu era amigo de alguns amigos que tinham irmãos mais novos com quem eu estudava lá. [...] Na verdade eu conhecia ele de vista da escola, mas ele não era um amigo meu, porque eu era mais novo que ele, sabe? Eu acho que eu tinha uns três anos a menos que

ele, alguma coisa assim... ele era de umas turmas de mais velhos, assim... Mas a gente tinha amigos em comuns, a gente tinha alguns amigos em comuns, conhecia ele de vista... E ele morava no mesmo quarteirão que eu, então a gente sabia da existência um do outro. MAS estávamos em outra, assim... Agora nós dois nos interessávamos por música. O Valério já tinha uma banda, uma banda de rock, que era uma banda de rock progressivo lá de Belém, que tinha uma certa fama lá: *Anjos do Abismo*, o nome da banda. E eu trabalhava com composição, desde quando eu comecei a mexer com música eu fazia composição. E sempre gostei de experimentar, também, desde o início, assim. Fazendo coisas experimentais, compondo para amigos que tinha no conservatório. Nisso eu comecei a trabalhar com trilha sonora, para teatro, e foi um local onde eu tive a oportunidade de mexer com edição de som, com... fazer essas experiências com edições de som no computador. Eu acho que isso foi final da década de 90 mesmo. 98 e tal... Foi quando eu comecei a estudar os programas de computador. Eu queria muito gravar as minhas coisas, comecei a gravar as minhas coisas nessa época. E comecei a experimentar, para peças de teatro, gravações de ruídos, que era uma coisa que... funcionava. Era mais fácil de aceitar, né? O pessoal de teatro de Belém era muito mais aberto a essas experimentações, então eu propunha para eles, em vez de usar músicas já compostas, ou compor uma música com melodia e tal, eu principalmente o uso de ruídos no... nas peças, para as peças que eu fazia trilha sonora. Eu acho que foi em... eu não estou lembrado qual foi o ano... 96, 97... eu devia estar saindo da universidade... não sei te dizer qual foi o ano exato, mas foi quando eu conheci o Valério, assim, da gente se conhecer e a gente se grudou e ficamos amigos assim... de se visitar e ficar muito próximo mesmo, que foi no ano em que a gente soube que teve um festival de música em Londrina em que o Koellreutter ia dar aula de composição lá. E a gente ficou doido para assistir aula com ele. Aí nisso a gente fez a inscrição juntos, viajamos juntos para lá, aí fizemos esse curso lá em Londrina, com Koellreutter, no outro ano nós voltamos, era um outro... já era um outro professor, mas a partir daí a gente começou a trocar muita ideia e mostrar o trabalho um para o outro e tal... E eu lembro que eu mostrei para o Valério, eu já sabia das composições que ele estava experimentando, principalmente usando muito ruído e usando muito a indeterminação, né... o acaso, essa metodologia dele, ainda, de composição... e eu mostrei para ele as músicas

que eu estava fazendo para trilha, e tinham coisas grandes, assim, vamos dizer... eu lembro que tinha umas músicas que eu fiz com o ruído do ar-condicionado, por exemplo, gravado, vários ar-condicionados gravados... e fiz umas edições longas, que era para ficar de fundo, em uma cena de uma peça de teatro, e eu fazia coisas longas, que era para poder manipular isso, ligava um... um pedal de efeito de guitarra, deixava aquele ruído tocando e ficava manipulando isso ao longo da cena, e fazer coisas longas, que era para poder ter espaço para cortar na hora que eu quisesse. Então eu lembro que nós tivemos uma conversa... A ideia de montar o Artesanato foi uma vez que a gente trocou essas produções que a gente estava fazendo. Eu mostrei essas coisas que eu estava fazendo para teatro, que era... basicamente era gravação, editadas, gravações de ruídos, então era música gravada, para ser projetada em alto-falante, e o Valério estava com as composições dele e... muitas ligadas à área de improvisação e o uso da indeterminação. A gente estava trabalhando com isso, os dois. Aí a gente pensou de... ele me falou: "Fábio, onde é que tu mostra, esses espaços...", eu lembro, "Isso só no teatro, né? Não é uma apresentação assim de música, é música de fundo para cena". E o pessoal do teatro curtia muito isso... deixava eu viajar em relação a isso, ao uso de ruídos e tal. Então a gente foi a partir disso que a gente chegou à ideia de montar um... fazer uma apresentação com essas nossas peças, que a gente tinha criado. A gente fez a primeira... isso foi em 2000. Nessa época, um dos grupos de teatro com que eu trabalhava era a Companhia Atores Contemporâneos, o nome deles. Era dirigido por um ator de Belém, o Miguel Santa Brígida, que está na ativa até hoje, é um cara bem ativo lá em Belém, o Miguel. E ele tinha um galpão, onde era um galpão de ensaio, do grupo de teatro dele, e eu tinha acesso a esse galpão, porque eu ia para lá para também fazer testes de som e ficar experimentando coisas. Além de ser o local de ensaio, esse galpão, ele era adaptado para as apresentações, apresentações aconteciam nesse galpão. Era um galpão grande, com um espaço muito amplo, dava para fazer muita coisa lá, jogar as cadeiras para um lado, criar um espaço livre assim, que (às vezes) dava para criar... tudo. E aí eu combinei com Valério: "Olha, eu estou com um... trabalhando com esse grupo de teatro, tem o galpão da Companhia Atores Contemporâneos, eu acho que eu consigo o espaço lá". E eles já têm algumas coisas de som, já tem mesa de som lá... eu acho que a gente alugou algumas coisas, caixas de som, coisas nesse sentido... E aí a gente

resolveu fazer essa apresentação. O nome Artesanato Furioso o Valério que criou. Eu nem sei... tu sabes qual é a origem do termo “Artesanato Furioso”? [...] É uma peça... Uma peça de alguém, sabe... em francês... e aí traduziu para o português... [...] A gente pensou em vários nomes e... ele chegou com esse nome e eu achei ótimo e... pai d’égua... Tinha muito a ver, porque, principalmente o meu trabalho, sempre eu considerei muito artesanal mesmo, que é um... eu não sou um músico de pegar um instrumento e ir para o palco e tocar... não acontece isso assim. E apesar de eu fazer canções, também, eu faço muita canção, faço muita música com letra e com melodias também, e gravo. Mas o processo é sempre esse, é um artesanato no computador mesmo. Eu faço isso já há vinte e cinco anos, então é isso assim. Eu gosto muito desse processo de criação no computador, estou sempre fazendo. E daí, mesmo quando eu faço uma canção e resolvo gravar, eu passo boa parte do tempo da gravação é... desse processo todo é editando, colocando efeito no áudio e fazendo recortes, brincando com isso. Então eu me identifico com esse termo “Artesanato Furioso”. Aí quando ele chegou com esse nome a gente topou. Então a gente fez em 2000 essa primeira apresentação, do Artesanato, que foi uma apresentação muito... muito assim... carregada nas costas mesmo... não teve... divulgação com os amigos, na época a gente prendeu os cartazes em poste, muro, lá de Belém, e... eu até tenho esse material,<sup>119</sup> não sei se ele já te mostrou, os cartazes dessa primeira apresentação e tal... e aí, deu mais ou menos, eu acho, umas vinte pessoas, nesse espaço. Foi uma apresentação de três dias... de dois dias, foram dois dias. Eu compus várias músicas... algumas músicas eu já tinha e compus músicas novas, são músicas que eu até tenho, se te interessar eu posso te enviar. E basicamente as músicas eram músicas para ser projetada no alto-falante, assim, que eu colocava, misturava com alguma coisa, com algum ruído amplificado, mas era... boa parte dela era música... eu fiz uma, eu lembro, tinha uma... um dia da apresentação era sexta, o outro era sábado, eu fiz uma *Música para sexta* e uma *Música para o sábado*, tinha esses títulos, que eram músicas longas, cada uma tinha uns vinte minutos assim, que foi vinte minutos assim de recorte, recortando coisas, vozes, ruídos e fazendo um monte desse tipo de coisa e foi tudo muito rápido, era uma coisa feita rápida assim, acho que uns três dias antes da apresentação eu montei esse material, combinei com Valério: “Olha, quando

---

<sup>119</sup> Disponível em: <https://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/artistas/fabio-cavalcante/artesanato-furioso/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

chegar tal hora, a gente toca essa mesa aqui, toca cadeira..." era alguma coisa assim, algumas coisas desse nível. Infelizmente, a gente não gravou, né? Nem o áudio, nem o vídeo, não tem. Não tem nem foto dessa primeira apresentação, em 2000. E o Valério tocou... tem umas músicas dele que ele toca até hoje: *O Deserto dos Cães*, eu já vi apresentações dele tocando isso, *A Cela*, que é um peça dele para jogadores de xadrez, que ele amplifica a mesa de xadrez. Eu lembro que essas duas peças foram tocadas nesse dia.

**DL:** [...] Ele me falou [sobre essa peça], me contou essa história, eu achei bem interessante... E ele conta também do contexto, a recepção do público, como...

**FC:** Foi muito boa...

**DL:** Como o público comprou a ideia, né...

**FC:** Participou... participou total. Assim... eram amigos, né? Boa parte eram pessoas conhecidas. Alguns desconhecidos, mas muita gente que era... que estava com vontade de receber aquilo, era receptível a isso. Pessoal do... gente da cena do rock, assim... da música da noite, estava lá. Assistiu eu acho que umas vinte pessoas cada dia, mas ah... vamos dizer... tinha uma peça que... o galpão era um galpão antigo, sabe? Com portões de ferro grandes, alto. E o portão era aquele portão que quanto tu abre faz aquele barulho infernal assim, num galpão cheio de eco. Então a gente amplificou esse portão, amplificamos várias coisas dentro daquele galpão. Amplificou o portão e, quando começou a apresentação, as pessoas que chegavam atrasadas, por exemplo, elas abriam o portão e o som parava, assim... parava assim, era tudo coberto pelo barulho do portão, que a gente enfiou muito *reverb* nesse ruído e então... lembro que de algumas pessoas que chegavam e a gente atiçava elas: "Olha, se quiser, improvisa aí nesse portão". Então o público chegava... alguns abriam o portão, fechava, ficavam encabulado e sentavam lá, mas muita gente ficava brincando com o portão. Um resolveu esmurrar o portão, já fez... já exagerou, né? Aí ((riso)) esse tipo de coisa aconteceu. Lembro de um carrinho... eu lembro disso, de um carrinho de mão, carrinho de terra, que o pessoal... de plantação assim, de ferro... e tinha lá, tinham muitos objetos, que

não... era um galpão do pessoal de teatro, então o que mais tinha eram objetos estranhos assim. E esse carrinho de ferro, ele estava muito enferrujado, então ele fazia muito barulho quando ele rodava. A gente colocou um microfone nele também e, em algum momento, a gente entregou esse... deixou à disposição do público, esse carrinho, por exemplo, e o pessoal entrou de boa assim, sabe, e o pessoal entrou, não era rindo, não era nada não, era percebendo que daquilo dava para criar um clima, e entrava, e depois saía, percebiam quando era o melhor momento e pegava de novo o objeto, continuava... Foi muito bom, foi uma experiência fantástica assim, que eu tenho quase certeza... eu tenho certeza, nunca tinha tido em Belém, algo assim, e foi bastante falado. Aí depois saiu no jornal... A partir daí, a gente todo ano fez uma edição do Artesanato. O Valério, eu acho que 2000 ele já não estava morando em Belém, ele alguns... um ou dois anos antes, ((em tom de dúvida)) ele foi para Campinas... Ele foi para a Unicamp, né? Fazer a graduação dele... em música. E aí a gente... mas a gente continuou tendo contato, quando ele voltava em Belém... Foi isso mesmo, a gente... olha só, a gente só resolveu fazer o Artesanato quando a gente se distanciou fisicamente assim, porque a gente estava junto, conversava muito, mas não fizemos. Eu acho que ele foi para Campinas e aí a gente ficou “pô, bora fazer isso então, quando tu voltar”, e, quando ele voltou de férias, a gente fez isso. E a gente combinou que todo ano, quando ele voltasse, a gente se encontrasse, alguma coisa assim, a gente faria isso. E aí nós fizemos em 2001... a gente fez até... Depois eu saí de Belém, eu fiquei cinco anos fora de Belém, entre 2003 e 2007, mas lá no Pará mesmo, morei numa cidade chamada Ourém, e quando ele vinha para Belém nas férias eu ia também, a gente se encontrava, e a gente combinava pelo telefone assim, nem internet tinha, eu acho. A gente combinava de “Olha, quando é que tu vais vir? ... Então a gente se encontra, eu vou preparar o material, e aí...”, como eu estava em Belém eu ficava responsável pelos espaços, e a gente fazia. Teve um ano que a gente não fez num espaço assim. A gente tocou uma música só que foi a peça dele chamada *Músicas Congeladas*, eu acho... alguma coisa “congeladas”, eu acho que é “músicas”... deixa eu ver se acho aqui... *Músicas Congeladas*, é... foi em 2003... que era uma peça para tocar uma ponte de ferro, sobre o Guamá. É um rio grande, que tem lá, e tem uma ponte bem grande mesmo, de ferro. Ela é cheia de variações assim de som, se tu tocar, porque ela tem a parte do corrimão, ela tem os cabos, ela tem o

chão, toda de metal... Então nós fomos para lá. Mas não teve público, né? A gente anunciou no dia, assim que a gente ia, e fomos cinco pessoas.

**DL:** Ele contou uma história de que vocês divulgaram a data errada, justamente para não dar gente, por conta do...

**FC:** Isso...

**DL:** Porque não tinha como ficar, porque era no meio da ponte, né... Áí tinha o perigo, né, você não tinha como garantir...

**FC:** E choveu, também, na hora da gravação. ESSE dia eu gravei, eu gravei, né... A partir da segunda edição a gente começou a registrar. E essa da ponte eu gravei o áudio, tudinho, e tem fotos também. Mas eu lembro que eu fiquei com um gravador em uma sombrinha assim, um guarda-chuva, para proteger, e foi isso. Então esse... A partir daí a gente fez, até 2009. Em 2010 eu me mudei de Belém e fui para Santarém, que fica no Pará também, mas é longe, né, o Pará é ridículo de imenso. Tu estás onde agora? Qual é o estado? Está na Paraíba?

**DL:** Paraíba.

**FC:** É porque aqui é bem tranquilo, né? Sergipe é o menor estado do país, né? Mas a gente vai de um estado para outro, aqui no Nordeste, bem rápido. Mas, no Pará, Santarém, onde eu morei, não tinha estrada, então ou se ia de avião ou de barco, e de barco é três dias da capital para Santarém, Belém–Santarém. Então, assim, ficou meio impraticável ir para Belém. A gente se encontrou ainda algumas vezes, mas não rolou mais o Artesanato Furioso depois de 2010, quando fui morar em Santarém. O Valério foi algumas vezes ainda em Santarém e tal, mas aconteceu até 2009. Se eu não me engano, eu acho que foi uma vez por ano, deve ter tido então nove apresentações do Artesanato, que a gente fez, sabe, nisso aí. Eu tenho aqui uma lista, até, deixa eu ver... A gente fez no Cemitério da Soledade, ele já deve ter te contado essa história, né? Fizemos à meia-noite no cemitério, que foi MUITO

bom essa apresentação, foram duas noites... e foi a coisa que eu mais gostei, eu acho... não, não sei, nem sei...

**DL:** Ele contou que no primeiro dia o pessoal não sabia bem do que se tratava, né? E aí já tinha começado e o pessoal estava perguntando “e aí, vai começar?” ((riso)).

**FC:** É, isso acontecia. Eu tenho esses problemas... Uma vez eu toquei na... no Theatro da Paz, que é um teatro tradicional lá de Belém, e eu tinha uma peça para piano e violoncelo chamada *O diabo na terra das bananas*. Essa peça, inclusive, eu toquei na primeira apresentação do Artesanato, que foi essa nesse galpão, só que eu toquei tudo gravado, deixei tudo gravado, e não era som de violoncelo, era outros sons assim. Mas eu fiz essa apresentação no Theatro da Paz uma vez, e aí a parte do piano era tudo gravado também, com sons... nem eram tão estranhos assim, não era uma coisa estranha, eram sons assim, mas era altura definida, sabe, a parte do piano estava assim. E o cara do violoncelo era o Arthur [Alves], que sempre tocou com a gente também no Artesanato, o Arthur. E a gente começou a passar o som, a gente tinha uma passagem de som... Foi na hora... não foi na apresentação. E a professora que estava coordenando isso... a gente já tinha passado uma três vezes a música... a professora chegou e perguntou para mim: “E aí, vocês vão começar a ensaiar e tal?”, e a gente já tinha passado a música umas três vezes assim. No Artesanato do cemitério aconteceu a mesma coisa, o pessoal... TEVE UM CARA que chegou com um CD... basicamente as músicas eram um aparelho de CD... dois aparelhos, a gente colocava os dois CDs e ficava mixando esses dois sons, muito isso, EU fazia muito isso, o Valério também, e com algumas coisas amplificadas, objetos amplificados. Nessa segunda apresentação, MAIS, ficou definido assim, o Artesanato como isso assim: bases gravadas e amplificação de objetos. Isso era uma coisa que ficou assim... e assim, muito uso da indeterminação, do acaso, tinha muito disso assim. E agente... logo assim nessa... a primeira foi muito nas coxas, mas na segunda a gente deixou claro assim: “olha, vamos fazer um negócio que a gente não se estresse também”, sabe? A música dele funcionava muito bem para fazer isso, eu estava fazendo muita coisa que funcionava também, então vamos fazer uma coisas que a gente defina o roteiro... não faça ensaio não, a gente vai... vai valendo, na hora. A música era feita

para isso mesmo, para funcionar um pouco dessa forma, e se tivessem coisas que dessem errado porque saíssem do roteiro, era planejado para funcionar também, de qualquer forma. Mas quando a gente começou essa apresentação do Artesanato, a gente já estava há uns vinte minutos lá, teve um carinha que chegou comigo com um CD, sabe? Um CD e disse: “Olha...”, ele disse assim, querendo ajudar, né, “a noite está muito bacana, esse espaço é muito legal, mas eu tenho aqui um CD que vai animar mais aqui a festa da galera e tal”. E era um CD do... sabe, assim, as mais da Jovem Pan daquele ano, alguma coisa assim, era esse negócio. ((riso)) Aí... o Valério era bem diferente de mim, o Valério, ele conversa com as pessoas, se o cara chega ele começa a argumentar com o cara, ele começa a explicar que não é isso, ele tenta fazer o cara... é um professor mesmo, né? ((riso)) Eu fico puto logo, eu faço a cara feia para o cara, mando ele sair... teve alguma coisa assim. Esse do Artesanato da primeira noite deu polícia, porque esse cemitério fica no centro de Belém, mas ele é um cemitério desativado há muitas décadas, desativado... mas como é o cemitério mais antigo da cidade, também é um cemitério que tem aqueles monumentos mais bonitos, né? Estátuas e mausoléus, e tem essas coisas. Então ele é um espaço bonito mesmo, a gente escolheu lá por... era no centro, era fácil de chegar lá, um espaço silencioso, meia-noite lá no cemitério, e era bonito, um espaço bacana. Mas tem prédios próximos a ele, e o pessoal chamou a polícia, e a polícia foi lá. Mas foi de boas, a gente tinha o alvará da prefeitura, a autorização da prefeitura para fazer, a polícia olhou, disse “está tudo OK”, inclusive eles ficaram lá, a polícia ficou um tempo lá ouvindo... achou bacana... foi engraçado... NO FINAL da segunda noite tinha... isso foi na primeira noite, então, na primeira noite, a gente não teve uma divulgação, também foi que nem na primeira, foi os amigos que souberam e tal... mas, no outro dia, tinha apresentação no outro dia, saiu no jornal. O Jornal Liberal, por exemplo, do meio-dia lá, que é o afiliado da Globo, eles falaram dessa apresentação e disseram que ia ter meia-noite, nesse mesmo dia, de novo. Saiu nos jornais... Aí pronto, no outro dia deu bastante gente, tinha muita gente. Foi mais confuso que o primeiro, mas foi legal também, foi bacana. Mas no segundo dia, eu lembro que já tinha gente, sabe... o vendedor de cerveja com isopor, caixinha de isopor, vendendo, tinha essas coisas. No final... ((riso)) Nessa época passava uma novela na Globo chamada *Vamp*, não sei se lembra disso, que era uma novela de vampiro.

**DL:** Ouvi falar... ((riso))

**FC:** Aí tinha essa novela. Quando começou... para ter uma ideia: a minha irmã foi no segundo dia vestida de vampiro, por causa da novela, e era no cemitério, meio-dia [meia-noite], e ela foi com aquela capinha, um negócio para cima assim... Quando eu vi no outro dia, o maior mico já, a mulher aparecia no jornal mostrando ela balançando a asa, tinha essas coisas... ((rindo)) Já virou esse negócio... E a divulgação que o jornal fez, olha só, o jornal divulgou isso, divulgou, eu tenho algumas matérias de jornais, e a TV divulgou também. Ela usou uns trocadilhos... BESTAS assim... Dizia: “olha, hoje vai ter música para chacoalhar os ossos”, por exemplo, porque era no cemitério, “música para levantar [até] defunto”, e foi falado no jornal, sabe. Então o pessoal foi esperando uma rave, vi isso também. O público da segunda noite não estava esperando aquilo, muita gente chegou, foi embora, mas aconteceu que... depois aconteceu todos os anos isso... chega muita gente, a maioria vai embora, fica uma minoria, que fica até o final e que curte, aí era isso assim, isso aconteceu todos os anos mesmo, no Artesanato. Eu não lembro duma vez em que... teve casa lotada não. Talvez no... teve uma vez no ICA, que era um espaço pequeno, encheu. Foi uma das últimas apresentações do Artesanato. Mas a gente já vinha construindo um público, sabe, para isso, então teve isso também. O espaço era pequeno, mas ficou bem cheio. Eu acho que foi o penúltimo ano assim, que a gente fez, e o público estava sendo construído. Mas sempre acontecia isso, olha: enche o espaço, o pessoal ia embora e ficava uma minoria, mas que ficava até o final, podia ser uma apresentação de duas horas, três horas, eles ficavam. Essa do cemitério, eu lembro, no último dia, teve um pessoal bêbado, tinha ficado até o final, ficou bêbado. E um cara, ele caiu numa sepultura que tinha a lateral com grade, pontuda, e a ponta entrou aqui nesse negócio do olho dele ((pontando para a sobrancelha)) e rasgou, aí ele ficou sangrando no cemitério. Isso já quando acabou, a segunda noite, porque a segunda noite foi isso, foi confusa, porque a TV exagerou. A gente ficou sempre preocupado depois com isso, da divulgação chamar um público que talvez estivesse esperando uma festa dançante, sabe,? Porque tinha muito disso, a gente dizia “Olha, eu trabalho com sons eletrônicos... A gente faz isso...”, aí o pessoal pensava isso, logo, sabe, pensava isso de cara. Essa

foi a segunda apresentação. Depois a gente fez uma outra no Espaço Bufo, que era um outro espaço de um outro grupo de teatro com que eu trabalhava. Era um porão, de uma casa, com, assim, umas vinte cadeiras só. Funcionou muito bem. Aí a gente seguiu com aquilo, a gente sempre tinha aparelhos de CDs, onde a gente gravava o material e soltava, e a gente convidava pessoas para... aí a gente tinha convidados, por exemplo, o Arthur, que toca cello, participou, esse que eu te falei que tocava cello nas minhas músicas. Cláudio Costa, era um amigo comum nosso, que era percussionista, ele tocou também, ele... essa era uma peça do Valério... ele tinha que ficar jogando petecas [bolas de gude] dentro de um garrafão de água, esses garrafões de sessenta [vinte] litros, eu acho, assim... e aí ele ficava jogando petecas. Era só isso o roteiro, vai jogando petecas aí de acordo com a evolução da música, vai acelerando e... e o barulho era muito lá e tal. Eu sei que no final o Cláudio pegou o garrafão e colocou assim em cima dele, as petecas deram um banho nele, sabe, mas isso já foi criação dele. Esse tipo de coisa acontecia muito, porque o pessoal embarcava na onda e quando via... dá para fazer uma viagem aqui. Então tinham CENAS bacanas, sabe, isso aí acontecia. Eu lembro, uma coisa que a gente comentava muito era... [...] Nessa apresentação do Bufo, uma coisa que aconteceu bem curiosa foi uma pessoa no público chegou... eu acho, que chegou, não lembro, mas foi uma pessoa do público, porque não tinha para onde ir... a pessoa chegou, foi andando para as cadeiras, tropeçou no fio, na extensão... porque tinha uma extensão que ligava tudo, e era só uma extensão, e... tá, não sei se era só um, mas ligava, no máximo eram duas... eu acho que devia ter algo que ligasse a caixa grande de som... mas que ligava os aparelhos de CD, a gente tinha um toca disco nisso também, tinha uma pedaleira de guitarra ligada, e tinham as caixas de som também, amplificadores... e o cara tropeçou, aí saiu e ficou sem som. Lembro... ele ficou sem som e ele desligava também... isso ligava a energia elétrica, ficou tudo escuro, e não foi fácil encontrar esse local, porque estava tudo escuro. Então eu fui tateando, até que eu encontrei o negócio da tomada, e quando eu enfeie foi um “pou”, e aí eu lembro que fiquei brincando com isso, tirando e colocando, e eu acho que o Valério deve ter ficado preocupado, baixou mais os volumes, mas ele não desligou não, ele deixou ligado, então a gente ficou meio que sacaneando com esse negócio. Durou um bom tempo esse negócio, sabe, durou... E junto com isso tinha os ruídos dos objetos que tinha no espaço, que a gente

distribuía para o público. Então ficava sempre essa loucura sonora assim, e eram espaços pequenos, com exceção daquele galpão, que era muito grande, os espaços eram porões, assim, eram espaços pequenos mesmo, então qualquer som a gente ouvia bem, dava para experimentar muito isso aí. Depois a gente fez aquela apresentação sobre o Rio Guamá. A gente fez depois uma apresentação no ENCUN. Sabe o ENCUN, o Encontro Nacional de Compositores Universitários? Ele existe, eu acho, ainda. Então a gente fez um, que em 2006 foi em Belém, esse encontro. E nós fizemos uma apresentação lá. Mas assim... eu lembro que nessa apresentação a gente nem criou uma música assim, a gente chamou de *Improviso sobre objetos amplificados*, foi esse o nome da peça, e era uma peça imensa, a gente ficava um bom tempo brincando com essa amplificação, com os efeitos e com esses improvisos, e a participação do público nisso também. Depois nós fizemos um... o Teatro Walfemar Henrique é o teatro que eu mais gosto em Belém, é um teatro feito para apresentação mesmo, um espaço totalmente aberto, as cadeiras, elas podem ser dispostas em vários locais, sabe, em cima, escondidas, o público pode ficar em vários lugares assim, dá para amontoar, é um espaço bem bacana. E eu gostava muito de tocar lá. E teve um ano em que foi criado uma tal de *Pauta Maldita*, que eram as apresentações que iam acontecer meia-noite, lá no Waldemar Henrique. E aí a gente fez essa *Pauta Maldita*, nós fomos o último, depois disso não teve mais *Pauta Maldita* lá, acabou assim, ((riso)) deu confusão... Nós fizemos meia-noite, e foi uma apresentação que... foram dois dias. Um dos dias eram várias músicas, assim, minhas e do Valério e... basicamente as músicas eram minha e do Valério, basicamente eram, boa parte das apresentações eram só músicas nossas, mas a gente tinha alguns convidados que participavam, sabe... tinham algumas pessoas que eram mais recorrentes, até. Mas eu lembro que o Pio Lobato uma vez participou, era um guitarrista lá de Belém, trabalha com guitarrada e tal, ele tem uma banda de rock lá também. Temos um amigo, o Alan [Fonseca], que participou... o Alan fazia também muita música gravada, com sonoridades diferentes e tal, ele participou e tal. [...] Essa da *Pauta Maldita*, o Alan, por exemplo, tocou uma música dele, *Oferendas a Olorum*. O Alan é até pai de santo, por sinal. E aí ele fazia essas coisas, ele fazia essas coisas de sonoridades gravadas, uma coisa que eu fazia também, era muito próximo do que eu fazia. Tudo bem... mas a

segunda<sup>120</sup> noite do Artesanato na *Pauta Maldita* era só uma peça do Valério, uma peça chamada *Satori*. Conheces essa peça? O *Satori*. Não sei se já ouviste falar... [...] É uma peça assim, não sei se ele fez isso em outros lugares, mas essa foi uma das experiências mais fortes assim, que eu tive no Artesanato. Cinco pessoas tocavam, era eu, o Valério, o Cláudio Costa, essa da percussão que jogou a garrada de água com peteca, o Renato Torres, que era um músico lá de Belém, e o Allan Carvalho, um outro músico também amigo nosso, tudo amigo nosso, eram cinco pessoas.<sup>121</sup> Era assim: nós tínhamos... era um roteiro muito simples, que... eu não lembro agora direito, eu acho que o roteiro tinha só dois símbolos, uma roda e um quadrado, e a roda, posso estar falando besteira, mas por alto era mais ou menos assim: a roda era para fazer uma sonoridade mais densa, mais pesada, e o quadrado era para fazer algo mais espaçado... vamos dizer que era isso, não tenho certeza... E cada um ficava com um objeto: eu ficava com o aparelho de CD, e eu tinha faixas que eram mais densas e faixas que eram menos densas, com sons menos densos, o Valério tocava num teclado, o Allan tocava um violão, o Renato ficava com a voz, e o Cláudio ficava com os instrumentos de percussão. Agora ninguém ouvia o outro, eram espaços diferentes, nesse porão, que era um porão grande. O porão tinha várias salas, ficava cada pessoa em uma sala. A gente ouvia muito pouco, porque vazava, mas não estava próximo assim. Eu geralmente ouvia só um pouco a pessoa que estava na sala do meu lado, não ouvia as outras. [...] Então cada um tocava na sua sala e cada um tinha um... estava sendo amplificado isso, só que isso ficava no porão do teatro. E o som, era amplificado de lá, era levado lá para cima do teatro e lá ele era colocado nas caixas de som, e as caixas com som muito alto, era porrada mesmo o som. Fazia parte do jogo a gente colocar esses sons lá em cima muito alto, era para incomodar as pessoas lá em cima, não era para ficar bacana, era... agora isso era meia-noite, dentro do teatro, o som no teto, e as pessoas chegavam meia-noite, o público chegava, sentava lá, já estava rolando... e claro que para tocar o violão na parte pesada era só esmurrar o violão, né... e na parte suave era ficar tocando tipo uma corda a cada, sei lá, um minuto,

<sup>120</sup> Segundo o relato do site *FGC Produções* a performance de *Satori* teria ocorrido na primeira noite. A informação condiz com o texto do programa, também disponível no site. Disponível em: <https://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/artistas/fabio-cavalcante/artesanato-furioso/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

<sup>121</sup> No relato no site *FGC Produções* Fábio Cavalcante cita seis pessoas, incluindo, além destes, o músico Alan Fonseca, o qual teria tocado instrumentos de sopro.

dois minutos só e deixava soando... Eu sei que tudo durava duas horas, a peça inteira, sabe, e cada quadrado daquele durava... um durava quinze minutos, aí às vezes durava dois minutos, eram coisas muito longas assim e que eram sem nenhuma conexão com o tempo do outro assim, ninguém se ouvia, os tempos eram diferentes, e somava dessa forma. Então aquele som ficava lá em cima com tudo até uma da manhã, até uma, e ninguém era avisado lá em cima o que estava acontecendo, que isso estava sendo tocado lá embaixo, não tinha anfitrião, nem nada, a luz lá em cima estava ligada como se fosse um horário de limpeza, assim, não tinha nenhuma... nada. Então a ideia era um seguinte: vamos fazer aquelas pessoas sofrerem lá em cima com esse negócio e aqueles que aguentarem até uma da manhã vão descer. Aí eles desciam, entravam no porão, e lá no porão era uma outra onda, porque os sons não estavam altos, a sonoridade era aquela... a cara do Artesanato, mas que estava um som ambiente, bacana, tinham almofadões por todo o espaço, onde as pessoas podiam se deitar, ficar lá, e a gente tinha comprado cachaça, tinha várias garrafas de cachaça, com os copinhos distribuídos para as pessoas beberem, tinham essas coisas lá. Uma luz que ficava meio escuro meio claro, era um clima muito bom lá embaixo, mas isso só ia ver quem aguentasse até uma da manhã. Aí, quando deu uma da manhã, uma pessoa foi lá em cima, chamou as pessoas para descerem... Olha, me disseram que no início tinha uma cem pessoas, mais ou menos, e desceram umas sete... sete, oito pessoas, não chegou a dez o número. Mas foi isso, essas pessoas desceram, aí... foi muito bacana... aí tinha mais uma hora disso, né... Eu digo isso para o Valério: "Valério, eu acho que essa foi a experiência mais forte que eu tive do Artesanato, foi tocar essa peça", porque... misturava tudo isso aí, tinha esse confronto com o público, e final presente, também, para eles, né... tinha a questão do... o ritmo era fantástico assim... ritmos muito longos, eram respirações muito longas, cada um no seu, a gente conseguia imaginar o que estava acontecendo no todo assim, mas não... aquilo foi uma viagem mesmo, uma viagem assim, né... tem uma hora que tu entra em... num estado de quase meditação assim, porque tu já tá em... uma hora fazendo aquele negócio, sabe, num espaço meio escuro, dentro de um porão, só tu te ouvindo, uma da manhã, a cachaça tá disponível para a gente lá também, a gente tá bebendo ((riso))... Mas isso deu um galho, porque depois os técnicos do teatro disseram que teve distribuição de cachaça, maconha lá embaixo, e que teve orgia,

e aí teve orgia, assim, teve sexo grupal... Aí isso foi levado junto a... não sei... a direção... não a direção, acima da direção do teatro, sabe, lá da Secretaria de Cultura. Tanto que na sequência acabou a *Pauta Maldita*, e essa diretora saiu do teatro depois, porque teve essa denúncia, e a denúncia foi maldosa mesmo, sabe... de que teve... de que teve DROGAS ilegais, teve sexo desenfreado ((riso))... foi essa (onda). Depois nós fizemos... no outro ano, em 2007, nós tocamos no ICA... e nós tocamos duas vezes no ICA, 2007 e 2009, que foram as duas últimas apresentações do Artesanato... em Belém, né, eu digo, (comigo) assim, eu e Valério. Em 2007, no ICA... a gente continuou fazendo o que a gente fazia, foi isso mesmo... eu apresentei uma peça minha que a gente... depois até gravei, uma peça, que foi a peça que, no caso do ICA, a última em 2009, que eu falei que era um espaço pequeno, e que ia um público para assistir... mas eu lembro que o ICA teve um momento... eu apresentei uma peça minha chamada *Cu cagão*, não sei se o Valério já te falou dessa peça...

**DL:** ((rindo)) Falou, falou...

**FC:** Pois é... são os sons das cagadas e tal... E foi um momento... como sempre tinha, mas nessa foi essa que pessoas saíam assim, né, porque eram dez minutos de cagadas assim... e era muito, era muito... ((riso)) [...] Eu fiquei gravando por dois meses minhas cagadas, inclusive eram assim... eu comia umas coisas para fazer mal para a barriga mesmo, eu comia umas coisas... ((riso)) e aí eu... eu fiz por dois meses isso, eu durante dois meses eu gravei todas as minhas cagadas, eu ia para o banheiro e tentava fazer o máximo de barulho possível mesmo, e fui gravando... pá, pá, gravei, gravei... Aí ((riso)) montei essa base gravada de dez minutos... APROXIMADAMENTE, eu acho que eram uns nove, dez minutos... e a base era uma base com um ritmo regular, sabe, era ((imitando sons de excreção em ritmo regular)), era isso assim, era regular, era um metrônomo, de cagadas assim, durante dez minutos. E tinha improviso em cima dessa base, que eram feita com sons, que era uma brincadeira assim, de que lembrasse também uma cagada. Então era eu, Valério e o Allan, um amigo nosso. Então o Valério ficava com uns pedaços de jeans, de roupa, e ia rasgando o jeans ((fazendo gesto como se estivesse rasgando um tecido lentamente)), amplificado. Eu ficava com um balão, aí eu enchia o balão

e... quando a gente fica só com a boquinha, o bico do balão assim ((fazendo gesto como se tensionasse a boca de um balão)), fazendo aquele barulho, né... eu ficava com isso. E o Allan ficava com um velcro, aquele velcro, né, aí ficava improvisando com isso. Então os improvisos eram nós três, com esses objetos, em cima daquela base gravada, era isso. E tinham momentos, né... tinham momentos. Isso afastou o pessoal bastante. E depois nós fizemos em 2009, no mesmo espaço, o Artesanato Furioso. Basicamente foram essas as nossas apresentações.

**DL:** Muito bom... obrigado pelas informações...

**FC:** Da minha parte... só complementando... da minha parte foi as situações assim de experimentalismo mais fortes que eu produzi assim, uma das coisas mais experimentais, nem se compara com qualquer outra coisa que eu faça. O Valério tem um trabalho muito mais ligado a isso, que ele segue fazendo e sempre fez, do que eu, apesar de eu fazer algumas coisas, mas o Artesanato Furioso era um local onde eu exagerava mesmo, eu podia exagerar. Porque acontece assim, Daniel, a minha primeira experiência como músico, eu tocava... quando eu morei em Belém, até 2001, eu sou músico desde quando eu... nunca fui outra coisas assim, né... então sempre trabalhei com música, mas principalmente com composição. Mas na minha relação com as pessoas e tocando com outros músicos eu fui em Belém principalmente flautista, eu tocava flauta transversal, esse era o meu instrumento. E o primeiro grupo que eu tive, o primeiro movimento assim, que eu participei e tal, era da música folclórica do Pará, sabe. Então eu tocava em grupos que se chamam de parafolclóricos, né. Tocava flauta, em grupos grandes assim, vamos dizer, de quinze músicos, sabe, que tem vários percussionistas, banjo, violão, flauta, esse tipo de coisa... rabeca... e muitos dançarinos. Toquei um bom tempo com isso. E logo depois eu fui abrindo outras coisas, eu toquei em banda de rock, toquei em grupos de música popular e tal, mas como flautista toquei muito com esses grupos. Como compositor eu brinco com muitas coisas assim. Dentro do teatro eu tive a possibilidade de brincar muito com ruído, né, com essas coisas... e como eu trabalho muito com produção no computador, eu experimento muito essas coisas também. Mas como o Artesanato não, o Artesanato Furioso foi... era um local onde eu me sentia bem à vontade mesmo, para fazer bastante coisa. Então eu misturava

muito essas coisas. Por exemplo, eu acho que tinham dois estilos bem diferentes, do que eu fazia, do que o Valério fazia. O Valério trabalhava muito com a questão da indeterminação, muito, do acaso, desse uso, do uso de objetos amplificados... eu acho que principalmente isso, do uso do acaso, isso era uma característica muito dele, sabe... e objetos amplificados era uma coisa que nós dois trabalhávamos, o Valério já trabalhava isso e eu fazia isso muito em teatro também, então a gente trabalhava junto isso aí. E algumas coisas eu fazia, porque vinha da minha experiência, por exemplo, eu colocava frequentemente o repertório que eu tocava, às vezes na noite. Na primeira apresentação do Artesanato, aquela do galpão, eu coloquei um chorinho do Pixinguinha, por exemplo, no meio, sabe... mas era totalmente destruído assim, o chorinho, eram pedaços dele recortados e colocados no shuffle, assim no CD, para ser sobreposto, mas tu consegue identificar, sabe, esse tipo de coisa. Eu não lembro se foi na segunda... eu pegava peças de... por exemplo, tem uma peça que o Valério já deve ter comentado, que é a *Fuga nº 2 de Bach* arrotada. Aí eu gravei vários arrotos e depois manipulei os arrotos, foi colocado na altura certa e coloquei lá tudo arrotado assim, e as quatro vozes correndo arrotadas, da *Fuga 2*. Então fazia... pegava muito... também essas coisas, né, de... da música popular, também assim. Mas claro que muito alterado assim mesmo. Era uma coisa que eu gostava de fazer, eu gosto de fazer, eu faço isso... por exemplo, *Cu cagão*, que é essa música... eu gravei depois ela em single já, recentemente assim, 2015, eu fiz uma gravação usando todo o velcro e tudo mais, e fiz uma gravação de estúdio e lancei esse single, sabe. A música para arroto, também, de Bach, a gravação original era um arroto bem tosco, que eu tinha feito, nem era muito bacana, aí eu fiz... eu me preparei aí, muita Coca-Cola, gravei, e gravei ela em 2018 agora, e fiz uma gravação que eu achei assim bem... bem mais cuidadosa. Então isso já foi feito agora em 2018. Então eu tenho feito essas coisas, agora apresentação assim do Artesanato tinha muito disso, né? É uma coisa ao vivo, né, vamos fazer ao vivo. Desde de lá para cá não tive uma experiência igual não. Eu brinco muito hoje em dia com o teclado controlador, sabe. De vez em quando eu produzo um vídeo e coloco no meu canal assim, experimentando o uso do teclado controlador, que nem a gente experimentava com recurso muito menos... com muito poucos recursos era o uso que a gente fazia do aparelho de CD, né, nessa época, que é só um aparelho de CD, dois aparelhos, dava um play,

dava o stop, acelerava, era uma bobagem desse tipo assim. E aí, hoje em dia, eu pego, às vezes, o teclado controlador e encho de sons e tento fazer umas... uns usos para... de controle assim, de manipulação de som, gravo e coloco... Esse som, essa gravação que eu fiz do arroto de Bach, em 2018, depois que eu gravei eu até peguei todos os arrotos, coloquei ((falha no áudio)) sons para cada uma das teclas do teclado e coloquei efeitos em algum outro tipo de processamento nos botões, nos tipos de controle que tem no teclado, e fiz os improvisos assim, até coloquei na internet também. Então esse tipo de coisa eu faço, mas é no quarto, sabe. No máximo eu gravo e coloco na internet assim, hoje em dia eu tenho feito isso. E agora, com a pandemia, pior, né. É no quarto mesmo.

**DL:** A próxima pergunta que eu ia fazer eu acho que você acabou já respondendo, de certa forma. Eu ia perguntar justamente isso: o que você levou do Artesanato Furioso para a sua carreira, posteriormente? Depois que você saiu, o que... Você falou no início, a sua bagagem, o que você fazia, aí chegou no Artesanato e viu uma coisa bem diferente, e desse diferente você levou alguma coisa, você mudou alguma coisa no seu jeito de fazer música? O que é que chamou mais atenção assim, para você?

**FC:** Mudou totalmente, completamente mesmo. Olha, eu acho que a principal herança, assim para mim, na forma como eu faço música, é a sensação mesmo, sabe, o sentimento de que tudo é possível assim. Eu não tenho... Apesar de hoje em dia eu... Hoje em dia, o que é que eu tenho feito nesses últimos dois anos, por exemplo? Eu estou aqui em Aracaju há três anos. Desde que eu cheguei aqui, a principal coisa que eu tenho feito: é gravado música, sabe, é isso. Show, por exemplo, eu fiz um show só. Então, um show assim, que eu levei o... que foi o teclado controlador também, dessa forma assim, controlando sonoridades. Foi só uma vez. Mas eu tenho gravado, é gravado assim. E apesar de, de vez em quando, eu pego uma... eu estou sempre compondo, até canções mesmo, eu faço canção bastante, e eu tenho várias canções, e eu resolvo: “Bem, eu vou gravar essa canção agora”. Mas sempre quando eu começo... e às vezes eu gravo de uma forma até bem careta assim, nada demais assim... quero fazer aquilo e pronto. Até quando eu vou começar qualquer trabalho eu nunca... eu sempre fico assim “olha, eu posso

fazer o que eu quiser”, sabe, eu posso fazer o que eu quiser. Não tem isso assim de... essa liberdade... e é uma liberdade que eu sei como é, porque tu tem que sentir ela, né, tu tem que se sentir disposto a isso, ela... eu tenho isso em mim, de... Sabe, conceitos do que é bonito em música, esse tipo de coisa, é uma... são preconceitos que essa experiência com o Artesanato Furioso destruiu de vez assim, sabe, destruiu mesmo. Eu acho que principalmente esses preconceitos, que na verdade, Daniel, eu não tinha antes também, eu não sinto que eu tinha, sabe, eu não sinto que eu tinha... mas assim, experiência de fazer, né, depois que tu faz isso, então eu fico à vontade assim para dizer... minha intenção não é agradar ninguém, né... Eu acho que a questão da ideia, por exemplo, é muito importante na hora de tu fazer alguma coisa, sabe, eu vou gravar uma música, então... Eu estou com uma ideia, por exemplo, não sei se vai sair agora, mas me veio a ideia de gravar um *Pai nosso* de trás para frente agora, sabe. Então eu vou gravar... vou fazer isso. Não sei como é que vai ser, se vai ser... de repente pode ser uma... um violão e voz cantando o *Pai nosso* de trás para frente, pode ser uma brincadeira com uma imitação de um canto gregoriano... sei lá, pode não ter nada a ver com isso assim, mas eu estou com essa ideia, é um dos singles que eu quero gravar ( ) daqui. Muito das coisas que eu faço, isso eu acho que vem do Artesanato também, vem de... primeiro vem uma ideia, que às vezes não é musical assim, sabe, isso surgiu muito no Artesanato... porque o Artesanato também tinha muito disso, às vezes tinham muitas músicas que era só a ideia, inclusive, não tinha nem outra coisa, era só a ideia, não tinha nem o roteiro, às vezes. “Olha, vamos fazer um seguinte”... olha, tinha uma música, que a gente fez, chamada *Cirurgia*. Deixa eu ver onde a gente apresentou ela, a gente apresentou ela no ICA, na primeira apresentação do ICA, em 2007. Então essa era uma música minha, eu chamei dois amigos e eu disse assim: “Olha, vamos fazer um seguinte: nós vamos se fazer de médico”, a gente vai entrar com... a gente vai todo de branco, com uma máscara cirúrgica, vai ter um violão deitado na mesa, e a gente vai fazer uma cirurgia nesse violão, como se a gente fosse fazer uma cirurgia. Então... mas assim, a gente não vai destruir o violão, porque era meu o violão, né, a gente vai destruir as cordas do violão. Então a gente entrava com facas, com serrote e tal, com umas coisas assim, uns objetos, e ficava mexendo nas cordas do violão, que eram... que tinha um microfone nele, era amplificado, e no final... a peça era assim, a gente não fez a peça completa, era um

seguinte, a ideia era essa: vamos lá e vamos fazer, não tem o que fazer, é só... entra com as facas, e com coisas ligada a faca, tinha um serrote também, e vamos ficar brincando com as cordas do violão. Não precisa também ficar ((barulho com a boca)), vamos ver o que vai fazer, pode ser só uma corda aqui, outra ali... O negócio é que no final da peça, que vai durar tantos minutos, a gente vai arrebentar todas as cordas. Então o violão vai morrer, a gente vai levar ele lá para fora do teatro e vai enterrar ele num buraco. Era essa a ideia da cirurgia... Então era só essa ideia assim, não tinha muita coisa nesse sentido, sabe. A gente não enterrou o violão nessa peça, ((rindo)) porque o teatro ficava numa área de cimento em volta, também, não dava para fazer isso aí, mas o resto aconteceu. É um exemplo assim... então tinham muitas coisas que eram de ideias, né... ((rindo)) Podia queimar, né, mas eu não queria ( ) o meu violão, se fosse o do Valério eu faria isso, talvez. Quando eu já vinha fazendo coisas do teatro isso era, até certo ponto, né, numa intensidade menor, mas eu podia fazer essas coisas também. “Olha, eu quero um som de tal coisa...”, “A ideia é essa...” e pá, coloca... fazia. Às vezes uma coisa muito rápida, tinha muito isso de fazer assim no teatro. Mas o Artesanato jogou isso para tudo quanto é local, não é só a ideia do som gravado, é a ideia da ideia mesmo. É a ideia do movimento, a ideia do cenário, sabe, de... daquela história de usar o silêncio mesmo, de usar um momento de silêncio... Então essas coisas... eu levei isso em frente assim, sabe, eu levei isso em frente. Mas o meu trabalho hoje em dia é muito ligado a uma gravação mesmo, é trabalho de estúdio, sabe, eu tenho feito isso assim, eu tenho feito trabalho de estúdio. Eu brinco, um pouco aqui em casa hoje, com o teclado controlador... não um teclado controlador, controlaDORES, em geral, porque eu tenho usado mais o teclado, mas controladores, MIDI. E faço muito disso, mas na prática mesmo o que eu estou fazendo é muita gravação. Eu acho que essa história de ampliar os limites, sabe... não só ampliar não, é de não ter limite assim, se eu quiser fazer eu faço, né... o preconceito contra o que é bonito e o que não é bonito em música, esse tipo de coisa. E eu acho que qualquer coisa nova que eu faço eu geralmente parto de uma ideia, isso é uma coisa que vem do Artesanato também, era muito forte isso lá, isso aí era... esse negócio “ah, é bonito isso”, isso não existia no Artesanato, né, nem existia, isso nem vinha ao caso, né, não era essa... o Artesanato não tinha essa discursão, isso não tinha peso nenhum, inclusive, a questão da beleza, não era isso

que era discutido lá. Então não tem como ficar imune a isso. A ideia das peças era muito forte também, a gente ficava empolgado quando tinha uma ideia interessante, quando ACHAVA que era interessante... às vezes era uma merda também, mas... ((rindo)) o *Cu cagão* era uma merda, literalmente, velho... mas ( ) “Ah, vou fazer som de cocô”, aí pronto, achei a ideia bacana... “Ah, vou arrotar o Bach”, pronto, a ideia é essa, então tá, vamos mergulhar nisso, agora... meter mão na massa, né... fazer. Tinha muito essas coisas as ideias. É isso, né? Eu acho que está respondido, né? A ideia, a perda do preconceito, desses preconceitos bestas na música de o que é bonito, o que não é, e a ampliação dos limites do que fazer. É muito... eu carrego isso muito comigo, isso aí é uma coisa que eu carrego muito... Apesar de às vezes tu ouve uma música que eu estou fazendo agora, tu diz “Ah, mas isso não tem nada a ver o que tu esta fazendo”, não, não tem, isso eu simplesmente carrego comigo, sabe, uma coisa que eu carrego comigo há muito tempo.

**DL:** OK... então, se tiver tempo, só mais uma pergunta e quiser responder, e aí se quiser fazer algum outro comentário você já emenda. É sobre como você vê o Artesanato Furioso dentro do ambiente da música experimental brasileira. Você vê que tem muita gente que usa esse título de “música experimental”, e dentro da música experimental tem uma grande diversidade de coisas juntas, nesse mesmo... [...]

**FC:** Então, como é que eu vejo, né?

**DL:** Isso. Se você identifica o Artesanato como um grupo de música experimental, ou se vocês nunca tiveram essa preocupação.

**FC:** O Valério deve ter tido, porque o Valério conhece isso muito, o Valério conhece isso a fundo, né. Primeiro, assim, vamos definir o que é o experimental, né... Olha... porque experimental... ixe, tem... o pessoal adora dizer que é uma música experimental, né, qualquer pessoa aqui faz música experimental. Então o termo está muito comum assim. Mas vamos pensar assim na música contemporânea experimental, essa que tem uma tradição, né, que vem da música erudita europeia mesmo, que vem por John Cage, que vem por tudo isso aí, que vem do uso da

indeterminação, uso do acaso, eu... ((falha na conexão)) eu curto, ouço, mas que não tenho... não frequento, por exemplo, sala de concerto aqui no Brasil para saber como é que está o andamento disso, sabe. Então, eu vejo muito pela internet, assim, as peças de pessoas que são próximos a isso, então que fazem um trabalho próximo, sabe, que nem o Valério, o Henrique [provavelmente Henrique Vaz]... conhece o Henrique, né? ... o Mário [Del Nunzio]... Essas pessoas assim, eu sei que eles fazem um trabalho que é muito próximo a isso, do Artesanato. Então... eu sei que isso existe e é isso. Quando eu falo experimental é isso que eu considero experimental, sabe, é esse tipo de produção, que são produções assim, que as pessoas... que é para ampliar o limite da cabeça de quem está fazendo, sabe, do compositor. O compositor está experimentando assim... ele está experimentando ampliar os limites dele mesmo. Eu de vez em quando ouço o pessoal falar o termo experimental assim de uma maneira... eu também não reclamo, eu não jogo na cara de ninguém isso, porque eu acho que é até feio assim, não é o caso... sabe, o pessoal... eu acho que tem coisas muito mais graves assim, de reclamar, por exemplo. Eu acho que confundir... bora desviar um pouco o assunto, mas... eu acho que confundir o termo democracia hoje em dia, por exemplo, é muito mais grave. Mas o experimental já é uma coisa que o cara coloca um acorde diferente aí é música experimental. Tem nada a ver, assim, né? É nesse sentido. Mas eu... a minha ( ) é isso, quando eu falo em música experimental é uma música que o Artesanato fazia, é aquilo assim, sabe, isso é o limite da experiência mesmo. Tem coisas mais? Tem coisas mais sim, mas é assim... é esse negócio de tu experimentar a própria... o próprio conceito de música, né... por que não, né? Que não é uma coisa nova, né? Nem é uma coisa nova assim. Em Belém era novo, porque ninguém fazia, mas a gente está falando lá de Belém, né, é o terceiro mundo do Brasil, ((riso)) é quase isso... ((riso)) mas essas coisas demoram a chegar lá mesmo, tudo bem, né, mas... Mas é isso, eu acho que experimental é isso. Eu não penso tanto nesses conceitos, sabe, Daniel, eu acho assim... às vezes, eu entendo, a pessoa chama experimental uma coisa que eu não considero, mas tem um monte de coisa envolvida assim, né, tem... a linguagem mesmo é... por exemplo... o termo “música eletrônica”, né... durante um bom tempo a tradição erudita moderna europeia comprou esse termo para ela, né? O termo “eletroacústica”, por exemplo, é um termo que até hoje ela reivindica muito para ela. Mas ela é usada... tu vai

dentro do universo dos músicos populares, eletroacústica é outra coisa, não é isso, que a gente... que, inclusive, que eu entendo, porque a academia... ela definiu isso, está bem definido em muitos livros, está definido isso muito, o que é a música eletroacústica. Mas a linguagem, o português assim é... tu vai conversar com a maioria dos músicos populares, eles não sabem que a música eletroacústica é isso, eles não sabem mesmo. E quando a gente vê, eu acho que o... e apesar de... aí a gente está conversando nós dois, a gente sabe o que isso significa, isso está bem resolvido, então como a comunicação entre nós dois está OK. Mas quando a gente vai conversar com outras pessoas, se ela não entende isso, se ela não sabe que a eletroacústica é isso que eu entendo, então vai ter um ruído na comunicação, eu acho que o principal é ter a comunicação e não a gente chegar e... e não assim... que ela entenda a mesma coisa que eu entenda, sabe... principalmente eu dizer “Não, espera aí, está bom, então bora só dar outro nome, se for o caso, para isso...”, pelo menos nessa conversa que eu estou tento contigo, sabe. Isso... eletroacústica, eu acho que é um termo mais... menos popular. Mas experimental é ridículo, experimental é... tudo é experimental.

**DL:** Eu vejo muito eles usando “eletroacústico” para uma música que nem é eletrônica, nem é acústica, né, então está no meio. Eu já vi esse termo sendo usado assim, a música que tem coisas de música eletrônica, mas também tem instrumentos acústicos, tudo misturado, então é “eletroacústico”.

**FC:** É, mas o cara está tocando... assim... ele está tocando um pagode, às vezes. Aí ((riso)) diz que é eletroacústico. Aí assim... a gente fica “cara, mas não tem nada a ver com isso”, mas aí, quando tu vai ver, centenas e centenas de pessoas dizendo isso, aí a gente fica... Então assim, será que a gente ficou para trás? Porque quando tu ver, vai ter uma hora em que... eu imagino que funciona assim, isso não vai acontecer agora... vai ter uma hora em que a academia vai se render, talvez, a isso. E vai ser uma hora assim, muito lá para frente, que ela vai dizer “Está bom, eletroacústica é isso então, (já é)”, porque é, né? A língua (vem) evoluir então. Experimental é uma coisa... Agora eu, quando eu falo para mim... eu estou falando para mim mesmo assim, eu estou dizendo: “Olha, uma coisa é experimental”... experimental para mim é um limite, sabe... O que é que vem depois de

experimental? Tem coisas que vão... a música vai colocando teu... porque música para mim também é tudo isso, eu não faço música para me exibir, né, eu faço música, desde o começo, por isso assim, para experimentar, para conhecer, sabe... Eu gosto de estudar ((falha na conexão)) muita teoria, é uma coisa que eu estudo muito, eu sempre estou estudando teoria musical. Eu sempre estou brincando com notas assim, no papel mesmo, é uma coisa que eu faço. É coisas que eu faço mais, por exemplo, do que tocar o instrumento, então eu faço muito isso. Então isso para mim, desde sempre, eu uso esse termo, eu gosto de experimentar, eu falo esse termo, aí para mim isso aí é música experimental. Dentro de todas as experimentações que eu fiz, a mais longe era o Artesanato Furioso, sem dúvida, nada foi mais longe do que isso. Então, para mim, música experimental é AQUILO, sabe, o que gira em volta daquilo. Eu sei também que muita gente usa esse termo e tudo mais, mas eu não tenho a pretensão e eu não tenho assim... pretensão e nem intenção de quando eu converso com as outras pessoas dizer "Olha, ISSO aqui que eu faço é música experimental", não, eu não falo isso, sabe. Eu não falo porque isso desgasta, eu acho, é muito... Deixa... Aí eu gosto de jogar mais coisa, por exemplo, quando eu falo do Artesanato, eu digo "Olha, o que é que a gente faz? A gente faz...", é um termo que o Valério usava às vezes, a gente trabalhava com "improvisação e indeterminação sobre objetos amplificados", a gente fazia isso. Aí ninguém vai dizer que faz isso, né? Ninguém vai dizer. ((rindo)) Aí o cara que toca teclado na noite não vai dizer "Ah, não, isso eu faço também". Improvisação e indeterminação com objetos amplificados?

**DL:** ((irônico)) Aí você pode até dizer que é o melhor do Brasil nisso. ((riso)) Do mundo, talvez do mundo...

**FC:** ((riso)) É melhor do que experimental. Experimental é muito reivindicado, né? Mas a tua pergunta era isso, né?

**DL:** Justamente, justamente isso. Porque tem aquelas pessoas que ASSUMEM a bandeira do experimental, "eu sou experimental", e defende isso, no sentido de promover essa música experimental. Tem aqueles que são indiferentes a isso, mas acabaram sendo classificados como, mas que nunca se preocuparam...

**FC:** Aí se tu pegas Arrigo Barnabé, por exemplo, é outra onda, né, é outra onda, não é Artesanato Furioso, né. Mas tu pega esse pessoal, aqueles discozinhos iniciais do Arrigo, ele é classificado como experimental em quase qualquer... qualquer lugar que classifique músicas, né, eles jogam o Arrigo para esse lado assim. É outra coisa, mas... ou seja, esse tipo de ter um experimental nesse tipo de música eu entendo, então não vou discutir com a pessoa sobre isso, sabe. Eu capto logo, quando sei que a pessoa está “música experimental”... é aquilo? Eu digo “não, está bom, colou, então é”, quando eu conversar com ele eu vou dizer esse termo, está ótimo.

**DL:** Você falou também do também do Mário Del Nunzio... Inclusive ele escreveu a tese sobre música experimental e colocou o Artesanato Furioso lá na lista, dos grupos de música experimental do Brasil, ele está lá no meio... Está “oficializado”, né? ((riso))

**FC:** É... Então... Eu sei que essas pessoas, eu posso conversar com elas, e o termo “experimental” delas é o que eu penso, sabe. Mas eu sei que eles fazem uma música que gravita em volta disso também, então funciona. Mas tem muita gente que faz música experimental e quando ouve, algo assim... inclusive diz que nem é música, ainda tem isso, né... aí complica, né... aí... tudo bem... Mas aí, é assim, é conceito, né... Eu não tenho problema com conceito assim, sabe, de... eu não brigo por um conceito, essa história de reivindicar, eu não faço questão, não faço questão... Agora eu penso, eu penso isso mesmo, o pensamento que eu tenho é esse assim. O experimentalismo, dentre os conceitos, ele é o limite, parece. O que vem depois dele? Eu acho que ele é sempre o que está no limite, né? Daqui a um tempo tal coisa não é mais experimental, vai ser outra.

**DL:** Já foi experimentada, né...

**FC:** Já foi experimentada, né... então daqui a pouco experimental é outra coisa, mas esse nome vai ser dado para aquilo, lá no futuro. Então, é isso assim... Eu penso sempre em experimental nesse sentido, no limite, e para mim, das

experiências que eu tive, foi essa, a experiência do Artesanato Furioso. Se eu fosse escolher é isso que é experimental.

### **Mensagens de Texto**

Segue a transcrição das mensagens de texto enviadas no dia 19 de junho de 2021 em resposta a pergunta sobre o cartaz e o programa do primeiro concerto do Artesanato Furioso. O texto foi copiado diretamente do aplicativo conservando seu conteúdo e grafia originais e as etiquetas de horário e data das mensagens.

**[20:14, 19/06/2021] Fábio Cavalcante:** O programa e o cartaz são só folhas a4 mesmo, nem tinha capa.

**[20:16, 19/06/2021] Fábio Cavalcante:** Esses cartazes a gente usou pra pregar pela cidade, nas paredes e postes. O programa foi pro público

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM DIDIER GUIGUE

Entrevista com o Prof. Dr. Didier Guigue, professor aposentado voluntário do PPGM-UFPB, coordenador dos projetos Log3 e Mus3, realizada no dia 23 de abril de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*.

**Daniel Luna:** Primeiramente eu gostaria de saber como é que surgiu o projeto do Artesanato Furioso na UFPB. Qual era a motivação? Quais eram os objetivos?

**Didier Guigue:** Quando o professor Valério chegou para o concurso, ele entrou aqui, eu coordenava dois projetos de pesquisa: um é o Mus3, continua, que é voltado para aspectos musicológicos, teóricos, e o Log3, que era um braço mais de performance. Aí o Log3 visava principalmente improvisação em tempo real com computadores e com outras mídias. Os três membros iniciais eram eu e dois colegas, agora são colegas, Marcílio Onofre e Ticiano Rocha, na época eram só estudantes, orientandos meus, eu acho. Aí a gente partiu para algumas iniciativas de improvisação, inclusive com o projeto de... eu não vou lembrar o nome, mas coisa a distância, do Guido Lemos, ( ), que a gente tocou, improvisou aqui, ( ) improvisou, e foi tudo... ( ). E a gente fez algumas iniciativas nesse sentido. Aí quando o Valério chegou, ele agregou mais pessoas e essas pessoas se agregaram dentro do Log3, que era uma (estrutura) já existente voltado justamente para performance e improvisação, o que batia com o que o Valério desejava incrementar, que ele já praticava em Belém, ou em Campinas. Aí a gente começou a trabalhar dentro do Log3 e o Artesanato Furioso surge primeiro, aqui na UFPB, como o nome de uma série de concertos de improvisação. Era o Log3 que encabeçava o projeto de concertos chamado Artesanato Furioso. No entanto, o Artesanato Furioso como projeto de improvisação já existia lá em Belém e estava suspenso. E aos poucos a dinâmica foi com que, de fato, a única atividade do Log3 passou a ser os concertos chamados Artesanato Furioso. Então acabou aos poucos sendo eliminada a necessidade de ter essa dupla rotulagem. Eu também repassei, de fato, a responsabilidade de levar esse projeto de improvisação para Valério, que estava mais envolvido com isso fazia muito tempo, mais engajado nessas questões, é o cerne da pesquisa dele, e eu voltei a me concentrar mais no Mus3, ou seja, na parte

da musicologia e da computação aplicada à musicologia. Bom, esse é o resumo de como chegou o Artesanato Furioso daqui.

**DL:** [Como foi a sua experiência com o AF e que relação o projeto tem com a sua atividade artística e acadêmica?]

**DG:** Eu já vinha, de muito tempo, desde os meus estudos na França, de uma prática de improvisação, que costuma se chamar “improvisação livre”, enfim, essas terminologias são discutíveis e eu suponho que você tenha discutido isso muito com o Valério, a gente não vai discutir isso aqui, mas enfim, esse tipo de atividade que leva você a uma atividade de performance direto, com ou sem arcabouço de estrutura ou de organização sonora. Eu era fagotista, e eu tocava outros instrumentos de sopro, e eu tinha um bocado de instrumentos, e aqui, quando eu cheguei na Paraíba, eu montei um coletivo voltado, entre outros, para a improvisação, não exclusivamente... ( ). E a (escola) terminou, e eu fiz o doutorado mais na área de musicologia, enfim, eu deixei essa parte performática para lá. Com a chegada de Valério e do seu projeto que ele trouxe na bagagem, aí eu reencontrei um pouco, enfim, a minha integração, porque eu passei de coordenador do Log3 para apenas um membro atuante, um performer e compositor, do Artesanato. Então isso me estimulou a voltar a essas práticas, voltar a pegar em instrumentos, voltar a ir num palco tocar, a interagir com outros músicos e com outros artistas. Então isso foi muito importante, essa retomada, que inclusive resultou, entre outros, na produção do meu álbum, que lancei ano passado, que na verdade é uma coletânea de improvisações em tempo real com computador, a maioria delas suscitada ou praticada dentro do Artesanato Furioso. Então foi um ponto muito importante de retomada do meu contato com a prática sonora. É isso.

**DL:** Complementando a pergunta anterior, como era a relação do Artesanato Furioso com o ambiente acadêmico? O Artesanato Furioso funciona como um grupo artístico, mas também tem o lado acadêmico, tanto que ele é um projeto de pesquisa. Então como funcionava essa relação entre a arte, a arte da música, e a pesquisa em música?

**DG:** Digamos assim que havia duas camadas de envolvidos no Artesanato. Havia o pessoal mais engajado que, de fato, atrelava o seu pertencimento ao Artesanato a algum projeto de pesquisa pessoal. E havia também participações mais gerais, de outras pessoas, inclusive não só de música, mas de teatro, de dança, de... essencialmente teatro e dança... e vídeo, cuja participação era mais pontual, que não necessariamente correspondia a um engajamento de pesquisa dessas pessoas, mas, por exemplo, cumprir um crédito de Prática de Conjunto, Música de Câmara, ou sei lá qual é o nome que seja, e aí fazia um semestre, com a orientação de Valério, para botar um pé, vamos dizer assim, dentro desse aspecto da improvisação contemporânea. Então havia duas camadas, não estou dizendo dois níveis, mas duas camadas de envolvimento. E com certeza o núcleo mais engajado é aquele que se identificava com essas problemáticas e que acabou fazendo projeto de mestrado, enfim, e etc. Matteo, Luã, Ch... ()

**DL:** Então tinham aqueles que eram envolvidos com a pesquisa e tinham aqueles que cuidavam só da parte artística...

**DG:** É porque não era... o grupo é aberto, e continua aberto... quer dizer... Teoricamente ele é aberto. Então ninguém... não tem... não preciso... preencher um questionário, está entendendo? “Eu queria fazer parte, eu queria pagar essa disciplina” e a pessoa entra.

**DL:** Eu perguntei isso porque, agora que você falou, com mais detalhes, até me veio uma outra questão. Então, o debate científico, ele era aberto ao grupo, existia momentos de discutir essas questões mais para o lado acadêmico do que o lado artístico, ou era uma coisa assim: que cada um fazia a sua pesquisa em outro campo? Se coletava a informação e depois levava para a pesquisa. Ou no próprio trabalho eram feitas essas discussões?

**DG:** É... Nunca houve ((em tom irônico)) “reuniões do grupo Artesanato Furioso para discutir”. Houve somente práticas: ensaios, elaborações sofisticadas e longas, longo trabalho de ensaio, que faz parte... Na verdade eu não dissociaria de pesquisa. Você trabalhar numa partitura, num *script*, num, enfim, num texto, com os

seus instrumentos, e tentar colocar isso em ação, é pesquisa. Então, o grupo só se reunia para montar obras, a praticar obras. As pesquisas teóricas eram feitas individualmente de orientador para orientando. É claro que havia interação entre *eles*, discutia junto, mas mais no campo das disciplinas do próprio mestrado, doutorado, está entendendo? O Artesanato Furioso em si era um conjunto de artistas que se propôs em botar em pé concerto, performance, obras. A pesquisa era levada essencialmente no aspecto da prática, da resolução dos problemas travados.

**DL:** Então agora a gente chega na questão metodológica do Artesanato Furioso, que é importante. Como é que era a metodologia de trabalho? Como era feita a escolha do repertório, os ensaios, a preparação?

**DG:** Isso aí eu acho que eu acabei de responder. A metodologia era: *na prática*. Qualquer um chegava, e podia chegar, com qualquer proposta. E aí, o grupo ( ): “pronto, vamos trabalhar tal obra, tal proposta, tal ideia”. E ia ensaiando até... porque geralmente tinha algum prazo, a gente tinha uma agenda de... a Sala Radegundis ficava fechada para a gente, sei lá, eu acho que uma vez por mês, alguma coisa assim. Foi bastante sustentado durante três anos, pelo menos, e tinha agendas assim, então, a gente atendia à agenda. “O que que a gente vai fazer?”, então um chegava e “eu quero montar essa peça de John Cage”, outro chegava... eu propus peças, eu mesmo, “vamos montar essa minha peça”, enfim, e assim por diante. Então era... cada um trazia o que queria, que seja elaborado dentro do conjunto. A partir daí surgem as propostas, refazia, sempre com a supervisão muito atenta, teórica, de Valério. Valério é que, de fato... Óbvio que você deve ter entrevistado ele, ou vai fazer... Porque ele é quem orientava como ia se fazer.

**DL:** A pergunta era bem mais no sentido se ele teria algum diferencial, algo especial. Principalmente para você que teve experiência com outros grupos, você já tinha uma experiência prévia antes de entrar nesse projeto. Se tem algo do Artesanato que só o Artesanato tem. Ou se não, se ele funciona da mesma forma que outras propostas. Algo característico do grupo, é isso que eu queria saber. Se você pensa

no Artesanato Furioso, eu penso nisso aqui. Em relação à parte técnica e metodológica.

**DG:** [...] Eu lhe falei de como a gente trabalhava, e trabalha... Valério é quem o contratou e assume. Também ele... Necessariamente passa pelo crivo dele. Ele tem essa autoridade, ele exerce essa autoridade. Mas a partir de quê? De propostas em aberto, de quem quiser entrar e fazer alguma proposta. E o grupo não era fechado, não era uma banda. Não era um grupo fechado de X músicos. Primeiro porque havia pessoas de outra área, e dois porque era muito móvel, estudante, semestre, enfim. Não é uma entidade. Quando a gente foi para São Paulo fomos com três, enfim. Depois eles foram para o interior e foi só dois. E assim, sem problema.

**DL:** É que me interessa saber como é que era a visão das outras pessoas que estavam no grupo. Valério tem umas ideias bem específicas. E que ele apresenta como algo... eu não diria “inovador”, mas algo característico do grupo. Ele fala muito da questão, por exemplo, da performance desterritorializada, da autonomia da performance, e ele pega muito nesse foco do cuidado com a performance...

**DG:** Talvez seja bem, hoje não vem, desse coletivo... eu não chamo de “coletivo”... Esse resultado não secundário do resultado performático no palco. Ele insistia muito nesse aspecto. E o pessoal VEM VER o músico, não vem só ouvir. Se for só para ouvir, fica ouvindo em casa. Então ele vem ver alguém num palco. Então isso é super importante e a gente sempre levantou, principalmente ele, essa questão de que o músico, mesmo o tradicional, no curso, não é formado para aparecer num palco. Ele é formado para tocar as notas, mas não apresentar essas notas no palco. Aí que a gente vê alguns absurdos, o pessoal não sabe nem como se comportar, fica... enfim. E, de fato, não sei se é original, mas um dos aspectos que não era secundário, que era primordial, era justamente a performance. Também eliminar toda a sujeira, eliminar o máximo que fosse possível tempos mortos, o espetáculo tem que ser dinâmico. Dar muito valor ao que geralmente é deixado por último “ah, a gente vê isso...”, está entendendo? Não sei se isso é original, mas creio que é um aspecto que seja bem peculiar do Artesanato Furioso. Outra coisa também que é super importante é a localização aqui no Nordeste, enfim, um grupo desse nessa

região, não sei se tem muitos... Tem vários projetos projetos experimentais, obviamente, mas um coletivo desse é bem peculiar nessa região e a gente conseguiu nesses três anos, ou quatro, seguidos, de apresentação sustentada, formar um público. A sala era lotada. As pessoas vinham, porque sabiam que era o Artesanato Furioso, mesmo sem saber o que ia rolar. Isso foi um trabalho de paciência e, de fato, bastante singular aqui. Não conheço equivalente nesta região anteriormente. Talvez na Bahia, nos anos 70, 80, teve uns movimentos semelhantes, pela UFBA.

**DL:** Tinha mais uma pergunta que era justamente sobre a música experimental. Qual a relação do Artesanato Furioso com a música experimental, porque eu vi que nos cartazes da divulgação sempre tinha lá: “músicas experimentais” e existe meio que uma “grife”, vários grupos se identificam com esse termo, e ao mesmo tempo é uma coisa que não é muito bem definida. É mais uma “cultura”, um modo de fazer, do que um estilo estético.

**DG:** Sim, é... Tem experimentalismo em qualquer canto, música eletrônica, DJs, jazz, rock, tudo isso pode ter uma vertente experimental e cada um vai entender de uma forma diferente. E, de fato, o nosso projeto era aberto a esse tipo de pessoas. A gente recebeu grupos de rock, DJs, enfim. Recebemos, abraçamos, quem se reivindicava como experimental era recebível, está entendendo? O termo “experimental” é conotado na academia a partir da Escola de Nova York, como você deve saber, mas ele é usado aqui, em geral no mundo, como uma forma bem mais ampla como você descreveu. E a gente abarcava essa forma ampla de se entender isso também. Eu não lembro qual foi uma banda aí que a gente recebeu que foi bem bacana, uma banda daqui, eu esqueci o nome. *Three Monkeys*,<sup>122</sup> não? Eu acho... Daniel Jesi, com Rieg,<sup>123</sup> enfim, a gente fez essas interações.

**DL:** Isso, eu vi. Tem uns concertos que têm convidados e tal...

---

<sup>122</sup> *Three Little Monkeys*. O concerto foi realizado em 20 nov. 2015 (Temporada 2, Episódio 8).

<sup>123</sup> Daniel Jesi e Rieg Rodig são integrantes do grupo *D\_M\_G*. O concerto foi realizado em 15 set. 2016 (Temporada 3, Episódio 6).

**DG:** Com o pessoal de Recife também, que tem uma outra abordagem. Tipo Telmo, Cristóvão, enfim, essas pessoas. Como esse termo “experimental” não é usado “rigorosamente”, o que eu acho que não é ruim, então a gente tem que abarcar quem se identifique como experimental.

**DL:** E além do “experimental” também tinha “radicais”. O que é que tem de “radical” no Artesanato Furioso? Ou é só propaganda para chamar a atenção?

**DG:** Todo... Sei lá quando foi... nos anos 90... Todo fim de semestre, minha disciplina de *Estética da Música do Século XX* fazia um concerto de obras radicais do século XX, radicais... aí é: John Cage... com os alunos, que queriam e que tocavam algum instrumento. A gente montava... principalmente a Escola de Nova York, e algumas coisas, assim, era um pouco dessa... histórico, obras históricas. É, obras históricas, não havia... se eu bem lembro... não havia coisas feito... É que não havia curso de composição, não havia nada disso. Então se chamava “Músicas Radicais do Século XX”. Então quando a gente começou, sobre a instiga do Log3, que eu coordenava essa série de concertos “Artesanato Furioso”, eu resgatei o nome de “Músicas Radicais”, porque eu acho que era, eu acho que era, e porque eu acho que era um rótulo bacana, talvez mais específico do que “Música Experimental”. Era mais uma questão chamativa mesmo, e também fazer o link com o passado de práticas que eu tinha levantado aqui no Departamento de Música.

**DL:** Eu vi que vocês também apresentaram algumas músicas acusmáticas. Teve um concerto só de música acusmática, teve outros que tive uma ou outra no meio... Então assim, levando em conta esse foco do Artesanato Furioso na performance, como é que se daria a performance da música acusmática?

**DG:** É, ela se dá ao vivo, ela se dá através da... de como você vai divulgar essa obra naquele espaço que você tem. Você tem até X caixas, você tem um certo espaço, o público fica aqui ou acolá, e isso, toda vez é uma versão diferente dessa peça acusmática. Acusmático não é tocar um play num CD-ROM. Então havia esse trabalho de como vai ser apresentado isso, inclusive a parte visual, e faz uma

iluminação, dentro dos recursos que a gente tinha, vídeo, eventualmente. Então, sim, cada apresentação de obra acusmática é uma recriação, é uma performance.

**DL:** Muito bom. Eu acho importante isso, porque muita gente pensa: "Ah, música acusmática? Eu para um concerto para ouvir uma gravação, que eu posso ouvir em casa?".

**DG:** Pois é, justamente.

**DL:** Por que ir para uma sala de concerto para ouvir uma gravação? Muita gente tem essa visão. Então eu acho que talvez mais ainda do que nas outras, ela precisa de um Q de performance, para ter esse atrativo.

## APÊNDICE C – ENTREVISTA COM NYKA BARROS

Entrevista com o Nyka Barros, diretora cênica do Artesanato Furioso, realizada no dia 23 de abril de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*.

**Daniel Luna:** Primeiro eu gostaria que você falasse um pouco sobre você. A sua experiência. Quem é Nika? O que é que você faz? E como você chegou no Artesanato Furioso?

**Nyka Barros:** Eu comecei a fazer teatro muito nova. Eu comecei eu tinha doze anos só, quando eu comecei a fazer teatro. Estreei num espetáculo com treze anos de idade. Com quinze eu comecei a trabalhar com dança e aí fiquei trabalhando sempre com teatro e dança, com teatro e dança, com teatro físico e com dança envolvido com a representação. Então essas coisas ficavam sempre bem misturadas. E como eu trabalhei muito, e ainda trabalho, com espetáculo infantil, está em pausa por causa desse momento em que a gente está vivendo, mas eu desenvolvo uma pesquisa com teatro para bebês, bebês, sobretudo, de zero a três anos, e aí sempre... esses projetos sempre envolveram muita música. Como nos espetáculos infantis que foi muitos anos com a Companhia Argonautas, que é uma companhia que não só trabalha com teatro infantil, mas trabalha bastante com teatro infantil, eu participei de muitas montagens onde a música era algo muito forte, muito presente. E eu acabei cantando em muitos desses espetáculos e aí, enfim, só para dizer que, por causa da história de cantar no teatro e de dançar, a minha relação com a música sempre foi muito estreita, a música sempre foi presente em todas das minhas criações, seja no teatro, seja na dança, seja cantando, e por escrever também, porque eu tenho um trabalho também de escrita poética, acabou que eu comecei a fazer algumas composições dentro desses espetáculos infantis. Compus algumas músicas que foram utilizadas nesses espetáculos infantis, ou cantadas por mim ou, enfim, ou em colaboração com alguém e tal. Fiz a graduação, eu tenho licenciatura em teatro pela UFPB, tenho mestrado em artes cênicas pela UFRN, agora eu estou como aluna especial de dois programas de pós, uma disciplina na UNB e outra disciplina na USP, porque nesse

formato remoto dá para eu estar nos dois lugares de casa, eu estou aproveitando essa oportunidade. Mas são duas disciplinas que eu estou como especial porque eu estou em processo de seleção em três universidades com um projeto de doutorado que estou tentando nas três, espero que passe em alguma. Mas se eu não passar ainda tem um outro que está para abrir que eu vou me inscrever de novo, porque eu estou querendo realmente entrar, desse ano para o próximo, num doutorado em artes, sobretudo em artes cênicas, meu projeto é em artes cênicas. Então minha vida toda é dentro das artes cênicas. Da minha pesquisa, minha prática, na verdade as duas coisas não estão dissociadas, e meu estudo é todo nisso. Em performance, em teatro e dança e também a música dentro desse universo do teatro. Quando em 2014 eu estava fazendo um espetáculo chamado *Mercedes*, que era um espetáculo que teve a trilha sonora de Didier, Didier Guigue, que estava fazendo a trilha sonora de *Mercedes*, Luã, Luã Brito, entrou para tocar no espetáculo *Mercedes*, inclusive depois acabou fazendo a colaboração musical com Didier na trilha do espetáculo. Como Luã fazia parte do Artesanato Fúriso, eu fui assistir, com Luã, um concerto do Artesanato. Creio que foi o primeiro da temporada em João Pessoa, mas eu confesso a você que eu não tenho certeza dessa informação. 2014... tal... faz um tempinho... Eu creio que foi o primeiro, no máximo o segundo, da primeira temporada, pelo menos a temporada, a primeira temporada, com certeza, de 2014. E aí era Chris que estava se apresentando, maravilhosa, excelente cantora, é muito incrível, etc. e tal, e tinha toda essa vibe performática a que o Artesanato se propõe, mas eu, enfim, assisti, gostei e tal, mas... Aí fui sair com a galera para... foi quando eu conheci Valério e tal... Na verdade eu já conhecia Valério, porque Valério tinha assistido o espetáculo *Mercedes* e aí depois do espetáculo tinha rolado um after na casa de Didier e a gente tinha conversado, e Valério, sobre o espetáculo *Mercedes* e tal, e foi aí quando a gente se conheceu, mas foi uma conversa bem específica, sobre o espetáculo e tal. Aí nesse dia, quando eu fui assistir, a gente saiu depois do espetáculo, depois do concerto do Artesanato, e Valério me perguntou o que é que eu tinha achado. E aí eu disse que tinha gostado, e aí ele falou: "E aí? Você tem alguma colocação a fazer?", aí claro, deu espaço... Aí eu já disse logo: "Olha, eu acho que faltou isso, isso e isso, eu acho que podia ter sido assim, assim e assim...", aí comecei a fazer um monte de coisa, a dizer um monte de coisa: o

figurino precisava ter sido pensado... Enfim, fiz toda uma análise, não só da corporeidade, da própria parte de relação do espaço e tudo, mas até do visual, enfim, de tudo, saí colocando coisas que eu acho que poderiam ter um ganho. Aí quando eu terminei de dizer isso ele disse assim: “então vem dirigir a gente, vem dirigir a performance”, aí eu disse “vou”. Foi assim que rolou, bem na lata mesmo, “o que é que você acha?”, eu digo “isso”, “vem?”, “então eu vou”, e pronto. E nesse “vou” eu não saí nunca mais. Ainda bem, porque eu gosto muito dessa relação, enfim, desse trabalho. Aí eu entrei, minha primeira direção cênica, digamos assim, foi numa peça do Didier chamada, acho que é [Die] *Volksmilchserenade*. [...] Eu até disse para Didier que eu era fã dele quando eu era adolescente e que foi uma grande alegria para mim virar companheira de trabalho dele, quando ele me chamou para fazer a direção do *Volksmilch*. Aí fiz a direção. Aí tinha a Chris, que foi o meu primeiro trabalho com ele, que depois eu tive outros, e tinham outros músicos, gente de sopro, sabe, assim... Aí foi bem bacana, porque era uma galera bem... assim, cada um com estudo de um instrumento diferente, e era uma peça que tinha uma demanda performática enorme, de deslocamento no espaço, era super teatral mesmo, sabe, precisava... tinha que ter uma pessoa com olhar de teatro mesmo para montar, porque realmente a peça tinha essa demanda. E aí eu fiz exercícios de teatro com a galera, fiz trabalhos de relação com o espaço e, enfim, montei a peça, a parte cênica da peça. Depois dessa, aí veio outra, veio outra e aí, enfim, e eu meio que fui no fluxo das demandas. Tinha a peça, “olha, Nyka, vai ter a peça tal e é tal galera que vai fazer”, aí eu ia para o ensaio, conhecia o trabalho e ia, enfim, fazendo essas intervenções, a partir de treinamentos e tal, tudo dentro duma demanda do que a peça pedia. Conversando sempre com Valério, com Didier, porque praticamente os trabalhos que eu dirigia, a maioria, senão todas, eram peças do Didier e de Valério. E aí, com Valério, sempre o diálogo foi muito incrível, porque a gente tem uma afinidade estética muito grande, ética também, muito grande, sempre muitas discussões super profundas sobre performance e arte. A gente pensa muito parecido, na real, sobre as coisas, isso facilita muito, essa afinidade facilitou muito as criações. Aí ficava o Valério trabalhando toda essa parte desse aprofundamento, digamos assim, musical, e eu fazendo esse aprofundamento cênico, digamos assim. Mas não como eu estou colocando aqui, porque fica parecendo que é uma coisa separada, mas isso não era, sabe, assim, porque...

primeiro que Valério é uma figura que tem, apesar de não ter uma formação em teatro, é uma pessoa que tem um entendimento de performance e de artes cênicas, eu acho, muito aprofundado, muito interessante, e aí a gente ficava montando num processo bem de ( ), a gente ia trabalhando junto, conversando, discutindo e gerando junto. Claro que as demandas práticas dos exercícios eu que conduzia, mas sempre a gente trabalhando muito junto nos processos, eu e Valério, e sempre eu com muita abertura e muito... assim, sempre a galera tinha muita confiança nas minhas proposições. Eu nunca fui tratada como uma pessoa de fora, assim: “ah, a Nyka veio de fora fazer a direção desse trabalho”. Eu sempre fui tratada como um membro da equipe. Tanto que depois chegou... que eu não vou lembrar se é bem o mês específico, que foi quando eles começaram a divulgar, no material gráfico e tudo mais, eu como membro da equipe, que foi quando eles “oficializaram”, digamos assim, mas desde o início eu já tinha essa abertura, já tinha esse tratamento de muito respeito, de muita horizontalidade, assim, sabe, que, enfim, é o tipo de trabalho que eu acredito, a gente só trabalha se for assim, conjuntamente. E aí chegou o momento que me chamaram, que Didier me chamou, para tocar o *Quatre Fois*, que é a peça dele, que quem tinha tocado antes era Valério e Matteo, que tinha feito a primeira versão, e aí ele me chamou para tocar com Matteo. E eu fiquei naquela assim: “Eu? Tocar? Será se você está me chamando mesmo para tocar? Como assim eu vou tocar?”, aí disse: “Não, vai rolar, vamos fazer”. Duvidei só uma vez, quando disseram “faz” eu disse “oxe, bora, tá aqui quem faz”. Claro, né... com todo o suporte de Valério e Didier. Aí, nesse caso, eu e Matteo, teve toda a parte de criação e improvisação, mas teve todo um direcionamento de Didier, que era o compositor, e de Valério. Então, nesse sentido, eles que me dirigiram nessa peça. Aí fiz, aí me empolguei, e aí pensei: “ah, se eu posso tocar também posso compor”. Não foi exatamente assim a linha de raciocínio, mas acabou que naturalmente foi gerando uma necessidade natural, uma coisa natural, não foi nada planejado, “ah, agora eu quero compor”. Naturalmente surgiram umas ideias, eu compartilhei com Valério, ele instigou também, “eita, massa”, aí eu fiz a composição de uma peça chamada *Berenice*, que faz parte de uma trilogia, que ainda vai rolar as outras duas partes, falta essas outras duas para eu poder finalizar a trilogia, mas o projeto da trilogia já existe, que é uma trilogia Poe, que são três peças a partir de contos de Edgar Allan Poe, que é um autor que eu estudo, amo, leio desde a

adolescência. Aí eu fiz essa peça *Berenice*, que aí eu compus para Ch, é uma peça para piano preparado e facas. Para aquele piano preparado que tem lá no departamento, que eu espero que ela esteja lá ainda, que se chama Berenice, caso você não saiba, o nome dela é Berenice por causa dessa peça que eu compus, porque foi a primeira peça tocada nela. Então ela foi batizada lindamente de Berenice. [...] Aí eu toquei outra peça de Valério... Enfim, eu tenho outras participações de peças de Valério como performer também, *Matinais* e outras. Depois a gente chegou a fazer uma ida para São Paulo. Em 2016 a gente chegou a ir para São Paulo apresentar. Eu fui com Valério, Didier, Vitor... isso, só a gente. E aí eu toquei numa peça de Valério, toquei numa peça de Vitor, Vitor Có, né? Que aí eu comecei a fazer parceria não só com Valério, mas comecei a fazer parceria com as outras pessoas do grupo. Que aí eu dirigi o recital de conclusão de Matteo, eu dirigi uma peça, o *Humanos Máquinas*, de Vitor Có, e também dirigi *Corporel*, foi uma performance que Ch fez como parte prática do mestrado dele. Então eu comecei, enfim, a trabalhar também nos projetos para além do que era desenvolvido dentro do Artesanato, projetos que a galera tava fazendo também, mas individualmente.

**DL:** Eu acho interessante quando você fala esse percurso de que você começou na direção da parte cênica, na sua área, e acabou fazendo a outra coisa, acabou entrando na música. Porque eu já vi muito o caminho oposto, do músico que está fazendo o seu trabalho e às vezes sente uma necessidade de, por falta de quem faça, entrar na parte de direção cênica. Acaba fazendo a própria direção cênica, acaba entrando na parte de vídeo, coisas de outras áreas, mas que estão relacionadas. Aí o músico acaba tendo que aprender essas outras coisas. Agora acho que foi a primeira vez que vejo o caminho oposto, de alguém de outras áreas que teve que aprender a música. Eu já vi esse caso, às vezes, do ator, que precisa cantar numa peça, mas é uma necessidade da peça. Mas de começar a trabalhar com música e acabar fazendo música no trabalho, eu achei bem [interessante]... E é bom saber que acontece também esse outro caminho. Não é só a gente que “se mete” nos outros.

**NB:** Eu acho que isso tanto, eu acho, tem a ver com a formação em teatro, porque o teatro é uma... desde a sua origem ele já mistura as linguagens. Essa separação é

muito ocidental. Essa separação de teatro aqui, dança aqui, música aqui, artes visuais aqui, é uma separação muito ocidental. No oriente essa separação, por exemplo, não existe. Nem existe a palavra “teatro”, porque a “teatro” deriva de uma palavra grega. Mas se você pegar alí a ópera de Pequim, ou um katakali na Índia, ou o próprio butoh no Japão, são expressões artísticas que você olha, e você pode com um olhar ocidental dizer “é teatro”, aí o outro vai dizer “é dança”, aí o outro vai dizer “eita, mas olha esse visual, isso daí é artes visuais”, aí outra pessoa vai dizer “não, isso aí é música, tem uma galera tocando alí ao vivo”. Então assim, na verdade, só se a pessoa quiser ficar rotulando, mas é uma arte que mistura todas as linguagens. E quando o teatro surge na Grécia, no mundo ele surge desde que o mundo é mundo, mas quando o teatro surge na Grécia ele também surge misturado. Os ditirambos também é teatro, música, canto, dança, a galera recitava poesia, era tudo... todas as linguagens ali entrelaçadas. Com a demanda da dramaturgia, enfim, aí não vou ficar fazendo a louca de dar história do teatro, mas começa toda essa questão de separação, e isso tudo eu estou dizendo para dizer que a música se separou muito. Tanto é que a gente diz: artes visuais, artes cênicas e música. E eu sempre fico brincando com Valério e dizendo assim: “Ué? E música é música? E não é cênico?”, porque, beleza, eu posso só ouvir a música, mas algumas, e aí nesse sentido para mim o Artesanato Furioso tem muito a ver com isso, para mim Artesanato Furioso é música para ver também, não é só música para ouvir. Porque, por exemplo, *Berenice*, e vários outros trabalhos do Vitor Çó mesmo, ele até fez um trabalho recentemente que é bem, né... dá para eu ouvir e tal... Mas tem uns trabalhos do Vitor, alguns trabalhos de Matteo, e algumas composições de Valério, que para mim só faz mais sentido se eu ver, se eu assistir a pessoa fazendo. Então para mim isso é cênico. Não é “só música”, digamos assim, para mim é cena. Então essa separação muito radical, música é aqui, artes cênicas é aqui, que separou muito esses nossos mundos, tanto que nossos departamentos são colados e a gente é tão separado. Eu estou agora como professor substituta do DAC, do Departamento de Artes Cênicas, eu dou aula no teatro. Aí tem o curso de teatro e o curso de dança, a gente se entrelaça bastante, mas a música, que é um departamento vizinho, assim... eu só estou junto com a galera da música por causa do projeto Artesanato Furioso. Mas eu fiz a graduação lá na universidade e a gente nunca se entrelaçou em nenhum trabalho com a turma de música, por exemplo, na

graduação. O que para mim seria muito ótimo de acontecer, eu estou fazendo um projeto performático, e aí eu estou fazendo um experimento em uma disciplina de interpretação, por exemplo, e tem uma parceria com uma pessoa do curso de música. Para mim isso faria muito sentido, mas não acontece, a galera da música, em geral, não é todo mundo, por isso que eu acho que o Artesanato Furioso é fundamental dentro do departamento, muita gente na graduação em música ainda tá naquela... enfim, ainda tem essa questão de estar atrás do instrumento. Sabe, assim, eu estou tocando violoncelo, aí o violoncelo está ali e eu estou atrás do violoncelo. E é uma pessoa que está atrás do violoncelo, eu quero ver a pessoa tocando. Claro que isso pode ser uma demanda muito minha, que sou da área de artes cênicas. Mas se eu vou assistir uma apresentação... porque, beleza, se eu estou em casa escutando a música, então beleza... mas se eu vou assistir uma apresentação de gente tocando, eu quero ver as pessoas, não só os instrumentos. Quando eu digo que quero ver as pessoas é ver o corpo em cena. Aí isso para mim tem expressividade, tem respiração, tem tônus, a energia, que para a gente no teatro essa discussão sobre energia de certa maneira ela é bem resolvida, mas que eu sempre ficava pensando: “como é que eu vou falar sobre projeção energética com a galera da música?”. E aí, para dirigir Matteo, Ch, que é uma galera que flerta com performance, com... que já tem uma abertura maior com outras áreas, beleza. Mas, sei lá, eu dirigir um cara que era flautista, então eu tinha que pensar uma maneira de como conduzir o trabalho com ele que pudesse ser claro. Talvez algumas nomenclaturas que eu usaria com atores e atrizes, talvez não ficasse claro para ele, que tem uma formação em flauta. Como é que eu posso explicar sobre dilatação de energia? “Como assim dilatar energia? Ué? Eu sou flautista, né, eu tenho que afinar, a minha flauta precisa ser afinada”. Aí nesse sentido, “não, nessa performance, não é só sua flauta que precisa ser afinada, seu corpo tem que estar afinado com a proposta”. Então, como afinar esse corpo? Como preparar esse corpo para a performance? Quando é uma pessoa que, às vezes, está acostumado a tocar... principalmente quem está acostumado a tocar sentado, em orquestra, como é que esse corpo ele age em pé no espaço, em locomoção no espaço? Então tudo isso são coisas que eu fico refletindo e trabalhando como eu efetivar isso nos treinamentos, porque não adianta... não é chegar assim com em exercício de teatro e fazer a aplicação do exercício de teatro. Foi isso que eu entendi logo no começo

do meu trabalho no Artesanato. Não era eu pegar e aplicar o que eu fazia no teatro, mas como eu vou desenvolver um processo criativo com estes corpos que estão aqui, com a história desses corpos que estão aqui. Como é que eu vou criar um processo artístico com uma pessoa que tem uma formação em flauta? Não dá para eu querer que ele aja como uma pessoa que tem formação em teatro. Eu vou estar pedindo uma coisa... quem vai estar errada sou eu de estar pedindo isso para ele. Eu preciso adaptar a metodologia à realidade que ele me traz e fazer esse diálogo com isso.

**DL:** Só um comentário sobre isso que você estava falando, sobre essa questão da separação. E essa separação não é só entre a música e outras artes, mas dentro da própria música tem essa separação. Tem aquele músico que só toca, aquele músico que só compõe, e o que só compõe só compõe daquele jeito. Então o que toca não cria, o que cria não toca. E tem o que só teoriza, também tem esse, o “músico teórico”. Então até dentro da própria música está havendo essa subdivisão. Eu acho assim, que o que seria mais proveitoso, o que contribuiria mais é justamente o oposto, é haver essa comunicação, essa interação. Até para você ver outros pontos de vista, outras formas de pensar o que você está fazendo, e também para você incorporar outras formas de expressão. Eu acho muito interessante quando tem essas propostas que juntam, como o próprio Artesanato, que juntam artes cênicas, som, não vou nem chamar de “música”, som, imagem, e você tem todos aqueles estímulos juntos. Eu me pergunto, por que a arte precisa ser separada? Por que não pode ser uma coisa só? E quando se faz isso tem que inventar um nome para isso. Tem que chamar de alguma coisa, porque não é o normal. O que deveria ser o natural, que é essa integração... De onde é que vem a arte? A arte vem do ser humano, é uma coisa que é do humano. Então o homem não nasce... “ah, ele nasceu músico, ele nasceu ator, o outro...”, todas as formas de expressão estão numa pessoa só. Aí a gente que separa, cria disciplinas... O natural deveria ser o misturado. Só que aí quando mistura parece que foge do normal e aí a gente tem que inventar um título, chamar isso de alguma coisa, botar uma categoria para isso, porque... mais uma categoria!

**NB:** Eu falo que faço parte de um grupo de “música experimental”. Eu sempre digo isso. “Eu faço parte de um grupo de música experimental chamado Artesanato Furioso”. Porque aí, quando eu jogo logo a palavra “experimental” e boto logo o nome “Furioso”, aí evita, geralmente, de a pessoa perguntar que instrumento eu toco. Porque se vier perguntar, aí eu vou dizer: “olhe, meu amigo, tudo... é copo, é pedaço de pau, é tudo...”. Porque a gente esquece também que a voz é instrumento. E voz também é corpo. Tem uma performance do Vitor, e uma das ações que eu faço é com a voz, eu faço um gramelô, que é uma língua cênica do teatro, que eu levo para a música, para compor a música de Vitor Çó. Então assim... se ele for fazer essa peça com outra galera, ou ele chama alguém que é de teatro para fazer esse gramelô, ou vai ser outra cena, porque é uma coisa bem específica que eu levo. Então, tudo bem também que a gente faça essas especificidades assim: “ah, eu vou estudar, me aprofundar nisso aqui no teatro”, ou assim, porque teatro tem milhões de técnicas diferentes e a gente pode se aprofundar em algumas delas, como na música também, vários subgrupos e a pessoa pode escolher um, dois ou três... para se aprofundar. Mas que isso seja muito mais para um aprofundamento do que para que a gente fique só nisso. Até porque se a gente... A gente tá falando de arte contemporânea, assim, ou pelo menos, mesmo que eu diga assim: “não, mas eu sou contemporânea, eu estou fazendo isso agora”, então “ah, eu quero tocar música barroca”, tudo bem, mas, querendo ou não, você está tocando música barroca em 2021, então não tem como, ao meu ver, por mais que você faça um esforço imenso de imitação, e aí se você fizer imitação você vai estar teatralizando, de você querer produzir aquela música barroca tal qual ela era feita naquela época. Até porque, se você for tentar reproduzir, você vai estar encenando, porque você não está lá, você não é aquela pessoa daquela época. Então, percebe que não tem como, as coisas estão borradadas, não tem como você dizer assim: “é isso que eu estou fazendo e pronto”.

**DL:** [Sobre] esse negócio de tocar música antiga, eu só penso naquelas estátuas gregas, que hoje a gente olha e é tudo branco, mas pesquisas recentes estão descobrindo que elas eram pintadas, com cores bem chamativas. Então a gente hoje não tem como saber como é que era e a gente só faz uma reprodução. A imagem que a gente tem hoje do passado, seja na arquitetura, na escultura e na

música, é uma imagem contemporânea. É sobre o passado, mas é... é uma coisa “de hoje”, que foi criada hoje. A gente pesquisa, tenta até se aproximar, mas... como é que eu posso dizer... é a gente olhando o passado com os olhos de hoje. E não pegando uma máquina do tempo e trazendo o pessoal lá de trás pra cá. Até porque se fosse fazer isso o público de hoje não é o mesmo público. Se você fosse perfeitamente fiel ao estilo da época, para as pessoas de hoje, aquilo não ia ter a mesma recepção.

**NB:** Não faria sentido...

**DL:** Ainda tem essa camada. Não só de como soa, mas de como as pessoas escutam. E eu imagino que nas artes cênicas também, de como as pessoas vêm. Uma coisa é como elas vêm hoje, outra coisa era como elas viam antes, e como vão ver daqui a dez, cinquenta anos.

**DL:** A outra pergunta que eu ia fazer, você já respondeu, mas se quiser aprofundar mais sobre esse tema... era justamente sobre essa diferença entre trabalhar com músicos e trabalhar com atores. As diferenças que você enfrentou, o que é que você sentiu quando você começou a trabalhar com o Artesanato Furioso?

**NB:** Primeiro esse trabalho, seja de preparação de elenco, que eu fiz, que eu tive a experiência no teatro algumas vezes, não necessariamente de dirigir o espetáculo, mas de fazer a preparação do elenco, sobretudo a preparação corporal, de treinamento e tal... Porque o teatro que eu trabalho é um teatro muito físico... É estranho dizer, apesar de que existe a nomenclatura de “teatro físico” para uma técnica específica, é um termo que eu sempre achei complicado, porque para mim tudo é físico, a gente está com o corpo em cena, mesmo que ele esteja estático. Mas assim... a dinâmica corporal, digamos assim, no que eu desenvolvo, seja como atriz, seja como diretora, como preparadora, sempre teve como foco. Eu também sou palhaça, trabalho com palhaçaria e com bufonaria também... Então são técnicas que trabalham muito corporalmente, tem o corpo muito como material de trabalho e, para isso, treinar o corpo e tal... Enfim, eu trabalho muito a partir... começando do corpo para depois chegar nos outros elementos. Então isso de certa

maneira me ajudou... essa maneira de trabalhar me ajuda a... se eu trabalho a partir do corpo, observar quem é eu vou... com quem é que eu vou dialogar, com quem é que eu vou trabalhar é o que é que no treinamento eu posso perceber que aquele corporeidade pode me oferecer para trabalhar. Ao invés de eu impor o que é preciso, assim: "ah, você precisa fazer isso, você tem que alcançar isso", eu trabalho muito mais no sentido de que conhecer... O que é que a pessoa faz? Quem que essa pessoa é? Como é que ela desenvolve o seu trabalho? E a partir disso trabalhar sobre o que ela é, o que ela tem a oferecer. Porque quando eu trabalho com um ator, por exemplo, iniciante, uma pessoa que está começando a fazer teatro há... sei lá... é o primeiro curso de teatro... Eu dei aula durante três anos no Espaço Cultural, um curso de formação de ator, a gente que estava fazendo, às vezes, o primeiro curso da vida. E trabalhei sete anos no Centro Cultural Piollin com adolescentes, crianças também, adolescentes e jovens, que, muitas vezes, estavam fazendo teatro pela primeira vez. Então muitos anos de experiência com pessoas iniciantes no teatro, que vão trazer outras referências, que não só a referência do teatro propriamente dito. E isso me ajudou a conseguir trabalhar com pessoas que não são atores profissionais, por exemplo. Porque quando eu trabalho com um ator profissional, uma pessoa que já tem ali alguns anos de estrada, a maneira como eu vou me comunicar, digamos assim, com essa pessoa vai ser diferente da maneira como eu vou me comunicar com quem está começando. Não é no sentido do treinamento ser diferente, "ah, o treinamento é melhor para quem tem experiência", não é nesse sentido, não é nessa valoração, não tem essa hierarquia. Até porque tem gente que está começando que, enfim, tem um trabalho criativo e de improvisação incríveis. Então não é nesse sentido de valoração, mas é mais assim, na maneira de se comunicar mesmo, sabe, porque tem terminologias e tem treinamentos que às vezes são mais específicos, que, se eu for trabalhar com alguém da música, eu preciso adaptar e... como é que essa pessoa vai entender o que eu estou querendo dizer? Deixa eu dar um exemplo mais claro, eu senti que eu divaguei um pouco agora e ficou meio solto. Quando eu vou trabalhar com músicos, musicistas, uma coisa que para mim é interessante para começar a pensar nesse trabalho é que tipo de relação essa pessoa tem com a música. Porque se for um percussionista ou uma percussionista é uma pessoa que o corpo está naturalmente envolvido no seu processo de criação, porque o percussionista, ele toca com o

corpo inteiro. Não que eu não acredite... eu acredito, na verdade, que todos os instrumentos você toca com o corpo inteiro. Mas eu acho que isso é uma coisa que, infelizmente, até alguns músicos talvez não tenham essa consciência. Acho que talvez alguns tenham, mas nem todos têm essa consciência de que o seu corpo inteiro está envolvido. Mesmo que eu estou “parado”, entre aspas, mas é aqui tocando o meu instrumento de sopro, que possa aparentemente parecer que são mãos e... e sobre, boca, né... então essa região mais superior... Não, o corpo todo está envolvido. Precisa existir um tônus, no corpo inteiro, com o envolvimento do corpo inteiro, para que aquele instrumento seja tocado. Mas assim, a maneira... isso a minha humilde visão do processo que eu fui construindo com a galera, né... Para mim, o instrumento que a galera toca, me diz um pouco sobre como é que essa pessoa se relaciona corporalmente com seu trabalho. Então quando eu vou trabalhar com uma pessoa que é da percussão, que tem toda uma coisa do braço, da perna, do abdômen, sabe, que o corpo todo vai junto com o instrumento, são pessoas que, geralmente, pelo menos na experiência que eu tive nesses anos com o Artesanato, são pessoas que têm mais facilidade de se entregar aos exercícios práticos. De se jogar no chão, de fazer os treinamentos, de compreender rapidamente a proposta do exercício e tal. Quando é uma pessoa que toca um instrumento, sei lá, de sopro, e que tem a tendência, às vezes, a ficar um pouco mais imóvel em cena, digamos assim, às vezes eu sinto essa pessoa um pouco mais... não sei se a palavra é “travada”... Às vezes é uma pessoa que, às vezes, tem um pouco mais de dificuldade de se mover. De se mover, sabe, de se colocar na relação com o espaço. Não porque ela não tenha a capacidade, mas porque... muitas vezes eles acham que não têm a capacidade de fazer isso, aí diz assim: “ai não, mas eu não danço...”, “ah, mas eu não estou acostumado...”, sabe, assim, às vezes colocam umas barreiras, mas por uma questão de vivência mesmo, de não ter tido essa vivência. Aí quando se coloca a proposta da vivência, muito provavelmente a pessoa se desenvolve super bem, o trabalho flui maravilhosamente bem, eu nunca tive problema assim de sentir que a pessoa não se adaptou, não gostou, que a coisa não fluiu. Porque, geralmente, o que precisa, às vezes, é você buscar estratégias de ativação. Então, como é que eu ativo... primeiro criar uma relação de confiança, com essa pessoa... e como é que eu ativo o corpo dessa pessoa? Com Chris, por exemplo, eu lembro que para o *Volksmilch*, que a gente ía

trabalhar com ações e buscar propostas de ações, eu lembro que ela falou assim: “eu sei plantar bananeira”, aí eu disse “ótimo, então a gente vai colocar você plantando bananeira”. Maravilhoso... Ela tem uma prática do *tai chi chuan*, enfim, é uma pessoa que já tinha esse trabalho da prática corporal, então muito do que ela fazia já eu fui incorporando na cena. Então é muito mais essa coisa de incorporar aquilo que você traz, e ativar aquilo que você é capaz de fazer e que às vezes você é capaz de fazer e que às vezes você não tem consciência de que é capaz de fazer. Porque às vezes a pessoa acha que não consegue ir tão longe, mas vai e vai lindamente. Então é muito mais um trabalho de provocação, de provocar a pessoa a ir além daquilo que ela já costuma fazer, sair desse cotidiano, sair desse gestual do cotidiano e buscar possibilidades criativas a partir desse mover. Então assim, em geral, o treinamento que eu faço com atores e atrizes é o mesmo que eu faço com a galera da música. O treinamento é o mesmo, os exercícios são os mesmos... se for pensar tecnicamente falando. O que é que vai se diferenciar é a maneira como a gente vai se comunicando, que isso aí é... enfim... Entre os atores também não é do mesmo jeito, as relações também são construídas assim. Eu acho que tem a ver com você ouvir o outro, ouvir a outra pessoa e não apenas você propor. E mais ainda você não impor. O trabalho que eu desenvolvo não é um trabalho de imposição, de “você tem que fazer isso”, “ah, tem que ser assim”. Eu não trabalho isso com ninguém, nem com ator, nem com atriz, nem com dançarino, nem com gente de área nenhuma, porque eu não acredito nesse tipo de processo, eu acredito no processo construído coletivamente. Então eu venho com propostas, provocações, estímulos, e aí, a partir desses estímulos, que eu vou gerando, eu vou vendo como a pessoa vai desenvolvendo esses estímulos, cada um da sua maneira, e aí eu vou observando e vou, processualmente, fazendo isso crescer. O que às vezes eu observei, para dar essa questão da diferença do trabalho com a galera da música, é que precisa que essa pessoa tenha muita abertura para experimentar. Se ela não tiver essa abertura, assim, de confiança, de dizer “vou fazer, vou experimentar”, aí a coisa não flui. Eu dirigi, por exemplo... [...] Eu dirigi uma pessoa no Artesanato Furioso, que eu propus algumas coisas que a pessoa se negou a fazer. “Não, isso eu não posso fazer, isso eu não posso fazer, isso eu não posso fazer...”. E era uma coisa, assim, relativamente simples, porque uma coisa, que eu acho que é também importante, eu também não vou pedir para a pessoa fazer uma

coisa que seja absurda. Eu não vou dizer assim... sei lá... “fique de cabeça para baixo”. Eu disse à Chris “faça bananeira” porque ela disse que sabia fazer e ela deu a proposta, mas eu não vou chegar para qualquer pessoa e dizer assim: “pronto, você vai ter que plantar uma bananeira nessa performance”. Eu não vou fazer isso. Eu não sei se a pessoa já fez isso na vida. Eu tenho que trabalhar com o que a pessoa pode oferecer. Mas nas proposições que eu estava dando não fluiu muito bem o diálogo, nessa especificamente. Não fluiu muito bem o diálogo, a pessoa assim... não se doava muito, não se entregava muito, eu não tinha muita abertura, se incomodava com as proposições, então... bem, aconteceu, rolou o trabalho, dentro do que era possível, eu respeitei completamente o limite, os limites da pessoa, a pessoa também me respeitou com as minhas proposições e... e a performance foi feita, foi realizada. Mas... e eu lembro de ter comentado isso com Valério... poderia ter sido muito melhor. Porque eu fiquei nessa sensação de que não houve uma comunicação bacana para a coisa acontecer, enfim, houveram ruídos no processo de criação coletiva. E que tudo bem, também, que isso faz parte, não é? Então eu acho que tem a ver com essa abertura, com essa predisposição... A pessoa está disposta a experimentar? Você está num grupo chamado “Artesanato Furioso”, se você não é do grupo, mas você veio fazer uma participação num grupo chamado “Artesanato Furioso”. Artesania, não é? *Experimentação*. E, poxa, o nome “fúria”... ou você vem para se jogar, bebê, ou você não vem. Porque eu não sei, né... para mim, “fúria”... Nossa, fúria me representa. Eu sou essa pessoa furiosa. Que mete o pé e mergulha profundamente, se tiver de se banhar de lama eu me banho. Entendendo? Se tiver uma performance para se jogar na lama eu não vou botar só o pé, e dizer assim “olha, o pé eu coloco, mas não deixa subir no meu joelho não para não sujar o meu vestido”. Não, meu amor, você vai me ver completamente coberta do dedo do pé até o último fio de cabelo. Se não for para ser assim eu nem chego perto da lama.

**DL:** Você ia falando e eu só... associando as coisas. Muito do que você falou faz muito sentido. Principalmente quando a gente vê como é o contexto, não só da música como arte e as tradições da música, mas o próprio ensino, a forma como a gente é ensinado a ser músico. Você falou essa questão, por exemplo, às vezes tem certos instrumentistas que às vezes são muito “travados”, e o que veio à minha

mente é assim... Eu sempre notei isso, às vezes até em mim mesmo, eu também sou meio travado... Às vezes eu penso que as orquestras, e esse ensino voltado para formar músicos para tocar em orquestra, colaboram muito com isso. O que é que acontece na orquestra? O músico é treinado para fazer a parte dele, da maneira mais precisa e eficiente possível, e ficar quieto no canto dele. Ele vai sentar na cadeira dele e tem que tocar o mais “comportado” possível. Ele não é para aparecer. Se ele for fazer muita “performance”... Músico de orquestra é para ser neutro, quem tem que performar é o solista, e olhe lá... E às vezes isso... vou dizer assim, entre aspas, “contamina” o ensino. Às vezes professores vão lá e ensinam o músico a se comportar daquela forma. Aí, quando trabalha com o corpo, às vezes é mais por conta da técnica, que é necessária, só que às vezes passa a técnica só voltada para o som. Eu faço esse movimento, porque esse movimento vai me ajudar a produzir o som melhor, e fica por isso, né, mas assim... a parte visual do movimento às vezes é deixada de lado mesmo. “Se isso não melhora o som, então não preciso fazer”. É meio que isso que passa na cabeça de muitos músicos.

**NB:** Porque performance em música, para muita gente, é como desempenho. É pela tradução “desempenho”. “Ai, Fulano arrasou!”, “Olha que excelente performance daquele pianista!”. Quando alguém diz isso é, geralmente, porque ele está muito dentro das notas, ele executou a partitura perfeitamente bem. Bom, eu quando olho um pianista tocando... claro que eu não sou ignorante, claro que a música bem executada vai me chegar. Mas eu não vou olhar só isso. Para eu dizer que a performance do pianista é excelente ele precisa me dar mais... para mim, né... ele precisa me dar mais do que notas colocadas nos pontos certos, ele precisa mais do que executar excelentemente bem a partitura. Porque, para mim, performance não é DESEMPENHO. Para mim, performance, arte, está muito mais... a performance como arte está vinculada a muito mais coisa: à personalidade, à identidade, à estética, a muita coisa... eu quero ver muito mais. Na música, inclusive, eu quero ver a personalidade mesmo da pessoa. Porque quando, no teatro, eu estou trabalhando numa perspectiva de criação de personagem... Eu estou dizendo isso porque não só... tem espetáculos que eu faço que não são personagens, sou eu desenvolvendo aquela história, eu também sou contadora de história, então quando eu estou contando história é Nyka contando história, do

jeito... com as características de Nyka. Mas tem também, quando eu faço criação de personagem, é o personagem que está em cena. Só que na música não é um personagem, é Daniel Luna em cena, tocando, enfim... [...] Quando eu vou ver Daniel Luna tocar, eu não vou ver um pianista tocando. Eu, Nyka, não quero ver um pianista tocando, eu quero ver Daniel tocando. Que vai ser diferente se eu vejo José tocando, que vai ser diferente se eu vejo Jorge tocando. Porque se Jorge, José e Daniel tocarem igual... e aí, então? Para quê que me interessa eu ir lá olhar, né, se é tudo igual? Que nunca é, né... Eu estou dizendo assim brincando, mas eu sei que nunca é. Mas assim, o que é que eu quero ver? Eu quero ver A PERSONALIDADE de Daniel, O JEITO que Daniel toca, o olhar que Daniel coloca quando está tocando, a respiração que você traz, a energia que você traz quando está tocando. É isso que me interessa ver, quando eu vou assistir apresentações de música. Então quando eu vou assistir orquestra, por exemplo... teve uma época que eu era fã, a Orquestra Jovem tocava lá no Espaço Cultural, quando eu era bem mais... vixe, faz tanto tempo... eu era adolescente. Eu ia sempre assistir. Mas aí eu ficava sempre olhando mais para o solista, porque era quem me dava um pouco mais de personalidade, porque quando eu olhava para a galera em volta me dava uma tristeza, porque era sempre um... ((imita expressão de morbidez)) parecia que a pessoa estava sofrendo. Eu digo: "meu amigo, então saia, se você não está feliz". Parecia que todo mundo estava muito infeliz. É que me incomodava, sempre me incomodou muito... Mas enfim, já existem algumas orquestras que estão fazendo propostas diferentes. Ainda bem... Mas é essa coisa, sabe, de você parecer que vê a pessoa apagada ali, como se ela não existisse... sei lá, é uma coisa muito doida de silenciamento... É claro que, se isso é proposital, no sentido de que, por exemplo, em algumas expressões japonesas... cênicas... existe uma figura, que agora eu não vou lembrar o nome, mas tem uma função, um ator, que o trabalho dele é ser invisível no espetáculo. Ele passa lá atrás, ele muda coisas do lugar, mas ele treina, isso é uma coisa que é uma tradição, isso é passado de geração para geração, e ele é treinado para ser invisível. É bem interessante pensar por esse lado, porque ele tem uma função muito específica dentro do espetáculo. Aí tem muita teoria sobre isso... o ator invisível, o que é ser esse ator invisível, etc. e tal... Mas, o que eu estou dizendo é, se é proposital, esteticamente, se isso dialoga com a cena, massa. Mas em geral não é isso. Não é, é uma coisa que fica meio que... é

como se quisesse despessoalizar. Como assim você vai despessoalizar? É uma pessoa! E o instrumento só está tocando porque tem uma pessoa. O instrumento toca sozinho, é? Quer dizer... não faz sentido para mim, na real. [...]

**DL:** Pois é... e tem toda uma construção histórica que desembocou nisso... Isso que você estava falando agora, [...] às vezes eu escuto a mesma coisa que você falou, as mesmas palavras, só que quando são ditas por um músico, ou um professor de música, elas têm um sentido totalmente diferente. Essa questão de que a pessoa quando vai tocar, você quer ver a personalidade, quer ver aquela pessoa tocando... Só que quando você fala, isso dito por alguém de artes cênicas, o sentido é da imagem, o visual, a gestualidade, e tudo... Mas quando um músico fala isso, ele não está... às vezes até está... mas geralmente ele está falando do som. O som que você faz tem que ser o seu som, a música tem que soar do seu jeito. Mas muitas vezes fica nisso, só no “como soar”, mas e no “como ver”, como se mostra? Aí muitas vezes a performance, agora no sentido que você usa de performance, a parte visual da música, às vezes se torna uma consequência daquilo que você faz para alcançar o som. Muitas vezes não passa disso. Nunca se tem o visual como prioridade, ou como objetivo. Então, “o meu objetivo é que tem que soar assim, e para soar assim eu tenho que fazer de tal forma...”, e aí o que a pessoa está vendo no concerto é uma consequência do que o músico está fazendo para que aquela música soe daquele jeito. Eu acho que a gente perde muito quando desconsidera essa parte. Tudo tem que estar junto. E outro termo que a gente usa em música, e que tem um significado totalmente diferente, é a “interpretação”. Nas artes cênicas “interpretação” é o quê? Interpretação, pelo que eu acho... [...] é o ator que vai interpretar, dar a sua personalidade, a forma como ele vai falar o texto, ou fazer o personagem. A interpretação na música é: como o músico transforma aquele texto em som. Não é a interpretação de atuação, é a interpretação de traduzir o que está escrito. É tipo assim, como eu vejo o que está escrito aqui e como que, na minha visão, isso soa. Isso é “interpretação”, né...

**NB:** O que é muito diferente do canto também, né... Porque, no canto, quando você vai cantar uma música não é só atingir as notas, o que marca mesmo é a interpretação que a cantora ou o cantor traz para aquela música. O que é ouvir Elis

Regina cantando *Sinal Fechado*? [...] Ela fica parada, praticamente imóvel, o tempo todo, só mexe a boca e o olho tá lá, sabe... mas é tão forte, tão forte, porque ela faz uma virada de cabeça e ela muda... porque a música é um diálogo de duas... é linda a letra também... são duas pessoas, que se encontra num semáforo, aparentemente, pelo menos soa para mim, duas pessoas que tinham um passado juntas, tiveram em algum momento um passado juntas, e que passaram um tempão sem se ver, e aí se encontram nesse semáforo. E aí rola uma conversa enquanto o sinal não abre, para que elas passem. É incrível... E aí, como é um diálogo, ela faz... ela não muda o timbre, mas ela muda, ela dá uma leve mudança de entonação que você reconhece que muda quem está falando. É muito incrível! Então quer dizer... é algo util, mas tão dentro, tão inteiro, que é fantástico. Porque também... que é uma coisa que às vezes eu explicava quando eu ia dirigir a galera, não é que a gente vai ficar o tempo todo se mexendo, não é que eu tenho que ficar... ((dançando e cantarolando)) Né? Não é isso. Eu posso ficar parado do início ao fim até, mas esse "parado" precisa ter um porquê. Por que que eu estou parado? Qual é a intenção? E como é que está a minha inteireza? Eu estou presente no aqui e agora? Eu ESTOU aqui e agora, nesse momento, e não minha cabeça lá em outro lugar? É muito como se presentificar, que isso não é fácil, para ninguém, nem para ator, nem para atriz, nem para ninguém, mas como é que eu me presentifico, como é que eu estou aqui e agora, diante das pessoas, desenvolvendo esse trabalho, de maneira inteira, integral, viva... se usa o termo "organicamente vivo", o Eugênio Barba usa esse termo, "organicamente vivo". Porque... é quando você olha uma apresentação de... de um mestre de cavalo marinho... ou quando você vê uma catirina, ou você vê a galera tocando no Ala Ursa... então ele tá ali tocando no Ala Ursa. Tá ali tocando o tambor acompanhando o urso, mas, se você olhar para a pessoa, a pessoa está num tônus, está numa energia assim, sabe... A pessoa está ali inteira, naquele momento, ele está totalmente entregue ao que ele está fazendo. Você não vê uma... não está ensimesmado, "estou aqui apenas comigo", a pessoa está com o instrumento, está com o urso, está com as outras pessoas que estão tocando, está com a rua, está com quem está vendo... sabe? Conexão total. Isso que me interessa muito na performance. Para mim performance tem que ter essa relação: corpo, espaço e o outro... a outra pessoa. Essa troca, nem que seja por um olhar, ou apenas, eu não olho, mas é com a energia. Quando Ch termina a peça de

Berenice, ele termina... está isso na escrita da ((em tom irônico)) “partitura”, que eu escrevi, uma partitura super cênica... e aí quando ele termina, a indicação é, justamente... ele termina... ((demonstrando a expressão, com o braço levantado e expressão de cansaço)) peito aberto e respirando forte. Essa AÇÃO FINAL ali, até a luz se fechar, sabe... é um momento justamente de flechar mesmo a galera com o olhar. A ideia é o olhar chegar lá na última fileira, atravessar as pessoas com o olhar. Elas precisam sentir essa FACADA. A galera precisa sentir a facada na Berenice, porque senão... Não é O SOM DA FACA BATENDO NA CORDA que eu quero, mas O CORPO, que eu vejo, quando a faca bate na corda. O corpo batendo a faca na corda que me interessa. Aí o som que vai sair disso, eu não separo o som do corpo que age. Para mim é uma coisa só, é um “corpo sonoro”, o som sai de dentro do corpo do percussionista, não da faca. Para mim, se eu ver você tocando piano, eu vou querer viajar que o som está saindo do seu corpo, porque o piano, para mim, é uma extensão do seu corpo naquele momento. Ele não é UMA COISA, ou um objeto. Ele é, naquele momento, parte de você, uma extensão de você. [...]

**DL:** Eu acho assim, a gente deveria ter aula disso em música, ter uns professores de artes cênicas... A gente deveria ter alguém assim, realmente, de outras áreas para trazer essas coisas, essas visões diferentes. Você estava falando daquela música de Elis Regina, que tem os dois personagens, eu lembrei de uma também, só que é da música clássica... Não sei se você já ouviu falar, tem um *Lied* de Schubert, *Erlkönig*, são três personagens, é um cantor só que faz três personagens. Mas tem uma gravação de um cantor específico [Dietrich Fischer-Dieskau], ele faz fantasticamente! Ele nem, como você estava falando, ele nem faz muita munganga, ele está parado, comportado, mas só a expressão facial, a mudança de expressão facial que ele faz, e também tem uma nuance no timbre, você já percebe que ele já mudou de personagem. E são personagens totalmente opostos. É uma criança, o pai, e tem o *Erlkönig*, que é uma figura mitológica. Então cada um tem uma personalidade totalmente diferente. E só muda, às vezes, só a sobrancelha, tem um nome para isso... aquelas “microexpressões”... e já tem outra pessoa aí, já não é mais o mesmo. E é um caso raro, são poucos músicos que têm esse cuidado. Geralmente, quando tem, é um cantor. O pessoal do canto... Eu acho que também por conta do texto, também, o texto pede isso, então eles estão mais próximos

dessa questão. E tem a tradição da ópera, que está ligada, né... Mas o músico instrumentista às vezes vê a música de uma forma muito “abstrata”, é aquele som, só que esse som não significa nada, é só... E isso acaba limitando a forma como a pessoa pensa e entende a música, e a arte de modo geral. E aí você já respondeu a outra pergunta, que era justamente essa relação entre música e performance, como é que você vê a relação entre música e performance. [...] Sim, eu ia perguntar só sobre a questão técnica e logística do Artesanato Furioso. Quais os problemas que vocês enfrentavam e como vocês faziam para resolver? [...] Do ponto de vista mais técnico mesmo. A questão logística de como fazer as coisas funcionarem... Eu também não sei se você estava envolvida com essa parte...

**NB:** A gente faz tudo, a gente se junta para tudo... para pensar até o abajur que vai entrar em cena para iluminar...

**DL:** Pronto! Como que era esse cuidado? Como arranjar o abajur? Ou se o abajur deu defeito, faz o quê? E aí?

**NB:** Tudo era sempre na... na guerrilha, né... O tempo todo, porque... a gente... o Artesanato não tem um caixa, ou um grupo, ou, enfim, um material ali à disposição para a gente, e tudo mais, então tudo era muito assim: coisas da casa de Valério. Figurino, se precisava de uma demanda de figurino um pouco mais cênico, eu recorria a Flavinho, que é meu amigo, Flávio Lira, que tem a Imaginart, que trabalhava com fantasia, com figurinos mais elaborados, então eu corria lá, por exemplo, para fazer a Delírio, que era a personagem que Chris fez, ela usou um figurino lá da Imaginart. Então assim, a gente tinha isso, que eu acho que desenvolvia bacana, sempre era muito legal isso no Artesanato, a gente trabalhava muito sobre... O que precisa ser feito? Qual é a peça? Tá, a peça é essa e a gente precisa disso. O que é que a gente precisa? Então a gente... Qual é a demanda que tem em relação a espaço? Qual espaço que vai dialogar? Dá para fazer na Radegundis? Não, isso aqui não funciona na Radegundis. Que espaço que vai funcionar? Que às vezes, não sempre, mas em algumas peças a gente sentia necessidade da demanda de um outro espaço. Em geral, a gente fazia na Radegundis, mas aí a gente tinha que pensar: “Essa luz da Radegundis não

funciona, né...”, não tem luz cênica lá, lá não tem refletor. O ideal era ter luz cênica para todos os trabalhos, né? Como não tinha um jogo de refletores com gelatina e tal, a gente ia trabalhando com o que era possível. Para alguns trabalhos que a gente realmente disse “não, isso aí precisa de luz cênica, de refletor”, aí a gente ia atrás de quem é que podia emprestar, que tinha refletor, não sei o quê... Então tinha essa coisa de ir atrás, “Precisa disso? Vamos atrás disso. Quem é que tem? A gente arranja com quem?”, e quando podia ser algo mais simplificado, eram os abajures, né... Valério é que... trazia da casa de Valério... e aí “O que é que precisa?”, “Precisa de um tecido para colocar aqui no chão”, “Quem é que tem um assim?” e tal... Então era muito focado no... precisa realmente de quê? Certo. Então a gente vê quem é que pode conseguir determinada coisa, pensando na questão de material. Mas tudo muito a partir da discussão. Para poder tomar qualquer decisão era conversa com força. Porque tudo tinha que estar para a gente muito justificado. Eu não vou colocar uma blusa só para ficar bonito. Não vou colocar essa roupa porque é bonita. A roupa tem que ter a ver com toda a proposta que está sendo desenvolvida. Mas também eu não vou colocar só a base, né... qualquer roupa... “Ah, eu posso vir com qualquer roupa tocar?”, não, você não pode vir com qualquer roupa tocar. O que é que pede? O que é que a performance pede? Pede uma calça mais solta, uma blusa... sei lá... é legal estar com uma blusa branca nessa performance? “Ah, nessa daqui não, eu vou estar sem camisa com uma calça de malha porque tem muito trabalho corporal, então eu preciso da calça de malha”. Aqui tem que estar descalço, o que de interessante estar descalço... Todos os detalhes: calçado, roupa, se vai ter ou não maquiagem, como é que vai estar o cabelo, como é que vai estar a luz, o que é que vai ter no espaço, que objetos que vão ter no espaço, que objetos que não podem ter no espaço... A luz vai ser acesa quando o público está entrando? Beleza, apaga e acende qual? Qual luz que acende primeiro? Qual luz que apaga em determinado momento? Vai ter blecaute? Ou não, não vai ter blecaute? Tudo, tudo, tudo era pensável, nos mínimos detalhes, e, para isso, muita disposição de... E por quê? Por que que vai ter isso? Qual é a finalidade? Tem a ver, dialoga com o processo? Nada era jogado, tudo tinha que ser justificado, e muito peneirado, para convencer. Convence ter isso? Se não convence não vai ter. Essa era a melhor parte... Quer dizer, beleza, está lá na apresentação, já está rolando, é lindo, massa, mas o que eu mais gostava era

justamente desse caos do criativo, que a gente se envolia, de ficar discutindo e criando estratégias de como a coisa ia acontecer. [...]

**NB:** Para mim, e isso Valério fez muito bem, precisa ter clareza do que é que a peça quer. O que é que precisa na peça? O que é que a peça quer dizer? Qual é a proposta? Precisa estar muito claro para eu ver que caminhos a gente vai tomado. Então, por exemplo, *Humanos Máquinas*, que eu dirigi... [...] eu disse: “Tá, espera aí... Você quer a galera cansada, porque você quer o som do cansaço... então beleza...”, aí, enfim, fui... O que eu fiz foi, como eram atores e bailarinos... tinha Matteo que era da música, mas para mim Matteo é “performer”, é muito corpo. Eu pedi que cada um fizesse uma sequência como se estivesse treinando para... tipo assim, a menina que era bailarina eu disse assim: “faça o seu aquecimento e o seu treinamento como se você fosse fazer... ensaiar”, “Matteo, faça um treinamento aqui corporal...”, como se todo mundo estivesse num processo de preparação para começar um ensaio. E aí isso ia intensificando, acelerando, conforme o tempo, até chegar num momento onde estivesse cansado, tinha uma marca para se parar, e quando parava era a hora que abria e o público entrava e via a galera parada, só que totalmente suada e com respiração ofegante, porque era isso que ele queria, que a galera chegasse e encontrasse esse estado, queria que a galera acessasse esse estado, que eu achei ótimo. Mas deu para conseguir isso de uma maneira muito mais simples do que, sei lá, deixar a galera trinta minutos, uma hora, sofrendo, enfim... Então essa coisa de tentar entender qual é, o que é que precisa, qual é a demanda que eu tenho agora e o que é que precisa para poder fazer a coisa se efetivar, porque... e eu sempre, inclusive, eu ficava sempre cri cri, junto com Valério, e Valério: “não, Nyka, eu entendo...” com coisa lá dos fios, né... Aquele mói de fio e... Como é o nome que chama, que eu esqueci agora, aquele que bota partitura? A estante! Eu dizia: “Não, gente... e aí? Vai ter que ter essas estantes aí? Não... não tem a ver essas estantes. Neste trabalho não tem a ver, então como é que faz? Bota os papéis no chão, gruda o papel no chão e isso...”, sabe? Pensar de que tudo que está em cena tem que estar em cena porque está dialogando com a performance. Não pode ser só porque “ah, eu preciso ler a partitura, então eu vou botar a estante aqui para eu ler a partitura”. Dê seus pulos, bota... Aí eu ficava pensando assim: “Ah, beleza, a partitura fica no chão? Ou então

vai colocar no..." sei lá, alguma coisa, essa partitura fica em algum lugar, só não vai ficar nessa estante. Porque essa estante não tem a ver... quebra, cria uma coisa assim, sabe... quebra o universo poético que a gente constrói, né. Não, mas aí, se tem que ter, então a gente vai, aí... Teve uma vez que a gente enrolou fio, aí começou a... sabe... aí criou um emaranhado de fios, muitos fios, nas estantes, nas coisas... Por quê? Porque aí a gente criou um universo estético. Beleza, tem que ter a danada da estante? Então ela vai ter que entrar como objeto cênico. Ela não pode entrar apenas como um objeto UTILITÁRIO. Porque esse que era o grande lance, que eu ficava sempre trabalhando. Não pode ser só utilitário, não é só porque eu preciso, mas ele tem que ser inserido esteticamente. E aí isso Valério sempre concordou e a gente sempre ficava... O abajur, ele não pode ser só para iluminar, ele tem que estar colocado, posicionado, sempre de uma maneira que seja mais do que isso, que componha o cenário. Que aí a gente começava a viajar em cenário, em relação com o espaço, em tudo.

## APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ESMERALDO PERGENTINO

Entrevista com o Esmeraldo Pergentino Filho, integrante do Artesanato Furioso, realizada no dia 7 de maio de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*.

**Daniel Luna:** Primeiramente eu queria que você contasse um pouco, antes de a gente falar propriamente do Artesanato, mas eu queria que você falasse primeiro de você: a sua carreira musical, como é que era antes, como você chegou no Artesanato?

**Esmeraldo Pergentino:** Eu tenho acho que uns vinte anos já, de carreira, então... Eu comecei... acho que 96, mais ou menos, tocando em bandas e... enfim. Cheguei a fazer curso superior incompleto, em 98, na UFPB, de violão clássico. Depois de alguns anos retomei, fiz o sequencial em guitarra, e na sequência, após o sequencial, eu fui para o curso de composição. E aí no curso de composição que participei do Artesanato, de algumas temporadas. E como aluno de composição também... enfim... trabalhava algumas peças, criava, e dava suporte ao coletivo. Mas sobre minha carreira musical... eu não sei o que pode ser relevante, mas meu trabalho não tem muito a ver com a academia. Eu trabalho com bandas, toco guitarra, e trabalho com trilha sonora e música eletrônica há um bom tempo. E é isso, eu trabalhei com várias bandas: Cabruera, Totonho e os Cabra, Baiana System, Seu Pereira e Coletivo 401... e de uns anos para cá eu tenho focado mais na parte de produção. Então eu tenho produzido trilhas, e ensinado produção de música eletrônica, e trabalhado em estúdio. Continuei tocando, mas no momento está tudo parado, então não tenho nada para falar sobre shows, sobre performance. Já tive um espaço, que... um espaço cultural, que era a Miragem. E antes desse espaço cultural a gente também fez coisas com... produções do Artesanato também em outros lugares. Eu acho que é isso, que eu posso resumir.

**DL:** Então você foi aluno da UFPB, né? E pelo curso foi que você conheceu o Artesanato, o projeto, e se associou a ele. E como é que eram as atividades do Artesanato Furioso? Como é que era o trabalho, como vocês se preparavam, como

é que vocês escolhiam repertório, e como era a preparação desse repertório, os ensaios?

**EP:** Já faz tanto tempo...

**DL:** O que você lembrar você diz, não se preocupe não.

**EP:** Eu entrei no curso de composição, eu acho que a pessoa que eu tenho mais afinidade do curso de composição é Valério, além de ser um amigo, e Didier, que embora não seja do curso de composição, já está aposentado, mas participava do Artesanato. Eu acho que teve vários momentos. O primeiro momento do Artesanato, que era um projeto que Valério já fazia até antes de vir para cá, foi bem legal a gente ter o espaço da sala de concertos na época. A gente tinha uma agenda fixa, e que se programava... o que ia ser feito, tanto algumas... Eu acho que não tinha [...] um formato fixo, porque teve temporadas que a gente fazia obras dos alunos e dos professores, épocas que se interpretava alguma obra da antologia, de música contemporânea, ou teve momentos de performance com o pessoal da dança, como Didier fez com o pessoal da Paralelo. Eu acho que era bem aberto assim... e várias pessoas participaram nesse... enfim... Cada temporada ia mudando um pouco, teve um período que Marcílio tocava, participava pessoas que não são da academia, tipo o Henry, que é um músico belga multi-instrumentista, ele participou bastante também. E os alunos, na época, eu acho que eu, o Matteo Ciacchi, o Luã e o Rafa, que estava na composição, a gente era meio que o mesmo núcleo assim e... acho que foi bem interessante o projeto, o que a gente fez. E teve uma época que se tentou fazer fora também, algumas atividades. Eu tinha um coletivo que eu tinha criado, antes do Artesanato, que era chamado Ciclo das Quartas, que a gente fazia música experimental uma quarta por mês, no Centro Histórico. E já teve Ciclo das Quartas que a gente fez no antigo prédio ali que pegou fogo, que a gente pegou os três espaços, cada espaço simultâneo tinha uma performance: o whypatterns\_ num andar, o (Ansian Section) no segundo andar, e embaixo tipo eu e Valério fazendo uma performance dele. Enfim, foram várias coisas para essa parte de vivência de performance em música contemporânea. Foi bem construtivo, e eu lembro na época, quando a gente tinha uma continuidade na sala

de concerto, já estava gerando uma audiência, assim. Porque se você for avaliar, o caráter desse tipo de música não é muito popular e fica às vezes dentro do nicho, do nicho acadêmico, e a gente já estava conseguindo ter uma audiência de fora. Teve um ano que foi feito o encontro do ENCUN aqui também. Enfim, eu acho que juntando tudo assim foi bem prolífico. Eu não tenho contato há uns quatro anos, porque... nem sei se mais que isso, porque eu tranquei o curso, o trabalho, fui pai, então meu processo mudou, enfim, eu nem terminei o curso, o curso ficou pendurado lá. Mas, enquanto eu estava lá, eu estava direto lá com Valério, Valério e Didier. A gente chegou a aprontar umas temporadas na Casa Cosmopopeia também, lá no Centro, que depois foi ocupada pela Miragem. Bom, da minha parte, o que eu posso falar assim, que eu participei, foi isso. Foi muito interessante esse convívio, com várias cabeças, coisas... coisas bem diferentes, tipo fazer uma peça de guitarra preparada, mexer com piano preparado, ou compor peça acusmática, tentar trabalhar com o além do stereo, você tentar ocupar o espaço com várias fontes sonoras e tal... Então, que eu lembre agora, foi isso, foi muita coisa legal.

**DL:** Agora mais especificamente em relação à *performance*, porque no Artesanato Furioso, pelo que eu tenho visto, existia uma maneira bem particular de metodologia. Valério fala muito sobre a questão de manter o foco na performance e também sobre o performer com uma postura ativa... E sobre essas coisas, que [...] sempre a abordagem de algo que vocês vão tocar está sempre ligada em como aquilo vai se apresentar para o público. Não é só chegar, ler a partitura e ver se o som está bom, né? Eu também conversei com a Nyka, que foi a diretora cênica, e ela falou muito nessa questão, que tudo era bem planejado... E eu queria saber agora da sua perspectiva, você como... você como compositor também, vocês tocam obras suas, né?

**EP:** Sim, sim...

**DL:** Como compositor e como intérprete, como é que era esse trabalho de preparação da cena e da performance?

**EP:** Então, eu acho que... é fundamental essa coisa do intérprete, do performer, como uma espécie de compositor, que é uma coisa bem típica da música contemporânea, música do século XX. Você pode ter um... muitas músicas nem tinham partitura. Didier tem uma peça chamada *Quatre Fois*, que são instruções, enfim... Então, cada vez que essa peça é tocada ela vai ser tocada de uma maneira diferente e uma abordagem e uma leitura que é diferente, talvez, de uma melodia, que tem início, meio e fim. São outros aspectos. É tanto que as coisas que eu fiz, poucas coisas foram com partitura, também. Às vezes partitura gráfica, às vezes parte eletrônica manipulando o som. Eu acho que a parte de... enfim... era pessoal, de cada um, né. Algumas coisas tinham direção, outras coisas a gente fazia “quem quer fazer isso?”, “como é que é?”, tal... fazia uma curadoria. Pensava numa logística, né... porque se tinha uma logística: você vai usar o piano, você vai usar o set de percussões, você vai usar um set eletrônico... então tinha coisas que às vezes não dava para fazer tudo ao mesmo tempo, porque tinha que fazer uma troca de set ali, de cena. Teve peça que eu fiz eu e Luã tocando guitarra, os dois... teve peça que era para três guitarras, mas era tudo gráfico... e é isso... A maior parte das coisas a gente fazia os ensaios, tinha uma direção, né, até porque a gente estava como aluno, alguma orientação de Valério, e aí a gente ia para a performance. Mas era muito livre, assim... por isso que eu falo que foi bem prolífico nesse sentido, porque a gente podia propor qualquer coisa, dentro da proposta, e aí essa liberdade lhe permite experimentar, e aí com o experimento você assimila, você aprende coisas e vai desenvolvendo uma personalidade de como fazer, como é a arte que você quer fazer. Eu acho que isso foi a coisa mais forte assim, do Artesanato. E também, pela questão do pensamento centrado na performance, trabalhar com outras áreas, trabalhar com... tipo a Nyka, que vem do teatro, e da dança, enfim... trabalhar com o Jorge, também, que é diretor, enfim, faz o cenário, luz... dançarinas, performance de dança contemporânea, e tem tudo isso, assim, eu acho que isso aí... foi muito bom, né. Mas acho que cada pessoa vai ter uma experiência diferente, porque tem os momentos. Depois que eu saí, eu acompanhei o que o Artesanato estava fazendo, também, e a gente estava na época com uma certa dificuldade de ocupação da sala, por conta de questões técnicas, a sala de concertos estava com problemas na época de goteira... e meio que a gente parou de usá-la, e aí foi tentar fazer em outros cantos da cidade. Teve uma performance

do Artesanato que foi feita na FUNESC, ali no que eu lembro no subsolo do teatro... do José Lins do Rego, não é teatro não, é... como é que eu posso dizer? Exibição de... enfim, um museu, e foram feitas coisas ali, e por aí vai, eu acho que tem muita coisa que eu nem vou lembrar. Teve uma obra em que a gente desmontou um piano, que foi na capela universitária. Isso foi filmado, foi gravado... Tem muita coisa.

**DL:** Você falou também que vocês tocaram várias coisas: músicas de vocês mesmos, músicas de outros compositores, compositores “clássicos”, como Cage e tal, a Escola de Nova York, além das improvisações, música acusmática... Você lembra se tem alguma diferença metodológica na forma de abordar uma música que foi feita por vocês, COMPOSTA por vocês, ou uma música composta por terceiros, ou até por um compositor que já tenha morrido e que já tem uma tradição de performance? Assim, muitas pessoas já tocaram, então o público já espera uma coisa. Existia uma diferença entre esses dois tipos de música, ou era a mesma abordagem?

**EP:** Eu acho que quando quem compõe está interpretando é diferente. Porque não está devendo satisfação a nada, a ninguém, “ah, eu tenho que fazer”. Eu acho que isso é uma coisa legal. E alguns tipos de composições dependem muito do tipo que o intérprete faz, das decisões do intérprete a partir do material que você entrega. Então eu acho que isso... Tinha, tinha essa diferença, porque se fosse tocar uma peça do Cage, às vezes você tinha algumas coisas, alguns parâmetros e tal... Mas se eu vou tocar uma peça minha e... eu posso deixar algumas coisas mais livres, posso abrir para improvisação, enfim... Eu fiz uma peça com cello e guitarra, e a gente, apesar de ter partitura, era mais... alguns blocos e ideias, mas todo o resto era improvisado. Na hora, se desse na telha, se estivesse afim, podia fazer algo diferente, e tal. Isso veio muito também da coisa do músico, tocar em banda e não estar preso, até não... não ser muito bom em partitura. ((riso)) Mas é isso, eu posso falar que teria essa diferença nesse sentido de perspectiva, porque, se eu tenho uma peça que eu deixo o conteúdo em aberto, eu diria que essa peça... a autoria dessa peça vai estar sempre variando, vou ser sempre eu e mais quem está

tocando, porque... tem essa perspectiva, né... Agora se for uma coisa super definida, mais tradicional, enfim, aí... já é outra onda, né...

**DL:** E aí, nesse caso dessas músicas mais tradicionais, vocês tinham uma preocupação de consultar o “histórico” de performance, pegar referências de outras performances, ou o contrário, vocês procuravam fazer algo mais original, ou seja, ir para o caminho oposto, ou nem uma coisa nem outra? Existia essa preocupação: “eu vou tocar uma música que outras pessoas já tocaram, o que é que eu vou fazer nessa situação?”

**EP:** É, eu acho que, enfim... havia um estudo, né... Até porque, no curso a gente vê essa ontologia, né. O que cada compositor fez, enfim, por que o Cage trabalhava assim... ou o Stockhausen, ou, sei lá... Eu não lembro de eu ter participado muito nessa parte, as coisas que eu fazia era mais outras performances pessoais, ou interpretando as peças do Valério. Mas eu acho que a gente fez uma vez o *Em Dó*, do Riley, e ouvimos algumas interpretações e ensaiamos. Eu acho que a gente nem chegou a tocar, nem lembro... Mas... é isso... Você tenta ter uma referência e entender o que aquele compositor quis propor e executa. Não sei se vai ser a mesma coisa que o compositor quis, mas... a gente não sabe nem se a gente está tocando o que Bach queria, né... ((sorrindo)) Não tem nenhuma fita gravada dele, ((ironia)) nem tem nem o zap dele dizendo como era para ser, então... ((riso)) aí entra numa questão musicológica, assim... Como a música contemporânea tem esse... a música do século XX tem esse pé mais da liberdade, no geral, eu acho que é comum você poder ter uma interpretação mais aberta assim, de uma obra. Não sei, eu acho que é isso, cara... Se a gente fosse fazer um Stockhausen... a gente chegou a fazer a dos signos, né... era tudo assim, bem definido, né. Podia variar a instrumentação e tal... Acho que depende do caso mesmo, depende de cada situação. Mas o mais divertido era tocar as músicas próprias. Tanto pelo processo de quem está estudando composição e performance, porque você está tentando criar uma identidade. Acho que isso era a parte mais divertida, que você via o que funcionava e o que não funcionava... e aí segue...

**DL:** Eu perguntei isso porque uma das questões que se levanta, e que o próprio Valério, Bibiana também, não sei se tem mais alguém, abordam também nas pesquisas é o que eles chamam de “desterritorialização da performance”. E muita gente quando escuta isso, quando a gente começa a falar desse tema, tem uma visão assim, como se fosse uma performance “anárquica”.

**EP:** Vale tudo, né...

**DL:** É, vale tudo, eu estou desobedecendo o compositor propositalmente, deliberadamente... Então tem essa problemática com esse tema. E aí, já pegando esse gancho, uma outra coisa que eu ia perguntar é: como é que era essa relação da parte artística musical com a parte acadêmica, com a pesquisa? Não sei se você estava envolvido com isso, mas o projeto em si caminha por esses dois lados, né? Ele tem tanto a parte performática, a parte artística, e também existem pesquisas, que coletam dados dessa própria atuação artística, e são levantadas questões. Então como é que era essa relação dentro do grupo? Existiam debates? Existiam conversas para tratar desses temas? Ou era uma coisa à parte?

**EP:** Que eu me lembre, eu particularmente não participei ativamente de nenhuma pesquisa, mas tinha gente que... eu acho que o Matteo fez alguma coisa do gênero... mas eu era mais mão na obra assim e no suporte da logística. Tinha evento que eu cuidava da parte técnica de montar o som, fazer o som, enfim... além de tocar, ((riso)) mas... Bom, Valério sempre teve essa preocupação e isso acaba sendo uma coisa que está... vem no pacote, você está estudando na academia, você está convivendo, e essas discussões acabam vindo até num bate-papo tomando uma cerveja ou um café-da-manhã em Dona Socorro. Então isso é uma coisa que não tem como separar. E essa problemática mesmo também. Eu acho que é a maneira diferente de se expressar e perceber a música. Tem essa problemática que muita gente acha que a música só é música se ela estiver dentro dos padrões estabelecidos: de ter um arranjo, dentro de um temperamento europeu, uma forma x, mas... você faz música com timbres, você faz música de várias maneiras, né? E eu acho que isso que foi legal, do Artesanato, de trazer várias vertentes e maneiras de construir, pode ser anárquico, se o compositor

quiser, ele pode também deixar a anarquia correr, mas pode ser uma coisa super controlada, como falei do Stockhausen, mas... É isso. Você pode ter uma obra aberta, e você pode ter uma obra super fechada, mas que não está trabalhando com os parâmetros comuns da música tradicional de câmara, e tal. Você pode estar trabalhando com espectro, com frequências, pode estar trabalhando com música eletrônica, você pode ter, sei lá... pode usar várias tecnologias novas e subvertê-las. [...] Mas é isso, essa questão da problemática da... desse rompimento mesmo da música do século XX, e que tem uma tradição, que tem uma academia, e que tem um público, e que se tem todo um conceito criado em torno dessas músicas, que esses conceitos, talvez, na época em que essas músicas, do seu tempo, talvez fossem diferentes, porque como se consome música hoje é totalmente diferente de como se consumia música na época do Mozart, de um Bach, ou de Beethoven. Hoje você consome a música num... pode ouvir o concerto que você quiser no Spotify, fazendo cuscuz de manhã. Isso muda totalmente a relação. Então as problemáticas eu acho que não são problemas meus, ((riso)) estou nem aí para isso. E eu acho que existem várias formas de se expressar com música, e aí você cai em outros campos, tipo arte sonora, em que o artista é mais um artesão que manipula sons do que um músico treinado, e tem pessoas que fazem trabalhos interessantes dentro dessa perspectiva. E é isso, acho que é um campo muito, muito aberto assim, não é só porque é música contemporânea que vai ser tudo igual, né... mas se for música romântica e clássica vai ser tudo igual. Entendeu? Eu acho que a problemática é essa, porque uma coisa tem uma caixa, um formato, uma ontologia, um jeito de tocar, um instrumental, e aí você vai para outro em que os formatos vão se modificando e tal... e é isso. Não vejo problema nenhum, gosto das duas, mas tem esse conflito, né...

**DL:** Em relação à prática, às atividades e às condições logísticas do Artesanato, porque o Artesanato Furioso é um projeto, ele está vinculado à instituição, então existia apoio da instituição? Digo assim, apoio logístico, de recursos. Ou não, vocês que se viravam? Como é que vocês faziam para conseguir as coisas? Eu sei que vocês tinham a disponibilidade do local, da sala, já conversei com Didier, com Valério e Nyka, eles comentam isso, mas e as outras coisas, os recursos

necessários para se realizar um concerto? Como é que vocês conseguiam? A universidade dava alguma coisa?

**EP:** Não, não... a universidade não dava nada. Eu acho que até os programas a gente fazia uma cota e mandava imprimir. O que a gente tinha da universidade era a disposição da estrutura da sala, né. Em alguns momentos sim e em outros não, e a própria sala de concerto tem o sistema de som... ou tinha, não sei como é que está lá... Dava para fazer... tinha o piano, tinha os instrumentos de percussão, essas coisas a gente podia utilizar, mas o resto... sei lá, o cenário, um programa, o design de um programa para uma capa, para... eu não lembro de a gente ter conseguido apoio ou não. Talvez tenha tido em algum momento, mas eu não lembro. A maior parte era tudo feito na guerrilha. Eu muitas vezes levei minha mesa de som para lá, para poder fazer a monitoração no palco, porque às vezes a mesa digital lá em cima era difícil em alguns aspectos. Então é isso, a gente usava o que tinha, e funcionava, né... TINHA como fazer, naquela estrutura. Mas apoio... não sei... E sobre a pesquisa, eu sei que esteve agregado a um (número) de pesquisa[s], mas aí eu já não fiz parte. Como eu disse, eu chegava para tocar e ia para casa. ((riso))

**DL:** Certo. Então vocês usavam... era o que tinha na sala, né? O que tinha na sala estava à disposição...

**EP:** É, e assim, era um equipamento bom que tinha na sala, né... Tinha o sistema do PA, era bom, acho que tinha uns oito retornos Yamaha boas, tinha uma mesa digital da Roland, que muita gente não sabia usar, mas era uma mesa que dava para fazer... enfim... salvar cenas e você fazer monitoração de muita coisa... Luz eu acho que é uma coisa que sempre faltou ali, e manutenção. Eu realmente não sei como está, porque tem uns dois anos ou mais que eu não entro lá, desde que eu tranquei, aí veio pandemia, enfim... Então o relógio ficou mais longo. Não faço ideia de como é que está. Mas a gente usava na época era isso e tinha equipamento bom, bons microfones... o suficiente para fazer ali. Isso era bom, isso proporcionava a gente ter uma performance de qualidade.

**DL:** E vocês trabalhavam com vídeo também, não é?

**EP:** Sim, a gente teve alguns projetos que tinha esse trabalho com projeção. Era até uma alternativa ao fato de não ter uma iluminação legal, assim, uma iluminação cênica, né... Tinha só a iluminação que a gente chama de violeiro, aquela luz amarela. E aí uma pessoa que acabou... foi o Rafa, né, que Rafa se formou em composição, mas ele acabou desenvolvendo bastante essa parte de vídeo, então ele era um dos que mexiam mais com vídeo. Não lembro depois de tinha mais alguém. Mas era uma coisa também que ajudou bastante.

**DL:** Agora eu queria saber sobre os grupos derivados do Artesanato Furioso. Eu vi que o projeto gerou vários “filhos”, teve o whypatterns\_, o D1m, eu vi que você está no D1m, não é? Desses grupos derivados, dos que você participou, o que é que você poderia falar sobre eles?

**EP:** É, eu não participei do whypatterns\_, né... eu convivi com os meninos, mas o whypatterns\_ era Ch, Luã, Matteo e Felipe. Nem sei se existe mais o whypatterns\_, porque Ch está em Aracaju e Felipe está em São Paulo. O D1m foi um nome que eu criei para fazer coisa com Luã, mas também a gente fez poucas performances. Era duas guitarras, e usando textura, pedal, acho que a gente fez... acho que a gente faz umas duas ou três performances só... Não dá nem para chamar de grupo, né, porque... ((riso)) Era isso, só para criar um nome mesmo e tal... Mas não virou nenhuma pesquisa, não virou nada assim consolidado não, era se juntar para tocar. Não lembro de outro grupo derivado também, eu não sei te dizer...

**DL:** Eu queria saber principalmente desse D1m, que é o que eu tenho menos informação. Então foi um grupo que surgiu dentro do Artesanato...

**EP:** Isso...

**DL:** Mas vocês fizeram alguma coisa fora, ou a atuação foi só no Artesanato?

**EP:** Acho que só no Artesanato. Era duas guitarras, a gente chegou a... eu não vou lembrar o programa... a gente chegou a fazer algumas coisas na sala de concerto e fizemos fora também, performance, em algum evento da universidade, e lá na Casa

Cosmopopeia, quando a gente fez uma temporada lá, que a gente fez várias atividades do Artesanato e tal... Então, foi basicamente isso. Era eu e Luã, a gente fazia um roteiro, escrita gráfica, e era isso. Era mais textura, uma ordem de sequência de ideias que podiam definir um grupo de notas, uma expressividade, contrastes... Então aí que entra essa questão do intérprete estar sendo compositor, né. Eu lembro que eu fiz uma partitura no *Sketchpad* do iPad, imprimi, passei e a gente transformou aqueles gráficos ali em momentos sonoros e fizemos a performance, então era isso que funcionava o D1m... Teve uma performance que a gente fez que eu ligava as duas guitarras num pedal de delay e looper. Então a gente ia tocando e eu ia loopeando os dois, então eu ia criando camadas... Era mais nessa onda assim... não *Guitar Hero*... ((riso)) Mas foi isso, cara, foi uma coisa bem breve assim. Foi massa e tal... a gente já fazia coisas juntos... mas aí cada um na sua correria, mestrado, tal... me afastei, né... por várias questões e tal, não tinha como eu estar presente... e aí perdi o momento de volta, ((riso)) a atmosfera... minha vida foi para outro canto.

**DL:** Se tiver mais alguma coisa que você queira comentar, algum detalhe específico, algo que chamou mais a sua atenção no seu tempo, você pode falar e a gente encerra aqui com a sua última fala.

**EP:** Eu acho que é tranquilo... o projeto é muito legal... acho que... Valério é um guerreiro nesse sentido, né... de produzir isso, produzir conhecimento em torno disso... Eu acho que é uma coisa que é feita com muita paixão mesmo. Eu respeito muito isso nele, ele é muito sério nesse sentido. E não é todo professor de música que quer se preocupar em fazer coisas além da sala de aula, né... Então acho que nesse sentido ele é uma figura bem especial ali no curso, e que incentiva muita gente, ele incentiva a arte, né... [...]

## APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LUÃ BRITO

Entrevista com o Luã Brito, integrante do Artesanato Furioso, realizada no dia 7 de maio de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*. Devido a uma interrupção a gravação foi interrompida em um determinado ponto e retomada em seguida, de modo que o registro está dividido em dois arquivos. Ao final foi incluso também a transcrição de três mensagens de áudio enviadas pelo entrevistado através aplicativo de mensagem instantânea *Whatsapp* no dia 11 de maio de 2021, acrescentando informações que o entrevistado esqueceu de mencionar durante a entrevista.

### Entrevista por videoconferência (Parte 1)

**Daniel Luna:** Então primeiro eu gostaria que você falasse como você conheceu o Artesanato Furioso e como foi o seu ingresso no projeto, e também como era a sua experiência musical antes de passar pelo Artesanato.

**Luã Brito:** Eu acho que em 2013 eu tive o primeiro contato com o Artesanato Furioso, mas a princípio foi um contato a partir de Valério, não foi, tipo, diretamente no projeto Artesanato Furioso, mas sim por Valério, que é o idealizador e daí... A minha experiência musical antes... eu sou licenciado em guitarra elétrica, pela UFPB. Então eu estava num caminho que, vamos dizer assim, eu acho que no mesmo ano, 2013, eu comecei a me interessar não pelo... é até meio chato dizer isso, mas eu vou dizer mesmo assim... é o convencional da guitarra, que geralmente os guitarristas seguem, que é o jazz, o rock, o blues, música popular brasileira, e daí vai... E daí eu saí um pouco dessa linha e fui buscar meio que “ah, vamos ver o repertório clássico erudito de concerto para guitarra”, e foi nessa época que eu estava pegando esse caminho, conhecendo essas coisas, que eu conheci Valério e ele veio... conheci ele pela universidade mesmo, ele era professor dando uma disciplina de análise, e daí conheci ele, e daí foi muito bom porque meio que combinou essa minha curiosidade, essa expansão do universo guitarrístico para o repertório de concerto com o que Valério estava começando a... já planejava, mas estava começando a fazer. E daí, o que eu acho que me fez

ingressar mesmo nessa... que não era nem Artesanato ainda, mas já era um “proto-Artesanato” em João Pessoa, que foi o ENCUN, que foi em 2013 também, acho que foi final de 2013, novembro ou outubro,<sup>124</sup> não lembro direito a data. Mas daí foi o ponto que parece que o meu caminho, que eu estava seguindo, encontrou o caminho de Valério e daí... é só história aí. Vou esclarecer para você, inclusive, nas próximas perguntas.

**DL:** Então como é que foi a sua experiência dentro do Artesanato Furioso? Eu queria primeiramente de uma maneira geral, que você resumisse. Se quiser destacar algum ponto importante...

**LB:** Como eu tenho... se contar com 2014, que foi quando oficialmente começou, até 2019, que foi acho que uma das nossas últimas apresentações... É muita coisa que aconteceu, mas eu acho que dá para resumir assim: no início... acho que vou dizer assim, três fases, que eu tive, mais ou menos... foi a fase de descobrimento do repertório, e de adequação ao repertório. E daí, na segunda fase, que daí, quando eu já estava adequado ao repertório, eu parei de pensar em repertório, não é “essa música é o quê? ah, é contemporânea?”, aquelas coisas que a gente geralmente faz quando a gente está meio que entrando, ingressando nesse mundo, e a gente começa a pensar na performance em si mesmo. E daí foi eu acho que um dos... os dois pontos importantes, quando você entra no Artesanato, você tem um pensamento, eu no caso, eu tive um pensamento, que esse pensamento foi se adequando aos poucos, e chegou na segunda etapa, que foi de pensar na performance e daí... a parte que eu destaco é mais o pragmatismo, no sentido de, tipo... o que é que a gente quer fazer? Quero tocar isso e isso aqui lá, a peça de num sei quem... você sabe como é o procedimento, né? De vir com um repertório, às vezes clássico, às vezes repertório... clássico quando eu falo é dos compositores experimentais, a Escola de Nova York, etc. Ou esse repertório clássico, ou um repertório específico de alguém, de alguém do próprio coletivo, ou de alguém conhecido. E a segunda etapa de... de já adaptado era nesse pragmatismo de como vamos fazer pensando na performance, como fazer

---

<sup>124</sup> Valério Fiel da Costa coordenou o XI Encontro Nacional de Compositores Universitários – ENCUN, no Departamento de Música da UFPB, evento realizado entre 24 e 30 de novembro de 2013.

acontecer conforme o compositor quer que aconteça. Que daí, dessa fase, eu ainda me identificando como performer mesmo, fiquei nessa rotina de... vindo peça... É... muito importante ter contribuição de Rafa Diniz, principalmente em 2015 e 2016, ele trouxe muita peça e muitos desafios para a gente fazer. E daí foi esse período que eu realmente me adaptei. E isso, é bom ressaltar que isso muito... acho que muito ou... 90% era voltado, e isso pessoalmente, para a guitarra elétrica. Então tudo, esse pragmatismo, essa adequação, foi tudo eu, como um guitarrista, dentro do universo do Artesanato. Só que é um seguinte, aí vem a terceira etapa, que é a etapa de... não vou botar um nome agora, sei lá... acho que é a etapa de... não vou dizer afastamento, mas é uma etapa que eu deixei de ser mais performer e comecei a ser um técnico no Artesanato. Ou seja, eu passei a ser aquele cara que cuidava do geral das performances. Cuidava do som da performance, cuidava de aspectos técnicos, se ia ter vídeo, como esse vídeo ia ser tocado, o que ia precisar. Também eu pensava muito na fluidez do repertório, dos números,<sup>125</sup> que a gente fala que ia acontecer nas performances. Então eu deixei cada vez mais a guitarra e fiquei afastado olhando como ia soar tudo, então comecei como um *outsider*, um cara de fora, que se adequou, como performer de guitarra elétrica, e no terceiro eu virei um técnico, um cara quase do som ali do Artesanato, que abria mão de tocar, com prazer e alegria, só para garantir que o negócio ia ficar bom. Acho que são esses três pontos que eu destaco no Artesanato e resume acho que esses anos todos que eu estive... que eu estive por dentro, ou estou por dentro, sei lá como está... ((riso)) Enfim, né... a pandemia é muito complicado e com certeza você vai falar isso no seu trabalho, que é uma coisa que afetou todo mundo.

**DL:** [...] Como era a relação entre música e performance no Artesanato Furioso? Quando eu falo em performance, não naquele sentido que a gente é acostumado a ouvir em música, mas a performance de maneira geral...

**LB:** O processo, né?

---

<sup>125</sup> Ao longo da entrevista Luã Brito utiliza o termo “número” como sinônimo de cena, apresentação ou parte de um espetáculo, sentido semelhante ao do “número circense”.

**DL:** E também assim, desde a sua forma de se apresentar, visualmente. Não só o som, mas [também] o visual. Como é que vocês faziam essa relação?

**LB:** No meu caso... [...] Primeiro foi com o whypatterns\_, então a gente tinha uma ideia de... era bem sonora mesmo, a gente não ligava muito com o visual, ou o máximo que a gente ligava era como a gente ia organizar os blocos sonoros, que a gente fala. O bloco sonoro seria os três músicos, eu, Matteo e Ch, no início, e onde a gente ia se posicionar no palco e qual tipo de sonoridade a gente ia fazer. As três sonoridades eram sempre ruidísticas, só que uma era mais percussiva, mais “natural”, vamos dizer assim, no sentido de não eletrônico, ou sei lá, digital, e os outros eram mais no sentido de som eletrônico e tal. Isso foi o whypatterns\_. No club Silencio já tem o adicional do vídeo, nunca gostava de estar aparecendo sem nada, com o club Silencio, entendeu? Era já para fazer a diferença entre os grupos mesmo que a gente tocava. Então sempre tinha que ter um vídeo projetado na gente, tanto que em 2015, 2016, eu acho, quase todos os concertos tinha vídeo nosso. Tinha a gente tocando, e o vídeo, e daí às vezes eu até abria mão da guitarra para estar no meio do vídeo e ser meio que um personagem dentro daquela história da performance da música da gente. E eu acho que só essas duas... Claro, tem as partes das peças de Valério também, ele tinha a organização dele, então era muito como ele dizia, é bem obedecer muito o que ele imaginava. Mas na minha parte como agente ativo no processo de performance eu acho que era nesses dois pontos, do whypatterns\_ e do club Silencio, o primeiro sendo manipulação de blocos sonoros, como que a gente ia... que frequências a gente ia fazer, cada um ia ficar responsável por tal, mas sempre no intuito de saturar tudo, do noise mesmo. Club Silencio tinha o noise, mas também a coisa visual era muito importante, e acho que até o teatral mesmo, às vezes eu era muito mais personagem nos números que um simples cara que está fazendo o som lá, então quando o vídeo batia em mim eu tinha que fazer alguma coisa. E daí tem vários exemplos, se quiser ficar mais claro. Do whypatterns\_, acho que tem o próprio *Why Patterns?*, eu não sei se tem gravações dela do Artesanato Furioso, mas tem o *Quatre Fois*, que a gente tocou muito no Artesanato Furioso, tem algumas peças de Rafa, que a gente tocou,

*Arrebol*<sup>126</sup> também — *Arrebol* já é entre o whypatterns\_ e o club Silencio, então já vem para o club Silencio aqui, porque já é uma mistura dos dois grupos —; mas no club Silencio tem acho que uma peça que tem até vídeo, eu acho, que é *Edges on Time*,<sup>127</sup> que eu sou o personagem mesmo, então eu tive que virar alguém que estava ali na performance. Então acho que esses são os dois pontos principais que eu tomei, ou que eu fiz, durante esse tempo. [...]

**DL:** Um pouco ainda sobre isso, eu vi que no Artesanato Furioso vocês tinham uma direção cênica, né? Tinha a Nyka, a Nyka Barros, ela entrou um pouco depois, foi no início, mas... E ela cuidava dessa parte da direção, né? Eu quero saber agora da sua perspectiva, como é que você como músico via esse contato, não só com ela, não só com a direção cênica, mas com outras artes: com vídeo, com a dança, com o teatro também... e se você já tinha tido uma experiência prévia de ser dirigido, eu não sei, mas se fui uma novidade para você... então como é que foi para você essa experiência?

**LB:** A experiência com a direção de cena, ou direção de performance, de modo geral, se quiser expandir, no Artesanato Furioso foi nova, mas para mim eu já nesse meio que ciclo do teatro, eu já toquei com... na época eu já tinha participado da peça *Mercedes*, que é de Paulo Vieira, você pode até olhar depois aí, tem muito material sobre.

**DL:** Eu acho que a Nyka falou dessa... eu acho que ela comentou que te conheceu lá, se eu não me engano foi isso...

**LB:** Pronto, a gente se conheceu lá, e daí a gente já tinha uma experiência de palco, de ensaio, no sentido mais teatral, que é totalmente diferente de música, eu acho que Nyka explicou, e explicou melhor do que eu, como é o processo de teatro, que é diferente, e esse conflito existe na música. A gente tem aquela ideia de... mesmo não sendo uma partitura tradicional a gente tem uma ideia de “Ah, um dia antes a gente passa a peça e a gente se garante, né?”. Já com o teatro não é assim, é meio

<sup>126</sup> *Arrebol no Primeiro Ciclo* (2016), de Rafa Diniz. Estreia em 16 mar. 2016 (Temporada 3, Episódio 1).

<sup>127</sup> *Edges on Time* (2016), de Rafa Diniz. Estreia em 16 jul. 2016 (Temporada 3, Episódio 4).

"Ah, vamos fazer um ensaio, depois outro, depois outro, e corrigir isso, isso, isso e aquilo...", coisa que a gente geralmente nem percebia, né... de... sei lá, até de como se postar no palco mesmo "Olha, você... o que você está representando aí? Você não é só um som, você não é só um instrumento, você é mais do que isso". E daí foi muito importante ela trazer isso, não só com os músicos, mas também... não só os músicos mudarem de comportamento, mas como ela trouxe de modo geral com até números que ela trouxe, eu acho que *Berenice* é um número dela, uma performance dela, que é muito boa, muito interessante, com Ch, se eu não me engano, e daí foi importante. Com dança a gente não... ((se esforçando para lembrar)) a gente trabalhou... a gente tentou trabalhar com dança, mas eu não lembro de nada significativo que a gente tenha feito com dança, mas é uma coisa que a gente também sempre teve interesse, mas eu não me lembro de a gente ter feito algo muito impactante com dança, sabe... E com vídeo, né... aí já tem todo o trabalho com Rafa e tal. A questão do vídeo, da tecnologia, o que influencia mais, eu acho que influenciou mais em mim, e eu acho que no grupo todo, é pensar muito à frente. Quando você trabalha com vídeo... claro, tem a performance do vídeo, tem que estar bonito, tem que estar interessante, tem que ser uma coisa que não seja massante para que está vendo, isso tudo a gente pensa, mas o mais importante ainda é: isso vai dar pau ou não vai dar pau? Você vai querer apresentar uma coisa, se der problema vai ficar horrível, você vai perder tudo. Então é isso que a gente sempre pensava, e eu era muito daquele cara que já tinha plano B, C, D, E, F, G, H... eu pensava quinze mil possibilidades e daí diminuía muito a chance de dar errado, essas partes que precisava de tecnologia. Então enquanto tinha parte teatral com Nyka, que ela se aproximou, a parte de tecnologia ficava comigo.

**DL:** E aí eu queria saber justamente sobre essas questões técnicas. Essas questões técnicas e logísticas. Principalmente de você, que era quem estava mais por dentro dessas coisas. Com que tipo de problema vocês lidavam, como vocês faziam para resolver?

**LB:** Bom, é... eu vou te dizer que, ao menos nos... 90% dos casos do Artesanato a gente não teve problemas de... [...]

A gravação foi interrompida neste ponto, pois o entrevistado precisou ligar o carregador do computador. Abaixo segue a transcrição do segundo arquivo da gravação. Ao longo da segunda parte, o entrevistado optou por manter a câmera desligada.

### **Entrevista por videoconferência (Parte 2)**

**LB:** Então... a gente tinha muita facilidade em 90% dos casos, por quê? Porque em 90% dos casos do Artesanato Furioso a gente tinha um local fixo. Ou a gente tinha a Sala Radegundis, ou a gente teve, em 2018, eu acho... Tu vai saber mais de data do que eu, mas... tu vai ignorar alguns erros que eu fizer de data, que minha memória é meio ruim... A gente tinha Tamarindeira também, que era um lugar que era um lugar que a gente tinha muita familiaridade. E as questões técnicas, o que é que a gente fazia? A gente sempre tinha o... vou usar até um termo meio de economista, mesmo eu não sendo economista... ((riso)) tinha o D-1, que era o dia antes, ou dois dias antes, do evento, e era o dia que a gente passava todas as questões técnicas, tudo, tudo que precisava a gente anotava, a gente via “olha, precisa disso, disso, disso, disso...”, precisa de tal microfone, de tal cabo, de tal num sei o quê... de TAL LUZ, precisa de dois projetores, às vezes, precisa de um computador para projetar, tal, tal... Tudo a gente via isso no D-1, que a gente tinha um dia antes, 90% dos casos também a gente tinha esse dia para nós, a gente fazia tudo. E no D+0, que era o dia da performance, no dia D, a gente tinha o dia todo também para resolver outras questões que podiam surgir. Então a chance de uma coisa dar errado era muito baixa. Ainda dava, mas a gente tentava eliminar sempre isso. E isso eu acho que era o diferencial do Artesanato, esse... Primeiro a gente ter a chance de ter dois dias na sala de concertos, que era bem difícil ter, mas a gente estava sempre trabalhando, então a gente teve esse privilégio, bem merecido, eu acho, porque o que a gente fazia era muito trabalho e recompensava, porque sempre tinha gente. O público... eu acho que um dos erros do Artesanato não foi ter mapeado esse público de uma forma quantitativa, era só “ah, deu muita gente”. A gente era para ter um rapazinho, um boyzinho que contava, contava, porque daí ia ficar muito mais fácil para você e muito mais fácil para a ciência, de modo geral, de entender esse movimento, mas... O público cresceu continuamente por causa, e eu acho muito por causa de que a gente manteve um padrão de qualidade bem

alto, que só era possível porque a gente tinha essas coisas. Os outros 10% era quando a gente ia para fora. A gente já foi uma vez para Natal, (uma vez) para o Espaço Cultural. E daí, sempre que a gente podia a gente tinha esse D-1 também, e a gente cuidava de muitas coisas, muitas coisas mesmo. Eu acho que o que fez a gente ter esse conhecimento de ser um grupo interessante, um grupo que marca, foi a gente ter a chance de testar as coisas antes e ver o que ia funcionar e o que não ia funcionar. Claro que tem os membros... cada membro envolvido tem sua contribuição enorme, não é só por causa da questão técnica que vai funcionar. Mas é uma coisa que garante bastante que seja bom, que seja interessante para quem está assistindo.

**DL:** E quando dava errado? O que é que vocês faziam? Como é que vocês lidavam com imprevistos, com o erro, o próprio erro mesmo? Às vezes falha humana.

**LB:** Sim, eu gostava de... (não sei) nem se eu falava isso ao pessoal... mas eu tinha um seguinte na minha cabeça: ((riso)) a vantagem que a gente tem é que eles não sabem quando a gente erra uma nota, ou erra alguma coisa. É muito difícil eles saberem. Então a gente tem essa postura de lidar com o erro de uma forma mais fácil do que quem está tocando uma peça clássica, que tem uma escadinha ali, uma tonalidade, que se você errar todo mundo vai perceber. Então o que a gente fazia? O que a gente era orientado a fazer, e que a gente acabou se acostumando a fazer, era assumir o erro e improvisar no meio. Muitos dos problemas que aconteciam eram em algum momento a gente se perder no meio da performance, né? Era um dos fatos também de não ter... às vezes não ter a partitura tradicional, você não tem meio que uma... algumas peças que não tem meio que uma linha a seguir, então você tem que arrumar um jeito de se encontrar de novo. A gente tentava no meio um olhar para o outro, ou algumas vezes a gente fazia um jeito de terminar a peça esperando a iniciativa de alguém. Ou a gente olhava para cada um e acabava, num *fade out*... os maiores problemas técnicos eram geralmente terminar a peça, porque durante a peça é muito difícil você entender o que um erra, o que outro não. A gente faz geralmente depois, quando discute isso. Mas, sentido do público, que está vendo, eu acho que o maior desafio era quando a gente acabava. Então tinha acho que duas ou três formas de acabar. A primeira era todo mundo ir no *fade out*,

devagarzinho, você se olhava. A segunda era ter um cronômetro lá, que quando dava o tempo... acontecer o que acontecia, quando desse aquele tempo... ia parar, todo mundo ia parar. Ou terceiro, que caso esses dois falhassem, era um acabava e saía de cena, saía de cena mesmo. Você vê muitas performances que a gente estava tocando e alguma coisa deu errado e daí... como a gente vai fazer? O computador desligou, que estava marcando o cronômetro, como é que a gente vai fazer? Aí um acabou, guardou a (peça), saiu de palco, aí outro sai, aí fica só um, acaba, e pronto. Outra coisa que a gente se ajudava muito também era a luz, também, né... Então eu sempre falava para o cara da luz: "olha, quando eu fizer isso aqui é porque acabou e tu pode desligar a luz, porque daí é a hora que o povo entende que acabou também". Então... era muito difícil você se achar no meio, em algumas performances, mas no final a gente sempre... a gente sempre pensava um jeito de resolver no final. Daí, pelo menos, para o público não ficava tão estranho, mas... problemas no meio era muito discutido entre a gente, tipo: "olha, ali ficou muito alto, isso aqui...", ( ) "ah, é porque deu um problema no *plugin*, e tal, num sei o quê...", ou deu um problema no computador. Era muito entre a gente, assim... Era muito difícil acontecer erros que ficassem visíveis ao público, sabe... Justamente porque a gente tinha essa antecipação do que poderia acontecer na performance.

**DL:** [...] Como era a relação entre arte e pesquisa no Artesanato? Porque o Artesanato é um projeto de pesquisa também, então algumas pessoas lidavam com isso. Então como é que era isso entre vocês? Havia debates, conversas, reuniões, ou alguma coisa assim? Ou era cada um que fazia... fora? Existia uma parte para tratar disso dentro do grupo?

**LB:** Sim, mas não no sentido de... não dentro da rotina de concerto. Eu acho que era muito pouco que a gente tinha essas discussões acadêmicas. Mas o que acontece? Quase todo mundo que estava dentro do grupo estava envolvido na universidade, seja na graduação, ou na pós-graduação, ou numa disciplina optativa lá que às vezes juntava quatro, três pessoas do Artesanato e virava meio que um lugar de discussão das coisas do Artesanato. Principalmente os grupos que... as turmas que Valério era professor, né... Então o que acabou acontecendo? O grupo Artesanato Furioso enquanto grupo de pesquisa acho que foi só se consolidar em

2016, eu acho... mas já tinha essa ideia de, tipo, a gente estar numa disciplina que Valério está ministrando e ele trabalha essa ideia da performance, da música enquanto performance, da invariância, das ideias que ele tem trabalhado, e daí a gente coloca como casos alguns casos que a gente trabalhou no Artesanato. Então daí a gente esse meio que a ligação entre teoria e prática e pesquisa e a... pesquisa no sentido de reflexão sobre a prática, que a gente fazia, né... E daí era muito voltado mais ao sentido de processo performático mesmo. EU, particularmente, queria ficar mais no sentido de... não é acústica, mas é no sentido de... de como manusear as massas sonoras, né... eu tinha essa pegada, um pouco mais específica minha, pode ser até que eu siga mais para frente com isso também, não sei, mas o meu interesse acadêmico era esse. O interesse acadêmico de Ch, por exemplo, que ele trouxe no mestrado foi o aspecto do vídeo e do performer enquanto personagem também, então ele trouxe um pouco disso... CADA UM veio trazendo um pouco da sua ideia e tudo se juntava dentro dessa ideia da invariância, que Valério trouxe, da indeterminação, que na verdade tudo a gente tem que ser discutido porque não existe... pode até existir, mas, no âmbito acadêmico, a gente tem que deixar um pouco de lado o hermetismo e estudar a performance como foi e entender o que acontece nelas, o que acontece em outras, e comparar entre umas e outras. Então, enquanto no Artesanato, nos concertos em si, isso acontecia de forma prática, na sala de aula, onde a gente se encontrava, quase sempre vinha o âmbito acadêmico e cada um individualmente na sua pesquisa, eu no meu TCC, na época, acho que o povo no mestrado, nas suas graduações, iam trazendo um pouco disso daí... A gente teve alguns frutos disso aí... Você bota "Artesanato Furioso" em alguns... como palavra chave, vai vir alguns artigos aí... Tudo resultado dessa mistura que a gente teve.

**DL:** [...] Primeiro eu queria que você falasse sobre os grupos derivados. Você comentou sobre eles, alguns... Eu vi que você faz parte do whypatterns\_, do club Silencio...

**LB:** Quando eu falo da minha participação no Artesanato é muito difícil eu não falar deles, por isso que eu falei logo, no início. Essa pergunta poderia estar em qualquer lugar, porque o club Silencio e o whypatterns\_, apesar de serem grupos formados a

partir do Artesanato acabaram virando o Artesanato em certa parte, principalmente em 2015 e 2016. Então o whypatterns\_ foi um grupo que surgiu... eu acho que em 2014 para início de 2015... e foi justamente... a ideia básica era trabalhar a Escola de Nova York. “Vamos estudar a Escola de Nova York, né... os compositores Cage, Brown, Feldman, [...] Wolff...” [...] Enfim, estudar como esses compositores trabalhavam no nível morfológico. Aí entra de novo a contribuição de Valério. A gente meio que condensava as propostas dele e entendia o que eles queriam. A gente pegava esse [...] “caldo” que saía deles e colocava no nosso som. Tanto que o nosso número, a nossa performance que se chama *whypatters*\_ mesmo, a gente faz meio que um procedimento de performance baseado no que o Cage fazia, que era acaso, no que o Feldman fazia que era padrões repetitivos com bem baixa densidade, imitação, que o Christian Wolff fazia. Então a gente tinha essa referência, esses grupos. E depois o *whypatters*\_ acabou virando um grupo de... eu acho que foi o grupo que mais saiu do Artesanato, vamos dizer assim, teve muitas performances fora, principalmente porque os meninos, Ch e Matteo, eles tinham muito conhecimento fora, o pessoal... Então sempre que acontecia alguma coisa, que o pessoal queriam um som mais diferente, chamava a gente. Aí depois disso a gente começou... acho que a gente manteve esse tipo de conduta performática, só que ficou mais nosso. Às vezes pegava uma folha, fazia uma linha assim, “olha, é isso que a gente vai tocar”, isso seria, sei lá, intensidade baixa, alta, fazia tipo uma onda senoide, fazia, sei lá, botava referência “música árabe”, então a gente começava a usar um material meio menor melódico, harmônico... ou senão, sei lá, “punk”, então Ch fazia um bate-estaca na bateria. Tudo num papel. A gente meio que administrava esse tipo de massa sonora e colocava num roteiro e tocava cronometrado ou não. A maioria das vezes era cronometrado, porque daí a gente tinha as mudanças mais quadradinhos. Então foi um grupo que surgiu do Artesanato e ele que saiu um pouco mais, apesar de que agora está meio... a última vez que a gente tocou foi... 2019, eu acho... e o *whypatterns*\_... Eu gosto de dizer que o *whypatterns*\_ e o club Silencio são o Artesanato porque eles incorporaram muitas pessoas do Artesanato também, né... A gente acabou não... não virou um grupo com aqueles membros fixos, sempre trazia gente do Artesanato... acho que menos Valério, eu acho, mas muita gente já participou, né? E participa ainda, sempre quando tem coisa para fazer... Você mesmo participou no ano passado.

Então o whypatterns\_ eu acho que ele não acabou, né? Mas ele desenvolveu e está em todos nós ainda e sempre que tiver coisa eu acho que sempre a gente vai tocar. Mas já o club Silencio é uma coisa que surgiu do Artesanato... Eu acho que a única performance que a gente fez fora do Artesanato [...], eu acho que foi só uma vez, eu acho, que a gente tocou fora, eu acho que em 2017, eu acho. Foi a única vez. Então acho que a diferença entre o club Silencio e o whypattern\_ é que o club Silencio era muito mais dependente do Artesanato, porque, principalmente eu falo de Rafa, porque ele trouxe muita coisa para o Artesanato e muitas dessas coisas ficava para mim e para ele para tocar e montar. Então a gente tinha muitas datas, principalmente em 2015, 2016, a gente tinha muitas datas, e nessas datas, eu acho que todo mês tinha uma estreia de peça de Rafa e nessas estreias a maioria era o club Silencio que fazia. Então era um grupo bem mais dependente do Artesanato.

**LB:** Em relação aos nomes, só a nível de curiosidade, acho que é bom colocar, o whypatterns\_ é muito mais caótico, né, cada um escrevia de um jeito. Mas o *Why Patterns?* é uma peça do Morton Feldman, na verdade é uma pergunta: “Why patterns?”. E daí a forma de escrita sempre foi um problema, tem várias histórias sobre isso. Mas já o club Silencio é uma homenagem ao filme de David Lynch, *Mulholland Drive*, que tem uma cena que é num lugar que chama “Club Silencio”. E a gente compartilhava dessa paixão por esse cineasta e daí colocou o nome, mas também no nível de que a gente queria meio que uma coisa meio teatral, com os materiais que a gente tinha, que era vídeo e eu ((riso)). Eu que era o cara que ficava na frente, Rafa ficava sentado no computador. Eu que tinha que dar uma de ator e de performer, mesmo eu não tendo muita aptidão para isso, mas a necessidade faz você se adaptar. Eu acho que o ponto mais importante é que o Artesanato foi uma liga muito forte para ele, para esse grupo, tanto que agora é muito difícil a gente tocar... eu não vejo nem a possibilidade... O whypatterns\_ eu já vejo um pouco mais, porque a gente tá mais próximo, mas club Silencio já... sem ter uma demanda muito clara é difícil a gente estar junto. Então o Artesanato ele meio que foi... ele germinou esses grupos, mas é um fruto que não caiu da árvore... eu acho que só o whypatterns\_ que caiu da árvore, eu acho que o club Silencio ainda ficou lá, aquela maçãzinha bonita, e o povo olhava, mas a árvore do Artesanato estava sustentando ainda. E o fruto do whypatterns\_ não apodreceu, está bom ainda, até hoje. ((riso))

Espero que ainda continue... Essa tua pesquisa vai ajudar muito para manter o legado.

**DL:** Uma das preocupações da minha pesquisa é justamente essa: divulgar os frutos do... Não é o foco principal, né... é claro, o foco é o Artesanato... mas é importante dizer qual a contribuição que o Artesanato trouxe para o cenário, tanto acadêmico, quanto artístico. Você ver que surgiram grupos, né? Ou que músicos mudaram a sua forma de trabalhar, que desenvolveram...

**LB:** E músicos que passaram meio que uma vez só e com certeza... não sei se você vai chegar em algum deles... [...] A gente teve muito aluno de Conjunto de Música Contemporânea, muito colega mesmo que se juntou e fez... pessoal que não tinha nenhuma familiaridade e veio para esse universo e viu como era, né... então muita gente mesmo, muita gente... da minha turma muita gente, e muita gente de outras turmas também, na época... e eu acho que é interessante também ver isso.

**DL:** [...] E a próxima pergunta é sobre duas músicas, que na minha pesquisa eu também vou fazer algumas análises. Dentre as que eu vou analisar tem duas músicas em que você participou. [...] Que é sobre *Quatre Fois*, de Didier, e *Wu Li*.

**LB:** O *Quatre Fois* eu tenho uma dissertação disso, então você pode ficar tranquilo que tem muita informação sobre ela. Mas, no sentido performático de *Quatre Fois*, o que aconteceu? Isso eu falo da minha participação. Minha participação no *Quatre Fois*, dentro do Artesanato foi no grupo *whypatterns\_*. Teve outras versões, uma versão inclusive própria do Artesanato, que Valério fez, que que eu não participei. Mas o procedimento nosso, do *Quatre Fois*, a gente tinha uma divisão temporal e cada divisão representava as cinco palavras lá, a gente tinha a nossa ordem, que às vezes mudava, né... *nascimento, luz, jogos de sombra... jogos de luz, jogos de sombra... poeira e poussiere...* ou... como é a outra? *Estilhaços e poeira*. Essa ordem sempre meio que mudava no meio, mas a gente sempre usava poeira no final. Era engraçado que a gente... o no meio às vezes mudava, mas a gente sempre tinha um meio que era fixo assim... depois que a gente fez a primeira performance, que eu acho que foi em 2015, a gente mudou muito pouca coisa. No

início, *nascimento* era crescendo, que a gente fazia... são os crescendos. Aí *jogo de luz e jogo de sombra* sempre mudava, às vezes a gente botava um ou botava outro, sempre ficava essa loucura. Mas no *jogo de luz* a gente trabalhava com frequência aguda, provavelmente... na maioria das vezes era microfonia, ou frequência aguda mesmo... E no *jogo de sombra* era sons graves, também, meio que... não ia crescendo, mas som grave, meio que... em frequências muito baixas, assim... Aí tinha *estilhaços*, que daí era bem onomatopeico mesmo, vamos dizer assim, era o... fazer estilhaço ((fazendo ruído com a boca)) no seu instrumento, a gente se virava para fazer estilhaço. E o procedimento que a gente achou, eu achou que foi o que a gente trabalhou mais, que esquentou mais a cabeça, foi o da *poeira*, que a gente até chamava de *permanência*, que, não sei por que a gente inventou esse nome, mas aí é uma das características do *whypatterns*\_, essa coisa mais solta e tal, de a galera conversando na rodinha de amigos, e sempre, às vezes, não é muito formal. Enfim, mas era *permanência*, que a gente pegava tudo que a gente tinha tocado antes, gravava em algum dispositivo, pode ser do celular, e tocava depois esse material. Então esse formato se manteve até hoje. Se a gente for tocar *Quatre Fois* hoje vai ser isso. [...]

**DL:** E a outra peça e o *Wu Li*...

**LB:** É, o *Wu Li*, do Koellreutter, né... então... A *Wu Li* foi muito... vamos dizer... foi muito inovadora eu acho, para a época, eu acho que foi em 2016 que a gente tocou ela. Mas foi uma peça muito fácil de montar também, porque ela era... parecia ser complexa, mas não era. Então, nessa peça, quem estava na liderança performática era Valério, então daí eu não foi muito... um agente muito... vamos dizer, de... proposito, mas eu era mais aquele cara que ouvia e, talvez se desse para colocar alguma contribuição, daria... mas era uma peça que estava muito bem trabalhada na mente de Valério. Inclusive, uma ideia maravilhosa que ele foi, de desenhar a partitura no palco e a gente tocar... performar sobre a partitura, né... com a ideia de andar com carrinho de... com a mala, né... que daí sempre ia ter som... Foi muito interessante a ideia do *Wu Li*, que é uma peça muito simples. De fato, a instrução está no seu pé. Você chega, olha a instrução que você vai andar e vai, né... Você pode andar rápido, andar lento, conforme o ponto que você vai seguir. Então é uma

peça que funciona muito bem mesmo... funcionou muito bem no formato do Artesanato. E é uma peça que até hoje eu acho que o pessoal fala bem, ( ) que só aconteceu uma vez, mas é uma peça que, tipo, todo mundo lembra e... eu acho que vale a pena tu se aprofundar nela. Mas a minha experiência foi mais tipo... Valério já tinha quase tudo pronto na cabeça e a gente só... “é isso que a gente vai fazer”, chega ali, chega ali... a (única preocupação) que a gente tinha era de fazer funcionar, e eu acho que funcionou. Tinha uma mala, eu peguei uma mala, material que “ah, vou fazer som por cinco segundos, né...”, pegava um instrumento que fazia som por cinco segundos... a gente deixou guitarras no chão e tal... que daí a gente podia tocar, né, para fazer... percutir a guitarra... Então era uma peça que a gente já estava... segue aquele procedimento do Artesanato, a gente pensou em tudo, deixou tudo pronto, e daí ela funcionou. E... gostei muito. Não lembro nem se a gente tem ela gravada. Devemos ter, eu acho, tem que perguntar... a Rafa, ou Matteo, sei lá... Mas é uma coisa muito boa, gostei muito dela.

### **Mensagens de áudio**

Segue a transcrição das mensagens de áudio enviadas pelo entrevistado no dia 11 de maio de 2021, às 23 h 18 min, para complementar as informações da entrevista.

**Luã Brito:** Então, do “Dim” [d’ɪ], ou D1m [d’e ’ũ ’emi]... é até um problema de pronunciar o nome, porque tem esse “D-1-M” aí, então fica nessa curiosidade, nessa ambiguidade. Bom, Esmeraldo que sugeriu esse nome. E daí é um duo de guitarras, basicamente isso e... É, acho que isso durou de 2015 a 2016, eu acho. Agora a gente não toca mais. Acho que a gente fez três apresentações, eu acho, por aí...

**LB:** A ideia do grupo era trabalhar com a sonoridade da guitarra mesmo, seguindo... acho que a gente seguiu as ideias composicionais de Esmeraldo mesmo. Sim, acho que todas as vezes que a gente tocou foi composições dele, acho que umas três composições... Na verdade foi uma composição, foi... A gente tocou uma composição de Valério, na verdade, foi *Música de Terça*, eu acho, coisa

assim... e depois a gente tocou improvisação, e daí foram duas peças de Esmeraldo. Acho que é *Serious Sunset* o nome e a outra eu esqueci o nome ((riso)), mas depois eu procuro e te mando o nome das peças.

**LB:** Quanto à natureza do grupo em relação ao Artesanato, eu acredito que é tipo o club Silencio, só que com menos recorrências de performance. A gente é um grupo que surgiu do Artesanato, estava vinculado ao Artesanato e existiu enquanto havia demandas do Artesanato, com exceção de uma vez, eu acho, que a gente tocou num evento *Ambiências Musicais, Ambiências Sonoras*, uma coisa assim... acho que *Ambiências Musicais*, o nome, que foi organizado por Esmeraldo também. Acho que foi a única performance que a gente fez fora do contexto do Artesanato, o resto foi só dentro dos concertos que tinham do Artesanato em 2015 e 2016.

## APÊNDICE F – ENTREVISTA COM BIBIANA BRAGAGNOLO

Entrevista com o Bibiana Bragagnolo, integrante do Artesanato Furioso, realizada no dia 13 de maio de 2021, via videoconferência pela plataforma *Google Meet*.

**Daniel Luna:** Na primeira pergunta eu queria saber como você conheceu o Artesanato Furioso, como foi o seu ingresso no projeto e como era a sua carreira musical antes.

**Bibiana Bragagnolo:** Eu conheci através do Valério, que fez o convite para eu tocar uma peça. A primeira peça que eu toquei foi *Gosto de Terra*, do Daniel Puig, uma peça bem... para piano solo, bem diferente do que eu estava tocando até então. E antes de eu entrar no Artesanato eu tinha tido pouco contato com música... vamos dizer assim... “contemporânea”, né, entre aspas, com música mais recente ou com música experimental. Eu tinha tocado só uma peça, do Aylton Escobar, foi meu primeiro contato com música assim, do século XX, mais recente, né, mais para o fim do século XX, então foi o início, realmente, nessa linguagem, o ingresso no Artesanato. Antes disso eu estava bem mais vinculada ao repertório tradicional do piano. E aí foi nesse convite que o Valério me propôs para tocar essa peça e eu topei, né, assim... Fui ver o que acontecia e acabei... acabei ficando para sempre nessa.

**DL:** E como foi sua experiência dentro do projeto? O que te chamou mais atenção...

**BB:** É, na realidade, para mim, a experiência foi bem transformadora, porque... Eu lembro uma vez o Valério falando que uma vez que você entrava, você não saía mais ((riso)). E foi meio assim, eu comecei a conhecer esse repertório, toquei várias coisas, toquei peça do Valério, toquei o *Concerto para piano preparado e orquestra* do John Cage, depois a gente fez o *Makrokosmos*, do [George] Crumb,<sup>128</sup> foram

---

<sup>128</sup> *Makrokosmos I: Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac* (1972). Concerto realizado em 17 ago. 2016.

peças muito icônicas assim, na minha... na minha formação, né? Porque foi uma formação mesmo de... inclusive de conhecer repertório e de tocar coisas novas, tocar técnica estendida, toquei peças do Maryson [Borges] também, de compositores que estavam na graduação na época e, enfim, foi um grande aprendizado tanto técnico, do instrumento, de conhecer técnicas estendidas, a questão de preparação do piano nas peças do Cage, eu aprendi MUITO assim com Valério, que estava sempre encabeçando, no contato também com as outras peças, que os meninos que participavam, música eletrônica... Enfim, foi um grande, grande aprendizado, que acabou influenciando muito a minha carreira assim depois, né. Até em termos de pesquisa, muito do que eu vivi no Artesanato, assim do que a gente conversava, das ideias mesmo, dos textos, enfim, de toda a parte mais de fundamentação teórica do que se passava, acabou influenciando muito também na minha tese de doutorado e no que eu faço até hoje, né. Então eu acho que para mim foi bem um divisor de águas, a participação no Artesanato.

**DL:** E no Artesanato, pelo que eu tenho visto, eles davam muita ênfase à questão da performance, né. A performance não só “performance” naquele sentido que a gente geralmente usa no campo acadêmico, que a gente, geralmente, na música, quando a gente fala em performance a gente pensa mais no resultado sonoro, né? Eu até conversei com a Nyka [Barros], uma das coisas que a gente debateu foi essa questão de que quando um músico fala de performance, ou de gesto, geralmente o gesto que ele faz é o resultado de uma técnica ou de um movimento que ele faz para obter aquele som, quase nunca tem um propósito cênico. E aí eu quero saber de você, e principalmente você, que é uma pianista, que vem dessa tradição clássica, como você viu essa relação da música com a performance dentro do Artesanato?

**BB:** Isso eu acho que foi uma das coisas também que eu percebi muito primeiro, percebi de fato que existia isso que você falou, né, de que na música a gente entende performance como subir lá e tocar, e qualquer gesto que apareça é em relação à técnica do instrumento mesmo, nada é muito cênico, né, a gente normalmente não pensa muito nisso. E daí, já na primeira peça que eu toque, do Daniel Puig, tem toda uma circulação ao redor do piano, tem que passar embaixo

do piano, tem coisas muito diferentes, e daí já comecei a pensar sobre “Sim, mas isso tem que ser feito de alguma maneira...”, isso também é a performance, né, você está andando ao redor do piano, você passar embaixo do piano, não é uma coisa qualquer, você não pode fazer de uma maneira burocrática ali, porque está... porque é solicitado. E nisso, você falou da Nyka, né, a Nyka estava sempre auxiliando nesse sentido. Eu lembro que nessa peça ela já me ajudou assim numa preparação mais cênica, que depois em vários outros momentos aconteceram, assim, preparações... Eu lembro que para a preparação para o *Makrokosmos*, que eu toquei, eu e o Nuriey [Castro], a gente teve uma preparação toda com a Nyka também, de... enfim, a gente fez muitos exercícios voz... porque a peça também entra a coisa do repertório, não é só você sentar e tocar, você tinha momentos de assoviar, tinha coisas faladas, tinha gestos diferentes e tinha toda uma ambientação cênica que a gente fez, enquanto um tocava o outro estava lá no palco fazendo... enfim, estava lá fazendo alguma cena, se posicionando de alguma maneira, não simplesmente sentado esperando. Então foi nesse momento que eu percebi... primeiro, né... porque eu percebi essa coisa, de como na tradição de performance usual assim, né, mais tradicional, como a gente pensa nisso e como esse repertório mais contemporâneo, muitas vezes, ele te obriga a pensar nisso, e a partir do momento que eu comecei a pensar nisso por conta dessas demandas, todo o repertório anterior também abriu portas para eu pensar que aquilo... enfim, que performance não é só sentar e tocar, né, a gente parte muito do princípio de que música é só uma... enfim, algo muito mais auditivo, mas é uma arte que acontece no tempo e visual também, né, você tem todo um aspecto cênico que, na maioria dos casos, a gente não leva muito em consideração. Enfim, esse trabalho, tanto do contato com a Nyka, que é das artes cênicas, abriu muitas possibilidades e ajudou muito na preparação, porque inicialmente eu realmente não... muitas vezes não sabia o que fazer, né... não sabia como... a gente não aprende essas coisas, né, a gente mal aprende a agradecer, né, tipo levantar e agradecer, ( ) entra mudo e sai calado do palco. Então foi um bom aprendizado também nesse sentido, e também abriu margem para eu pensar muito sobre isso, pensar e criticar, criticar a maneira como a gente concebe a performance musical, aquela ideia do intérprete que está ali, simplesmente ele não cria, ele está ali só para... como um... enfim, como um canal entre o compositor e o público. Então acho que também nesse sentido, tanto

o contato com as peças, com o pessoal das artes cênicas, com toda a equipe que tinha, fez com que eu pensasse mais sobre isso mesmo. E me posicionasse também, né? Eu acho que foi também um momento onde eu me posicionei enquanto... de parar e pensar: “Não, o performer é criador e ele tem que se posicionar como tal, né, na música”.

**DL:** É uma coisa que eu venho notado também. E a gente tem até uma experiência semelhante, eu também sou da área de piano, né. Geralmente, até a forma como é ensinada a técnica, às vezes se passa a ideia de que se o gesto não vai contribuir com o som então é um gesto desnecessário, que vai gerar tensão. Às vezes, na tentativa de tentar eliminar a tensão ou coisas que venham atrapalhar, acaba se podando um pouco dessa gestualidade cênica, “Não faça esse movimento, porque esse movimento vai atrapalhar”, e acaba se criando essa ideia na mente do músico que tudo o que ele vai fazer tem que ser SÓ...

**BB:** Em favor do som, né...

**DL:** É, em favor do som. E aí eu ia perguntar agora, também: como era a metodologia do Artesanato, principalmente em relação à preparação dos concertos, escolha de repertório, como é que vocês organizavam, se vocês debatiam alguma coisa?

**BB:** Eu acho que a escolha do repertório era... partia muito de sugestões, né... assim, as peças que eu toquei foram mais sugestões, do Valério e dos próprios compositores, que nem a peça do Maryson [Borges],<sup>129</sup> uma peça que ele estava fazendo, teve uma peça do Oseas [Bernardo]<sup>130</sup> também, que eu toque, que era para piano. Então partia assim, eu na época não tinha muito... não conhecia repertório, então assim, eu nunca sugerir uma peça porque realmente eu estava lá mais... naquele momento eu nem tinha muito como, eu não conhecia muito, estava ainda iniciando nesse âmbito. Acontecia assim, então sempre surgiam sugestões de peças e daí a gente começava a trabalhar. Se era uma peça que nem uma peça de

---

<sup>129</sup> *Trio* (2014). Concerto realizado em 15 set. 2015. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/8YprCIWC3-U>. Acesso em: 10 set. 2021.

<sup>130</sup> *Agamenon* (2015). Concerto realizado em 12 maio 2015.

compositores que estavam lá, a gente... primeiro... primeira parte, nas as peças que eu participei, eu estudava sozinha, ficava lá fazendo a leitura, tal, e depois sempre tinha um momento em que a gente trabalhava juntos assim. Por exemplo, na peça do Oseas eu lembro de trabalhar muito com ele, para estruturar os gestos, os sons, ver... era uma peça toda para técnicas estendidas, também, no piano, então a gente, enfim, preparou muito juntos. A peça do Maryson também eu lembro que era para violino, cello e piano, se eu não me engano, era um trio, e também sempre ele estava... depois de que a gente já tinha estudado sozinho, nos ensaios juntos, ele sempre estava lá junto também, inclusive clarificando coisas, que às vezes no texto e na partitura não estavam tão claras. E outras peças, daí as outras que eu toquei, normalmente o Valério estava muito atuante assim no sentido de direção artística, da parte musical. No concerto para piano preparado, na parte de preparação do piano ele foi fundamental, me ensinou muita coisa, a gente sempre... é um processo de pesquisa também, né, nesse caso da preparação, de ver como que a gente ia resolver os problemas, as demandas, que o Cage pedia, que eram coisas muito específicas, às vezes não dá para entender muito bem o que era, que tipo de objeto que tinha que colocar, então foi muito na experimentação, tal, até chegar num resultado legal. ( ) sempre assim, tinha muito... metodologia dos ensaios era muito colaborativa. E também tinha esse suporte da Nyka, né, na parte cênica, que era muito legal assim, sempre... Para o *Makrokosmos* foi o... a peça que eu toquei que MAIS teve assim, a gente passou realmente, acho que um mês, numa preparação, eu e o Nuriey, com ela. A gente fazia vários exercícios, várias... tudo fora do piano, coisas fora assim.

**DL:** Eu queria que você falasse um pouco também sobre as questões logísticas do projeto, como vocês conseguiam as coisas, os recursos, se vocês tinham alguma dificuldade com essas questões.

**BB:** Acho que tinha muitas assim, né, não tinha... enfim... a gente não tinha nenhum suporte de alguém da universidade, nenhuma verba destinada a isso. Então eu lembro de muitas vezes a gente ir procurando... procurando mesmo nas nossas casas, por aí, coisas para usar nas performances. Eu lembro na peça do Daniel Puig, precisava de palheta, precisava de baqueta, outras ferramentas, e eu

lembro que eu e a... daí a minha [orientadora]... nessa época eu acho que eu ainda estava no mestrado, eu tinha recém acabado o mestrado... eu e a Luciana, a Luciana Noda, a gente foi procurando coisas assim, desde caixinha de bala, feita de metal, até várias coisas aleatórias assim, que iam servir para aquela performance, então ia assim. E mesmo na parte de preparação do piano foi tudo... eu lembro que o material veio todo da casa do Valério, outras coisas a gente procurou. Teve um... em alguma das peças que eu toquei precisava deixar um pedal preso, eu lembro que fui numa marcenaria, pedi um retalho de madeira assim, para conseguir prender o pedal e deixar ele sempre solto. Então ia... cada um ia procurando as coisas. Eu lembro dos meninos também... o Ch, sempre procurando coisa assim, para usar nas performances, então não tinha nenhum... nada muito formal assim, não tinha um auxílio, né, assim uma verba destinada a isso, então ia sempre cada um por si, muitos procurando coisas. Eu lembro até ter... de levarem coisas da casa do Valério assim, se eu não me engano uma vez foi um sofá da casa dele, para fazer a cena no palco assim, então era bem... e usando o que tinha mesmo, né, o que tinha... E tinha muitas dificuldades, né? Eu lembro que no concerto para piano preparado tem um set de percussão muito grande, né, muito grande e com coisas muito diferentes assim. Então ia sempre na adaptação, né, o que a gente não tinha adaptava de alguma maneira e ia contornando essas dificuldades, porque realmente um apoio institucional, de maneira... nunca teve, né, então ia sempre no... desse jeito assim, cada um buscando aí, um achava uma coisa, levava, né, enfim... os parafusos também, as coisas para preparar piano, ia tudo... assim, era quase um processo de caça, né, as coisas que precisavam, ((riso)) era meio assim.

**DL:** E quando as coisas davam errado, quando vocês não achavam o que precisavam, ou então quando na hora do concerto acontecia alguma falha, como vocês lidavam com esses problemas? Ou isso não era um problema?

**BB:** É, assim... as coisas pré concerto normalmente a gente encontrava. Então, eu lembro que no piano preparado estava OK, ele ficou preparado da maneira que a gente conseguiu. No *Makrokosmos* também eu lembro que a gente foi achando soluções para... eu comprei um negócio que era acho que de violão, não sei, um negócio que você põe no dedo e tem uma unha assim, de metal, para pegar as

cordas do piano. Enfim, foi... sempre de alguma maneira dava certo. Agora claro, na hora sempre davam coisas errado também, né. Lembro que a primeira vez que eu toquei aquela peça, *Gosto de Terra*, do Daniel Puig, ela era uma peça para piano e tinha um *patch*, né. Então eu ia... estava o computador lá, ele já estava programado, apertava do teclado do computador e daí ou ele acionava para gravar, ou ele parava e jogava os sons gravados e já manipulando, então era com *live electronics*. E no concerto também tinha toda essa parte tecnológica, que assim... que essa eu nunca fiz muito parte, porque não sabia muito como era, mas eu lembro que foi um grande drama assim, para conectar o computador, ligar nas caixas, não sei o quê... Eu lembro que nessa ocasião Rafa, o Rafael Diniz, que estava lidando com isso. Enfim, cada um trazia um cabo, uma coisa, e daí deu certo. Na hora do concerto não funcionou, então a parte da eletrônica não existiu e era importante, né, porque... enfim, lógico, ela era parte da peça e ela preenchia nas transições. Mas eu toquei, né. Ficou faltando, mas foi o que deu, né, ficou só a parte do piano e foi assim, então... Acontecia de dar problemas, eu lembro que nas partes... nessas partes mais assim computacionais, às vezes dava alguns problemas, enfim, eram contornados, né, contornados, ou não dava para fazer alguma coisa, mas... a coisa seguia, né, quando aconteceu comigo não parei e fingi que nada estava acontecendo, que era assim mesmo e continuei, foi meio assim. Mas antes dos concertos normalmente a gente dava um jeito assim, das coisas que faltavam, das peças que eu toquei, pelo menos, acho que nunca aconteceu de algo que não tivesse solução assim, de algum material que a gente não achasse ou... sempre deu certo assim... nessas... muitas vezes substituindo coisas e adaptando, mas enfim, dava-se um jeito.

**DL:** E eu queria saber, na sua visão, como musicista, como pianista, e como pianista que vem dessa tradição clássica, como você encarou, ou como você sentiu essa questão de lidar com essas situações, de falhas ou de erros. Porque no conservatório a gente é ensinado a evitar o erro, o erro é algo indesejado, né, então a gente faz o máximo possível, estuda o máximo, para que na hora não haja possibilidade de erro. Quando acontece, na hora, é aquele desespero, né? Já por outro lado, o Artesanato Furioso, e o próprio Valério, tem a filosofia de que o que acontece na hora faz parte do processo, faz parte da situação, mesmo que não seja

esperado, mesmo que não seja algo desejado, a princípio, mas, se aconteceu, passou a fazer parte. Então como você encarou essa mudança de prática, de forma de pensar, de realizar a performance?

**BB:** Olha, eu acho que tem dois aspectos assim. Primeiro, realmente, isso que você falou é muito diferente. Quando você vai tocar... e nisso está envolvido várias coisas, quando você vai lá tocar uma sonata Beethoven, você chega, senta e toca, e cada erro parece que é muito grave, a gente é criado assim a entender que, por mais que o negócio esteja fluente, qualquer coisa, qualquer nota que sai errada é uma coisa muito triste, muito ruim, muito problemática. E a gente não aprende a lidar com isso, a gente não sabe... muitas vezes eu sentia que, se eu errava alguma coisa, eu tinha dificuldade em seguir em frente. Porque não tinha aquela maleabilidade assim de conseguir improvisar um pouco, né? Nas peças que eu toquei do Artesanato, muitas delas... a primeira peça que eu toquei já tinha muitos momentos de improvisação, então para mim foi muito difícil, né, porque eu olhava e não sabia o que fazer assim, né. Sempre li partitura, então, quando você se vê livre, você fica meio, né... assim, "tá, e aí?" Daí eu tive que... enfim... Mas depois que fluiu, eu consegui, também tive a ajuda da Luciana, que me... ah, ajudou a pensar algumas coisas assim... Depois que passou, a sensação de tocar era muito diferente. Daí, no sentido de... pianístico mesmo, tanto por essa questão do entendimento da peça enquanto morfologia, enquanto algo que está acontecendo ali no tempo e que tudo que acontecer ali faz parte, que nem você falou agora, isso, levando em conta isso, e também a maneira como eu me sentia era diferente, né. Era uma sensação de que aquilo era realmente meu. Então era um discurso meu, não era um discurso do compositor. Isso fez toda a diferença, né? Porque daí, quando aconteciam erros, fica mais fácil de você passar por cima e continuar. E também uma coisa que foi bem assim marcante é que tocando o repertório tradicional normalmente eu ficava muito ansiosa, para tocar, né, eu ficava bastante... ansiedade, né... aquela coisa de antes de tocar, aquela coisa, toda aquela... parecia que era algo muito grave, muito importante, né, você ir lá e tocar. E depois, nesse tipo de repertório, quando eu passei a me sentir mais assim, sentir que era a minha voz mesmo, que era alguma coisa que me pertencia, que eu estava tocando, eu fiquei mais tranquila, a ansiedade realmente foi... diminuiu bastante

assim, nas apresentações eu me sentia muito mais à vontade. Isso também ajuda a gente a lidar com os erros de maneira mais tranquila, né? De entender que o erro é só uma situação, e que pode acontecer, ou uma falha técnica ali com... como foi o caso de um computador, que não funcionou, e que, enfim, vai dar para continuar. Mas essa sensação de pertencimento, você entender aquela peça como algo que faz parte de você, na qual você está realmente envolvido, que, enquanto agente criador, fez muita diferença assim, nessa questão da ansiedade que daí impactou diretamente no... em como entendia as falhas, ou enfim, aquilo que pode ser entendido como falha. E uma última coisa, também, que é evidente, é que, pelo repertório não ser tão conhecido e não ser tão, assim, você vai lá tocar um concerto para piano de Cage, ninguém das pessoas... não conhecem. Então eu acho que isso também que te dá um pouco de leveza para... parece que não faz parte daquela tradição de performance, tradicional e muito estrita, então assim, como quando você vai tocar no concerto de Mozart, sei lá, que daí parece que a adequação às notas, ao tempo... assim, qualquer coisa que fuja vai ser muito errado, vai ser muito grave. Também acho que isso impacta bastante, né. As peças mais antigas e que são parte do repertório canônico já têm uma história de performances que meio que cristalizou elas, né? E, naquela época, eu ainda entendia assim, hoje em dia eu já parto de outro princípio. Mas tocar essas peças mais recentes também me abriu para isso, tocar peças que não estavam tão cristalizadas assim nessa tradição de performance faz a gente ter outra concepção do erro e da própria situação da performance.

**DL:** Você tocou num ponto importante, que é essa questão da ansiedade do músico na hora de apresentar o repertório. Só complementando um pouco essa última pergunta, eu queria saber se você acha que dá para aplicar esse seu aprendizado ao longo [da sua participação no] Artesanato, se dá para aplicar na sua carreira artística, daqui para frente, inclusive na abordagem do repertório clássico. [...]

**BB:** Na realidade, isso aconteceu naturalmente, né. Então a partir do momento em que eu vivenciei essas situações, essa mudança de paradigma e tal, de ver peças novas que envolvem improvisação, que envolvem questões cênicas, em uma linguagem diferente do que até então eu estava acostumada, isso impactou,

necessariamente, tipo assim, diretamente, sem que eu pensasse muito nas peças do repertório tradicional. Tanto no sentido de eu me sentir mais livre, para tocar, assim, de sentir que... e isso está muito ligado também com o estudo da teoria do Valério, da obra aberta, da *Morfologia da Obra Aberta*, e doutorado, enfim, todo esse processo... Mas impactou diretamente, a partir do momento em que você percebe que uma obra é uma construção que tem muitas vozes envolvidas, a tua concepção e a tua sensação de tocar é diretamente alterada, pelo menos no meu caso foi. Então hoje em dia quando... o último recital que eu toquei agora, antes... agora não... enfim, antes da pandemia, ali em março do ano passado, eu toquei várias peças, eu fiz uma construção de várias peças, emendei com seções improvisadas no meio e tal, mas envolvia peças do repertório tradicional também, então tinha ali prelúdios de Debussy e tinha um movimento de uma sonata de Mozart, que se intercalavam com outras peças, enfim. Por ser... e daí entra naquilo que eu falei, por ser uma construção minha, era realmente algo que eu tinha feito, eu tinha selecionado aquelas peças, e tinha dado uma... tocando da maneira que eu acreditava, né, eu me via naquela performance, eu me via... eu sentia que a minha voz estava ali... Mudou muito, né? Foi uma sensação muito legal. Foi um dos primeiros recitais que eu fiz assim, tocando peças mais tradicionais que eu me senti muito bem, me senti assim muito tranquila, sem todo aquele peso e aquilo que eu falei, impacto direto na ansiedade, de me sentir tranquila, me sentir bem assim, que aquilo fazia parte de mim então eu não tinha porque eu estar ansiosa, né, porque, enfim, era a minha voz.

**DL:** A outra pergunta era em relação à sua experiência com a improvisação. Você falou que vem de uma tradição de leitura de partitura, que não teve essa experiência prévia. Aí eu queria saber se você conseguiu lidar com a improvisação, incorporar isso à sua prática. E eu pergunto também porque, até na música clássica, existe uma tradição de “improvisação”, não de improvisação verdadeira, mas quando uma peça pede uma improvisação geralmente se faz uma improvisação preparada, aquela improvisação ensaiada, que não é um... ou seja, seria um trecho improvisatório na obra, mas que na prática não é uma improvisação porque não foi criado na hora, é uma “pseudo-improvisação”. E aí eu queria saber

de você: você recorreu a essa pseudo-improvisação, ou você de fato mergulhou nessa ideia da criação ao vivo?

**BB:** A primeira vez que eu toquei uma peça que tinha improvisação foi a *Mini Suíte das Três Máquinas*, de Aylton Escobar,<sup>131</sup> que foi antes de entrar [no Artesanato Fúriso]... foi para o meu recital de mestrado. E daí tinha lá aquela seção que ela falava, sei lá, acho que era quarenta, cinquenta... tinha um tempo assim, tipo quarenta segundos, sessenta segundos, de improvisação, em dois momentos.<sup>132</sup> E daí, quando eu vi, realmente era um negócio assim, eu não sabia o que fazer, não sabia como fazer, e daí eu recorri a isso, e foi a sugestão também que minha professora deu na época, porque eu não sabia o que fazer e tinha medo de que desse tudo errado, ficasse horrível, estragasse a peça, né. Então eu pensei nisso, então na realidade não era uma improvisação, eu tinha uma composição, né, porque eu já tinha pensado anteriormente e, se você reparar, em todas as vezes que eu toquei essa peça ela é igual, ((rindo)) a improvisação, né... era sempre a mesma... assim com muito poucas variações de nota e de tempo assim. Então eu recorria a isso, né, dessa improvisação que na realidade era... não era uma improvisação, enfim, era algo que eu compus previamente, não escrevi, mas que eu tinha na minha cabeça, e daí eu fazia sempre isso. Depois, nas outras peças que eu toquei que tinham improvisação, a primeira foi aquela do... *Gosto de Terra*... daí não, daí realmente eu... eram seções inteiras que eram improvisadas e o parâmetro era muito geral, eram *clusters* assim, então eram aquelas notas que você podia usar e você fazia o que você queria, era muito livre. No Aylton Escobar, ele falava para manter a estética daquele trecho, então você tinha ali umas regras. No Daniel Puig não, era... são essas notas e você está livre. E daí eu fiquei experimentando... fiquei tentando experimentar várias coisas, [se] ficava legal, ficava ruim... e fiquei um tempo nisso até me sentir confortável para, enfim, na hora realmente fazer alguma coisa livre, assim mesmo improvisada. Daí depois passou um tempo, nunca mais fiz nada disso, nunca mais entrei em contato com nada improvisado, e agora eu estou voltando a isso, voltando a... Porque a improvisação, ela ajuda em muita coisa, né? Ela ajuda a gente a se libertar assim dessas amarras do ensino, do ensino muito tradicional, e enquanto professora de piano eu estou passando isso para os meus

---

<sup>131</sup> Vídeo disponível em: <https://youtu.be/6kPS-CjNJMI>. Acesso em: 16 set. 2021.

<sup>132</sup> Os valores indicados na partitura são 45" e 30", respectivamente.

alunos, de improvisar, de tentar desde cedo começar assim a ter essa prática, porque, inclusive, cria outra relação com o instrumento, uma relação muito mais próxima, você sente que você consegue... Não sei, para mim eu sinto uma sensação de liberdade e de aproximação do instrumento, né. Então... ainda é difícil, acho que a minha formação toda foi muito tradicional e os momentos que eu vivenciei, nos últimos seis anos assim, vamos dizer que eu tenho mudado muito do que eu... das minhas práticas e da minha concepção musical... Sinto que existe uma evolução, mas ainda me sinto um pouco preso a algumas coisas e a improvisação tem ajudado muito nesse caminho. Então, no começo, fazendo de maneira quase composta, depois, naquela primeira vez no Artesanato, eu consegui me libertar mais e... Enfim, está no processo ainda, não é uma coisa... não é ainda 100% confortável, para mim. (Dizer) assim: "Ah, improvisei", não. ((riso))

**DL:** É verdade... É uma prática assim totalmente diferente, muda até a relação da pessoa com o próprio material musical, né?

**BB:** Muda totalmente.

**DL:** Às vezes até quando você vai tocar uma partitura a sua maneira de traduzir aquilo para som é diferente, né? Não vira mais uma questão de seguir instruções, ou um "teste de reflexos", tipo, chegou na nota e você tem que reagir àquela informação. Vira uma coisa assim, você extrai aquela informação, internaliza aquilo e aí você vai expressar aquela ideia. Muda totalmente a relação com a própria música.

**BB:** Muda, muda...

**DL:** E que eu acho assim, agora conversão ((riso)), e na minha opinião, isso é uma das grandes lacunas do ensino tradicional.

**BB:** Nossa, muito...

**DL:** Isso cria esse distanciamento... É como se o músico não entendesse a música.

**BB:** Exatamente.

**DL:** Ele é treinado para executar uma tarefa, realizar ações...

**BB:** É... é uma coisa bem burocrática, né... um negócio ali, você tem... decodificar uma partitura e... E a gente nem pensa muito no corpo, né? Daí fica lá todo tenso, tocando, né? Tudo assim, cheio de problema.

**DL:** As próximas perguntas são mais em relação ao lado acadêmico do projeto. O Artesanato tinha essa parte artística, as apresentações, concertos, mas ele também tinha um viés científico, né? Então eu queria: saber como era essa relação entre a arte e a pesquisa no projeto?

**BB:** Olha... assim, no tempo que eu estive atuante no Artesanato eu nem percebi muita dissociação, porque assim, no tempo que eu estive não tinham reuniões assim como... de pegar, vamos ler tal texto, vamos... as coisas iam meio implícitas assim, né. Então era nos ensaios que aconteciam reflexões, então era muito indissociado, né. Depois, quando eu tive... daí já no doutorado, fazendo uma disciplina com Valério, que ele trazia muito as coisas da pesquisa dele, do mestrado, doutorado, e do livro, que estava recém lançado, também. E daí que eu comecei a fazer *links* também, entre a teoria e a prática. Mas, no momento que eu estava participando, o aspecto PRÁTICO e artístico era o mais... o mais evidente. Então depois que eu fui ver que estava tudo interligado. Sabe? Não tinha muita distinção assim “ah, nós temos aqui... vamos fazer um estudo aqui e ler...”, era meio... meio junto assim, né... uma coisa indissociada, naquele momento. Então... acho que é isso... No primeiro momento eu acho que eu nem percebi muito essa perspectiva acadêmica, sabe, porque estava tudo muito interligado, depois que eu fui me dar conta, “não, é... realmente...”, existe toda uma fundamentação teórica, que surgiu nos ensaios e que se falava, naquele momento quase não era evidente essa diferenciação.

**DL:** Até o Valério quando vai descrever, ele se refere ao Artesanato como um “laboratório”, laboratório de coleta de dados empíricos, então tudo que feito lá, mesmo que não haja assim esse debate direto, “ah, vamos aplicar aqui tal teoria aqui”, mas existe uma experimentação acadêmica...

**BB:** Exatamente, exatamente...

**DL:** ... de colher essas informações.

**BB:** O próprio processo, de ensaios, de escolha de peças e de... já era... enfim, já era a parte acadêmica do meu... o PROCESSO já é a reflexão, né...

**DL:** Eu queria que você falasse sobre a desterritorialização da performance. Eu vi que é um tema que você aborda na sua tese. O que é uma performance desterritorializada e como esse tema se expressa na prática do Artesanato?

**BB:** Bom, essas noções de território e... que vem de Deleuze, eu tive contato a partir dos textos do Valério. E daí quando eu comecei a ler sobre isso e pensar sobre isso, tudo no contexto da minha tese, daí eu comecei a perceber o tanto que a nossa prática É territorializada, né, a gente tem funções muito determinadas, muito... então o compositor compõe, o intérprete vai lá e... até essa palavra, “intérprete”, para mim hoje ela é muito carregada de um significado que não... para mim não faz mais sentido, assim de INTERPRETAR, né, de pegar um texto e interpretar, como se fosse um livro. Então... a gente tem várias marcas territoriais, que delimitam nosso território assim enquanto performers. E Valério fala sobre a assinatura do compositor, enquanto uma marca territorial que é bastante relevante, e que a gente... a assinatura do compositor, a obra é do compositor, e nesse território tradicional a gente entende que a obra É a partitura, né, tanto que a gente analisa partitura e entende essa análise como uma análise da obra. A gente... muitas vezes essa ideia do performer, do intérprete, como alguém que vai simplesmente transmitir as ideias do compositor, ideias de fidelidade ao texto, de lealdade, de quase que um... cumprir as intenções do compositor. Tudo isso faz parte desse território e tudo isso é muito fechado. E até hoje a gente vê que as

práticas de ensino do instrumento reproduzem isso o tempo inteiro. Você aprende a tocar piano, você sabe também muito bem como é, de tal compositor se toca assim, não pode... aquela coisa do Bach, que a gente já conversou, então “nossa, Bach não faz isso, você não faz aquilo, você toca desse jeito, tal partitura é ruim, você só a partitura *Urtext* que é a original, né, o verdadeiro, que é a verdade...”. Então tudo isso faz parte do território, e a tradição de performance é muito forte também nessa construção desses “muros”, que delimitam a performance da música erudita. Quando você sai do repertório... só o fato de você ir para o repertório mais recente isso já cai um pouco por terra, porque, então, que a gente tem obras abertas que realmente são abertas, que o performer precisa tomar decisões assim, a gente tem improvisação dentro das peças, a gente tem... espere-se outro posicionamento do performer, né... Então já naturalmente o contato com essas peças te faz sair um pouco daquele território. E quando você passa a entender, daí entrando na morfologia da obra, quando você passa a entender a obra enquanto processo, que era o caso, a gente no Artesanato sempre foi entendido assim, que a... que tudo... a obra é composta de uma multiplicidade de fatores, a partitura pode ser um desses fatores, se a peça tiver um registro escrito, ou não, né, então tem ali uma multiplicidade de coisas que formam a obra. Então a partir disso você já está indo, né, você já está desterritorializando aquela ideia inicial de performance indo para outro caminho. E, enfim, isso no Artesanato foi muito evidente, tanto por se tratar de um repertório mais diferente, né, mais aberto, mais recente, muitas vezes experimental... tanto por isso quanto também pela visão morfológica da obra, né, por esse entendimento o tempo inteiro de que a obra não é a voz do compositor, é uma multiplicidade de vozes.

**DL:** Eu acho que a última pergunta é a análise de performance. Eu vi que você também passa por esse tema, né? Como funciona esse processo, como se analisar uma performance? E eu queria também que você aproveitasse e já tocasse num ponto: se essa análise de performance era só a performance em si, se leva em conta o processo performático e a construção até chegar nisso, e se também relaciona com... eu vou chamar de “obra”, né... mas como nessa análise você relacionaria a performance e a obra?

**BB:** Bom, esse tipo de análise... a análise que eu fiz foi uma análise de sonoridade, específica, mas pode ser feito para qualquer... enfim, qualquer tipo de análise. É um entendimento diferente, é o entendimento de que a obra não é a partitura. Então quando você fala se se relaciona com a performance, se se relaciona com a obra, a performance É a obra, né, o entendimento de que, naquele momento, a performance, o resultado audível, de ondas sonoras, é a obra. Então isso envolveu muitas coisas. Então, nesse processo de análise, necessariamente o performer está envolvido, porque no meu caso eram obras que tinham partitura, então a partitura também está envolvida, porque, afinal, foi de onde eu li, de onde eu tirei aquele som. Então existe um estímulo partitural, que você pode tocar de maneira estrita ou com alterações, enfim, tem essa possibilidade, e sobre o qual você vai tomar decisões, necessariamente você vai ter que tomar decisões, mais ou menos depende do seu projeto performático, de que tipo de performance você quer construir. Mas enfim, decisões vão ser tomadas, por mais que... A partitura não diz tudo, a gente sabe disso. No caso da sonoridade, é evidente, né, a gente no piano tem muitas formas de manipular a sonoridade, através dos pedais, através do tipo de toque, através da combinação de pedais... E, então, o que entra nessa análise é o processo. Então tudo entra só que depois de já ter passado pelo filtro do intérprete, do performer. Você tem uma partitura que vai ser filtrada, então se eu fizer a leitura vai ter uma interpretação daquele texto, vai ter um resultado, se você ler vai ter outro totalmente diferente, se outra... uma terceira pessoa ler, outra... vai ser diferente ainda, e esse processo de estudo, de decisões, de reflexão sobre o que você quer fazer ou não com aquela peça, todo esse processo vai ter impacto no resultado audível, a manifestação sonora daquela peça que você está analisando. Então é uma análise que pressupõe a participação ativa do performer enquanto alguém que toma decisões e que interfere diretamente na obra. Então, nessa concepção, performer e compositor estão ali lado a lado construindo a obra, é uma coisa... essa colaboração é inerente à existência da obra. Então, se o compositor escreveu alguma coisa, você olhou aquilo, tomou decisões e transformou em som, é um trabalho colaborativo mesmo... de maneira assim, mesmo se o compositor já está morto, nunca você falou com ele, mas é um trabalho colaborativo, né. E tanto que as decisões do performer vão ter impacto direto na manifestação sonora daquela peça. Então, nesse entendimento, o que se

entende como obra é o resultado sonoro mesmo, e do qual a partitura faz parte também, junto com outras coisas. Eu foquei no processo performático, nas decisões do performer, mas se a gente for mais além, outras questões impactam também. O próprio ouvinte é um elemento determinante na conformação da obra, a pessoa que está ouvindo, que poderia também... não foi o caso na minha pesquisa porque eu estava focando no processo mais de pesquisa artística, de entender as minhas decisões e como elas iam impactar no resultado final. Mas é uma multiplicidade de elementos, que conformam uma obra, e que faz parte dela.

**DL:** E, só complementando, você falou que nessa abordagem você considera que a performance é a obra, né? Aí, nesse sentido quando você fala performance, eu pergunto porque o foco na sua tese era a sonoridade, agora nesse momento quando você falou performance você se referia somente a esse resultado sonoro e à sonoridade, ou você também está levando em conta o ato performático como um todo? Subir num palco, se apresentar diante do público, interagir com o público...

**BB:** Bom, na minha pesquisa performance foi entendida como... enfim, como o trabalho do performer, aquilo que vai resultar, como a minha pesquisa era exclusivamente de sonoridade foi pensado só na sonoridade, não levei em conta outros... porque ela está muito vinculada à metodologia de análise do Didier [Guigue], né, que faz a análise da sonoridade a partir só da partitura. Então, na realidade, fazendo uma crítica a isso, né, que daí falta alguma coisa, e levando isso para outro lado, incluindo esse aspecto que entendemos que estava faltando. Então na minha pesquisa a análise é exclusivamente da sonoridade e a gente está entendendo o resultado da peça como a sonoridade. Claro que teve toda uma... isso é por uma questão de delimitação, mas eu entendo a performance como envolvendo tudo, né... tudo. Então podia ter sido feita essa análise com outros fatores, ou com esses que você falou, por exemplo, a questão da performance cênica, só uma análise da questão cênica, de gesto, por exemplo, ou de, enfim, da obra enquanto gesto, da obra enquanto som, da obra... a obra é muitas coisas, né, e a performance envolve muitas coisas. No meu caso foi selecionado a sonoridade por uma questão de que era o meu interesse também, enquanto performer, naquele momento.

**DL:** Isso. Eu perguntei só por esclarecimento mesmo, porque é um termo que muda muito de contexto para contexto, cada um fala de uma coisa. Então, só para deixar bem definido aqui, para não misturar os conceitos. Então acho que é isso. Se tiver mais algum comentário em relação ao Artesanato que você queira fazer, algum destaque, você pode fazer uma última fala.

**BB:** É, eu acho que... [...] Enfim, o Artesanato foi, como eu já falei, um aprendizado incrível assim para mim, que impactou mesmo, muito, a minha vida, tanto artística quanto acadêmica, até enquanto professora mesmo, porque minha prática hoje em dia é bem diferente, bem diferente mesmo.

## APÊNDICE G – ENTREVISTA COM MATTEO CIACCHI

Entrevista com Matteo Ciacchi, integrante do Artesanato Furioso, realizada entre os dias 19 e 20 de julho de 2021. A entrevista trata-se de uma consulta ao artista com o propósito de coletar informações a respeito do processo de planejamento, preparação e performance do concerto *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron*, realizado pelo Artesanato Furioso em 12 de agosto de 2016, na Capela Ecumênica na UFPB. A resposta do entrevistado foi enviada por meio de duas mensagens de áudio no dia 19 de julho de 2021, enviadas através do aplicativo de mensagem instantânea *Whatsapp*. No dia seguinte as informações foram complementadas por meio de mensagens de texto e mais uma mensagem de áudio enviada pelo entrevistado.

### Mensagens de áudio

Segue a transcrição das duas mensagens de áudio enviadas pelo entrevistado no dia 19 de julho de 2021, às 18 h 43 min.

**Matteo Ciacchi:** Tu já deve ter conversado com Valério, ele deve ter já te passado algumas coisas, não sei se você conversou com Vitor, mas que, talvez, o grosso do planejamento tenha sido feito principalmente entre eu, Valério e Vitor. A ideia começou na saída, ou na entrada de uma aula assim, lá na IM,<sup>133</sup> que tinha aquele piano ali na frente, que ficava entulhado há um tempão. E aí saindo de alguma aula dessas... composição, estruturação, sei lá o que era... Aí teve um momento que ficou, nós três assim na entrada, olhando para esse piano e pensando e “caramba, esse piano aí não sai daí e tal, a gente podia fazer alguma coisa”. Aí eu joguei assim a ideia: “podia... quebrar esse piano, vamos quebrar esse piano em performance?”, aí Valério ficou olhando assim, ficou meio desconfiado, mas tipo, querendo ver se saia alguma coisa ali: “Mas... será? Mas e aí...”, tal, e aí surgiu a ideia: “Não, mas vamos quebrar e deixar só a tábua harmônica intacta, e aí a gente transforma ele em outro instrumento, que aí não tem a desculpa de QUEBRAR, né? A gente vai

---

<sup>133</sup> Uma sala do Departamento de Música (DeMus) da UFPB. Originalmente a sigla significava Iniciação Musical, porém hoje a sala é utilizada por qualquer disciplina dos cursos de música.

transformar ele e dar um uso, porque do jeito que ele está ali está inutilizado, se a gente tirar o madeirame, pelo menos dá para tocar ele, fazer alguma coisa e essa metamorfose a gente tem como fazer no palco". Aí foi uma conversa assim, que a gente ficou, tipo, só naquela, né... olhando para o piano, e falando, e olhando para o piano, e falando isso... E aí... acho que foi aquele grupo perfeito das forças do Artesanato Furioso, que foi: eu para dar a ideia, assim, e dar um ar de autoridade à ideia, Vitor, que não sossegava até a ideia ser feita e ficou ali puxando a gente "vamos fazer, vamos fazer...", e Valério, que é chato e não deixa o negócio ser feito de qualquer jeito assim, né... Então juntou todos esses vetores aí, e aí deu no que deu, né... Eu acho que... eu acho que foi mais ou menos uns três meses, velho, de planejamento, um pouco mais... três, quatro... entre três e cinco meses. Eu acho que, tipo, a gente começou a conversar sobre isso em março, abril, e aí a apresentação foi em agosto, comecinho de agosto. E aí foi várias etapas, né... A gente de vez em quando... que a gente já tinha sacado que...

**MC:** Isso foi no auge da época que a gente tava fazendo aqueles concertos mensais, mas aí para isso a gente já tinha se ligado que ia ter que ser uma performance à parte, que a gente não tinha como encaixar a logística de quebrar esse piano dentro do concerto ordinário, então a gente já imaginava que ia ser uma data à parte. E aí o primeiro negócio foi a gente pensar onde isso poderia ser feito, e aí a gente começar a fazer um roteiro mesmo passo a passo. Da ideia mais ampla até cada mínimo detalhe do que ia acontecer na sequência... Aí a gente foi tentando... ir detalhando isso aí. E isso ia sendo feito... como não era algo para um concerto específico, então a gente ia fazendo isso meio que no tempo livre, assim, entre uma aula e outra, entre um ensaio e outro, em *Dona Help*,<sup>134</sup> às vezes sentava eu e Valério, ou Valério e Vitor, eu e Vitor, ou os três, a gente ia planejando um pouquinho, tipo... um caderno, sabe? Por isso que eu não sei se tem muitas anotações disso, porque era uma coisa muito mais de rascunho, que a gente fazia... parte de trás de caderno, sabe... Aí eu não sei se isso ficou registrado. Mas basicamente foi tipo assim, a gente começou a planejar. Certo. Então, primeira coisa é levar o piano até o lugar que vai ser. Então vai ser onde? Capelinha. Certo. Capelinha tem como fazer tudo ao redor e tal... E aí a gente planejou. Certo.

---

<sup>134</sup> Lanchonete em frente ao DeMus.

Primeira coisa é arrancar o madeirame e depois a gente faz uma performance, já imediatamente assim. Então vai ter... já tem... partes aí, né... A primeira parte que é a parte mais técnica, que é de tirar tudo, e a segunda parte que seria mais performática, de tirar um som mesmo com a tábua harmônica. Até então não tinha nenhuma conversa de ser o Ícone de Jean-Pierre não, era só a ideia do piano mesmo. E aí... enfim, a gente foi vendo, cada coisa, o que é que precisaria para tirar, então... quais são as partes de madeira que tem para tirar, e a gente ficou tentando também pensar coisas tipo assim: como fazer para essa ação do desmonte durar algum tempo performaticamente? Porque a gente não sabia quanto tempo isso ia durar, isso foi uma coisa que a gente tentava colocar no planejamento e a gente: "Caramba, não sei... Pois, pode ser..." e não tem como testar, né? Só na hora que a gente vai saber. Então a gente não sabia se era uma coisa que de repente tipo ia ser muito rápido, aí, quando vê, em dez minutos já tinha desmontado tudo, ou então, de repente, tipo... sei lá... ia precisar durar cinco horas, sabe? Não tinha essa noção. Mas aí a gente foi tentando vislumbrar o passo a passo mesmo. Tirar as teclas, como é que daria para tirar as teclas? Seria uma coisa tipo um pé de cabra... Aí tem... Quais são as partes? Quais são as partes de madeira que a gente tira primeiro? E aí... enfim... E aí a gente começou a pensar, né: "Certo, mas... a gente vai precisar transformar isso num instrumento viável, né? Então... para a gente tocar ele em pé do jeito que está, como é que a gente vai transportar ele depois? Seria bom botar rodas...", aí a gente ficou pensando: "eita, que tipo de rodas? Então a gente coloca essas rodas EM performance. Massa... então precisa comprar rodas, parafuso, broca de furadeira..." e aí foi aparecendo a lista das coisas, né... E aí começou a surgir perguntas tipo: "E o que é que a gente faz com essa madeira que vai sobrar? A gente vai gerar um LIXO? Esse lixo, como é que a gente vai se desfazer dele? A gente vai dar para algum lugar? Vai jogar fora?", e aí foi onde surgiu a ideia da gente fazer... chamar a galera das artes plásticas para, com essa madeira, ir fazendo uma escultura lá ao vivo. Aí a gente chamou a Aurora Caballero e Diógenes Mendonça, que são companheiros nossos, colegas, que... Aurora já tinha feito algumas coisas com o Artesanato, Diógenes que era a primeira vez, mas Aurora fazia muita coisa com Diógenes, então foi uma dupla assim já certa, né. E aí eles dois se resolveram lá no planejamento da escultura, como é que eles iam fazer, né. Esse planejamento específico eu não participei não, você pode

conversar com um dos dois, se você quiser. Tanto é que, quando chegou na hora, a gente nem sabia o que eles iam fazer, né, a gente só foi dando os pedaços de madeira para eles e eles iam fazendo. E aí a gente começou a pensar em como seria o som disso, a difusão disso, como seria o sistema de som. E aí a gente tava numa ideia de que a montagem também faria parte da performance, até porque a performance em si seria depois da transformação, então não teria problema o som ir sendo montado ao longo disso, né. Então, por exemplo, que a gente tava pensando: como é que a gente vai amplificar a tábua harmônica? A gente pensou “Ah, era massa ter alguns piezos, né?”, então a gente já começou a planejar, a gente já deixou planejado antes onde é que daria para botar os piezos, na tábua harmônica, e isso foi sendo feito, eram tipo... E aí isso se tornou meio que pontos de articulação da nossa ação, sabe... Tipo, depois que tirasse determinada quantidade botava o primeiro piezo. E aí seria tipo a passagem de som, assim. Aí emite o primeiro som no alto-falante. E aí... depois, tá... aí bota o segundo piezo, aí já vai mixando o som. E até então, o som vai sendo amplificado, mas ainda não é a performance, é só tipo como se fosse a passagem de som, a gente ainda está arrancando a madeira e tal. Então isso foi sendo colocado no planejamento também. E aí nisso foi quando entrou Luã e Rafa, que já estavam nessa função mais técnica há algum tempo. Luã sempre fazia o som, a sonorização dos concertos. Então Luã e Rafa ficaram nessa função. Rafa mais na mesa mesmo, com Esmeraldo, Esmeraldo também ficou com Rafa na mesa, para fazer essa mixagem. No caso, eles ficaram com a parte de espacialização mesmo, de endereçamento, o controle individual de cada canal, onde ia ficar cada microfone e tal... Eu acho que Rafa ainda estava fazendo algumas sínteses sonoras, não me lembro agora, Rafa pode te dizer melhor... e Luã era tipo um microfonista, que estava fazendo essa interface, ele ia lá, botava o microfone, voltava na mesa e ajustava e tal... ele estava meio que nessas duas funções. Então já foi crescendo a equipe aí, né... Luã, Rafa e Esmeraldo na mesa, de sonorização, Aurora e Diógenes na escultura, e aí... Estava eu, Valério e Vitor nesse planejamento, mas aí a gente pensou que, para garantir essa desmontagem de uma forma mais ágil, que aí a gente soubesse que não ia ser muito pesada nem ia durar muitas horas, então a gente decidiu optar pelo máximo número de pessoas possível. Então, no final das contas, a equipe para destruir o piano ficou: Valério e Vitor, mais Ch, Candice, Oseas e Nyka... tenho quase certeza

que Nyka estava... agora eu não estou lembrado... acho que estava...<sup>135</sup> Né, então, esse pessoal todinho... E aí a gente foi nesse planejamento mais do dia mesmo, assim a gente já foi acrescentando essa galera também, e a gente já foi dividindo tarefas, então por exemplo: Ch e Candice ficaram encarregados de parafusar as rodas, então enquanto estava a gente arrancando outras partes de madeira, eles estavam já com a furadeira colocando as rodas no lugar onde iam ficar. Então a gente ia fazendo mais de uma coisa ao mesmo tempo. Então esse foi o planejamento, mais ou menos, de um jeito que foi CRESCENDO com o tempo, né... Ainda teve... e aí foi ter as coisas da execução em si, tanto da execução da produção mesmo... coisas que eu lembro, né... eu lembro de eu e Ch, no dia a gente foi na prefeitura da UFPB, a gente foi atrás de um... de ferramentas, né, para ver o que eles podiam emprestar para a gente, explicou que era uma performance, e aí, lá na prefeitura eles tinham uma SEXTA-FEIRA, né... não sei se tu sabe o que é uma sexta-feira... sexta-feira é aquela marreta que o pessoal usa para demolir casa, né, que serve para demolir caibro, demolir viga, uma marreta bem grandona assim, de ferro. Aí ((riso)) os bicho até... era uma sexta-feira, né, era dia de sexta-feira, aí os funcionários: “ó, pega aí que é o dia dela, visse, pode pegar aí, depois vocês devolvem aí”. Aí a gente pegou a marreta sexta-feira e... E no mais era isso, tinha uns alicates, a gente usou... tipo, levou umas luvas de pedreiro, né... como precaução... a gente levou também umas máscaras, porque a gente não sabia, talvez precisasse fazer... pó de madeira, né? Pó de serra, talvez, com a furadeira, então por isso que tinha uma galera de máscara. E aí começou, né, a gente foi lá naquela... Todo mundo se posicionou lá, a galera foi chegando em volta, e aí a gente começou. E foi... uma hora, velho... foi uma hora contadinha para demolir o piano mesmo. Foi mais ou menos o que a gente tinha imaginado. A gente conseguiu planejar o suficiente de que não escapou muito do que a gente tinha cronometrado não. E aí ((riso)) foi engraçado assim, eu lembro de momentos tipo... Oseas era um dos que estava mais animado para destruir o piano, né... a gente estava tentando ser bem metódico e aí Oseas... dando o gás assim, metendo a mão... ((riso)) Eu estava tentando arrancar um... um dos pés do piano, né... que é aquela parada que fica embaixo do teclado mesmo, e aí eu tentando das umas marretadas assim para tirar e aí não saía, e não saía... Aí teve uma hora que Oseas

---

<sup>135</sup> Não houve participação de Nyka Barros nesse concerto.

tava fazendo outra coisa, o bicho chegou assim e não falou nada, só tirou a marreta da minha mão, deu uma marretada e o negócio voou longe, ((riso)) de uma vez só. ((em tom irônico)) Engraçado, o bicha estava bem compenetrado assim... ((riso)) até um pouco assustador em alguns momentos. E foi isso... e aí a gente conseguiu em uma hora, né... acoplar todas as rodinhas, tal, destruir tudo, tirar realmente o madeirame... Enquanto isso Aurora e Diógenes fizeram lá... eles fizeram... aproveitaram umas cordas também que eles tinham levado. Fizeram uma escultura tipo uma vulva, velho... uma vulva com uns pregos assim, uma vagina dentada... [...] E aí teve o momento de a gente deitar, finalmente. Tinha essa parte também, que era um ponto de articulação importante, que era o momento de deitar, depois que tivesse tirado toda a madeira, segurava assim, apoiava nas rodinhas, deitava com a tábua harmônica para cima, e era aí, certo, onde começava O *ÍCONES*, né... Faltou falar essa parte do *Ícones*, né... A gente ficou algum tempo ainda se perguntando: “Certo, mas aí quando deitar o que é que a gente vai tocar?” Aí a gente ficou quebrando a cabeça um tempo, pensando: “será que a gente toca alguma peça do repertório já clássico?” Henry Cowell, né... tem aquele *The Banshee*, que é... que toca no interior de um piano... Valério tinha também *Funerais*, né, que é uma peça já para o interior de um piano... a gente ficou pensando numas aí, só que como era muita gente que estava lá, a gente ficou tentando pensar uma coisa que incluisse todo mundo, e aí a gente ficou numa... “não, então vamos fazer uma improvisação...”, só que improvisação é aquela coisa, Valério já fica desconfiado, né... Até que surgiu essa ideia assim... não lembro exatamente quem foi que falou nisso assim... acho que foi... Vitor tava muito estudando essas coisas de composição com regras, algorítmica e tal... Aí a gente pensou no *Ícones*, né... e aí o *Ícones* tem essa... essa instrução principal que é o de deixar soando o máximo de coisas ao mesmo tempo... No caso, o *Ícones* fala de um espaço de frequência. É, tipo assim, você usar instrumentos... isso é o *Ícone* original, como Jean-Pierre escreveu... você usar instrumentos que você consiga fazer um timbre contínuo, que não tenha trastes, nem nada, tipo theremin ou um violino, instrumentos que você consiga fazer glissando, e você tentar saturar um espaço de frequência. Tipo imaginar ali você tentar manter um timbre mais saturado possível e, se você escutar que está faltando determinada frequência, você vai mudando até você chegar naquela frequência. A ideia é que é uma regra impossível de ser seguida cem por

cento, porque você não tem como saturar o espaço de frequência. E aí, enfim, a gente pegou uma interpretação BEM livre disso, porque a gente não tinha exatamente um espaço de frequência, né... mas a gente tentou extrapolar essa instrução para uma coisa tipo tentar fazer soar TODOS os sons possíveis de extrair da tábua harmônica ao mesmo tempo. Já que éramos muitos, então, tipo, a gente tentava fazer soar... durante trinta minutos, a gente preestabeleceu esse tempo, cronometrou ali trinta minutos, então tinha essa coisa, né... Descia a tábua harmônica, começava o relógio e aí trinta minutos de *Ícones*, né... Tentar fazer com que TODA a tábua harmônica estivesse soando ao mesmo tempo, o tempo inteiro. É, como isso evidentemente é impossível, foi tendo umas... vai tendo uns movimentos, né... mas o negócio era tipo... basicamente isso: se eu perceber que tem uma corda que faz tempo que ninguém toca, você tentar botar ela para jogo assim... nunca deixar um som sem sair, né. Aí como tinha várias maneiras de atacar a corda, a gente levou todas (essas). Então levou vibrador, porque aí conseguia deixar o vibrador em cima de várias cordas, aí elas ficaram ressoando, a minha escovinha do baixo, né, que já tira um outro som das cordas, tinha barbantes, todo mundo com vários barbantes, para fazer que nem *Funerais*, né, como se fosse um arco, tinha copos, cada um levou um copo, uns copos de plástico para não danificar as codas, né... acabou que ((riso)) Oseas tocou tão na estiga que o bicho quebrou os copos tudinho. E aí foi isso, velho. Aí foi massa, assim, foi meio que uma grande catarse, assim, quando a gente finalmente, depois de uma hora, um trabalho do caralho, que todo mundo tinha feito, assim, chegou a hora e tava todo mundo sedento, né, para tocar. E aí foi AQUELE *free jazz*, aquela *jam* bonita lá, todo mundo com a mão na massa, som realmente emblemático aí... icônico, né? Icônico com... perdão o trocadilho... E esse é o som que tem lá no *SoundCloud*,<sup>136</sup> você deve ter escutado. Aquele som que tem lá, que são trinta minutos, aquele é o som só da performance, depois que já tinha deitado o piano. De antes da performance a gente, infelizmente, não gravou. Aí teve essa situação aí, a gente não se organizou direito com os registros, e aí faltou foto, vídeo, né... Tinha umas coisas da câmera de Vitor, mas tem pouquíssimos segundos, numa qualidade meio ruim. Infelizmente, esse registro aí não entrou tanto para a posteridade não.

---

<sup>136</sup> Disponível em: <https://soundcloud.com/artesanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Segue a transcrição da mensagem de áudio enviadas pelo entrevistado no dia 20 de julho de 2021, às 13 h 38 min.

**Matteo Ciacchi:** E uma coisa que também a gente conversou, pode ser que seja interessante para tu, né... esse planejamento todo que a gente estava fazendo é completamente dentro da proposta do Artesanato Furioso assim, que é daquela de que tudo vai dar certo sempre, assim, tentar não deixar nenhuma ponta solta. E a gente queria passar essa impressão performaticamente, né, falando agora do efeito na plateia... na verdade, isso é até um ponto até primordial, assim... A gente quis deixar tudo planejado, nos mínimos detalhes do que ia acontecer com o piano, para a gente poder, por exemplo, fazer esse processo todo em silêncio, saca? A gente falou muito sobre isso, sobre chegar como se a gente já soubesse o que estava fazendo, como se a gente já tivesse quebrado um milhão de pianos na nossa vida, sabe? Como se a gente fosse uma espécie de... de grupo de extermínio de pianos, assim, sabe... Como se não fosse uma performance, né. É claro que esse termo COMO se não fosse uma performance É uma indicação de performance bem específica, né. E a gente queria meio que dar essa... essa sensação meio de CLÍNICA mesmo, né, como se... a gente chegou a falar sobre isso, né... como se a gente fosse algum tipo de MÉDICO cirurgião, que está indo lá para... só resolver. E aí, para dar essa naturalidade, né... claro que a gente não combinou nada do tipo “ah, TEM QUE ficar em silêncio”, saca? Mas é tipo assim: reduzir a comunicação ao mínimo, né... claro que teve momentos tipo “ei, Oseas, resolve aqui, tal, num sei o quê lá... me dá aí a furadeira, o martelo...”, coisa assim, né... mais pontuais, mas tudo tipo dentro de uma atmosfera de como se a gente tivesse PLENA certeza do que a gente estivesse fazendo, né... mesmo ((rindo)) não tendo a menor ideia do que a gente estava fazendo. Então isso foi uma coisa interessante aí, que rolou. E que deu certo, né? Acho que a gente conseguiu ser bem metódico com a performance assim. Foi um negócio, que realmente um transe, assim... Muito doido assim a minha lembrança de tocar isso, que, tipo assim, né... É lá na capelinha, né, então todo o público fica ao redor da gente o tempo inteiro e... tipo assim, a gente passou uma hora e meia lá, né, entre quebrar o piano e tocar a peça, e depois veio uma galera falar comigo, tipo: “Ei, eu vi, foi massa, viu... tal... num sei o quê...”, e eu tipo: “Meu irmão... eu não tenho memória de ver você lá”, é como se eu tivesse

apagado assim, a minha percepção dos arredores. Eu não vi quem estava lá, não sei se tinha muita gente, se tinha pouca gente, quem foi que assistiu, quem não assistiu, estava... minha mente estava tão focada só ali naquele processo, processo TENSO, né... querendo ou não, tipo, culminando, né... tantos meses de preparação assim, para uma parada tão foda, que meio que meu cérebro deu esse apagão. Foi... doideira...

### Mensagens de texto

Segue a transcrição das mensagens de texto enviadas no dia 20 de julho de 2021. O texto foi copiado diretamente do aplicativo conservando seu conteúdo e grafia originais e as etiquetas de horário e data das mensagens. Os trechos omitidos são indicados pelo sinal “[...]”.

**[13:24, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** depois que a gente retirou as partes de madeira em volta das teclas, ficou fácil ir tirando de uma por uma

**[13:25, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** mas a memória específica desses detalhes pode ir se perdendo um pouco

[...]

**[13:25, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** inclusive ainda tem algumas aqui em casa

**[13:25, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** Vitor tava querendo se desfazer de umas também

**[13:26, 20/07/2021] Daniel Luna:** tem uma madeirinha em cima só pra segurar, que é parafusada só nas pontas, o resto é tudo encaixado

**[13:26, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** acho que Valério também deve ter guardado algumas

**[13:26, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** pois é

**[13:26, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** a gente tinha imaginado que seria um pouco mais difícil essa parte

**[13:26, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** mas saiu facinho

[13:26, 20/07/2021] **Daniel Luna:** Falando nisso... vcs consultaram algum pianista, ou fizeram um estudo da anatomia do piano antes? Ou foram descobrindo na experimentação?

[13:27, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** só algumas poucas partes realmente precisaram de uma certa força bruta

[13:27, 20/07/2021] **Daniel Luna:** Percebi que a Bibiana não tava...

[13:27, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** ali na pontinha do lado esquerdo da foto, onde tem um pallet, é onde ficavam Rafa, Esmeraldo e Luã

[13:28, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** Oseas acho que tá fora do quadro, mas dá pra ver aí a divisão: eu, Vitor e Valério trabalhando na parte da frente, CH e Candice organizando as rodas atrás

[13:28, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** não chegamos a consultar um pianista especificamente pra isso não

[13:28, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** mas demos uma boa olhada na anatomia do piano

[13:29, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** como a gente não tinha como ensaiar, a gente precisava chegar já tendo uma boa noção do que a gente ia se deparar

[13:29, 20/07/2021] **Daniel Luna:** massa essas informações que vc passou sobre a divisão de trabalho, pq aí as fotos fazem muito mais sentido

[13:29, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** Valério chegou a puxar uns diagramas com a construção do piano e tal

[13:29, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** pra gente planejar as ações tendo uma noção de como seria por dentro

[13:30, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** exato, isso também foi decidido

[13:30, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** agora acho que foi uma decisão do dia mesmo

[13:30, 20/07/2021] **Daniel Luna:** A parte interna é toda desmontável (justamente pra poder fazer manutenção). Eu até já dei uma mexida no meu...

[13:30, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** não lembro se chegamos a dividir essas tarefas específicas antes do dia

[13:31, 20/07/2021] **Matteo Ciacchi:** mas com certeza antes de começar a quebrar

[...]

**[13:31, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** sim, muitas partes foram bem fáceis mesmo

**[13:31, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** principalmente as madeiras de baixo que escondem o mecanismo dos pedais

**[13:32, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** se você prestar atenção, dá pra ver que na pilha dos descartes nesse momento praticamente eram só teclas e essas madeiras maiores que escondem os pedais

**[13:32, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** que foi o que saiu mais fácil

**[13:32, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** a tampa ali e tal

**[13:33, 20/07/2021] Daniel Luna:** verdade.. dando zoom dá pra ver

**[13:33, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** o que deu mais trabalho de fato foi arrancar esse suporte do teclado

**[13:33, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** as pernas e o encaixe da "gaveta" (deve ter um termo mais técnico que eu to por fora)

**[13:34, 20/07/2021] Matteo Ciacchi:** que foi onde a porrada de Oseas veio bem a calhar

## APÊNDICE H – MENSAGENS DE TEXTO DE CH MALVES

Trechos de conversa com Ch Malves (Carlos Henrique de Moraes Alves), integrante do Artesanato Furioso, via mensagens de texto enviadas no dia 6 de maio de 2020 através do aplicativo de mensagem instantânea *Whatsapp*. O texto foi copiado diretamente do aplicativo conservando seu conteúdo e grafia originais e as etiquetas de horário e data das mensagens. Os trechos omitidos são indicados pelo sinal “[...]”. A publicação da transcrição foi autorizada pelo remetente.

**[10:59, 06/05/2020] Ch Malves:** Te mandei email agora.. Hj ainda reviso aquele trabalho e te mando as informações sobre o prcesso... Eu toque ela<sup>137</sup> oficialmente 5 vezes, tem os ensaios registrados tb. Ai te mando um apanhando sobre a montagem. No trabalho que apresentei em portugal lanço muito a ideia do processo criativo utilizando uma análise morfológica e dentro da linha de trabalho desenvolvido pelo artesanato.

[...]

**[11:04, 06/05/2020] Ch Malves:** A do artigo eh uma apresentação que fiz na radegundes

**[11:04, 06/05/2020] Ch Malves:** A terceira eu acho..

[...]

**[11:05, 06/05/2020] Ch Malves:** A versão da radegundes eh a que gosto mais.. A luz ficou melhor, candice tava tb, a sonoridades e gestos ficaram mais bem resolvidas pra mim tb.

[...]

---

<sup>137</sup> Referindo-se a *Child of Tree*, de John Cage.

[11:07, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Achei estranho que na tabela que tem no artigo tem um trecho de 30s depois da sessão do cacto. Tentei calcular a duração das partes, mas os números não batem.

[11:08, 06/05/2020] **Ch Malves:** Eh.. Era diferente

[11:09, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Pq lá vc bota a duração de cada instrumento, mas não coloca a divisão das partes (que seriam de 2 a 4 partes com duração de 1, 2, 3 ou 4 min, pelo que eu entendi da partitura).

[...]

[11:34, 06/05/2020] **Ch Malves:** Show.. N tinha esse artigo aqui era a versão estendida. De fato, essa partitura era de uma versão paralela, fiz muitas. O uso dela era pra explicar como saímos daquela primeira partitura original pra aquele diagrama. Preciso ver se tenho a versão dela em vídeo.

[11:35, 06/05/2020] **Ch Malves:** Em todo caso, as versões feitas no artesanato derivam dessas instruções.

[11:39, 06/05/2020] **Ch Malves:** Existe uma coisa interessante que é a prerrogativa do performer. Em vários momentos, dps de ter passado por esse processo, vc vai estruturando as novas versoes de acordo com suas escolhas (Bibiana tratou melhor isso na tese dela)

[11:40, 06/05/2020] **Ch Malves:** Existiram versões onde eu pegava os objetos ques estavam a vista pra tocar e só organizava eles em oito minutos, pulava a parte do sorteio.

[11:42, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Então só pra esclarecer. Você divide as partes seguindo o método do Cage (a tabela de 4). Depois distribui os instrumentos por sorteio, subdividindo o tempo de cada parte entre seus respectivos instrumentos e depois fixa o tempo de cada instrumento. É isso?

[11:42, 06/05/2020] **Ch Malves:** Aparentemente o "sorteio" em si é um artifício que o compositor coloca pra garantir alguma diversidade. A gente viu que nem sempre isso garante.

[11:45, 06/05/2020] **Ch Malves:** É naquele diagrama eu usei o exemplo do cage. Com 2 partes, na parte 1 a maioria dos instrumentos...

[...]

**[11:47, 06/05/2020] Daniel Luna:** O que eu tava observando é que tem algumas versões em que a pessoa usa vários instrumentos ao mesmo tempo, ou reutilizam instrumentos que já foram usados. Mas no início Valério tinha me dito que o certo seria usar um de cada vez e não retornar ao que já foi utilizado. Mas pelo eu consegui entender da partitura não tem nada que indique isso. Enfim, estou tentando traçar o que foi decisão de vocês e onde vocês apenas seguiram a instrução da partitura.

**[11:49, 06/05/2020] Ch Malves:** Legal é isso mesmo. Tem muita gente que simplismente toca sem saber que a partitura existe.

**[11:49, 06/05/2020] Ch Malves:** Só com a ideia dos timbres de plantas.

**[11:50, 06/05/2020] Daniel Luna:** Aí empaquei nessa questão da divisão, pq seguindo esses esquema de tocar um de cada vez, pelo vídeo não dá pra identificar a divisão primária das partes. Ou seja, não soa como se fossem 2-4 partes subdivididas. De fato soa como se fossem 10 partes. A menos que se leve em conta a proporção de tempo. Aí teríamos 2 partes, uma com 9 instrumentos pouco usados, e uma com o solo de cacto.

**[11:50, 06/05/2020] Ch Malves:** O artigo que usei de referencia fala isso.

**[11:51, 06/05/2020] Ch Malves:** Isso, sonoramente se torna impossível intuir qq organização previa de grupos.

**[11:51, 06/05/2020] Ch Malves:** Percebendo isso é que fui flexibilizando...

**[11:52, 06/05/2020] Ch Malves:** Isso pra mim é a parte legal de comparar a sonoridade com a partitura original.

**[11:52, 06/05/2020] Daniel Luna:** Mas claro que não quero entrar no mérito "acerto" e "erro". Esse julgamento não é relevante pra o que tô pesquisando. Só quero identificar o que de fato resulta de decisões ativas e criativas.

**[11:52, 06/05/2020] Ch Malves:** Ela se distancia totalmente.

**[11:53, 06/05/2020] Daniel Luna:** Justamente pra dar relevo à performance em si e às suas especificidades.

**[11:53, 06/05/2020] Ch Malves:** Só esse contraste entre partitura e execução já deixa claro.. No caso de child of tree acho que foi negligencia dos performers mesmo.

[11:53, 06/05/2020] **Ch Malves:** A maioria dos videos no youtube é assim..

[11:54, 06/05/2020] **Ch Malves:** Mas isso de fato não importa...

[11:54, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Aquela do cara que "une" música e dança [...]

[11:56, 06/05/2020] **Ch Malves:** Kkk christopher shults.. Hehe acho que eh esse cara.

[11:56, 06/05/2020] **Ch Malves:** Ele fez o artigo que uso de referencia hehe..

[11:57, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Achei muito mais proveitosa a proposta de vocês de valorizar a ausência de relação entre a música e a dança e o contraste entre o volume sonoro e a sutileza dos gestos, do que a ideia do cara de ficar correndo e pulando no palco (que acaba criando uma conexão entre o movimento e o som).

[11:57, 06/05/2020] **Ch Malves:** [...] mas uma.vez percebemos que entendet a partitura original n garante uma performance robusta

[11:59, 06/05/2020] **Ch Malves:** Pois eh... O artigo que vc tem e sobre isso. Deixamos colocado uma semente.. Daí trabalhar nessa linha garante muito mais que sorteio um resultado com efeito desejado.

[11:59, 06/05/2020] **Ch Malves:** Vc percebe uma total interpretação forçada

[12:01, 06/05/2020] **Ch Malves:** No caso, na performance do shults.. Busque o artigo dele, é legal ver como ele destrincha a partitura, porém só decisão tosca na hora de toxar

[12:04, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Eu dei uma olhada.

[12:04, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Tem um no blog dele também (baseado numa palestra que ele fez)

[12:04, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Ele até assume os equívocos.

[12:04, 06/05/2020] **Ch Malves:** Isso...

[12:05, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Usei o exemplo dele como contraste.

[12:05, 06/05/2020] **Ch Malves:** É, tem uma anedota chatíssima com o cage, sobre os grupos..

[12:07, 06/05/2020] **Daniel Luna:** Enquanto ele tá preocupado em "acertar" (o cara liga e manda carta pro Cage pra tirar dúvida de um detalhe que nem tem tanta importância), ou seja, aquela ideia de obrigação e fidelidade com a partitura, o foco do Artesanato é a performance em si e as potencialidades do resultado.

**[12:08, 06/05/2020] Ch Malves:** Perfeito, isso aí, a resposta do cage denuncia isso. E totalmente sarcástica, manda o cara pra outro labirinto

**[12:09, 06/05/2020] Daniel Luna:** A impressão que tive é que o Shultis ainda tá muito preso àquela ideia da tradição, sempre se perguntando "Como é que se toca isso?"

**[12:10, 06/05/2020] Daniel Luna:** Querendo fechar o que é aberto.

**[12:12, 06/05/2020] Ch Malves:** Com certeza, essa mentalidade vigente. O que o artesanato propõe seria somente um processo de criação para fugir desse beco.

**[12:12, 06/05/2020] Ch Malves:** Quando abrimos pro teatro fica mais claro o quanto não ajuda em nada esse tipo de pensamento.

**[12:14, 06/05/2020] Ch Malves:** Dá uma olhada no capítulo da montagem de corporel, uso os treinos de teatro para falar sobre isso.

**[12:16, 06/05/2020] Daniel Luna:** Só tem que tomar cuidado com as palavras ao tratar desse assunto pra não interpretarem como uma "anarquia musical"

**[12:16, 06/05/2020] Daniel Luna:** A galera tende a ir pros extremos...

**[12:16, 06/05/2020] Ch Malves:** Sim, os jargões está no livro de valério hehe mas é tentador jogar tudo as favas hehe

**[12:17, 06/05/2020] Daniel Luna:** Quando a pessoa fala pode parecer um grito de revolta querendo acabar com o sistema e a tradição.

**[12:18, 06/05/2020] Ch Malves:** De fato, o ponto tá no processo criativo. A gente já conseguiu colocar o performer de volta no jogo. Já temos resultados eficientes disso. Tem bastante terreno

## APÊNDICE I – MENSAGENS DE TEXTO DO GRUPO *WHYPATTERNS\_BIG BAND*

Trechos de conversas no grupo *whypatterns big band*, grupo criado no aplicativo de mensagem instantânea *Whatsapp* para comunicação entre os membros do *whypatterns\_*. O texto foi copiado diretamente do aplicativo conservando seu conteúdo e grafia originais e as etiquetas de horário e data das mensagens. Para indicar a mensagem enviadas como resposta foi acrescentada a indicação “em resposta a” seguida da transcrição da mensagem à qual se refere em fonte menor com recuo. Os trechos omitidos são indicados pelo sinal “[...]”. A publicação da transcrição foi autorizada pelos membros do grupo. Para facilitar a consulta os trechos transcritos estão organizados por assunto e data.

### **Vitor Có fala sobre os grupos derivados do Artesanato Furioso**

**[17:17, 02/02/2021] Vitor Có:** Duas iniciativas que surgiram influenciadas pelo Artesanato Furioso, mas fora dele

**[17:17, 02/02/2021] Vitor Có:** É o Trio Pó de Serra (eu e matteo e leandro) e o Próprio Selo Fictício.

**[17:18, 02/02/2021] Vitor Có:** Tipo o selo Fictício ele é quase o Artesanato Furioso sem o Valério....rssss em sua composição de membros

**[17:18, 02/02/2021] Vitor Có:** pq ele surge com a proposta de distribuir as nossas músicas.

**[17:19, 02/02/2021] Vitor Có:** O Whypatterns\_ depois ficou autonomo

### **Luã Brito e Matteo Ciacchi falam sobre a grafia dos nomes do *whypatterns\_e club Silencio***

**[17:21, 02/02/2021] Daniel Luna:** Outra dúvida:

- whypatterns\_ ou Whypatterns\_
- club Silencio, Club Silencio ou Club Silêncio

**[17:25, 02/02/2021] Luã Brito:** Fala Daniel, \_whypatterns

**[17:25, 02/02/2021] Luã Brito:** E club Silencio

[17:25, 02/02/2021] **Luã Brito:** Mas a própria confusão em nomear Ja e um mote

[17:25, 02/02/2021] **Luã Brito:** Pra discussão

[17:26, 02/02/2021] **Luã Brito:** Pq cada vez que a gente dizia o nome o pessoal sempre digitava errado

[17:29, 02/02/2021] **Daniel Luna:** o "\_" é antes?

[17:30, 02/02/2021] **Luã Brito:** É<sup>138</sup>

[17:30, 02/02/2021] **Luã Brito:** Eu acho

[17:30, 02/02/2021] **Luã Brito:** Kkkk

[17:31, 02/02/2021] **Luã Brito:** Nesse cartaz aí tá depois

[17:31, 02/02/2021] **Luã Brito:** Põe depois mas daí tu fala dessa coisa da variedade dos nomes

[17:31, 02/02/2021] **Luã Brito:** No club Silencio já ouvi gente falando CLUBE DO SILÊNCIO

[17:32, 02/02/2021] **Luã Brito:** mas o título club Silencio vem de uma cena do filme mulholland drive do David lynch, se quiser sacar depois no YouTube, já serve como nota de rodapé kkkk

[...]

[21:13, 03/02/2021] **Matteo Ciachi em resposta a:**

[17:29, 02/02/2021] **Daniel Luna:** o "\_" é antes?  
não!

[21:13, 03/02/2021] **Matteo:** é depois

[21:13, 03/02/2021] **Matteo:** whypatterns\_

[21:14, 03/02/2021] **Matteo:** só é \_whypatterns no email

[21:14, 03/02/2021] **Matteo:** pra complicar nossa memória

**Vitor Có fala sobre a participação de Luã Brito e Nyka Barros no Artesanato**

**Furioso**

---

<sup>138</sup> Informação equivocada, corrigida posteriormente por Matteo Ciacchi em 3 fev. 2021.

**[18:33, 02/02/2021] Vitor Có:** Sim Luã é quem garantia a técnica, sem ele nada funcionava.

**[18:33, 02/02/2021] Vitor Có:** Rsss

**[18:34, 02/02/2021] Vitor Có:** Tem Nyka também que era diretora cênica do artesanato Furioso. Acho que isso era um diferencial do artesanato dos outros grupos

**[18:35, 02/02/2021] Vitor Có:** Deve ser raro os grupos de Música que tem diretora cênica

#### **Matteo Ciacchi fala sobre a primeira apresentação do whypatterns\_**

**[21:15, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** na verdade a primeiríssima tocada de whypatterns\_ foi no Ciclo das Quartas em 2014

**[21:16, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** minto, 2015

**[21:16, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** <https://www.youtube.com/watch?v=SvR4mWFRVD8>

**[21:16, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** 28 de janeiro de 2015

**[21:17, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** mas o grupo foi formado pra tocar no Artesanato Furioso mesmo

**[21:17, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** só que rolou essa tocada antes

**[21:20, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** e teve também essa tocada antes

**[21:20, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** <https://whypatterns.bandcamp.com/album/ao-vivo-ccta>

**[21:20, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** no dia 21 de abril

**[21:20, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** foi o concerto de inauguração da galeria lavandeira

**[21:20, 03/02/2021] Vitor:** Eu participei de 3 Whypatterns\_ fora do AF:

**[21:20, 03/02/2021] Vitor:** Blitzkrieg Noise, comparticom e Asmr

**[21:20, 03/02/2021] Matteo Ciacchi:** a primeira aparição de whypatterns\_ no Artesanato Furioso foi em 12 de maio, nessa edição

<https://www.facebook.com/events/1591036734514741/>

[21:21, 03/02/2021] **Matteo Ciacchi:** tocamos Cinema Interior de Rafa e foi a segunda vez que tocamos Quatre Fois

[21:21, 03/02/2021] **Matteo Ciacchi:** então teve dois shows de whypatterns\_ antes do AF: no Capim Santo em jan 2015 no Ciclo das Quartas e no CCTA em abr 2015 na abertura da Lavandeira

### **Vitor Có e Matteo Ciacchi falam sobre o Trio Pó-de-Serra**

[16:12, 27/04/2021] **Vitor Có:** O Trio Pó de Serra não aconteceu no artesanato furioso

[16:13, 27/04/2021] **Vitor Có:** Ele não tem vínculo nenhum com o artesanato

[16:13, 27/04/2021] **Matteo Ciacchi:** isso, foi um evento produzido por nós

[16:13, 27/04/2021] **Matteo Ciacchi:** tem vínculo com o AF na medida em que eu e Vitor já vinhamos trabalhando juntos no AF

[16:13, 27/04/2021] **Vitor Có:** Você pode falar que tem influências

[16:14, 27/04/2021] **Matteo Ciacchi:** antes do Trio, Leandro só tocou em um concerto do AF

[16:14, 27/04/2021] **Matteo Ciacchi:** é um desdobramento, mas não um projeto do AF

## APÊNDICE J – PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO ARTESANATO FURIOSO

Segue a catalogação produzida ao longo desta pesquisa das apresentações realizadas pelo Artesanato Furioso em sua fase na UFPB durante o período entre 2014 e 2021. As apresentações realizadas durante a fase em Belém-PA já foram registradas por Fábio Cavalcante no site *FGC Produções*.<sup>139</sup> É possível que algumas das informações apresentadas abaixo estejam incompletas ou imprecisas. Em alguns casos foram encontradas divergências entre as informações apresentadas em fontes diferentes. Quando possível, membros do Artesanato Furioso foram consultados para confirmar quais informações estão correta. Como fontes foram utilizados principalmente o *release* produzido pelo Artesanato Furioso para a seleção do edital do *Rumos Itaú Cultural* de 2015–2016 (ARTESANATO FURIOSO, [2015]), os eventos publicados no *Facebook*, as gravações de áudio e vídeo publicadas no *YouTube*, *SoundCloud*, *Bandcamp* e *Facebook*, além do material encontrado nos arquivos do Artesanato Furioso e informações coletadas diretamente com os participantes do projeto. Foram acrescentadas também algumas produções dos desdobramentos do Artesanato Furioso como o *whypatterns\_*, *Club Silencio*, *Trio Pó-de-Serra*. O catálogo está organizado cronologicamente subdividido em seções para cada ano. Ao final há duas seções separadas onde estão listadas as performances remotas (2019–2021) e os álbuns publicados pelo Selo Fictício.

### 2014

#### TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 7 maio 2014, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://facebook.com/events/576330159131630>

Repertório	Participantes
<b>Reason Study #4</b> 2014 (estreia)	<b>Didier Guigue</b> eletrônica
	<b>Paralela Cia de Dança</b> dançarinhas: Joyce Barbosa (direção), Vanessa Queiroga, Lilian Maranhão, Aretha Paiva

<sup>139</sup> Disponível em: <https://fgcproducoes.fabiocavalcante.com/artistas/fabio-cavalcante/artesanato-furioso/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Repertório	Participantes
<b>Sem título Nº 75</b> 2014 (estreia)	<b>José Henrique Padovani &amp; Esmeraldo Pergentino</b> eletrônica
<b>Entredentes</b> 2014 (estreia)	<b>Valério Fiel da Costa</b> difusão acusmática
<b>Enchente IV</b> 2014 (estreia)	<b>Heather Dea Jennings</b> eletrônica  <b>Lue Maia</b> percussão

### TEMPORADA 1, EPISÓDIO 2 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 5 jun. 2014, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/502728786493308>

Repertório	Participantes
<b>Aria</b> John Cage, 1958	<b>Christiane Alves</b> canto
<b>Jabulani</b> Esmeraldo Pergentino, 2014 (estreia)	<b>Didier Guigue</b> flauta baixo  <b>Esmeraldo Pergentino</b> eletrônica ao vivo
<b>Estados Unidos II</b> Rafel Sarpa, 2011	<b>Esmeraldo Pergentino, Matteo Ciacchi &amp; Rafa Diniz</b> guitarra fixa tocada com acessórios
<b>Constelações Harmonicas</b> Luís Passos, 2004	<b>Luís Passos</b> difusão acusmática
<b>Body and Act</b> Rafa Diniz, 2014 (estreia)	<b>Christiane Alves</b> canto  <b>Rafa Diniz &amp; José Henrique Padovani</b> eletrônica ao vivo
<b>Pranayama</b> Valério Fiel da Costa, 2009	<b>Valério Fiel da Costa &amp; Ch Malves</b> voz, percussão, sons gravados

### TEMPORADA 1, EPISÓDIO 3 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 3 jul. 2014, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Flor e Nuvem</b> Valério Fiel da Costa, 2014 (estreia)  Texto: Cecília Meireles (“Inscrição”)	<b>Renata Simões</b> violino e canto  <b>Jorge Bweres</b> direção cênica	Vídeo: <a href="https://youtu.be/SAYcTc46zJs">https://youtu.be/SAYcTc46zJs</a>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Bagaço</b> Duo +Um	<b>Duo +Um</b> dança: Rafaela Amorim violoncelo: Tânia Neiva	

### TEMPORADA 1, EPISÓDIO 4 — Músicas Acusmáticas

**Data:** 4 set. 2014, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório
<b>Si bemol</b> Reginaldo Carvalho, 1956
<b>A Escada Infinita</b> Alexandre Fenerich, 2005
<b>Náufragos (Partes I, II e VI)</b> Didier Guigue, 2000
<b>Insônia</b> Valério Fiel da Costa, 2003
<b>Locus</b> Cristina Dignart, 2010
<b>Círculos Ceifados</b> Rodolfo Caesar, 1997

### TEMPORADA 1, EPISÓDIO 5 — Músicas Radicais & Poesia Concreta!

**Data:** 9 out. 2014, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Capoeira</b> Heather Dea Jennings, 2011	<b>Elke Beatriz Riedel &amp; Heather Dea Jennings</b> sopranos	Vídeo: <a href="https://youtu.be/3vQrTC4yMto">https://youtu.be/3vQrTC4yMto</a>
<b>Die Volksmilchserenade</b> Didier Guigue, 1977	<b>Leonardo Claudino</b> berimbau <b>Lailson Toscano</b> narrador <b>Sigrid Hultin</b> artista	Vídeo: <a href="https://youtu.be/jNnXG9-V6g">https://youtu.be/jNnXG9-V6g</a>

Repertório	Participantes	Gravações
<i>Limiar</i> Valério Fiel da Costa, 2007	<b>Valério Fiel da Costa</b> regência  <b>Didier Guigue, Esmeraldo Pergentino, Rafael Diniz, Luã Brito, Matteo Ciacchi, Lue Maia, Lucas Freire &amp; Djair Roberto</b> rói-róis  <b>Ch Malves</b> thunder drum	Vídeo: <a href="https://youtu.be/mKcs8LqrIkI">https://youtu.be/mKcs8LqrIkI</a>

**TEMPORADA 1, EPISÓDIO 6 — Ambiências Musicais convida o Artesanato Furioso (UFPB)**

**Data:** 9 dez. 2014, 20 h.

**Local:** Casa Cosmopopeia, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1497040713917807>

Repertório	Participantes
<i>Tierkreis</i> Karlheinz Stockhausen, 1974–75	<b>Valério Fiel da Costa &amp; Ch Malves</b> objetos amplificados, molhos, apitos
<i>Campo Minado</i> Valério Fiel da Costa, 2002	<b>Luã Brito &amp; Esmeraldo Pergentino</b> guitarras elétricas
<i>Música para terça</i> Valério Fiel da Costa, 2002	<b>Anselmo Martins de Sousa &amp; Anselmo Martins de Sousa</b> trompetes
[?] Esmeraldo Pergentino	<b>Daniel da Silva</b> trombone  <b>Matthews Domingues</b> tuba  <b>Ian Gonçalves Correia</b> violino  <b>Carlos Dowling</b> projeções

**Obs:** Não foram encontrados o título da composição de Esmeraldo Pergentino, nem a instrumentação e os performers de cada peça apresentada. Na coluna “Participantes” estão agrupados todos os participantes do concerto, sem divisão de acordo com as peças tocadas.

## 2015

### **AO VIVO CCTA – Inauguração da Galeria Lavandeira (whypatterns\_)**

**Data:** 21 abr. 2015.

**Local:** Pátio do CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Álbum do Bandcamp:** <https://whypatterns.bandcamp.com/album/ao-vivo-ccta>

**Playlist do SoundCloud:** <https://soundcloud.com/whypatterns/sets/ao-vivo-no-ccta>

<b>whypatterns_</b> vibrafone, percussão e objetos amplificados: Ch Malves guitarra elétrica preparada: Luã Brito baixo elétrico preparado: Matteo Ciacchi	<b>Projeções</b> Rafa Diniz
<hr/>	
<b>Repertório</b>	<b>Gravações</b>
<b>1Lá</b> Esmeraldo Pergentino	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/1l">https://whypatterns.bandcamp.com/track/1l</a> <a href="https://soundcloud.com/whypatterns/1la">https://soundcloud.com/whypatterns/1la</a>
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_, 2015	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/quatre-fois">https://whypatterns.bandcamp.com/track/quatre-fois</a> <a href="https://soundcloud.com/whypatterns/quatre-fois">https://soundcloud.com/whypatterns/quatre-fois</a>
<b>whypatterns_pt. 1</b> whypatterns_, 2015	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/whypatterns-pt-1">https://whypatterns.bandcamp.com/track/whypatterns-pt-1</a> <a href="https://soundcloud.com/whypatterns/whypatterns-pt-1">https://soundcloud.com/whypatterns/whypatterns-pt-1</a>
<b>whypatterns_pt. 2</b> whypatterns_, 2015	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/whypatterns-pt-2">https://whypatterns.bandcamp.com/track/whypatterns-pt-2</a> <a href="https://soundcloud.com/whypatterns/whypatterns-pt-2">https://soundcloud.com/whypatterns/whypatterns-pt-2</a>

### **TEMPORADA 2, EPISÓDIO 1 – Ambiências Musicais IV**

**Data:** 21 abr. 2015.

**Local:** Casa Cosmopopeia, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1617094298534016>

<b>Repertório</b>	<b>Participantes</b>	<b>Gravações</b>
<b>Child of Tree</b> John Cage, 1975	<b>Ch Malves</b> materiais vegetais amplificados <b>Candice Didonet</b> dança	Vídeo: <a href="https://youtu.be/m0-6fXZJ4qU">https://youtu.be/m0-6fXZJ4qU</a>
<b>[D]</b> Esmeraldo Pergentino, 2015	<b>Esmeraldo Pergentino</b> eletrônica ao vivo <b>Didier Guigue</b> sintetizador <b>Sergio Aires</b> flauta	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Matinais</b> Valério Fiel da Costa, 2004	<b>Renata Simões</b> violino  <b>Tânia Neiva</b> violoncelo  <b>Matteo Ciacchi &amp; Valério Fiel da Costa</b> violões	

### TEMPORADA 2, EPISÓDIO 2 – Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 12 maio 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1591036734514741>

Repertório	Participantes
<b>Agamenum</b> Oseas Bernardo, 2015 (estreia)	<b>Bibiana Bragagnolo</b> piano expandido
<b>Cinema Interior</b> Rafa Diniz, 2015 (estreia)	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves
<b>Contrabandistas de Jeans Furiosos até as Narinas</b> Henrique Iwao, 2004	acusmática
<b>Sereias</b> Valério Fiel da Costa, 2003	<b>Ch Malves &amp; Valério Fiel da Costa</b> objetos atritamos em placas de pedra
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves  <b>Rafa Diniz</b> pirate max

### TEMPORADA 2, EPISÓDIO 3 – Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 17 jun. 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/829087903841969>

Repertório	Participantes
<b>UrSiroco</b> Maryson Borges, 2014 (estreia)	<b>Eduardo Lima</b> clarinete
<b>ch.lyn</b> Rafa Diniz, 2014 (estreia)	acusmática
<b>For 1, 2 or 3 People</b> Christian Wolff, 1974	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves

Repertório	Participantes
<b><i>Escrito com o Corpo</i></b> Bernardo Barros, 2004	acusmática
<b><i>A Asa e a Serpente</i></b> <i>I. Carranca</i> <i>II. Lanterna de Afogados</i> Valério Fiel da Costa, 2010	<b>Adriano Cabral</b> narrador  <b>Valério Fiel da Costa</b> thunder drum  <b>Esmervaldo Pergentino</b> eletrônica  <b>Nuriey Castro</b> sintetizador  <b>Ch Malves &amp; Lue Maia</b> cítaras amplificadas  <b>Nyka Barros</b> direção

#### TEMPORADA 2, EPISÓDIO 4 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 21 jul. 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes
<b><i>Improviso em Branco e Preto: Carta às Videntes</i></b> Mário Del Nunzio, 2004	acusmática
<b><i>Marilia Range</i></b> Valério Fiel da Costa, 2009	acusmática
<b><i>Antes que Seja Tardé</i></b> Didier Guigue, 2015	<b>Didier Guigue</b> eletrônica
<b><i>Mr. Smith In Rodhesia</i></b> Åke Hodell, 1970	acusmática

#### TEMPORADA 2, EPISÓDIO 5 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 15 set. 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1497892040525437>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>0'00"</b> John Cage, 1962	ação amplificada	
<b><i>The King of Denmark</i></b> Morton Feldman, 1963	<b>Ch Malves</b> percussão	Vídeo: <a href="https://youtu.be/EWbC_HlcBOE">https://youtu.be/EWbC_HlcBOE</a> Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artesanato-furioso/king-of-denmark">https://soundcloud.com/artesanato-furioso/king-of-denmark</a>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>December 52</b> Earle Brown, 1952	<b>Luã Brito, Filipe Lins &amp; Valério Fiel da Costa</b> guitarras elétricas	
<b>Trio</b> <i>I. Kagerô</i> <i>II. Koharashi</i> Maryson Borges, 2014 (estreia)	<b>Caio Freire</b> violino <b>Italo Rafael</b> violoncelo <b>Bibiana Bragagnolo</b> piano	Vídeo: <a href="https://youtu.be/8YprCIWC3-U">https://youtu.be/8YprCIWC3-U</a>
<b>Cidade Fantasma</b> Valério Fiel da Costa, 2008	<b>Bibiana Bragagnolo &amp; Manoel</b> <b>Teophilo</b> teclado <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados <b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi vibrafone: Ch Malves	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artsanato-furioso/cidade-fantasma">https://soundcloud.com/artsanato-furioso/cidade-fantasma</a>

## TEMPORADA 2, EPISÓDIO 6 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 19 set. 2015, 20 h.

**Local:** Escola de Música da UFRN.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/533089523509643>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Primeiras Sensações: Causa e Efeito</b> Leonardo M. Pereira, 2015 (estreia)	<b>Ariadena Mendes</b> voz <b>Jane Eyre</b> flauta <b>Fernando Menino</b> vibrafone <b>Leonardo Pereira</b> guitarra elétrica <b>Andre Valentim</b> piano <b>Douglas Almeida Bueno</b> percussão	
<b>Capoeira</b> Heather Dea Jennings, 2011	<b>Elke Beatriz Riedel &amp; Heather Dea Jennings</b> sopranos <b>Leonardo Claudino</b> berimbau <b>Lailson Toscano</b> narrador	
<b>Reason Study 1C</b> Didier Guigue, 2003	acústica	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Prelúdio Irimiás</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Baum's Sensations</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Vozes da Deriva</b> Valério Fiel da Costa, 2015 (estreia)	<b>Christiane Alves</b> soprano <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados <b>Nyka Barros</b> direção cênica	
<b>Vaos</b> Rafa Diniz, 2015 (estreia)	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/whypatterns/vaos">https://soundcloud.com/whypatterns/vaos</a>

#### TEMPORADA 2, EPISÓDIO 7 – Ambiências Musicais VI

**Data:** 24 set. 2015, 20 h.

**Local:** Casa Cosmopopeia, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/615674255242116/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>0'00"</b> John Cage, 1962	ação amplificada	
<b>Vaos</b> Rafa Diniz, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves	Vídeo: <a href="https://youtu.be/r4bJ1m2jx1w">https://youtu.be/r4bJ1m2jx1w</a>
<b>Reason Study 1B</b> Didier Guigue	acústica	
<b>Prelúdio Irimiás</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Baum's Sensations</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Vozes da Deriva</b> Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Christiane Alves</b> soprano <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados <b>Nyka Barros</b> direção cênica	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves	Vídeo: <a href="https://youtu.be/DEB-JtWIC2k">https://youtu.be/DEB-JtWIC2k</a>

## TEMPORADA 2, EPISÓDIO 8 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 20 out. 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/783279668484187/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>MIDIsculpe</b> Arimatéia de Melo, 2015 (estreia)	acusmática	
<b>Prelúdio</b> Three Little Monkeys, 2015	<b>Three Little Monkeys (TLM)</b> controller e eletrônica: Caio Gomez baixo elétrico e eletrônica: Thiago Trapo MPC e eletrônica: João Cassiano	
<b>Eclipse</b> Three Little Monkeys, 2015	<b>Three Little Monkeys (TLM)</b> controller e eletrônica: Caio Gomez baixo elétrico e eletrônica: Thiago Trapo MPC e eletrônica: João Cassiano	
<b>Vãos</b> Rafa Diniz, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi circuit bending e sons gravados: Ch Malves	
<b>Segunda-Feira, Sol de Inverno</b> Rafa Diniz, 2015 (estreia)	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Baum's Sensations</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Vozes da Deriva</b> Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Christiane Alves</b> soprano <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados <b>Nyka Barros</b> direção cênica	<a href="https://soundcloud.com/artsanato-furioso/vozes-da-deriva-2015-valerio-fiel-da-costa">https://soundcloud.com/artsanato-furioso/vozes-da-deriva-2015-valerio-fiel-da-costa</a>

## TEMPORADA 2, EPISÓDIO 9 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 31 out. 2015, 20 h.

**Local:** Galeria Archidy Picado, Funesc, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1077150065663334/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Reason Study 1A</b> Didier Guigue, 2003	acusmática	
<b>Segunda-Feira, Sol de Inverno</b> Rafa Diniz, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Baum's Sensations</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	
<b>Vãos</b> Rafa Diniz, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi circuit bending e sons gravados: Ch Malves	
<b>s_Septem</b> Rafa Diniz, 2015 (estreia)	acusmática	<a href="https://soundcloud.com/rafa-diniz/s_septem-2015">https://soundcloud.com/rafa-diniz/s_septem-2015</a>
<b>Voo de Caminá</b> Valério Fiel da Costa, 2010 (estreia)	<b>Luã Brito</b> copos de cristal amplificados <b>Valério Fiel da Costa</b> copos de cristal amplificados e sons gravados	
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_, 2015	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi circuit bending e sons gravados: Ch Malves	

## TEMPORADA 2, EPISÓDIO 10 — Músicas Radicais & Experimentais

**Data:** 17 nov. 2015, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/510004025844770/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Voo de Caminá</b> Valério Fiel da Costa, 2010	<b>Luã Brito</b> copos de cristal amplificados <b>Valério Fiel da Costa</b> copos de cristal amplificados e sons gravados	
<b>s_Septem</b> Rafa Diniz, 2015	acusmática	<a href="https://soundcloud.com/rafa-diniz/s_septem-2015">https://soundcloud.com/rafa-diniz/s_septem-2015</a>
<b>O que só existe em nome; que não é real</b> Felipe Lins, 2015 (estreia)	<b>Felipe Lins</b> guitarra preparada	

Repertório	Participantes	Gravações
<b><i>Funerais 3?</i></b> Valério Fiel da Costa, 2015	acusmática	
<b><i>all states, Electrified</i></b> Rafa Diniz, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica e snare drum: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	

### JOHN CAGE: CONCERTO FOR PREPARED PIANO AND CHAMBER ORCHESTRA

**Data:** 27 nov. 2015.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravação
<b><i>Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra</i></b> John Cage, 1950–51 (estreia brasileira)	<b>Bibiana Bragagnolo</b> piano preparado <b>OSUFPB</b> orquestra de câmara <b>Carlos Anísio</b> regência <b>Valério Fiel da Costa</b> coordenação	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7vE5Pz_qTP/">https://fb.watch/7vE5Pz_qTP/</a>

### ARTESANATO FURIOSO NO XIII ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSITORES UNIVERSITÁRIOS

**Data:** 1 dez. 2015.

**Local:** Auditório do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP.

**Página do Facebook:** <https://www.facebook.com/ENCUN2015/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b><i>Quatre Fois</i></b> Didier Guigue, 1980 Versão: Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico tocado com acessórios <b>Valério Fiel da Costa</b> roi-roi, cadeira, sopros, grãos e percussão	
<b><i>Voo de Caminá</i></b> Valério Fiel da Costa, 2010	<b>Valério Fiel da Costa &amp; Matteo Ciacchi</b> taças de cristal e sons gravados	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/fieldacosta/voo-de-camina">https://soundcloud.com/fieldacosta/voo-de-camina</a>

**[IBR98] VALÉRIO FIEL DA COSTA NO IBRASOTOPE**

**Data:** 4 dez. 2015. **Local:** Ibrasotope, São Paulo, SP.

Repertório	Participantes	Gravação
<b>Voo de Caminá</b> Valério Fiel da Costa, 2010	<b>Valério Fiel da Costa</b> taças de cristal, laptop e apito de pássaro amplificado	Áudio (concerto completo): <a href="https://soundcloud.com/fieldacosta/ibr98-valerio-fiel-da-costa-no-ibrasotope-04122015">https://soundcloud.com/fieldacosta/ibr98-valerio-fiel-da-costa-no-ibrasotope-04122015</a>
<b>Hellnoisedrone</b> Valério Fiel da Costa, 2014	<b>Matteo Ciacchi</b>	
<b>Madrigal</b> Valério Fiel da Costa, 2005	<b>Jean-Pierre Caron</b> taças de cristal e baixo elétrico <b>Mário Del Nunzio</b> laptop e sintetizador guitarra elétrica	

**2016**

**WHYPATTERNS\_ & CLUB SILENCIO EM UIRÁUNA E SOUSA-PB**

**Data:** jan. 2016 **Local:** Uiraúna e Sousa, PB.

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_ & club Silencio, 2016	<b>whypatterns_</b> baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves <b>club Silencio</b> eletrônica: Rafa Diniz	Vídeo: <a href="https://youtu.be/_wb5NoqUzlk">https://youtu.be/_wb5NoqUzlk</a> <a href="https://fb.watch/8hzDXGIMlj/">https://fb.watch/8hzDXGIMlj/</a>
<b>All States Electrified</b> Rafa Diniz, 2015	<b>whypatterns_</b> percussão: Ch Malves <b>club Silencio</b> tape: Rafa Diniz	Vídeo: <a href="https://vimeo.com/152777556">https://vimeo.com/152777556</a> <a href="https://fb.watch/8hzeFxn8gp/">https://fb.watch/8hzeFxn8gp/</a>

**TEMPORADA 3, EPISÓDIO 1 — Artesanato Furioso**

**Data:** 16 mar. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/572858739549961/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Music for Marcel Duchamp</b> John Cage, 1947 Vídeo: Marcel Duchamp (fragmento de “Anemic Cinema”)	<b>Bibiana Bragagnolo</b> piano amplificado	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7Cor5DVJoe/">https://fb.watch/7Cor5DVJoe/</a>
<b>The Wonderful Widow of Eighteen Springs</b> John Cage, 1942	<b>Christiane Alves</b> versão para voz <b>Iradi Luna</b> contrabaixo percutido	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7CooCjljnu/">https://fb.watch/7CooCjljnu/</a>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Silêncios, Peixes e Assombrasões Sub-Aquáticas</b> Valério Fiel da Costa, 2003	<b>Valério Fiel da Costa</b> piano preparado amplificado <b>Iradi Luna</b> contrabaixo amplificado <b>Rafa Diniz</b> vídeo	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7CokMEj2IX/">https://fb.watch/7CokMEj2IX/</a>
<b>Sirius Sunset</b> Esmeraldo Pergantino, 2016 (estreia)	<b>D1m</b> guitarras elétricas: Esmeraldo Pergantino e Luã Brito	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7CoeTuOMel/">https://fb.watch/7CoeTuOMel/</a>
<b>Tarrev</b> Rafa Diniz, 2016	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7Co3-6z0RI/">https://fb.watch/7Co3-6z0RI/</a>
<b>Arrebol no Primeiro Ciclo</b> Rafa Diniz, 2016 (estreia)	<b>whypatterns_ &amp; club Silencio</b> guitarra: Luã Brito eletrônica: Rafa Diniz, Matteo Ciacchi e Ch Malves	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7Co1I-IWfR/">https://fb.watch/7Co1I-IWfR/</a>

### TEMPORADA 3, EPISÓDIO 2 — Artesanato Furioso

**Data:** 14 abr. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1540201009615050/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Momento #4</b> Rafael Fajiolli, 2015	<b>Matteo Ciacchi</b> violão amplificado	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/matteo-ciacci/momento-4">https://soundcloud.com/matteo-ciacci/momento-4</a>
<b>Campo Minado</b> Valério Fiel da Costa, 2002 Versão: Ian Bandeira, Sandro Soares, Ivan Filho e Rafa Diniz, 2016	<b>Ian Bandeira, Sandro Soares &amp; Ivan Filho</b> guitarras elétricas <b>Rafa Diniz</b> vídeo <b>Luã Brito</b> direção	
<b>Child of Tree</b> John Cage, 1975	<b>Ch Malves</b> materiais vegetais com e sem amplificação <b>Candice Didonet</b> coreografia e dança	
<b>Mundos Invisíveis</b> Vitor Çó, 2016	Varal com roupas molhadas sobre objetos	

Repertório	Participantes	Gravações
<b><i>Wu Li</i></b> Koellreutter, 1990  Versão: Artesanato Furioso, 2016	<b>Candice Didonet, Ch Malves, Matteo Ciacchi, Luã Brito, Vitor Có e Valério Fiel da Costa</b> malas arrastadas e instrumentos dispostos no palco durante o concerto	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artesanato-furioso/wu-li">https://soundcloud.com/artesanato-furioso/wu-li</a>

### TEMPORADA 3, EPISÓDIO 3 – Artesanato Furioso

Data: 18 maio 2016, 20 h.

Local: Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Evento do Facebook: <https://www.facebook.com/events/242564426102540/>

Repertório	Participantes
<b><i>La Casa de Stephen Alvert</i></b> Maryson Borges, 2015 (estreia)	<b>Barbara Suênia</b> soprano  <b>Luciano Fróes</b> sax alto  <b>Italo Rafael</b> violoncelo  <b>Valério Fiel da Costa</b> regência
<b><i>Quatre Fois</i></b> Didier Guigue, 1980  Versão: Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico tocado com acessórios  <b>Nyka Barros</b> roi-roi, cadeira, sopros, grãos e percussão
<b><i>Elemental</i></b> Vitor Có, 2016 (estreia)  Versão: Ch Malves, Luã Brito, Rafa Diniz, Valério Fiel da Costa e Vitor Có, 2016	<b>Ch Malves</b> vibrafone e celular  <b>Luã Brito</b> microfonias  <b>Rafa Diniz</b> samplers  <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados e regência  <b>Vitor Có</b> percussão e voz
<b><i>December 52</i></b> Earle Brown, 1952  Versão: Ian Bandeira, Sandro Soares, Ivan Filho e Rafa Diniz, 2016	<b>Ian Bandeira, Sandro Soares &amp; Ivan Filho</b> guitarras elétricas  <b>Rafa Diniz</b> vídeo  <b>Luã Brito</b> direção

Repertório	Participantes
<b>In C</b> Terry Riley, 1964	<b>Thompson Moura</b> clarineta
	<b>David Monteiro &amp; Luciano Fróes</b> sax alto
	<b>José Eudes</b> trompete
	<b>Ester Fróes</b> escaleta
	<b>Pedro Pablo</b> sanfona
	<b>Didier Guigue</b> sintetizador
	<b>Maryson Borges</b> piano
	<b>Robson Cavalcante</b> violão amplificado
	<b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico
	<b>Ch Malves</b> vibrafone e peles
	<b>Rivaldo Oliveira</b> bateria
	<b>Barbara Suênia &amp; Kamila Justino</b> mezzo-sopranos
	<b>Marconi Brasiliano</b> barítono
	<b>Daniel Espinoza &amp; Helen Lavor</b> violas
	<b>Italo Rafael, Marcelo Moreno, Romulo Freire &amp; Tom Drummond</b> violoncelos
	<b>Valério Fiel da Costa</b> regência

## BREVIÁRIO

**Data:** 19 maio 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/225644021145229/>

Repertório	Participantes
<b>Silhouettes</b> Luã Brito, 2016 (estreia)	<b>Luã Brito</b> guitarra elétrica e computador
	<b>Rafa Diniz</b> vídeo
<b>Radiateur</b> Luã Brito, 2016 (estreia)	acústica
	<b>Rafa Diniz</b> vídeo

Repertório	Participantes
<b>Electric Counterpoint</b> Steve Reich, 1987 Vídeo: Noah Shulman (“Confluence”), ©2014 Sleepless City Productions, LLC	<b>Luã Brito</b> 10 guitarras e dois baixos gravados e uma guitarra ao vivo “Confluence” () vídeo
<b>Zone's Zephyr</b> Luã Brito, 2015 (estreia) Vídeo: Rafael Aragão (“Habitat”), 2016	acústica e vídeo
<b>Segunda-Feira, Sol de Inverno</b> Rafa Diniz, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz
<b>Baum's Sensations</b> club Silencio, 2015	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980 Versão: whypatterns_ & club Silencio, 2016	<b>whypatterns_ &amp; club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi percussão: Ch Malves eletrônica: Rafa Diniz

### TEMPORADA 3, EPISÓDIO 4 — Artesanato Furioso

**Data:** 13 jul. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1195269660507069/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Encontro</b> Gabriel Araújo, 2015	<b>Felipe Lins</b> guitarra elétrica <b>Diogo Oliveira</b> violão <b>João Cassiano</b> percussão e eletrônica <b>Rayan Lins</b> bateria <b>Gabriel Araújo</b> baixo elétrico e eletrônica	
<b>Mar-Fin</b> Gabriel Araújo, 2010	<b>Felipe Lins</b> guitarra elétrica <b>Diogo Oliveira</b> violão <b>João Cassiano</b> percussão e eletrônica <b>Rayan Lins</b> bateria <b>Gabriel Araújo</b> baixo elétrico e eletrônica	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Encanto</b> Gabriel Araújo, 2015	<b>Felipe Lins</b> guitarra elétrica <b>Diogo Oliveira</b> violão <b>João Cassiano</b> percussão e eletrônica <b>Rayan Lins</b> bateria <b>Gabriel Araújo</b> baixo elétrico e eletrônica	Vídeo: <a href="https://youtu.be/jC2HMs3NxLs">https://youtu.be/jC2HMs3NxLs</a>
<b>Radio Music</b> John Cage, 1956	<b>Luã Brito, Matteo Ciacchi, Rafa Diniz &amp; Vitor Có</b> rádios	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7CnWyUu0aO/">https://fb.watch/7CnWyUu0aO/</a>
<b>It's Made Out of a Cardboard Cylinder, Three Mirror Beams, Colored Plastic Fragments, Epoxy Adhesive, a Lamp, a Violin, Resonance and Cheap Smartphones</b> Henrique Vaz	<b>Henrique Vaz</b> difusão e vídeo	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7CnZ4jq2Fj/">https://fb.watch/7CnZ4jq2Fj/</a>
<b>Madrigal</b> Valério Fiel da Costa, 2004	<b>Luã Brito</b> guitarra elétrica <b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico <b>Rafa Diniz</b> controlador <b>Valério Fiel da Costa</b> apito de pássaro amplificado	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7Cn_e0gkhw/">https://fb.watch/7Cn_e0gkhw/</a>
<b>Edges on Time</b> Rafa Diniz, 2016 (estreia)	<b>club Silencio</b> voz e eletrônica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz	Vídeo: <a href="https://fb.watch/7Cn-HTc1pl/">https://fb.watch/7Cn-HTc1pl/</a>

### **ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron**

**Data:** 12 ago. 2016, 20 h.

**Local:** Capela Ecumônica, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/272008549847809/>

Repertório	Participantes	Gravação
<b>ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron</b> Artesanato Furioso, 2016 (estreia) Partitura-estímulo: Jean-Pierre Caron (“Ícone”), 2006/2009	<b>Candice Didonet, Ch Malves, Matteo Ciacchi, Oseas Bernardo, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b> piano-ícone <b>Rafa Diniz &amp; Esmeraldo Pergentino</b> eletrônica <b>Aurora Caballero &amp; Diógenes Mendonça</b> artistas visuais <b>Valério Fiel da Costa</b> direção	Áudio (“Ícone de J-P Caron”): <a href="https://soundcloud.com/artsanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso">https://soundcloud.com/artsanato-furioso/icone-j-p-caron-por-artesanato-furioso</a>

### **TEMPORADA 3, EPISÓDIO 5 — Artesanato Furioso**

**Data:** 17 ago. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/932028803592380/>

Repertório	Participantes
<b>Berenice</b> Nyka Barros, 2016 (estreia) Inspirada no conto de Edgar Allan Poe	<b>Ch Malves</b> piano ícone e facas <b>Nyka Barros</b> vídeo <b>Flávio Lira</b> fotografia <b>Sávio Farias</b> edição <b>Valério Fiel da Costa</b> direção musical
<b>Makrokosmos I: Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac</b> George Crumb, 1972	<b>Bibiana Bragagnolo &amp; Nuriey Castro</b> piano amplificado <b>Valério Fiel da Costa &amp; Esmeraldo Pergentino</b> difusão <b>Rafa Diniz</b> vídeo <b>Nyka Barros</b> direção cênica <b>Valério Fiel da Costa</b> direção musical

**ARTESANATO FURIOSO NO III CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA E ECOCRÍTICA**

**Data:** 29 ago. 2016.

**Local:** Cine Aruanda, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravação
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980  Versão: Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico preparado  <b>Nyka Barros</b> objetos	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/matteo-ciacci/quatre-fois">https://soundcloud.com/matteo-ciacci/quatre-fois</a>
<b>Child of Tree</b> John Cage, 1975	<b>Ch Malves</b> materiais vegetais com e sem amplificação  <b>Candice Didonet</b> coreografia e dança	

**TEMPORADA 3, EPISÓDIO 6 — Artesanato Furioso**

**Data:** 15 set. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1255091944522410/>

Repertório	Participantes
Improvisação livre	<b>D_M_G</b> SP404: Rieg Rodig MPC: Daniel Jesi
<b>Funerais 1</b> Valério Fiel da Costa, 2004	<b>Lue Maia, Luã Brito, Matteo Ciacchi, Rafa Diniz, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b> piano expandido
<b>Direito de Feedback</b> Rafa Diniz, 2016	<b>Rafa Diniz</b> vídeo e eletrônica
<b>Quando mudam as causas, os fenômenos cessam</b> Filipe Lins, 2016 (estreia)	<b>Mayara Ferreira</b> violoncelo  <b>Felipe Lins</b> eletrônica

## VALÉRIO FIEL DA COSTA: O ÚLTIMO DIA DE MARÍLIA

**Data:** 21 set. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1422070627819340/>

**Créditos (vídeo):** <https://www.facebook.com/556461137828364/videos/792437244230751/>

**Direção geral:** Jorge Bweres

**Direção musical:** Valério Fiel da Costa

**Assistente de direção:** Nyka Barros

**Montagem de som:** Luã Brito

**Operação de som:** Esmeraldo Pergentino e Rafa Diniz

**Desenho e luz:** Jorge Bweres

**Vídeo:** Rafa Diniz

**Elenco:**

Angélica Lemos (Marília)

Renata Simões (Musa)

Christiane Alves (Delírio)

Adriano Cabral (Monstro)

### Repertório

### Participantes

#### *Matinais*

Valério Fiel da Costa, 2004

Texto: Vicente Franz Cecim (“*Música com Sombras – Ó Serdespanto*”)

**Renata Simões**

violino

**Tânia Neiva**

violoncelo

**Matteo Ciacchi**

baixo elétrico

**Valério Fiel da Costa**

violão

**Angélica Lemos**

voz

#### *Flor e Nuvem*

Valério Fiel da Costa, 2004

Texto: Cecília Meireles (“*Inscrição*”)

**Renata Simões**

violino e voz

#### *Vozes da Deriva*

Valério Fiel da Costa, 2015

Texto: Valério Fiel da Costa (“*O Importante e insuspeito conselho do Delírio*”)

**Christiane Alves**

voz

**Rafa Diniz**

eletrônica

#### *A Água Flui*

Valério Fiel da Costa, 2012

**Renata Simões**

violino

**Tânia Neiva**

violoncelo

**Rafa Diniz**

Sons gravados

#### *A Asa e a Serpente: Carraca*

Valério Fiel da Costa, 2010

Texto: Vicente Franz Cecim (fragmento de “*Os Animais e a Terra – A Asa e a Serpente*”)

**Adriano Cabral**

voz

**Christiane Alves**

tambor de trovão

**Ch Malves & Lue Maia**

cítaras amplificadas

**Nuriey Castro**

teclado

**Rafa Diniz**

sons gravados

Repertório	Participantes
<b>Marília Range</b> Valério Fiel da Costa, 2009  Texto: Henrique Godoy e Ronaldo Zaphas ("Marília")	<b>Angélica Lemos</b> voz  <b>Luã Brito</b> guitarra  <b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico  <b>Ch Malves &amp; Lue Maia</b> percussão e apitos  <b>Nuriey Castro</b> teclado  <b>Tânia Neiva &amp; Valério Fiel da Costa</b> roi-rois  <b>Rafa Diniz</b> sons gravados
<b>A Asa e a Serpente: Lanterna de Afogados</b> Valério Fiel da Costa, 2010  Baseado no texto "Os Animais e a Noite" ("A Asa e a Serpente") de Vicente Franz Cecim	<b>Adriano Cabral</b> Ator  <b>Luã Brito</b> guitarra  <b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico  <b>Nuriey Castro</b> teclado  <b>Ch Malves</b> cítara amplificada  <b>Lue Maia</b> Gran Cassa  <b>Tânia Neiva &amp; Valério Fiel da Costa</b> roi-rois  <b>Rafa Diniz</b> sons gravados

### TEMPORADA 3, EPISÓDIO 7 — Artesanato Furioso

**Data:** 12 out. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1288457264506548/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Four6</b> John Cage, 1992	<b>Arthur Tenório</b> piano  <b>Rodrigo Melo</b> percussão  <b>Matteo Ciacchi &amp; Valério Fiel da Costa</b> objetos	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Hecate</b> 1. <i>Gaia</i> 2. <i>Tétis</i> 3. <i>Nix</i> Tânia Neiva, 2016	<b>Tânia Neiva</b> violoncelo amplificado <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados	
?Corporer Vinko Globokar, 1985	<b>Ch Malves</b> percussão corporal <b>Nyka Barros</b> direção cênica	Vídeo: <a href="https://youtu.be/u98mhi-n6lc">https://youtu.be/u98mhi-n6lc</a>
<b>Serenata Arquicúbica</b> Mário Del Nunzio, 2008	<b>Mário Del Nunzio</b> guitarra e vídeo	

### TEMPORADA 3, EPISÓDIO 8 — Artesanato Furioso

**Data:** 16 nov. 2016, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1686626644981383/>

Repertório	Participantes
<b>Viagem ao Oco das Coisas</b> Valério Fiel da Costa, 2005	<b>Bibiana Bragagnolo</b> piano preparado <b>Matthews Sol Sol</b> tuba <b>Matteo Ciacchi</b> violão <b>Valério Fiel da Costa</b> molhos

Repertório	Participantes
<b>Tierkreis</b> Karlheinz Stockhausen, 1975	<b>Bibiana Bragagnolo &amp; Valério Fiel da Costa</b> direção <b>Bibiana Bragagnolo, Rafa Diniz &amp; Valério Fiel da Costa</b> arranjos
<b>Zodiac Sketches</b> Valério Fiel da Costa, 2010	<b>ARIES</b> violino: Ramon Feitosa viola: Melk Nascimento baixo elétrico: Daniel Santana <b>TOURO</b> viola: Melk Nascimento clarinete: Nelson Soares flauta: Sergio Aires <b>GÊMEOS</b> flautas: Luiza Rosas Ribeiro e Gabriela Dela Bianca violão: Daniel Aires <b>CÂNCER</b> sax tenor: Alessandro Dantas da Silva baixo elétrico: Matteo Ciacchi violino: Ramon Feitosa <b>LEÃO</b> trombone: Bruno Araújo piano: Raphael Funchal cello: Thallyta Oliveira <b>VIRGEM</b> clarinete: Ivanilza Silvestre flauta: Luiza Rosas Ribeiro violão: Rodolfo Lopes <b>LIBRA</b> trombone: Diego Victor flauta: Gabriela Dela Bianca clarinete: Ivanilza Silvestre trompete: Murilo Leodegário <b>CAPRICÓRNIO</b> trombone baixo: Antonio Romão trombone tenor: Dennysion dos Santos <b>AQUÁRIO</b> trompete: Emanuel Mattos clarinetes: Nelson Soares e Rosângela Souza flauta: Sergio Aires
<b>Mundus Canis</b> George Crumb, 1998	<b>Matteo Ciacchi</b> violão <b>Lue Maia</b> percussão <b>Valério Fiel da Costa</b> direção
<b>White[]_</b> Rafa Diniz, 2016 (estreia)	<b>club Silencio</b> guitarra elétrica: Luã Brito eletrônica e vídeo: Rafa Diniz

Repertório	Participantes
<b>Aurora</b> Valério Fiel da Costa, 2009	acusmática
<b>Bipolar</b> Esmeraldo Pergentino, 2016 (estreia)	<b>Esmeraldo Pergentino, Felipe Lins &amp; Luã Brito</b> guitarras elétricas  <b>Valério Fiel da Costa</b> direção

**CICLO DE MÚSICA EXPERIMENTAL (CME06: Artesanato Furioso)****Data:** 6 dez. 2016, 20 h.**Local:** Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/132850907198036/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Mergulho no Abismo dos Cristais</b> Valério Fiel da Costa, 2016	<b>Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b> objetos e sons gravados	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artesanato-furioso/mergulho-no-abismo-dos-cristais-hellnoisedrone">https://soundcloud.com/artesanato-furioso/mergulho-no-abismo-dos-cristais-hellnoisedrone</a>
<b>Hellnoisedrone</b> Valério Fiel da Costa, 2014		
<b>Quatre Fois</b> Didier Guigue, 1980  Versão: Matteo Ciacchi e Valério Fiel da Costa, 2015	<b>Matteo Ciacchi</b> baixo elétrico  <b>Nyka Barros</b> apitos e objetos  <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados	
<b>Elemental</b> Vitor Có, 2016	<b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados e regência  <b>Matteo Ciacchi &amp; Vitor Có</b> objetos amplificados  <b>Nyka Barros</b> direção cênica	

**ARTESANATO FURIOSO NA TRACKERS****Data:** 7 dez. 2016, 20 h.**Local:** Trackers, São Paulo, SP.

Repertório	Participantes
Improvisação livre	<b>Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b>

### ARTESANATO FURIOSO NO IBRASOTOP

**Data:** 8 dez. 2016, 20 h. **Local:** Ibrasotop, São Paulo, SP.

Repertório	Participantes
<b>Mundos Invisíveis</b> Vitor Có, 2016	Varal com roupas molhadas sobre objetos
Improvisação livre	<b>Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b>
<b>Bondage</b>	<b>Matteo Ciacchi &amp; Nyka Barros</b> BDSM

### 2017

#### RECITAL DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MATTEO CIACCHI

**Data:** 24 maio 2017.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Ko-Tha: Tre Danze di Shiva</b> Giacinto Scelsi, 1967	<b>Matteo Ciacchi</b> violão percutido <b>Valério Fiel da Costa</b> direção artística <b>Rafa Diniz</b> vídeo <b>Candice Didonet</b> dança <b>Aurora Caballero</b> figurino <b>Diógenes Mendonça</b> cenografia <b>Nyka Barros</b> preparação cênica <b>Lairton Luguinho</b> direção de fotografia (palco) <b>Isaque Macedo &amp; Lucas Cavalcanti</b> câmeras (palco) <b>Marcelo Quixaba</b> câmera (estúdio) <b>Ernani Sá</b> captação de som <b>Luã Brito</b> técnica de palco	Vídeo: <a href="https://youtu.be/pLwVcPAmEE">https://youtu.be/pLwVcPAmEE</a>

## ARTESANATO FURIOSO

**Data:** 18 jul. 2017, 16 h.

**Local:** Em frente à Capela Ecumênica da UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes
<i>Aus den sieben Tagen 13. Es</i> Karlheinz Stockhausen, 1968	Valério Fiel da Costa, Luã Brito, Felipe Lins & Vitor Çó

## MOSTRA DO ARTESANATO FURIOSO

**Data:** 20 out. 2017, 19 h.

**Local:** Auditórios 5 e 6 do Espaço Cultural, Funesc, João Pessoa, PB.

Repertório	Participantes	Gravação
<i>O Brasil Não Chega Às Oitavas</i> Henrique Iwao, 2017 (estreia)	Henrique Iwao & Ch Malves panelas	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artesanato-furioso/2017-10-20-henrique-iwao-e-ch-malves-o-brasil-nao-chega-as-oitavas">https://soundcloud.com/ artesanato-furioso/2017-10-20- henrique-iwao-e-ch-malves-o- brasil-nao-chega-as-oitavas</a>

## 2018

### LIVE @ MIRAGEM (Miragem Instrumental)

**Data:** 12 jan. 2018.

**Local:** Casa Coamopopeia, João Pessoa, PB.

**Álbum do Bandcamp:** <https://whypatterns.bandcamp.com/album/live-miragem>

#### whypatterns\_

percussão e eletrônica: Ch Malves  
guitarra elétrica e eletrônica: Felipe Lins  
voz e eletrônica: Luã Brito  
baixo elétrico: Matteo Ciacchi

Repertório	Gravações
I whypatterns_, 2018	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/i">https://whypatterns.bandcamp.com/track/i</a>
II whypatterns_, 2018	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/ii">https://whypatterns.bandcamp.com/track/ii</a>
III whypatterns_, 2018	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/iii">https://whypatterns.bandcamp.com/track/iii</a>
IV whypatterns_, 2018	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/iv">https://whypatterns.bandcamp.com/track/iv</a>
V whypatterns_, 2018	Áudio: <a href="https://whypatterns.bandcamp.com/track/v">https://whypatterns.bandcamp.com/track/v</a>

## TEMPORADA TAMARINDEIRA, VOL. 1

**Data:** 17 abr. 2018, 20 h.

**Local:** Miragem, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/416875385439991/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Limiar</b> Valério Fiel da Costa, 2007	<b>Turma de Conjunto Música Contemporânea (UFPB)</b> orquestra de rói-róis <b>Valério Fiel da Costa</b> regência	
<b>REC</b> Vitor Có, 2018	<b>Vitor Có, Luan Brito &amp; Matteo Ciacchi</b> trio de gravadores	Vídeo: <a href="https://youtu.be/qCIIUhpu02I">https://youtu.be/qCIIUhpu02I</a>
<b>Efemérides</b> Marcelo Campello	<b>Marcelo Campello, Valério Fiel da Costa, Tiago Jorge &amp; Lue Maia</b> cítara amplificada	
<b>Fazer Falar</b> Valério Fiel da Costa	<b>Turma de Conjunto Música Contemporânea (UFPB)</b> violoncelos, flautas, bexigas e samples	

## TEMPORADA TAMARINDEIRA, VOL. 2

**Data:** 12 jun. 2018, 20 h.

**Local:** Tamarindeira Processos Criativos, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/1839101959445900/>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Science Fiction Sceneries</b> Rafa Diniz, 2017	<b>Ch Malves</b> percussão, eletrônica e vídeo	Vídeo (parte 1): <a href="https://youtu.be/iPWIN_b3xVM">https://youtu.be/iPWIN_b3xVM</a> Vídeo (parte 2): <a href="https://youtu.be/cFJtxB1WI4A">https://youtu.be/cFJtxB1WI4A</a>
<b>A Greve do Poeta</b> Ch Malves e Pedro Freire	<b>Ch Malves</b> cacto amplificado e performance cênica	
<b>Please Don't Be In Love With Someone Else</b> Felipe Lins	<b>Felipe Lins</b> vídeo ao vivo <b>Lue Maia</b> bateria	Vídeo: <a href="https://youtu.be/DNpAq_KY0XU">https://youtu.be/DNpAq_KY0XU</a>
<b>But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of "Papiers froissés" or tearing up paper to make "Papiers déchirés?" Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests</b> John Cage, 1985	<b>Turma de Conjunto Música Contemporânea (UFPB)</b>	

### **ARTESANATO FURIOSO CONVIDA MEDULA E HENRIQUE VAZ**

**Data:** 24 jul. 2018, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/2245356988814577/>

Participantes	Gravação
<b>Henrique Vaz</b> eletrônica	Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artesanato-furioso/improvisacao-livre-artesanato-furioso-medula-henrique-vaz">https://soundcloud.com/artesanato-furioso/improvisacao-livre-artesanato-furioso-medula-henrique-vaz</a>
<b>Medula</b> voz e eletrônica: Isabel Nogueira eletrônica: Luciano Zanatta	
<b>Artesanato Furioso</b> baixo elétrico: Matteo Ciacchi rói-rói, bexiga, pique-pique, assobio, molho de unhas de búfalo: Valério Fiel da Costa vibrafone, microfone, objetos amplificados: Ch Malves eletrônica: Didier Guigue	

### **ARTESANATO FURIOSO E WHYPATTERNS\_ NO 2º MOSTRE SEU TALENTO**

**Data:** 27 set. 2018.

**Local:** Sede do Núcleo de Arte Contemporânea (PRAC-UFPB), João Pessoa, PB.

**Notícia na página da PRAC-UFPB:** <http://www.prac.ufpb.br/prac/contents/noticias/coex/do-nac-para-a-vida>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Mergulho no Abismo dos Cristais</b> Valério Fiel da Costa, 2016	<b>Felipe Lins, Luã Brito, Matteo Ciacchi &amp; Vitor Có</b> objetos	
	<b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados	
Improvisação livre	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Felipe Lins baixo elétrico: Matteo Ciacchi eletrônica: Luã Brito	
<b>Políticos From Hell</b> Vitor Có, 2016	<b>Vitor Có &amp; Matteo Ciacchi</b> eletrônica	Vídeo: <a href="https://youtu.be/0lmrMAa8zCI">https://youtu.be/0lmrMAa8zCI</a>

### **TEMPORADA TAMARINDEIRA, VOL. 3**

**Data:** 23 out. 2018, 20 h.

**Local:** Tamarindeira Processos Criativos, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/2220374694951921/>

Repertório	Participantes
<b>Catridge Music</b> John Cage, 1960	<b>Valério Fiel da Costa, Marcello Messina &amp; Vitor Có</b> objetos amplificados

Repertório	Participantes
<i>Strob0</i> Luã Brito	<b>Cleiton Santos &amp; Vitor Có</b> guitarras elétricas <b>Jonathan Beltrão &amp; Matteo Ciacchi</b> baixos elétricos
<i>A Cronulla Si Junceru</i> Marcello Messina	
<i>Isto Não É Um Poema</i> Valério Fiel da Costa	

### ARTESANATO FURIOSO CONVIDA LUCA FORCUCCI

**Data:** 14 nov. 2018, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/347331265830535/>

Repertório	Participantes	Gravações
<i>B(l)(e)(e)(n)dings</i> Luca Forcucci	<b>Luca Forcucci</b>	
Improvisação livre	<b>Luca Forcucci</b> eletrônica e live video  <b>Artesanato Furioso</b> objetos amplificados: Valério Fiel da Costa bateria preparada: Ch Malves plantas amplificadas: Matteo Ciacchi flauta contrabaixo: Didier Guigue hulusi: Marcello Messina	Vídeo: <a href="https://youtu.be/5xPuBh_xdlq">https://youtu.be/5xPuBh_xdlq</a>  Áudio: <a href="https://soundcloud.com/artsanato-furioso/artsanato-furioso-luca-forcucci">https://soundcloud.com/artsanato-furioso/artsanato-furioso-luca-forcucci</a>

### ARTESANATO FURIOSO CONVIDA D\_M\_G

**Data:** 21 nov. 2018, 20 h.

**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/997140133798763/>

Repertório	Participantes	Gravações
Performance do D_M_G com participação especial do Filosofino	<b>D_M_G</b> Daniel Jesi e Rieg Rodig <b>Filosofino</b>	Vídeo: <a href="https://fb.watch/84rql6Nhkx/">https://fb.watch/84rql6Nhkx/</a>
<i>The Banshee</i> Henry Cowell	<b>Valério Fiel da Costa</b> string piano	
<i>Memory of You</i> Cornelius Cardew	<b>Ch Malves</b> ações ao redor de um piano de cauda	
<i>Hecate</i> Tânia Neiva, 2016	<b>Tânia Neiva</b> violoncelo e sons gravados	

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Cidade Fantasma</b> Valério Fiel da Costa, 2008	<b>Bibiana Bragagnolo &amp; Manoel Teóphilo</b> sintetizador  <b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Luã Brito baixo elétrico: Matteo Ciacchi vibrafone: Ch Malves	

## 2019

**HUMANOS MÁQUINAS****Data:** 5 abr. 2019, 19 h.**Local:** Galeria Lavandeira, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.**Notícia no jornal A União (p. 9):** <http://zeoserver.pb.gov.br/jornalauniao/auniao2/servicos/arquivo-digital/jornal-a-uniao/2019/abril/jornal-em-pdf-05-04-19.pdf>**Notícia no jornal Paraíba Já:** <https://paraibaja.com.br/peca-musical-humanos-maquinas-estreia-nesta-sexta-feira-em-joao-pessoa/>

Repertório	Participantes
<b>Humanos Máquinas</b> Vitor Có, 2019 (estreia)	<b>Valério Fiel da Costa</b> direção musical  <b>Nyka Barros</b> direção cênica  <b>José Jofran, Joziel Santos, Luks Gomez, Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Luna Blue, Felipe Espindola &amp; Geibson Nanes</b> performance

**ARTESANATO FURIOSO NO III COLÓQUIO DE PESQUISAS DO PPGM-UFPB****Data:** 5 jun. 2019, 20 h.**Local:** Sala de Concertos Radegundis Feitosa, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/371285380400702/>

Repertório	Participantes
<b>Bartlebooth</b> Maryson Borges (estreia)	<b>Leonardo Drumond</b> viola caipira  <b>Ágata Christie</b> violoncelo  <b>Maryson Borges</b> piano
<b>REC</b> Vitor Có, 2018	<b>Luã Brito, Matteo Ciacchi &amp; Vitor Có</b> gravadores

Repertório	Participantes
<b>Hecate</b> 1. <i>Gaia</i> 2. <i>Tétis</i> 3. <i>Nix</i> Tânia Neiva, 2016	<b>Tânia Neiva</b> violoncelo amplificado <b>Valério Fiel da Costa</b> sons gravados
“... A World as an “Unfairly Tale””... Henrique Vaz, 2018	
<b>Cartridge Music</b> John Cage, 1960	<b>Marcello Messina, Valério Fiel da Costa &amp; Vitor Có</b> objetos amplificados

#### ARTESANATO FURIOSO E WHYPATTERNS\_ NA XI MOSTRA UNIVERSITÁRIA DE ARTES EM CENA

**Data:** jul. 2019.

**Local:** Galeria Lavandeira, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/2513676232027949/>

**Notícia na página da UFPB:** <https://www.ufpb.br/ufpb/contents/eventos/xi-mostra-universitaria-artes-em-cena>

Repertório	Participantes	Gravações
<b>Humanos Máquinas</b> Vitor Có, 2019	<b>Valério Fiel da Costa</b> direção musical <b>Nyka Barros</b> direção cênica <b>José Jofran, Joziel Santos, Luks Gomez, Matteo Ciacchi, Nyka Barros, Luna Blue, Felipe Espindola &amp; Geibson Nanes</b> performance <b>Rebecca Dantas, Marviael Ribeiro, Marcos Aragão e Pedro Libâneo</b> vídeo e projeção <b>Luã Brito &amp; Felipe Lins</b> sonorização <b>Katarine Laroch</b> fotografia	Vídeo: <a href="https://youtu.be/b_RGj7uyyKg">https://youtu.be/b_RGj7uyyKg</a>
<b>Blitzriegnoise_</b> whypatterns_, 2019 (estreia)	<b>whypatterns_</b> guitarra elétrica: Felipe Lins baixo elétrico: Matteo Ciacchi eletrônica: Ch Malves, Vitor Có e Luã Brito	Vídeo: <a href="https://youtu.be/CaCR2i66ZJs">https://youtu.be/CaCR2i66ZJs</a>

**Obs:** As performances do Artesanato Furioso (*Humanos Máquinas*) e whypatters\_ (*Blitzriegnoise\_*) foram realizadas no mesmo evento, porém em momentos diferentes.

## Performances Remotas

### **WHYPATTERNS\_ NO COMPARTCOM 2019 – WHYPATTERNS\_INTERURBANO**

**Data:** 20 set. 2019, 19 h.

**Local:** Cine Aruanda, CCTA, UFPB, Campus I, João Pessoa, PB / São Paulo, SP (performance remota).

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/498129430985539/>

Repertório	Participantes
<b>Timeline Music</b> Vitor Có, 2019 (estreia)	<b>whypatterns_</b> Performance em João Pessoa-PB: Luã Brito, Matteo Ciacchi e Vitor Có
<b>Políticos From Hell</b> Vitor Có, 2016	Performance em São Paulo-SP: Ch Malves e Felipe Lins
<b>Hellnoisedrone</b> Valério Fiel da Costa, 2014	

### **ARTESANATO FURIOSO E WHYPATTERNS\_ NO IV COLÓQUIO DE PESQUISAS DO PPGM-UFPB**

**Data:** 1–5 jun. 2020.

**Canal:** Fórum PPGM-UFPB, YouTube (<https://www.youtube.com/c/ForumPPGMUFPB>).

Repertório	Participantes	Data da estreia	Vídeo
<b>Catridge Music</b> John Cage, 1960	<b>Artesanato Furioso</b> objetos amplificados: Marcello Messina, Marco Scarassatti e Valério Fiel da Costa	1 jun. 2020, 17h	<a href="https://youtu.be/qbK8HlyGE4Q">https://youtu.be/qbK8HlyGE4Q</a>
<b>Resposta Sensorial</b> <b>Autônoma do Meridiano</b> whypatterns_, 2020 (estreia)	<b>whypatterns_</b> live electronics: Rafa Diniz, Felipe Lins, Ch Malves, Luã Brito, Vitor Có, Matteo Ciacchi, Daniel Luna	5 jun. 2020, 17h	<a href="https://youtu.be/MWuOPexn4Lw">https://youtu.be/MWuOPexn4Lw</a>

### **JOHN CAGE - "But what about the noise of crumpling paper..." por Valério Fiel da Costa**

**Data da estreia:** 29 dez. 2020. **Canal:** Fórum PPGM-UFPB, YouTube (<https://www.youtube.com/c/ForumPPGMUFPB>).

Repertório	Participantes	Vídeo
<b>But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of “Papiers froissés” or tearing up paper to make “Papiers déchirés?” Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests</b> John Cage, 1985	<b>Valério Fiel da Costa</b> trio de percussão	<a href="https://youtu.be/A12PmXO_27M">https://youtu.be/A12PmXO_27M</a>

### ARTESANATO FURIOSO NO V JANELA QUEBRADA

**Data da estreia:** 9 jul. 2021.

**Página do evento:** <http://janelaquebrada.com.br/portal/>

Repertório	Participantes	Vídeo
<b>Sereias</b> Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi, 2021 (estreia)	<b>Valério Fiel da Costa &amp; Matteo Ciacchi</b> objetos amplificados	<a href="http://janelaquebrada.com.br/portal/sereias/">http://janelaquebrada.com.br/portal/sereias/</a>

### CLASSE DE CONJUNTO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA (UFPB 2021.1)

**Data da estreia:** 13 jul. 2021.

**Canal:** Valério Fiel da Costa, YouTube.

Repertório	Participantes	Vídeo
<b>DronePulseCircleBellsLife</b> Valério Fiel da Costa e Kevin Melo, 2021 (estreia)	<b>Kevin Melo</b> laptop, edição e vídeo <b>Valério Fiel da Costa</b> laptop e direção musical	<a href="https://youtu.be/90AaXG5IFNw">https://youtu.be/90AaXG5IFNw</a>

## Álbuns do Selo Fictício

### MÚSICA DE 1 MINUTO

**Data do lançamento do álbum:** 9 mar. 2020.

**Álbum do Bandcamp:** <https://seloficticio.bandcamp.com/album/m-sica-de-1-minuto>

**Vídeo do YouTube (álbum completo):** <https://youtu.be/rX736S8hxOY>

Músicas	Gravações (Áudio)
<b>Aberturas</b> Vitor Çó	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/aberturas-vitor">https://seloficticio.bandcamp.com/track/aberturas-vitor</a>
<b>SUBBHD</b> N0X3O	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/subbhd-n0x30">https://seloficticio.bandcamp.com/track/subbhd-n0x30</a>
<b>Paixão</b> Felippe Fideles	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/paix-o-felippe-fideles">https://seloficticio.bandcamp.com/track/paix-o-felippe-fideles</a>
<b>Econews</b> Lucio Haeser	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/econews-lucio-haeser">https://seloficticio.bandcamp.com/track/econews-lucio-haeser</a>
<b>Pascácio</b> Pedro Assis	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/pasc-cio-pedro-assis">https://seloficticio.bandcamp.com/track/pasc-cio-pedro-assis</a>
<b>Nastassia</b> Renê Freire Martins	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/nastassia-ren-freire-martins">https://seloficticio.bandcamp.com/track/nastassia-ren-freire-martins</a>
<b>Pregão</b> Valério Fiel da Costa	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/preg-o-val-rio-fiel-da-costa">https://seloficticio.bandcamp.com/track/preg-o-val-rio-fiel-da-costa</a>
<b>1k</b> input_output co-produção: Angela Francisca	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/1k-input-output">https://seloficticio.bandcamp.com/track/1k-input-output</a>

Músicas	Gravações (Áudio)
<b>Fome Sem Corpo</b> Mariana Carvalho	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/fome-sem-corpo-mariana-carvalho">https://seloficticio.bandcamp.com/track/fome-sem-corpo-mariana-carvalho</a>
<b>Columbus Livia</b> Hevisley Ferreira	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/columbus-livia-hevisley-ferreira">https://seloficticio.bandcamp.com/track/columbus-livia-hevisley-ferreira</a>
<b>Dott.ssa</b> Marcello Messina	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/dott-ssa-marcello-messina">https://seloficticio.bandcamp.com/track/dott-ssa-marcello-messina</a>
<b>Célula Oscilador</b> Ch Malves	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/ce-lula-oscilador-ch-malves">https://seloficticio.bandcamp.com/track/ce-lula-oscilador-ch-malves</a>
<b>Atrito</b> Em Extinção (Rayara Costa)	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/atrato-em-extin-o">https://seloficticio.bandcamp.com/track/atrato-em-extin-o</a>
<b>Nem sempre o equipamento ajuda - Rufo rói</b> Henrique Iwao	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/nem-sempre-o-equipamento-ajuda-rufo-ro-i-henrique-iwao">https://seloficticio.bandcamp.com/track/nem-sempre-o-equipamento-ajuda-rufo-ro-i-henrique-iwao</a>
<b>Improvisação Imprensada</b> Matteo Ciacchi	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/improvisa-o-imprensada-matteo-ciacci">https://seloficticio.bandcamp.com/track/improvisa-o-imprensada-matteo-ciacci</a>
<b>The Bloop</b> Tiago Malta	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/the-bloop-tiago-malta">https://seloficticio.bandcamp.com/track/the-bloop-tiago-malta</a>
<b>Procissão</b> Cecilia Muylaert	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/prociss-o-cecilia-muylaert">https://seloficticio.bandcamp.com/track/prociss-o-cecilia-muylaert</a>
<b>Foin Blip Bloin</b> Isabel Nogueira	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/foin-blip-bloin-isabel-nogueira">https://seloficticio.bandcamp.com/track/foin-blip-bloin-isabel-nogueira</a>
<b>Varsóvia (Polonia)</b> Cycle System Outside	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/vars-via-polonia-cycle-system-outside">https://seloficticio.bandcamp.com/track/vars-via-polonia-cycle-system-outside</a>
<b>Partida</b> Lima Campos	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/partida-lima-campos">https://seloficticio.bandcamp.com/track/partida-lima-campos</a>
<b>Invólucro Místico</b> God Pussy (Jhones Silva)	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/inv-lucro-m-stico-god-pussy">https://seloficticio.bandcamp.com/track/inv-lucro-m-stico-god-pussy</a>
<b>forÇo</b> Rafa Diniz	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/for-o-rafa-diniz">https://seloficticio.bandcamp.com/track/for-o-rafa-diniz</a>
<b>Wipe Out</b> PMNT (Fabiano Pimenta)	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/wipe-out-pmnt-fabiano-pimenta">https://seloficticio.bandcamp.com/track/wipe-out-pmnt-fabiano-pimenta</a>
<b>Silêncio de um-minuto</b> Hanslicking Stick	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/sil-ncio-de-um-minuto-hanslicking-stick">https://seloficticio.bandcamp.com/track/sil-ncio-de-um-minuto-hanslicking-stick</a>

### FORRÓ ABSTRATO (Trio Pó-de-Serra)

**Data da gravação ao vivo:** 29 jun. 2019, 17 h. **Data do lançamento do álbum:** 17 maio 2020.

**Local da gravação:** Casa de Cultura Livre Olho d'Água, João Pessoa, PB.

**Evento do Facebook:** <https://www.facebook.com/events/661632517642074/>

**Matéria no site Volume Morto:** <https://volumemorto.com.br/forro-abstrato-po-de-serra/>

**Álbum do Bandcamp:** <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato>

**Vídeo do YouTube (vídeo performance ao vivo completa):** <https://youtu.be/04nTeNt72wg>

**Vídeo do YouTube (áudio do álbum completo):** <https://youtu.be/ZTmHs6Pelvs>

---

#### Trio Pó-de-Serra

Zabumba preparada: Matteo Ciacchi

Triângulo conceitual: Vitor Có

Sanfona elétrica: Leandro Drumond

---

Repertório	Gravações (Áudio)
<b>Ferriero Aboiador</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/ferreiro-aboiador">https://seloficticio.bandcamp.com/track/ferreiro-aboiador</a>
<b>Cacimba do Cururu</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/cacimba-do-cururu">https://seloficticio.bandcamp.com/track/cacimba-do-cururu</a>
<b>Paraná Velho Cachimbeiro</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/paran-velho-cachimbeiro">https://seloficticio.bandcamp.com/track/paran-velho-cachimbeiro</a>
<b>Olho d'Água Seco</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/olho-d-gua-seco">https://seloficticio.bandcamp.com/track/olho-d-gua-seco</a>
<b>Fogo de Broca</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/fogo-de-broca">https://seloficticio.bandcamp.com/track/fogo-de-broca</a>
<b>Uma Tarde de Capivara</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/uma-tarde-na-capivara">https://seloficticio.bandcamp.com/track/uma-tarde-na-capivara</a>
<b>Funaré em Santa Umbelina</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/funar-em-santa-umbelina">https://seloficticio.bandcamp.com/track/funar-em-santa-umbelina</a>
<b>Hino da Banda XXIX de Julho</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/hino-da-banda-xxix-de-julho">https://seloficticio.bandcamp.com/track/hino-da-banda-xxix-de-julho</a>

---

### ENQUANTO AINDA É TEMPO (Didier Guigue)

**Data do lançamento do álbum:** 17 jul. 2020.

**Álbum do Bandcamp:** <https://seloficticio.bandcamp.com/album/enquanto-ainda-tempo>

**Vídeo do YouTube (álbum completo):** <https://youtu.be/sTIVNQ3sxEs>

---

Composições: Didier Guigue

Vozes: Priscilla Cler, Lorena Tavares, Didier Guigue e Valério Fiel da Costa

Foto da capa: Béatrix Guigue

Edição e diagramação: Rafa Diniz e Matteo Ciacchi

---

Músicas	Gravações (Áudio)
<b>Elemens, Part I - Le Cahos (Hommage au Rebel)</b> Didier Guigue, 2013  Sample de “Les Elemens” de Jean-Féry Rebel, por Luís Otávio Santos e Orquestra Barroca do 16º Festival de Música Colonial Brasileira	Gravado ao vivo em evento do Artesanato Fúriso <a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/elemens-part-i-le-cahos-hommage-au-rebel">https://seloficticio.bandcamp.com/track/elemens-part-i-le-cahos-hommage-au-rebel</a>
<b>Enquanto Ainda é Tempo</b> Didier Guigue, 2016  Texto: Amador Ribeiro Neto Voz: Priscilla Cler  Sample de “King Arthur” de Henry Purcell, por Deller Consort/The King’s Musick	Gravado ao vivo em estúdio <a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/enquanto-ainda-tempo">https://seloficticio.bandcamp.com/track/enquanto-ainda-tempo</a>

---

Músicas	Gravações (Áudio)
<b><i>Elemens, Part II</i></b> Didier Guigue, 2013 Sample de “Les <i>Elemens</i> ” de Jean-Féry Rebel, por Luís Otávio Santos e Orquestra Barroca do 16º Festival de Música Colonial Brasileira	Gravado ao vivo em evento do Artesanato Furioso <a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/elemens-part-ii">https://seloficticio.bandcamp.com/track/elemens-part-ii</a>
<b><i>Eri Asai Awakes</i></b> Didier Guigue, 2010	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/eri-asai-awakes">https://seloficticio.bandcamp.com/track/eri-asai-awakes</a>
<b><i>Anton e Max na Praia de Cabo Branco em Noite de Lua Cheia</i></b> Didier Guigue, 2014	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/anton-e-max-na-praia-de-cabo-branco-em-noite-de-lua-cheia">https://seloficticio.bandcamp.com/track/anton-e-max-na-praia-de-cabo-branco-em-noite-de-lua-cheia</a>
<b><i>Lori Dans La Naige</i></b> Didier Guigue, 2015 Voz: Lorena Tavares	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/lori-dans-la-neige">https://seloficticio.bandcamp.com/track/lori-dans-la-neige</a>
<b><i>Glitch</i></b> Didier Guigue Performance com a orquesta de laptops Log <sup>3</sup>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/glitch">https://seloficticio.bandcamp.com/track/glitch</a>
<b><i>Vous Écoutez Le Bruit De La Mer</i></b> Didier Guigue Texto: trecho de “La Maladie de la Mort” de Marguerite Duras. Voz: Didier Guigue Edição baseada em apresentações dos espetáculos “Experimento Pina” e “Boca de Forno” da Paralelo Cia de Dança.	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/vous-coutez-le-bruit-de-la-mer">https://seloficticio.bandcamp.com/track/vous-coutez-le-bruit-de-la-mer</a>
<b><i>Eles Merecem</i></b> Didier Guigue Texto: W. J. Solha Voz: Valério Fiel da Costa Peça da “Cantata Bruta”, composição coletiva do Compomus.	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/eles-merecem">https://seloficticio.bandcamp.com/track/eles-merecem</a>

**C-AGARDH (Renê Freire & Thelmo Cristovam)**

**Data da gravação ao vivo:** 2019. **Data do lançamento do álbum:** 28 ago. 2020.

**Local da gravação:** Recife, PE (gravado ao vivo nos eventos *Distimia* e *Musicac*).

**Álbum do Bandcamp:** <https://seloficticio.bandcamp.com/album/c-agardh>

**Vídeo do YouTube (álbum completo):** <https://youtu.be/8bOjrzLY728>

Piano: Renê Freire Saxofone: Thelmo Cristovam	Gravação e edição: Thelmo Cristovam Masterização: Yago Franco Arte da capa e vídeo arte: Rafa Diniz
<b>Repertório</b>	<b>Gravações (Áudio)</b>
<b>Chromalveolata</b>	Gravado ao vivo no evento <i>Distimia</i> <a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/chromalveolata">https://seloficticio.bandcamp.com/track/chromalveolata</a>
<b>Phaeophyceae</b>	Gravado ao vivo no evento <i>Musicac</i> <a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/phaeophyceae">https://seloficticio.bandcamp.com/track/phaeophyceae</a>

**O DESERTO DOS CÃES (Valério Fiel da Costa)**

**Data do lançamento do álbum:** 10 nov. 2020.

**Álbum do Bandcamp:** <https://seloficticio.bandcamp.com/album/o-deserto-dos-c-es>

**Vídeo do YouTube (álbum completo):** <https://youtu.be/mOUsNjlBDIs>

Composições: Valério Fiel da Costa  
Masterização: Luã Brito  
Foto da capa: Lila Bemerguy  
Projeto gráfico: Matteo Ciacchi

<b>Repertório</b>	<b>Gravações (Áudio)</b>
<b>Alucinação Hipnagógica</b> Valério Fiel da Costa, 1998	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/alucinacao-hipnagogica">https://seloficticio.bandcamp.com/track/alucinacao-hipnagogica</a>
<b>O Deserto dos Cães</b> Valério Fiel da Costa, 1999	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/o-deserto-dos-c-es">https://seloficticio.bandcamp.com/track/o-deserto-dos-c-es</a>
<b>Insônia</b> Valério Fiel da Costa, 2003	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/ins-nia">https://seloficticio.bandcamp.com/track/ins-nia</a>
<b>Aurora</b> Valério Fiel da Costa, 2006	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/aurora">https://seloficticio.bandcamp.com/track/aurora</a>
<b>Marília Range</b> Valério Fiel da Costa, 2009	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/marlia-range">https://seloficticio.bandcamp.com/track/marlia-range</a>
Voz: Juliana Mirovski sobre texto de Ronaldo Zaphas e Henrique Godoy	
<b>Hellnoisedrone</b> Valério Fiel da Costa, 2014	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/hellnoisedrone">https://seloficticio.bandcamp.com/track/hellnoisedrone</a>
<b>Entredentes</b> Valério Fiel da Costa, 2014	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/entredentes">https://seloficticio.bandcamp.com/track/entredentes</a>
<b>Funerais 3?</b> Valério Fiel da Costa, 2015	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/funerais-3">https://seloficticio.bandcamp.com/track/funerais-3</a>
Texto: fragmentos de “Música com Sombras” de Vicente Cecim	

Repertório	Gravações (Áudio)
<b>Necrocracia</b> Valério Fiel da Costa, 2018 Composição encomendada por Maria dos Mares para a exposição coletiva “ <i>Livro Objeto</i> ”	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/necrocracia">https://seloficticio.bandcamp.com/track/necrocracia</a>

### DEPOIS DO FIM: O INFINITO (Vitor Çó)

Data do lançamento do álbum: 21 jan. 2021.

Reportagem no blog *Floga-se*: <https://www.botequimdeideias.com.br/flogase/vitor-co-depois-do-fim-o-infinito/>

Reportagem na plataforma *Mirada*: <https://www.miradajanela.com/2021/01/depois-do-fim-o-infinito-vitor-co.html>

Álbum do Bandcamp: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/depois-do-fim-o-infinito>

Vídeo do YouTube (álbum completo): <https://youtu.be/XzuUP1I2zE4>

Composições: Vitor Çó

Foto da Capa: Vitor Pavan

Repertório	Gravações (Áudio)
<b>Parte 1: O Fim</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-1-o-fim">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-1-o-fim</a>
<b>Parte 2: Depois do Fim</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-2-depois-do-fim">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-2-depois-do-fim</a>
<b>Parte 3: Depois do Fim Parte 2</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-3-depois-do-fim-parte-2">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-3-depois-do-fim-parte-2</a>
<b>Parte 4: Depois do Fim Parte 3</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-4-depois-do-fim-parte-3">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-4-depois-do-fim-parte-3</a>
<b>Parte 5: Depois do Fim Parte 4</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-5-depois-do-fim-parte-4">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-5-depois-do-fim-parte-4</a>
<b>Parte 6: Depois do Fim Parte 5</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-6-depois-do-fim-parte-5">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-6-depois-do-fim-parte-5</a>
<b>Parte 7: Depois do Fim Parte 6</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-7-depois-do-fim-parte-6">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-7-depois-do-fim-parte-6</a>
<b>Parte 8: Depois do Fim Parte 7</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-8-depois-do-fim-parte-7">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-8-depois-do-fim-parte-7</a>
<b>Parte 9: Depois do Fim Parte 8</b>	<a href="https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-9-depois-do-fim-parte-8">https://seloficticio.bandcamp.com/track/parte-9-depois-do-fim-parte-8</a>

## ANEXO A – E-MAILS DE VALÉRIO FIEL DA COSTA E JEAN-PIERRE CARON SOBRE PERFORMANCE DE ÍCONE

Os e-mails abaixo correspondem a uma conversa entre Valério Fiel da Costa (2016b, 2016c), diretor do Artesanato Furioso, e Jean-Pierre Caron (2016a, 2016b, 2016c), compositor da peça *Ícone* (2006), sobre a versão produzida pelo Artesanato Furioso da peça *Ícone* que foi executada como parte da performance *ÍCONES: iconoclastia, iconoplasmia e o Ícone de J-P Caron* (2016). As imagens foram fornecidas por Valério Fiel da Costa.

**ícone** ➔ Caixa de entrada x

 **j.-p. Caron** <jpccaron@gmail.com> 14 de ago. de 2016 00:17 ☆ ↗ :

para mim ▾

a versão é bem bonita, mas não reconheço as regras de **ícone** nela. usou-se muito ruído, cuja localização no espaço é problemática para a determinação do que está acontecendo nos termos colocados pelo texto.

o texto ainda fala em "frequências sustentadas" e suas trocas. acho que a textura que vcs criaram não obedece a isto.

em outras palavras, eu não usaria esta performance como um exemplo padrão da peça. na verdade eu diria até mesmo que houve um esforço de trivialização das regras- uma tentativa de torná-las impossíveis de serem seguidas pela escolha de materiais que não se ajustam às demandas das regras.

a escuta dos espaços vazios a serem ocupados requer ao meu ver uma estabilidade maior no que cada um está fazendo. se todos mudam o tempo todo, tende-se a desaparecer a dialética própria da peça. o problema disto é que chegamos assim bem perto de ser uma (boa) improvisação livre.

 **Valério Fiel da Costa** <fieldacosta@gmail.com> 15 de ago. de 2016 00:03 ☆ ↗ :

para j.-p. ▾

Sim, faltou, para a performance aproximar-se de um resultado mais afim com a demanda morfológica padrão do script um estudo mais aprofundado sobre ele que o lincasse com o string piano. Enviei por email para todos e acho que, no fim, como reza a tradição das "coisas que não tem partitura tradicional", acabou-se improvisando demais. Houve os martelos, houve sons picados, gestos idiomáticos demais, o pessoal da mesa de som exerrou bastante material para além do que estávamos produzindo, tentei fazer uma espécie de regência durante a performance, etc. Depois de um tempo, achei melhor me concentrar em manter funcionando a performance do jeito que estava.

(Dito isso, vamos lá).

No entanto, é forçoso, mesmo que indesejável, conceber que tal resultado é uma possibilidade. E isso não como coisa subversiva ou trivializante, mas como algo que emerge exatamente dos comentários anexos ao seu script principal.

Em primeiro lugar, saturar um espaço. Como você lembrou outro dia, um ruído branco poderia servir como forma de atender a demanda. Ocorre que isso não seria desejável e é fácil entender por que: perde-se com tal procedimento toda a vantagem de se usar a percepção local como elemento de uma deriva morfológica que, em si é interessante. Isso poderia até constar no script como coisa proibida, mas aí serias forçado a antecipar inúmeros outros desdobramentos indesejáveis e a tua "síntese poética" viraria um enorme regrário.

O piano não microtona, mas através de processamento, até mesmo esta recomendação pode ser perseguida. Eis uma das preocupações dos operadores de mesa; não foi visando uma ruptura com a norma que se elaborou a parte de processamento, mas, pelo contrário, no intuito de observá-la. Houve aqui também o disparo de frequências sintéticas ao conjunto, seguindo o mesmo script. Houve excessos, é claro.

O seu "comentário 2.1" sugere maneiras de proceder para que se atinja um bom resultado: "sons (frequências) sustentados são o objetivo", "é bom que se ouça o contexto antes de mudar de nota" e, principalmente, a sugestão de que cada intérprete fará soar uma frequência ou grupo de frequências de cada vez. Isso pressupõe um controle sobre o que está a soar que seria essencial para que a demanda principal seja perseguida (mesmo que nunca alcançada).

Ocorre que não há como dizer que não estávamos atentos à demanda da saturação por optarmos por realizar uma performance tumultuosa; a falta de controle ou de compromisso frente ao script pode ser (e é) apenas aparente aqui; e que os objetos ativados não almejavam à permanência proposta pelo script apenas por não figurarem como frequências bem determinadas. Na verdade são blocos de frequências articulados de diversas maneiras, mas que são reiterados de acordo com o que é previsto, ou seja, itens estáticos que preenchem determinada faixa de frequência e que migram conforme a percepção dos intérpretes quanto a espaços vazios. Veja: no caso do string piano, o espaço de frequência é também visual; assim, é possível ativar determinadas frequências e atender à demanda por saturação mesmo num ambiente extremamente ruidoso, pois estou "vendo" os espaços a serem ocupados. Assim, não houve trivialização da norma, mas uma tentativa real (e radical) de atendê-la. O que ocorreu para além disso é que o resultado sonoro escapou de um formato auto explicativo e confundiu-se com coisa de outra natureza. Pois, como assumido, houve excessos (mas também, depois de arrebentar um piano a marretadas, podemos dar um desconto à adrenalina do povo eheh).

A impressão de que o script não alcançou o resultado desejável ou representativo (apesar de bonito), é interessante e deveria ocupar um tanto de sua reflexão a respeito do tipo de disparo morfológico que **icone** promove ou pode promover, quando é performado em ambientes fora de seu controle, e do quanto sua morfologia pode mudar dependendo da estratégia performática do contexto. E isso sem que as normas sejam necessariamente quebradas ou suavizadas. O fato é que o **icone** só vai atender plenamente a tua concepção dele em situações muito específicas nas quais a tua estratégia performática for o principal fator normativo.

Finalizando, música é feita por quem performa, a partir de scripts mais ou menos determinados. A escolha do script é uma parte essencial desse processo. Não se trata porém de arranjar uma desculpa para se fazer uma improvisação livre (como deve ter acontecido com o Treatise outro dia), mas atentar para os obstáculos que o script impõe para que as coisas não ocorram de forma trivial. Eis um critério tanto de escolha, quanto de leitura. E o Artesanato preza muito por esse viés. Somos todos improvisadores individualmente, mas o AF não trabalha com improvisação. O viés é sempre algorítmico: está baseado em regras, envolve inputs e outputs e entende a morfologia como coisa individualizante e, ao mesmo tempo, propõe uma ação sempre ativa frente ao mote, assumindo a criatividade como coisa inherente ao fato musical sem distinções entre as instâncias criativa e performática.

Como sempre nossas conversas me ajudam a pensar melhor.

Abração

VFC



j.-p. Caron <jpccaron@gmail.com>  
para mim ▾

15 de ago. de 2016 00:53



Ok, você ajudou a esclarecer o porquê de algumas opções ali.

A questão das extensões, pensando no que eu havia escutado, imaginei que havia um critério visual para a repartição das frequências, como eu sei que é possível num piano. Você confirmou isto

Eu escutei alguns cachos de frequências que não sabia de onde vinha. Foi a parte que achei mais afim com o que o texto do **icone** tal como eu o entendo propõe, mas eu não sabia dizer exatamente como eram produzidos e por que normas. Mas desconfiei de que era a parte eletrônica e de fato, sonoramente, a mais próxima dos resultados anteriores do **icone**.

O que ficou realmente muito diferente foi a presença de muitos sons de percussão, que me pareceu suavizar sim as demandas do texto. Eu me perguntei escutando se tais sons eram epifenômenos de outros, produzidos a partir do script (como o som da minha viola por vezes adquire uma característica rascante quando toco a peça). Mas não podia ter a certeza disso apenas escutando.

Havia também presença de flautas, que apareciam e desapareciam. não sei bem o que regulou essa dinâmica, se elas obedeciam unicamente ao script ou se houve critérios suplementares a ele. Pq para a minha escuta elas se comportaram como um naipe, que aparecia e desaparecia em conjunto. Não sei se escutei bem tb.

Enfim... Só quis te dar uma apreciação sincera da minha primeira escuta. Fiquei bem surpreso inicialmente por não verificar o 'nexo morfológico' como presevado inicialmente, depois comecei a formular hipóteses sobre como as coisas saíram daquele jeito.  
Você esclareceu várias coisas.

Eu gostei, tanto que repostei no soundcloud. Acho uma leitura interessante, mas como resultado final, acho que saiu um pouco de mão. Talvez todos esses epifenomenos que estou elencando estivessem mais sob controle se, como vc disse, todos tivessem lido o texto, etc etc... e o resultado, ainda que diferente, estivessem mais controlados e próximos do script.

Enfim

Abraços!

PS. Desativei meu Facebook. Estou tirando umas férias daquilo ali. Qualquer coisa estou aqui. Manda a gravação do processo todo depois.

\*\*\*

---



**Valério Fiel da Costa** <fieldacosta@gmail.com>  
para J.-p. ▾

15 de ago. de 2016 12:10



As percussões são, de fato um exemplo de coisas que fugiam do jogo e que me incomodaram mesmo em performance. Além do pessoal construindo a escultura com os restos do piano (espécie de "silêncio" cageano ostensivo e idiomático), tive que regrer para evitar alguns gestos percussivos sobre as cordas. Algo do tipo "ei, sons sustentados, porrá". Sem contar que teve gente dando porrada na tábua harmônica que, além de produzir sons que não tinham nada a ver com o **Icone**, ameaçavam destruir a parte boa do instrumento. Finalmente, houve uma espécie de briga entre Rafa e Esmeraldo para pilotar os sons captados pelos piesos e pelo SM58: um aumentava gerando microfonia e ruidos vários e outro abaixava; daí o outro tentava compensar disparando samplers de sons sustentados ahaha. Depois eles me disseram. Enfim, somemos a isso a própria catarse do momento e o **Icone** recebeu sua versão noise que vai virar objeto de estudo nosso. As flautas eu trouxe meio de surpresa para ocupar registros agudos. Nelass deu para tentar uma maior aproximação com o jogo das alturas perceptíveis em preenchimento. São mesmo um naipe, assim como os sons sintéticos. Cara isso vai dar pano pra manga. Muitos aprendizados aqui.

Grande Abraço e vamos nos falando por aqui mesmo.

VFC

---



**J.-P. Caron** <jpccaron@gmail.com>  
para mim ▾

15 de ago. de 2016 16:04



Sim, o problema é que, numa primeira escuta, esses dados percussivos dominam, tomam a frente da mix.

\*\*\*