



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Música experimental no Nordeste: Iniciativas, dispositivos
tecnológicos e processos criativos.**

Marco Aurélio Pinagé

João Pessoa
2024



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Música experimental no Nordeste: Iniciativas, dispositivos tecnológicos e processos criativos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a realização de dissertação do Mestrado em Música, área de Processos Criativos.

Marco Aurélio Pinagé de Souza

Orientador: Valério Fiel da Costa

João Pessoa
2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P645m Pinagé, Marco Aurélio.

Música experimental no Nordeste: iniciativas,
dispositivos tecnológicos e processos criativos / Marco
Aurélio Pinagé. - João Pessoa, 2024.

217 f. : il.

Orientação: Valério Fiel da Costa.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Música experimental - Nordeste. 2. Tecnologia -
música. I. Fiel da Costa, Valério. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(812/813)(043)



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

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando MARCO AURÉLIO PINAGÉ DE SOUZA, candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração: Composição e Interpretação Musical, Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Música.

Aos 29 dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro (29/07/2024), às 9h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música**, MARCO AURÉLIO PINAGÉ DE SOUZA. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. VALERIO FIEL DA COSTA (Orientador/UFPB), Dr. MARCELLO MESSINA (Membro Interno/UFPB), Dr. MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI (Membro externo à Instituição/UFGM) e Dr. CLAYTON ROSA MAMEDES (Membro externo à Instituição/UFPR). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. VALERIO FIEL DA COSTA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passando a palavra ao Mestrando MARCO AURÉLIO PINAGÉ DE SOUZA, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **MÚSICA EXPERIMENTAL NO NORDESTE: APARATO TECNOLÓGICO, INICIATIVAS E PROCESSOS CRIATIVOS**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e, o senhor presidente Dr. VALERIO FIEL DA COSTA comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Dissertação de Mestrado intitulada: “**MÚSICA EXPERIMENTAL NO NORDESTE: APARATO TECNOLÓGICO, INICIATIVAS E PROCESSOS CRIATIVOS**”, APROVADA, tendo declarado que seu autor MARCO AURÉLIO PINAGÉ DE SOUZA, **ao entregar o texto final**, fará jus ao título de **Mestre em Música**, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Ian Nichola Costa de Araújo, Assistente em Administração, lavrado a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 29 de Julho de 2024

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005
www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

RESUMO

Esta pesquisa tem como intuito a documentação da música experimental produzida no Nordeste brasileiro a partir do estudo multicaso envolvendo mapeamento e documentação de dispositivos tecnológicos, iniciativas e processos criativos variados de uma amostra de agentes inseridos no contexto da música experimental, visando aumentar a produção de conhecimento em música. Pela escassez de textos que abordam o assunto aqui apresentado, a investigação contempla projetos artísticos vinculados aos agentes da música experimental da região mencionada acima. A metodologia adotada tem como fundamento as ideias de Piekut (2011), em que o mapeamento de uma rede artística é feito sem ignorar as questões sociais do campo da música. Como resultados, uma crescente e vasta produção artística foi documentada, além de colaborações por sete dos nove estados do Nordeste resultarem em composições, encontros e mostra de música experimental.

Palavras-chave: Música Experimental, Nordeste, Tecnologia.

ABSTRACT

This research aims to document experimental music produced in the Northeast of Brazil through a multi-case study involving mapping and documentation of technological devices, initiatives and various creative processes of a sample of agents inserted in the context of experimental music, with the objective of increasing artistic and knowledge production in music. Due to the scarcity of texts addressing the subject presented here, this investigation contemplates artistic projects linked to agents of experimental music in the region mentioned beforehand. The methodology in which this study is based on reflects the ideas of Piekut (2011) that considers the mapping of an artistic network is made without ignoring social issues in the music field. As a result, a growing and vast artistic production was documented, in addition to collaborations by seven of the nine States of the Northeast, resulting in compositions, meetings and exhibitions of experimental music.

Keywords: Experimental Music, Northeast, Technology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa das ocorrências em música experimental no Nordeste. Coluna azul claro e de cima para baixo: Objetos amplificados (piezo e micro de contato); DAW ou Ambiente de programação; Instalação Sonora; Paisagem sonora ou <i>Ambient</i> . Coluna na cor branca: Mapa. Coluna na cor azul escuro e de cima para baixo: Eletroacústica; <i>No-Input Mixing</i> ou <i>Noise</i> ; Instrumentos ou Voz amplificados.	37
Figura 2: Capa do disco O fantástico Mundo do Sr. Hiena e de suas Criaturas	39
Figura 3: Encarte do DVD das atuações do Fórum de	41
Figura 4: Apresentação do dronedeus no Cariri	46
Figura 5: Da esquerda pra direita: Dinho K7, Davinci e Durango	47
Figura 6: Estúdio no Abrigo Plataforma.....	50
Figura 7: Show no festival Barulho Delas em 2023: Clau Aniz (guitarra e eletrônica) e Clarice Aires (Flauta amplificada) à frente no palco; Ruído Preto (Baixo e eletrônica) ao fundo; Loreta Dialla fora do palco como técnica de som.	52
Figura 8: Projeções artísticas no Festival Abstrata.....	53
Figura 9: Cartaz da performance Abraxas Venezuelano. No	54
Figura 10: Cartas da performance de Abraxas Venezuelano.	55
Figura 11: Processo de criação da instalação Zona de Pressão	57
Figura 12: Logo do selo Mercúrio música.....	61
Figura 13: Cartaz de uma apresentação do Log3	64
Figura 14: whypatterns_ no estúdio Capim Santo em 2015.....	68
Figura 15: Encarte do material gravado pelo Trio Pó-de-Serra em 2019.....	71
Figura 16: Espaço interior da Sala de concertos Radegundis Feitosa.	73
Figura 17: Partitura de Te Ouço Claramente.....	76
Figura 18: Bibiana e Matteo conversam sobre a performance	78
Figura 19: Gestos no pedal da peça Nada de vidro é eterno.....	78
Figura 20: Logo do selo fictício	80
Figura 21: Integrantes do Hrönir. Da esquerda para a direita: Lucas Alencar, Thelmo Cristovam, Túlio Falcão e Henrique Vaz.	85
Figura 22: Mayara Menezes no Edifício Texas.....	89
Figura 23: Logo da Casa Lontra.....	91
Figura 24: Cartaz do festival Rumor de 2018.....	92
Figura 25: Atrações do Muído.....	93
Figura 26: Cartaz da série de apresentações Domingos ao Jazz.....	93
Figura 27: Capa do álbum Massacre de Golfinhos em Taiji	95
Figura 28: Trecho da bula de Massacre de Golfinhos em Taiji.....	96
Figura 29: Símbolo do selo Estranhas Ocupações.....	98
Figura 30: Sede do JACA.....	105
Figura 31: Espaço interno da sede do JACA	106
Figura 32: Reunião no boca de Brasa.....	106
Figura 33: Cartas do evento Periferia Afroexperimentais	108
Figura 34: Atrações pousam no encerramento do festival Periferias Afroexperimentais	109
Figura 35: Amostra de instrumento e aparato tecnológico utilizado na apresentação periferias afroexperimentais	111
Figura 36: Exemplo de equipamento.....	112
Figura 37: Aparato tecnológico de Bruno Rohde	113
Figura 38: Amostra de processo criativo de Bruno Rohde.....	114
Figura 39: Set dos músicos do JACA	115
Figura 40: Capa do Amazonia Reimaginada.....	117
Figura 41: Oficina ministrada por Edbrass.....	118

Figura 42: Performance no evento Primeiro show do Ano: Fernanda Paz, Vitor Cozilos ao fundo, Vivi Jones ao piano e eu.....	120
Figura 43: Cartaz do Primeiro encontro de experimentalismo do Piauí.....	122
Figura 44: Cartaz da apresentação do Artesanato Furioso com participação de Heather Dea Jennings	124
Figura 45: Ensaio na Casa de Vóvó Dedé	131
Figura 46: Minha apresentação como maestro no	133
Figura 47: Homenagem da OSUECE referida a mim.	136
Figura 48: Matteo e CH Malves performando no.....	137
Figura 49: Folheto digital para divulgação do concerto do Artesanato Furioso.	138
Figura 50: Últimos direcionamentos após ajeitarmos o palco.....	140
Figura 51: Partitura de “Agonia”.....	140
Figura 52: Direcionamento para colaboração com Luã Brito	142
Figura 53: Folheto de divulgação para a	142
Figura 54: Ensaio com os músicos do festival	145
Figura 55: Noite de apresentação no festival. Da direita à esquerda:.....	145
Figura 56: Encarte do show do AF	146
Figura 57: Preparação para a performance do AF. Da esquerda à direita:.....	147
Figura 58: Ensaio do Trio pó de Serra. Da esquerda á direita:.....	149
Figura 59: Palco montado para a apresentação do Trio Pó de serra.....	150
Figura 60: Apresentação de Marta Aurélia à esquerda e de Clau Aniz à direita.	153
Figura 61: Eu (em destaque) em colaboração com.....	154
Figura 62: Instalação sonora de Eric Barbosa.	155
Figura 63: Minha colaboração com Uirá dos Reis (à direita).....	156
Figura 64: Espectrográfico da peça resultante com Uiró dos Reis.....	157
Figura 65: Direcionamento partitural,	158
Figura 66: Cartaz do Show Luz e Sombra.....	159
Figura 67: Marta Aurélia à esquerda, Afrokaos e Uirá dos Reis ao fundo e eu à direita.	159
Figura 68: Cartaz do evento “Primeiro Show do Ano’	160
Figura 69: Apresentação do grupo <i>n.oia</i> na Casa Lontra. Da esquerda para direita: Tai Ramos Leal, Mayara Menezes e Thais Barreto.	162
Figura 70: Encarte da apresentação de Renê Freire comigo.	163
Figura 71: Minha apresentação com Renê Freire na casa Lontra.....	163
Figura 72: Minha participação na oficina música móvel, na Universidade Federal da Bahia. Em pé da esquerda para direita: eu e Cristiano Figueiró. Sentados: os alunos da universidade.	165
Figura 73: Aplicativo Musica Móvel.....	166
Figura 74: Aluno de doutorado da UFBA utilizando a mesa de som.....	166
Figura 75: Oficina com Romulo Alexis	167
Figura 76: Exemplo de arranjo com três objetos	171
Figura 77: Mesinha de som utilizada na retroalimentação	174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Aparato tecnológico coletado através de colaboração artística no estado do Ceará	56
Tabela 2: Aparato tecnológico coletado no estado da Paraíba	75
Tabela 3: Aparato tecnológico coletado no estado de Pernambuco	94
Tabela 4: Aparato tecnológico coletado no estado da Bahia	111
Tabela 5: Aparato tecnológico coletado nos estados do Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, respectivamente.	126
Tabela 6: Iniciativas coletadas no nordeste	127
Tabela 7: Gestos a peça e seus respectivos compassos	169
Tabela 8: Análise temporal do eventos em Madrigais de vidro II.....	172
Tabela 9: Estrutura e direcionamento de Cartas ao Medievo	173

SUMÁRIO

Introdução.....	4
1. Música Experimental.....	7
1.1. Prelúdio: O experimentalismo do século XX no contexto histórico.	7
1.2. A rede de música experimental brasileira frente às iniciativas do experimentalismo no século XXI.....	20
2. Música experimental no Nordeste: Uma amostra da produção do século XXI.....	37
2.1. Ceará.....	38
2.1.1 Iniciativas pós-fórum: uma nova leva de artistas compõe o cenário.....	43
2.2. Paraíba.....	62
2.2.1 A mútua influência entre o experimentalismo acadêmico e a cena local.....	63
2.3. Pernambuco.....	82
2.3.1 A constituição da cena pernambucana.....	83
2.4. Bahia.....	99
2.4.1 O experimentalismo intrínseco na Bahia.....	101
2.5. Os casos de Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe.....	119
2.6. Levantamento de iniciativas.....	127
3. O que me trouxe até aqui: construção de minha poética composicional e seus desdobramentos na pesquisa.....	129
3.1 Formação.....	129
3.2. Minhas iniciativas em João Pessoa, Teresina, Fortaleza, Recife, Natal, Aracaju e Salvador.....	137
3.2.1. No palco universitário de João Pessoa.....	137
3.2.2. Interações com a cena de Fortaleza:.....	152
3.2.3. Colaborações para além do ruído de Recife e região metropolitana:.....	161
3.2.4 As diversas faces de Salvador:.....	165
3.3 Memorial de processos criativos: Solo e Colaborações.....	168
4. Conclusão.....	178
REFERÊNCIAS.....	182
APÊNDICE A – LIDO MANSO, LIDO BRABO.....	188
APÊNDICE B – AGONIA (versão do disco).....	192
APÊNDICE C – LA MER.....	193
APÊNDICE D – MADRIGAIS DE VIDRO II.....	196
APÊNDICE E – CARTAS AO MEDIEVO.....	201
APÊNDICE F – PARTE SIMPLES.....	210

Introdução

O texto aqui apresentado, trata da documentação da música experimental produzida no Nordeste a partir da documentação do aparato tecnológico, iniciativas dos agentes do campo¹ da música experimental e processos criativos variados, visando a produção artística e a produção de conhecimento em música. Este trabalho está vinculado à linha de pesquisa de Processos Criativos em Música do Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, e tem como objetivos específicos compreender as principais características da música experimental produzida pelos agentes desse escopo com base em suas atuações no século XXI, a produção de um texto crítico e a produção de uma série de peças. O trabalho de criação musical, previsto na presente pesquisa, será elaborado a partir do que será extraído dessa trajetória investigativa e colaborativa.

As discussões e concepções criativas em torno da música experimental são certamente geradoras de questões ainda em aberto no cenário artístico. Durante o século XX, estudos que se propunham a definir o fazer musical por um viés puramente estilístico e estético acabaram por criar dicotomias em torno do termo. O musicólogo Benjamin Piekut (2011) ao tentar compreender a música experimental através das trajetórias dos artistas, joga uma luz ao processo de colaboração existente nesse escopo. Del Nunzio (2017) faz um importante levantamento de ações colaborativas no século XXI até o ano de 2016, desse modo é possível traçar um perfil do que seria um agente (Bourdieu, 1983) no campo da música experimental. Isso posto, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta no texto *Cartografia dos Selos da Música Experimental no Brasil* (Nogueira, Zanatta, 2019) notam que os sujeitos envolvidos nessa práxis, voltado para a experimentação sonora, nem sempre têm formação acadêmica na área de música. Muitos deles provém de nichos da música alternativa, tais como o movimento *punk*, por exemplo, contribuindo para a diversificação do perfil do músico no campo. Nessa direção, trabalhos em torno da ideia de projetos artísticos independentes corroboram com a ideia de colaboração e de produção da própria carreira como foco.

Os trabalhos de documentação dentro da música experimental que se ocuparam em mapear tal escopo, apontam nas direções apresentadas anteriormente. Dessa forma, é válida a discussão em cima de trabalhos na área de criação e que se relacionam com a presente pesquisa, visando uma reflexão epistemológica na qual esses estudos inserem a produção do Nordeste.

¹ O presente texto conflui a ideia de campo e *habitus* trazida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) que traz a ideia de indivíduo como agente de um campo, pela ciência. Segundo o autor, *habitus* corresponde ao mapeamento da relação entre indivíduo e sociedade. Os campos são, segundo Bourdieu, "espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes" (Bourdieu, 1983, p.89).

Para isso, a literatura se apoiará no trabalho do Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011), onde o autor aborda o olhar tendencioso do eixo sul-sudeste em direção ao Nordeste, região vista sob o conhecimento vulgar de precariedade e atraso. Dessa forma essa pesquisa teve como objetivo documentar os processos criativos realizados sob suporte tecnológico na música experimental no Nordeste, mapeando as colaborações e tecnologias utilizadas visando a produção artística e a produção de conhecimento em música, tendo como especificidades compreender as principais características da música experimental produzida no Nordeste do Brasil com atuação no século XXI.

Isso posto, no **primeiro capítulo**, dentro do primeiro subtópico ainda como material introdutório, apresentarei o desenvolvimento do termo experimental, tal como sua prática no século XX, contextualizando uma discussão para que melhor se compreenda a direção dos estudos que se propuseram a tratar dessa vertente da música. Trarei o estudo catalisador do musicólogo britânico Michael Nyman, cujo estudo influenciou uma série de abordagens sobre música experimental até agora. Abordarei também autores que contrapõem a dicotomia de música experimental trazida por Nyman (1971), entre eles está Benjamin Piekut (2011), que apresenta um método consistente para o estudo da música experimental por redes de apoio e colaboração. Também discutirei como a ideia de uma música experimental se desenvolve no Brasil a partir de experimentos na eletroacústica, música indeterminada e em métodos próprios usados por alguns compositores brasileiros. No segundo subtópico, retrato a rede de música experimental com foco no século XXI (com ênfase no contexto brasileiro). Trarei estudos que apresentam iniciativas da cena de música experimental e seus desdobramentos, além de assuntos referentes à prática de música experimental brasileira diante do conceito e das atuações de agentes no campo nesse escopo. Aqui abordarei, principalmente, textos produzidos pelos próprios artistas da música experimental e contemporânea brasileira. Também trarei a discussão sobre DIY (*do it yourself*) e suas ramificações. Esses termos, vistos como cultura ou *ethos* do “faça você mesmo”, dão conta de artistas ou produtores que buscam uma prática musical consistente por meio de colaborações nas suas carreiras. Em outro plano, os mesmos termos também discutem a prática de consertar ou criar equipamentos que impliquem um baixo custo. Por fim, fecho esse primeiro capítulo com uma reflexão sobre a centralização das pesquisas dentro do campo experimental, fazendo uma ponte para o capítulo seguinte.

No segundo capítulo, apresento um referencial sobre a música experimental do Nordeste, priorizando o século XXI. Esse referencial está sendo construído a partir do trabalho de campo e pesquisa bibliográfica, tendo como amostra os músicos que mantêm uma constante atuação nas cenas de música experimental dos respectivos estados e eventualmente de agentes que colaboraram com esses artistas. Pelo fato da investigação depender das respostas dos

agentes estudados, esse referencial ainda contemplará mais reflexões sobre o objeto de estudo. Ao final do desenvolvimento deste capítulo, será possível observar não só o contexto histórico, como também as tecnologias comumente utilizadas no cenário, os processos criativos, entre outras características.

O **terceiro capítulo** retrata minha atuação diante da cena de música experimental do Nordeste. Entre agosto de 2022 e janeiro de 2024, cobri sete dos nove estados do Nordeste, seja por colaborações presenciais ou à distância. No primeiro tópico desse capítulo, discorro sobre minha formação e os desdobramentos para que eu chegasse na atual pesquisa, visto que essa etapa se relaciona com as minhas motivações com o objeto de estudo, não podendo ser assim dissociado da minha trajetória nesses dois anos de mestrado. No segundo subtópico trago as iniciativas e colaborações pelo Nordeste, que são parte do produto dessa pesquisa. Cada divisão do segundo subtópico mostra os acontecimentos ocorridos nesses lugares. No terceiro subtópico trago outra parte do produto do presente trabalho, que são minhas composições.

O trabalho utiliza como metodologia o estudo multicaso. Dessa forma, as ferramentas metodológicas comportam: a pesquisa documental e a pesquisa de campo (guiada por um roteiro semiestruturado, tendo como instrumento de coletas de dados a entrevista presencial e à distância). O questionário também está previsto como instrumento de coleta de dados por motivos operacionais, como a provável impossibilidade de contato presencial entre pesquisador e participante. O trabalho de campo também consiste na coleta de materiais em áudio, fotos e vídeo.

Os participantes são artistas, criadores e criadoras, intérpretes, produtores e organizadores independentes e de coletivos da área de música experimental no Nordeste. Dessa forma, optou-se por artistas com identificação na cena de música experimental da região estudada e que aceitaram participar deste trabalho. A escolha foi feita a partir de uma pesquisa documental da trajetória dos participantes pela internet (ex. Plataformas digitais de música como *Bandcamp*, artigos, além de selos de música experimental) buscando identificar a presença e relevância do agente no campo da música experimental da região, através da análise de suas respectivas trajetórias e dando relevo à regularidade e consistência de suas colaborações musicais.

1. Música Experimental

“Não há pergunta mais chata ou persistente do que 'O que é música experimental?’” (Piekut, 2014, p.1, tradução nossa)².

1.1. Prelúdio: O experimentalismo do século XX no contexto histórico.

Os debates acerca do experimentalismo musical remontam à segunda metade do século XX. Entretanto, o sentido do termo se tornou algo tão abrangente que a sua prática ultrapassou os limites dos significados atribuídos a ele, no desenrolar do século XX³. Como forma de contextualização, faz-se importante os feitos do futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947), autor do *L'Arte dei Rumori* (A arte do ruído) e que observou com antecedência o que mais tarde foi praticado sob o termo *luteria experimental*. Há de se mencionar, também, que na música concreta francesa e na música indeterminada estadunidense, o termo “experimental” foi formalmente desenvolvido. O músico e teórico francês Pierre Schaeffer (1910-1995) contribuiu para a popularização do termo “experimental” na França remetendo-o a algo de caráter científico e laboratorial que, como tal, teria a ideia de experimento como algo intrínseco à metodologia de trabalho da música concreta e eletrônica, mas que também pretendia resultados musicais. (Benítez, 1978, p.63). O aspecto “laboratorial” do experimentalismo na Europa não havia prosperado na prática de música experimental em voga nos Estados Unidos nos anos 50, onde se investiu numa abordagem que entendia a experimentação como sinônimo de indeterminação (ou seja, procedimento composicional). O compositor estadunidense John Cage acreditava que o termo *experimental* poderia ser entendido como “uma ação na qual o resultado não é previsto” (Cage, 1961, 39). Ele incorporou e divulgou a ideia de música experimental em uma série de escritos e palestras, a partir da segunda metade da década de 1950, que foram publicadas na coletânea *Silence* (Cage, 1961). Na conferência *Experimental Music*, por exemplo, o compositor fala sobre os motivos de aceitar o termo *experimental* para abordar suas obras (p.7). Além disso, a coletânea abrange aspectos diversos da poética composicional do autor, passando por temas como o funcionamento de processos de indeterminação e acaso (p. 35) e a história da música experimental norte-americana (Cage, 1961, p. 67), entre outros.

Discurso cageano e a vanguarda euro-estadunidense.

² *There is no question more boring or persistent than “What is experimental music?”*

³ Antes da década de 1950, o termo “música experimental” era associado à música moderna em publicações estadunidenses (ver Del Núnzio, 2017, p.16-17). Entretanto, compositores consagrados como o francês erradicado nos Estados Unidos Edgar Varèse, repudiavam tal associação ponderando que o ato de experimentar é inerente ao processo criativo do compositor (Varèse apud Risset, 2004, p.19).

A figura de Cage como representante do experimentalismo estadunidense foi reverberada por teóricos como Michael Nyman nas décadas seguintes. Em seu livro publicado em 1971, *Experimental Music: Cage and Beyond*, o autor procurou apresentar o tema da experimentação musical a partir das premissas “anti-hierárquicas” de Cage e projeta o compositor estadunidense como representante maior do experimentalismo e uma figura de contraponto em relação à vanguarda europeia. Para corroborar com suas ideias, o autor cita Morton Feldman (1926-1987) que propõe uma “independência dos pontos de vista experimentais e de vanguarda”, e o faz (pelas palavras do próprio autor) de forma deliberada: “Por razões óbvias, optei deliberadamente por me concentrar nas diferenças entre o experimental e o vanguardista”, acenando assim para uma análise que dicotomiza o estudo da música da segunda metade do século XX, uma vez que os ditos compositores vanguardistas que se empenhavam em desenvolver elementos da antiga tradição de música de concerto e os compositores experimentais seriam arquétipos do modelo composicional de John Cage (Nyman, 1971, p.1).

O autor inglês buscou explicar diferenças entre as duas vertentes, condicionando o “experimentalismo norte-americano” a uma oposição da “vanguarda” europeia (Nyman, 1971, p.8). Nyman elenca uma série de características que seriam típicas de uma postura experimental presente em artistas da escola de Nova York e ausente na prática europeia. Tais características (como modelos compositivos, escrita de partitura e liberdade dos intérpretes) podiam ser encontradas nos processos criativos das obras de Cage e Feldman, deste modo, viraram modelos para contextualizar “compositores experimentais” e suas atuações. Segundo o autor:

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 campo delineado por certas ‘regras’ composicionais (Nyman, 1971, p.4).

O primeiro desses processos seria o processo de determinação pelo *acaso*, que, segundo o autor, consistia em formas randômicas de escolhas de materiais a partir de um sistema pré-determinado. Nas palavras de Nyman “a verdadeira inovação é a ênfase na criação de um sistema”. O segundo, “*people process*” (ou efeito de multidão), trabalha a performance feita por inúmeras pessoas onde cada intérprete, agindo individualmente, servia como “átomo” na produção de texturas sonoras complexas. Segundo o autor: “São processos que permitem aos intérpretes percorrerem materiais dados ou sugeridos, cada um no seu ritmo”. O terceiro processo é chamado de “processo contextual”, onde as ações estão ligadas a um contexto de

imprevisibilidade e das “variáveis que surgem dentro da continuidade musical”. No “processo de repetição”, o quarto trazido por Nyman, o ato de prolongar um determinado material através da repetição nortearia a performance. Segundo o autor: “Em contraste, o compositor de vanguarda quer congelar o momento, tornar sua singularidade antinatural, uma posse zelosamente guardada.” (Nyman, 1971, p.1).

Apesar de diferenciar aspectos importantes dos tipos de trabalho das duas correntes (no que diz respeito a flexibilidade de resultados por parte dos compositores experimentais em detrimento da suposta falta de flexibilidade da corrente vanguardista, por exemplo) os processos elencados por Nyman sugeriam, na verdade, procedimentos composicionais que podiam ou não ser encontrados em qualquer processo criativo de um compositor especulativo, seja ele experimental ou de vanguarda. Entretanto, tal dicotomia na realidade sugeria um posicionamento ideológico. Nyman atribui a Cage principalmente, mas também a Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff e Earle Brown o enfoque na liberdade quase irrestrita entre compositor e intérprete, a relativização da escritura musical e dos procedimentos composicionais, enquanto os compositores ligados à “vanguarda europeia” eram entendidos como sucessores da escola de musical europeia tradicional.

Autores como Fenerich (2015), por outro lado, apontam similaridades no fazer musical de Pierre Schaeffer e John Cage, principalmente no que diz respeito ao experimentalismo. Segundo o autor, “Em ambos os casos, tem-se um distanciamento da notação musical baseada em parâmetros tradicionais, como a nota e os ritmos proporcionais” (p.23). Outra similaridade, segundo o autor, é “a crença de que, pela tecnologia, se aporta em lugares inexplorados sonoramente”. Fenerich, no entanto, aponta como uma diferença importante o uso da tecnologia na música: “Assim, em Cage há uma crença na neutralidade dos instrumentos modernos com relação à sonoridade que traduzem – polo inverso com relação à Schaeffer”. Desse modo, temos na literatura argumentos distintos a respeito de tais divisões, e estas não seriam categóricas.

Joaquim M. Benítez (1978), contemporâneo de Nyman, discute a relação da vanguarda com o experimental, propondo uma abordagem pela via do viés estético. Em seu artigo intitulado *Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music*, o autor procurou consolidar uma ampla base teórica visando uma classificação da música contemporânea no século XX. Benítez questiona a dicotomia de Nyman sobre Vanguarda e Experimentalismo ao refletir criticamente sobre como as definições de “forma” e “conteúdo” foram antagonizadas na tentativa de compreender a música do século XX. O musicólogo questiona um mapeamento realizado por meio do conceito de “período estilístico”, como foi feito na definição estilística de séculos anteriores, apontando que o pluralismo existente na música do Século XX tornaria inviável a proposição de termos de recorte cronológico tais como "barroco", "classicismo", etc.

Sua investigação se apoiou em três pontos fundamentais: 1) uma abordagem que não fosse puramente histórica, 2) a aceitação do pluralismo estilístico, e 3) a ênfase na estética. Sobre este último ponto, o autor advertiu que “os pontos de vista estéticos nem sempre correspondem necessariamente a técnicas ou materiais específicos, ou a estilos específicos.” (Benítez, 1978):

Por não tenderem a um novo e principal estilo, convergente e único, todas as novas técnicas, materiais ou modos de sensibilidade não têm o poder de se unificar em um ponto de vista, nem nos fornecer um denominador comum a partir do qual dividir nossa produção musical contemporânea (Benítez, 1978, p.55).

Neste cenário onde muitos estilos coexistem, o autor investiga as atitudes estéticas dos compositores de diferentes vertentes, buscando evitar generalizações. Benítez, ao abordar o problema da diversidade estilística da música do século XX, opta pela visão de Leonard B. Meyer (1963), que entendia o período como marcado por uma “estase”. Para o autor, a despeito da sua enorme diversidade estilística (e também devido a esta), a música do Século XX não poderia ser classificada em termos de uma sucessão de períodos estilísticos; e na definição tripartite segundo a qual a música do período se dividiria: haveria os Tradicionalistas (compositores que se confortam na tradição do século XIX), os Formalistas (compositores que enfatizam as estruturas) e os Transcendentalistas (compositores que enfatizam o material sonoro), sendo que o foco insidia sobre as duas últimas categorias, identificadas pelo autor como compatíveis com os termos “vanguarda” e “experimentalismo”, respectivamente. Na busca para compreender o cerne da produção musical do seu tempo, ao contrário da proposta de Nyman, Benítez é cauteloso:

Nyman insiste que há diferenças claras na concepção e execução da música pelos compositores "tradicionalistas", vanguardistas e por compositores "experimentais". Mas em seus esforços para se concentrar nas diferenças entre a música experimental e a vanguarda, Nyman quase identifica muitos aspectos da vanguarda com as atitudes dos tradicionalistas (Benítez, 1978, p.63-64).

Para Benítez, na tentativa de distinguir a vanguarda europeia do experimentalismo norte-americano, Nyman acabou confundindo compositores de vanguarda atuantes nesse período com compositores tradicionalistas. Ele lembra que, assim como existem diferenças entre vanguarda e experimentalismo, há diferenças entre artistas tradicionais e de vanguarda. O autor logo realiza seus próprios apontamentos sobre as diferenças entre experimentalismo e vanguarda:

[...] Já falei da crença na direcionalidade da arte e da preocupação com o novo como características da vanguarda; destaquei que, em geral, os compositores de vanguarda não renunciaram ao conceito de "obra musical" e sua

intencionalidade; mas para dizer de outra forma, eles não abriram mão da responsabilidade de controlar o resultado de sua música (Benítez, 1978, p.68).

Benítez aponta que o compositor de vanguarda não deixou de reivindicar o controle dos resultados até que Cage o fizesse. Entretanto, o compositor estadunidense não abdica da noção de autoria, e consequentemente, da obra musical. Não obstante, o próprio John Cage foi posto nesse lugar de vanguardista. Benítez cita o musicólogo italiano Erico Fubini (1973) ao discorrer sobre uma vanguarda “pós-weberiana” que seria uma extensão moderna da “vanguarda clássica” do começo do século XX e uma “vanguarda irracional” em referência a Cage. Portanto, como Benítez descreve: “as linhas de separação entre as tendências muitas vezes são nebulosas” (Benítez, 1978, p.64). Apesar de alguns compositores ligados à vanguarda terem aplicado o acaso em suas obras, a distinção de vanguarda e música experimental “não está no uso do *acaso* em si, mas na maneira como ele é utilizado para destruir o controle geral do compositor sobre o resultado sonoro e, assim, produzir um ato experimental cujo resultado não pode ser previsto.” (Benítez, 1978, p.72).

Mesmo considerando que o receituário nymaniano é, na verdade, uma síntese da abordagem cageana (e não de uma atitude geral estadunidense), tal dicotomia acabou servindo como modo de articulação conceitual entre ambas as práticas. As idiossincrasias geradas por Nyman certamente não dão conta de descrever o que foi de fato a música experimental da segunda metade do século XX; apesar de também se esforçar em pontuar as diferenças entre compositores vanguardistas (que segundo Benítez eram sujeitos inclinados a se preocuparem com a “direcionalidade da arte”) e experimentalistas (que segundo o autor, eram sujeitos que não se ocupavam em perpetuar o conceito de obra musical como os vanguardistas o fizeram e tampouco com a “direcionalidade da arte”), Benítez foca em pontos que contribuem para desmistificar a tendência da década de 60 de opor as duas vertentes a partir de um molde historicista e estilístico, guiado por um viés ideológico.

Benjamin Piekut, em seu livro *Experimentalism Otherwise* (2011), propõe uma abordagem diferente. O autor descreve alguns acontecimentos vinculados à cena da música experimental, ocorridos na cidade de Nova Iorque durante o ano de 1964. O musicólogo tem como foco da sua pesquisa a trajetória artística de indivíduos e grupos atuantes na cena, bem como as implicações em torno das relações sociais desses artistas em seus locais de atuação. A abordagem do autor só se torna compreensível a partir da ideia de rede: o experimentalismo se caracterizaria como uma rede de colaborações em uma cena e não como um apanhado de procedimentos composicionais ou escolhas estéticas individuais. “Escolha um ponto nesta rede – compositor, local, crítico, publicação, performer, evento – e siga para onde ele leva. Explique a estranha topologia resultante” (Piekut, 2011, p.5, tradução nossa).

Para introduzir o assunto de forma eficaz, Piekut tratou de diferenciar seu estudo do livro *Experimental Music Cage and Beyond*. Ao interpretar o estudo de Nyman (1971) sobre experimentalismo como um tratado de ideias musicais, o autor sugere que tal investigação vai além da ideia musical, que sem dúvida participa do assunto, mas não deveria ser elemento determinante para a definição do objeto. Ele lembra que o experimentalismo é “na formulação influente de Michael Nyman, um conjunto de “considerações puramente musicais” ou, nas palavras do autor: “conjuntos de experimentalismo de seu parente mais próximo, a vanguarda.” (Piekut, 2011, p.5, tradução nossa) Piekut é contundente em sua crítica às características apontadas por Nyman sobre a música experimental. O autor aponta as justificativas de Nyman como insuficientes para o entendimento do objeto de estudo, e expõe a dicotomia criada e mantida pelo musicólogo britânico. Para Piekut, um conjunt

A mudança antológica fundamental que marca o experimentalismo como uma conquista, é a do representacionalismo para a performatividade. Para as perspectivas atuais, uma explicação do experimentalismo que já assume tal categoria, propõe explicar sua falha inicial. Sugiro a partir de filósofos, cientistas e estudantes de tecnologia, pensar o experimentalismo como algo "montado" em processos que são históricos, sociais, linguísticos e tecnológicos. Para explicar o que tem sido o experimentalismo, devemos ter atenção a sua fabricação através de uma rede de discursos, práticas e instituições. Essa formação é o resultado do trabalho combinado de estudantes, compositores, críticos, jornalistas, patronos, artistas, locais e efeitos dos discursos de raça, gênero, nacionalidade e classe. A contínua atuação dessa rede - e não um "ethos" ou "espírito" - explica a extensão do experimentalismo ao longo do tempo (Piekut, 2011, p.7, tradução nossa).

Piekut reflete sobre a dicotomia feita entre o experimentalismo estadunidense e o vanguardismo europeu presente nos discursos já conhecidos e consagrados sobre o tema na metade do século XX. Ao invés de dicotomizar essas duas vertentes artísticas, Piekut os aborda em fatos retratados entre os agentes atuantes em 1964, com uma abordagem metodológica.

Ao invés de reinscrever a distinção usual feita entre o experimentalismo americano e o vanguardismo europeu, eu uso os dois termos de forma intercambiável aqui porque fazer o contrário naturalizaria uma diferença que foi produzida discursivamente. Dada a quantidade de tinta dedicada a estabelecer e manter esta divisão, a melhor opção é evitá-la completamente (Piekut, 2011, p.14, tradução nossa).

Outro ponto de Nyman questionado por Piekut é a funcionalidade (ou viabilidade) da escritura musical via à suposta liberdade nas partituras de Cage, e que seriam um dos fatores de divergência entre experimentalistas e vanguardistas. Piekut assim elucida:

Todas essas performances colaborativas e barulhentas foram derivadas de partituras que eram tão gerais e abstratas que quase qualquer situação teatral

sônica poderia ser gerada. O exemplo perfeito é a partitura de Cage para *Variations V*, que foi criada após sua primeira apresentação em 1965 (Piekut, 2011, p.17, tradução nossa).

Consideramos, portanto, a proposta metodológica de Piekut bastante relevante na abordagem do experimentalismo enquanto é fundamentada na análise de acontecimentos reais da época que estão necessariamente delimitados por um viés estético estilístico. Ao passo em que o autor reconhece a importância dos estudos de Nyman e de seus contemporâneos, pondera sobre seus caminhos metodológicos:

[...] o experimentalismo é exatamente o que os estudiosos disseram que foi durante o século XX, mas não pelas razões que deram. Ou seja, a “tradição” não era algo que se fundia magicamente em torno de qualidades compartilhadas de indeterminação e individualismo rude. Era uma rede, arranjada e fabricada por meio do trabalho árduo de compositores, críticos, estudiosos, intérpretes, público, estudantes e uma série de outros elementos, incluindo textos, partituras, artigos, currículos, sistemas de patrocínio e discursos de raça, gênero, classe e nação (Piekut, 2011, p.18 e 19, tradução nossa).

O autor nega o formalismo como abordagem analítica determinante. Nesse ponto, há uma certa convergência em relação às investigações de Benítez — apesar de este ter se empenhado em apontar diferenças estéticas entre vanguarda e experimentalismo, assim também indicando uma divisão dura — mesmo que, a nosso ver, seja mais bem fundamentada do que em Nyman. Benítez identifica que uma investigação sobre a música do século XX puramente histórica, pautada em períodos estilísticos, não comportaria o assunto em sua totalidade. Piekut define: “ao mostrar como o experimentalismo é feito, uma ontologia performativa torna seu objeto muito mais real do que qualquer descrição estilística ou formalista poderia” (Piekut, 2011, p.19, tradução nossa).

Uma síntese das empreitadas que Piekut descreveu em seu livro ilustra diversas características da música experimental de Nova York durante o ano de 1964. Entre outras empreitadas, o autor analisa o caso da colaboração do compositor John Cage com a Filarmônica de Nova York. O autor problematiza a relação entre ambos tendo como base a dificuldade do compositor em comunicar suas ideias ao grupo num ambiente marcado pela incerteza da escritura indeterminada. É também relevada a relativa incapacidade do compositor em solucionar problemas técnicos sobre o funcionamento da mesa de som, manutenção de microfones de contato, entre outros (Piekut, 2011, p.15-64, tradução nossa).

Outra reflexão importante aparece no segundo caso abordado por Piekut, e diz respeito aos embates do artista Henry Flynt frente à vanguarda europeia. A Flynt é atribuída à atuação na cena experimental, a participação no grupo Fluxus e a proposição do termo “*concept art*”. Ao narrar a jornada de Flynt neste mesmo período no ano de 1964 em Nova Iorque, Piekut

aborda a questão do colonialismo europeu. Flynt reuniu um grupo para protestar o “imperialismo artístico” do compositor alemão Stockhausen, que teria em mãos o poder de validar trabalhos e ideias.

O grupo também distribuiu um panfleto no qual Flynt atacava Stockhausen como um lacaios dos padrões da Alemanha Ocidental e afirmava que os “repetidos decretos de Stockhausen sobre a baixeza da música plebeia e a inferioridade racial da música não europeia são uma parte integral e essencial parte de sua arte e sua 'apreciação' (Piekut, 2011, p.65, tradução nossa).

Entre outras coisas, Piekut destaca o fator social implícito nas empreitadas de artistas envolvidos com a música experimental e que participaram das manifestações. O autor questiona a vanguarda e os estudiosos de se absterem dessa reflexão.

Proponho que o tratamento da crítica de Flynt a Stockhausen não apenas testa a capacidade da vanguarda de refletir criticamente sobre sua própria posição nas hierarquias sociais e culturais, mas também expõe a incapacidade de escritores e historiadores para ir além do escopo limitado da história disciplinar, de modo a colocar esses eventos em uma rede mais ampla de discursos (Piekut, 2011, p.69-70, tradução nossa).

Piekut (2011) cuida de dar relevo a aspectos ideológicos ao analisar o experimentalismo da época, enfatizando uma abordagem multicultural e, em muitos casos, politicamente engajada. Para o autor, uma parcela dos artistas experimentais foi negligenciada pela cena local de Nova Iorque:

O experimentalismo foi dividido racialmente, e um relato preciso dessa realidade deve olhar para além dos limites da visão consensual para registrar aquelas exclusões (não apenas de raça, mas também de gênero, política e crença) que tornaram possível a visão consensual (Piekut, 2011, p.18 e 19, tradução nossa).

Ao descrever o terceiro e quarto caso do seu livro — sendo o que envolve música afro-americana mais caro ao presente tópico — Piekut mostra uma nova característica da rede na música experimental: a colaboração entre os indivíduos em prol da cena artística. Para desenvolver melhor esse assunto, duas iniciativas são importantes para Piekut. As iniciativas foram: *October Revolution*, em outubro de 1964, e a criação da *Jazz Composers Guild*, em 1965. A primeira, organizada pelo trompetista Bill Dixon em 1964 no *Cellar Café*, promoveu discussões a respeito da prática musical na época. A chamada *Revolução de Outubro* foi bem-sucedida na cena do Jazz, este acontecimento demonstra a disposição dos músicos negros. Segundo o autor: “Dixon credita o baixo preço do ingresso (US\$ 1), a atmosfera de convívio que eles criaram no Cellar nos shows anteriores e o entusiástico apoio boca a boca que esses

shows conquistaram”, prática esta característica da música experimental afro-americana (Piekut, 2011, p.102-139, tradução nossa).

Jazz Composers Guild foi um grupo de pessoas essenciais para o desenvolvimento da vanguarda jazzística. O grupo surge algum tempo depois da “Revolução de Outubro” e, por meio de reuniões, se propôs a barganhar apresentações em lugares de Nova Iorque e assim solidificaram o movimento. Entretanto, como Ciacchi (2019) lembra: “Esses eventos ajudaram a consolidar diante da crítica musical a consciência de que existia uma vanguarda musical no meio do jazz.” Ainda segundo Ciacchi, essa iniciativa, que serviu como um sindicato para os músicos desse escopo jazzístico, foi criticada pelos seus próprios membros. Existia uma tensão histórica entre os membros a respeito da dualidade dos termos “improvisação” e “composição”, por exemplo. Piekut argumenta que esse agrupamento serviu sobretudo como autopromoção de seus integrantes (Ciacchi, 2019; Piekut, 2011).

Embora o objetivo fosse elevar o status da Coisa Nova como um todo, a Jazz Composers Guild era uma coleção de indivíduos, unindo-se por causa da força que se acumula em um grupo. E embora Dixon tenha dedicado sua vida a promover a posição da nova música negra, ele empreendeu esse projeto principalmente com o objetivo de abrir espaço para si mesmo (p.130) [...] A Jazz Composers Guild também era, sem dúvida, uma organização política, mas sua política era derivada da vontade de auto-realização, não da atualização do grupo. A força do grupo era necessária apenas como base e trampolim para a autoconstrução estética. Esta é a principal diferença entre a Jazz Composers Guild e os grupos associados às Artes Negras (p.131).

George E. Lewis é músico e pesquisador, membro da AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*) e uma voz enérgica na luta em prol dos estudos inclusivos em música. Ele questiona o viés eurocêntrico da música experimental no seu ensaio de 2002 intitulado *Música improvisada depois de 1950: Perspectivas Afrológicas e Eurológicas*, explica que “esses termos referem-se metaforicamente a sistemas de crenças musicais e comportamentos que, a meu ver, exemplificam tipos particulares de 'lógica' musical.” e que tais abordagens procuram “desconstruir histórica e filosoficamente aspectos dos sistemas de crenças musicais que fundamentam a produção musical afro-americana e europeia (incluindo a europeia-americana).” (Lewis, 2002, p.217, tradução nossa).

No cerne deste contexto, em 1965, um coletivo de artistas afro-americanos juntou-se para dar início à AACM. Os artistas participantes desse agrupamento possuíam um direcionamento politicamente engajado e eram artisticamente diversificados. Segundo Lewis (2002, p.235), “os improvisadores da AACM eram claramente afrológicos em perspectiva como um grupo, mas influenciados individualmente por uma ampla gama de músicas não-afrológicas”. Para efeito de comparação, se pegarmos os artistas do escopo experimental, o

posicionamento político e de resistência dos músicos da AACM praticamente não era visto entre os artistas experimentais brancos, tais como John Cage, David Tudor, Morton Feldman, entre outros, com exceções como a de Charlotte Moorman. (Lewis, 2008).

Mesmo em estudos do pós guerra, onde procedimentos composicionais e/ou improvisatórios eram geralmente considerados, fixar na literatura musical a escola de Nova Iorque e a vanguarda experimentalista europeia como tendências exclusivas da música experimental acabou por ignorar algumas das raízes destas vertentes. Como aborda Lewis (2002, p.223), houve uma tendência da prática na música experimental norte-americana de invisibilizar as contribuições de vertentes musicais como o Bebop, por exemplo. Aspectos importantes do experimentalismo que se desenvolveu no final da década de 50 até agora, tais como improvisação, o uso de suportes eletrônicos e agrupamento de artistas, tiveram como fontes o jazz e o rock da década de 50 e 60 e movimentos afrológicos. Tão válido quanto a reflexão acerca da música experimental estadunidense e os experimentos da vanguarda europeia, é refletir sobre o que foi ignorado nesse contexto.

Dimensões além do norte global e o Contexto Nacional

Por mais ampla que seja a literatura, na qual se aponta o Norte Global como precursor do experimentalismo, investigações recentes apontam algumas lacunas históricas. Por exemplo, Halim El Dabh (1921-2017) foi um músico nascido na capital egípcia Cairo, nordeste da África, e um entusiasta da experimentação sonora. Segundo Holmes (2008), data de 1944 a obra *Ta'abir Al-Zaar* (ou em inglês *The Expression of Zaar* também conhecida por *Wire Recorder Piece*), em que El Dabh utilizou um gravador de fita para a captação do som e as estruturas de um estúdio de rádio com a finalidade de produzir eco e reverberação, explorando sonoridades e técnicas de manipulação sonora que só apareceriam na música concreta de Pierre Schaeffer anos depois, quando o experimentalista francês publicou seus primeiros trabalhos. A pesquisadora, artista sonora e ativista iraniana Fari Bradely tem se dedicado aos estudos e práticas sonoras não convencionais. Bradely (2015) aponta o artista egípcio El Dabh como o precursor dos experimentos com fita. Bradely chama a atenção para como a história se ocupou de proclamar Schaeffer como principal representante da música concreta e o pioneiro desse tipo de experimentalismo.

Nos anos que se seguiram à sua invenção, a música eletrônica, tanto no cinema como na rádio, significaria sempre o “outro”, o outro mundo, o interior ou o reino etéreo fantástico, em vez do mundano. Em contraste, o trabalho de Schaeffer foi muito definido pelo progresso da época e pelas mudanças na

paisagem auditiva provocadas pela industrialização e pelas ideias das artes expandidas (Bradely, 2015, p.11, tradução nossa).

Bradley aponta que, em 1949 El Dabh ganhou uma bolsa de estudos para ir aos Estados Unidos, onde pôde interagir com compositores da vanguarda e da chamada música contemporânea da época, como Igor Stravinsky. Além disso, o compositor egípcio se aproximou da cena de Nova Iorque nos anos de 1950.

Outros compositores também incorporaram a ancestralidade em seus processos criativos e se utilizaram de tecnologias para desenvolver suas produções musicais. Pode-se citar como exemplo o compositor filipino José Maceda (1917-2004), que se propôs, por volta da década de 1960, a pesquisar e produzir músicas por meio de instrumentário indígena usando tecnologia disponível em emissoras de rádio como, por exemplo, a peça *Ugnayan* de 1973 (Leeuw; Groot, 2005, p.202). A pesquisadora Kate Molleson, em seu livro *Sound Within Sound: Radical Composers of the Twentieth Century* (2022), aborda a relação de Maceda com a música voltada para povos “tropicais” em contato direto com a música brasileira. Segundo Molleson:

Ele passou um ano (1968) estudando a música das cerimônias do Candomblé na província brasileira da Bahia – ele foi professor visitante em Salvador, onde Walter Smetak estava ocupado inventando instrumentos que pudessem invocar a energia das ruas e as estrelas. Os dois se cruzaram diariamente e, quando Maceda retornou às Filipinas, deixou uma influência significativa em uma geração de compositores de Salvador e um conjunto de gongos que permanecem na universidade até hoje (Molleson, 2002, p.115, tradução nossa).

No Brasil, registros de iniciativas ligadas à experimentação dão conta dessa prática a partir da década de 50, numa produção de música estritamente em ambiente institucional (formal ou não). Mesmo que o uso de tecnologia pelas iniciativas da música eletrônica/concreta/eletroacústica europeia como apresenta Moore (1995) e a cena multifacetada estadunidense como apontam Nyman, (1971); Benítez (1978); Piekut (2011); Lewis (2002), tenham constituído uma base para a música experimental discutida aqui, optamos por abordar uma literatura brasileira sobre o assunto que pensamos pertinente: Vinholes (2011); Fiel da Costa, (2016); Fenerich e Fiuza (2022). A partir dessas leituras, pensamos que as produções artísticas e de conhecimento em experimentações sonoras no Brasil demandam uma superação de certos consensos dentro e fora da academia.

No final da década de 50, algumas formas de produção de uma “música nova” surgiam no Brasil. Em um contexto acadêmico, o compositor paraibano Reginaldo de Carvalho (n.1932) chegou ao Rio de Janeiro, após ir à Europa com bolsa de estudos, e cria o Estúdio de Experiencias Musicais entre 1956-59 e posteriormente o Estúdio de Música Experimental em

1965. Em meados da década de 60, Brasília se tornou um ponto de encontro para músicos experimentalistas (Maués *apud* Andrade, 2015, p.102). Neste contexto, segundo Andrade (2015), compositores como os paulistas Damiano Cozella e Rogério Duprat realizaram música assistida por computador, criando a obra *Música Experimental* (1963), onde cálculos são utilizados para a produção da peça (Maués *apud* Andrade, 2015, p.107).

O compositor e pesquisador Luiz Carlos Vinholes (2011) aborda em seu texto *Música eletrônica no Brasil nos anos 1950*, uma série de práticas vinculadas à música eletrônica realizadas na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, durante os anos 50. A Escola foi fundada no ano de 1952 e, segundo o autor, no ano seguinte passou a aderir a atividades ligadas à música eletrônica. Os processos trabalhados em laboratórios da escola começaram em 1954, sob a direção de Ernst Mahle (n.1929) e Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Vinholes propõe um recorte das experimentações ocorridas na época: “A bem da verdade, cumpre registrar que não só a limitação de recursos dos instrumentos da época, mas também o desconhecimento do seu melhor uso, não permitia um avanço significativo, nem mesmo o almejado pelos participantes.” (Vinholes, 2011, p.38). No que concerne ao instrumentário utilizado, a Pró-Arte disponibilizava: “Melocórdio, Ondas Martenot e Trautonio, aliados a Magnetofone e Ferrofone, constituem a aparelhagem do novo mundo sonoro [...] aparelhos geradores e gravadores principais para um eficiente trabalho de laboratório no terreno eletrônico.” (Vinholes, 2011, p.50). Apesar dos esforços, os resultados obtidos no “primeiro estúdio de música eletrônica do país” mais se assemelhavam com a música concreta francesa do que com a música eletrônica germânica (Vinholes, 2011, p.38).

Se por um lado a música eletrônica produzida no Brasil foi associada aos cursos de verão de Darmstadt, Fiel da Costa (2016) mostra que experimentalistas já no início da década de 60, tais como L.C. Vinholes, prescindiram de tais referências na sua produção mais radical.

O compositor pelotense L. C. Vinholes, por exemplo, de modo pioneiro e sem recorrer aos modelos darmstadtianos, havia proposto na mesma época obras baseadas na intervenção direta do intérprete e do público frente ao resultado sonoro (Fiel da Costa, 2016, p.31).

Noutra perspectiva, em 1964, na cidade de Salvador, o chamado Grupo de Compositores da Bahia-GCB (Walter Smetak, Ernst Widmer, Jmary Oliveira, Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, entre outros) pretendia se contrapor ao viés internacionalista da época. Para Olivera (2010), apesar de uma tendência europeia ser influência na produção musical nessa época, o GCB procurava sempre diluir tal influência, estabelecendo trocas entre a influência europeia dos compositores e a tradição da Bahia. Segundo a autora, “surgiram vários desdobramentos que questionavam os modelos centro-periferia. Esse processo, para a época,

era inovador, pois convivia, na área de Música, com uma tendência de composição altamente nacionalista.” (Oliveira, 2010, p.45). Esse comportamento teve como consequência a grande diversidade estilística e instrumental das obras produzidas, que incluíam, em muitas obras, instrumentos típicos da tradição popular da região.

Em 1964, quando foi criado o Grupo Experimental de Percussão da UFBA, por estudantes que mais tarde vieram a fundar o Grupo de Compositores da Bahia, foram convidados mestres da tradição da percussão da Bahia (Candomblé e Capoeira) para ensinar como é que eram tocados os instrumentos por eles usados (Oliveira, 2010, p.48).

A partir da década de 1970, o GCB ajudou a constituir uma robusta produção de peças eletroacústicas no país. Andrade (2015) lembra que: “neste período foram compostas obras que envolvem grandes conjuntos experimentais onde a fita magnética funciona como uma ferramenta que possibilita a introdução de grande diversidade de sonoridades” (Andrade, 2015, p.111). Não obstante, os experimentos do compositor suíço Walter Smetak certamente datam dos primeiros anos da década de 60. Segundo a pesquisadora Kate Molleson:

No início da década de 1960, quando Smetak experimentou sua epifania em Salvador, havia praticantes de música concreta em todo o mundo, entusiasmados com a permissão para emancipar ingredientes musicais, para pegar qualquer ruído bruto e transformá-lo em polifonia, para deslizar entre contextos cultivados e o cotidiano (Molleson, 2022, p.86).

O músico e pesquisador Marco Scarassatti, fala sobre como Smetak: "partiu da ideia de se criar novos instrumentos musicais para um novo mundo, os subvertendo em escultura, objeto tridimensional situado entre a potência visual e a potência sonora"(Scarassatti, 2015, p.67).

No Rio de Janeiro, o Estúdio da Glória é fundado no início dos anos 80 como iniciativa sem vínculos institucionais diretos, sendo suas atividades dependentes da colaboração de seus membros, tal como a manutenção e a compra de equipamentos (Garcia, 2012, p.105). Entre algumas colaborações desta época consta a criação do grupo de performance Conjunto Vazio na década de 80, o GME- Grupo de Música eletroacústica do Rio de Janeiro e o Numexi- Núcleo de Música Experimental e Intermídia na década de 90 (Garcia, 2012, p.106). Segundo Fenerich e Fiuza, a produção de música experimental ou eletroacústica do Rio de Janeiro à época, ao não compreender referências europeias ou estadunidenses, acabavam por produzir resultados estéticos significativos: “nem toda música experimental ou eletroacústica produzida na cidade do Rio de Janeiro no período abordado seguiu estritamente preceitos cageanos, schaefferianos ou, ainda, ligados a Stockhausen” (Fenerich e Fiuza, 2022, p.6).

O universo de propostas artísticas tradicionalmente vinculadas ao termo "experimental" oriundas da música popular instrumental⁴, não são objetos dessa dissertação. Ao lançar mão de características inerentes às colaborações entre agentes no que corresponde ao recorte da pesquisa, como atuações, associações fora do *mainstream* e produções independentes. Entretanto, a título de curiosidade, há de se reconhecer alguns trabalhos de artistas que alcançaram o imaginário popular como referências de músicos experimentais. Esses artistas utilizaram gestos associados a experimentações e improvisações para alcançar novos resultados sonoros que não os tradicionais. Como exemplo, podemos citar a obra *Africadeus* (1975) de Nana Vasconcelos de Pernambuco, *Música da lagoa* (1985) do alagoano radicado no Rio de Janeiro Hermeto Pascoal e o álbum *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993) do grupo paraibano Jaguaribe Carne, fundado em 1974, e por fim, *Poema de repetição* (1978) de Paulo Bruscky. Assim sendo, tais artistas ficaram conhecidos do grande público e de alguns estudiosos, como músicos experimentais.

1.2. A rede de música experimental brasileira frente às iniciativas do experimentalismo no século XXI.

Dada a discussão geral na introdução deste capítulo sobre o que se entendia por experimentalismo, faz-se importante uma compreensão de como tal termo é incorporado (no conceito e na atuação) pelos agentes no campo da música experimental nas primeiras décadas do século XXI com ênfase na cena experimental brasileira.

Conceito

O músico e pesquisador paulista Fernando Iazzetta conduz o termo por dois caminhos distintos. Primeiramente, o autor reflete sobre a já conhecida associação da música experimental aos experimentos oriundos das ciências naturais. Entretanto, o autor lembra que: “neste contexto experimental, não se busca provar nem demonstrar com a música, nada que esteja fora dela”. A outra associação que o autor faz é com o aspecto transgressor com que a música experimental ficou vinculada: “Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para

⁴ Saliento que tal opção não tem intenção qualitativa, tampouco desmereça os projetos artísticos fora do recorte da pesquisa. Entretanto, optei por uma literatura que desse base para a compreensão do campo encontrado na pesquisa: artistas que colaboram e atuam nos cenários pesquisados, que colaboram com agentes igualmente atuantes, que se lançam em projetos independentes, que são produzidos por espaços e selos independentes e que se utilizam de um aparato tecnológico para explorar os limites musicais.

a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte” (Iazzetta, 2014, p.4)

Nessa direção, a artista pesquisadora Liliam Campesato, ao refletir sobre o desenrolar da associação dos termos “experimental” e “experimento” pela música do pós-guerra, lembra que:

O adjetivo experimental carrega muitos significados e ideologias, especialmente quando atribuído a qualquer qualificação do termo música. É um conceito que assume papéis diferentes, por vezes contraditórios e é refletido um dos paradoxos trazidos pela modernidade: o desejo pelo novo e, ao mesmo tempo, uma nostalgia pela intuição (Campesato, 2018, p.45).

A autora conclui ainda que as dicotomias entre os termos tratados são, portanto, embates entre diferentes “projetos composicionais” e sugere que o ato de experimentar pressupõe agir com o que está ao alcance e continua: “O experimentalismo pressupõe colocar em questão o que já é conhecido e é um dos processos que podem levar a um radicalismo (transformação profunda) ou a uma marginalização (fora do centro)” (Campesato, 2018, p.62).

A música experimental tem por vezes seu conceito expandido pela própria produção, não sendo incomum a sua associação com a *arte sonora*. Liliam Campesato em seu trabalho de mestrado “*Arte sonora: Uma metamorfose das musas*” de 2007, procura estabelecer um lugar, ou um território, para o que a autora chama de *arte sonora*. Segundo Campesato (2007, p.165): “A arte sonora se difere da música e de outras artes sonoras como o cinema e estabelece, por meio de seus elementos, novas possibilidades de apreciação e escuta.” A autora elenca uma série de motivos para esta afirmação, a saber:

A concepção e uso particulares do som, a ausência de um discurso temporalmente linear, a aproximação de uma prática contextual, a interação efetiva com o público e a relação corpo/espço/tempo, constituem algumas das características desse desvio e que tornam a arte sonora uma modalidade artística particular (Campesato, 2007, p.165).

Entretanto, a distinção entre a terminologia “música experimental” e outras artes que se utilizam de experimentos sonoros é designo de reflexão. Iazzetta lembra que “em alguns casos, para demarcar o afastamento em relação aos modos tradicionais de concepção musical, muitas obras aparecem sob termos como arte sonora, instalação, arte sônica, etc.” (Iazzetta, 2011, p.8). Ademais, essa pressa para conceituar o resultado de uma experimentação sonora como algo fora da ideia de música não parece encontrar respaldo suficientemente relevante, na prática, e na realidade artística.

Segundo a musicóloga Joanna Demers (2010), “Qualquer noção de música experimental recente está fadada a sobrepor-se à arte sonora, que se baseia em muitas das mesmas influências

do experimentalismo de meados do século” a autora conclui em seguida que a fragmentação do termo (e aqui ela trata da música eletrônica experimental) dificulta certamente o entendimento do objeto de estudo, nas palavras da autora: “A insistência nas distinções em pequena escala entre gêneros atrasa reflexões mais amplas sobre como toda a música eletrônica difere de tudo o que a precedeu” (Demers, 2010, p.7-135).

O compositor Henrique Iwao (2012) reserva essa problemática do termo à própria característica do escopo de música experimental, não se comprometendo assim com a padronização do seu uso conceitual. O autor explora a linha do “metagênero” ou “antigênero” trazido por Demers (2010, p.135), ou seja, algo que está acima (ou fora) da noção de gênero, se distanciando dos riscos de dicotomias entre as vertentes que fizeram parte do imaginário sobre o experimentalismo. Nesse sentido, os artistas de música experimental seriam geradores de produtos inovadores que logo passariam de novidade para convencional, tendo suas produções pautadas paralelamente à cultura de massa. Nesse sentido, ao se tornar parte de uma convenção, acabaria por virar uma ideia ultrapassada em comparação ao mais recente experimentalismo em vigor. No caso, a música experimental seria uma ferramenta em que a produção por parte dos seus agentes focaria na quebra de rupturas, gerando novas concepções musicais. Na direção proposta, a música experimental se assemelharia com a vanguarda no sentido de ter uma produção mais ou menos complexa que sobrevive por fora do *mainstream*, ou nas palavras de Demers: “O experimentalismo hoje é sinônimo de vanguarda porque ambos os impulsos reivindicam independência da cultura de massa e do consumismo, tal como ambos reivindicam superioridade estética com base nas suas dificuldades e pedigrees institucionais” (2010, p.141). A música experimental, nesse sentido, assume um lugar de transgressão com o que já está estabelecido (Demers,2010; Iwao, 2012).

Del Nunzio (2017) possui um compilado de entrevistas em sua tese de doutorado onde compositores atuantes na cena da música experimental brasileira (como Valério Fiel da Costa, Marco Scarassatti, Henrique Iwao e Alexandre Fenerich, além do próprio Del Nunzio) fazem menção ao conceito de música experimental como um termo “guarda-chuva”. O tema aparece em duas perguntas, ao passo que Del Nunzio e Iwao respondem a Fenerich que o termo virou algo aceitável pela praticidade e tempo de uso. Fiel da Costa e Scarassatti respondem que, de modo geral, o uso do termo é oportuno porque evita complicações numa possível tentativa de se lançar produtos no mercado e que não existe uma necessidade de formalizar algo que não teria a obrigação de estar “pronto”. Também ponderam que a arte sonora talvez comportasse melhor a produção de artistas de música experimental, a depender do projeto artístico pretendido (Del Nunzio, 2017, p.453-461).

De qualquer forma, seja por conter uma produção transgressora ou por praticidade, o termo “música experimental” não parece ser objeto de preocupação para seus artistas. Existiriam outros fatores mais importantes do que a própria conceituação e uso do termo. Seguindo a metodologia de Piekut (2011), uma atenção maior aos embates da cena brasileira, das características de seus agentes e suas respectivas produções, nos ajuda a compreender com mais nitidez o complexo campo da música experimental.

Atuação

No início dos anos 2000, uma série de iniciativas independentes em torno do fazer musical no Brasil emergiu por meio de uma produção amplamente colaborativa. Encontra-se nesse contexto, por exemplo, o surgimento do grupo artístico Artesanato Furioso em setembro de 2000 e que possuíam uma produção baseada na arte sonora e na música eletroacústica, “especialmente com improvisações de objetos amplificados” (Menezes, 2021, p.57). O Plano B, loja de discos sediada no Rio de Janeiro, passa a ser uma importante iniciativa quando começa a receber apresentações de música experimental em seu espaço. Fenerich e Fiuza (2022) explicam que a música experimental produzida no Rio de Janeiro, em meados da década de 2000, possuía na atuação de artistas concentrados na capital do estado “seu ponto mais nevrálgico e paradigmático” (Fenerich e Fiuza, 2022, p.6). Outro destaque importante é o surgimento da cena experimental metropolitana de Recife também na década de 2000, sendo essa década, e a subsequente, determinantes para o desenvolvimento do cenário musical local (Martins, 2022). A partir da construção dessa rede artística produtiva, reflexões sobre o experimentalismo feito no Brasil surgiam juntamente com questões que problematizavam o escopo da música experimental. Basta direcionarmos a atenção para o surgimento de eventos de caráter inclusivo e cada vez mais abundante no quesito de processos criativos, formação musical e repertório.

O ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários)⁵ funcionou entre 2003 e 2017 como um encontro onde diversos artistas de todo o Brasil se reuniam para expor sua produção e apreciar produções artísticas dos colegas. O encontro foi uma iniciativa muito importante dentro do contexto de música experimental do início do século e catalisou as colaborações em música experimental no Brasil de forma itinerante e inclusiva. O ENCUN teve seu início em 2003 em Campinas, sendo que, dois anos antes, o evento já vinha sendo idealizado pelos estudantes do curso de composição da UNICAMP. Sobre a primeira edição, Valério Fiel

⁵ Encontro de criação sonora ativo entre 2003-2017, itinerante, que reunia trabalhos de diversos artistas brasileiros.

da Costa aponta que “com concertos mensais, cerca de 100 obras foram estreadas, diversos grupos de compositores foram criados, muitos indivíduos formaram-se a partir dessa experiência.” (Fiel da Costa, 2007).

O impacto destas colaborações na formação de uma rede, é por vezes repercutido nas configurações, logísticas e produções de outras iniciativas independentes no âmbito nacional. Por exemplo, as séries de apresentações no *Ibrasotope* (2007)⁶, o selo *Estranhas Ocupações* (2010)⁷ e o festival *Novas Frequências* (2011)⁸.

O compositor e artista pesquisador Del Nunzio aborda que, no Brasil, os músicos do campo experimental muitas vezes precisaram exercer funções diversas em relação à sua produção artística. Segundo o autor: “Deste modo, os músicos também assumiam funções outras, tais como: técnico de som, engenheiro de gravação, produtor de eventos, organizador, curador, divulgador e o que mais for desejado ou necessário para determinada situação” (Del Nunzio, 2017, p.59).

Del Nunzio (2017) traça alguns elementos inerentes aos agentes na música experimental produzida no Brasil. Segundo o autor, tal prática, na maioria das vezes, exige que o músico não crie expectativas sobre retorno financeiro, o que conseqüentemente dificulta o entendimento do campo experimental como profissão dentro da música. É também exposto que o empenho aplicado pelos artistas nas suas produções depende do ócio no cotidiano do músico em questão. Nas palavras de Del Nunzio:

Na maior parte dos casos, não parece haver expectativa de retorno financeiro decorrente dessas atividades. Neste sentido, dificilmente se poderia dizer que tais atividades são profissionais, se isso for entendido no sentido de algo que é a atividade central do cotidiano de uma pessoa e que provê ganhos financeiros condizentes com seu sustento; em termos gerais, elas são resultantes da dedicação das pessoas envolvidas no que seria seu tempo livre (novamente, tomando como regra geral a existência de afazeres cotidianos específicos e regulares) com objetivos tais como: divulgar a sua própria produção artística; entrar em contato e divulgar a produção de outras pessoas (em geral pessoas com que tenham afinidade – pessoal e / ou artística); experimentar modelos outros de circulação artística; e, novamente, criar e manter ativa uma comunidade de interessados. Ainda assim, presunções de comprometimento, seriedade, enfim, “profissionalismo”, se fazem presentes nas relações estabelecidas neste campo (Del Nunzio, 2017, p.61).

Para além da consolidação de uma sociabilidade colaborativa que emergiu na cena de forma independente ou a partir de ações institucionais específicas, também foi se definindo, como parte integrante do processo, uma série de abordagens sonoras de caráter experimental

⁶ Série de apresentações (Del Nunzio, 2017, p.63).

⁷ Selo pernambucano atuante na música experimental.

⁸ Festival voltado para música experimental, sediado no Rio de Janeiro.

que acabaram ajudando a delimitar o espaço próprio e as características estético-estilísticas de uma nova música contemporânea brasileira. Sobre isso, Campesato e Iazzetta (2019) refletem:

No Brasil é notável o ressurgimento do interesse pelas práticas musicais experimentais nas últimas duas décadas. Movimentos ligados às artes sonoras, improvisação livre, noise music, eletrônica experimental, e luteria eletrônica têm promovido o arejamento das produções musicais de modo geral, com o aparecimento de espaços alternativos e criando um senso de comunidade e resistência em relação ao âmbito cada vez mais institucionalizado da música de concerto (Campesato e Iazzetta, 2019, p.51).

É fato que houve um crescente interesse pela produção de música experimental no período abordado. Tal não implica necessariamente no estabelecimento de uma dicotomia ou contradição entre essa produção de música experimental e a música nova produzida dentro do ambiente acadêmico. A musicóloga Tania Neiva aponta que a relação entre música experimental e os cursos de composição universitários possui de certa forma um papel normativo. A autora aborda o conceito de “campo social” de Pierre Bourdieu⁹ para refletir sobre as relações dentro da música experimental feita no Brasil. Segundo Neiva: “esse campo é formado por uma série de instituições de produção, promoção e consagração do próprio campo, bem como agentes específicos” (Neiva, 2018, p.123). A Autora conclui:

Existe uma certa vinculação à cultura musical acadêmica brasileira, a qual vem sendo questionada e, muitas vezes negada, pelos próprios e pelas próprias agentes do campo, contudo é inegável que esse campo que abordo no trabalho (agentes e instituições/iniciativas) é caracterizado por uma elite intelectual brasileira (alternativa, pode ser), que mantém vínculos diretos ou indiretos com a academia e, de certa forma, privilegia-se dessa relação (Neiva, 2018, p.123)

Nessa direção, a autora corrobora com o “corrente discurso” de que a música experimental funciona como uma prática à margem do grande campo musical que tem como subcampos de maior detentor de capital simbólico as músicas eruditas de concerto e acadêmica. A autora pondera, refletindo, que “é necessário dimensionar essa 'marginalização' a qual a 'música experimental' sofre no Brasil, diferenciando, por exemplo, de outros tipos de marginalização ocorridas por questões raciais, econômicas e sociais”. A autora pondera que essa marginalização seja em relação ao objeto musical e não aos agentes que compõe o campo, uma vez que este também produz um valor de capital simbólico (Neiva, 2018, p.123-124).

⁹ Bourdieu (1930-2002) possui, dentre suas contribuições literárias, a ideia de espaço social, sobretudo o conceito de *habitus* e campo.

O espaço de performance, outra característica fundamental na música experimental, também foi amplamente debatido nas pesquisas abordadas. Del Nunzio traz em sua pesquisa alguns lugares que abraçaram a música experimental por ele mapeada: “As práticas musicais ora tratadas circulam por espaços bastante distintos, que vão de teatros e salas de concerto (menos frequentemente) a uma grande variedade de espaços outros”. Alguns lugares possuem uma proposta intimista, algo comum nas cenas do país, tais como: “bares, casas (domiciliares), clubes noturnos, estúdios, galerias, galpões e lojas de discos” (Del Nunzio, 2017, p.61).

Neiva (2018) cuida do tema para além do sentido de lugar físico. Propõe uma abordagem sociológica onde o espaço também pode ser entendido como lugar de disputa de poder. A autora traz em sua tese de doutorado diversos aspectos relevantes das questões de gênero, com ênfase na atuação feminina na música experimental. Esse aspecto é ligado ao escopo da música experimental dentro e fora do Brasil, sendo também uma pauta importante para as lutas em prol de uma produção artística e acadêmica mais inclusiva. Sobre esse ponto, a autora comenta:

as lutas pela emancipação fe-minina (sic) são imprescindíveis para a conquista dos espaços públicos ou de dominação masculina (objetiva ou subjetivamente). A crítica a esses feminismos só foi possível porque essas mulheres lutaram para mudar situações específicas de desigualdade e opressão e obtiveram sucesso em muitas delas (Neiva, 2018, p.56).

Neiva faz um importante levantamento dos grupos de mulheres e suas atuações em lugares como o ENCUN, IBRASOTOPE, FIME¹⁰, Mostra XX¹¹ e Rede Sonora. Ao abordar o Projeto Dissonantes de 2015, por exemplo, Neiva aponta que a iniciativa colabora com a produção feminina de música experimental a alcançar outros patamares de condição sociocultural-econômico no país. A autora elenca alguns pontos trabalhados nesse festival que ajudam a compreender as reivindicações propostas:

- Desconstrução da noção de que tecnologia eletrônica e/ou digital é/são próprias do domínio masculino [...]
- Criação e disseminação de modelos femininos representativos no campo da música experimental – em apenas 16 edições, 37 mulheres se apresentaram no projeto. Com esse exemplo as frases: “-Mas não tem mulheres na música experimental!” ou: “-Mas quem são as mulheres da música experimental, aonde estão?” tão recorrentes nos discursos como atestam os depoimentos de Roman, Maurer, Lucatelli, Ferreira, Santos (e também de Campesato, Nogueira, Bella, Lambert, Navarro e tantas outras), vão sendo “silenciadas” e desmistificadas;
- Ter mais mulheres artistas/criadoras atuando na cena – a partir dos modelos referenciais e da criação de situações amigáveis, favoráveis e estimulantes, incentiva-se mais mulheres a criarem;

¹⁰ Festival Internacional de Música Experimental.

¹¹ Mostra de música voltada para trabalhos em música experimental e artistas femininas.

- Ter um público feminino crescente - a partir da criação de situações amigáveis, favoráveis e estimulantes, incentiva-se mais mulheres a conhecerem a cena; (Neiva, 2018, p.219).

Isabel Nogueira e Tânia Neiva (2018) dão relevo a algumas lutas de mulheres que se propõem a produzir música experimental no Brasil. Segundo as autoras, “Redes e projetos são sinônimos de trocas. No entanto, nem todas as redes se desenvolvem de forma linear ou têm membros que têm perspectivas, experiências ou conceitos semelhantes sobre o que é o feminismo ou o objetivo da rede” (p.107). As autoras identificam alguns grupos importantes que atuam na produção artística e acadêmica no Brasil, tais como: *Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), por exemplo. O grupo atua desde 2013 e usa a experimentação sonora em prol dos estudos de gênero pensando tal criação sonora “como um campo possível de experimentação de papéis de gênero e de desenvolvimento de identidade artística” (p.108); o *Feminaria Musical*, grupo de extensão da UFBA, iniciativa feminista de investigação e experimentos, criado em 2012, e integra participantes de vários setores da universidade (p.108-109); o *Sonora Música e Feminismo*, grupo vinculado à Universidade de São Paulo (USP) que, desde 2015, investiga a criação no contexto de feminismo nas artes e promove debates e ocupação de espaços. Entre os membros do grupo estão: “Lilian Campesato, Valeria Bonafé, Camila Zerbinatti, Flora Holderbaum, Tania Neiva, Isabel Nogueira, Eliana Monteiro da Silva, Natacha Maurer, Davi Donato”. (p.109); o *Sonora Ciclo Internacional de Compositoras ou Sonora Ciclo*, uma iniciativa brasileira criada em 2016 que funciona por meio de shows e outras atividades voltadas para a produção feminina (p.110). O já mencionado projeto *Dissonantes*, criado em 2015, atua na luta por uma maior presença da atuação feminina na música experimental; e, finalmente, o *Coletivo Sopapo de Mulheres*, um coletivo autônomo e aberto e multidisciplinar que direciona suas atenções para a produção de mulheres negras e sonoridades da vida cotidiana (p.110). As autoras também destacam a importância de blogs e festivais para os desdobramentos das atuações de mulheres dentro da rede de música experimental no Brasil (Nogueira; Neiva, 2018).

A questão racial tem ganhado força em estudos associados à música experimental no contexto brasileiro. As pautas abordadas dão conta principalmente do apagamento de contribuições musicais dos movimentos de matriz africana. As redes sociais têm sido um canal importante para a divulgação da produção da música experimental afro. Os artistas e pesquisadores Edbras Brasil (BA) e Romulo Alexis (SP), por exemplo, possuem um projeto conjunto de rádio na web chamado *Afrological*, onde apresentam um repertório de música experimental (ou 'exploratória', como preferem os autores) afro e peças que seguem a linha de estudo desenvolvida por George Lewis.

Os autores defendem que a música afro voltada para o experimentalismo abrange inúmeros gêneros e categorias de linguagens, formando uma diversidade pensada em movimento e liberdade. Em um ensaio publicado no livro comemorativo dos 10 anos do Festival Novas frequências, em 2021, o autor explica que a expressividade negra muitas vezes marginalizada, serviu de modelo de comportamento no mundo moderno e pós-moderno, deixando de ser um problema apenas quando incorporada por artistas brancos. Em uma aula aberta intitulada “*Experimentalismo e Criatividade na Diáspora Musical Negra*” (2022), o artista apresenta alguns procedimentos ligados ao experimentalismo afrodiaspórico, como, por exemplo, a multilinguagem, onde a música está interligada com outras práticas artísticas como a dança, performance, maquiagem e figurino. A transmissão oral também é enfatizada por Alexis em sua reflexão: sua importância se dá uma vez que a fala singular e particular do indivíduo está implícita nos processos experimentais afro, na constante busca pela própria vocalidade e musicalidade. O último aspecto levantado por Alexis é a improvisação. Para o músico e pesquisador, o improviso não visa resultado, esse aspecto se diferenciaria da experimentação pela falta de um objetivo final e pelo foco na ação em tempo real. O autor também afirma que até mesmo a apreciação de uma performance afrodiaspórica proporciona uma experiência de trânsito e deslocamento. Segundo o músico, o ouvinte também está sujeito à influência do timbre, oralidade, ressonâncias e outros fatores ligados ao corpo (Alexis, 2022)¹²

O ritmo é um importante elemento presente em estilos advindos da música de matriz africana, assim como referências à ancestralidade nas produções artísticas. Nesse sentido, o *Jazz*, o *Rock*, o *Funk*, o *afrobeat*, entre outras diversas manifestações ligadas à cultura afrodiaspórica, são constantemente criticados pela vertente eurológica do fazer musical experimental desde a década de 60, processo que não cessou completamente até os dias de hoje. Entretanto, são inquestionáveis as contribuições não só rítmicas, mas também corporais e ideológicas (no sentido de uma resistência contra o status quo) por parte de artistas negros e negras na música experimental, para não falar de outras abordagens, tais como a própria improvisação e as diversas ações de caráter subversivo que visam um distanciamento do formalismo tradicional (Lewis, 2002; Couto, 2015; Alexis, 2021; Donato, 2021).

DIY, tecnologias, Ativismo e algo mais...

¹² Aula intitulada *Experimentalismo e Criatividade na Diáspora Musical Negra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHR6wk0rTZo&t=663s>.

O Do it Yourself (*DIY*)¹³, ou “faça-você-mesmo” é, literalmente, a prática de consertar coisas por conta própria. Susana Januário ao discutir sobre o *DIY* e sua capacidade de mediar, criar e consagrar no âmbito da arte contemporânea em Portugal, nos chama atenção para as novas perspectivas sociais dentro das trajetórias e carreiras atuantes na música independente “nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, papel de produtores/gestores, e os *gatekeepers* e os processos de criação de reputações surgem como fundamentais na provisão/atração/fruição destas atividades” (Januário, 2019, p.293).

O termo “faça-você-mesmo” está sendo constantemente associado à música experimental. Tal abordagem está diluída em iniciativas dentro da noção de rede, como abordada nesta pesquisa. Em textos como Oliveira (2019) ou Bennett (2018), o termo é tratado como um ethos ou lógica *do-it-yourself* em um contexto da cultura *punk*, uma ideia de produção particular do artista que acaba por possuir um caráter de subversão ao se confrontar com o escopo mercadológico ou na trajetória de carreira. Bennett e Guerra (2019) apontam que a carreira *DIY* permanece ligada ao *ethos DIY* e a um ímpeto de independência, com a ressalva de que a busca por um estilo de vida economicamente sustentável faça parte da carreira artística (Bennett, 2018; Bennett; Guerra, 2019; Guerra; Oliveira, 2019).

No Brasil o termo é incorporado por diversos agentes da cena da música experimental. Visto a variedade de possibilidades do uso conceitual e prático¹⁴ da lógica *DIY*, o ponto em comum tende a ser a desobediência ou a subversão em relação à modelos consagrados. Neiva (2018) insere o *DIY* dentro da reflexão sobre a prática experimental, uma vez que “parte estruturante das manifestações musicais nesse campo constitui-se na tentativa de ruptura com esses modelos dominantes da música ocidental de concerto.” E que são características dessa prática o “não investimento na relação hierarquizada entre compositor/a e intérprete”, assim como a “incorporação do ruído como possibilidade musical”, posteriormente a “incorporação de técnicas faça você mesmo (*DIY*), em uma relação de descomprometimento com as normas de qualidade” e por fim o “discurso de rejeição aos modelos dominantes, como por exemplo, a academia” (Neiva, 2018, 365-366).

¹³ Tal prática, se popularizou nos Estados Unidos em períodos de crise econômica tais como o da Grande Depressão de 1929. Lemos (2014) explica que só por volta de 1940 o *DIY* surge como um “movimento cultural que buscava uma conexão maior das pessoas com as coisas que elas usavam” (Lemos, 2014 p.30). Por possuir uma lógica de independência e ser um potencial estratégia e alívio econômico, a cultura *DIY* teve reverberação em diversas áreas. Na música, mais especificamente no Rock, o conceito *DIY* é ligado às práticas de produção musical pelo menos desde a década de 50, em contraponto às práticas nos circuitos culturais mais tradicionais da época. (Bennett 2018, Oliveira 2019). Porém apenas na década de 1970, com o movimento Punk, e inspirado no movimento internacional situacionista da década de 60, é que o termo se consolida e atinge sua maior reverberação.

¹⁴ Na prática, dentro do campo musical, o *DIY* está ligado principalmente à manufatura de instrumentos por conta própria e ações colaborativas entre agentes do campo.

Fernandez (2013) aborda a lógica *do-it-yourself* como uma alternativa frente à produção artística formal do século XXI, onde, segundo o autor, a obra de arte passa por um processo de legitimação ao ser lançada no mercado. Ainda segundo Fernandez, esse processo fica a cargo de uma figura de poder em uma eventual curadoria, sendo a ideia de *DIY* uma atitude com potencial para confrontar tal esquema curatorial (Fernandez, 2013).

Obici (2014) aborda alguns termos conhecidos do cenário experimental musical através do entendimento de “Gambiarra”. O autor aborda algumas características que estão associadas ao aspecto subversivo do experimentalismo através da ideia de desobediência sonora. Nesse sentido, segundo o autor, a gambiarra encontra respaldo na iniciativa *do-it-yourself*; na cultura *hacking* que o autor incorpora como sendo uma solução criativa em relação a uma provável limitação de *hardware* ou *software* no contexto computacional; e bricolagem que são modos de realização de tarefas sem a obrigatoriedade de um planejamento prévio. Nessa direção, na bricolagem, qualquer material é aproveitado para compor a solução de um problema que normalmente se torna uma invenção.

Além do termo *Do It Yourself*, outras iniciativas semelhantes são citadas nos trabalhos envolvendo música experimental. Essa forma de se pensar as colaborações artísticas foi abordada por Del Nunzio (2017) como especialmente adequada no presente contexto da música experimental, e é também citada por Obici (2014) como um termo que acolheria a engenharia reversa¹⁵.

O *Do-It-With-Others (DIWO)*¹⁶, ou menos conhecido, *Do-It-Together (DIT)* segue uma linha similar ao *DIY*, mas com a implementação da ideia de coletivo desde o nome até as ações. O *DIWO*, foi proposto inicialmente no projeto colaborativo *Furtherfield* em 2006. Segundo Marc Garret, em texto publicado em seu site¹⁷, o *DIWO* teve seus primórdios já no final dos anos 80 e começo dos anos 90, com produção de música experimental e idealização de rádios piratas. A iniciativa se preocupa em combater o individualismo, sugerindo aos colaboradores que expandam a ideia de “faça-você-mesmo” para “faça-com-outros”. O autor continua explicando que, nesse escopo, os artistas podem virar cocuradores, assim como curadores podem virar criadores e o processo de produção artística é tão importante quanto o resultado (Garret, 2014).

Diversas iniciativas de protestos que se relacionam com arte e a cultura do “faça-você-mesmo” procuraram sanar a disparidade e a desigualdade no meio artístico independente.

¹⁵ Segundo Obici (2014, p.21): “A engenharia reversa é o processo de exploração dos princípios tecnológicos de um dispositivo, objeto ou sistema através da análise de sua estrutura, função e operação”.

¹⁶ Disponível em <https://www.furtherfield.org/diwo-do-it-with-others-resource/>

¹⁷ Disponível em <https://marcgarrett.org/2014/02/12/diwo-do-it-with-others-artistic-co-creation-as-a-decentralized-method-of-peer-empowerment-in-todays-multitude/>. Acesso em 03 de março de 2024.

Alguns estudos ligados à ideia de *artivismo* - quando a produção artística encontra lugar na resistência do ativismo político - discutem os aspectos sociais em torno das atuações de artistas, principalmente das minorias ou fora do *mainstream*, com centros de poder hegemônicos. No livro colaborativo *Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgência* (2022), algumas ideias tratadas na presente pesquisa reverberam como assuntos importantes ao contexto artista. Além da música experimental e suas características descentralizadas, podemos ver citações de uma abordagem da arte pluralista e politizada e estudos de gênero, além de mapeamento de redes.

Para Fernandes *et al.* (2022), no século XXI, muito se falou sobre levantes populares e iniciativas de protestos. Apesar disso, uma onda de proliferação de ideias conservadoras radicais, na segunda década, demandou uma mobilização de diferentes atores (no sentido de agentes no campo social), da arte. O texto colaborativo destaca que muitos desses personagens eram do “universo plural da arte”:

Boa parte dessas reações e iniciativas buscou evidenciar, por meio de performances e linguagens estéticas, a rápida precarização dos direitos das minorias, trabalhistas, políticos e civis, bem como enfrentou – por vias artísticas variadas – as xenofobias e a ofensiva reacionária voltada às dissidências e minorias raciais, de classe e de gênero (Fernandes *et al.*, 2022, p.9).

Na música experimental, as iniciativas ligadas ao artivismo têm ajudado a ampliar e configurar a colaboração na cena. A subversidade nesse sentido, não seria puramente ligada à estética musical, mas também uma resistência em aceitar os cenários políticos que caracterizam a sociedade no século XXI além do fatídico acontecimento da pandemia. Rocha e Rizan (2022) lembram da particularidade com que artistas dentro do escopo musical têm se adaptado aos novos tempos:

entendemos que existem particularidades no modo como artistas musicais de gênero contemporâneos configuram novos regimes de inteligibilidade social, urbana, cultural e artística. Parece-nos que em sua afiliação ético-estética essas redes (de afetos, de criação, de colaboração profissional e apoio subjetivo) têm capacitado a transfiguração da gramática normativa da vida, embaralhando a semiose do capitalismo ocidental e do próprio *mainstream* musical (Rocha; Rizan, 2022, p.141).

É de conhecimento já retratado na literatura que a música experimental produzida atualmente no Brasil absorve iniciativas plurais e engajadas. A música experimental parece se alinhar à lógica “artista” e manter a característica de subversidade, herdada da vanguarda musical e, mais recentemente, de movimentos e levantes populares. É bem verdade que tal

lógica de subversividade possui um limite de ruptura, onde, enquanto a luta por uma democratização da produção artística surte efeitos, políticas públicas vão sendo incorporadas aos movimentos como meios de sobrevivência no mercado, por exemplo, os editais de fomento à cultura. Figueiró lembra que:

No Brasil os coletivos e selos independentes de música que seguem nas margens do mercado econômico, experimentaram nos últimos quinze anos uma ampliação do espaço de atuação por conta de políticas culturais sólidas nos vários níveis de representação política (Figueiró, 2019, p.8).

Assim sendo, como já trazido por Obici (2014) ou Del Nunzio (2017), a lógica “*Do-it-with-Others*”, uma versão atualizada da ideia do “*Do-It-Yourself*” parece servir bem ao experimentalismo produzido no Brasil por incorporar a colaboração em conjunto e não como agentes individuais, além de corroborar com a ideia do uso da tecnologia nos processos criativos.

Iazzetta (2011) lembra que, com o advento do experimentalismo e a chegada do processo criativo voltado para experiência e intuição dos músicos, o virtuosismo deixa de ser privilegiado na performance. Para o autor, a relação entre música e tecnologia resultou num fazer musical que rompe com as formas tradicionais de se fazer música (do processo criativo até a criação de instrumentos ou aparelhos tecnológicos “não-musicais”). Nas palavras do autor: “Na música, o projeto *DIY* encontrou receptividade em campos diversos, que vão da produção fonográfica caseira ao surgimento de gêneros como a *laptop music* e o *circuit bending*” (Iazzetta, 2011, p.7).

Outras correntes que corroboram direta ou indiretamente com a ideia do DIY têm ganhado forças orientados pela ideia de democratização tecnológica. Essa abordagem parece ter sido valiosa à prática de música experimental no Brasil. Andrade (2015) aborda diversas práticas artísticas nas quais se empregam tecnologias de “tradições nativo-ancestrais” nas performances em conjunto com aparatos tecnológicos modernos, sem perder o aspecto ritualístico.

Em certos contextos performáticos, o ritual se configura como um elemento de sustentação dentro de plataformas que agudizem a atenção e promovam espaços para conseguir atingir um estado sensível, entregar o controle das sensações em prol da experiência sensorial, promovendo vinculações entre os participantes e os *performers*, valorizando o momento presente e acentuando as relações interpessoais (Andrade, 2015, p.144).

Para exemplificar tal entendimento, de que o ritualístico não deveria se colocar como oposto ao “tecnológico”, Andrade (2015) lança mão da ideia de *Tecnoxamanismo*, um

movimento que vem sendo praticado no Brasil desde meados deste século XXI e que encontra na lógica do "faca-você-mesmo" e na música experimental, pontos de contato. Borges (2018)¹⁸ fala sobre tal prática ritualística e em como esta dialoga com a tecnologia.

A palavra tecnoxamanismo começou a aparecer de novo, mediante o encontro dos implementadores com as comunidades quilombolas, indígenas, ribeirinhas. Surgiu a sensação de que o movimento de software livre não tratava somente de inclusão tecnológica, mas de ponto de conexão entre culturas, perspectivas, saberes e tecnologias diversas. Nessa fase começou a reaparecer a palavra tecnoxamanismo nas redes, com diversas conotações, umas mais tecnofóbicas, outras mais tecnofílicas, mas no bojo havia a indicação de um reencantamento com as culturas nativas, com o xamanismo, com a magia, com a ideia de que a produção tecnológica estava muito distante da sua potência imanente, da conexão com o Planeta Terra (Borges, 2018, p.106).

Dentro da própria ideia do tecnoxamanismo, são trabalhadas, além da lógica DIY, a *ruído* através de dispositivos eletrônicos bastante comuns ao *noise* praticado nas redes de música experimental do Brasil, tais como *laptops*, pedais de guitarra e mesas de som. Tal abordagem sugere que não haveria necessariamente uma contradição entre experimentalismo e ancestralidade nessa práxis musical, algo que pode servir como base de reflexão do objeto aqui estudado.

Descentralização da produção em música experimental no Brasil.

Uma breve reflexão das pesquisas retratadas no texto, até aqui, que envolvem processos criativos e experimentalismo musical, é necessária para a compreensão da posição do Nordeste frente aos estudos desse escopo no Brasil. Obici (2014) associa a gambiarra, e consequentemente iniciativas globais tratadas no tópico anterior, com termos culturalmente incorporados no Brasil. Para o autor, a gambiarra está “carregada de traços muito particulares ao contexto sociocultural brasileiro. Entre eles, o jeitinho, a malandragem, o carnaval e a favela, os quais podem ser pensados tanto como aspectos práticos quanto como aspectos simbólicos” (Obici, 2014, p.34). O autor ressalta que tais termos não estão diretamente ligados ao objeto de estudo – experimentalismo – mas ajudam a compreender iniciativas dos artistas envolvidos em sua pesquisa, dentro da prática de música experimental no Brasil. Mesmo que os termos utilizados por Obici (2014) fossem comuns, por parte dos artistas em música experimental no Brasil, tais associações retratam uma tendência de algumas pesquisas em estereotiparem o fazer

¹⁸ Entrevista para Beatriz Garcia, da revista espanhola Laudano Magazine, publicada pela revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia Metamorfose.

musical “experimental brasileiro”, colhendo amostras regionais para explicarem práticas e produções que só seriam devidamente compreendidas se possuíssem um recorte nacional. A relação entre gambiarra, experimentalismo com os termos simbólicos citados direcionam a música experimental para um lugar desconexo de sua própria práxis. A favela e a malandragem não parecem ser termos idiomáticos com os agentes de música experimental recortados por Obici¹⁹. Tampouco é possível compreender se houve uma reflexão sobre esses termos serem ou não empregados em outros lugares do Brasil, se não no sul e sudeste.

Nos basta lembrar da já mencionada abordagem de Neiva (2018) a respeito dos artistas praticantes de música experimental do Brasil serem pessoas (em maioria homens) de situação socioeconômica privilegiada em relação aos moradores das comunidades e favelas. Assim sendo, essa figura do compositor parece não tecer relações com a malandragem. A perspectiva que associa a música experimental a um contexto subversivo parece resultar quase sempre em algo que é estranho em relação ao que se é hegemônico. Fiel da Costa (2017), por exemplo, discorda do termo experimental, sendo entendido como algo que é meramente negativo em relação a algum modelo consagrado. Assim sendo, se levarmos em conta que os “termos simbólicos” trazidos por Obici (2014) para falar de um contexto nacional, compreender diretamente sobre a “genealogia da gambiarra” e indiretamente explicar iniciativas de artistas atuantes na música experimental brasileira, são frutos de uma pesquisa voltada para artistas atuantes e naturais de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná, teríamos que descentralizar os estudos do eixo para outros lugares do Brasil, sem perder o empenho.

Na produção brasileira, mais especificamente em composição, ainda são escassos os estudos que cuidam de um objeto de pesquisa fora do alcance exclusivo dos procedimentos composicionais. Del Nunzio (2017) faz um levantamento²⁰ d das práticas colaborativas, mostram-se dois grupos atuantes no Nordeste, como *Hrönir* e *Artesanato Furioso*, juntamente com algumas produções que orbitam os dois grupos. Del Nunzio explica, ainda, ter encontrado um predomínio de produção em música experimental na região Sudeste em detrimento de outras regiões.

Assim sendo, pretendo mostrar no próximo capítulo outras produções colaborativas em música experimental no século XXI no contexto nordestino, a fim de edificar uma reflexão mais democrática da produção artística e de conhecimento deste escopo. Os debates acerca do experimentalismo no Brasil são constantemente embasados em pesquisas catalisadoras, mas

¹⁹ Ainda na tese de Obici, existem outras associações estereotipadas. A palavra Nordeste, por exemplo, só aparece uma vez no texto e está associada ao forró eletrônico (ver página 33).

²⁰ No quadro trazido por Del Nunzio (2017, p.57-59) algumas atividades como a atuação do Artesanato Furioso e a criação do selo Suburbana Co. estão com alguns anos de atraso, segundo levantamento feito pela presente pesquisa através de entrevistas diretas com os agentes responsáveis.

que possuem muitas vezes um mapeamento de produção artística voltada mais seriamente para o sudeste, como Obici (2014) e Del Nunzio (2017)²¹.

É inquestionável a contribuição destas pesquisas para a literatura em música experimental, as divergências apontadas aqui possuem motivações na medida que a composição, a relação entre música e tecnologia e a música experimental, são objetos diretos de estudo para a presente pesquisa. É, ou deveria ser, de interesse do campo da música que as atuações ocorridas no Nordeste sejam igualmente cuidadas pelas pesquisas que se comprometem a tratar da música experimental brasileira.

Não tardemos a lembrar que o Nordeste caricato do século XX apenas existe no imaginário popular do eixo sul nacional, como lembra o historiador Durval Muniz de Albuquerque (2011). A produção artística do Nordeste extrapola o cenário saudosista cantado por Luiz Gonzaga (1912-1989), visto muitas vezes como símbolo típico do nordestino. Essa figura parece encontrar espaço cativo como modelo artístico validado por personagens consagrados do próprio Nordeste, como quando o dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014) trata do movimento *Armorial*²². É de conhecimento popular sua tentativa de invalidar o *Manguebeat*²³ como manifestação cultural pela utilização de meios eletrônicos e pela estética do seu projeto artístico. Contudo, a ideia do “nordestino ideal” não deveria ser contraposta ao artista nascido ou atuante no Nordeste que busca se apropriar dos materiais que o mundo fora da demarcação entendida como “região Nordeste” disponibiliza. Fazendo uma adaptação das ideias de Albuquerque Jr. (2011). O nordestino arcaico e dependente de migração, sempre atrasado e improdutivo em relação a algum lugar (Sudeste), não deve reverberar nas produções artísticas, ou ser invisibilizado nas pesquisas acadêmicas. Se existe alguma pretensão neste trabalho, é a da compreensão do espaço musical experimental na região Nordeste que, certamente, dialogará com futuros recortes de pesquisas. Para isso, devemos compreender quem são de fato os artistas que produzem música experimental no Nordeste, como ocorrem essas produções. Albuquerque Jr. Lembra:

O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado ao criar uma realidade para o que toma como objeto (Albuquerque, 2011, p.30).

²¹ No caso de Del Nunzio (2017) há uma ressalva para o limite da amostra estudada no recorte de pesquisa inviabilizar o mapeamento completo do cenário de música experimental no Brasil.

²² Segundo Ramos (2019) O movimento armorial era: “Sustentado principalmente pela elite intelectual da região, o Armorial buscava proteger os elementos da cultura popular, por considerá-la um dos pontos que mais simboliza a identidade e memória daquela região” (Ramos, 2019, p.16).

²³ Movimento artístico dos anos 1990, oriundo de Recife.

Dessa forma, os textos dos capítulos buscam compreender de modo amplo e consistente como se dão as atuações dos agentes do campo experimental e suas relações com os lugares, tecnologias e processos criativos. Se apoiando também em pesquisas aqui produzidas, como Menezes (2021) sobre a atuação do grupo Artesanato Furioso; Martins (2022) que retrata, entre outras coisas, a ocorrência de música experimental de Recife e Ciacchi *et al.* (2023) sobre as dimensões implícitas na atuação do Trio Pó de Serra, entre outros textos que ajudam a compreender o vasto campo em questão.

2. Música experimental no Nordeste: Uma amostra da produção do século XXI.

Este tópico pretende contemplar a produção de conhecimento em música experimental produzida no Nordeste. O conteúdo aqui estabelecido é proveniente dos dados coletados entre os anos de 2022-2024, seja por entrevistas à distância ou presenciais, assim como colaborações e pesquisa documental. As amostras coletadas e os conteúdos produzidos são referentes às entrevistas realizadas com os respectivos artistas. O referencial bibliográfico, aqui produzido, tem o teor analítico e é um dos “produtos” desse extenso trabalho, juntamente com o diário de campo e composições a serem abordados nos capítulos seguintes.

Figura 1: Mapa das ocorrências em música experimental no Nordeste. Coluna azul claro e de cima para baixo: Objetos amplificados (piezo e micro de contato); DAW ou Ambiente de programação; Instalação Sonora; Paisagem sonora ou *Ambient*. Coluna na cor branca: Mapa. Coluna na cor azul escuro e de cima para baixo: Eletroacústica; *No-Input Mixing* ou *Noise*; Instrumentos ou Voz amplificados.



Fonte: Do autor

Foram possíveis observar ocorrência de uma cena experimental ou de agentes ligados à grande rede de música experimental do Nordeste em quase todos os estados, como mostra o

mapa acima (ver figura 1). Cada tópico a seguir dispõe de um estado do Nordeste e suas ocorrências. A exceção é o último tópico, que comporta três estados de uma vez, por serem encontradas, durante a presente pesquisa, poucas manifestações que contemplem o recorte do objeto de estudo. Cada tópico possui espaço para: a historiografia do que veio antes da cena, quando possível; a transição para a formação do cenário atual; as movimentações colaborativas entre os agentes de campo, espaços frequentados pelos artistas que compõem a amostra dessa pesquisa e eventos (festivais e série de apresentações) realizados que envolvem os artistas pesquisados; e as amostras de produção criativa como obras musicais ou performances, aparato tecnológico utilizados pelos agentes pesquisados, processos criativos desses artistas e os selos que dialogam com a cena.

As informações contidas nesse capítulo foram possíveis mediante entrevistas com os artistas que se dispuseram a colaborar com a pesquisa e por meio de colaboração artística, seja em oficinas, composições, performances ou produção de eventos.

2.1. Ceará

A música experimental produzida no Ceará, ao que consta o presente levantamento, possui uma concentração principal na capital do estado e teve seus primeiros trabalhos realizados na primeira década dos anos 2000. Data do ano de 2001 o álbum *O fantástico Mundo do Sr. Hiena e de suas Criaturas*, do poeta e músico Uirá dos Reis, produzido em casa usando suporte de softwares como *Acid Music* e o *Sound Forge*, utilizando também “microfone de mesa e um computador Windows 1995” (Dos Reis, 2023)²⁴. Segundo o artista, “a ideia era fazer um disco punk de poesia recitada usando os recursos que eu tinha” (Dos Reis, 2023) a época morador do bairro de Messejana, sudeste de Fortaleza (CE), bairro caracterizado pela vastidão demográfica e comercial além da área periférica, Uirá presenciou uma certa resistência, por parte de amigos e artistas a sua volta em aderir à ideia de produzir uma música de caráter experimental, mas não tardou a se integrar ao projeto o então estudante de composição da UECE, Lindemberg Munroe, que tocou alguns objetos amplificados na estreia ao vivo do seu primeiro trabalho. Uirá fala ao *blog* do Suburbana sobre a noite de lançamento do primeiro disco:

Em março de 2001, numa festa de bandas de rock, Uirá dos Reis subia ao palco para lançar o primeiro disco do URO, que só agora ele disponibiliza para audição/download online. Na ocasião, contou com a participação e apoio do músico Lindemberg Munroe no sintetizador. Misturando poesia e música eletrônica, o projeto não foi bem aceito pelo público daquela noite e os dois foram recebidos com

²⁴ Entrevista realizada em 2023.

fervorosas vaias que, segundo o próprio Uirá, duraram metade da apresentação. “No final, estavam todos sentados no chão e em silêncio. Gritaram muito ‘viado’, que para eles era xingamento, e depois o bar fechou e agora é uma sauna gay ótima!”, conta às gargalhadas (Suburbanaco)²⁵

Figura 2: Capa do disco *O fantástico Mundo do Sr. Hiena e de suas Criaturas*



Fonte: Uirá dos Reis

Quanto a essa época, início dos anos 2000, Uirá cita a sensação de solidão no que diz respeito a produção de música experimental.

Eu lancei [o primeiro disco] em 2001, foi muito tempo de solidão. Foi muito tempo de solidão porque não tinha ninguém. Eu tinha que ficar me metendo numas festas, assim, que não tinham nada a ver. [...] não tinha um negócio de música experimental, música de ruído (Dos Reis, 2023).

Assim como Uirá dos Reis, alguns outros artistas que hoje fazem parte da cena de música experimental da cidade, como o compositor Vitor Cozilos Vitor²⁶ e o artista sonoro Eric Barbosa, são do bairro de Messejana. Eric Barbosa teve contato com instrumentos de percussão desde muito cedo devido ao bloco de carnaval do pai. O artista conta que, no final dos anos 90 e começo dos anos 2000, interagiu com outras vertentes musicais: “A minha adolescência e juventude foram bandas de Death Metal, foi metal. E aí eu descobri a cena.” Foi nessa época

²⁵ Disponível em <https://suburbanaco.tumblr.com/>.

²⁶ Nome artístico de Vitor Colares.

que Eric teve contato com discursos pró-culturais, de valorização dos movimentos artísticos, e ressalta:

Mas no Ceará eu acho que tem um cenário. Um cenário forte. O cenário está lá, a cena é montável. [...] Acho que o Ceará tem um cenário, ele é estático, tá tendo um advento de pessoas que são de outras linguagens, investindo nessa linguagem (música experimental) né, o audiovisual que é um audiovisual forte com grandes criadores de sons, por exemplo o Uirá dos Reis (Eric Barbosa, 2023)²⁷

Para Eric, a mescla de diversas linguagens artísticas é, para além de uma característica dos artistas que se propõem a fazer música experimental, um princípio de sobrevivência. O artista lembra ainda que “para gerar cenário, para gerar cena, precisa-se de um movimento”. Eric Barbosa, ao falar sobre iniciativas que acabariam por constituir a música experimental de Fortaleza, lembra da colaboração na criação do programa de rádio Nocaute Rock de 2001, juntamente com Vitor Cozilos e outros artistas da cena *underground* da capital cearense. A colaboração entre os artistas também objetivava a organização de festivais, sobre isso o artista pontua: “A participação atuante em festival, o que é? É pintar muro, ficar na bilheteria, ajudar na segurança e ser *hold*. Então, isso era a constituição da base do movimento *underground*” (Barbosa, 2023).

Pode-se dizer que a construção do experimentalismo musical cearense segue a linha da cultura *underground* desde o seu início. Uirá dos Reis, por exemplo, explica que sempre teve uma relação periférica com a academia. Sobre suas ligações com as instituições tradicionais de ensino de arte, Uirá conta que, ao passar do tempo, foi sendo convidado para ministrar aulas e até mesmo teve suas atuações estudadas em cursos universitários. O artista começou a se aproximar da academia por conta de aulas ofertadas ao curso de graduação em música que possuía no contexto de um grupo de estudos em música eletrônica e computação musical, entre outras coisas ligadas à composição. Foi em uma dessas aproximações que Uirá dos Reis ajudou a idealizar o Fórum de Música Experimental de Fortaleza (2006). O artista cita algumas iniciativas preliminares que foram importantes no processo de criação do fórum, sendo a primeira delas a publicação, em 2003, da coletânea *Maledicências Volume. I* pelo selo Funeral Produções (que viraria o *Suburbana Co.* no ano seguinte). Nesse trabalho, Uirá convidou vários artistas que se identificavam com a linguagem experimental, incentivando-os a mandarem uma faixa.

²⁷ Entrevista realizada em 2023.

E aí depois o Fórum começa a se desenhar. Acho que a Thaís é uma pessoa muito importante, Thais Aragão, uma pessoa muito importante para a existência do Fórum como catalisadora, e... eu acho que tem a ver com minha colaboração com Lindemberg, que a gente ficou como os obcecados da música experimental (Uirá dos Reis, 2023).

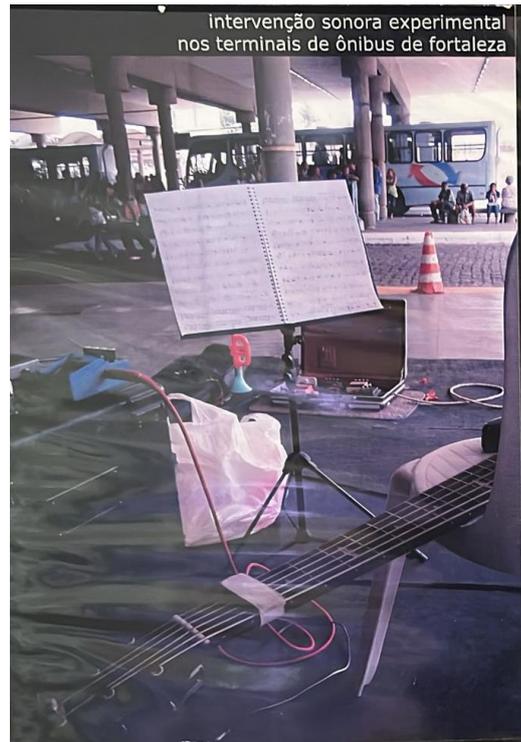
Fórum de Música Experimental

É nesse contexto de colaborações e produções independentes que surgiu uma das principais ações da rede experimental em Fortaleza. O *Fórum de Música Experimental* foi uma iniciativa dos artistas atuantes na cidade no período de 2006. Na época, Thais Aragão, jornalista e testemunha ativa desde o início da cena colaborativa de música experimental em Fortaleza, formou o Fórum com a ajuda de Uirá dos Reis. O artista convidou Lindemberg Munroe para integrar o projeto que acontecia no SESC-CE. Poucos são os registros fotográficos e de vídeo dessa época, entretanto, uma matéria do jornal O Diário do Nordeste, datada de 2006, mostra a atividade do grupo.

Uma sessão de música eletrônica, eletroacústica e experimental atraiu a atenção dos usuários do Terminal de Integração de Parangaba. Em dois horários, das 11 às 12 horas e das 17 às 18 horas, os músicos do Fórum de Música Experimental e integrantes de grupos de música eletrônica como 'Sinfonia das Máquinas', 'URO' e 'Fóssil', realizaram ainda um recital de poesias e performances artísticas (Diário do Nordeste, 2006)²⁸.

Figura 3: Encarte do DVD das atuações do Fórum de *Música Experimental em Fortaleza*

²⁸ Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/musica-arte-e-poesia-nos-terminais-1.30125>.



Fonte: Thais Aragão

Alguns arquivos pessoais da jornalista Thais Aragão atestam as atuações dentro das iniciativas do fórum de música experimental dentro da produção artística e colaborativa da cidade. Além de intervenções pela cidade, o Fórum se propunha a debater questões da música contemporânea produzida em Fortaleza por meio de oficinas, palestras e apresentações musicais.

Além de performances e intervenções sonoras, outro produto do fórum foi a *I Mostra de Música Experimental* de Fortaleza, datada de 06 a 27 de julho de 2006, com apresentações no SESC Emiliano Queiroz. Os ingressos custavam R\$ 6,00 a inteira e R\$ 3,00 a meia, sendo que a meia entrada servia não só aos estudantes, mas também aos comerciários e idosos.

Concebida e produzida coletivamente pelo Fórum, a I Mostra de Música Experimental vem para abrir as cortinas e dar visibilidade à produção local: serão quatro oficinas e quatro palestras gratuitas e mais de dez grupos se apresentando (Thais Aragão, 2006)²⁹.

Sobre o Fórum, Uirá lembra que, com o tempo, e pelo fato de a cidade não oferecer muitos espaços para performances musicais independentes, vários artistas e grupos de diversos

²⁹ Carta assinada pela jornalista Thais Aragão, cedida pela jornalista a essa pesquisa.

gêneros musicais se aproximaram da iniciativa buscando participar da cena apresentando seus trabalhos:

Fortaleza com esse negócio de não ter espaço para ninguém tocar né, aí ficou uma galera querendo fazer parte. Foi superengraçado, por que aí tal hora “tá quem quiser participar participa”. Aí tinha banda de Rock, galera se sentindo muito experimental fazendo rock anos 70 (Uirá dos Reis, 2023).

O artista lembra da importância desse momento, dos encontros e das trocas de conhecimento pois segundo Uirá dos Reis, muitas coisas estavam surgindo em Fortaleza. Com o passar do tempo, o Fórum organizou eventos com a participação de artistas externos, contando, por exemplo, com a presença de Didier Guigue (PB) e Thelmo Cristovam (PE) (2006) que, à época, estava idealizando um evento semelhante em Recife.

2.1.1 Iniciativas pós-fórum: uma nova leva de artistas compõe o cenário

A ascensão do coletivo de cinema *Alumbramento* (2006) é apontada por Uirá dos Reis como um dos acontecimentos motivadores para o desenvolvimento da música experimental fortalezense. Assim como a formação do grupo *Mirella Hipster* que atuou entre 2007 e 2009. Os membros da banda se autointitulavam “um quarteto de não músicos”, como divulgado no site do grupo³⁰:

Mirella Hipster foi uma banda composta por quatro não-músicos, que existiu em Fortaleza de 2007 a 2009. Pioneira no noise e no *free improv*, a banda fez alguns shows memoráveis e deixou este EP, gravado em 2008 e inédito até agora. A banda era composta por dois cineastas (os gêmeos Luis e Ricardo Pretti), um filósofo (Eduardo Escarpinelli) e um poeta (Uirá dos Reis, 2023).

Com uma cena pouco movimentada, os trabalhos artísticos em música experimental se concentravam em agentes isolados e seus processos criativos. Em entrevista, Vitor Cozilos lembra que, apesar de já idealizar uma introdução de elementos experimentais em seu trabalho, por muitos anos poucos artistas fizeram isso, na prática. O músico cita Uirá dos Reis como um dos exemplos e aborda outras pessoas que dialogavam com o músico e poeta na cena de música experimental da primeira década dos anos 2000.

Acredito que por um tempo, aqui, Uirá ficou meio isolado, não por opção própria, solitário mesmo pelo pequeno número de artistas que dialogavam com ele em termos estéticos, mas existiram alguns projetos sim. Tinha uma banda chamada O Outro Lado Da Coisa que misturava música, com performance e vez ou outra rolava umas instalações também ao vivo, e eram

³⁰ Disponível em: <https://suburbanaco.bandcamp.com/album/l-ep>

muitas pessoas e era sempre algo da esfera do imprevisível, em diversos sentidos, olhando hoje praquele coletivo, acho intrigante (Cozilos, 2023).

A partir da segunda década dos anos 2000, outros artistas foram encorpendo a cena de música experimental de Fortaleza. Além dos artistas já mencionados (Uirá dos Reis, Eric Barbosa e Vitor Cozilos), Marta Aurélia (formada em jornalismo com especialização em Teorias da comunicação e imagem pela Universidade Federal do Ceará), Clau Aniz³¹ (mestra em artes pela UFC), Ruído Preto³² (graduado em História social pela UFC e audiovisual pela Vila das Artes), Tiago Alves (Bacharel em Composição, UECE), Loreta Dialla (mestra em artes pela UFC), Vivi Rocha Jones³³ (e participante da primeira turma do Curso de Realização da Escola Pública de Audiovisual Vila das Artes em 2009), Thais de Campos (formada em Design de Moda e participante da primeira turma do Curso de Realização da Escola Pública de Audiovisual Vila das Artes em 2009), Yuri Costa e posteriormente Rudriquix³⁴, Clarice Aires, Ayla Lemos e Durango³⁵; são nomes comuns na cena experimental da cidade. Esses agentes, como os artistas que movimentaram o cenário cearense no início dos anos 2000, vêm de diferentes formações que extrapolam o campo das artes e têm como características diferentes linguagens artísticas como: teatro, dança, música, arte sonora, poesia e produção audiovisual. Desses artistas, poucos tiveram contato com uma formação tradicional de música. Vivi teve contato com o piano erudito do conservatório Alberto Nepomuceno em Fortaleza por dois anos, Clarice Aires teve contato com o curso de música da Universidade Estadual do Ceará e Tiago completou o curso de composição da mesma universidade.

Vitor Cozilos fala um pouco do início de sua formação. O artista explica que contou com ajuda de dois professores, um mais “certinho” e cauteloso no ensino de novas músicas, e após um acidente que o impossibilitou de tocar por um ano, voltou com outro professor que lhe ensinava de uma forma mais gosto. O relato de Vitor é importante, também, por trazer uma realidade comum aos artistas locais a respeito da universidade.

Eu venho de um lugar muito pouco acadêmico... Lembro de querer por muito tempo ter uma guitarra e só conseguir uma aos 16 anos de idade, esse lugar “tardio” (porque desde que me lembro de coisas, 5, 6 anos de idade, que eu queria tocar guitarra) certamente já me pôs de forma diferente nesse lugar de aprendiz. [...] Essa formação inicial, acredito que me desviou bastante desse caminho logo cedo. No terceiro ano do ensino médio, eu não sabia direito o que queria cursar. Passei pra cursar Turismo, no ano seguinte tentei música na

³¹ Nome artístico de Claudia Aguiar Cabral (Mapa Cultural do Ceará, 2024).

³² Nome artístico de Tuan Fernandes (Mapa Cultural do Ceará, 2024).

³³ Nome artístico de Viviane Rocha.

³⁴ Nome artístico de Rodrigo Cavalcanti Colares (informado pelo artista em colaboração performática).

³⁵ Nome artístico de Thiago Ibiapina (informado pelo artista em colaboração performática).

UECE, mas na hora da prova de “aptidão”, lendo as questões, entendi que não era aquilo que eu queria pra mim, não resolvi nenhuma questão, esperei a hora de liberar a entrega da prova e fui pra casa terminar o curso de Turismo, que não me rendeu nada além do diploma de Turismólogo. O resto do que aprendi de teoria musical foi conversando com amigos e lendo em uma revista ou outra por aí. Me “formei” em música experimental no meu quarto passando horas Otstando pedais de delays e loops e pesquisando musicalmente artistas “estranhos” em diversos sentidos. Depois de muito tempo foi que entendi que minha abordagem é bem “punk”, então, no meu entendimento, acabo por transitar por vertentes do experimentalismo musical às vezes na mesma música até, o que me confunde muitas vezes e faz com que eu não me sinta muito a vontade pra dizer onde me sinto mais à vontade (Cozilos, 2023).

Loreta Dialla, que tem formação em teatro pelo Instituto Federal do Ceará, destaca o coral e o teatro ao falar de sua trajetória. A artista que veio do Cariri, interior do estado, conta que após priorizar as artes cênicas (mais precisamente a colaboração com o grupo *Teatro Máquinas*) sentiu uma necessidade de realizar trabalhos autorais na produção sonora.

Sempre me atraiu a linguagem [sonora], eu não tenho nenhuma formação né...tipo assim, não tenho ninguém na família musicista que de repente me inspira, enfim né?! Esses casos clássicos. Mas os próprios processos com teatro que me abriram essa possibilidade de também trabalhar com o som (Dialla, 2023).

O levantamento da formação e trajetória dos artistas tem grande importância para o entendimento da cena de música experimental local. Tais artistas se identificam com as trajetórias um dos outros e também por isso se unem na busca de projetos colaborativos e lugares para suas produções artísticas. Associado a isso, estão também fatores colaborativos, técnicos e estéticos em performances e processos criativos. Existe uma troca de conhecimentos e práticas que envolve não só a área musical, mas também moda com figurinos e maquiagem para shows e logística com preparação de eventos. A constituição da cena musical e a formação de grupos dentro da música experimental de Fortaleza, muito tem em comum com os pontos de encontro dos artistas da cena e da organização desses agentes.

Desta forma, faz-se necessário trazer espaços criados através de iniciativa dos próprios agentes do campo da música experimental e de iniciativas da prefeitura da cidade além das colaborações entre artistas.

Movimentações Colaborativas, espaços e eventos

Através das colaborações e convívio na cena da cidade, é de fácil percepção as relações artísticas vinculadas a uma relação amistosa fora do campo de atuação. Dessa forma, alguns desses músicos e musicistas são influenciados e influenciam seus pares, e por conseguinte, agrupamentos nascem dessa influência mútua e da amizade entre os agentes.

O *Dronedeus*, formado por Vitor Cozilos Vitor, seu irmão Rudriquix, Lenildo Gomes e Clau Aniz (que também participa de grupos como *Vacilant e Aterra Flecha*) é atualmente um quarteto que incorpora experimentações eletrônicas em seu processo criativo (a ser abordado mais para frente) e faz da multilinguagem artística uma característica de seus trabalhos. Clau, Cozilos e Rudriquix possuem em seus instrumentos acústicos e eletrônicos suas principais fontes sonoras. Lenildo, mestre em sociologia, contribui com textos e a palavra, entre outros sons. A figura 4 a seguir mostra o grupo em uma apresentação no Cariri em 2018.

Figura 4: Apresentação do dronedeus no Cariri.



Foto: Jamile Queiroz³⁶.

Sobre a oportunidade de colaborar coletivamente na cena, Vitor explica:

Gosto muito de trabalhar coletivamente e já tive a sorte de participar de coletivos e obras coletivas das quais me orgulho bastante, como o álbum *Lonsdaleíta*, da AEZI (Loreta Dialla, Clau Aniz e eu) os álbuns da *Fossil* (desconforto, *Insomnia*, *Mocumentário*, 4 e 5), o álbum *O Monstro* do coletivo *MISSJANE*, o álbum *Proletariadx* da *dronedeus*, *Medo do Escuro* que é um filme que faço a trilha ao vivo com Uirá dos Reis, Thais de Campos e Ivo Lopes Araújo (Cozilos, 2023).

A movimentação feminina é um forte indicativo da diversidade na cena local. Loreta Dialla e Clau Aniz formaram o coletivo *Aterra Flecha*. O grupo formado em janeiro de 2021 propõe expandir a pesquisa e performance voltada para experimentações nas novas mídias e

³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2354829284790883&set=pcb.2354829394790872>.

arte sonora. Com direcionamento voltado para as questões de gênero, o grupo tem sido um importante catalisador reunindo artistas dentro e fora da capital cearense, incluindo colaborações com artistas de outros estados do Nordeste, como Mayara Menezes, e agente ativa na cena de música experimental de Recife (PE). Vivi Rocha Jones explica um pouco mais sobre o grupo e sobre sua participação nele:

O Aterra Flecha é um coletivo de pesquisa em arte sonora de mulheres cis, trans e pessoas não binárias. Na pandemia Loreta e Clau promoveram uma residência artística online que foi um encontro de pessoas do Brasil todo. E depois disso se criou um coletivo de trocas sonoras. Atualmente minha participação se dá em encontros. De vez em quando fazemos encontros para tocar juntas e conversar sobre nossas pesquisas com essa temática do som, arte sonora e música experimental (Jones, 2023).

Uma das atividades do Aterra Flecha foi a residência realizada no ano de estreia da iniciativa. Em post na página de uma das redes sociais do grupo, foi feito um anúncio em forma de convocatória direcionado para artistas mulheres cis, travesti e trans que possuíssem uma pesquisa ativa no estado do Ceará.

Aterra Flecha residência propõe um programa formativo de investigação em arte sonora com o objetivo de ampliar discussões, metodologias de pesquisa e experimentação que norteiam os campos de pensamento e produção na convergência entre música, performance e arte sonora. A residência acontecerá de modo virtual e contará com um programa de ações, práticas e interlocuções cujas zonas de interesses são atravessadas por assuntos como espacialização sonora, naturezas e pluralidades vocais, instrumento preparado, produção musical independente utilizando o software Ableton Live e redes colaborativas de expansão e difusão de pesquisas e produções no campo da música experimental (Aterra Flecha, 2021)³⁷.

O *Afrokaos*, ou *Manifesto Afrokaos*, é outro grupo que transita pela música experimental e tem se preocupado com pautas políticas, mantendo atuação constante na cena de Fortaleza. O grupo é formado pelos músicos Durango, Davinci e Dinho K7, e conta eventualmente com outros membros a depender dos shows.

Figura 5: Da esquerda pra direita: Dinho K7, Davinci e Durango.

³⁷ Via Instagram: <https://www.instagram.com/p/CbNMnIKL6nc/>.



Fonte: Prto Iracema das Artes³⁸

O Afrokaos possui diversas colaborações com colegas da cena como Eric Barbosa e Uirá dos reis, estabelecendo eventualmente em sua trajetória similaridades em seus projetos artísticos, seja na produção musical e na feitoria de instrumentos musicais e aparatos eletrônicos a partir de objetos recicláveis e sucatas ou na produção audiovisual e material sonoro. O Afrokaos se caracteriza pela vertente de protesto e pela sonoridade que mistura ritmos africanos sob suportes das tecnologias disponíveis. Seus membros participaram da 10ª edição dos Laboratórios de Criação da Porto Iracema das Artes, onde puderam desenvolver e apresentar trabalhos audiovisuais.

As colaborações não se restringem apenas aos grupos, fazendo-se presente também na formação de espaços públicos ou particulares. As iniciativas de buscar lugares para apresentar seus próprios projetos levaram diferentes artistas do meio a criarem eles mesmos os espaços onde tocam, produzem e se encontram para o debate de ideias. Três lugares podem servir bem de exemplo para o levantamento feito por esta pesquisa: Salão das Ilusões, Pé Sujo e Abrigo Plataforma.

O Salão das Ilusões³⁹ foi inaugurado em 2010, na rua Coronel Ferraz, 80, no Centro de Fortaleza (CE) e tem sido bastante acolhedor quando se trata de propostas voltadas ao meio experimental que vão além da música. O lugar já recebeu diversas performances, colaborações e estreias de projetos de artistas do meio como Marta Aurélia, Uirá dos Reis, Vitor Cozilos e

³⁸ Para mais informações, ver: <https://portoiracemadasartes.org.br/manifesto-afrokaos/>.

³⁹ Para mais informações, ver: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/880/>. Acesso em: 15 de fev. de 2024.

Clau Aniz. Uma colaboração entre Vitor Cozilos Vitor e Uirá aparece em anúncio de um blog do selo *Suburbana Co.* enfatizando a colaboração e a estreia de obra que aconteceram no Salão das Ilusões:

Em 2017 Victor de Castro e Uirá dos Reis se reuniram no Salão das Ilusões em Fortaleza para o lançamento do zine 31 15'15.53 N 24 15'30.53 O – o título é, segundo alguns, as coordenadas que nos levariam até Atlântica, a mítica ilha submersa (ou continente) “para lá das Colunas de Hércules”, como citada por Platão (*SuburbanaCo.*)⁴⁰.

O Pé Sujo é um ateliê sonoro localizado na rua Rodrigues Junior, também no Centro da cidade. O lugar, que funciona como laboratório sonoro, estúdio e casa de apresentações, também é a residência dos artistas da cena Clau Aniz e Ruído Preto. Loreta Dialla explica que, hoje, a cidade tem uma cena que está se agitando e garante que os trabalhos não são produtivistas. A artista destaca também o Pé Sujo como um lugar que tem servido para unir boa parte da cena experimental da cidade se aprofundar na interação e troca de ideias sobre a cena local.

Não é só: “ah, vamos fazer uma coisa massa aqui junto, vamos produzir alguma coisa qui junto, faz isso e cada um vai para seu lugar”, não! A gente continua se encontrando, sabe? Para além de chegar um espaço, sei lá, como o Pé Sujo, que é o espaço que a Clau tem hoje, dela e do Tuan, e transforma essa casa no espaço cultural e tem sido o encontro dessa galera, é para dizer “gente, esse espaço é para gente se encontrar e continuar conversando sobre isso...” Para além de se encontrar, ensaiar ou tirar um som (Dialla, 2023).

Vitor Cozilos Vitor também aborda esses lugares como ponto de encontro dos artistas locais.

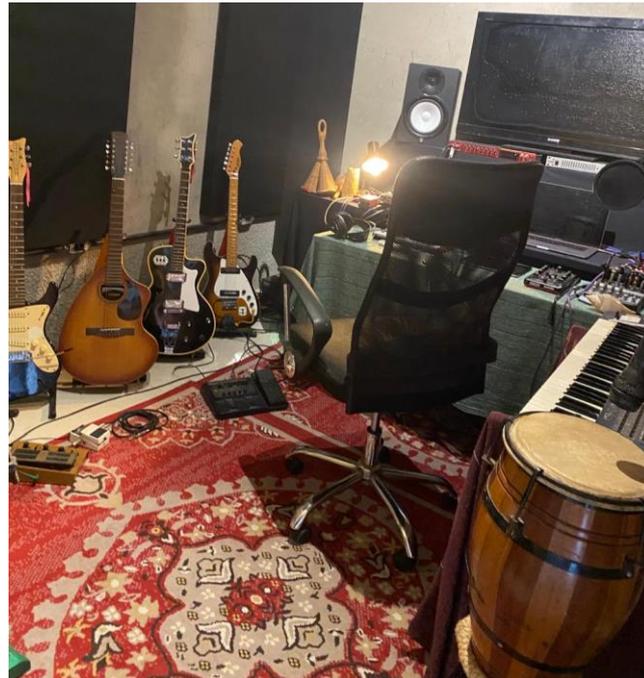
O Salão das Ilusões está retomando suas atividades esse ano, andou parado por um tempo e estamos todos felizes com seu retorno. O Pé Sujo surgiu em 2022 e tem se consolidado como um lugar de desvio, de dissidências, muito importante. Fora estes dois lugares, o que temos atualmente é a Casa Absurda, que é um espaço de teatro que sempre acolhe propostas musicais experimentais. Loreta Dialla está encabeçando um evento que começou agora em agosto, chamado Mancha, serão sessões de improviso ao vivo, sempre com convidados diferentes (Cozilos, 2023).

O Abrigo Plataforma está localizado na rua Carlos Vasconcelos, centro da cidade. Para o lugar, que também é a residência do artista cearense Eric Barbosa, a religião de matriz africana tem uma importância fundamental na constituição do espaço, recebendo inclusive reuniões e cultos de tais crenças e sendo fundamental para o processo criativo de Eric Barbosa.

⁴⁰ Trecho de um anúncio de performance na página virtual do selo *SuburbanaCo.* <https://suburbanaco.tumblr.com/>. Acesso em: 23 de set. de 2023.

O espaço se propõe a produzir artistas e projetos relacionados à arte que abrangem o estado cearense, mas também mantém colaborações com diversos artistas do Brasil, tais como EdBrass Brasil, Thelmo Cristovam, Fernando Catatau e Uirá dos Reis, e da América Latina. Para isso, o Abrigo Plataforma conta com diversos equipamentos eletrônicos e instrumentos musicais que compõem o estúdio de gravação.

Figura 6: Estúdio no Abrigo Plataforma



Fonte: Do autor

Além do trabalho voltado para criação e performance sonora, o Abrigo Plataforma abrange cursos de formações variadas no espectro artístico, exercendo curadoria, oficinas, produção de transmissões a rádio, entre outras atividades. Em destaque na página do espaço em uma rede social, o programa do ciclo de formação na sua terceira edição:

Os programas formativos Pedagogia do Batuque - Vivências Percussivas, Artesania Sonora: Laboratório de Efeitos Sonoros, Gambiarra Tecnológica Solidária, Edição de Som e Mixagem para Cinema, Síntese Sonora Digital, Processo Criativo em Performance e Instalação Sonora (Abrigo Plataforma, 2024)⁴¹.

Outros lugares também têm sido importantes para o desenvolvimento da música experimental produzida em Fortaleza, como o espaço *Bruta Flor*, localizado no bairro do

⁴¹ Via <https://www.instagram.com/abrigoplataforma/>. Acesso em: 20 de fev. de 2024.

Benfica; a *Casa de Cultura Digital*, que pode ser uma opção para a formação de público das artes experimentais e novas mídias, localizada na rua dos Pacajús na Praia de Iracema; e a *Casa Sônica*, projeto mais recente idealizado pela artista Vivi Rocha.

Os equipamentos públicos também oferecem suporte para que artistas locais realizem seus projetos. O SESC-CE foi palco para algumas manifestações de grupos experimentais no passado; o Museu da Imagem e do Som (MIS-CE) que mais recentemente tem abrigado mostras de artes e oficinas onde eventualmente artistas do escopo experimental local têm oportunidades de mostrar seus projetos sob a condição de editais, a Estação das Artes que recebe eventos e oficinas, entre outras atividades; o Centro Cultural Bom Jardim que tem exercido importante papel na formação de novos artistas e dando oportunidades para artistas já experientes no campo aplicarem aulas e ministrarem cursos em seus espaços; e o Dragão do Mar que é um importante centro cultural da cidade onde artistas realizam reuniões e fazem performances. Além disso, o Dragão abriga o Porto Iracema das Artes, que também exerce um papel na formação de artistas, e o HUB que recebe atividades como shows, série, apresentações e exposições diversas.

Ainda que os editais sejam de grande suporte para o cenário local, existe no meio experimental fortalezense uma certa inquietude em relação à forma nas quais esses locais são geridos. É comum os questionamentos sobre os processos seletivos dos equipamentos públicos no parágrafo anterior e de seus editais. Muitos artistas questionam que, diante de suas habilidades e experiências, alguns processos privilegiam artistas e produtores de fora do estado do Ceará. Outras reclamações recorrentes são sobre as disponibilidades dos equipamentos em ceder espaços para artistas locais. Eric Barbosa (2023) conta, em entrevista, que diversas vezes precisou negociar com locais geridos pelo estado e prefeitura para poder apresentar suas instalações. O artista lembra que, em certa apresentação no Foyer do Theatro José de Alencar, precisou angariar os próprios equipamentos de som para o local, pois dependia do piano para realizar sua performance, e diz que em certo momento solicitou apenas o piano e uma tomada para ligar os equipamentos.

Na primeira coletânea do *Percurso Instalativo* sonoro, que era uma série de performances que eu fazia no Foyer do José de Alencar em 2015. Cheguei para a galera e disse assim: quero utilizar o Foyer do Theatro José de Alencar. A galera fala: “A gente não tem cachê”. Eu quero utilizar o Foyer do TJA. “O piano está desafinado”. Aí eu disse que pago o afinador. “A gente está sem equipamento de som”. Falei que trazia o equipamento de som (Barbosa, 2023).

Apesar da burocracia dos equipamentos públicos, são neles que acontecem os principais festivais da cena local. É certo que a maioria desses eventos não são exclusivos de sons experimentais, visto que os espaços são amplamente utilizados para diversas produções de

artistas que não necessariamente estão envolvidos na cena e não necessariamente se dizem experimentais.

O festival *Ponto.CE* foi um importante catalisador de bandas independentes do estado. O festival acontecia, inicialmente, na praça verde do Dragão do Mar, e teve a sua primeira edição nos dias 04 e 05 de agosto de 2005 (last.fm)⁴². Foi através dessa iniciativa, juntamente com o centro Dragão do Mar, que se criou o festival *Afônico – Festival de Música Instrumental e Experimental do Ceará* em 2016. O festival contou com a presença de alguns agentes da cena, como Eric Barbosa, Chinfrapala e o grupo Maquinas. No anúncio feito na página do governo do estado, é curioso notar o apoio de um dos agentes da cena experimental nordestina, Diego Pessoa, criador do *blog Hominis Canidae*:

Com o objetivo de fortalecer a cena cearense de música instrumental e experimental, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Festival Ponto.CE fecharam parceria e agora lançam o Afônico – Festival de Música Instrumental e Experimental do Ceará. A primeira edição do Festival acontecerá nos dias 8 e 9 de julho, a partir das 20h, no Anfiteatro do Dragão do Mar. O acesso é gratuito, sujeito à lotação do espaço. O Afônico conta com apoio da Coelce Ceará e é realizado em parceria com o Blog Hominis Canidae (Governo do Estado do Ceará, 2016)⁴³.

O festival *Barulhinho Delas* foi criado pela produtora *Mercúrio* e teve suas primeiras duas edições no ano de 2017, em janeiro no Theatro José de Alencar e em setembro e outubro no Dragão do Mar. A terceira edição ocorreu em janeiro de 2021 no espaço Bruta Flor. A quarta edição do festival ocorreu na Estação das Artes, nos dias 24 e 25 de fevereiro de 2023, e contou com artistas como Marta Aurélia, Vitor Cozilos Vitor, Ayla Lemos, Clau Aniz, Ruído Preto, Loreta Dialla, Uirá dos Reis e Clarice Aires. O festival (ver figura 7) tem sido um importante espaço para que artistas mulheres cis e trans, principalmente, mostrarem seus projetos artísticos. Dessa forma, artistas masculinos geralmente exercem papel de apoio, seja instrumental ou suporte na produção, uma vez que o festival se propõe ater o público fora do espectro masculino como protagonista. Além disso, o festival conta com atividades que vão desde o trabalho com artes plásticas e pintura, passando pela dança, com palco para exibições de grupos, oficinas variadas e até mesmo moda. O festival conta com um numeroso público que geralmente transita entre as atrações de modo livre.

Figura 7: Show no festival Barulho Delas em 2023: Clau Aniz (guitarra e eletrônica) e Clarice Aires (Flauta amplificada) à frente no palco; Ruído Preto (Baixo e eletrônica) ao fundo; Loreta Dialla fora do palco como técnica de som.

⁴² Para mais informações, ver: <https://www.last.fm/pt/festival/722374+Festival+PONTO.CE>. Acesso em: 10 de fev. de 2024.

⁴³ Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2016/07/08/festival-de-musica-instrumental-experimental-de-fortaleza-comeca-hoje-8-no-dragao-do-mar/>. Acesso: 10 de jan. de 2024.



Fonte: Do autor

O festival *Abstrata – Festival Internacional de Videomapping* teve sua primeira edição realizada entre os dias 21 e 23 de novembro de 2019 no Teatro São José, centro de Fortaleza. Nessa edição, o evento contou com a participação de artistas que são ainda hoje ativos na cena local: Uirá dos Reis (como URO), Eric Barbosa, Dronedeus e Thais de Campos, Sérgio Gurgel entre outros. Já a segunda edição aconteceu nos dias 05 e 06 de agosto de 2022 na estação das artes. O evento contou com, além dos nomes citados na primeira edição, o grupo *Vacilant* e *Durango* que acompanhou Uirá dos Reis. O festival se propõe a convidar artistas de fora do Ceará e reunir variadas vertentes sonoras e processos criativos. Um diferencial importante do *Abstrata* foram as imagens projetadas nas estruturas de entrada do local (ver figura 8). Na segunda edição, por exemplo, desenhos que vieram dos projetores cedidos pela organização do festival acompanharam os sons e prenderam o público presente do lado de fora da Estação. Uirá conta que as projeções foram produzidas pelos próprios artistas, no seu caso *Durango* e *Diego Maia*.

Figura 8: Projeções artísticas no Festival *Abstrata*.

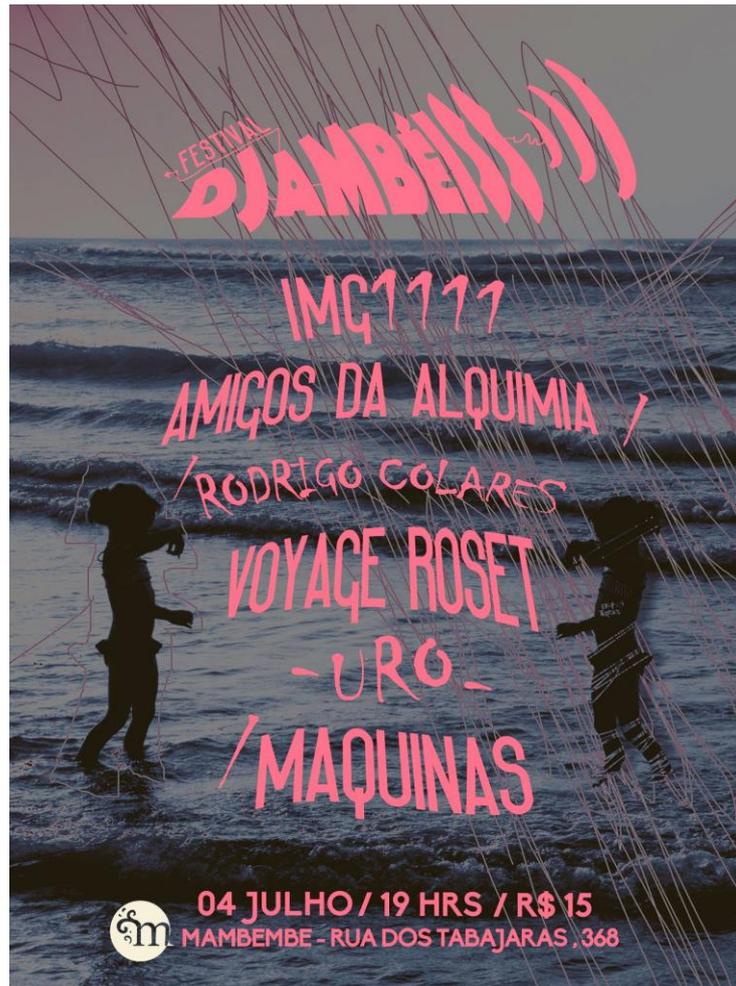


Foto: Nicolas Leiva⁴⁴.

Outros festivais também foram igualmente importantes para a cena de música experimental da cidade. O *DJAMBÉISS - Festival de música experimental de Fortaleza* (ver figura 9) aconteceu no dia 04 de julho de 2015 na Praia de Iracema e contou com nomes ainda ativos na cena local, como Uirá dos Reis (URO), Rudriquix e o grupo Máquinas. O festival já teve como produtores nomes como Allan Dias e Tiago Alves.

Figura 9: Cartaz da performance Abraxas Venezuelano.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpzpGyNOBqC/>. Acesso em: 10 de Mar. de 2024.



Fonte: Djambéiss⁴⁵

Séries de apresentações como o *Experimental Sessions* também são comuns na cidade. A Casa de Cultura Digital já recebeu algumas apresentações de agentes da cena como *Abraxas Venezuelano* (ver figura 10) de Eric Barbosa com Rudriquix. Nessa performance, Eric usava percussões microfonadas e *synth* que contracenava com os *samples* de Rudriquix.

Figura 10: Cartas da performance de Abraxas Venezuelano.

⁴⁵ Via: <https://www.facebook.com/djambeiss/>.



Fonte: Djambéis⁴⁶

Amostra de produção criativa: aparato tecnológico, processos criativos e selos.

A diversidade da produção criativa acompanha o espectro variado de formações dos artistas atuantes no Ceará. Para compreender a prática composicional das obras relacionadas a esses artistas, faz-se necessário uma análise das amostras de aparato tecnológico utilizado, dos relatos colhidos nas entrevistas realizadas e das performances das obras. A tabela 1 a seguir mostra alguns dos artistas, que colaboram constantemente na cena, e uma amostra dos aparatos tecnológicos que costumam utilizar em suas performances.⁴⁷

Tabela 1: Aparato tecnológico coletado através de colaboração artística no estado do Ceará

⁴⁶ Via <https://www.facebook.com/djambéis/>.

⁴⁷ Aparatos destacados pelos próprios artistas, e observados nas entrevistas e colaborações.

Artista	Aparato
Uirá dos Reis	<i>Roland SP 555, Pedais e Mesa de som e Computador (DAW)</i>
Vitor Cozilos	<i>E-bow, Pedais, Sintetizadores. Microfones de contato e Music Production Controller.</i>
Vivi Rocha Jones	Placas de áudio, Microfones direcionais, Gravadores com <i>mixer</i> , Computador (DAW)
Eric Barbosa	Luteria Experimental, Guitarra, Pedais, Microfones de Contato, Instalações sonoras, Sensores e computador (DAW e Linguagem de Programação.)
Loreta Dialla	Oscilador de voz, sintetizadores e computador (DAW).
Tiago Alves	Instalações Sonoras por microfones e fita magnética.
Afrokaos	Luteria Experimental, Instrumentos amplificados, projetores de vídeo e Computador (DAW e Editores de vídeo)

Tiago Alves já teve algumas instalações sonoras performadas pela cidade de Fortaleza. A obra *Território Intangível* foi apresentada no Centro Cultural Banco do Nordeste, em novembro de 2016. A instalação consistia em tecidos suspensos e soltos, que ao serem mexidos acionavam sensores que mandavam os sinais eletrônicos para o computador, gerando sons de mar pré-gravados na Ponte dos Ingleses. Além disso, Tiago estreou *Reverbere* no Porto Iracema das Artes em 2017, *Zona de Pressão* na Praia do Poço da Draga em 2018 e *Ceci n'est pas une batterie* na Universidade Estadual do Ceará e na Praça do Ferreira em 2019. Tiago opta normalmente por propostas de instalações interativas, em *Reverbere*, o artista explica que utilizou um contêiner preenchido por microfones de contato para abrigar a sua obra. Tal instalação consistia em fios de arame dispostos no contêiner, onde as pessoas podiam se aproximar e tocar os fios. A reverberação desses fios era captada pelos piezos grudados nas paredes do contêiner e transmitidos para caixas de som que ficavam do lado de fora. O autor também explica sobre o processo criativo de *Zona de Pressão*, em entrevista:

Eu fiz com o Roberto Borges, que toca no Máquinas [...] ela é basicamente estruturas de ferro vazadas, como se fossem quadros de ferro parecidos com estruturas de camelô. Entre as estruturas, a gente esticava linhas de fita k7 e fita VHS. Aí essa instalação aconteceu na Praia do Poço da Draga, e a ideia era que o vento tocasse essas fitas (Alves, 2023)⁴⁸.

Figura 11: Processo de criação da instalação Zona de Pressão.

⁴⁸ Entrevista realizada em 2023.



Fonte: Tiago Alves

Como os agentes do escopo experimental não necessariamente têm uma formação musical tradicional, grande parte dos processos criativos não acompanha partituras ou direcionamentos para a performance. Uma grande colaboração entre esses agentes e artistas de outras áreas, principalmente cinema, poesia, dança e teatro, ajuda a firmar acordos no momento da execução das obras. Lenildo Gomes fala um pouco sobre essa pluralidade:

Cada música procura traduzir esse universo híbrido que a banda transporta para os ambientes onde se apresenta. Com seus 4 integrantes perfilados sobre uma “bancada de trabalho”, cercados por fios, cabos, plugs, teclado, contrabaixo, Ipad, sample, pedais de distorção e toda uma imensa parafernália eletrônica, a apresentação busca recriar a ideia de um espaço cênico, não um palco ou somente uma leitura dos poemas e contos, mas um lugar de encontro entre a música e outras artes, e de sensações movidas pelo misto de melancolia e derrota (Gomes em Mapa Cultural do Ceará, 2019)⁴⁹.

O uso de projeções de imagens é comum nos processos criativos de artistas atuantes em Fortaleza, se tornando inclusive uma característica desses artistas. Essa prática é lembrada por Vitor Cozilos Vitor, que, já nos anos 2000, em bandas de rock, buscava acrescentar experimentações que utiliza hoje em dia:

⁴⁹ Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/32222/>. Acesso em: 17 de mar. de 2024.

Quando formamos a Fóssil, no final de 2003, eu já queria trabalhar com trilha sonora, com instalação e performance. Nós da banda até que tentamos coisas, mas de forma muito tímida, até porque não havia entre os membros da banda na época um consenso sobre o uso de outras linguagens que fosse além de botar umas imagens para rolar de fundo durante a apresentação (Cozilos, 2023).

Nas instalações sonoras de Eric Barbosa, que usa diversas temáticas em fotos e vídeos como elementos imagéticos, e *Cratera Lunar* de Vivi Rocha Jones, onde a autora faz projeções de fotos tiradas por ela mesma de diferentes fases da lua.

A projeção dentro do meu trabalho está em uma instalação. É uma instalação sonora e visual onde eu trago imagens da lua projetadas em três paredes e, junto dessas projeções, eu trago os sons dos elementos da natureza misturados com instrumentos na frequência 432Hz. E nesse trabalho, a importância da projeção é trazer esse macro do espaço sideral, representado pela lua, para o micro... é aproximar (Jones, 2024).

As projeções estão presentes também nos processos criativos de Loreta Dialla. A artista destaca a instalação sonora de sua autoria, *Lacrimal*, em parceria com o artista visual Sérgio Gurgel, como exemplo de trabalho entre corpos e sonoridade:

Lacrimal é sobre encontro entre corpos, que não é mais sobre corpo humano e sobre gênero específico, porque a gente vai trabalhando ali com desenho, som, com vidro, gravura, e junto disso investigando a luz e a refração do vidro... como o desenho se expande na parede. Aí a gente foi juntando os interesses, na época eu estava bem imersa na investigação dos sons uterinos da gestação, e aí a gente foi criando uma atmosfera por aí. Trabalhamos na esfera de vidro e fomos discutindo da zona acústica e chegando nas formas, e eu estava ali tentando desenhar esse percurso sonoro que tem aproximadamente 42 ou 43 minutos. Então, eu trabalho com o grave, com pulso todo tempo do som, tem ápices do som originais intrauterinos, então tem muito a presença da água. E como a gente estava trabalhando com vidro, o material do Sérgio, eu também fiz som de vidro. Então tem som da borda da taça, tem som de vidro quebrando, tem som de osso quebrando (adquirido de banco de som) e tem vozes, vocalizes meus e vocalizes da Dona Valneide que é uma das senhoras que performam com o Sérgio, que são sons que ele tem ali como registro e ele usa em exposição (Dialla, 2023).

Loreta Dialla associa o uso do aparato tecnológico e dos objetos cotidianos à palavra e ao corpo. Como mostrado anteriormente, a palavra falada e o corpo, em geral, estão implícitos nos processos dos artistas desse escopo. Loreta explica um pouco mais como pensa o trabalho com o som em seus processos: “Tem a ver com a relação com a palavra, principalmente, com as sonoridades da palavra, a ideia da linguagem inventada e quanto isso evoca um trabalho com o som, de observação da língua como som” (Dialla, 2023).

Vivi Rocha Jones conta que entre suas obras de instalação sonora, usa o corpo, a dança e a frequência 432 Hz para guiar seus processos criativos. Em *Lobo Temporal* (2016)⁵⁰ a artista faz captação dos sons do corpo humano e propõe uma imersão ao ouvinte.

A instalação propõe um adentrar no universo do lobo temporal, parte do cérebro responsável pelo processamento dos estímulos auditivos e pelo gerenciamento da memória. Um espaço escuro. Pequenos pontos de luzes azuis. Nove monitores de som de diferentes suportes de intensidade e tamanho. Essas fontes reproduzem frequências que surgem do movimento interno do corpo humano. De diferentes alturas, os sons passeiam pelas fontes sonoras que exploram os níveis baixo, médio e alto do espaço. Sons do meu próprio corpo são espacializados entre momentos de frenesi e silêncio. Coração, veias, artérias ecoam como paisagem sonora de uma escuta orgânica dentro desse espaço imersivo, onde propõe-se uma permanência no permitir-se somente ouvir (Jones)⁵¹.

Esses projetos artísticos apresentados são, na maioria das vezes, lançados por selos independentes da capital cearense. Uirá dos Reis comenta sobre o selo que criou para lançar seus materiais *Suburbana.Co*: “Em 2001 era Funeral Produções, em 2005 já era *Suburbana.Co*. Mas só lancei *Bandcamp* em 2013”. A iniciativa, que surgiu de Uirá dos Reis, é tida como uma das primeiras em relação à música experimental na cidade. Dos Reis passou a produzir e coproduzir outros artistas da cena, como Marta Aurélia, Eric Barbosa e Vitor Cozilos.

Cozilos (2023) fala de seu selo, *Uliso Rec*, que tem como prioridade a produção de músicos da cena experimental cearense. A iniciativa é uma alternativa ao *Outradança*, selo em colaboração com Clau Aniz, Ruído Preto e Yuri do projeto Vacilant. O selo chegou a lançar um disco do artista Pedro Bomba, mas devido à agenda dos integrantes o trabalho se desfez, incentivando Vitor a criar o Uliso. Vitor fala de outros selos que surgiram depois do *SuburbanaCo*. e antes do seu trabalho com produção:

Surgiu um tanto depois a *Banana Rec*, que foi um selo que considero importantíssimo, estabeleceu uma rede com diversos estados, tanto de shows quanto de lançamentos e movimentaram a cena bastante, logo em seguida surgiu a *Mercúrio Música*, outro selo de música alternativa, que se somou à *Banana* nesse trabalho que foi de 2014/2015 até 2020... a *Banana Rec* deixou de existir faz uns anos e a *Mercúrio* ainda existe, mas com uma atuação bem menor, o selo está passando por uma reestruturação e acredito que retomará suas atividades em algum momento. Ao longo desse período todo, houve iniciativas de festivais e eventos que juntassem músicos experimentais, mas nenhum evento conseguiu manter alguma regularidade, anual ou bianual, ou semestral (Cozilos, 2023).

⁵⁰ Faixa de 2015 lançada em 2016. Disponível em: <https://vivirochajones.bandcamp.com/album/lobo-temporal>.

⁵¹ Para mais informações: <https://www.vivirochajones.com.br/c%C3%B3pia-caminhos-sonoros>. Acesso em: 19 de nov. de 2023.

O selo Mercúrio Música (figura 12) surgiu em 2018 mediante a uma iniciativa entre Allan Dias e Lenildo Gomes em Fortaleza. Allan conta que ao todo o selo lançou por volta de 36 projetos entre full-length, Ep's e singles. O agitador cultural completa:

fizemos o selo como uma forma de unir as forças mesmo, depois de perceber que, com a parceria que estávamos tendo com a produção executiva do Maquinas, poderíamos expandir essa experiência para alguns artistas que, naquela época, observávamos potencial, mas que eram carentes de maior conhecimento de gestão da própria carreira (Dias, 2024).

Figura 12: Logo do selo Mercúrio música.



Fonte: Mercúrio Produção

Para além da produção musical, o selo realiza outras atividades no meio artístico. Allan Dias cita algumas dessas atividades: “Realizamos eventualmente shows dos grupos do selo. Estávamos em um movimento mais constante antes da pandemia, mas, depois, acho que ainda estamos tentando achar uma forma mais sustentável de realizar estes eventos” (Dias, 2024).

Outras colaborações envolvendo selos também renderam frutos na cena experimental como: *Banana Records*, que já lançou trabalhos de artistas independentes como Vitor Cozilos, se propõe a produção de bandas independentes mais inclinadas ao *lo-fi*; *Selo do Século* criado em 2018 e que está associado ao grupo *Afrokaos*, tem na produção de projetos com baixo custo, e independentes, uma movimentação norteadora de trabalho; O *Abrigo Plataforma* gerido por Eric Barbosa também se propõe a realizar trabalhos de produção musical nesse sentido, não sendo especificamente um selo, mas uma plataforma de desenvolvimento de trabalhos.

2.2. Paraíba

Concentrada em João Pessoa, a produção de música experimental paraibana⁵² possui um forte vínculo acadêmico, principalmente as produções posteriores ao ano 2000. Entretanto, o início dessa cena está atrelado à atuação do grupo Jaguaribe Carne, iniciativa dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, a partir do ano de 1974. A atuação do grupo foi impactante de tal modo que investigar os movimentos que orbitaram o grupo certamente ajuda a compreender as produções de música experimental do século XXI na cidade paraibana, uma vez que a atuação do grupo ultrapassa a virada para os anos 2000.

Segundo o musicólogo e artista atuante da cena de música experimental de João Pessoa, Matteo Ciacchi, nessa época a cena musical da cidade orbitava entre bandas de baile, algumas experiências de rock n'roll e produções da ainda iniciante cena de música autoral ligada à MPB. Vindos do bairro, na época periférico, de Jaguaribe, Pedro e Paulo buscaram em seus processos criativos misturar elementos dessa cena musical. Matteo explica ainda que os irmãos “criaram uma proposta que unia a canção autoral a experimentos formais mais radicais, a incorporação de ruído e improvisação e a ocupação de espaços não-institucionais como ruas, mercados, escolas, associações de bairros” (Ciacchi, 2024)⁵³.

Para além do aspecto da "subversão musical", o aspecto político foi fortemente incorporado pelo Jaguaribe Carne. Ciacchi lembra que na década de 1980, por intermédio de Pedro Osmar, é criado o *Musiclube da Paraíba*. Iniciativa que aprofundou a dimensão do ativista cultural dessa geração. Ainda sobre isso, o artista pesquisador explica que:

A importância do Jaguaribe Carne vai além do apenas estético: o grupo atuava a partir de um ideal de guerrilha cultural, que em resumo significava esse esforço de democratização da cultura e o fortalecimento de um mercado musical local. Muitos músicos importantes da Paraíba passaram pelo Jaguaribe Carne como uma espécie de escola de composição, performance e produção: Chico César, Escurinho, Totonho, Milton Dornellas, Adeildo Vieira e muitos outros (Ciacchi, 2024).

Ainda nesse período, houve o surgimento do grupo *Úvulas Ardientes*, criado por Didier Guigue e que, segundo Matteo Ciacchi, “representou uma linha de experimentalismo mais

⁵² A carreira do guarabirense Reginaldo Carvalho, importante experimentalista da música eletroacústica nas décadas de 50 e 60, foi abordada no referencial teórico deste trabalho. No entanto, pela sua atuação ter sido quase em sua totalidade fora da Paraíba, optou-se por sua locação no primeiro tópico deste trabalho, sobre um contexto geral num recorte nacional.

⁵³ Entrevista realizada em 03 de abril de 2024.

ligado ao ambiente acadêmico, embora incorporasse muitos elementos da música pop como sintetizadores e baterias eletrônicas” (Ciacchi, 2024).

2.2.1 A mútua influência entre o experimentalismo acadêmico e a cena local.

O artista sonoro e musicólogo Didier Guigue, professor hoje titular aposentado que atua desde 1982 na Universidade Federal da Paraíba, é um importante agente no cenário de música experimental de João Pessoa. O artista pesquisador lembra das atuações de grupos que faziam parte do cenário na época, e explica que quando chegou na cidade:

Já estava atuando o coletivo musical Jaguaribe Carne que assumia experimentalismo sonoro aliado a ativismo cultural-político. Em artes visuais experimentais já existia alguns nomes bem conhecidos, notadamente Antônio Dias. Em teatro iria surgir a criação coletiva Vau da Sarapalha que fez história, que podemos também rotular como experimental, inclusive na parte sonora. Em cinema, a produção de Super8 experimental era bastante movimentada, com certo destaque para temáticas LGBTQ+ (a sigla ainda não existia). (Guigue, 2023)⁵⁴.

Dois anos após sua chegada, Didier começou a atuar na cena local. O artista lembra do vínculo colaborativo entre agentes dentro da academia, colegas de orquestra e a incorporação de grupos de outras linguagens (que não são especificamente do campo musical) sem a obrigatoriedade da terminologia “experimental” vinculada aos trabalhos produzidos.

Eu fundei por volta de 1984 o Úvulas Ardientes que era um coletivo de músicos pertencentes à Orquestra Sinfônica da Paraíba, que praticou música ou performances experimentais, porém sem rotulação tão explícita quanto Jaguaribe Carne. Frequentemente associavam-se artistas de dança, vídeo, ou de artes plásticas. A experiência encerrou em 1988 (Guigue, 2023).

Sobre a intensidade da cena de música experimental pessoense, Didier Guigue explica que: “Os anos 80 foram bastante intensos, dentro dos limites comunicacionais da época” (Guigue, 2023). Nos anos que se seguiram, destaca-se na cena da cidade o lançamento do disco *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993) e a participação do grupo no *Montreux Jazz Festival*⁵⁵ em 1999. Glauber Severo (2013), que teve o Jaguaribe Carne⁵⁶ como objeto de estudo em sua pesquisa, traz alguns discos lançados por fora do grupo, em que Pedro Osmar se utiliza de experimentações e até mesmo de recursos eletrônicos e instrumentos não convencionais, como nos discos: *Signagem* (1995) e *Novóide* (1998). O autor explica que “as obras de Pedro Osmar

⁵⁴ Entrevista realizada em dezembro de 2023.

⁵⁵ Ver: <https://paraibacriativa.com.br/artista/jaguaribe-carne/>

⁵⁶ Título do trabalho: *Música Experimental na Performance do Grupo Paraibano Jaguaribe Carne* (2013).

estão mais ligadas às experimentações musicais tanto instrumentais, quanto instrumentais e vocais” (Severo, 2013, p.112-114). Também no ano de 1999 houve a estreia da obra eletroacústica *Noite escura* de Didier Guigue⁵⁷. Nos anos 2000 Didier Guigue continua sua produção estreando algumas obras de diferentes vertentes, desde a música eletroacústica até trilhas. O artista fez ainda uma participação no *Fórum de Música Experimental* em Fortaleza, e realizou uma performance de música eletroacústica na *I Mostra de Música Experimental* na mesma cidade em 2006, onde colabora com alguns artistas da cena do Nordeste, tais como Uirá dos Reis e Thelmo Cristovam.

A partir da década de 2010, com o início da atuação do grupo artístico e de pesquisa *Artesanato Furioso* no âmbito da UFPB, uma nova série de atividades de experimentação musical surgiu na cena. Didier Guigue comenta esse período: “Me parece que o AF [Artesanato Furioso] constitui o grande impulsionador desta produção durante os anos 10, inclusive no tocante à formação de plateias” (Guigue, 2023).

Essa nova fase de atividades envolvendo a produção de música experimental de João Pessoa se deveu à iniciativa do então recém-chegado professor do curso de composição da UFPB, Valério Fiel da Costa. Sobre isso, o musicólogo Daniel Luna de Menezes lembra que:

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 (Menezes, 2021, p.66).

Fiel da Costa (2023)⁵⁸ propôs a reativação do *Log3* (projeto de performance eletroacústica dirigido pelo professor Didier Guigue) através de uma série de concertos em referência ao centenário do compositor estadunidense John Cage (2012). O artista e pesquisador conta que a primeira temporada do projeto *Log3*, em 2014, já se chamou "*Artesanato Furioso*". Segundo Daniel Luna: “a estratégia de se filiar a um projeto já existente visava a obtenção de mais apoio por meio de parcerias”. (Menezes 2021, p.67).

Figura 13: Cartaz de uma apresentação do *Log3*.

⁵⁷ Ver: <https://www.escavador.com/sobre/8442186/didier-jean-georges-guigue>. Acesso em: 24 de abr. De 2024.

⁵⁸ Entrevista realizada em 05 de setembro de 2023.



Fonte: Arquivos do Artesanato Furioso

Inicialmente, Fiel da Costa sentiu certa resistência em relação aos colegas colaboradores no que tange à regularidade na qual deveriam acontecer os concertos da temporada. Em sua metodologia, o músico insistia na importância da ocupação regular de espaços, o que demandava intenso engajamento e acabava dificultando colaborações. Dessa forma, a partir da temporada de 2015, Fiel da Costa passa a usar simplesmente o nome de Artesanato Furioso para referir-se ao projeto, superando assim a fase Log3 (Fiel da Costa, 2023).

Movimentações Colaborativas, espaços e eventos

Como redigido no início do presente tópico, a cena experimental da Paraíba (no que tange o recorte desta pesquisa) está concentrada na capital, mais precisamente no eixo universitário. Desta forma, são raras as ocorrências desse escopo em ambientes que não envolvem agentes inseridos na academia. Apesar disso, a cena local tem as suas ramificações, ainda que de modo discreto. Em entrevista, Matteo Ciacchi, ao ser perguntado sobre o que seria a música experimental na Paraíba atualmente, explica:

Me incomoda um pouco responder essa pergunta dessa forma porque pode deixar a impressão de que o Artesanato Furioso, atualmente, seria alguma espécie de único guardião do experimentalismo paraibano, o que acho uma extrapolação injusta (Ciacchi, 2024)

Isso posto, atualmente o Artesanato Furioso tende a ser o ponto de referência para a compreensão da cena musical experimental de João Pessoa. O grupo tem sido ativo na relação entre espaços, eventos e na colaboração entre outros artistas que podem ou não ser do meio experimental.

O AF é um projeto de pesquisa vinculado à prática musical de viés ativo e criativo e conta com a colaboração de professores, pesquisadores, artistas de modo geral, além de alunos da graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba. Dentro dessa movimentação, três ex-alunos que mantêm colaboração ativa com o projeto artístico até hoje se destacam: ⁵⁹OB, Luã Brito e Matteo Ciacchi, hoje todos musicólogos em processo de doutoramento pela UFPB. Malves lembra do seu início como colaborador no projeto Artesanato Furioso:

Entrei como colaborador com a mesma ideia, acabava tocando qualquer proposta. Conheci Valério em 2010 ou 2012, não lembro, mas foi o cara que me fez voltar a gostar do curso de música. Terminei o TCC com ele como meu orientador, estudando notação gráfica e escola de Nova York. Vi a galera do experimental que era mais ligada às artes plásticas e à performance corporal, isso além de remeter à minha formação inicial, tinha muito mais os processos que curti em música. (Malves, 2023).⁶⁰

Matteo Ciacchi, na época aluno de graduação, conta que o viés eurocêntrico e o foco conservatorial da graduação em música o desestimulou por um tempo, causando uma inquietação que resultou no atraso da sua vida acadêmica. O artista explica que “Só entre 2013 e 2014, já quando eu deveria estar terminando o curso, o professor Valério Fiel começou a me convidar para participar de alguns concertos com o Artesanato Furioso” (Ciacchi, 2024).

Luã Brito conta que sua carreira musical iniciou-se em 2012, “no mesmo ano que ingresso no curso de Licenciatura em Música na UFPB.” O artista explica que seguiu a maior parte da carreira como solista e colaborando paralelamente com artistas do “nicho experimental paraibano” segundo Luã “todas elas partindo do grupo de pesquisa do Artesanato Furioso” (Brito, 2023). O artista explica ainda que:

Venho colaborando com o 'Artesanato Furioso' desde o final do ano de 2013, onde o prof. Dr. Valério Fiel da Costa realizou em João Pessoa o ENCUN. Esse evento reuniu alguns dos compositores ditos (ou taxados de) 'experimentais'. Boa parte deles estavam vinculados aos cursos de música das suas respectivas universidades. Comigo o percurso foi semelhante, após ser 'iniciado' ao mundo experimental a partir desse evento, passei a colaborar com o grupo de pesquisa do Artesanato Furioso e, sob a orientação do Prof. Valério, realizávamos inúmeros eventos onde produzíamos e executávamos

⁵⁹ Nome artístico de Carlos Henrique de Moraes Alves.

⁶⁰ Entrevista realizada em dezembro de 2023.

(juntos de demais colegas e professores, obviamente) peças do repertório experimental clássico, i.e., Escola de Nova York e repertório autoral dos membros envolvidos no coletivo e de eventuais colaboradores externos (Brito, 2023).

Existe uma configuração, ou *modus operandi*, muito bem definido que ajuda o Artesanato Furioso a se organizar como grupo e coletivo artístico e de pesquisa. Podemos ver a colaboração entre os membros do grupo em informações sobre submissões de trabalhos científicos, por exemplo, ou até mesmo na coautoria de artigos científicos. Na proposta artística, a colaboração é ainda mais perceptível a depender das demandas ocasionais de apresentações. Ao que tange à organização pré-concerto, que retrato no terceiro tópico desta pesquisa com mais detalhes, cada membro se propõe a colaborar com alguma tarefa que vai desde reuniões e agendamento com espaços, até a montagem de palco, sendo que todos os membros trabalham na divulgação dos eventos. Valério Fiel da Costa, em entrevista, explica a filosofia empregada no grupo e como isso reverbera na constituição de um projeto artístico. O artista revela como insistiu no debate sobre a organização do grupo através da direção artística e na confiança invariável nas propostas de projeto:

[...] “A gente vai discutir, e as coisas vão dar certo. E vão dar certo porque eu tenho como fazer dar certo”. E as pessoas vão se formando nesse espírito. Chega um ponto que você tem uma massa crítica de pessoas que tem autonomia para fazer o que elas quiserem e elas conhecem a metodologia para fazer isso, e elas sabem que dá certo pois já viram dar certo dezenas de vezes e que não existe limite para proposição, você pode propor qualquer coisa (Fiel da Costa, 2023).

Tal pensamento trazido por Valério é incorporado pelo AF e por quem colabora com o grupo. Além dos agentes do campo experimental pessoense já citados, o Artesanato Furioso agregou outros artistas da cena, como Rafael Diniz, Nyka Barros e Vitor Ço. Com essa variedade de artistas, o AF intensificou as produções que variavam entre performances de outros artistas da cena nacional/internacional e trabalhos autorais que reverberaram e abriram espaço para outros grupos voltados à música experimental. Alguns grupos foram surgindo a partir das colaborações entre membros do Artesanato Furioso.

O *whypatterns_* é um grupo formado por Matteo Ciacchi, Luã Brito e CH Malves em 2015 na cidade de João Pessoa (PB). O grupo mantém atuação desde 2015 até os tempos atuais, embora os espaços entre as apresentações tenham ficado maiores. Em entrevista, Luã explica como se deu a atuação do grupo no início:

O *whypatterns_* surgiu inicialmente com a proposta de tocar 'clássicos' da música experimental, seja paraibana (com o Quatre Fois de Didier Guigue) ou

novaiorquina (Cage, Feldman, Wolff, Brown). Ao mesmo tempo, criávamos improvisações estruturadas no que acreditávamos ser o 'cerne' do caráter performático de cada compositor novaiorquino (Brito, 2023).

Em entrevista, Matteo Ciacchi explica que o grupo tem como norteador a exploração do improvisado. O artista é enfático sobre as funções de cada membro do grupo nas performances: “Cada um dos três membros principais do grupo tem seu repertório de artefatos sonoros, e normalmente ninguém interfere no que o outro toca. Gostamos de explorar zonas extremas de volume e ruído, numa estética semelhante à do *harsh noise*”. Sobre a exploração de elementos como volume e a não interferência na performance entre os artistas, Matteo costuma fazer um paralelo com o niilismo, a rejeição de valores, e explica: “O 'niilismo' de whypatterns_ que costumo mencionar diz respeito a essa abordagem voltada a volumes extremos e a não interferência em relação ao que cada um vai tocar” (Ciacchi, 2024).

Figura 14: whypatterns_ no estúdio Capim Santo em 2015.
Luã Brito à esquerda e CH Malves à direita.



Fonte: Capim Santo⁶¹

Segundo Daniel Luna Menezes, no ano de estreia o grupo fez uma série de apresentações, a saber: Estúdio Capim Santo, localizado na Praça Atenor Navarro no centro histórico de João Pessoa (ver figura 14) onde o grupo fazia o Ciclo das Quartas; Na Galeria de Arte Lavandeira, lugar localizado no CCTA da universidade Federal da Paraíba, onde estrearam *Quatre Fois* de 1980 de Didier Guigue; Na Sala de Concertos Radegundis Feitosa onde tocaram *Cinema Interior* peça de Rafa Diniz datada de 2015 (Menezes, 2021, p.82-83).

O grupo permanece em atividade e mantém a proposta inicial, mas a sua formação depende da demanda. Dessa forma, são adicionados ao trio original (CH, Matteo e Luã) os convidados disponíveis. Luã Brito explica como isso acontece:

A formação de trio perdurou um ano (2015), guitarra preparada comigo, baixo preparado por Matteo Ciacchi, percussão e eletrônica com CH Malves. No ano seguinte (2016) absorvíamos Rafa Diniz com eletrônica e vídeo, e basicamente tocávamos diversas peças suas (algo que já fazíamos sem ele na formação no ano anterior). A partir desse ano (2016-atual) passamos a ser um grupo fluido onde a formação dependia da necessidade logística e performática a ser atendida. Por exemplo em 2020 estreamos a peça ASMR (Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano) no colóquio de pesquisa do PPGM daquele ano, a formação era, além do 'core' (eu, CH, Matteo, Rafa): VitorÇó, Felipe Lins e Daniel Luna. Ou em um caso mais recente ainda, dada à oportunidade de tocar trazida pela residência do artista Mattias Koole, a

⁶¹ Via <https://www.facebook.com/480109648666906/videos/958664127478120/>.

performance de 2022 com ele, Marco Pinagé e o trio original do grupo sem Rafa Diniz (Brito, 2023).

O *Club Silencio* foi uma colaboração entre Luã Brito e Rafa Diniz, estreada em 2015. E tem a sua origem associada diretamente com a atuação do Artesanato Furioso. O site *Paraíba Criativa* disponibiliza algumas informações valiosas sobre o duo:

O Club Silêncio teve início no final de 2014, mas estreou oficialmente em abril de 2015. A banda surgiu como um projeto aberto idealizado pelos alunos do Curso de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A banda tem um som alternativo e trabalha com música experimental interagindo com mídias e vídeos. Suas principais influências para a criação das composições são o Rock, Live cinema (Cinema ao vivo) e outras intervenções musicais (Paraíba Criativa, 2015).⁶²

Segundo Menezes (2021), a maioria das peças tocadas era de autoria de Rafa Diniz, o que explica a forte influência do vídeo no processo criativo do duo. Em entrevista, Diniz exalta a contribuição das artes visuais, cinema e música nas suas produções. O artista explica:

O cinema tardio de Jean-Luc Godard: os filmes do Godard do final dos anos 80 em diante me influenciaram muito. O espírito de videoarte, cheio referências, colagens das mais diversas formas de arte: forte apelo sonoro, design, montagem, organicidade, fluidez, liberdade etc. foi muito impactante (Diniz, 2024).

O *Trio Pó-de-Serra* foi criado em 2019, oriundo dos trabalhos com o Artesanato Furioso, porém com a proposta de trabalho voltada para improvisações. Em artigo publicado na revista *Música* da USP, o conteúdo introdutório traz um resumo da atuação do trio:

O Trio Pó-de-Serra é um grupo de improvisação que trabalha a partir de instrumentações típicas de gêneros musicais da zona rural nordestina. Idealizado por Matteo Ciacchi, o grupo estreou num concerto no dia de São Pedro de 2019, com Matteo Ciacchina zabumba, Vitor Çó no triângulo e Leandro Drummond no acordeon. Essa apresentação foi gravada e lançada em 2020 pelo Selo Fictício com o título “ForróAbstrato” (Albuquerque, 2020). Uma nova apresentação aconteceu em 14 de setembro de 2023 com outra formação: além de Matteo Ciacchina zabumba, o trio contou com Marco Pinagé no triângulo e Carolina Guimarães na rabeça (fig. 1). A gravação desse concerto foi lançada com o título “Emboscada em Água Branca” no segundo volume da coletânea CEASEFIRE organizado pelo coletivo berlinense L-KW (Ciacchi; Pinagé; Guimarães, 2023, p.70).

Matteo conta em entrevista que a ideia do trio era, na verdade, uma brincadeira, “pensando em provocar os puristas do forró que não aceitam a autenticidade do chamado “forró

⁶² Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/club-silencio/>.

de plástico” por utilizar instrumentos eletrônicos que se distanciam da estética de Luiz Gonzaga” (Ciacchi, 2024). O pesquisador Daniel Luna de Menezes explica que a intenção do grupo era explorar os limites performáticos através das ações criativas, e não dos padrões já estabelecidos e consagrados:

Como resultado dessa desterritorialização proposta pelo 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 (Menezes, 2021, p.88-89).

A primeira formação do grupo contava com Matteo Ciacchi na zabumba, Vitor Çó no triângulo e Leandro Drummond no acordeom. Com essa formação, o grupo fez uma apresentação no seu ano de estreia, lançada como material artístico no ano seguinte, chamado de *Forró Abstrato* (ver figura 15). Em entrevista, Ciacchi (2024) explica que a pandemia da COVID-19 interferiu nos planos do trio de seguir as apresentações.

Figura 15: Encarte do material gravado pelo Trio Pó-de-Serra em 2019



*Fonte: Selo fictício*⁶³

Desse modo, outra apresentação só foi possível no ano de 2023. A formação nessa ocasião contava com Matteo Ciacchi na zabumba amplificada e com pedais, Marco Pinagé no triângulo amplificado e pedais e Ana Carolina Guimarães na rabeca amplificada e com pedais. Os trabalhos oriundos dessa colaboração renderam além da apresentação na sala de concertos Radegundis Feitosa, duas publicações: uma artística, na *playlist* CEASEFIRE que juntou várias faixas de artistas do mundo todo em uma coletânea; e uma acadêmica com a já mencionada publicação do artigo publicado na Universidade de São Paulo intitulado *Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição* (2023).

Outros grupos também podem ser citados aqui como ramificações dos agentes da cena atual, já citados, como a companhia de dança *Paralelo* e o duo *Bravia* (ver figura 56). O *DIM* é uma iniciativa de Luã Brito e Esmeraldo Pergentino Menezes (2021, p.87) explica que “proposta do DIM era semelhante à do Club Silencio, porém, com apresentações menos frequentes. Assim como o Club Silencio, o DIM surgiu dentro do Artesanato Furioso”. Pergentino foi outro agente que colaborou em dado momento na cena local. Em entrevista a Menezes, o artista comenta:

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 (Ansián Section) no segundo andar, e embaixo tipo eu e Valério fazendo uma performance dele (Esmeraldo Pergentino em Menezes, 2021, p.236).

Para abordar locais e eventos envolvidos com os agentes atuais da música experimental local, serão invariavelmente abordadas as amostras ocorridas no âmbito acadêmico. Brito (2023) explica um pouco melhor essa conexão e relaciona o cenário de música experimental pessoense ao âmbito acadêmico:

A maioria dos eventos tinha como 'casa' a sala de concertos Radegundis Feitosa, no depto. de música da nossa universidade. Obviamente alguns eventos aconteciam fora do espaço universitário, mas dada à composição acadêmica dos agente envolvidos, era virtualmente inevitável separar a prática da música experimental de uma reflexão sistemática que posteriormente se tornaria mote para pesquisas e trabalhos acadêmicos dos seus integrantes. (Brito, 2023).

⁶³ Disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato>.

Desse modo, pode-se citar o próprio ambiente da Universidade Federal da Paraíba como local de ocorrências de manifestações artísticas do escopo experimental, além disso, os agentes da cena costumam ocupar esses lugares a depender da demanda de trabalho. Matteo aborda um importante ponto sobre a abertura de espaços em João Pessoa:

Essa é uma questão complexa de responder porque muita coisa mudou em João Pessoa nos últimos dez anos, e principalmente desde a pandemia. Nunca houve, no entanto, lugares voltados especificamente para a música experimental. Pelo tamanho da cidade, a cena alternativa/autoral acaba circulando mais ou menos nos mesmos lugares independentemente de estilo. (Ciacchi, 2024).

Matteo cita a pandemia como um fator que interferiu na abertura de propostas das casas de show, e lembra que: “A maior parte das casas de show atualmente tem se dedicado a atividades que permitem uma sobrevivência econômica melhor, geralmente se concentrando em bairros de classes médias e altas e priorizando repertórios covers” (Ciacchi, 2024). Nesse caso, os espaços institucionais são mais passivos de abrigar os projetos artísticos dos agentes.

A Sala de Concerto Radegundis Feitosa (ver figura 16), no CCTA/UFPB (Centro de Comunicação, Turismo e Arte) no bairro Castelo Branco, é provavelmente um dos principais locais que acolhem o experimentalismo paraibano atual. Segundo o acervo do portal *Paraíba Criativa*⁶⁴ o local foi inaugurado em 07 de novembro de 2012 e tem capacidade para 300 espectadores. A Galeria de Arte Archidy Picado está localizada no Espaço Cultural, bairro Tambauzinho. Hoje, sob os cuidados da FUNESC, foi inaugurada em 22 de março de 1985 e recebe diversas atrações artísticas e exposições. Eventualmente, o espaço é utilizado pelo Artesanato Furioso. Outros locais, como a General Store, localizada no centro de João Pessoa, Vila do Porto, no bairro Varadouro, são outras opções abertas a propostas de música experimental.

Figura 16: Espaço interior da Sala de concertos Radegundis Feitosa.

⁶⁴ Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/sala-de-concertos-radegundis-feitosa/>. Acesso: 19 de abr. de 2024.



Fonte: UFPB⁶⁵

Apesar disso, Ciacchi (2024) lembra de outras manifestações artísticas acontecendo em João Pessoa que se assemelham, de certo modo, com logística do escopo experimental. O artista menciona o *Caravela Cultural* como um possível lugar de acolhida à propostas alternativas, e fala sobre lugares semelhantes aos espaços encontrados em outras cenas do Nordeste que podem ser utilizados em João Pessoa: “220W ou no Bar da Cléa, que aglutina boa parte da cena alternativa atual, onde é possível encontrar outras abordagens do que pode ser chamado de experimental”.

Os eventos também são ligados, normalmente, ao espaço universitário. Os colóquios de pesquisa do programa de pós-graduação em música da universidade oferecem espaços para propostas artísticas diversas. Um exemplo foram as edições III-VIII do *Colóquio de Pesquisa - PPGM-UFPB*, mais precisamente a quarta edição em 2020, que foi realizado de forma totalmente remota e teve a participação dos membros do AF e a oitava edição na qual marcou dez anos do Artesanato Furioso em João Pessoa em 2024; O *V Janela quebrada*, em 2021, que diz respeito a uma das edições da amostra audiovisual criada na UFPB. Teve a participação de artistas como Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi na performance de *Sereias*, além de Chico

⁶⁵ Disponível em: https://www.ufpb.br/ufpb/contents/eventos/i-mostra-de-palhetas-duplas/@/@/slideshow_view?ajax_include_head=1&ajax_load=1.

Correa, Big Jesi e Rafa Diniz; O próprio *Forró Abstrato* é citado pelos agentes do campo como o festival que deu origem ao compilado já citado do Trio Pó-de-Serra; *Ambiências Musicais VI: Artesanato Furioso - Temporada 2 Ep.7*, realizado na Casa de Cultura Cosmopopeia, em 24 de setembro de 2015, uma quinta. Eis o programa do evento:

0'00" (1962) – John Cage ação amplificada [...] VÃOS (2015) Rafael Diniz whypatterns_: guitarra: Luã Brito percussão: Ch Malves baixo elétrico: Matteo Ciacchi [...] REASON STUDY 1B Didier Guigue [...] PRELÚDIO IRIMIÁS (2015) BAUM'S SENSATIONS (2015) club silencio: guitarra: Luã Brito eletrônica e video: Rafael Diniz [...] VOZES DA DERIVA (2015) Valério Fiel da Costa soprano: Christiane Alves sons gravados: Valério Fiel da Costa direção cênica: Nyka Barros [...] QUATRE FOIS (1980) Didier Guigue whypatterns_: guitarra: Luã Brito percussão: Ch Malves baixo elétrico: Matteo Ciacch (Cosmopopeia e Artesanato Furioso, 2015).⁶⁶

Amostra de produção criativa: aparato tecnológico, processos criativos e selos

A tabela a seguir mostra alguns artistas atuantes no século XXI e seus respectivos aparatos tecnológicos comumente utilizados em performances. A amostra foi coletada através de colaborações, seja artisticamente ou em entrevistas.

Tabela 2: Aparato tecnológico coletado no estado da Paraíba

Artista	Aparato
Valério Fiel da Costa	Microfones de contato e direcionais.
Didier Guigue	<i>Ipad</i> e Computador (<i>DAW</i>)
Matteo Ciacchi	Baixo Elétrico, Pedais e Microfones de Contato.
CH Malves	Microfone de Lapela, de contato e direcionais e bateria eletrônica.
Luã Brito	<i>Tablet</i> , Celular, <i>E-bow</i> e Computador (Aplicativos para IOS, Linguagem de Programação e <i>DAW</i>)
Rafael Diniz	Computador (Ambientes de Programação, Modeladores 3D e <i>Game Engine</i>)

O aparato destrinchado na tabela 2 pode ser encontrado em diversas produções dos agentes envolvidos na música experimental pessoense, seja no *AF* ou *whypatterns_*. Menezes (2021, p.124), por exemplo, aborda o instrumentário contido na peça *Quatre Fois* de Didier

⁶⁶ Divulgado em: <https://www.facebook.com/events/615674255242116/>.

Guigue. Na tabela trazida pelo autor, os músicos do *whypatterns_* usam microfones de contato para amplificar objetos, pedais de guitarra como *delay* e *e-bow*. Luã Brito, que faz parte do grupo, detalha o uso da tecnologia no seu processo criativo recente:

Nos últimos anos, 2019-atual, utilizo majoritariamente o PureData e alguns aplicativos iOS no iPad e iPhone como o MobMuPlat ou o Seaboard 5D. Com o PureData eu crio ambiências ou padrões com alturas e intensidades aleatórias em MIDI e envio para meu DAW de preferência, o Logic Pro X. A partir daí eu controlo com a mesa de som quais sons são mais adequados para os momentos da performance. O tablet serve com uma espécie de pad, sons mais prolongados que servem de 'cama' para a performance, creio que é o único instrumento que ativamente 'toco'. Simplesmente eu sou preguiçoso demais e prefiro criar pequenos blocos sonoros autônomos que eu possa controlar de forma fácil e imediata (Brito, 2023).

Se, por um lado, as amostras de tecnologias utilizadas pelos agentes em João Pessoa são comuns em outras cenas experimentais, por outro prisma, existe uma preocupação constante no planejamento das execuções via partituras ou roteiros com direcionamentos. Isso vai depender, no entanto, da proposta em questão. Análises descritivas das partituras e performances das obras ajudam a entender como funciona o processo criativo desses agentes.

Sobre o processo criativo que envolve AF, Valério Fiel é enfático sobre a execução de obras autorais dos membros do grupo ou não. Essa filosofia, já mencionada nesse tópico, foi passada para os membros do Artesanato Furioso e norteia as performances do grupo. CH Malves (2023) performou a peça *Te ouço claramente* (Figura 17) de Valério Fiel da Costa. O músico destrincha a sua visão como performer quando se depara com uma proposta artística:

É basicamente uma vontade de querer ver acontecer, escutar como soa, botar a mão na massa. Eu realmente tenho curiosidade e gosto de pegar um estímulo, trabalhar e performar. Sobre as experiências como intérprete, performer e artista criativo. É uma questão de consciência e talvez mudança de abordagem e postura em relação ao problema da notação. Fiz uma pesquisa onde o intérprete era a figura que basicamente respeita o sistema. O performer é uma figura mais ativa, que cria o próprio sistema é uma interseção. Nisso a postura do performer pode contribuir e muito para entendermos o fazer musical de maneira própria. Não conheço o artista criativo. Pra mim todos os artistas eram (Malves, 2023).

Figura 17: Partitura de Te Ouço Claramente

Te Ouço Claramente

Sentar-se com os olhos fechados durante aproximadamente 1 minuto, depois, lentamente, trazer as mãos aos ouvidos tapando-os completamente. Manter-se mais 1 minuto de olhos fechados, depois os abrir lentamente.

Valério Fiel da Costa
Campinas, março de 2004

Fonte: Valério Fiel da Costa

A obra *Te Ouço Claramente*, originalmente de 2004, foi revisada e ajustada por Fiel da Costa e CH Malves em 2023. Sua partitura, mostrada na figura 17, foi performada em algumas ocasiões, como na galeria de arte Archidy Picado e na sala de concertos Radegundis Feitosa. Tal peça é executada sem cronometragem, onde na partitura estão dispostas as ações performáticas (escritas por extenso) com dinâmicas da música tradicional (e sua simbologia comum). Assim sendo, o performer se posiciona de joelhos com alguns livros e textos à disposição, e equipado com microfones de contatos presos em sua roupa e cabeça, de modo que consiga executar os movimentos pedidos na partitura. Esse posicionamento inicial durou aproximadamente dois minutos e alguns segundos. Os números de ações variam entre um e três gestos que podem ou não acontecer em simultaneamente, como no final da quarta linha de ações, em que se é pedido para: bater os dentes um nos outros; tamborilar na cabeça dos dedos sem retirar as palmas dos ouvidos ao mesmo tempo que se movimenta a mandíbula e realiza-se uma respiração profunda; coçar a cabeça sem retirar as palmas dos ouvidos ao mesmo tempo que se sussurra. Pode-se dizer que nesse caso ocorre um adensamento sonoro em relação a outras partes onde só há uma ação ou o silêncio que às vezes é prolongado com uma fermata.

Nada que é de vidro é eterno, é uma peça de Matteo Ciacchi composta em 2024 para o concerto de 10 anos do Artesanato Furioso na Paraíba. No concerto, a peça foi tocada pela

pianista Bibiana Bragagnolo (ver figura 18), que frequentou o PPGM/UFPB e por anos colaborou com o Artesanato Furioso em João Pessoa.

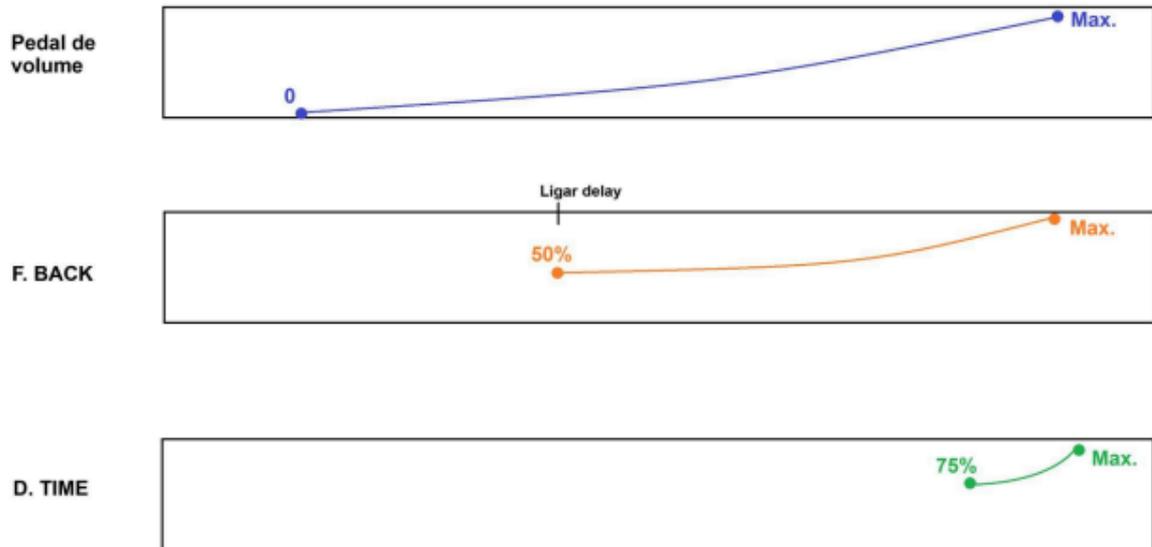
Figura 18: Bibiana e Matteo conversam sobre a performance de *Nada que é de vidro é eterno*.



Fonte: Do autor

A obra consiste na reprodução de um único acorde construído por intervalos de quintas (F-C-G-D, que variou durante a performance) para soar de forma neutra. Nesse momento, o pedal do volume é posto ao máximo e o pedal de sustentação do piano fica acionado, proporcionando uma ambiência. Matteo procurou passar, primeiramente, uma ideia de monotonia e sons repetitivos, para que em seguida o pedal do volume fosse lentamente preterido para se ouvir o som de piano nas caixas de som. Nesse momento, o pedal de *delay* é ativado, a figura 19 mostra a sua configuração.

Figura 19: Gestos no pedal da peça Nada de vidro é eterno.



Fonte: Matteo Ciacchi

A partir desse momento, os sons percutidos pelo delay devem se integrar ao som dos acordes repetitivos, ainda com o pedal baixando-o até o final da performance. Com o adensamento sonoro já estabelecido, cada acorde vai aparecendo de modo cada vez mais raro. A microfonia também é um fator trabalhado na peça, mais precisamente ao seu final, quando é sugerido o controle através do pedal de volume.

O processo criativo do *Whypattners_* é um tanto menos “niilista” do que sua performance em si. Se a proposta no palco é, na maioria das vezes, o ruído extremo ou o máximo possível, nos ensaios existe uma construção estrutural para que a proposta artística funcione na hora do show. Matteo (2024) explica que “Os ensaios normalmente consistem na confecção do planejamento formal, uma passagem geral da forma inteira e eventuais ajustes caso seja necessário”. O artista aborda mais profundamente essa questão:

Tipicamente a única coisa que planejamos com antecedência é a estruturação formal das performances, estabelecendo pontos de articulação que controlamos através de uma cronometragem geral. Isso nos permite ter um controle maior sobre os efeitos dos objetos sonoros que não seriam facilmente atingíveis com uma improvisação completamente livre: por exemplo, uma de nossas primeiras performances tinha uma seção de dez minutos de crescendo que culminava numa pequena seção de 30 segundos de silêncio, que dava lugar aos últimos dois minutos com volume mais alto possível. A inserção desse pequeno silêncio gera uma carga dramática que potencializa tanto o efeito anterior do crescendo quanto a explosão final (Ciacchi, 2024).

Matteo explica como ocorrem as performances do grupo em concerto e nos ensaios. O resultado dessas performances normalmente se torna produto para publicação artística. O artista fala um pouco do processo performático do grupo, e que o contexto da improvisação pode ser “puramente” livre ou pode conter um planejamento estrutural:

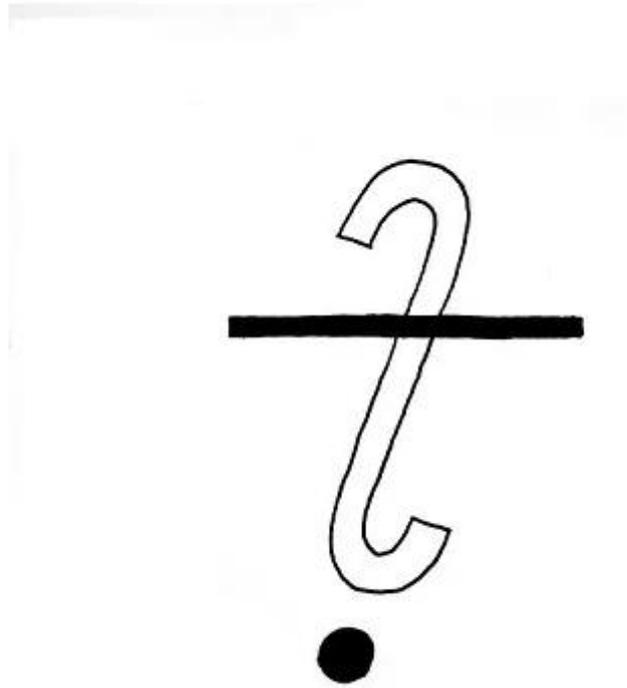
[...] uma de nossas primeiras performances tinha uma seção de dez minutos de crescendo que culminava numa pequena seção de 30 segundos de silêncio, que dava lugar aos últimos dois minutos com volume mais alto possível. A inserção desse pequeno silêncio gera uma carga dramática que potencializa tanto o efeito anterior do crescendo quanto a explosão final. Muitas vezes, porém, dependendo da situação, também fazemos apresentações de improvisação pura, sem ensaio (Ciacchi, 2024).

Rafa Diniz, por sua vez, destaca a peça *DUO* em que o artista faz uso de elementos visuais para acompanhar o som desenvolvido por linguagem de programação guiada por um roteiro de códigos e módulos pré-concebidos. Nesse caso, uma boa alternativa é acompanhar o material sonoro sem o dissociar do visual em vídeo. Isso porque, enquanto o som acontece em *DUO*, diversas formas e deformidades surgem na tela, proporcionando mais algumas informações ao espectador. Rafa explica que isso proporciona, em algum nível, sensações em quem assiste ao vídeo da peça:

A peça "dUO", que é uma composição audiovisual na qual dois blocos de figuras retangulares com seus respectivos sons disputam o espaço visual e sonoro, configurando uma certa dramaticidade entre tais entidades abstratas. O vídeo foi gerado a partir de uma performance em ambiente de programação (Processing, SuperCollider) em tempo real. Seguindo um roteiro, manipulei módulos programados em tais ambientes, como uma espécie de instrumento ou sintetizador audiovisual. Assim, é possível executar o patch como uma performance audiovisual ou gerar vídeos através dos mesmos meios, como é o caso desta proposta (Diniz, 2024).

Uma movimentação recente da cena pessoense de produzir e lançar seus próprios materiais foi a criação do selo *Fictício*, criado em 2020, mas que no momento se encontra inativo. O nome faz referência a falta de selos que comportem mais projetos artísticos na região, dessa forma, existe uma necessidade de um selo, mas ele não existe. A iniciativa contou com a colaboração de Ciacchi, Vitor Çó, Luã Brito, CH, além do Artesanato Furioso. Criado em 2020, o selo tinha uma proposta de mapear e lançar trabalhos de artistas invisibilizados para um público mais amplo, especialmente na região Nordeste.

Figura 20: Logo do selo fictício



Fonte: Matteo Ciacchi

O primeiro trabalho apresentado pelo selo foi justamente a colaboração do Trio Pó-de-Serra. CH Malves, em entrevista a revista eletrônica *O Inimigo*⁶⁷ na época em que o selo era ativo, aborda o assunto:

A gravação ficou guardada por um ano, tentamos lançá-la por outros selos que não demonstraram muito interesse, e ficou claro que nós mesmos tínhamos que fazer isso. Como a coletânea já tinha sido publicada, ela se tornou nosso lançamento nº 0 — já que tecnicamente ela precede o selo, e o disco do Trio o lançamento nº 1 (Malves em *O Inimigo*, 2020).

Outros trabalhos lançados pelo Fictício são: Enquanto *Ainda é Tempo* de Didier Guigue, onde o artista mostra um recorte de dez anos de sua produção, e *C-Agardh*, trabalho colaborativo entre os artistas pernambucanos: Rene Freire Martins e Thelmo Cristovam. Malves, na época em que o selo estava produzindo, apontava como meta do selo eliminar o estereótipo de nordestinidade ao explicar que os trabalhos produzidos têm suas próprias características, ainda que sejam do Nordeste e do escopo de música experimental:

Os discos não atendem a expectativa do que se poderia imaginar ser uma essência musical nordestina, mas ao mesmo tempo não estão completamente alinhados com o que se chama por aí de experimental. E é nessa fresta fictícia,

⁶⁷ Disponível em <https://medium.com/o-inimigo/selo-fict%C3%ADcio-catalogando-e-lan%C3%A7ando-os-sons-que-n%C3%A3o-existem-634fa6f081ef>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

nem nordestina nem experimental, mas os dois ao mesmo tempo, que vamos buscar todo nosso material (Malves em O Inimigo, 2020)⁶⁸.

Os desdobramentos da produção do selo, no entanto, foram interrompidos com pouco menos de dois anos de trabalho. Luã Brito (2023), em entrevista, apontou algumas incompatibilidades internas como um dos motivos do selo encerrar as atividades: “Tal proposta teve uma tímida relevância para a área e, a despeito de um futuro promissor, conflitos internos acabaram com o selo de dissolvesse”. Matteo também aponta particularidades internas como motivos para o fim do selo. Entretanto, o artista enxerga a realização da proposta de produção como positiva, e deixa em aberto futuros trabalhos e colaborações realizadas pelo selo Fictício, explica:

Foi uma iniciativa bastante ousada, visto que quase não havia propostas similares por perto. Por razões pessoais acabamos não conseguindo manter o nível de organização necessário para que o selo continuasse funcionando, de modo que a ideia acabou sendo abortada e algo do tipo ainda está por fazer (Ciacchi, 2024).

2.3. Pernambuco

A cena de música experimental em Pernambuco se desenvolve principalmente no âmbito de Recife e região metropolitana. Dois atores, Thelmo Cristovam de Olinda e Túlio Falcão de Jaboatão dos Guararapes, são fundamentais para que se compreenda o início do desenvolvimento da cena musical experimental pernambucana. Segundo Freire (2022), as décadas de 2000 e 2010 foram determinantes para o desenvolvimento da cena experimental de Recife. Túlio é músico experiente na cena pernambucana do *heavy metal*, como guitarrista e na cena do *hip-hop*. O artista chegou a cursar três semestres da licenciatura em música na Universidade Federal de Pernambuco e atualmente possui uma formação em andamento na área de computação pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Túlio vem explorando música experimental desde meados dos anos 90 (Falcão, 2023)⁶⁹. Thelmo é físico e matemático pela Universidade Federal de Pernambuco, pesquisador independente na área de psicoacústica e artista sonoro atuante na cena experimental e audiovisual da cidade desde o começo dos anos 90, quando também transitou pelo *free jazz* em seus estudos. (Cristovam, 2024)⁷⁰

⁶⁸ Disponível em: <https://medium.com/o-inimigo/selo-fict%C3%ADcio-catalogando-e-lan%C3%A7ando-os-sons-que-n%C3%A3o-existem-634fa6f081ef>. Acesso: 27 de set. de 2023.

⁶⁹ Entrevista realizada em julho de 2023.

⁷⁰ Entrevista realizada em março de 2024.

Os eventos diretamente relacionados à cena se deram nos anos 90, com encontros informais entre Thelmo e Túlio. Antes disso, havia algumas movimentações dentro do cenário do *rock* e *jazz* que não contemplam o objeto de pesquisa aqui pretendido. Porém, é importante destacar algumas dessas movimentações, segundo Freire (2022, p.59), sobre a cena pernambucana onde:

O seu embrião pode ser encontrado nas décadas anteriores, principalmente no final dos anos 80 e no decorrer da década de 90. Grupos como o Totem, Gnomos da Metrópole e Molusco Lama inauguraram uma atitude performática e criativa com influências da música experimental e da improvisação livre, que resultaria na formação de uma cena de música experimental pernambucana nas décadas subsequentes.

Thelmo Cristovam afirma que nessa época, começo dos anos 90, ainda não possuía uma atuação de fato na música experimental, porém lembra que Túlio tinha alguns projetos de curta duração e impacto dentro da cena recifense. Túlio já trabalhava com alguns *softwares* através de sua atuação no RAP, enquanto Thelmo começou a trabalhar, num computador precário, com o *software* de edição de áudio *Sound Forge*, e contou com a ajuda de Túlio Falcão para dominar algumas técnicas ligadas à computação musical, segundo Thelmo (2023): “O principal culpado de tudo mesmo é o Túlio. Túlio, acho que é a figura central daqui que fica falando muito sobre mim e tal, mas o cara mesmo aqui é Túlio” (Cristovam, 2024).

2.3.1 A constituição da cena pernambucana

Das explorações sonoras realizadas por Thelmo e Túlio, vinculadas à sua pesquisa da música *noise* japonesa, surge o *Hrönir* (Figura 21), inicialmente um duo musical em 1999-2000 voltado para experimentações sonoras e improvisação. O grupo foi um importante catalisador no que diz respeito à delimitação da cena de música experimental de Recife. Nos primeiros anos, o duo se preocupou exclusivamente com as criações sonoras e apenas depois do primeiro disco começaram as apresentações. Martins (2022), em sua dissertação, aborda a importância dessa colaboração para a cena da música experimental de Recife:

No ano 2000, Thelmo se juntou ao músico Túlio Falcão para formar o duo *Hrönir*, projeto que é considerado pelos agentes do campo (Túlio e Thelmo afirmam isto na websérie Sem Título: Música Experimental Pernambucana) como o pontapé inicial do surgimento de uma cena de música experimental pernambucana. (Martins, 2022, p.67).

Posteriormente, segundo Túlio Falcão, o grupo se tornou um trio com a chegada de Lucas Alencar, que indicou outro nome, formando assim um quarteto com a chegada de Henrique Vaz, o que ajudou a constituir o som do grupo e renovar o projeto sonoro. Henrique atuou por muito tempo na cena local e ainda possui colaborações envolvendo os agentes de Recife. O artista cita nomes com quem atuou na cena nordestina:

Tenho colaborado em coletivos há vinte anos. Entre Pernambuco e Paraíba cooperei com os grupos Poruu, Uiu, Embuás, Bestiarum, Cinosargo, Hrönir e Artesanato Furioso. Em associações diretas desenvolvi trabalhos com Marcelo Campello, Lucas Alencar, Hugo Medeiros, Albertu Silva, Igor Medeiros, Thelmo Cristovam, Túlio Falcão, Yuri Bruscki e Mateus Alves. No cinema pernambucano contribuí com os trabalhos de Amanda Beça, Hugo Coutinho, João Lucas, Pedro Andrade, Rafael Amorim, Júlio Cavani, Marcelo Pedroso, Bruno Firmino e Coletivo Ocupe Estelita. Na dança compus com os conterrâneos Flávia Pinheiro, Sofia Galvão, Marcelo Sena, José W Júnior, Saulo Uchôa. Em "obras" pedagógicas a composição se deu com Bruno Araújo Cardoso, Daniel Aaron Espinoza Facanha, Daniel Ramalho Alves, Dhiego Heráclito de Matos Costa, Eliakim Romel Santos de Lima, Emannel Luizgino Barros de Lima, Ester Xavier Ferreira de Souza Leite, Fabiane Marques do Nascimento, Felipe Fernandes da Silva, Felipe Gomes da Silva Dias, Hélen Nargila Ferreira Lavor, Ian Bandeira Linhares, Italo Rafael Nogueira, José Edmilson Coelho Falcão, José Gilbert de Castro Monteiro, Leylliane Regina Figueiredo da S. Cunha, Lucas Ângelo Figueiredo, Luciano Jailton Froes, Marcelo Moreno da Silva, Marcos Antônio da Silva Andrade, Maryson José Siqueira Borges, Matheus Fernandes da Silva, Nuriey Francelino de Castro, Ramon Diego de Farias Bezerra, Rodrigo Monteiro Kesselring de Araújo Sá, Thalysen Cardoso de Araújo e Thompson Moura de Souza (Vaz, 2024).

Em entrevista, Vaz (2024) aborda assim a sua formação: “Do itinerário canônico, ingressei no Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO) e na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical, onde tive classes de “piano erudito”, flauta transversal, clarinete e violino”. Depois, estudou licenciatura em música na Universidade Federal de Pernambuco e fez mestrado e doutorado em composição pela Universidade Federal da Paraíba. O músico conta em quais contextos construiu suas atuações artísticas, citando improvisação livre, ruído, eletrônica, gambiologia (segundo o artista “entre o estilo e o estilete, escrita e escritura, instrumentos e desígnios, simulação e hibridação, circuitos alterados, residualismo e meta-media”), modelagem algorítmica (“sistemas auto-organizados: modelos matemáticos e modelos biológicos, e “sistemas à base de conhecimento”: gramáticas generativas e neurônios artificiais”).

Apesar de outros artistas nessa época estarem produzindo suas coisas (Tulio Falcão cita Arthur Lacerda com o *Granola*, por exemplo), o *Hrönir* incorporou o modelo adotado por outros grupos de música experimental antes e depois dele, como a colaboração e subversão (Falcão, 2023).

Figura 21: Integrantes do Hrönir. Da esquerda para a direita: Lucas Alencar, Thelmo Cristovam, Túlio Falcão e Henrique Vaz.



Fonte: <https://bardothonodol.bandcamp.com/album/bardo-th-dol-libera-o-por-audi-o-no-plano-post-mortem>.

O primeiro álbum, *Bardo Thödol (Liberação por Audição no Plano Post Mortem)*, do *Hrönir* foi lançado pelo selo do Rio de Janeiro *Fronha Records*⁷¹ em 2004. Sobre o papel do duo na cena experimental de Recife, Túlio Falcão conta sua atuação e como aconteciam as colaborações na época:

Minha participação na cena é de produzir artefatos, seja musical ou audiovisual. Quando comecei a trabalhar com música experimental, foi em meados dos anos 90 e, no final dos anos 90, me juntei com Thelmo para fazer o *Hrönir*, a partir daí a gente começou a se apresentar, né? Tanto com o *Hrönir* como na cena de improviso. Essas apresentações também tinham a finalidade de construir público. Mas o Thelmo era mais efetivo nessa coisa de ir atrás de espaços, criar eventos [...] E tinham outras pessoas também que tinham esse papel, como Evandro, por exemplo, do *Iraq* (Falcão, 2023).

À medida que emergiam os trabalhos artísticos, o cenário pernambucano ia mostrando lugares e pessoas receptivas ao experimentalismo sonoro. Um espaço importante no início da cena experimental pernambucana foi o *Garagem*, importante ponto de encontro receptivo aos artistas que mantinham produções em música experimental. Segundo o pianista e pesquisador Renê Martins, “O *Garagem* foi um bar localizado na Rua Amélia, ao pé da ponte do bairro

⁷¹ Álbum disponível em: <https://bardothonodol.bandcamp.com/album/bardo-th-dol-libera-o-por-audi-o-no-plano-post-mortem>.

Torre, na Zona Norte do Recife, e que permaneceu em atividade do ano de 1999 até o ano 2009, ano no qual foi demolido pela prefeitura da cidade do Recife”. O bar passou a concentrar encontros dos agentes do campo experimental de Recife. Alguns eventos próximos à segunda década dos anos 2000, são indicadores de mudanças na cena experimental pernambucana, como o fechamento do *Garagem*. Os únicos artistas ativos na época, desse seguimento, eram os integrantes dos grupos musicais *Hrönir* e Grilowsky. (Bruscky em Martins, 2022, p.80).

É nesse âmbito que novas parcerias foram sendo firmadas. Segundo Martins (2022, p.81), Yuri Bruscky (artista sonoro atuante na cena local), Thelmo Cristovam e Túlio Falcão começaram a manter contato em prol da produção artística da cena, por volta de 2008-2009. Assim surgiu o primeiro evento dessa parceria, o Equinócio, que ocorreu em simultâneo com outros grupos da América Latina.

O evento, descrito anteriormente, foi o primeiro em que Bruscky participou da organização, realizando-o no bar do Iraq. O *Iraq* foi outro lugar que abriu as portas para as manifestações alternativas. O lugar foi por muito tempo o principal ponto de encontro de artistas dessa cena em Recife, lá os músicos tocavam na sala ou até mesmo no quintal. Segundo consta nas pesquisas de Martins (2022, p.81) *Garagem* e *Iraq* tem em comum a abertura para movimentações dos agentes da música experimental de Recife já citados aqui, entretanto isso não é uma coincidência. Os dois lugares possuem o seu idealizador em comum, Evandro Sena, agitador cultural relevante para esse contexto da cena e que foi lembrado também por Túlio Falcão (2023) como uma das pessoas envolvidas em iniciativas entre grupos alternativos. A boa relação dos artistas da cena com os donos de espaços que comportam música independente, se replica até os dias de hoje. Bruscky (2023) explica que Evandro já possuía bons contatos com o espaço *Nascedouro de Peixinhos* (espaço cultural em Olinda) e esteve à frente da *Casa da Juventude*, que segundo o artista acolhia o circuito de música independente da cidade.

Sem necessariamente trocar de agentes, mas, migrando de lugares e espaços, a cena se renova com uma geração de artistas na segunda década, a partir do final dos anos 2000 como Yuri Bruscky, Tai Ramos Leal e Henrique Corrêa, entre outros. Dessa renovação surgem festivais, lugares, colaborações e um aumento significativo nas produções e formações de novos grupos de música experimental na cidade e região metropolitana.

Movimentações Colaborativas, espaços e eventos

Com uma nova leva de artistas surgindo frente ao cenário descrito anteriormente, novos modos de recriar a cena diante da “inércia”, como se referiu Martins (2022, p.80), foram sendo explorados. Yuri Bruscky é um artista pernambucano e atuante no campo da música

experimental desde a segunda metade da década de 2000. Antes disso, tocou bateria em bandas *punk* (do final dos anos 90 ao começo dos anos 2000) e editou fanzines desse período até 2006 (Martins, 2022). Segundo o músico e pesquisador Renê Freire Martins:

Bruscky editou os fanzines Alternativo Benzine e Labatalo por la Vivo, através dos quais teve um maior contato com o circuito de artes independentes do Brasil. Nessa época, o artista teve a sua primeira distribuidora de discos, fanzines e livros que se chamava Labatalo por La vivo (Martins, 2022, p.83).

Em entrevista, Yuri Bruscky afirma que, a partir da segunda metade dos anos 2000, a partir da música eletroacústica, poesia sonora e pelo ruído japonês (além de estabelecer cada vez mais contatos na rede), Bruscky se dispôs a novas iniciativas em prol da cena experimental. (Bruscky, 2023). Em 2008, iniciaram-se os estudos de síntese sonora e música assistida por computador” (Freire, 2022, p.83). Em 2010, o selo *Estranhas Ocupações* (a ser retratado mais na frente), que se dispõe a lançar trabalhos de diversos artistas ligados ao experimentalismo, é criado por Yuri Bruscky.

Henrique Correa é outro músico atuante na cena de Recife. O artista é graduado em música e mestre em composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Henrique, a exemplo de Thelmo e Yuri, anseia por uma colaboração mais efetiva de artistas nordestinos ligados à cena experimental regional: “Durante a pandemia, tentamos fazer o projeto de uma espécie de associação de artistas da música experimental do NE e essa pauta foi bem frequente ao longo das discussões que travamos”. Correa aponta o tamanho da região e conseqüentemente os custos para percorrê-la, como fatores que dificultam a colaboração interestaduais. Dessa forma, o artista fala um pouco de sua movimentação pela cena:

Atualmente eu sou membro da hrönir, mas tenho um duo com Yuri e outro Túlio Falcão, também estou gravando um disco com o Thelmo, além de produzir o evento Frestas Telúricas. Nesse ano fiz uma performance mais pop com Caio Lima e Thais a partir de algumas canções escritas por Caio. Fora os projetos supracitados, tenho me voltado a fazer uma pesquisa mais solitária, na tentativa de burilar algumas produções antigas que ainda não foram lançadas. Tenho uma certa dificuldade de lançar coisas mais pessoais. Também colaborei/colaboro com artistas de dança, como Flávia Pinheiro e Carolina Moya. Sobre a segunda parte da pergunta, não faço parte da geração dessa galera, sou um pouco mais novo e comecei numa estética mais experimental fazendo/tocando em eventos de free jazz e improviso livre, apesar de pesquisar música eletroacústica há um certo tempo (Correa, 2023).

O cenário recifense também desfruta de grupos nascidos da colaboração entre seus agentes, nesse caso, suas agentes, que cada vez mais se solidarizam e direcionam seus esforços

para pautas políticas. A cena de Recife e região tem se preocupado com a presença de mulheres artistas produzindo materiais e lançando seus projetos solos ou em grupo.

Mayara Menezes tem formação em áudio e acústica pelo Instituto de Áudio e Vídeo (IAV-SP) e atualmente está se graduando em música. Em entrevista, a artista conta que desde 2009 produz peças e que, desde 2016, lança alguns materiais no *SoundCloud*. Em 2018, a artista lançou seu primeiro EP, intitulado *Práticas Subterrâneas*. A artista cita como influências Enrico Malatesta e Elaine Radingo. Mayara completa: “Eu tenho uma grande influência de Antônio Panda Gianfratti, um músico foda, com um histórico massa que me introduziu e me ensinou bastante sobre a frequência sonora dos címbalos, e é o que carrego nas apresentações” (Menezes, 2023). Menezes exalta a importância pessoal de seu projeto *fffluxus*:

O FFFLUXUS é meu projeto solo, meu filho mais velho, hehe. Eu adoro tocar com outras pessoas, mas o processo de compor sozinha e montar uma faixa é bem importante pra mim, é onde eu me encontro, relaciono texturas e sensações imagéticas... Através da construção de uma música eletroacústica mista, meu trabalho se move a partir do atravessamento de sensações, explorando harmonias, frequências-senoides, texturas e silêncios. Flui entre momentos de relaxamento e tensão, *explorando camadas abaixo da superfície* (Menezes, 2023).

Tai Ramos Leal (2023) começou a tocar e produzir seus materiais como um “processo de evasão” e sem pretensão de lançá-las. Tai explica que, mesmo mais nova, quando tocava no Maracatu, não gostava de se apresentar em público. Em entrevista, a artista conta que por volta de 2016 ou 2017 seu processo criativo começou a aflorar através do ato de “brincar” com alguns materiais de Yuri Bruscky, seu companheiro, e criar seus próprios materiais sonoros, ainda que no âmbito caseiro. A artista cita sua amizade com Natacha Maurer, uma das produtoras do FIME – Festival Internacional de Música Experimental, como uma virada de chave para começar a se apresentar em público e a produzir mais, em prol de uma cena menos masculina no campo da música experimental, sendo sua primeira apresentação em julho de 2018.

As artistas Tai Leal e Mayara Menezes colaboram juntas em dois projetos artísticos: Mã e N.óia, sendo os dois projetos ainda ativos na cena local. O N.ÓIA é a colaboração criada pelas duas agentes no ano de 2018, e visa contemplar projetos de artistas femininas. Mayara explica um pouco mais sobre a iniciativa: “N.ÓIA tem como contrapartida a elaboração de oficinas, cursos e apresentações ao vivo, sempre criado e imaginado por nós e outras mulheres - artistas sonoras! Nada é mais massa que criar em conjunto com outras mulheres!” (Menezes, 2023). Já na movimentação colaborativa, Mã, a colaboração transforma-se em trio, mas por um breve período:

MÃ surge exatamente nessa mesma necessidade de criar junto a outras mulheres, também em 2018, pouco antes da pandemia... formamos um trio de baixo (Julia Moreira), bateria (eu) e sintetizadores (Tai Ramosleal) e nos juntávamos nos fundos da casa do meu pai pra ensaiar e compor temas. Julia precisou sair e a MÃ virou um duo de sintetizador e bateria. Mantivemos os temas criados anteriormente e passei a tocar bateria, sintetizador e voz (Menezes, 2023).

Ao ser perguntada sobre a atuação das mulheres na cena loca, Mayara é enfática:

[...] em 2021, com o incentivo da Lei Aldir Blanc (PE), a série audiovisual “Sem título - Música Experimental Pernambucana”, selecionou 11 artistas sonoros no Estado de Pernambuco, entre eles há apenas duas mulheres, eu e Tai... Foi daí que decidimos botar mais pra frente iniciativas como o N.ÓIA, a gente percebe que em nossos eventos a presença de mulheres (público) tem crescido. É doido que praticamente todas as vezes que tocávamos com a MÃ, o público era majoritariamente de homens, assim como os produtores, etc. Eu acredito demais que crescendo o número de mulheres na plateia, role um interesse maior em, de repente, fazer esse tipo de música (Menezes, 2023).

Um fator importante na cena de Recife e região são os lugares que abrigam os projetos artísticos aqui pretendidos. A exemplo dos bares Garagem e Iraq, já citados, o Edifício Texas abrigou importantes acontecimentos da cena Pernambucana. O Edifício Texas foi um local de ocupação cultural localizado no bairro da Boa Vista e as apresentações musicais aconteciam no térreo onde também funcionava o bar, tendo por tanto outros ambientes de circulação de pessoas: “majoritariamente encontramos um público jovem, de classe média e é universitário ou recém-graduado” (Montenegro, 2017, p.06-07). Segundo Martins (2022, p.82), o bar foi inaugurado em 2014 e, no ano seguinte, foi lar da primeira edição do festival Rumor (como retratarei ainda neste subtópico). Segundo Yuri Bruscky (2023), em entrevista, o Texas funcionou para as apresentações musicais, até a pandemia e depois fechou. Hoje em dia, continua sendo um espaço aberto para a cena independente e alguns projetos de diferentes linguagens artísticas (ver figura 22).

Figura 22: Mayara Menezes no Edifício Texas.



Fonte: Mayara Menezes

Yuri também cita outros pontos de recepção à música experimental. O Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, ou MAMAM, foi e continua sendo receptivo aos agentes do campo experimental. Bruscky conta que o lugar foi ocupado com “razoável frequência” e, apesar de o equipamento público não ter um sistema de som, costuma ceder espaço para os projetos artísticos. O espaço ⁷², que é uma galeria de arte criada em 2009 por Fernando Peres e Irma Brown. O lugar comporta atividades de bar, ateliê, espaço para aulas, oficinas e ensaios, abrindo frequentemente para eventos de música experimental. Obriganza é um lugar relativamente novo que fica na rua da Alegria, em Boa Vista. Segundo Bruscky (2023), o espaço é mantido por Grilowsky que é agente da cena experimental e cede espaço principalmente para essas propostas de projetos. O Obriganza é um desses lugares que tem sido ponto de apoio para os artistas diversificarem as apresentações pela cidade, entretanto, faz parte de uma redoma menor de

⁷² Para mais informações, ver: <https://maumaugaleria.com/>.

A *Casa Lontra* (figura 23), localizada antes na rua Natércio de Holanda e agora na Rua Bispo Cardoso Ayres, tem sido um importante lugar para os artistas de Pernambuco. Eventualmente, artistas convidados de João Pessoa e do resto do país apresentam seus trabalhos.

Figura 23: Logo da Casa Lontra.



Fonte: Casa Lontra

O espaço é cuidado por Bia Baggio e Vitor Maciel, agitadores culturais que têm como prioridades a música experimental e a arte sonora. A Casa Lontra segue a mesma ideia da galeria MauMau e de outros espaços com essa proposta independentes no que diz respeito ao ambiente e às atividades. O espaço já abrigou apresentações, oficinas e tem constantemente sido onde artistas desse escopo se reúnem, sendo certamente, no momento, o principal ambiente para projetos em música experimental de Recife.

Todos os espaços citados abrigam ou já abrigaram uma considerável parcela dos festivais do âmbito musical experimental da cidade. Além disso, de forma mais recorrente acontecem as séries de apresentações semanais ou mensais, a depender da demanda. São nesses eventos que os artistas dessa cena interagem e mostram seus projetos, além de colaborarem com artistas de outros lugares do país.

O *Rumor – Ciclo de Arte sonora e Música Experimental* é um festival organizado por Yuri Bruscky e Cássio Sales, na capital pernambucana desde 2015. A proposta é mais um fruto de colaboração entre agentes da música experimental com os agitadores culturais da cidade. O compositor e pesquisador Renê Freire Martins retrata que Sales foi um mediador entre Bruscky

e Escobar sobre o Edifício Texas. Segundo Martins, Cássio Sales “tem um estúdio de produção musical chamado Glândula, que produziu o festival Rumor com o selo Estranhas Ocupações de Yuri Bruscky (Martins, 2022, p.88).

No ano de 2017, segundo Martins, o Rumor recebeu financiamento do estado de Pernambuco por meio da lei de fomento e difusão do Funcultura. Essa movimentação proporcionou uma democratização do festival, de modo que o Rumor aconteceu em diversos lugares diferentes e com uma proposta mais diversificada de atividades.

no ano de 2017, elas aconteceram no Edifício Texas, na galeria Mau Mau, no teatro Hermilo Borba Filho e no Sexto Andar. Já as oficinas aconteceram no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no PortoMídia e no CCBA - Centro Cultural Brasil Alemanha (Martins, 2022, p.90).

Se nas primeiras edições o festival aconteceu principalmente no Edifício Texas, na edição de 2018 (figura 24) aconteceu no Mamam e em 2019 na galeria de arte independente MauMau.

Figura 24: Cartaz do festival Rumor de 2018.



Fonte: Festival Rumor

O *Muído* é um evento produzido pelos agentes da música experimental pernambucana. Sua primeira edição aconteceu em 17/04/2019 no Iraq, ainda com o nome de *Muros Ruídosos*⁷³

⁷³ Ver: <https://www.instagram.com/p/CkObrpSOk1y/>.

e contou com a produção de Yuri Bruscky e Caio Lima. Na primeira edição, o festival contou com a contribuição financeira opcional dos espectadores. Entretanto, após a pandemia, o *Muído Ruído* (pontualmente a edição de 2022, ver na figura 25), mudou-se para o espaço da Casa Lontra, e teve como contribuição sugerida o valor de R\$ 10,00. O festival vem tendo edições periodicamente. *Insurgências Sonoras* é um evento de ação educativa recente que, em 2024, teve sua ocorrência a partir dos editais de ocupação do Observatório Cultural Torre Malakoff. O evento, que contou com Thelmo Cristovam, Thais Barreto e Yuri Bruscky na roda de diálogos, teve a mediação de Henrique Correa. Em entrevista, Correa (2023) conta sobre sua movimentação em prol da cena: “Senti a necessidade de criar lugares e situações propícios para o escoar de uma certa produção artística por conta de uma inquietação somada a uma escassez de eventos. Sou a favor de propiciar abertura para mais pessoas participarem da cena”; *Domingos ao Jazz* (figura 26) e *Improviso Guiado Pelo Jogo*, performance feita a partir da final da copa do mundo de futebol de 2022, são outros exemplos de eventos da cena de Recife. Existe o caso onde o festival já foi recepcionado por um espaço de Recife ou festivais em que de forma não presencial que acontecem em colaboração entre agentes do campo de Recife e artistas de diversos estados como o festival *Frestas Telúricas*, o *CMC – Ciclo* (que será abordado no contexto da Bahia, e o festival *Irradia* que tem também a colaboração de agentes da cena experimental do Ceará.

Figura 25: Atrações do Muído.

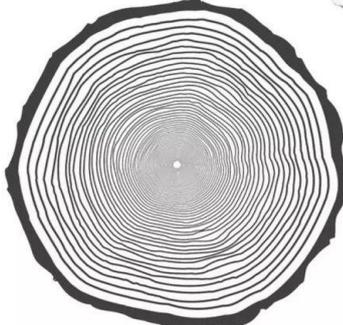


Fonte: Yuri Bruscky

Figura 26: Cartaz da série de apresentações Domingos ao Jazz

16 DE JUNHO NA CASA LONTRA | R BISPO CARDOSO AYRES, 72 - BOA VISTA
 V(G)ERME E ESTRANHAS OCUPAÇÕES APRESENTAM

DOMINGOS AO JAZZ



KOCH-ROHRER-GIANFRATTI TRIO
+ THELMO CRISTOVAM
+ YURI BRUSCKY

ABERTURA DA CASA ÀS 12H COM ALMOÇO POR RAMON VINAGRE
 THELMO CRISTOVAM (SET LIST) A PARTIR DAS 12H
 KOCH-ROHRER-GIANFRATTI TRIO ÀS 19H
 TRIO + THELMO CRISTOVAM + YURI BRUSCKY ÀS 20H

realização:  apoio:     

Fonte: Casa Lontra⁷⁴

Amostra de produção criativa: aparato tecnológico, processos criativos e selos

Para delimitar melhor o fazer musical do cenário de Pernambuco, é preciso destrinchar os atores atuantes dessa cena e seus respectivos aparatos tecnológicos (tabela 3) mais comumente utilizados nas performances. Além disso, breves análises descritivas das produções artísticas darão apoio ao entendimento dos processos criativos.

Tabela 3: Aparato tecnológico coletado no estado de Pernambuco

Artista	Aparato
Túlio Falcão	Computador (<i>PureData</i>)
Thelmo Cristovam	Microfones de contato; Computadores; Sax amplificado, Sintetizadores e Computador (<i>DAW</i>)
Henrique Correa	Guitarra, Pedais, Microfone e Computador (<i>DAW</i>)
Henrique Vaz	Computadores (Ambiente de programação, Luteria Experimental e Gambiarra tecnológica)
Yuri Bruscky	Síntese sonora modular e <i>No-Input Mixing</i>
Mayara Menezes	Interface, Mini Sintetizador, Microfone Condensador, Teclado Midi e <i>Software</i> de editoração de partitura.

⁷⁴ <https://www.instagram.com/casa.lontra/>.

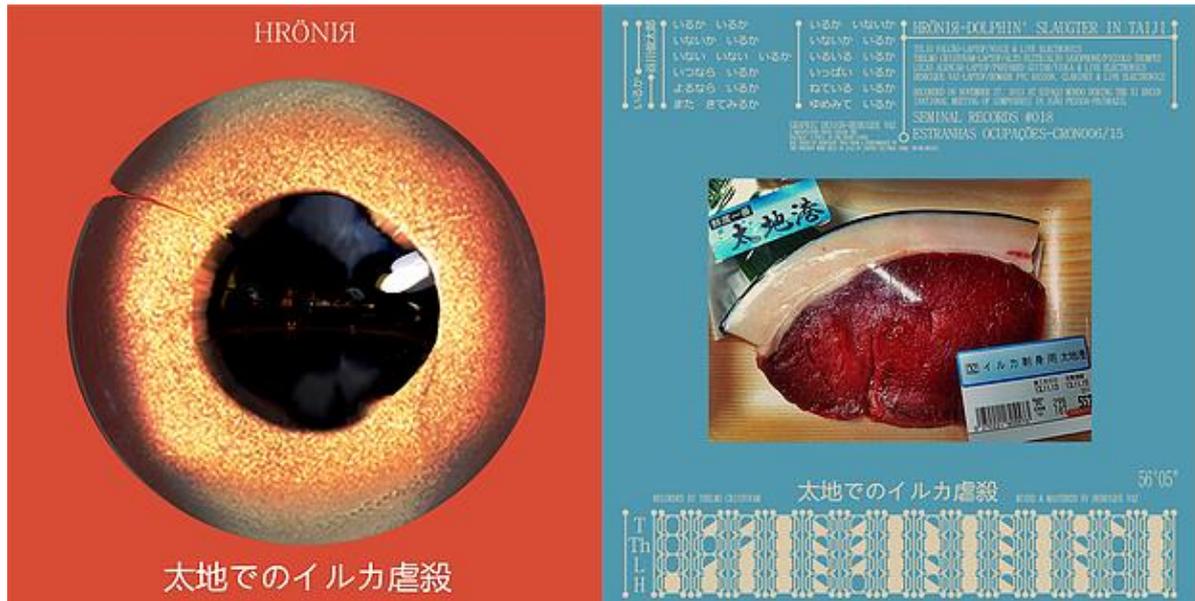
Renê Freire	SP Rolland e Microfones de Contato
Tai Ramos Leal	Máquina de Costura Elétrica e Objetos Amplificados.

O estudo do aparato tecnológico forjou não só as atuações da música experimental de Recife nos anos 2000, mas também a geração que seguiria. Como visto anteriormente, Thelmo e Túlio, agentes chave para a cena, já possuíam interesses em comum nas tecnologias aliadas à música para explorar os limites do experimental. Esse comportamento certamente se replicou entre os agentes vindouros da cena, não só na produção musical, mas também no audiovisual. Isso posto, faz-se necessário uma interlocução com o que os artistas e agentes do campo experimental consideram relevantes em seus processos criativos.

G.G. Albuquerque (2016) e Paulino (2017) ajudam a entender o processo criativo do *Massacre de Golfinhos em Taiji*. O disco é de 2013 e foi gravado em João Pessoa (PB), no Espaço Mundo. A peça se inicia com um expressivo gesto de ruído intercalado por uma textura menos agressiva que persiste no fundo, como um material “secundário”. Os momentos de silêncio por vezes acontecem com intervalos menores de tempo e em outros momentos não, sendo determinante para a percepção de outros elementos da obra. Segundo Túlio Falcão explica para Albuquerque (2016), o direcionamento de partituras da obra é, na verdade, uma “bula com indicações para a improvisação”. E completa:

[...] O uso do som dos golfinhos no massacre é puramente imagético, verdade seja dita. mas não faço diferenciação entre o som dos golfinhos, senóides (onda de frequência em forma matemática de seno), o fagote construído por henrique (vaz), a guitarra preparada de lucas (alencar), a tosse de alguém que estava assistindo a apresentação, etc (Túlio em Albuquerque, 2016).

Figura 27: Capa do álbum *Massacre de Golfinhos em Taiji*



Fonte: Volume Morto⁷⁵

Falcão explica para Albuquerque (2016) que construiu a bula pensando numa história de golfinhos em travessia à baía, baseada no filme *The Cove* (2009). Após o primeiro quarto de peça (dividi a audição em quatro quartos para uma análise descritiva aproximada), o material sonoro fica mais ameno, se tornando denso mais uma vez alguns minutos depois. Segundo G.G. Albuquerque: “A música é uma espécie de narrativa abstrata de horror e violência. Recria sons específicos (o mar, o vento, os golfinhos), mas também envolve timbres e texturas sonoras diferentes que traçam uma topografia acidentada e ruidosa, um relevo disforme”. De fato, esses movimentos criam a *poiesis* pretendida (principalmente se aliado ao imaginário imediato do título da peça) e o minuto dezenove é um indicativo disso. Os outros dois quartos de peça, aproximadamente, repetem a dinâmica de um ruído mais denso em relação aos elementos ruidosos menos agressivos.

A figura 28 a seguir é um recorte da partitura de “Massacre de Golfinhos em Taiji”, que foi gentilmente concedida por Túlio Falcão. Nela podemos ver a ocorrência dos eventos dispostos na linha temporal na performance que resultou na faixa do álbum.

Figura 28: Trecho da bula de Massacre de Golfinhos em Taiji

⁷⁵ <https://volumemorto.com.br/hronir-massacre-de-golfinhos-em-taiji/>.

"MASSACRE DE GOLFINHOS EM TAJI"	
GRUPO DE GOLFINHOS A CAMINHO DA COSTA JAPONESA - BAÍA DE TAJI	
EVENTO	5
HENRIQUE	FADE OUT = HENRIQUE
TÚLIO	FADE OUT = APÓS GRAVAÇÃO SUB AQUÁTICA
LUCAS	FADE OUT = APÓS HENRIQUE
THELMO	FADE OUT = APÓS LUCAS - FADE IN = GRAVAÇÃO SUB AQUÁTICA

EVENTO	6
	-
	FADE IN = DRONE
	FADE IN = DRONE (AO SINAL DE TÚLIO)
	CONTINUA

TIMELINE	20	25
----------	----	----

Fonte: Túlio Falcão

A peça tem ao todo 8 eventos, sendo esses da figura mostra os eventos 5 e 6. Podemos notar que a partitura possui indicações de entrada e saída de cada *set* (*fade in* e *fade out*). Várias dessas saídas e entradas têm como referência o gestual do outro intérprete. Os espaços na bula certamente indicam uma pausa do intérprete em questão no trecho.

Mayara Menezes (2023) explicou, em entrevista, como se dá o seu ato criativo. A artista usa o *software* de edição na partitura *MusiScore* para fixar algumas ideias em seu processo composicional:

A primeiríssima coisa que eu faço é escolher uma imagem, seja um vídeo, uma foto, um desenho... ou um elemento. Desde que comecei a gravar, esse é o único método que continuo utilizando, rs. É meu ponto de partida pra compor as bases harmônicas, que é a primeira coisa que gravo, atualmente, no teclado. Eu costumo compor partituras no MusiScore a partir dessas imagens. É como se eu fizesse um caminho... depois de criada a base, eu vou pensando em texturas que se relacionem com esses elementos-imagens e adicionando à faixa. No comecinho de tudo, eu gravava improvisos de guitarra e trabalhava adicionando texturas a eles, geralmente com pratos de bateria e sintetizadores (essa técnica também uso até hoje) (Menezes, 2023).

A artista destacou e explicou a faixa *Poroso* de seu disco *Práticas Subterrâneas*, onde Mayara usou guitarra, pedais de efeito *Delay* e *Reverb*, além de arco de violino: “Depois de

gravado o improviso, adicionei sinos tibetanos, címbalos tocados também com arco, processei a mesma faixa do improviso com um sintetizador *VST Guitar Rig* usando outros efeitos” (Menezes, 2023).

Outras produções criativas dão conta de programas multimídia, como *web* série e programa de rádio. O Obriganza Experiência foi um programa de rádio semanal (aos domingos, às 19 h, na rádio 101.5 Fm) onde uma grande variedade de obras artísticas foram contempladas. Além disso, o programa direcionou um considerável esforço para a divulgação de artistas da cena local por apresentação e divulgação de projetos e entrevistas. A iniciativa foi possível através do edital de ocupação da rádio Frei Caneca. Apresentado e produzido por Grilowsky. O *Sem Título – Música Experimental Pernambucana* foi um documentário (disponível no *youtube*⁷⁶) Nas séries de episódios, agentes da cena de Pernambuco abordam diversos assuntos em torno da música experimental com foco na cena pernambucana. Assim como existem iniciativas da cena de Recife e região e que normalmente movimentam um grande contingente de agentes para a produção dos projetos, existem outras ⁷⁷[OBJ] que começam como iniciativas isoladas até que encontrem na cena agentes colaboradores.

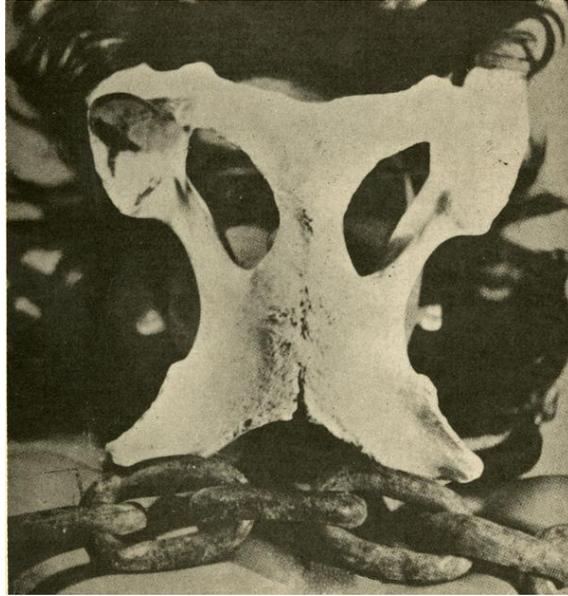
O selo *Estranhas Ocupações* foi uma iniciativa de Yuri Bruscky em 2010 com o intuito de produzir propostas artísticas independentes com foco na música experimental, *noise*, eletroacústica, arte sonora, entre outras coisas.

Figura 29: Símbolo do selo Estranhas Ocupações

⁷⁶Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=XVIJfgP8UJE&list=PL1Ob_1HMd7PjDv1jKK6963U9jXxEXq0A1&index=2.

⁷⁷ Faz importante, na cena pernambucana, citar nomes que se debruçam sobre os estudos em *Artificial intelligence* (AI), como Filipe Calegario (UFPE) e Geber Ramalho (UFPE).



Fonte: Estranhas Ocupações⁷⁸

Muito do que é produzido pelo selo tem sua feição associada aos tempos de *fanzine* de Yuri Bruscky. O autor, que também tem influência da cultura do “faça você mesmo”, produziu diversos artistas e série de apresentações durante os primeiros anos do Estranhas. Entretanto, só fez sua primeira publicação de álbum em 2014 (Martins, 2022, p.86). O artista fez do seu álbum *Miasma* (2014) o primeiro lançamento exclusivo pelo selo, isso porque o Estranhas Ocupações também opera em colaboração com outros selos do país. O selo possui, até o fechamento dessa pesquisa, 15 lançamentos de discos em sua conta no *bandcamp*⁷⁹.

2.4. Bahia

Para compreender a cena que se mantém atuante no século XXI, foco desta pesquisa, é importante lançar mão de iniciativas ligadas aos agentes atuantes antes da atual formação da rede. Edbrass Brasil⁸⁰, que será abordado com mais ênfase no próximo tópico, é um músico multi-instrumentista com colaborações no Brasil, América Latina e Estados Unidos, além de ser ativo na cena de Salvador desde o final dos anos 80. O artista conta que a música experimental da Bahia possui uma produção desde a segunda metade do século XX, mais especificamente no âmbito acadêmico e posteriormente por músicos oriundos da cena de *rock*. As atividades vão desde experimentações em eletroacústica dentro da Universidade, através do

⁷⁸ Ver https://www.facebook.com/p/Estranhas-Ocupa%C3%A7%C3%B5es-100063477099849/?paipv=0&eav=AfbpkmkodB2d4nNCNUagBcrg__iJ5fqrmSs36rWY8FSvvoqGrLCOD1yEhjIGg5bzKe4&_rdr.

⁷⁹ Disponível em: <https://estranhasocupacoes.bandcamp.com/>.

⁸⁰ Entrevista realizada entre 2023 e 2024.

Grupo de Compositores da Bahia, até as bandas de *pós-punk* do final da década de 80 e começo dos anos de 1990, passando pelos festivais organizados de forma independente e colaborativa. Agente atuante na música experimental baiana tanto na área musical como na pesquisa artística o artista conta que a partir do meio dos anos 80, com o estouro do rock nacional as bandas formadas em Salvador se uniam nas produções artísticas, como, por exemplo, na procura de gravadora para lançamentos de disco e a associação com artistas ligados à produção de fanzines. O artista conta ainda que trabalhou como *roadie* de bandas até se associar à banda *Crac!*, banda de *pós-punk* na qual atuou entre 1991 e 2001. Em 1991, se aproximou mais da banda, primeiro como parte de sua equipe de apoio e, logo em seguida, como músico.

A banda *Crac!* é uma banda de dissidentes dessas bandas punks, dever de classe... Tinha uma vocalista que ensinou tudo a Pitty, que é a Nancy Viegas. Essa banda, *Crac!* virou emblemática assim, vários músicos passaram durante os anos 90, e era bem experimental, né?! (Edbrass, 2024).

Além dos elementos experimentais nas performances, características da banda (mistura de punk, rock, ruído e jazz com), o grupo possuía outros elementos em sua sonoridade: “A *Crac!* passou por fases e formações diferentes, tendo sempre como destaque ingredientes como atonalismos e microtonalismos, punk, jazz e música brasileira” (loucrobriótica em last.fm).⁸⁰ Edbrass aponta que na época existiam similaridades entre a música da *Crac!* e a estética do *Mangue Beat*, no sentido de pensar música e posicionamento político/social. O artista sonoro, no entanto, destaca a diferença das referências sonoras entre as produções dos dois grupos: “A gente tinha umas influências: Ijexá, jazz, *hardcore*, samba *reggae*, John Zorn, *free jazz*, George Coleman... meus grupos sempre foram grupos de estudos, a gente ouvia Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, John Cage” (Edbrass, 2024). O grupo se destacou também na produção de conhecimento, desenvolvendo uma pesquisa sobre o artista Walter Smetak (1927-1984) em 1991. Edbrass lembra da participação dos membros do grupo em um programa de rádio em São Paulo, chamado “anti-rádio”, apresentado pelos irmãos Arrigo e Paulo Barnabé. Lá tiveram acesso à obra de Walter Smetak e introduziram a prática de construção de instrumentos, diferentes do padrão tradicional, e colaboraram com os cuidados no acervo do músico suíço que se encontrava em situação de descaso na Universidade Federal da Bahia. Segundo o artista pesquisador, naquela época a universidade não “abraçou a obra de Smetak” afirmando que a valorização só partiu da década de 2010. Edbrass lembra também da participação no festival *PercPan*, que reunia grupos artísticos ligados à percussão de vários lugares do mundo em Salvador:

Fizemos três *workshops* com Naná Vasconcelos, assistimos a vários shows do Hermeto Pascoal, shows e *workshops*. Tinha um festival aqui chamado PercPan, que teve direção artística de Arringo Barnabé, Gilberto Gil e do próprio Naná Vasconcelos. Aí a banda Crac! mergulhou, nos inscrevemos em todos os *workshops*, ficamos amigos de Naná. Foi um choque muito grande (Edbrass, 2024).

O artista explica que, pela tendência da percussão que tinham acesso serem de grande intensidade em relação à força da batida, de artistas como Naná Vasconcelos o fez rever alguns conceitos de performances através da importância da dinâmica e associar o instrumento de percussão a um instrumento melódico (Edbrass, 2024). O impacto do festival foi, para além de musical, colaborativo. Organizado por Beth Cayres através de sua pesquisa, o evento contou com apoio de nomes consagrados do mundo artístico como Gilberto Gil e Naná Vasconcelos e se disponibilizava em acolher as mais diferentes propostas sonoras em suas edições.

Um coletivo que utiliza instrumentos bizarros da República Democrática do Congo; uma fanfarra cigana da Romênia; o projeto experimental de um integrante de uma conhecida banda de rock dos EUA; uma banda de hip hop da Tanzânia. São essas as atrações internacionais do PercPan (agora rebatizado Tim PercPan), evento dedicado à percussão que neste ano -seu 12º- acontece na terra natal Salvador e no Rio. Idealizado desde seu início, em 1994, pela socióloga Beth Cayres, o festival será montado nos dias 7 e 8 de abril no teatro Carlos Gomes, e nos dias 9 e 10/4 no teatro Castro Alves, em Salvador (Folha de São Paulo, 2005).⁸¹

Nos anos 90, o experimentalismo ficou a cargo de gestos nas peças de música eletroacústica e contemporânea na escola de música da UFBA, como Guilherme Bertissolo e Paulo Costa Lima, além das bandas *pós-punk* e os encontros nos festivais que envolviam entre shows e oficinas o *jazz* com improvisações.

2.4.1 O experimentalismo intrínseco na Bahia.

O cenário da primeira década dos anos 2000 em Salvador possui uma produção escassa de documentação. Pode-se refletir sobre os experimentos dentro da UFBA e de bandas que relacionavam elementos da música pop e alternativas, politicamente engajadas, mas que não constituíram suficientes atividades de uma cena de música experimental estudada por esta pesquisa. Edbrass conta que nesse período saiu para estudar em São Paulo, onde teve acesso a ferramentas de computação musical como *Pure Data*. Sobre a cena da primeira década de 2000,

⁸¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200512.htm>. Acesso: 11 de março de 2024.

o artista lembra que houve um redirecionamento da linguagem experimental para a linguagem urbana, acompanhando a tendência da cena musical nacional. Edbrass, sobre a cena experimental dos anos 2000, conta ainda que: “era praticamente inexistente, no começo dos anos 2000. Nos anos 90, ainda rolavam, assim, algumas coisas. Mas, no começo dos anos 2000, meio que sumiu totalmente, a não ser no âmbito da universidade” (Edbrass, 2024).

Apesar de não haver muitas referências publicadas sobre a atuação de uma cena em Salvador desse período, podem-se destacar algumas movimentações, o que Edbrass (2024) chama de “período de preparação ou estudo” na cidade, de artistas atuantes na cena atual. No âmbito conservatorial houve alguns eventos promovidos por Aldo Brizzi no Instituto Goethe de Salvador. Segundo George Christian ⁸², artista atuante na cena, esses eventos aconteceram entre 2004 e 2005 e eram uma série de palestras sobre música contemporânea e experimental de concerto. Outro caso é da artista sonora, atuante na cena atual, Andrea May (May HD). A artista autodidata lançou seu primeiro trabalho colaborativo em 2005, onde já explorava traços do que constituiria o seu som atual.

lancei o disco “azul e roxo” em 2005 pelo selo Tratore (hoje disponível no Spotify) onde já explorava texturas e efeitos improvisados utilizando um kaoss pad. A partir de 2007, em parceria com Junix 11, desenvolvemos o projeto “luvebox” que tinha uma onda pós-punk e que depois virou “luvebox FX” somente instrumental (May, 2023)⁸³.

Vale o destaque para o âmbito universitário, nesse período, no que diz respeito ao acolhimento de projetos artísticos desse escopo. Em 2008, a cidade sediou uma das edições do ENCUN, festival que, de 2003 até 2017, se propôs a acolher diversos trabalhos que iam desde a música eletroacústica até experimental. Assim sendo, as poucas movimentações encontradas nesse período dão conta de atividades ligadas à Universidade Federal da Bahia, mais precisamente ao Núcleo de criação do Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança. UFBA/ Escola de Dança. No portfólio⁸⁴ online de Edbrass é possível encontrar algumas colaborações sob suporte tecnológico: Criação e execução das trilhas sonoras dos espetáculos e performances de dança telemática: *Alamedas* (2006), *Eu, água, cristal* (2007) e *In(toque)* (2008). Utilização do *software* de música interativa *Pure Data*.

Movimentações Colaborativas, espaços e eventos

⁸² Entrevista realizada em 2023.

⁸³ Entrevista realizada em 2023.

⁸⁴ Disponível em: <https://edbrass.webnode.page/historia/>. Acesso em 20 de fev. de 2024.

Já na segunda década dos anos 2000, houve um significativo aumento nas produções em música experimental na cidade de Salvador. Além do já mencionado Edbrass Brasil, May Hd e George Christian, outros agentes do campo do experimentalismo da cidade possuem constantes produções como: Cristiano Figueiró, Bruno Rohde, Vagné L. e o coletivo JACA (Juventude Ativista de Cajazeiras) e colaboram entre si.

O artista visual e músico Bruno Rohde começou sua trajetória musical tocando bateria em bandas *punk* na adolescência. O artista mantém projetos colaborativos na cena experimental e audiovisual em Salvador desde 2010, mantendo a produção no âmbito acadêmico até cursos extras, como o *Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual* (PPGAC/IHAC/UFBA, 2011-2013) e o *Curso Tecnologias Livres na Criação Artística* (2014-2016). Existem também as colaborações em ambientes virtuais mesmo antes da pandemia da COVID-19, como a prática de criação de softwares livres como [ARRAST_VJ] (2015-2017). Em entrevista, Rohde conta que, ao concluir o Mestrado em Cultura e Sociedade pela UFBA, se aproximou de pessoas que o incentivaram a continuar na pesquisa e produção de música eletrônica e experimental (Rohde, 2023)⁸⁵. O artista completa:

Conhecer a cena de música experimental e eletrônica através de pessoas ligadas ao movimento de Software e Hardware Livre me levou a estudar e ter interesse no desenvolvimento de ferramentas criativas para mim e que poderia compartilhar na sua forma final com outras pessoas, ou através dos muitos cursos e oficinas que pude oferecer nesses anos. Desde 2011 criei uma grande quantidade de softwares, principalmente em Pd, que utilizo e modifico até hoje, incluindo algumas ferramentas mais bem acabadas, como o Multigranular, BITLSC, ARRAST_VJ e Esmeril. Atualmente, apesar de muito tempo focado na eletrônica analógica, sigo trabalhando nos softwares, especialmente num novo sistema para criação audiovisual chamado Sinapse, que já utilizei na composição de algumas peças (Rohde, 2023).

Rohde (2023) lembra de algumas pessoas com quem colaborou na cena e destaca os coletivos *Scap* (2012-2013) em colaboração com Edbrass e *Unix* cita e *Se senão* (2014-atualmente) com Cristiano Figueiró, Jan Cathalá, Sólton Mendes e Glerm Soares. Além disso o artista menciona outras colaborações com artistas da cena local como:

Suzanas Bauten (Jean Souza, Gil Freitas, Pyetro Santos), Zé Balbino, May Hd, Bartira, Caetano Brito, Fernando Krum, Enrique Lizarazzo, Heitor Dantas, Joãozito, Orlando Pinho, João Meirelles, Pedro Amorin, Uru Pereira, Lia Cunha, George Christian, LVC, Paula Carneiro, entre outros. (Rohde, 2023).

⁸⁵ Ver mais em: <https://brunorohde.wordpress.com/sobre/>

Cristiano Figueiró, citado por Rohde, coordena um importante núcleo de pesquisa e criação na Universidade Federal da Bahia. Nele, o artista e pesquisador desenvolve constantemente o *Esmeril*, plataforma de criação e distribuição musical livre que também está disponível para celulares *Android*. A iniciativa, além de conter a prática de criação sonora e da música assistida por computador, contempla atividades educativas por meio de oficinas e interações entre alunos de diversas linguagens.

Vagné L. (2023) é outro artista atuante na cena local. Em entrevista, o músico autodidata (tem formação em análise de sistemas) conta que desde a infância tem curiosidade pela produção musical e as sonoridades que vinham de gravadores de toca-discos e suas possibilidades, além de manipulação de microfones e de estações de rádio como material sonoro. O artista conta que, apesar de não estar inserido na formação tradicional acadêmica, manteve a preocupação de estudar e pesquisar as tradições e oralidades. Vagné estudou violão, mas se interessava mais em explorar os limites da sonoridade do instrumento. Em entrevista, o músico explica que tem explorado e refletido sobre o experimentalismo desde 2009:

Venho pensando como esse tipo de música pode ser popular também. Como a gente reconhece o experimental na música popular? E tirar a visão de que o experimental é uma coisa mal feita, que é uma coisa que não tem lugar na escuta, uma coisa muito distante, as pessoas acham. E eu acho, muito pelo contrário, que a música experimental deveria ser apresentada sempre em todas as idades, na infância, nas escolas. Tem muitas possibilidades (Vagné, 2023).

Levando em conta a cidade de Salvador, no que diz respeito à sua extensão territorial, certamente poderia haver mais espaços exclusivos voltados para a música experimental e grupos independentes. Nesse caso, alguns artistas recorrem ao ambiente virtual. May HD (2023) aborda essa questão em entrevista: “por falta de espaços e oportunidades, muitas vezes nos limitamos à virtualidade”. Nos locais mapeados, entretanto, existe uma produção intensa de projetos artísticos que se preocupam não só com as pretensões artísticas, mas também o seu impacto social.

Vagné (2023) fala sobre o *JACA – Juventude Ativista de Cajazeiras* (figura 30), um espaço sediado na periferia de Cajazeiras, Salvador (BA). JACA também dá nome ao coletivo formado por homens e mulheres negros e negras de Cajazeiras, criado em 2004 e que, desde 2009, atua com reciclagem e artesanaria de aparato tecnológico reciclável. O artista faz parte do coletivo desde 2018 e fala um pouco sobre as atividades do espaço: “Trabalhamos com jovens, estimulamos a poesia, estimulamos o afrocentrismo, a busca por suas ancestralidades.” O mapeamento da Reciclagem, um dos principais trabalhos produzidos pelo JACA, consiste em

reaproveitar material eletrônico descartado para dar uma finalidade como obras artísticas, reutilizando os componentes para construir instrumentos musicais eletrônicos.

Figura 30: Sede do JACA



Fonte: Do autor

O lugar também oferece espaço para laboratórios e oficinas (ver figura 31), como a oficina de controladores MIDI. Vagné lembra que o coletivo pretende continuar fazendo esse trabalho e que inclusive já recebeu propostas para levar esse trabalho para outros lugares. A “metarreciclagem” desenvolvida pelo espaço possui três objetivos: preocupação com o meio ambiente, geração de renda para a cooperativa e a inclusão digital que passa pela criação de laboratórios^{86[OBJ]}. Além disso o Jaca abre as portas para apresentações artísticas, organiza eventos, realiza sarau de poesias e possui roda de debate. Em uma dessas rodas de conversa no espaço, que contou com Edbrass, Vagné, os artevistas^{87[OBJ]}, Marivaldo Gomes e Cairo Costa, entre outros convidados como Rômulo Alexis. O grupo explica o ponto de vista afroexperimental sobre o que ficou conhecido como luteria experimental e gambiarra, na música:

Eu vejo que tem uma diferença muito grande sobre o pensamento europeu e o afro-oriental. Uma coisa que parece ser extraordinária no pensamento europeu é o concerto de instrumentos [...] Antes mesmo da gambiarra as tradições tem as suas artesanias. Isso é luteria também mas não é tido como algo

⁸⁶ Para mais informações: <https://www.juventudeativista.com.br/>.

⁸⁷ Nome artístico de Rilton Júnior.

experimental, é algo ordinário, precisa fazer aquilo para que aconteça o rito (Coletivo Jaca⁸⁸, 2023).

Figura 31: Espaço interno da sede do JACA



Fonte: Do autor

Outro lugar que mais recentemente abriu as portas para o som experimental em Salvador é o espaço Boca de Brasa, em Cajazeiras. O projeto Boca de Brasa é de 1986 e foi proposto pela prefeitura em prol dos cidadãos a partir de manifestações artísticas. Desse modo, em 2013, a Fundação Gregório Mattos, ligada à secretaria de cultura, promove a descentralização das apresentações culturais em Salvador. A partir de 2018, a prefeitura começa a construir os espaços culturais Boca de Brasa. O espaço cultural situado em Cajazeiras (retratado na figura 32 a seguir uma roda de conversa sobre o lugar da arte afro, entre os artistas soteropolitanos) foi o local escolhido para as oficinas e apresentações do evento “afroexperimental” (abordado em breve ainda nesse tópico e no capítulo seguinte). Também na imagem a seguir podemos ver alguns agentes abordados nesta pesquisa, como Vagné L. Edbrass, Poeta com P de Preto, George Cristian e o artista do cenário de São Paulo, Rômulo Alexis.

Figura 32: Reunião no boca de Brasa

⁸⁸ Referente á roda de conversa ocorrida na visita ao coletivo Jaca como parte da entrevista com Edbrass em 2023.



Fonte: Do autor

Outros lugares mapeados possuem conexão com os agentes pesquisados, como a *Casa Preta*, que é um espaço de criação e formação artística, e o *Maniphesta*⁸⁹. O *Maniphesta*, ambiente remoto, pode ser considerado para eventos desse escopo experimental porque alguns agentes da cena se apresentam, entre outros lugares, em ambientes virtuais, casos de May HD e Bruno Rohde. Outro lugar de acolhida para o experimentalismo é a Universidade Federal da Bahia, mais especificamente o IHAC/UFBA, em Ondina. Dessa forma, vale lembrar alguns eventos que movimentam, de certa forma, a cena local de Salvador.

O *I Encontro de Selos de Música Experimental* aconteceu em 2018 na UFBA em Ondina. Em entrevista, Figueiró (2023) explica que a organização procurou trazer representantes de selos e coletivos que tivessem um recorte que representasse uma pluralidade do que se entende por música experimental e explica que:

O termo experimental engendra também uma disputa, né? Sobre qual é a definição e tal. Daí a gente procurou fazer uma concepção mais abrangente, um pouco mais aberta, um pouco mais inclusiva, entendendo que os artistas

⁸⁹ Ver: <https://www.instagram.com/maniphestaoficial/>.

chegam nessa coisa do experimental vindo de diversos ecossistemas (Figueiró, 2023).

O encontro contou com shows, feiras, oficinas, debates e o lançamento do aplicativo Esmeril. Na citação da organização do evento, se encontram mais informações sobre o que forma o encontro:

Músicos, compositores, programadores, pesquisadores e curiosos participam entre os dias 25 e 27 de outubro, em Salvador, do I Encontro de Selos de Música Experimental \approx Tecnologias Sustentáveis para Música Móvel. Diversos coletivos do cenário nacional estarão reunidos para produzir, debater e refletir sobre a economia criativa de selos e as tecnologias desenvolvidas para sua sustentabilidade e ainda trocar experiências e compartilhar práticas relativas à cadeia de produção, divulgação e distribuição de música experimental independente. O encontro traz uma vasta programação que ocupará a Universidade Federal da Bahia (campus de Ondina) e a Casa Preta Espaço de Cultura (Dois de Julho) com oficinas, debate, shows, feira e laboratório criativo (IHAC, 2018)⁹⁰

O evento *Periferias Afro-experimentais – I Mostra Performática de Música Negra* aconteceu entre 6 e 8 de junho de 2023, como mostrado na figura 33 a seguir.

Figura 33: Cartas do evento Periferia Afroexperimentais

⁹⁰ Disponível em: <https://ihac.ufba.br/pt/21786/>. Acesso: 23 de mai. de 2024.



Fonte: Edbrass

O festival contou com a colaboração entre o selo *Muziek Mutantti* e a iniciativa *Ciclo de Música Contemporânea* (duas iniciativas a serem abordadas em breve neste trabalho). A prioridade do evento foi revisitar a produção artística elaborada por artistas negros com foco na Bahia, mas com significativas colaborações de artistas de fora. Aconteceram durante esse período: série de apresentações, mostras de videoarte, exposições de arte sonora, debates e oficinas (onde tive a oportunidade de participar). Entre as atrações estavam: Romulo Alexis e Wagner Ramos, EdBrass, Vagné L, Lizz Reis, Coletivo JACA (Cairo Costa, Marivaldo Gomes, Rilton Jr. e Vagné), Sanara Rocha, Cinema Negro Sonoro, entre outros.

Figura 34: Atrações pousam no encerramento do festival Periferias Afroexperimentais.



Fonte: Do autor

Outros festivais e série de apresentações tiveram um importante desempenho na cena experimental da Bahia. O *CMC – Ciclo de Música Contemporânea* produz concertos e eventos anuais. A iniciativa tem o empenho de Edbrass em colaboração de outros artistas como Thelmo Cristovam de Olinda e Eric Barbosa de Fortaleza; *Mostra de Música Experimental da Bahia* em 2016; *Tristes, Loucas e Más – Festival de Mulheres em Cena*; *O Dominicaos* produzido por Heitor Dantas e que já recebeu agentes do campo experimental como George Christian, Figueiró e Bruno Rohde; *Paisagem Sonora* que fez sua quinta edição em 2023 e normalmente acontece fora de Salvador. O evento tem como foco a produção de artistas do Recôncavo Baiano e conta com a parceria da secretaria de cultura e da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia⁹¹.

Amostra de produção criativa: aparato tecnológico, processos criativos e selos

A tabela 4 a seguir traz a amostra estudada e o aparato tecnológico utilizado por alguns artistas em suas trajetórias. A partir disso, podemos perceber a preferência dos músicos atuantes por linguagem de programação e música computacional, em geral. Existe também por parte dos artistas atuantes nesse cenário, a prática de misturar os instrumentos africanos com

⁹¹ Para mais informações: <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/6963-v-festival-paisagem-sonora-acontece-nos-dias-20-e-21-10-no-campus-santo-amaro-da-ufrb>.

equipamentos tecnológicos demasiadamente utilizados no norte global. Essa prática funciona como uma espécie de ocupação ou reapropriação de aparatos tecnológicos e de processos criativos. A figura a seguir traz um exemplo disso.

Figura 35: Amostra de instrumento e aparato tecnológico utilizado na apresentação periferias afroexperimentais.



Fonte: Do autor

Tabela 4: Aparato tecnológico coletado no estado da Bahia

Artista	Aparato
Bruno Rohde	Luteria Experimental e Computador (<i>DAW</i> e Ambiente de Programação)
Edbrass Brasil	Objetos Amplificados e Computador (<i>DAW</i>).
Cristiano Figueiró	Guitarra e Computador (<i>DAW</i> e Ambiente de Programação).

May HD	Monotribe + toca-discos; MicroKorg; Stylophone; Monotron; Computador (<i>DAW</i> ; Ambiente de Programação Vídeo Performance.)
Vagné L.	Mesa de som e Computador (<i>DAW</i>)
George Christian	Guitarra, Baixo e Computador (<i>DAW</i>)
Coletivo JACA	Luteria Experimental; Objetos amplificados e Computador (Ambiente de Programação e <i>DAW</i>).

A tabela também revela, através da amostra estudada, uma forte prática da luteria experimental. E nesse caso, duas vertentes se destacam: a construção a partir de sucatas feita pelos artistas no coletivo JACA e a artesanaria de equipamentos eletrônicos feitos por Bruno Rohde, por exemplo. No caso do coletivo de Cajazeiras, essa prática é principalmente educacional, artística e eventualmente comercial (quando as sucatas coletadas não são reatualizadas no projeto).

Figura 36: Exemplo de equipamento.



Fonte: Do autor

No caso de artistas como Bruno Rohde, existe uma vertente educacional a respeito do manejo com tecnologia em música (ainda mais por ser oriunda da universidade). Essa movimentação acontece através da criação de oficinas e aulas sobre montagem de equipamentos e produção de obras ligadas à linguagem de programação. A atuação possui um direcionamento

expressivo para a performance e criação artística. Além disso, eventualmente os equipamentos criados por Rohde são comercializados pelo próprio artista

Figura 37: Aparato tecnológico de Bruno Rohde.



Fonte: Bruno Rohde

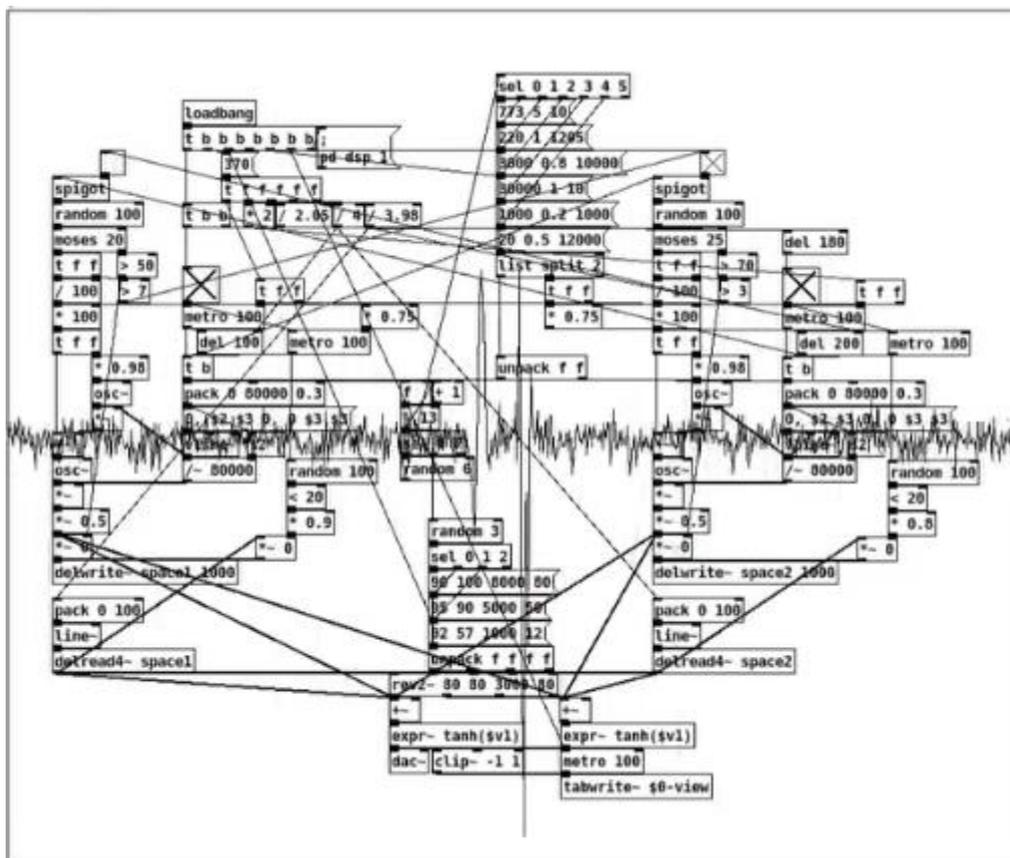
No que diz respeito ao processo criativo, Bruno Rohde explica que varia conforme o trabalho. De modo geral, o artista costuma definir o material e o resultado estético pretendido e depois decide qual ferramenta utilizar: “O próximo passo é programar e materializar a base técnica, produzir estudos e trechos de composição, testar elementos. Depois, costumo filtrar o material produzido para chegar a resultados melhores” (Rohde, 2023). O artista falou sobre uma de suas produções:

“Objetos espontâneos para prática de escuta infinita” é essa série de patches em Pure Data que sintetizam elementos, texturas, melodias indefinidamente. Eu posso passar horas escutando as nuances de cada uma dessas redes de processos digitais sonoros que crio em unidades ou blocos, e resolvi compartilhar as peças publicamente como Software Livre, como tudo que crio em código como artista. Além do Pd, tenho utilizado há algum tempo o Tidal Cycles, e uso bastante o Arduino e sua linguagem. Também já usei de modo mais pontual Processing, Hydra, OpenFrameworks, SuperCollider e outras (Rohde, 2023).

A figura a seguir corresponde a um de seus *patches* dentro da lógica de criação da obra *Objetos espontâneos para prática de escuta infinita*. O trabalho feito pelo *software* livre *Pure Data* contém, em geral, uma estrutura programada para o ruído, mas com a lógica rítmica

variada, podendo ser um ritmo de fácil associação ou não. Essa característica, de um ritmo uniforme e de fácil associação, não torna a obra musical menos interessante, é, na verdade, um fato curioso que parece estar implícito no fazer experimental local.

Figura 38: Amostra de processo criativo de Bruno Rohde



Fonte: Bruno Rohde

Andrea May cita que já trabalhou com variados equipamentos em seus diversos setups. Os equipamentos vão desde toca-discos até linguagem de programação. A artista explica um pouco sobre como pensa o ato criativo e performático, afirmando que costuma reaproveitar algumas performances para lançá-las posteriormente:

A liberdade é uma das chaves que costumo usar para abertura das conexões entre pesquisa e criação. Deste modo, sinto-me à vontade para performar improvisando e este procedimento se replica nos registros que costumo lançar. Geralmente são sessões ao vivo ou, em caso de faixas produzidas, costumo inserir elementos extraídos de improvisos acrescidos de processamentos digitais, beats, captações diversas e edição com espelhamento estético do noise (May, 2023).

A artista explica o processo criativo do EP *Broken*, no qual a artista produz 5 faixas com diversas sobreposições sonoras que formam camadas sobrepostas e utilização de ruído. O uso de hinos acentua uma percepção lírica da peça, rapidamente tomada pela sobreposição sonora. A artista explica que o projeto foi comissionado no Festival *Novas Frequências* em 2020, e foi desenvolvido a partir de uma *Web Art* que acabou por ser reaproveitada. Andrea explica:

Ela (*web art*) gerou muito material bruto e acabei aproveitando fragmentos para produzir este álbum que também foi lançado em uma coletânea para um selo de Glasgow. É uma obra composta por 5 atos que tem como tema reflexões sobre a situação política do Brasil no período pós-pandêmico e pré-eleições de 2022. As faixas foram criadas essencialmente a partir do processamento de vinis dos principais hinos nacionais, representando as ruínas sociais do nosso país. Em complementação utilizei alguns samples, efeitos e edição (May, 2023).

George Christian utiliza elementos de ruído, instrumentos preparados e colagem musical. Sobre sua peça *Rito Inicial*, o artista explica: “[...] são falas e interjeições dos atores desse filme mesclados a sons que gravei previamente em uma mixagem eletroacústica [...] Usei Adobe Audition CS6 para a gravação e mixagem desses sons pré-gravados” (Christian, 2023).

O processo criativo dos músicos do JACA, ensaio e concerto, envolve desde a feição de instrumentos eletrônicos até o seu manuseio ligado à música de matizes africanas. O coletivo se utiliza bastante de versos e poesias improvisadas, onde expressa o inconformismo com a marginalização da arte feita na periferia negra e do tratamento recebido pela sociedade em geral. Apesar de utilizarem elementos da música experimental que facilmente encontramos em diversas cenas do país (como o trabalho com o ruído e a utilização de aparato tecnológico), os músicos do JACA presam também pela, como eles mesmos denominam, ancestralidade na performance e nas criações. Dessa forma, o ritmo é um fator de extrema importância na música produzida pelos artistas. A figura a seguir mostra o set utilizado pelos músicos do JACA no evento Periferia Afroexperimentais.

Figura 39: Set dos músicos do JACA.



Fonte: Do autor

Dois selos se destacam no contato com os artistas pesquisados nesse trabalho. O *Sê-lo* é uma iniciativa de Edbrass Brasil no ano de 2015. Segundo o artista, até agora foram 28 lançamentos catalogados na plataforma *Bandcamp*, sendo o primeiro lançamento o trabalho *Invocações* de Orlando Pinho, composto por 4 faixas. O último lançamento do selo foi *Amazonia Reimaginada*, compilação que reúne 4 obras de artistas do Brasil, Colômbia e Peru, sendo um desses músicos o agente da cena Pernambucana Thelmo Cristovam. As faixas do trabalho são capturas de campo da floresta Amazônica, nas quais foram transformadas em materiais criativos (Edbrass, 2023).

Além do trabalho com produção musical o selo se ocupa na realização de eventos, como os já mencionados CMC e o Periferias Afroexperimentais.

Figura 40: Capa do Amazonia Reimaginada



Fonte: Edbrass

O selo também possui uma atividade social ampla, tanto na curadoria de artistas como na descentralização do produto artístico. Na pesquisa sobre selos de música experimental no Brasil, os administradores do selo falam sobre os trabalhos femininos em colaboração com o Sê-lo:

Além de lançarmos e promovermos discos, também produzimos rádio e eventos ligados ao selo. Podemos dizer que produzimos o Art Talks com uma temática exclusiva sobre Mulheres na Música Experimental, que foi de muita importância para a conexão de artistas baianas nesse cenário, tradicionalmente mais localizado no sudeste, sul. No catálogo propriamente dito, a presença ainda é pouca, e esperamos começar a quebrar esse quadro com o lançamento em novembro do Projeto Lori, da Leandra Lambert (Sê-lo em Nogueira e Zanatta, 2019, p.105).

O *Muziek Mutantti* é um selo de Salvador (BA) idealizado e gerido por Vagné L. em 2011. O selo tem como algumas características norteadoras para a sua produção o trabalho com a música afroexperimental, ancestralidade, afrofuturismo e música experimental. Por entrevista, o artista explica que de todas as formas de atuação que exerce na música experimental, a direção do selo é a mais importante em sua trajetória. O Muziek surge com a intenção de explorar a música experimental negra na afrodiáspora: “o projeto acabou se expandindo. A ideia era ser

um grupo musical, né? Pesquisando e reunindo informações para montar repertório e atuar” (Vagné L., 2023). Ativo dentro do cenário artístico independente, o selo vem sendo constantemente procurado artistas para produzi-los, além de colaborar com outros artistas produtores como o Sê-lo e Edbrass. O projeto foi um dos selos a participar do primeiro encontro de selos de música experimental, ocorrido na Bahia, fato que Vagné julga de extrema importância para o Muziek Mutantti por entrar em contato com grandes produtores da cena.

Figura 41: Oficina ministrada por Edbrass.



Fonte: Muziek Mutantti

Em seu catálogo⁹² o selo conta com dez lançamentos de artistas como Poeta P. de Preto, Bárbara Leoa, Rilton Jr, Coletivo JACA, Mo Maiê, Vagné L, entre outros. Assim como o Sê-lo, o Muziek também possui atividades para além da produção musical, como a realização e apoio a eventos e oficinas.

⁹² Disponível em: <https://muziekmutantti.com.br/>.

2.5. Os casos de Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe

Mesmo em lugares onde não existe uma cena de música experimental mapeável, por assim dizer, como em outros estados da região, existem movimentações que podem ajudar a compreender a ausência de produção artística colaborativa nesses espaços. Primeiramente é importante elucidar que os casos do Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe são diferentes dos dois extremos do cenário no Nordeste encontrados por esta pesquisa: não comporta colaborações constantes entre agentes da música experimental como nos estados já retratados por essa pesquisa e nem sofre de total ausência de movimentações nesse escopo como Maranhão e Alagoas.

Sendo a colaboração artística entre agentes da música experimental um dos recortes do trabalho, é natural que os artistas a serem abordados nesse tópico, uma vez em contato com outras cenas, tenham suas movimentações estudadas em prol da compreensão mais aproximada possível do objeto de estudo.

Movimentações Colaborativas, espaços e eventos

No Piauí, as ocorrências em música experimental são escassas. Até o encerramento do tempo estipulado para a coleta de dados da presente pesquisa, não havia nenhum documento público disponível, seja na internet ou mediante possíveis colaboradores artistas, que comportasse o recorte do objeto de estudo aqui discutido.

Danilo Carvalho⁹³ é um artista que transita entre arte sonora, onde boa parte da sua atuação está entre a Paranaíba (PI) e Fortaleza (CE). Carvalho, que mexe com música experimental desde os anos 2000, tem colaborações com alguns agentes de Fortaleza como Eric Barbosa, Uirá dos Reis e Vivi Rocha Jones, por exemplo. Em bate-papo informal o artista salienta que nunca ouviu falar de uma cena de música experimental no Piauí, mas que por um tempo em Paranaíba um professor, hoje na Universidade de Santa Maria, chamado Paulo Rios iniciou algumas atividades numa oficina de música contemporânea/experimental onde o mesmo utilizava partituras com notações não tradicionais e trabalhava com ruídos, ou sons não idiomáticos, à orquestra sinfônica que o acompanhava. De fato, é possível encontrar alguns registros da *Delta Camerata Exploratória*⁹⁴ na qual o grupo leva a alcunha de “grupo de música contemporânea e experimental de Paranaíba” e que se apresentou no projeto “Sesc Partituras”

⁹³ Após algumas conversas por rede social sobre o cenário musical no Piauí, o artista não pôde realizar a entrevista por incompatibilidades de tempo. Apesar disso, considero relevante a percepção do artista sobre o cenário piauiense naquele momento.

⁹⁴ Mais informações: <https://icsrita.org.br/o-grupo-delta-camerata-exploratoria-surpreende-na-sala-agostinho-pinto/>.

na Parnaíba, e em outros projetos nas cidades de Teresina (PI), São Bernado (MA) e Sobral (CE) entre setembro e dezembro de 2016. Mas nada que utilizasse algum aparato tecnológico, usufruísse de colaborações ou até mesmo que a atuação durou mais de um semestre.

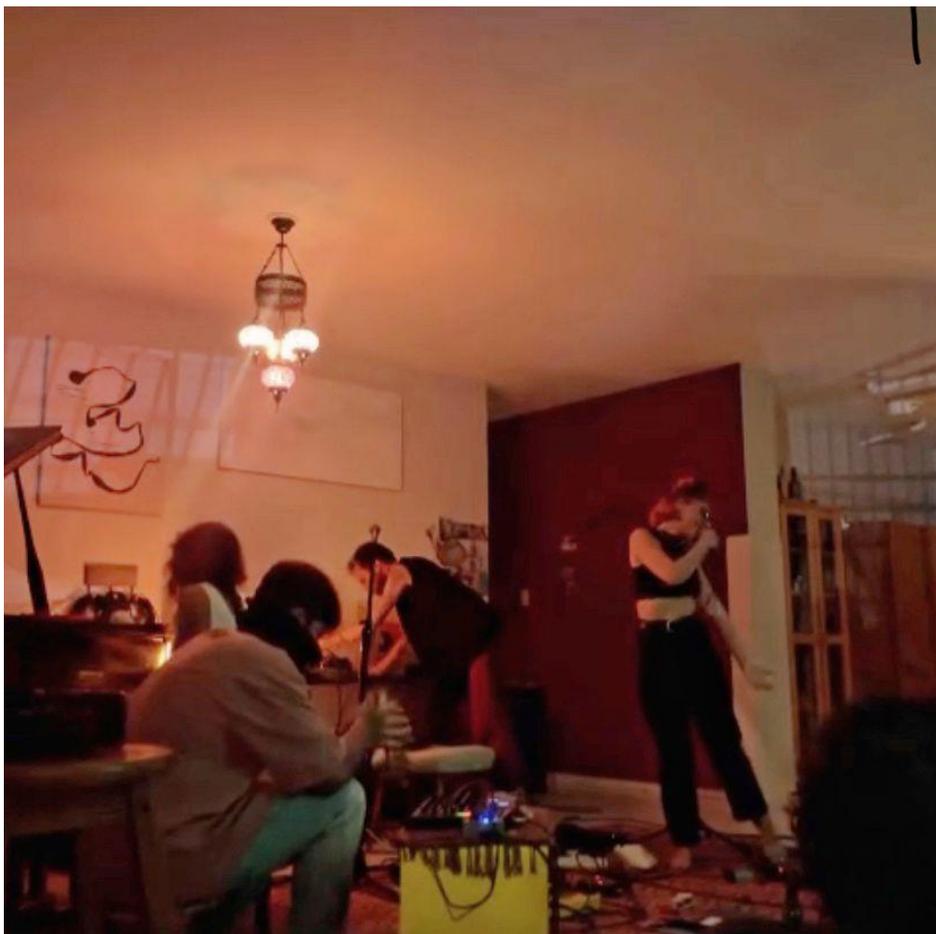
Apesar da falta de fontes publicadas sobre uma cena no estado, as colaborações e iniciativas dos artistas dentro do cenário musical e audiovisual, em geral, podem ajudar a refletir sobre a prática da música experimental no Piauí. Fernanda Paz é uma poetiza e musicista piauiense atuante em diversas linguagens artísticas dentro da cena de Teresina. A artista explica seu interesse na produção experimental:

Durante a quarentena da pandemia de covid 19, comecei a realizar um trabalho de experimentação com sonoridades diversas, principalmente sintetizadores e beats, aliadas ao meu livro de poesias “Bloco de Notas”, logo surgiram convites para participações em lives e posteriormente participações em eventos literários e musicais, além de parcerias com artistas da música (Paz, 2023).

A artista afirma que há alguns anos houve iniciativas de música experimental dentro do cenário de bandas alternativas, mas com poucas ocorrências: “Atualmente essa cena anda bem escassa, não consigo listar bandas ou eventos, apenas alguns poucos artistas trabalhando com experimentalismo, mas mesclando com outros trabalhos mais vendáveis”. Paz explica que a falta de espaços para apresentações e de público dificultam as atuações, “tornando praticamente inviável a construção de uma carreira na área” (Paz, 2023).

Em janeiro de 2024, Fernanda Paz organiza, juntamente com Vivi Rocha Jones, Vitor Cozilos e eu, o evento *Primeiro Show do Ano* (a ser retratado no próximo capítulo). No evento, a artista pôde colaborar e manter contato com os agentes da música experimental de Fortaleza, como Rodrigo Rodriquix que também participou da performance, Lara Lima e Loreta Dialla, integrantes do Aterra Flecha.

Figura 42: Performance no evento Primeiro show do Ano: Fernanda Paz, Vitor Cozilos ao fundo, Vivi Jones ao piano e eu.



Fonte: Do autor

Mesmo com as dificuldades de produzir música independente no estado e a necessidade de ter que se associar a outras linguagens artísticas para continuar ativa, Fernanda Paz tomou a frente na organização do *I Encontro de Experimentalismo Sonoro*. No evento, a artista convidou alguns músicos da cena alternativa para apresentar alguns projetos autorais e improvisações para um, ainda, modesto público.

Figura 43: Cartaz do Primeiro encontro de experimentalismo do Piauí.



Fonte: Fernanda Paz

Diante da falta de iniciativas o suficiente para constituir uma cena consistente na cidade, a contribuição de agentes que não necessariamente são do espaço performático musical merece um destaque para reflexão. Diego Pessoa é oriundo da cena *punk* de Recife (PE) e região metropolitana nos anos 90-2000. O artista relata um pouco da sua atuação na cena alternativa:

Comecei a participar mais ativamente da cena a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Escrevi pra zines, fiz cobertura de vários eventos em blogs e sites da época, ajudei na produção de diversos shows e vi um monte de shows, onde eu comprava cds indie, trocava merch, etc [...] Tudo isso culminou no blog *Hominis Canidae*, criado em 2009 e que tá aí até hoje (Pessoa, 2023).

Diego comenta sobre iniciativas que orbitam a prática de som alternativo e colaborativo na cidade, onde mora desde 2016:

[...] Vivendo por aqui, conheci a galera da Quarto Dimensões, que lança uns experimentos sonoros, eletrônicos, instrumentais, *lo-fi*. O Davi Abel tem um álbum instrumental bacana, a banda Quarto Dimensões que é basicamente ele

e o irmão dele, o Pedro Ben, também lançou umas paradas legais. Tinha um DJ que cola com eles, que o cara até mora em Curitiba hoje em dia, que era bem legal e vi algumas vezes, fiz role junto, etc (Pessoa, 2023).

O divulgador artístico retrata a condição que costuma presenciar em Teresina, no que diz respeito às iniciativas artísticas em música experimental: “hoje em dia tá tudo meio morto e aí surgiu nos últimos tempos o projeto da Fernanda, o *DUNA*” (Pessoa, 2023), e lembra a colaboração entre Paz e o grupo *Quarto Dimensões* explicando que a parceria ajudou a desenvolver a iniciativa do *Sarau Duna*.

Ainda sobre iniciativas nesse contexto piauiense, Fernanda Paz mantém na sua casa um espaço para desenvolver a produção artística colaborativa na cidade. A artista fala sobre o projeto artístico *Sarau Duna*:

O Sarau Duna é esse meu lugar de criação e experimentação que mistura sons, poesia e performances de um modo interligado entre si. Posso dizer que é um projeto solo onde sempre estou recebendo participações para as apresentações, e cada apresentação é uma criação única, só pode ser vista uma vez, não se repete. Sempre me conectei com a música de uma maneira diferente, me interessando por ruídos, tempos quebrados ou elementos inusitados nas canções (Paz, 2023).

Ao falar sobre processo criativo, Fernanda Paz explica como construiu seu *set*:

Uma vez minha mãe trouxe um pedaço de zinco para que eu pudesse remendar uma churrasqueira quebrada, quando peguei naquele material, o som se fez sozinho, lindo e agradável aos meus ouvidos, guardei o zinco porque sabia que usaria em um experimento, geralmente é assim que acontece, qualquer coisa pode fazer som, um batom, um copo, uma sacola, já usei som de papel sendo amassado para a trilha sonora de uma das minhas animações (Paz, 2023).

Heather Dea Jennings começou a se interessar por aparatos eletrônicos através do âmbito familiar, quando o namorado de sua mãe lhe apresentou um sintetizador. Posteriormente, a artista estadunidense fez bacharelado em síntese sonora na *Berklee College Of Music* em Boston no ano de 1992. A artista ressalta que nessa época ainda não mexia com música experimental, apenas quando começou a se interessar sobre “músicas do ⁹⁵[OBJ]. No mestrado, em 1997, a artista foi para Wesleyan University, onde teve um contato com música experimental através do trabalho composicional do curso e de performance, tocando peças de seus colegas. A artista chegou ao Brasil após se tornar mestra e, em pouco tempo, foi lecionar na Universidade Federal de Alagoas. Jennings conta que por volta de 2006 conheceu um aluno

⁹⁵ Jennings explica que com música do mundo que quer dizer música nas tradições populares de vários países.

do curso de teatro da universidade, que estava montando um grupo de música e dança experimental: “Eu disse que tinha interesse, né!? Eu fiquei carente nessa coisa, porque não tinha grupos de música diferentes com quem eu podia tocar”. A artista conta que os trabalhos iniciaram com mais dois músicos e cinco dançarinos:

O nome do projeto era Recursos Humanos. Ele levava a gente para instigar o público em momentos inesperados, a gente foi para vários bairros, no centro e fazíamos apresentações do nada. [...] foi quando consegui mergulhar em coisas livres, não só música experimental, mas improvisação livre. Na época eu queria, mas não cheguei a usar eletrônica, só havia um amplificador com distorção lá (Jennings, 2023).

Mas, com o infeliz falecimento desse artista e a mudança de Heather para Natal (RN), as movimentações que já eram isoladas se tornaram inexistentes. Em Natal, a artista colaborou com artistas do grupo de improvisação livre *Gil*, mas sem a utilização de aparato tecnológico. Nesse caso, o uso de tal aparato ficava por conta das peças autorais da artista. Jennings conta que foi influenciada por grupos de maracatu e percussão no tempo que tocou com o grupo *Pau e Lata*, afirmando que leva muito da percussão para os sons que produz hoje. Heather chegou a colaborar com o grupo paraibano Artesanato Furioso.

Figura 44: Cartaz da apresentação do Artesanato Furioso com participação de Heather Dea Jennings.



Fonte: Arquivo do Artesanato Furioso

Assim como ocorre no Piauí e Rio Grande do Norte, Sergipe possui uma quantidade menor de agentes atuantes no espaço de música experimental. Alessandro Santana é um atuante agente no campo alternativo e experimental sergipano. Sobre sua atuação, o artista comenta:

Minha trajetória na música foi uma coisa meio torta: entre os 09 e 11 anos, comecei a aprender solfejo e clarineta, depois mudando pra trompa numa igreja evangélica que o meu pai freqüentava, mas fui expulso das aulas de música por não freqüentar os cultos. Minha vingança foi comprar uma guitarra. Aos 16 tocava numa banda HC Crust chamada Plasma, depois de passar por algumas outras bandas. Daí não parei mais. (Santana, 2023).

O artista conta que seu início na música experimental, ou música de viagem, como citou também, iniciou ainda nos anos 90, com experimentos em fita k7 e completa: “com o acesso aos computadores e *softwares*, comecei a fazer colagens sonoras e assim começa o protótipo do que seria o Música das Cinzas”. Sobre o projeto *Música das Cinzas*, o artista explica que o primeiro álbum do projeto é um compilado de faixas gravadas entre 1998 e 2004 a partir de materiais “soltos”.

Sobre a cena de música experimental em Aracaju, poucos são os registros que retratam uma diversidade de artistas atuando. Alessandro Santana é direto sobre esse assunto, da possibilidade de existir uma cena de música experimental na atualmente na cidade: ‘Isso não existe por aqui. Não toco com ninguém, além da banda *noisecore* “Olho por Olho” na qual toco guitarra. Entretanto, este ano fiz minha primeira apresentação em Aracaju a convite de um amigo que me chamou para fazer uma improvisação em duo’ (Santana, 2023). CH Malves, que morou e estudou música em Aracaju até 2007 antes de se estabelecer em João Pessoa (PB), discorre sobre a cena de Sergipe:

A cena experimental lá quando conheci estava ligada a performance artística que conheci ao cursar artes visuais, no ano de 2003 até fim de 2006. Como era muito ligado ao cenário hardcore, grind, logo fiquei amigo de Cabelo, que era o único cara que fazia som dito experimental na cidade. Além de ser veterano no curso de Artes, ele tinha a banda Clister, Música das Cinzas e sempre via botando som nas performances da galera. Nesse período pegava muita carona com ele saindo das aulas. Mais tarde fui saber que ele estava ligada à várias bandas *grindnoise* do começo dos anos 90, no qual me debruço no doutorado. Então, pra mim dentro do meu percurso a cena experimental sergipana existe e está ligada as formas de produção vindas do som underground periférico e apontadas para performance (Malves, 2023).

Amostra de produção criativa: aparato tecnológico, processos criativos e selos

Se a colaboração não tem sido suficientemente possível nesses lugares, o uso de tecnologias no processo criativo tem contribuído para que esses artistas possam colaborar em

cenário mais amplo. Faz-se necessário então lançar mão dessa prática referente ao grupo aqui mostrado.

Tabela 5: Aparato tecnológico coletado nos estados do Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, respectivamente.

Artista	Aparato
Fernanda Paz	Instrumentos eletrônicos e Computador (<i>DAW</i>)
Heather Dea Jennings	Objetos Amplificados e Computador (<i>DAW</i> e ambiente de programação: Pure Data)
Alessandro Santana	Guitarra, <i>Sampler</i> e Computador (<i>DAW</i> e Ambiente de Programação)

Jennings disserta um pouco sobre seu processo criativo e performático ao abordar a questão de bulas ou partituras na performance. A artista afirma ter peças de música experimental em que o intérprete precisa da bula para fazer os gestos desejados e cita a partitura acontecimento como referência. Tem peças, entretanto, que Jennings prefere deixar o performer mais livre. Como exemplo, a compositora cita obras em que utiliza programação aplicada à música. Nesse caso, a artista não utiliza bula ou outros tipos de direcionamento, e também não sugere o improvisado ao interpretar a obra, afirmando que a utilização de linguagem de programação (por meio de linhas de códigos pré-dispostos) descaracterizaria a performance improvisada (Jennings, 2023).

Santana (2023) explica o processo criativo do álbum *In Days Like Today I Wanna Die*, o segundo, dentro do projeto *Música das Cinzas*, a partir do instrumentário apresentado na tabela anterior:

Na real o álbum “In days like today...” é composto de uma grande colagem (as 6 primeiras faixas) com vários trechos de Chopin, Villa Lobos a Stockhausen e Penderecky, mexido, mixado com sampler de filme, efeito sonoro, criando um grande mosaico sonoro dentro desse contexto “Dark”. As outras 4 composições restantes são pequenos estudos de manipulação sonora. Tudo gravado em 3 dias num PC 486, verão, calor infernal e o desejo de ver pronto. Aí sim, começa a identidade sonora do *Música das Cinzas* definitivamente. Era esse o caminho. (Santana, 2023).

A página de divulgação do álbum, no *Bandcamp*⁹⁶, tem as gravações originais datadas de 2004 e remasterização em 2022, tem a seguinte descrição sobre o material sonoro: ‘Segundo trabalho do projeto *Música das Cinzas*, este álbum basicamente Dark Ambiente foi gravado

⁹⁶ Ver: <https://musicadascinzas.bandcamp.com/album/in-days-like-today-i-wanna-die>.

em 3 dias no verão de 2004, encarcerado num quarto sujo. Esse é um álbum sobre depressão, remixando e distorcendo músicas alheias”. Sobre o seu processo criativo tanto artístico quanto de pesquisa, o artista explica: “faço meu trampo sozinho, com calma, tomando as direções que individualmente creio que os sons devam tomar”. (Santana, 2023).

2.6. Levantamento de iniciativas.

Como mostrado nesse último tópico, apesar da falta de uma cena em determinados locais, a produção e colaboração de artistas tende a acontecer. Isso tem gerado certa movimentação no cenário e mostra o quão é importante certas iniciativas para a produção artística local. A tabela a seguir, assim como boa parte do conteúdo abordado, faz referência aos lugares, selos, festivais, iniciativas e afins que mais se relacionam direta ou indiretamente com os artistas aos quais manteve correspondência através na colaboração artística.

Tabela 6: Iniciativas coletadas no Nordeste

Iniciativa	Atividade	Organização/ Gestão	Local
Aterra Flecha	Coletivo	Coletiva	Fortaleza (CE)
Abrigo Plataforma	Espaço para Oficinas/ Estúdio de gravação/	Eric Barbosa	Fortaleza (CE)
Barulhinho Delas	Festival	Prefeitura de Fortaleza	Fortaleza (CE)
Casa Absurda	Espaço privado	Independente	Fortaleza (CE)
Centro Cultural Bom Jardim	Centro Cultural	Prefeitura de Fortaleza	Fortaleza (CE)
Estação das Artes	Centro Cultural	Prefeitura de Fortaleza	Fortaleza (CE)
Fórum de música experimental de Fortaleza	Encontro Local	Independente	Fortaleza (CE)
Mercúrio Música	Selo	Independente	Fortaleza (CE)
MIS-CE	Centro Cultural	Prefeitura de Fortaleza	Fortaleza (CE)
Pé Sujo	Estúdio/ Casa de show	Independente	Fortaleza (CE)
Salão das ilusões	Espaço privado	Independente	Fortaleza (CE)
Selo do Século	Selo	Independente	Fortaleza (CE)
Suburbana Co.	Selo	Independente	Fortaleza (CE)
Uliso	Selo	Independente	Fortaleza (CE)
Archidy Picado	Galeria de Arte	FUNESC	João Pessoa (PB)
Artesanato Furioso	Grupo artístico e de pesquisa	Valério Fiel da Costa	João Pessoa (PB)
Radegundis Feitosa	Sala de Concertos	Departamento de Música (UFPB)	João Pessoa (PB)
Fictício	Selo	Independente	João Pessoa (PB)

Trio-Pó-Serra	Grupo artístico e de Pesquisa	Matteo Ciacchi	João Pessoa (PB)
Whypatterns_	Grupo artístico	Matteo Ciacchi, CH Malves e Luã Brito	João Pessoa (PB)
Casa Lontra	Espaço privado	Iniciativa Privada	Recife (PE)
Edifício Texas	Casa de Shows	Pedro Escobar	Recife (PE)
Estranhas ocupações	Selo	Yuri Bruscky	Recife (PE)
Garagem	Casa de show	Iniciativa Privada	Recife (PE)
Iraq	Casa de Show	Independente	Recife (PE)
Boca de Brasa	Sala de concertos	Prefeitura Municipal de Salvador	Salvador (BA)
Casa Preta	Espaço privado	Iniciativa Privada	Salvador (BA)
ESME	Encontro Nacional	Cistiano Figueiró	Salvador (BA)
IHAC-Lab i	Laboratório	UFBA	Salvador (BA)
JACA	Coletivo	Prefeitura Municipal de Salvador	Salvador (BA)
Música Móvel	Encontro	UFBA	Salvador (BA)
Sê-Lo NetLabel	Selo	Edbrass	Salvador (BA)
Encontro de experimentalismo musical -PI	Encontro Local	Fernanda Paz	Teresina (PI)
Fragmentado Lab	Coletivo	Fernanda Paz	Teresina (PI)
Hominis Canidae	<i>Blog</i>	Diego Pessoa	Teresina (PI)/ Virtual.
Badoh Negro Record's	Selo	Alessandro	Aracaju (SE)
ENCOMUN	Encontro Nacional	Departamento de Música (UFRN)	Natal (RN)
Grupo de Improvisação Livre	Oficinas	Departamento de Música (UFRN)	Natal (RN)

3. O que me trouxe até aqui: construção de minha poética composicional e seus desdobramentos na pesquisa.

3.1 Formação

Não me recordo, ao certo, de algum momento em que eu não tenha pensado no som para me expressar, social e artisticamente. Meus primeiros contatos com a música remetem aos anos 2000, observando meu avô Júlio Pinagé tocar samba utilizando uma tampa de cerveja e um abridor de garrafas em momentos de descontração em Fortaleza (CE). Este período também foi marcado pelos meus primeiros contatos com a música erudita através do rádio e programas da TV Cultura, além da escuta de CD's na casa da minha avó materna. Nos anos que se seguiram, tive uma banda de rock ainda de cunho lúdico, com meu primo Yuri Pinagé chamada *Pertubaixon S.A.* Criávamos revistas e personagens imaginários, assim como músicas captadas por gravador de voz que usávamos para alternar melodias de músicas consagradas. Outro contato importante no início da minha aventura musical foram as idas ao Estádio Castelão para acompanhar jogos do Fortaleza Esporte Clube. Nesses momentos não eram raras às vezes em que, incomodado com a quantidade de informações sensoriais, minha atenção se voltava para os sons produzidos no estádio tais como: o canto dos torcedores e as baterias das torcidas organizadas da TUF (Torcida Uniformizada do Fortaleza) e JGT (Jovem Garra Tricolor).

Por volta de 2009, aos 16 anos, me interessei por edições de trilhas para vídeos caseiros, incluindo captação sonora usando celulares para captação e edição. Essas captações eram feitas com dois celulares: cada celular gravava um material sonoro diferente e eu disparava os sons dos dois simultaneamente, captando o material resultante com um gravador analógico de voz Sony. Uma câmera antiga era usada para captar imagens que eram, normalmente, paisagens ou objetos. O resultado desse experimento era uma filmagem com vários *takes* desconexos e o gravador ao lado (da câmera) fazendo a trilha sonora. Por não possuir autonomia no uso de tais ferramentas (os celulares e a câmera eram de parentes meus), essas atividades não puderam ser realizadas com frequência⁹⁷. Não havendo outras opções de fazer música e sem um apoio efetivo, os experimentos ficaram impraticáveis, ainda mais com a iminência do vestibular em minha vida. Fui aprovado no curso de Educação Física em 2010, mesmo já tendo me decidido pela carreira artística. Com a crescente disposição de fazer algo que dialogasse com os meus talentos e minhas vontades, iniciei nesse período os estudos para teclas e violão de modo

⁹⁷ Considero essa fase como algo de extrema importância, uma vez que, por se tratar das minhas primeiras criações, tais experimentos continuaram a me inquietar paralelamente aos estudos tradicionais em música.

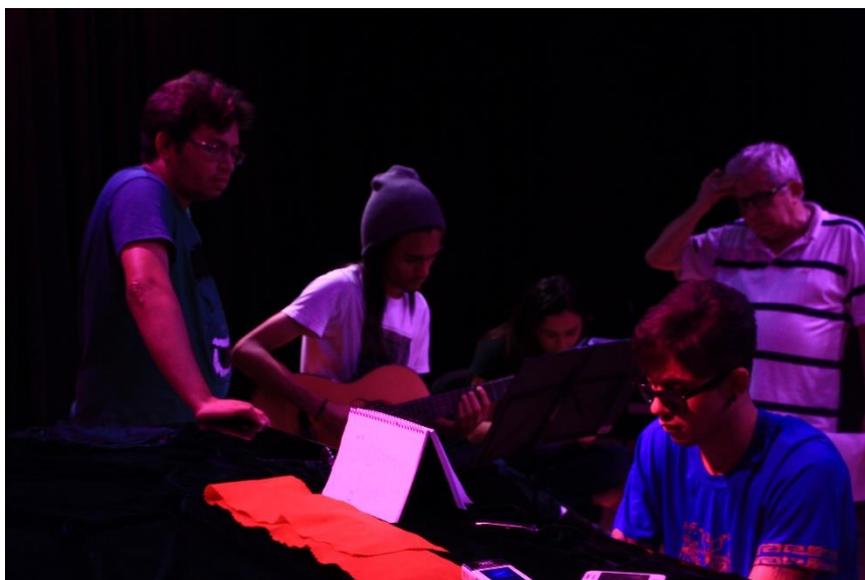
autodidata. Desta forma, abandonei a primeira faculdade para me dedicar exclusivamente à arte por volta de 2012. Nesse período, fui diagnosticado com autismo⁹⁸, algo que equivocadamente omiti por muitos anos.

Após direcionar toda minha atenção para a música, me inscrevi para concorrer ao vestibular da Universidade Estadual do Ceará em 2013, porém não consegui comparecer à prova por conta de um imprevisto. No mesmo ano, integrei a banda “N’ávila”, de rock alternativo e ska, que tocava eventualmente na Praia de Iracema, em Fortaleza (CE). Ao passo em que ia me inserindo no mundo da música como multi-instrumentista, estudava de forma autônoma assuntos como: história da música, teoria musical, poesia, escultura, cinema e pintura. Fui me interessando em desenvolver e apresentar meus experimentos em público e, a partir de 2014, frequentei aulas formais no Conservatório de Música de Fortaleza (após propor, sem sucesso, a diversos professores de música que me dessem aula de graça, pois eu não dispunha de recursos). Esse período (2014-2022), no qual busquei melhorar minha técnica instrumental e composicional e ter contato com outros espaços de música, foi marcado por uma série de experiências de ruptura ideológica na minha trajetória.

Levei alguns meses para perceber que, ao menos naquele momento, viver tocando na noite sem fazer *cover* (que definitivamente não dialogava com meus interesses) era impensável para os produtores de shows. Larguei de vez as atividades como músico de banda para intensificar meus estudos em composição, ainda como autodidata. Consegui permissão de minha família para realizar estudos formais em música, sob a condição de ser no curso de canto, pois supunham que um cantor ganharia mais dinheiro. Ingressei no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno em Fortaleza em 2014 e, apesar de gostar das aulas práticas, me recusava a assistir às aulas teóricas, por dificuldades em me concentrar. Com o tempo, ficou claro que apenas a sensação de estar perto dos pianos me fazia frequentar as aulas do Conservatório que, por norma, considerava demasiadamente tradicionais. Comecei a passar mais tempo compondo escondido ao piano do que em sala, tendo aulas formais, até que colegas me encorajaram a largar o Conservatório e estudar o que eu realmente queria, noutro lugar.

⁹⁸ Nível 1 do TEA (transtorno do espectro autista), que no final dos anos 2000 ainda era direcionado como “síndrome de Asperger”. Posteriormente ao diagnóstico tardio, foi-me revelando um diagnóstico na infância até então desconhecido para mim.

Figura 45: Ensaio na Casa de Vóvó Dedé.



Fonte: Do autor

Ainda em 2014, conheço a pianista Karina Alves de Toledo, hoje minha amiga, que atualmente trabalha na Europa. Após ouvir minhas composições, Karina me convidou para conhecer a Casa de Vovó Dedé, uma escola de música com viés conservatorial situada no bairro da Barra do Ceará. Como não havia aula de composição no espaço e a única professora de piano só lecionava para o público feminino, comecei a estudar violino. O mesmo desdobramento do conservatório se repetiu na escola de música, e comecei a faltar às aulas para tocar escondido nos pianos. Em uma dessas vezes, a professora e cofundadora da casa, Regina Barbosa, me ouviu tocar e me convidou para ter aulas com ela.

No final de 2015, comecei a ter aulas de piano. Me destaquei rapidamente entre os alunos da Escola de Música e recebi uma ajuda de custo para continuar meus estudos de forma mais confortável, visto que nessa época estava morando em um sítio na região de Aquiraz. Em troca, eu ficaria à disposição da Casa para eventuais apresentações ao piano. Entretanto, “Tia Regina” logo percebeu minhas inclinações para a criação musical. Isso se deu pelo fato de que a professora não repreendia as alterações que eu realizava espontaneamente ao tocar obras de Mozart, e, pelo contrário, me incentivava a criar exercícios musicais nesse sentido. Tais alterações consistiam basicamente em mudanças no contorno melódico ou na inserção de melodias criadas por mim nos temas das sonatas. Apesar do apoio de minha professora, a direção de artes da escola previa outro tipo de desdobramento para a minha trajetória e que tivesse um retorno mútuo, algo direcionado à formação do pianista de concerto virtuose ou ao ensino de teoria. Além disso, as solicitações para eu realizar performances de *Jazz* me

incomodavam significativamente. Assim, passei a me negar a realizar tais apresentações e outras atividades da escola de música, ao passo que me aproximava clandestinamente da disciplina "Fórum de Composição" do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará. O mal-estar causado pelas minhas escolhas não foram suficientemente excludentes: tia Regina apoiava e chancelava, sem reservas, o meu modo de fazer música na escola. Em pouco tempo, sob a indicação de minha professora (que dizia, em tons de brincadeira, ser impossível lecionar piano para um aluno que "obviamente" é da composição), prestei vestibular para o curso de música da UECE. Uma curiosidade: por não possuir um portfólio considerado "adequado", fui desencorajado por um dos professores da Direção Artística da Escola de Música a não fazer o bacharelado em composição e tentar ingressar na licenciatura plena.

Prestei vestibular para a Universidade Estadual do Ceará no segundo semestre de 2016, a pedido da minha ex-professora de piano, que via em mim um grande potencial para criação musical. Em 2017, um semestre depois do início de meu curso universitário (período no qual ocorreu uma greve que durou todo o semestre de 2016.2), decidi me desligar definitivamente da Casa de Vovó Dedé e comecei a estudar formalmente na UECE. Seguindo a infeliz orientação de um professor, primeiramente ingressei no Curso de Licenciatura em Música, migrando para o Curso de Composição no ano seguinte, onde tive mais proximidade com músicas de concerto, músicas do pós-guerra europeu e noções de arte sonora. O curso de música da UECE, em geral, enfrentava um momento de crise. No caso da área de composição (que, por tradição, se debruçava exclusivamente ao estudo de procedimentos composicionais), havia uma ênfase na confecção de exercícios básicos desvinculados de uma dimensão artística ou prática. Os professores de composição da época apoiavam a produção autoral dos alunos, mas o currículo do curso, em geral, ainda era eurocêntrico e conservador. Os alunos raramente tinham acesso aos músicos instrumentistas interessados e/ou aptos a realizar a leitura de suas peças e, quando os próprios alunos tomavam a iniciativa de estreitar essa relação, a música nunca era tocada com capricho e interesse.

Tive apenas duas oportunidades de trabalhar com grupos artísticos na universidade, na condição de compositor. A primeira vez ocorreu quando a *Orquestra de Base da Universidade Estadual do Ceará* me encomendou uma peça. A obra não chegou a ser tocada em apresentação, mas ouvi-la por acaso, enquanto saía de uma aula, foi uma experiência ótima. E da segunda oportunidade, traumatizante, foi com um grupo de sopros formado por alunos da UECE que ensaiou minha peça *Maskado* (2017, para 6 flautas) com obras de Beethoven e Prokofiev. Ao tocá-las na Semana Universitária, todas as peças soaram super bem, exceto a minha; eu mesmo demorei alguns minutos para reconhecer a melodia, a harmonia, etc. Essa situação apenas

piorou durante os semestres seguintes, me fazendo refletir sobre a carreira e escolhas na graduação.

Um fator importante e que ajudou bastante na minha formação foi a bolsa para trabalhar com a Orquestra Sinfonia da Universidade Estadual do Ceará em 2018. Apesar dessa bolsa ser direcionada à função de arquivista, o descaso institucional demandava uma função administrativa polivalente (nesse caso, acabei acumulando as tarefas de arquivista, copista, inspetor e montador). Na Orquestra pude aprender mais sobre orquestração, ter contato com instrumentistas e com a regência. Ainda no ano de 2018, passei a dar aulas de piano em escolas de música na cidade. Na universidade, entrei para um grupo de estudos e pesquisa que, entre outras coisas, tratava de assuntos sobre arte sonora com a professora Dra. Lucila Basile. Os encontros aconteciam na própria universidade e envolviam atividades em classe (como discussões de textos, propostas de pesquisa e audições de peças) e de campo (como intervenções sonoras no campus e experimentos audiovisuais). As atividades provenientes desses encontros foram meus primeiros contatos com a chamada música experimental ou algo fora do escopo tradicional, na graduação. Paralelo a essas atividades, no curso de composição, eu me aprofundei em procedimentos composicionais europeus e, especialmente, em música eletroacústica (o que me rendeu uma boa noção sobre técnicas nesse escopo e em música concreta).

Figura 46: Minha apresentação como maestro no festival Eleazar de Carvalho.



Fonte: Do autor

Em 2019, participei do XVII Festival Eleazar de Carvalho, festival que acontece anualmente durante o mês de julho em Fortaleza e concede bolsas de estudos para músicos do Brasil e exterior. Meu intuito ao pleitear uma vaga no Festival era melhorar minhas habilidades como regente e dirigir a orquestra enquanto esta executava alguma peça minha. Entretanto, minhas tentativas de diálogo dentro do Festival tiveram muitos desdobramentos problemáticos. Primeiramente, não houve um espaço para decidirmos qual repertório reger, logo eu não poderia indicar minha peça. O esquema conservatorial que pairava nas aulas ou nas conversas informais era outra coisa que atribulou um pouco a minha participação. Por fim, presenciar o incomodo de algumas pessoas que iam desde a minha aparência (inúmeras tatuagens, roupas largas, cabelo não penteado, brincos e piercing) e personalidade (sem muito contato visual e verbal) até mesmo o descontentamento de alguns visitantes com a cidade (estrutura, músicos locais, entre outras coisas que beiravam a xenofobia), me fizeram criar resistência por todo aquele escopo musical. No mesmo ano, a convite do meu professor de composição na época Dr. Germán Gras, participo do 1º ENCOMUN – Encontro de Música Contemporânea de Natal. Neste evento, tive contato com artistas atuantes da música experimental e contemporânea. Também pude tocar com o grupo de improvisação livre GIL da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) e conhecer futuros colegas como Valério Fiel da Costa, Renê Freire, Thaís Aragão e Heather Jennings. Esse evento foi fundamental para minha carreira como músico,

pois, entre outras coisas, me apresentou a prática da criação musical que já me interessava desde antes da graduação, e que por motivos já citados foram sendo deixados de lado em detrimento de um currículo já pré-estabelecido, porém não muito consagrado.

Retornando a Fortaleza (CE) após o contato com a prática da música experimental em Natal, mesmo que breve, reiniciei os estudos de processos criativos por meio de experimentações com o gravador de voz (desta vez com auxílio de computador, instrumentos musicais acústicos e elétricos). Conciliando o estudo da música experimental com as disciplinas da graduação, no final do ano de 2019 tive minha primeira experiência em concursos de criação musical. Buscando ter minhas peças tocadas (isso só tinha acontecido duas vezes pelos músicos da universidade), reescrevi “*Maskado*” sob o novo título de “*Maskado Prelúdios e declamações nordestinas*” para o VI Prêmio Alberto Nepomuceno de Composição⁹⁹. Pela falta de atividades dentro da música de concerto e a pandemia da COVID-19, a música experimental se tornou uma questão de necessidade. Isso ocorreu pela incerteza da volta de atividades orquestrais presenciais e conseqüentemente de atividades composicionais¹⁰⁰ (ex. fóruns de composição, acesso ao estúdio para testar peças ou contato com instrumentistas para a mesma finalidade). Dessa forma, em 2020, eu precisei compor meus trabalhos ao mesmo tempo que criava meios de reproduzir minhas músicas e promover a carreira artística virtualmente. Essas ações me colocaram em contato com produção musical, design sonoro, performance e, entre outras coisas mais, um processo criativo que cambiou do tradicional momento criativo introspectivo cercado de partituras em papel ou em *softwares* de edição, para ações de gravação e tratamento de áudios, criação de gestos para performar determinada produção de som para a captação e escrita de roteiros uma vez que partituras tradicionais não davam conta de fixar as ideias concebidas. Conforme acontecia a flexibilização da pandemia, fui retornando com as aulas de piano em domicílio com os cuidados necessários. Entretanto, optei por montar meu próprio ateliê de música, passando a dar aulas e morar no local. Esse espaço foi cedido pelo meu professor, Dr. Alfredo Barros, durante o crítico momento pandêmico. Fiz do ateliê não só um espaço para dar aulas, mas também como laboratório para experimentações sonoras e gravações audiovisuais. Nessa época, comecei a estudar com mais afinco *softwares* de edições de áudio e a produzir algumas colagens musicais. Quando as atividades em geral retornaram à normalidade, precisei entregar o espaço e voltei a dar aulas nas escolas de música e particulares. Acabei tendo muitos

⁹⁹ A SECULT-CE demoraria quase dois anos para divulgar o resultado desse concurso. O resultado foi a revogação da premiação porque o edital foi julgado inconstitucional pela Assembleia Legislativa. A peça em questão foi vencedora em sua categoria faltando a confirmação do resultado oficial e a entrega do prêmio por parte da secretaria do estado do Ceará.

¹⁰⁰ *Maskado* representa a dificuldade que foi ter uma peça tocada e estreada em pelo menos mais duas oportunidades, a saber mais na frente nessa dissertação.

problemas com os proprietários(as) das escolas pelos meus métodos de ensino, métodos estes que priorizavam a emancipação e autonomia do aluno em relação ao professor.

Na retomada das atividades presenciais da universidade em 2021, praticamente toda a minha produção consistia em músicas feitas com instrumentos não convencionais (como garrafas de vidro, taças, cadeiras e isopor) ou experimentações com sons pré-gravados processados pelo *software* de edição de áudio *Reaper*. Meu professor de composição nessa época, Dr. Alfredo Barros, notando minha inclinação para a música experimental, tratou de conciliar o currículo pré-estabelecido do curso com atividades de criação sonora (rádio, arte, peças com ruídos e colagem musical). Desta forma, minha produção aumentou exponencialmente e pude decidir com mais segurança o que eu iria fazer da minha carreira artística. No mesmo período, parei de dar aulas de piano para dedicar aos meus estudos.

Figura 47: Homenagem da OSUECE referida a mim.



Fonte: Do autor.

Em 2022, durante o processo de desligamento da orquestra sinfônica, finalizei a peça *Madrigais de Vidro*, que serviu como objeto de análise sobre meu processo criativo no trabalho de conclusão de curso no mesmo semestre. Esta peça, de aproximadamente nove minutos, é um conjunto de sons pré-gravados e tratados em software. O período total de gravação dos materiais durou cerca de dois anos e muitos objetos utilizados foram criados por mim para atingir um certo tipo de som da natureza (ex. toco de árvore sendo arrastada para recriar um som de tempestade). No período em que finalizava o meu trabalho de conclusão de curso, realizava as

provas de mestrado para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). No mesmo semestre, fui agraciado com meu primeiro prêmio no VII Prêmio Alberto Nepomuceno de Composição com a obra *Maskado Prelúdios e declamações nordestinas*, desta vez para “formação flexível”. Apesar de previsto no edital, a peça não foi tocada, encerrando assim a fase de trabalhos com músicas de concerto para focar na minha carreira como músico e pesquisador dentro do escopo experimental.

3.2. Minhas iniciativas em João Pessoa, Teresina, Fortaleza, Recife, Natal, Aracaju e Salvador.

Em 2022, dei continuidade aos meus estudos sobre processos criativos dentro da música experimental. Por meio do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal da Paraíba, fui a campo tendo a região Nordeste como recorte. As iniciativas aqui dissertadas são resultantes de uma série de colaborações que vão desde criação música (ex. faixas de música, sessão de improvisos, confecção de escrituras e videoclipes), passando por trocas de ideias (ex. as entrevistas ou conversas informais) e atingindo até mesmo produção (ex. shows e participação em festivais).

3.2.1. No palco universitário de João Pessoa

Em agosto de 2022, desembarco em João Pessoa (PB) para iniciar minha trajetória e empreitadas pela música experimental do Nordeste. Em pouco tempo, fui apresentado aos músicos que compõe o grupo artístico e de pesquisa *Artesanato Furioso*: Valério Fiel da Costa, CH Malves¹⁰¹, Luã Brito e Matteo Ciacchi. No momento em questão, já na eminência da apresentação com Matthias Koole e o grupo artístico *Whypatterns_* na sala de concertos Radegundis Feitosa (UFPB) em 23 de novembro de 2022 (ver figura 49). Na mesma noite, tocaram ainda Valério Fiel da Costa e Yuri Bruscky.

Figura 48: Matteo e CH Malves performando no ensaio do *Whypatterns_*.

¹⁰¹ Nome artístico de Carlos Henrique de Moraes Alves.



Fonte: Do autor

Minha primeira imersão, na prática, e no estudo, da música experimental na Paraíba, se deu no ensaio (ver figura 48) para o concerto já citado. Estavam neste ensaio, além de Koole e eu, os integrantes do grupo *Whypatterns_* (CH Malves, Matteo Ciacchi e Luã Brito). Dias antes do concerto, fizemos um único ensaio onde pude acompanhar a logística que antecede uma apresentação do grupo. Dentro da lógica do *Whypatterns_*, assim como o que acontece com mais frequência no *Artesanato Furioso*, os próprios músicos participaram da divisão de tarefas que consiste em prover ensaios, fazer divulgações, arranjar equipamentos e acessórios, pensar na estrutura do local, etc. Assim sendo, para além da proposta musical e da sonoridade (no caso do *Whypatterns_* uma perspectiva voltada para o niilismo) é ali nos ensaios e reuniões que acontecem os acordos, trocas de ideias e estratégias do concerto. Para o direcionamento das performances, Matteo Ciacchi confeccionou uma espécie de guia/partitura que contava com linhas do tempo em que cada um teria a sua vez de tocar, entre solos e grupo, os gestos que achassem melhor dentro do set particular.

A instrumentação utilizada dotava de uma grande variação de timbres. CH Malves microfonou a bateria; Luã Brito manipulou alguns *softwares* e eletrônicos; Matteo Ciacchi usou microfones de contato para arrastar alguns objetos no baixo elétrico e usava um pedal de distorção. Mathias Koole utilizou um *set* mais vasto de pedais que estavam conectados à sua guitarra, tocada com um arco de violino. Meu instrumentário contava com um *Theremin* e o próprio arco que tocava alguns objetos microfonados sob um pedal de *reverb*.

Figura 49: Folheto digital para divulgação do concerto do Artesanato Furioso.

ARTESANATO FURIOSO

JOÃOPESSOA-PB

CONVIDA:
MATTHIAS KOOLE
YURI BRUSCKY
MARCO PINAGÉ
WHYPATTERNS_

23.11.2022
SALA RADEGUNDIS
FEITOSA
UFPB
19 HS



PROGRAMA:
A CÔPULA DAS ABELHAS DE FERRO

VALÉRIO FIEL DA COSTA
YURI BRUSCKY
MATTHIAS KOOLE

WHYPATTERNS_

MATTEO CIACCHI
MATTHIAS KOOLE
LUA BRITO
CH MALVES
MARCO PINAGÉ

REALIZAÇÃO

BERLIN 

Gemeinschaft
für Kultur und Europa


PPGM
Programa de Pós-Graduação em Música
UFPB

Fonte: Do autor

O concerto contou com uma diversidade de ferramentas (ver figura 50). Yuri Bruscky utilizou retroalimentação e síntese analógica para produzir ruído. Valério fiel da Costa utilizou uma gama vasta de objetos que foram microfonados e amplificados. O público geral presente foi de aproximadamente 40 pessoas, que se manteve desde o começo até o término da apresentação. Logo em seguida, foi a vez da minha participação com Matthias Koole e *Whypatterns_* (que utilizaram os aparatos tecnológicos já descritos anteriormente). Apesar de já ter trabalhado com colagem musical, efeitos sonoros, ruídos entre outros elementos de forma planejada, a atmosfera do concerto me fez optar pela improvisação livre. Fazer uma performance de *noise* logo na minha chegada foi algo especial não só pela estética, mas por perceber que é possível constituir público e fazer apresentações em ambientes tradicionais sem precisar abdicar dos meus princípios técnicos e estilísticos.

Figura 50: Últimos direcionamentos após ajustarmos o palco para a apresentação em seguida.



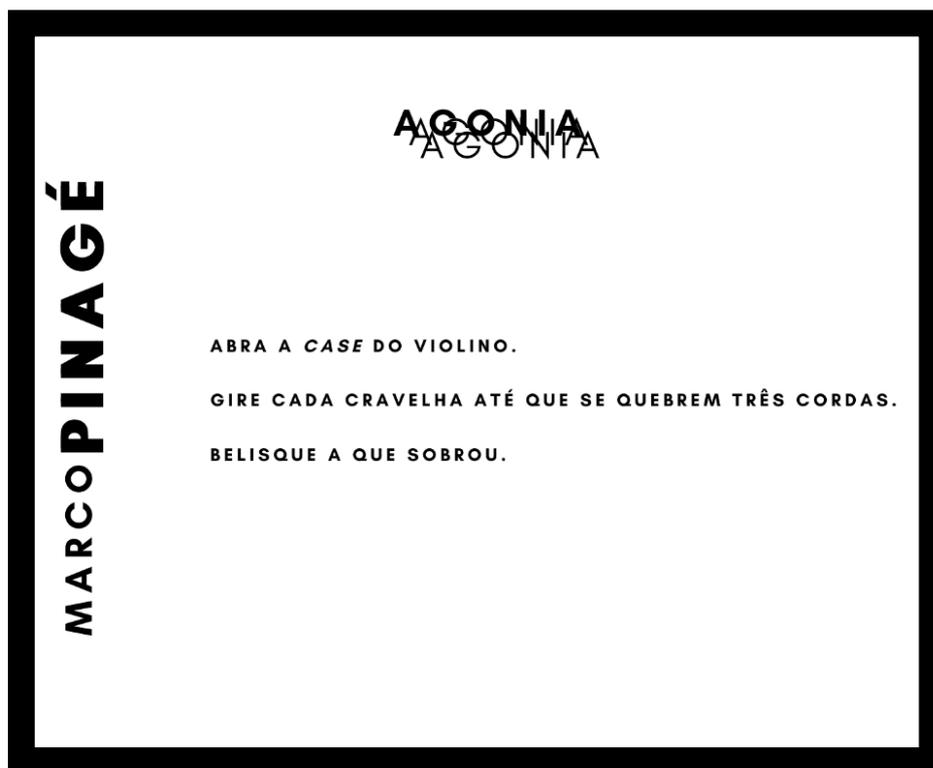
Fonte: Katarine Laroche

No mês seguinte, dezembro, o Artesanato Furioso se apresentou no Espaço Cultural, onde fiquei na produção ajudando nas montagens e desmontagens de palco. Valério Fiel da Costa e Matteo Ciacchi fizeram a performance de abertura de *Sereias*, em que foram usadas cerâmicas, dentre outros objetos microfônados. Por estar ajudando na produção do concerto, pude acompanhar e analisar as apresentações para refletir depois. Nesse mesmo concerto, CH Malves performou uma peça de Valério Fiel da Costa intitulada *Te ouço claramente*.

No final de 2022, viajei para Fortaleza (CE) para dar continuidade ao trabalho de campo. Nesse tempo, recebi uma encomenda de Rui Chaves, colaborador e curador do selo *Berro*, para produzir uma faixa que integraria o álbum *Make it Heard volume V*. O selo *Berro* é uma iniciativa do *NuSom* – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP lançada em 2019 e o *Make it Heard* são álbuns produzidos por Fernando Iazzetta e Rui Chaves a partir dos textos publicados no livro *Making it Heard: a History of Brazilian Sound Art* (2019). Assim sendo, criei “*Agonia*”, uma peça para violino microfônado e amplificado onde os sons resultantes das ações do intérprete são processados em *DAW*. A peça faz alusão a algumas situações que presenciei nos locais onde estudei, quando os alunos sofriam uma demasiada pressão para manter seus violinos afinados. Deste modo, quem toca a peça deve afinar cada cravelha do violino até que se quebrem três das quatro cordas e, em um ato satírico, deve fazer um *pizzicato* ou beliscado na corda que sobrou. Para esse trabalho, pensei numa “partitura-acontecimento¹⁰²” (ver figura 51) e convidei CH Malves para performar a obra.

Figura 51: Partitura de “*Agonia*”.

¹⁰² Referente ao grupo *Fluxus*.



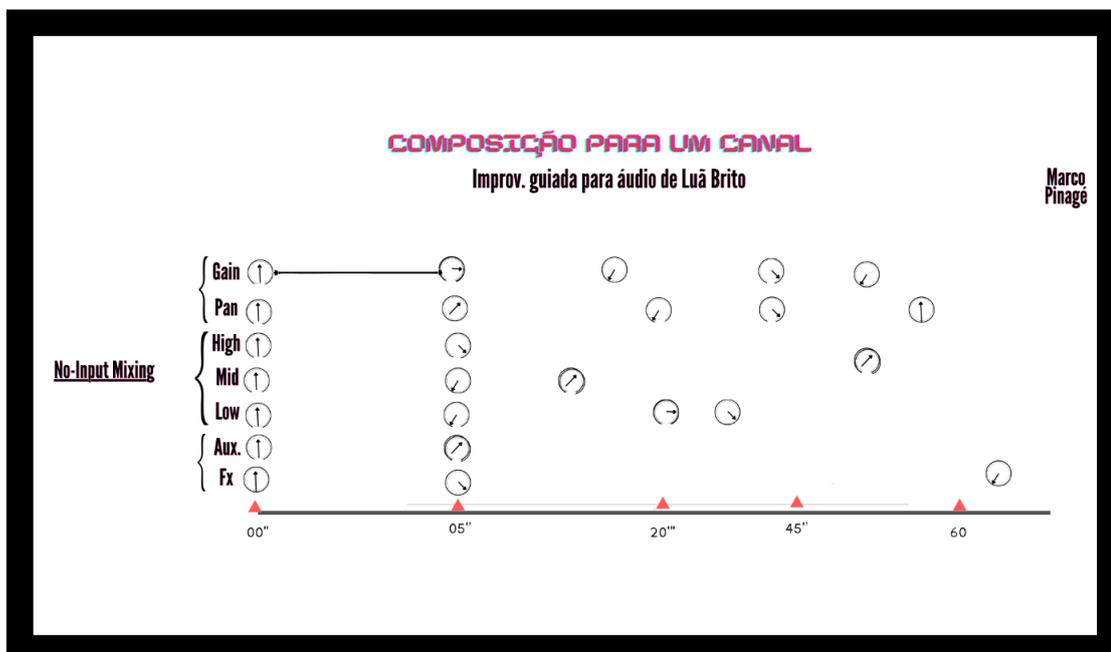
Fonte: Do autor

Na performance que resultou na gravação, os sons que eram produzidos através do *case* e da madeira do violino foram amplificados sem o suporte dos efeitos da mesa de som. Optei por não utilizar eletrônica porque não havia muito tempo para organizar os efeitos pretendidos antes do envio da peça. Assim sendo, logo fizemos uma versão de menor duração e aparato tecnológico da faixa. CH Malves microfonou o violino externa e internamente usando microfones comuns e de contato, vale lembrar que tal performance poderia partir o violino ao meio por conta da pressão das cordas. Esta foi minha primeira colaboração em João Pessoa (PB).

Em abril, ao voltar para João Pessoa (PB) do trabalho de campo em Fortaleza (CE), participei do *#30dias30beats*. Esse projeto, idealizado em João Pessoa (PB) em 2018 pelo Dj Daniel Jesi, acontece de forma online e reúne diversos artistas com a proposta de mostrar um som de curta duração sob suporte tecnológico. Na ocasião, como será mostrado posteriormente nos devidos subtópicos de cada cidade, utilizei o projeto para colaborar com artistas de Fortaleza (CE), João Pessoa (PB), Recife (PE) e Aracaju (SE) como uma das formas de produção artística colaborativa. Em João Pessoa, colaborei com Luã Brito, em uma faixa com duração de 01'05'' (Um minuto e cinco segundos) na qual o artista usou algorítmico randômico através do *software Pure Data*. Luã Brito também produziu o *Beat* que acompanha a minha parte e dialoga com a proposta do projeto. Eu utilizei uma mesa de som baseada na técnica *No-*

Input Mixing, onde fiz um esboço da configuração desejada e disposta em uma linha do tempo (ver figura 52).

Figura 52: Direcionamento para colaboração com Luã Brito.



Fonte: Do autor.

Em maio, o grupo Artesanato Furioso fez um concerto na galeria de arte Archidy Picado (ver figura 53). Esse concerto fez parte da programação artística do colóquio da Universidade Federal da Paraíba e contou com a participação de alguns alunos da graduação em música (Francisco Macena, Pedro Bezerra, Thiago Leite e Gabriel Sena). A apresentação foi dividida em três grupos que tocaram primeiramente de forma separada e, em outro momento, fazendo uma espécie de *tutti*. Tocaram também nesse dia: Valério Fiel utilizando instrumentos convencionais; Matteo Ciacchi utilizando seu baixo elétrico, amplificado e tocado por objetos como escovão e pote de alumínio sob efeito de pedal de *delay*; Didier Guigue, usando *softwares* de áudio controlados pelo tablet e eu com isopor amplificado por microfones de contato e arco de violino microfonado, fizemos uma performance onde dialogávamos com nossos aparatos tecnológicos. CH Malves performou, solo, *Te ouço Claramente* usando microfones de contato na região da própria cabeça, até mesmo por dentro da boca, conectados numa mesa de som para 4 canais.

Figura 53: Folheto de divulgação para a apresentação do AF.



Fonte: Do autor

A respeito do material sonoro, Valério Fiel e Matteo Ciacchi confeccionaram uma partitura enquanto os músicos convidados tocaram acordes sobrepostos nessa estrutura. CH Malves utilizou partituras que continham indicações a serem lidas no momento da apresentação. Didier Guigue utilizou efeitos e faixas sonoras pré-editadas e eu utilizei um arco de violino microfonado para tocar no isopor também microfonado e, além disso, tocava eventualmente a mesa de som retroalimentada.

A logística do concerto foi pensada para o seguinte direcionamento: cada performance pôde ser apreciada em um ponto específico do local da apresentação, visto que o público ficava se movimentando dentro do local, entre as performances. Assim como acontece na maioria das apresentações, Valério Fiel acolheu o público no início e apresentou todo o grupo ao final do concerto. Kate Larrouche ficou a cargo das fotografias nas apresentações, enquanto Luã Brito ficou na parte de produção e assistência técnica. Nesse concerto em específico uma equipe de audiovisual filmou a apresentação, que está publicada na plataforma de vídeos do *YouTube*¹⁰³.

Na segunda metade do mês de julho, Matteo Ciacchi e eu participamos da segunda edição do Festival *Pluresons*. Esse festival reuniu artistas do mundo todo para interagirem em

¹⁰³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dzg-uFKzsTs&t=2067s>.

masterclass e concertos realizados entre 25 e 31 de julho e contou com o apoio do governo do estado.

O evento é uma realização da Associação Cultural Coletivo Plurisons e contará com o apoio do Governo da Paraíba, por meio da Secretaria de Estado da Cultura (Secult) e da Fundação Espaço Cultural (Funesc), Sesc Paraíba, Universidade de Austin (Texas), Universidade Federal da Paraíba, Ministério da Cultura da França e Embaixada da Suíça (Paraíba, Governo¹⁰⁴, 2023).

A importância desse evento na minha jornada se deu não só pela quantidade de situações adversas, mas também pela oportunidade de fazer música experimental com pessoas do mundo todo. Entretanto, a proposta inicial do grupo que ministrava as reuniões e ensaios era fazer improvisação livre sob suporte de objetos e instrumentos tradicionais acústicos. CH Malves, Matteo Ciacchi e eu fomos conferir, de última hora, as propostas do festival, ainda que sem uma preparação prévia. Desta forma, nos juntamos aos demais artistas para o primeiro ensaio e imediatamente passamos pelo primeiro desafio: não levamos instrumentos musicais, dificultando nossa participação na tocada.

A iniciativa no primeiro encontro foi mexer com modelos onde houvesse diálogos entre os instrumentistas de forma improvisada, instrumentos esses que iam do violão clássico ao saxofone, passando por clarinete, guitarra e piano. Para não ficarmos de fora, o nosso desafio foi pegar o que tínhamos de objetos disponíveis ali mesmo no Auditório Gerardo Parente na UFPB. Matteo Ciacchi posicionou-se ao lado de um tambor de percussão, juntou algumas moedas e as colocou num recipiente e aguardou o início do ensaio. CH Malves fez o mesmo movimento, porém utilizando baquetas e marimba. Eu peguei algumas lixas de unha (usadas por violonistas) que estavam por ali perto e completei meu *set* com a estante de partitura e as chaves de casa juntamente com as do carro de Matteo Ciacchi. Esses gestos impactaram, em níveis diferentes, os demais músicos participantes que se proporiam a arriscar mais em seus gestuais. Ao decorrer dos encontros, o meu instrumentário foi sendo alterado conforme as circunstâncias dos ensaios, como a logística de precisar levar os equipamentos até a universidade para tocar.

Após o primeiro contato com o grupo, inseri no segundo ensaio um isopor amplificado tocado por um arco de violino e uma kalimba, que eu manipulava com um brinquedo. No ensaio seguinte, tive a ideia de inserir também uma flauta chinesa feita de bambu, aproveitando que muitos músicos ali usavam instrumentos acústicos sem a assistência de um suporte tecnológico para improvisar. Meu *set* ficou definido com flauta de bambu, mesa de som retroalimentada,

¹⁰⁴ Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/governo-da-paraiba-apoia-evento-internacional-de-musica-em-joao-pessoa>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

arco e isopor microfonados, kalimba com esqueleto de brinquedo e as próprias estantes de partituras microfonadas e chaves.

Figura 54: Ensaio com os músicos do festival.



Fonte: Do autor

Durante os ensaios (ver figura 54), na busca de soluções para tirar o som improvisado, o grupo buscou reproduzir gestos técnicos em comum na performance. Alguns músicos, que antes improvisavam dentro do conceito de alturas definidas, começaram a procurar outras soluções sonoras nos seus instrumentos. O violonista, por exemplo, fez alguns gestos de arranhar as cordas do violão para produzir ruídos, assim como o clarinetista, em dado momento, usou um cano de PVC de construção para produzir sons harmônicos.

Figura 55: Noite de apresentação no festival. Da direita à esquerda: Matteo Ciacchi e eu em apresentação com a turma de improvisação do festival.



Fonte: Do autor

A noite da apresentação do grupo coincidiu com a data do meu aniversário, algo que nunca tinha acontecido. Desta forma, a data do concerto tomou um ar de especial, me motivando para a performance. A apresentação aconteceu na sala José Siqueira no Espaço Cultural e teve um modesto público que se restringiu aos participantes do festival e alguns amigos ou admiradores. Os músicos do próprio festival usaram seus instrumentos (ver figura 55), onde apenas a guitarra (sob suportes de pedais, amplificadores e celular) e o piano (sob o suporte do aparelho *e-bow*) tiveram algum aparato eletrônico nas suas performances. Matteo Ciacchi utilizou um baixo elétrico com pedal de distorção e eu utilizei meus aparatos tecnológicos já citados anteriormente. Uma curiosidade é que momentos antes da apresentação, na passagem de som, um dos músicos que ministrava a oficina não resistiu ao grupo ali disposto no palco e experimentou reger a performance. O concerto foi bem tocado e sem regência, tudo o que foi ensaiado funcionou. Ademais, algumas pessoas se sentiram curiosas e vieram ao palco para conversar com os músicos. Algumas perguntas foram sobre minha formação e sobre o manejo da mesa de som retroalimentada, por exemplo.

Figura 56: Encarte do show do AF.



Fonte: Do autor

Entre o final de agosto e o começo de setembro do mesmo ano, o Artesanato Furioso iniciou os preparativos para o concerto na Radegundis Feitosa (ver figura 56). Esse certamente foi o concerto mais planejado que participei com o grupo, havendo reuniões presenciais e virtuais para escolher repertório, posições no palco e outras ideias em geral. Na primeira reunião, decidimos a posição dos músicos no palco, a setlist (que contava com três peças, a saber: Cartas ao Medievo, Árvore de Natal, Te Ouço Claramente e uma improvisação livre) e a disposição das performances durante o concerto. As outras reuniões foram entre os músicos e suas respectivas performances em outras localidades.

Figura 57: Preparação para a performance do AF. Da esquerda à direita:

Eu, CH Malves e Didier Guigue.



Foto: do autor.

CH Malves, Didier Guigue e eu nos reunimos para discutir como seria a performance de *Cartas ao Medievo* e para decidirmos a intervenção de Didier Guigue na peça. A reunião foi bastante produtiva, onde estabelecemos os momentos em que os sons de Didier Guigue entrariam, assim como aspectos técnicos. Também foi decidida a entrada e saída das partes de cada um dos integrantes, além da altura e efeito das linhas de áudio. Ademais, passamos o som algumas vezes e debatemos com CH Malves as melhores entradas para o tímpano. Durante a semana, houve reuniões, Valério Fiel da Costa e CH Malves se encontraram para negociar a performance em geral da peça, como texto, posição de microfones, gestuais. Didier Guigue, Duo Bravia e Valério Fiel da Costa se encontraram para ensaiar e resolver alguma eventual pendência na peça de Didier Guigue.

Figura 58: Ensaio do Trio pó de Serra. Da esquerda à direita: Eu, Carolina Guimarães e Matteo Ciacchi.



Fonte: Do autor.

O Trio Pó de Serra, que também faria parte do concerto, se reuniu pela primeira vez no dia 31 de agosto, no Auditório Gerardo Parente. Este ensaio serviu para nos conhecermos melhor musicalmente e identificar possíveis pendências na performance e no instrumentário. A segunda reunião aconteceu dia 09 de setembro, em um estúdio de música no bairro de Mangabeira, em João Pessoa. A proposta de Matteo Ciacchi era que fizéssemos improvisos explorando toda a sonoridade possível dos instrumentos considerados como tradicionais ao forró. Desta forma, o primeiro ensaio serviu para explorarmos as sonoridades das nossas performances tanto individualmente como enquanto grupo. Carolina Guimarães, de forma improvisada, usou o meu pedal de distorção na rabeca e explorou o uso de acordes arpejados e dos harmônicos. Matteo Ciacchi microfonou a zabumba e usou um pedal de *delay* para o efeito necessário, e eu microfonei o triângulo e preendi algumas ligas de elástico nele sob o efeito do pedal *reverb*.

Figura 59: Palco montado para a apresentação do Trio P6 de serra dentro do concerto do AF.



Fonte: Do autor

Isso posto, no dia 14 de setembro o concerto aconteceu na sala de concertos Radegundis Feitosa na Universidade Federal da Paraíba. Certamente foi uma das minhas participações com o grupo onde mais percebi a presença do público. A disposição dos músicos preencheu todo o front do palco (ver figura 59) de forma que cada um se enxergasse na performance. Esse concerto teve uma configuração parecida com a do concerto de junho na Galeria de Arte Archidy Picado. Isso ocorreu pelo fato de haver uma transição na passagem de uma obra para outra sem que os músicos tivessem que deixar o palco. Cada performance realizava uma transição para a próxima apresentação, fazendo com que o público pudesse acompanhar o show sem pausas, música após música. Valério Fiel da Costa ficou na direção do concerto, auxiliando e sendo auxiliado por Luã Brito, que configurou e supervisionou a mesa de som, Kate Larrouche que fotografou esse evento.

O show iniciou com minha peça *Cartas ao Medievo*, com participação de Didier Guigue na eletrônica e CH Malves nos tímpanos. A peça é uma colagem musical feita nos *softwares* de edição de áudio *Reaper* e partitural *Sibelius*. Nela, eu reúno três corais de Bach (BWV 253-255) e os reproduzo no computador conectado na mesinha de som. Então, escolho momentos

das peças onde vou distorcer utilizando a mesa de som retroalimentada, criando um efeito de distorção nas obras de J.S. Bach. Também me utilizo de vários sons pré-gravados e os tratos em *DAW*, sobrepondo em camadas e criando em determinados momentos diálogos entre as faixas, e em outros momentos a ausência de diálogos e densidade a partir da massa sonora. Essa prática de utilizar sons captados remete ao meu início de trajetória e por isso cada som que gravo tem um significado afetivo para mim. Em *Cartas ao Medievo*, captei sons do Terço da misericórdia que acontece dentro do espectro religioso no mundo inteiro. E em *Fortaleza* passava na rádio FM. Eu via e ouvia minha avó, e outras senhoras da rua onde cresci, acompanharem tal paga religiosa com um certo medo da sonoridade daquilo tudo. Para a intervenção sonora na peça, Didier Guigue acrescentou algumas faixas também tratadas em *DAW* que também remetiam a uma obra de Bach, *A Paixão Segundo São João*.

Posteriormente, a apresentação segue com as irmãs do *Duo Bravia* e Didier Guigue tocando *Árvore de Natal*, de Didier Guigue. Na performance, o duo de violoncelos tocava alguns sons harmônicos contidos nas partituras feitas pelo compositor. A peça possuía também alguns textos, poemas, lidos no momento da apresentação, projetados numa grande tela branca. O aspecto visual e performático foi de grande impacto. CH Malves apresentou em seguida a peça *Te Ouço Claramente*. O artista aproveitou o ambiente da apresentação anterior e dá início à performance da peça de Valério Fiel. Todo o caos gradual que vai se formando dialoga bem com as duas obras apresentadas anteriormente, proporcionando um final também idiomático à apresentação que se seguiu.

No encerramento do concerto, o Trio Pó de Serra contou com Carolina Guimarães na rabeça, Matteo Ciacchi na zabumba e eu no triângulo. Antes do concerto, via mídias sociais, algumas pessoas me questionaram se tocaríamos forró ou música experimental à medida que respondi “os dois”. A performance começa com alguns gestos arrastados entre arco e rabeça, lápis de escrever e triângulo, baqueta e zabumba. Carolina Guimarães inicia fazendo alguns harmônicos suavemente, enquanto eu entro fazendo gestos no triângulo e Matteo Ciacchi entra fazendo gestos graduais na zabumba. Depois de toda uma sessão com dinâmica suave, eu comecei a mexer nas ligas elásticas que passam o efeito de baixo acústico. Matteo Ciacchi usa as bolinhas de gude no instrumento de percussão, dando mais atividade rítmica para a performance, e Carolina Guimarães produz mais ruídos na rabeça. A peça encerra depois de um forte adensamento da sonoridade cortada pelo som de triângulo. Essa percepção que obtive no ensaio foi bem recebida pelos colegas e conversou bem com a proposta do trio, o som do triângulo nos moldes mais tradicionais, divergindo de tudo o que a peça apresentou ao longo de quase quinze minutos. Após o concerto, como é de costume, atendemos ao público curioso e instigado enquanto ainda desmontávamos o palco e os equipamentos. O pós-show teve como

destino, quase que ortodoxo, o bar mais próximo para confraternizar e falar “do quão as coisas funcionaram bem”, como diz Valério Fiel da Costa.

Na segunda semana de outubro, um concerto do Artesanato Furioso no Espaço Cultural encerraria a temporada de 2023. Entretanto, por se tratar das comemorações da semana das crianças, as negociações entre o Artesanato Furioso e FUNESC, órgão público sem fins lucrativos que gerencia o espaço cultural, foram complicadas. Com auxílio de Valério Fiel da Costa, CH Malves e eu partimos para sanar a situação. CH Malves teve uma reunião pela manhã com a direção organizadora, onde a mesma informou ser praticamente impossível conseguir horário. Eu fui pela parte da tarde, fazer registros fotográficos do local onde aconteceriam as apresentações e enviar para o grupo avaliar as melhores formas de dispor o concerto. E no final da visita técnica, tive uma reunião com a organização responsável pelo espaço para outra tentativa. Entretanto, devido à alta demanda, não seria mais possível a realização do concerto de outubro.

Em 10 de dezembro, a faixa gravada da performance feita pelo Trio Pó de Serra, em setembro de 2023, entra na lista de obras selecionadas para a *playlist* “CEASEFIRE NOW”. As 107 obras selecionadas são de 23 países diferentes e foram lançadas pela gravadora *Seminal Records* em parceria com outras gravadoras como *l___kw*, *Orange Cliff Records* e *Stock Records* e o coletivo *Decolonoize Berlin*.

3.2.2. Interações com a cena de Fortaleza:

Cheguei a Fortaleza no dia 23 de dezembro de 2022 para a realização do trabalho de campo, iniciando as colaborações em janeiro de 2023. Separei os primeiros quinze dias do mês para uma pesquisa documental sobre o campo em que eu iria atuar, visto que muitas coisas tinham mudado na cena musical da cidade. Aproveitei também para fazer alguns contatos através das plataformas sociais ou e-mails, acertando algumas colaborações para os dias que se seguiriam. Nas duas últimas semanas de janeiro, fiz algumas intervenções sonoras pela cidade com amplificador, isopor e arco de violino microfônados. Aproveitei para captar alguns sons das praias do litoral do município de Aquiraz (CE), que serviram como materiais para compor meu arcabouço de sons.

Dos dias 07 a 11 de fevereiro, participei da oficina “Corpo, som e escuta expandida” no Museu da Imagem e do Som, o MIS Ceará, ministrada pela artista atuante da cena experimental da cidade, Loreta Dialla. A artista instigou diversos processos criativos através do trabalho corporal e vocal, trabalhando com aproximadamente 15 pessoas (a depender da frequência diária dos participantes) de diversas formações artísticas. Ainda nesse encontro, pude conhecer

e rever alguns músicos da cena experimental de Fortaleza, como Vivi Rocha Jones, Clau Aniz, Ruído Preto e Clarice Aires.

Durante esses encontros, os participantes tiveram contato com a criação por meio de poesias, dança, música, meditações e conversas. A maioria dos processos criativos possuía um viés de experimento, que transitava entre improvisos e uma espécie de guias textuais. Também foram utilizadas imagens para direcionar as performances e criações, uma espécie de guia partitural. Loreta Dialla também usou alguns osciladores de voz para fazermos as performances e, em outro momento, levamos alguns objetos para produzir num viés não tradicional da música. Também pude fazer performances em que regi e fui regido pelos demais artistas, que consistia em dois músicos se guiarem pelos gestos de um terceiro (o regente) fazendo melismas vocais, ruídos, batidas entre outros sons. Acompanhando essa oficina, pude testemunhar o empenho dos artistas em apoiar as atividades dos demais músicos da cena quando estes têm uma oportunidade de ministrar aulas, fazer oficinas, divulgar shows e colaborar artisticamente também. As partituras de acontecimentos que produzi nos encontros serviram de base para a construção de outras peças posteriormente, assim como o trabalho com o uso do corpo, servindo de instrumento para experimentações.

Figura 60: Apresentação de Marta Aurélia à esquerda e de Clau Aniz à direita.



Fonte: Do autor

No dia 25 de fevereiro, prestigiei a quarta edição do festival *Barulhinho Delas*. O evento, que tem como protagonistas as mulheres da cena artística independente de Fortaleza, aconteceu na Estação das Artes, no centro da capital cearense. Além de confraternizar com os artistas com os quais eu já havia colaborado na oficina da semana anterior ou em tempos de universidade. Desta forma, pude reencontrar outros colegas da cena experimental da cidade, dentre eles Uirá dos Reis, Vitor Cozilos e Marta Aurélia.

Diversos processos criativos foram demonstrados nas apresentações de Clau Aniz (em que tocaram Clarise Aires e Ruído Preto com produção de Loreta Dialla) e Marta Aurélia (com as participações de Vitor Colares e Uirá dos Reis). Marta Aurélia abriu a tarde de shows tocando músicas autorais intercaladas com alguns sons pré-gravados de Uirá dos Reis e dos ruídos dos pedais e da guitarra de Vitor Colares. O mesmo aconteceu posteriormente no show de Clau Aniz, desta vez houve grandes seções de improvisações com sons sintetizados sob efeito de *reverb*. Curiosamente, as duas artistas fizeram performances que dialogavam entre o rock alternativo e ruído dentro da lógica experimental. Ao final desses encontros, combinei com os artistas citados uma série de apresentações e colaborações, tratados mais adiante ainda neste subtópico.

Figura 61: Eu (em destaque) em colaboração com Eric Barbosa (ao fundo).



Fonte: Do autor

Dois dias depois, em 27 de fevereiro, visitei o abrigo plataforma do músico Eric Barbosa. Na ocasião, o artista me mostrou todo o instrumentário que o acompanha nas diversas performances, criações e estudos que fez por todo o estado do Ceará e pelo Brasil. Eric Barbosa demonstrou cada aparato tecnológico e instalações que tem feito ao longo dos anos. Entre essas criações estão microfones de contato, esculturas sonoras, pedais de efeito, entre outras coisas. Eric Barbosa também me apresentou como constrói seus aparatos tecnológicos, mais precisamente um microfone de contato que tomei para estudo.

Entre outros aparatos tecnológicos do Abrigo Plataforma, havia muitos objetos do cotidiano, como regador, gaiolas e painéis sonorizadas. Eric Barbosa instalou por todo o lugar diversos sensores que emitem som no mais leve contato ou aproximação curiosa. Uma dessas instalações, *Ponto de Corrente* (2022), faz parte do acervo “*Ilê asé Ogun já*”. A obra consiste em sensores postos nas velas que, quando acesas, emitem sons caso sofram perturbações e contatos.

Figura 62: Instalação sonora de Eric Barbosa.



Fonte: Do autor

Gastamos um considerável tempo experimentando essa instalação antes de irmos tocar no estúdio. No improviso, Eric Barbosa utilizou linguagem de programação *Sonic Pi* para gerar sons de forma automática e colocou para tocar um LP que continha narrações de Patativa do Assaré. Simultaneamente, o artista fazia alguns sons no teclado sintetizador enquanto eu recitava algumas palavras em um microfone embutido numa concha do mar que Eric Barbosa construiu. Posteriormente, microfonei um cavaquinho e fiz alguns gestos para produzir ruídos.

No mês de março, visitei o *homestudio* de Uirá dos Reis na Serrinha, bairro da periferia de Fortaleza (CE) nas proximidades da Universidade Estadual do Ceará. No local, Uirá dos Reis me apresentou aos seus equipamentos e suas metodologias para os processos criativos que fazem parte do seu escopo artístico. O artista me mostrou algumas composições que possuía no seu computador e foram feitas sob suporte de *DAW* e de sons pré-gravados. Posteriormente, fizemos uma improvisação em que eu microfonei alguns objetos e Uirá dos Reis tocou em um aparelho eletrônico, um *sample* Roland SP 555, e depois fez alguns ruídos na guitarra sob efeito do pedal de distorção.

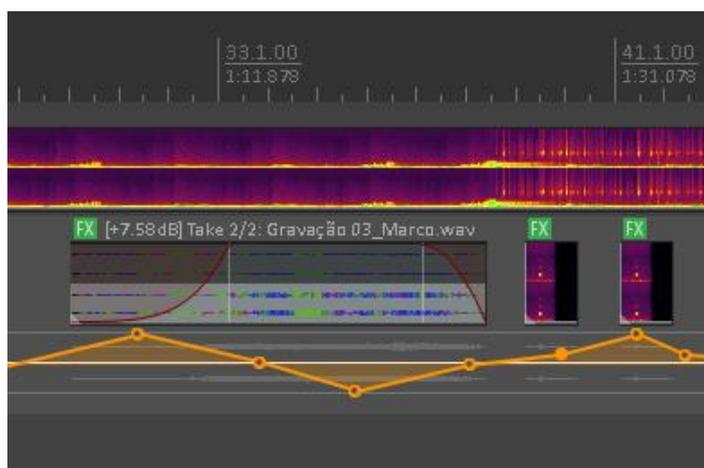
Figura 63: Minha colaboração com Uirá dos Reis (à direita).



Fonte: Do autor

Nos dois meses seguintes, continuei mantendo contato com Uirá dos Reis em prol de uma colaboração para o festival #30Dias30Beats. Durante as conversas, planejamos as escolhas dos materiais e suas disposições dentro da faixa musical. Inicialmente, a ideia era uma composição curta, de um minuto para o festival, entretanto, acabamos por concordar que os materiais utilizados poderiam render uma faixa bem maior. Deste modo, a peça terminou com 06'34" (seis minutos e trinta e quatro segundos) onde eu recortei um minuto para enviar ao festival.

Figura 64: Espectrográfico da peça resultante com Uirá dos Reis.

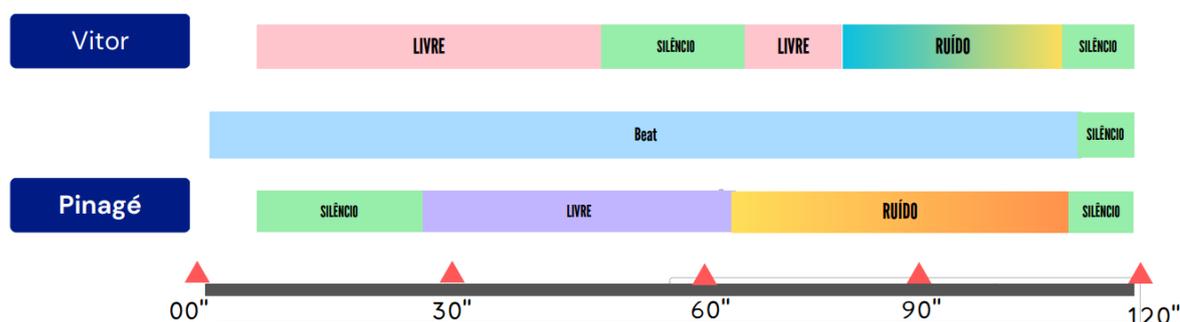


Fonte: Do autor

A composição continha áudios pré-gravados por Uirá dos Reis que seguiam uma métrica, fazendo alusão a um *beat* na vertente do *tecno*. Minha parte dava conta de sons pré-

gravados também tratados em *DAW*, no *software* de edição de áudio *Reaper*. No que diz respeito à gravação desses sons, eu utilizei as mãos para rasgar uma roupa de cama velha e algumas folhas para obter esse efeito de rasgado. Também usei um *Theremin* para produzir sons de sirene e utilizei uma gravação não muito antiga de gemidos na extensão soprano para finalizar a peça.

Figura 65: Direcionamento partitural, resultado da minha colaboração com Vitor Cozilos.



Fonte: Do autor

Ainda em abril, e pelo mesmo festival, colaborei com o músico compositor Vitor Colares. Para a composição, que deveria ser curta, pensei em eventos de baixa probabilidade. Minha ideia foi criar uma partitura temporal contendo alguns direcionamentos para Vitor Cozilos e para mim, sendo esses gestos intercalados por uma faixa contendo um *beat* composto por uma linha de baixo elétrico. Usei três direcionamentos básicos para a performance das gravações de áudio, sendo eles os gestos: “livre”, “silêncio” e “ruído”, pré-dispostos na partitura.

Vitor Cozilos gravou uma faixa que envolveu o improviso de um texto de sua autoria. Eu fiz uma espécie de colagem com alguns áudios coletados de vídeos da plataforma digital *YouTube*. Os áudios correspondiam aos discursos provenientes de ideias pró-América latina do escritor de nacionalidade argentina Julio Cortázar (1914-1984), do ativista norte-americano Malcolm X (1925-1965) e do professor e ministro dos direitos humanos Silvio de Almeida (1976). Para o ruído contido na minha parte, utilizei uma faixa de outra peça com uma mesa de som retroalimentada.

Nas duas últimas semanas, retornei para Fortaleza (CE) a convite de Uirá dos Reis para duas apresentações no Porto Dragão e aproveitei para combinar algumas tocas por fora. Logo nos primeiros dias me reuni com Marta Aurélia, Uirá dos Reis e Thiago Ibiapina (Durango), representando o grupo Afrokaos e Caru (trabalhou com iluminação) para uma visita técnica no

Porto Dragão. Houve uma reunião dias antes para decidirmos o mapa de palco. Figurino e iluminação, além dos demais aspectos técnicos da apresentação dos dias 03 e 04 de janeiro de 2024. Uirá, Durango, Marta Aurélia, Caru e eu fomos fazer a vistoria de palco e, ao final, não houve preocupação com o que se iria tocar ou com os equipamentos utilizados. No dia, fizemos uma passagem de som algumas horas antes, onde houve algumas negociações referentes às posições de cada músico e ao som.

Figura 66: Cartaz do Show Luz e Sombra



Fonte: Do autor

A apresentação do dia 03 foi intensa e impactante no público de aproximadamente 25 pessoas. Todos os músicos usaram aparatos eletrônicos a fim de tirar o som mais “ruidoso” possível. O único direcionamento acordado entre os músicos foi o de “se deixar sentir o momento do outro”. Já com a técnica de iluminação, ficou subtendido que no momento em que ela retirasse a luz forte de determinada pessoa e colocasse em outra, haveria uma transição de momento, como se um artista cedesse o momento para o outro. A apresentação durou em torno de 30-40 minutos.

Figura 67: Marta Aurélia à esquerda, Afrokaos e Uirá dos Reis ao fundo e eu à direita.



Fonte: Vivi Rocha Jones

No outro dia de apresentação, 04 de janeiro, minutos antes de entrarmos no palco, houve uma explosão no disjuntor externo do local e, com boa parte do público já se acomodando no espaço, o show teve que ser cancelado. O desdobramento desse ocorrido resultou em algumas discussões com a organização, uma vez que o computador de Durango tinha sido queimado. A colaboração terminou com o consenso de que o cachê ganho fosse para o concerto da máquina do artista.

Na mesma semana, visitei Vivi Rocha Jones para decidir futuras colaborações, ouvir suas criações e conhecer seus equipamentos eletrônicos. Marcamos uma apresentação para o dia 29 de dezembro intitulada *O último som do ano*, com o músico Vitor Cozilos e a artista Fernanda Paz, de Teresina (PI). Desta forma, fizemos uma reunião dois dias antes para decidir a logística da apresentação. Entretanto, na reunião, descobrimos que os shows festivos de final de ano no aterro da praia de Iracema ocorreriam a partir de dois dias antes do habitual 31 de dezembro. Decidimos que o show teria uma disposição aberta com interações do público. Optamos por passar o show para o dia 02 de janeiro de 2024.

Figura 68: Cartaz do evento “Primeiro Show do Ano”.



Fonte: Do autor

O agora *Primeiro som do ano* aconteceu através da mobilização dos artistas organizadores na casa de Vivi Rocha Jones, com participação de Fernanda Paz e Vitor Cozilos. Outros artistas foram prestigiar o evento, como Loreta Dialla e Rudriquix. A performance foi basicamente uma improvisação de *noise* com mesa de som retroalimentada intercalada por piano, poesia ao microfone e guitarras. Eventualmente, algumas pessoas da plateia vinham ao espaço dos instrumentos colaborar com seu som.

3.2.3. Colaborações para além do ruído de Recife e região metropolitana:

Em abril, desembarco em Recife para uma apresentação a convite de Renê Freire, músico pernambucano atuante na cena experimental da cidade. Primeiramente, o artista me apresentou o seu instrumentário que contava com um piano de estante microfonado com vários microfones de contato e um *Sampler Roland SP* contendo diversos sons pré-gravados. Ali começamos a decidir a apresentação que aconteceria em alguns dias. Como o show foi uma iniciativa da Casa Lontra para promover os trabalhos de Renê Freire, fiquei de fazer uma breve participação na performance. Ao passo que fomos ensaiando e nos entendendo musicalmente, Renê Freire sugeriu que eu tocasse o show completo.

Desta forma, no dia 22 de abril conheci o espaço da apresentação e pude assistir ao show do grupo *n.oia* formado pelas artistas Tai Ramos Leal (que utilizou sua já tradicional máquina de costura amplificada), Mayara Menezes (que utilizou softwares e tocou no prato de bateria) e Thais Barreto (que reproduziu alguns áudios pré-gravados em *softwares*). A performance de Tai Leal abriu os trabalhos através do ruído vindo da máquina de costura. Atuação de Mayara Menezes, o arco de violino tocando o prato de bateria me chamou mais atenção pela similaridade do que faço com o arco de violino microfonado tocando no isopor. No final, as artistas explicaram um pouco as performances e agradeceram ao público presente. Depois da apresentação, pude conversar bastante com as artistas sobre a performance, a cena de Recife e futuras colaborações. Apareceram cerca de 25 a 30 pessoas para assistir à apresentação, incluindo alguns colegas da cena de música experimental como Yuri Bruscky e Henrique Correia. Como a casa dispunha de comidas, bebidas e afins, algumas pessoas ficaram até mais tarde confraternizando nos fundos do espaço, em um quintal, enquanto outras pessoas foram embora assim que acabaram as apresentações.

Figura 69: Apresentação do grupo *n.oia* na Casa Lontra. Da esquerda para direita: Tai Ramos Leal, Mayara Menezes e Thais Barreto.

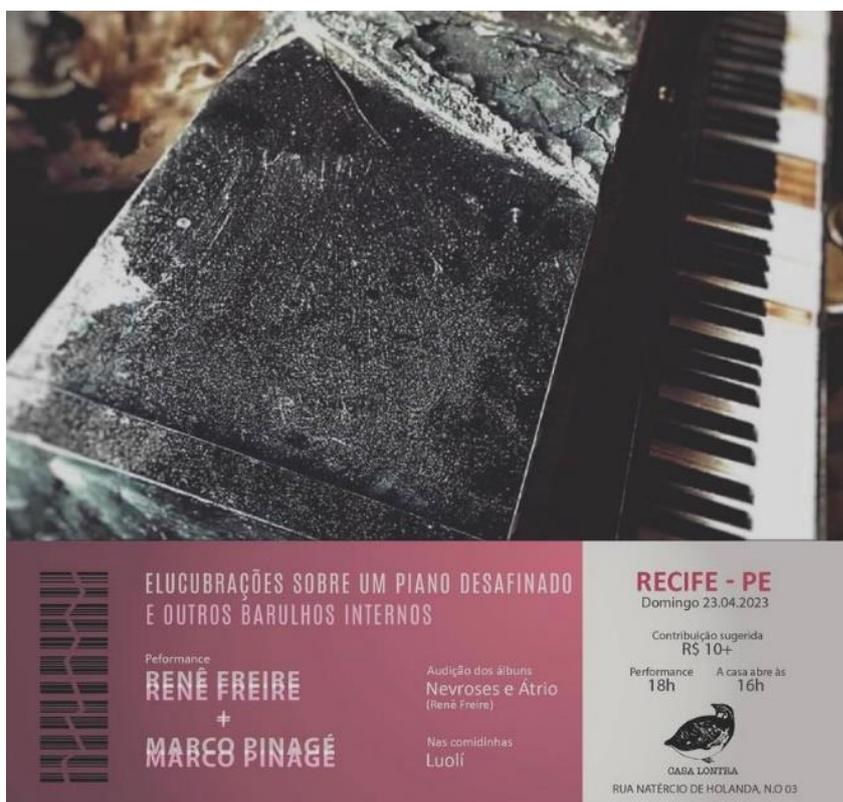


Fonte: Do autor.

No dia 23 de abril, foi a vez de Renê Freire e eu tocarmos na Casa Lontra. Chegamos um pouco mais cedo no local da apresentação para a montagem dos equipamentos e passagem de som. Durante toda a tarde, pude acompanhar o funcionamento e a logística do espaço para

receber e produzir uma apresentação de música experimental. Curiosamente, na passagem de som, Renê Freire (ver figura 70) identificou algumas instabilidades no seu equipamento e contactou Thelmo Cristovam para ajudar na apresentação.

Figura 70: Encarte da apresentação de Renê Freire comigo.



Fonte: Do autor

O show, intitulado *Elucidações de um piano desafinado e outros barulhos internos*, ocorreu no dia 23 de abril de 2023, às 18 h, como previsto. Primeiramente, houve um momento de escuta do álbum de trabalho de Renê Freire, *Nevroses e Átrio*. O público ia se acomodando pelos espaços da Casa Lontra à medida que chegavam, ao final esse público somava aproximadamente 30 pessoas. Luolí foi a responsável pela culinária e Thelmo Cristovam pelo suporte técnico de áudio. Após o primeiro momento de escuta dos álbuns, com o público já estabelecido, Renê Freire e eu nos posicionamos para a apresentação.

Figura 71: Minha apresentação com Renê Freire na casa Lontra.



Fonte: Do autor

A performance iniciou com Renê Freire tocando algumas notas aleatórias por toda a extensão do piano. Após alguns minutos, eu entrei com arco microfonado tocando o isopor. Nesse momento, a performance assumiu uma sonoridade mais ambiente, com sons sustentados e um pouco de ruído. À medida que atribuímos ritmo harmônico à sonoridade, a performance ficava mais densa e demandava a inclusão de ruídos. Por tanto, nos momentos em que houve um adensamento sonoro, eu tocava a mesa de som retroalimentada e Renê Freire batia nas cordas do piano microfonadas e manipulava o *sample*. E em momentos mais amenos da performance, eu tocava harmônicos na taça de cristal, arco microfonado no isopor e arco microfonado nas cordas E (Mi), A (Lá) e D (Ré) do violão. Para gerar adensamento nos materiais tocados, Renê Freire batia nas cordas internas do piano vertical, criando uma ressonância potente e eu usava a mesa de som retroalimentada. Como de costume, ao final apresentamos nossos instrumentários e falamos um pouco sobre o que tocamos. A interação com o público se estendeu durante a desmontagem dos equipamentos.

3.2.4 As diversas faces de Salvador:

No começo do mês de junho, dou início à minha imersão em Salvador (BA). Antes de chegar na capital baiana, mantive contato por meio virtual com Cristiano Figueiró, professor da Universidade Federal da Bahia e Edbrass Brasil, artista atuante na cena de música experimental de Salvador e da América Latina, para combinar algumas atividades. Cristiano Figueiró me enviou uma carta de convite para as oficinas na UFBA, enquanto Edbrass Brasil me apresentou uma série de atividades que aconteceriam na capital baiana durante as primeiras semanas de junho.

Figura 72: Minha participação na oficina música móvel, na Universidade Federal da Bahia. Em pé da esquerda para direita: eu e Cristiano Figueiró. Sentados: os alunos da universidade.



Fonte: Do autor

Entre os dias 05 e 06 de junho, participei do *Música Móvel - Arte Sonora na Web* no Campus Ondina na UFBA, onde as atividades aconteceram entre os turnos da manhã e da tarde com alunos da graduação da universidade e artistas da cidade. No primeiro dia, os participantes tiveram acesso a modos de fazer música em tempo real através de aplicativos e da programação de linhas de códigos online através da página mantida pelo projeto.

Figura 73: Aplicativo Música Móvel



Fonte: Do autor

Como a página do Música Móvel fica online e aberta para edição, cada participante pôde fazer as suas próprias linhas de programação, gerar os sons desejados e testar as sonoridades, na prática em conjunto. Os sons eram basicamente sintetizadores ou *beats* dispostos em uma linha do tempo reproduzidos em *loop*.

Figura 74: Aluno de doutorado da UFBA utilizando a mesa de som como parte do processo criativo sob minha orientação.



Fonte: Do autor

No último dia, fizemos uma improvisação livre com o material produzido durante os encontros. Como material adicional, levei minha mesa de som retroalimentada para tocar com

o resto dos participantes. O instrumentário por mim utilizado chamou a atenção das pessoas na questão do funcionamento e da performance com a mesa de som. Também programei algumas linhas de códigos para reproduzir e Cristiano Figueiró conseguiu um sintetizador antigo para uma das alunas. Bruno Rohde levou em seu *notebook* e celular, programas de edição criados em projetos anteriores para mostrar seus processos criativos.

Figura 75: Oficina com Romulo Alexis.



Fonte: Do autor

Ao longo dos dias, fiz visitas ao bairro de Cajazeiras, o maior bairro da América Latina. No Espaço Cultural Boca de Brasa, participei da oficina de improvisação coral Máquina Vocal com o artista Romulo Alexis. Nesta oficina pude conhecer colegas da cena de música experimental de Salvador como George Christian, Edbrass Brasil e Vagner Lima. As atividades consistiram em práticas que utilizam o corpo como parte da performance, aprimoramento de técnicas vocais e regência. Na oficina, além de conhecer um dos locais que recebem apresentações de música experimental, pude conhecer um pouco das histórias dos artistas locais e das atividades que fariam nos dias seguintes. A apresentação dos artistas no encerramento do festival elucidou diversos questionamentos que eu tinha sobre a prática musical nesse cenário.

Primeiramente, pude observar que as rodas de conversas antes das apresentações e os debates sobre o lugar desses artistas na cena são constantes. Em segundo lugar, pude acompanhar como esses artistas se preparam para as apresentações e como estas acontecem. E por último, pude interagir com artistas e público e trocar contatos para futuras colaborações.

3.3 Memorial de processos criativos: Solo e Colaborações

As breves análises aqui dissertadas são referentes ao disco, um de meu projeto artístico. As partituras e/ou escrituras estruturais estão disponíveis nos apêndices deste trabalho na ordem em que se encontram as faixas do disco 1 intitulado *Lido Manso, Lido Brabo*: 1. *Lido Manso, Lido Brabo*; 2. *Agonia* (versão CD); 3. *La Mer*; 4. *Madrigais de Vidro II* (Versão Performática); 5. *Cartas ao Medievo* (versão Lakmé); 6. Parte Simples 7. *Alguma Passagem Bem Escrita, Que Não Esteja Nos Livros e Nem Nos Muros*. Todas as peças, principalmente o pensamento composicional, são uma espécie de desabafo ou resposta pessoal para algumas situações que vivi durante minha formação.

O segundo disco, que diz respeito aos recortes nos materiais resultantes das colaborações dissertadas no tópico anterior, já foram suficientemente destrinchadas e contextualizadas, estando aqui apenas os nomes das faixas. Disco 2, *Movimentações*: 1. *Casa Amarela* (colaboração com Renê Freire); 2. *AF* (colab. Didier Guigue); 3. *Mantra* (colab. Afrokaos, Marta Aurélia e Uirá dos Reis); 4. *Qualquer Coisa de Basquiat* (colab. Uirá dos Reis); 5. *Emboscada em Água Branca* (colab Trio Pó-de-Serra). Além disso, entre as faixas principais, terão faixas produzidas em colaborações do festival *30 dias 30 beats* a saber; *Artificial* (colab. Luã Brito); *No.17* (colab. Alessandro Santana); *Lamento da Fronteira* (colab. Vitor Cozilos Vitor).

Lido Manso, Lido Brabo

A popularmente conhecida “Praia do Lido” ou mais recentemente “Praia do Hawaiizinho”, é um trecho da Praia de Iracema, costa marítima de Fortaleza (CE) onde ficava o restaurante Lido até a década de 1970. Com o tempo, a colocação de quebra-mar fez surgir entre os mais jovens, e me incluo nisso, as alcunhas de “Lido Manso” e “Lido Brabo” em referência aos trechos de maré mais ou menos agitadas no local. Foi nesse local que tive uma das minhas primeiras ideias melódicas, especificamente a linha tratada na análise a seguir, por volta de 2008. Na época, não sabia tocar nenhum instrumento, mas registrei essa melodia na memória, sendo um dos motivos para eu ter aprendido a tocar violão.

A peça, para violão elétrico, consiste em uma linha melódica repetida três vezes de formas diferentes. Em alguns trechos dessas linhas, o intérprete acionará pedais para criar um contraponto ruidoso coma a melodia principal inicial. A tabela 7 mostra a estrutura da composição disponível no apêndice A deste trabalho.

Tabela 7: Gestos a peça e seus respectivos compassos

	A	B	C	SAS
<i>Loop</i>	13-20 c	28-32 c	42-52 c e 60 c	Eventualmente
<i>Reverb</i>		33-38 c	53-57 c	Eventualmente
Distorção		26-37 c	45-51 c	Eventualmente
Arranhar Cordas		40 c	60 c	Eventualmente

A peça tem 4 seções: **A** (1-20 c) está na tonalidade de Ré Maior; **B** (21-40) na tonalidade de Mi Bemol; **C** (41-60) voltando à tonalidade de Ré Maior; **SAS - Super Adensamento Sonoro** (partir do compasso 60 até o intérprete sentir que chegou ao limite do adensamento). A escolha da tonalidade de Ré maior foi da própria natureza da melodia, como a registrei na memória, apenas precisei reproduzi-la no violão em momento oportuno. O Mi bemol, entretanto, foi posto por conter algumas notas naturais e os acidentes que faltam na tonalidade de Ré.

Com isso, o efeito pretendido é de um som limpo inicialmente, na primeira seção. Se cada seção for subdivida em subseções, teremos o seguinte esquema: **A** = a^1 , a^2 e a^3 . O mesmo ocorre em **B**, mas em outra tonalidade, como já mencionado, e em **C**. Isso acontece porque a melodia contida em cada macro-seção é repetida na seguinte, o que mudará são as disposições dos pedais e consequentemente o efeito sonoro.

Agonia

A composição da primeira versão de *Agonia* se deu entre dezembro de 2022 e março de 2023 (esta foi brevemente abordada no tópico 3.2.1 deste trabalho). Em geral, a ideia da peça consiste na manipulação de violino e *case* microfonados, sob direcionamentos em partitura (Disponível no apêndice B deste trabalho). A peça surgiu do incômodo que eu sentia em todos os lugares que passei e trabalhei com orquestra, sobre o gesto da afinação perfeita do instrumento. Muito me chamava a atenção o caso do violino, pois este é um instrumento que de certa forma marca um território (*spalla*, primeira estante, etc). Vendo por vezes muitos músicos serem criticados pela falta da afinação ou micro afinação, refleti sobre a escrita de algo que

fosse sarcástico e impactante, uma composição que mandasse um recado sobre como essa relação de poder dentro das orquestras poderia ser revista.

Assim sendo, quando me deparei com as partituras do grupo estadunidense *fluxus*, percebi que poderia usar a partitura de acontecimento ou partitura-ação para representar a ideia. Desse modo, pensei em três frases que representassem o ato de chegar no ensaio, pegar o instrumento e afiná-lo perfeitamente, como condição de permanecer naquele espaço (orquestra).

A primeira indicação é para que se abra a *case* ou estojo do violino. Após a gravação da primeira versão da peça, achei que poderia ter uma dramaticidade maior, então acrescentei na nova partitura algumas indicações da notação tradicional, o que certamente relativiza a proposta da partitura de acontecimento. Tais indicações se mostram importantes, pois quando o interprete executa a obra de maneira muito veloz, o som do atrito que a cravelha faz e o som da corda sendo esticada são demasiadamente perdidos ou menos aproveitados como poderiam. Assim como a abertura da *case*, que é preferível que se faça com algum teor de dramaticidade e por isso optei por um andamento de tempo mais ameno.

La Mer

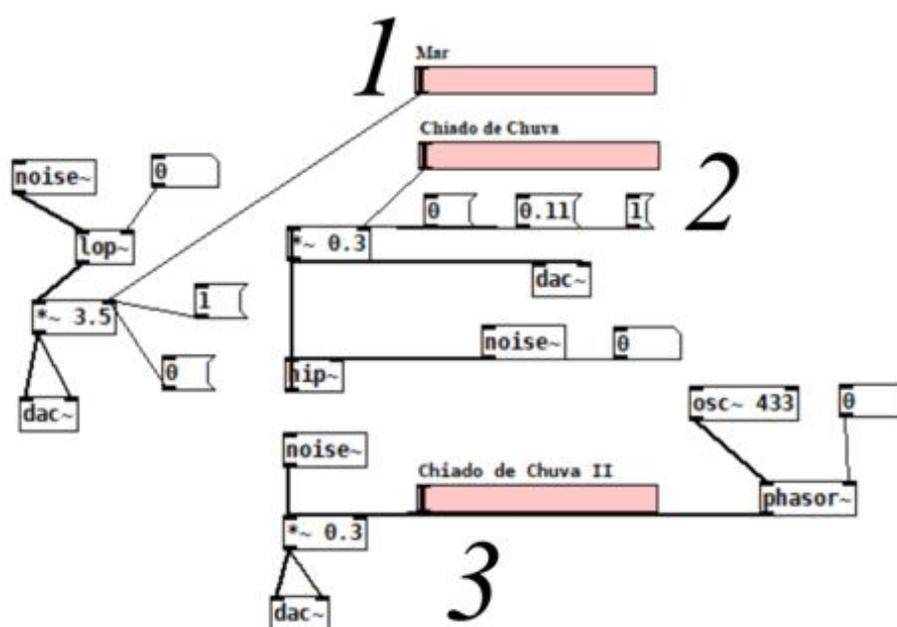
La Mer surgiu após uma conversa com minha amiga e pianista Karina Toledo. Eu a lembrei que as peças de Claude Debussy (1862-1918) por algum tempo foram bastante criticadas, e me referi a anedota relativamente bem documentada de que Pierre Lalo (1866-1943) teria dito “Je n'entends pas, je ne vois pas, je ne sens pas la mer”¹⁰⁵, algo como “não ouço, não vejo, não sinto o mar” ao jornal parisiense *Le Temps*. Após o diálogo, fiquei pensando em alguns questionamentos que recebi de colegas e alguns professores, sobre optar por estudar música experimental e deixar de compor no molde da música do início do século XX. Lembrei que algumas críticas eram sobre o ruído não ser de fácil notação e audição, entre outras coisas.

Foi nesse contexto que elaborei 5 estruturas (disponíveis no apêndice C deste trabalho) no *software* de linguagem de programação musical *Pure Data*, nas quais tais estruturas comportavam alguns objetos sonoros. Costumo chamar as junções desses objetos de arranjos, apenas como forma de organização pessoal. Os números 1,2 e 3 que aparecem na figura a seguir também são meramente organizacionais, correspondem às três estruturas do arranjo em questão. O outro arranjo corresponde ao objeto de número 4 e o último arranjo da partitura comporta o objeto 5.

¹⁰⁵ <https://academic.oup.com/book/35168/chapter-abstract/299421436?redirectedFrom=fulltext>.

Programei os objetos do primeiro arranjo para terem sons de ruído que fizessem alusão ao som de mar e chuva. O segundo arranjo faz alusão ao som de vento e o terceiro arranjo possui sons de notas musicais naturais e diferentes extensões.

Figura 76: Exemplo de arranjo com três objetos.



Fonte: Do autor

A peça obedece a uma linha temporal com duração de 5'59" (cinco minutos e cinquenta e nove segundos) na partitura. Os gestos disparadores de cada objeto foram cuidadosamente dispostos na linha do tempo para não haver risco de ter que acionar dois objetos diferentes de uma vez.

Madrigais de Vidro II

Madrigais de Vidro II é uma peça alternativa à obra musical *Madrigais de Vidro*¹⁰⁶ que fiz no meu trabalho de conclusão de curso na graduação. A ideia inicial ao compor a peça era poder gravá-la ao vivo com um *set* de equipamentos e acessórios repletos de coisas, entretanto, por falta de oportunidade e local para trabalhar o projeto artístico, a primeira versão da obra é toda feita por mim e processada no *software* de edição de áudio *Reaper*. A peça faz alusão aos sons do vento nas janelas de vidro de onde eu morava em Fortaleza (CE), durante as madrugadas

¹⁰⁶ <https://pinage.bandcamp.com/track/madrigais-de-vidro>.

de estudos em 2022. Os sons soavam como lamentos e uivos, quase como se as vidraças estivessem dialogando uma com as outras, o que me inspirou a colocar o título da peça de “Madrigais de Vidro”. Esse som de vento é, durante a execução da peça, replicado na flauta e nos sons das taças.

A nova versão da peça, com foco na performance, foi necessária. Isso porque algumas manipulações do material sonoro no *software* dão outro panorama, menos realista, tanto no sentido timbrístico (uma vez que alguns sons tiveram que ser criados no computador), quanto no que diz respeito às possibilidades de reprodução dos gestos ao vivo. Os materiais necessários para a peça são: búzios em uma garrafa de vidro, tijolos ou pedras, sabão, violão, caixa clara, prato sinfônico, piano, voz humana (3 sopranos) e flauta, ventilador, máquina de lavar (som pré-gravado), máquina de tatuar, taças de cristal e canos de pia. Além disso, são necessários eletrônicos, tais como: *e-bow*, pedais de *reverb* e *loop*, notebook para reproduzir alguns sons pré-gravados e microfones de contato.

A tabela 8 a seguir mostra uma análise temporal dos eventos em Madrigais de Vidro II, sendo “A”, “B” e “C” trechos mais acentuados da peça, ao passo em que T é a transição. A parte “E” ou encerramento, deve ser composta apenas pelos sons de vento pré-gravados de alguma janela de vidro e reproduzidos ao vivo com o som do ventilador microfonado. Cada seção contém diversos gestos dispostos em voz, violão, piano, percussão e eletrônica. Não existe ordem cronológica de ocorrência desses gestos e entre os intérpretes dentro das subseções.

Tabela 8: Análise temporal do eventos em Madrigais de vidro II

A		T		B	T	C	E
a1	a2	t1	t2	B	t3	C	E
(00:00-01:22)	(01:23-02:23)	(02:24-03:44)	(03:45-04:26)	(04:27-06:38)	06:39-07:34)	(07:35-07:56)	(07:57-09:03)

No que consistem os pensamentos e procedimentos composicionais, a peça tem no diálogo entre os materiais, em torno da frequência de Lá Bemol, um dos princípios para gerar a sonoridade desejada. Nesse caso, o som de taças, flauta, vozes, piano, violão, etc. deve emitir alguma nota dessa escala ou as duas notas quem mantém distância de uma segunda menor da nota lá bemol. Além disso, são valiosos para a obra aspectos como massa sonora, sobreposição melódica e de ruído, contraponto, reforço sonoro e transposição, entre outros.

O texto das sopranos ao final é alusivo ao fato de que, no meu último ano da graduação, pessoas me perguntavam se o que eu fazia era mesmo música ou se eu ainda estava seguindo o

currículo do curso, ou apenas estava mexendo com barulhos e brinquedos. Para caricaturar essas situações, coloquei no texto “Quem somos nós?”, como quem tem dúvida sobre a sonoridade ali reproduzida.

Cartas ao Medievo

A peça *Cartas ao Medievo – versão Lakmé* é uma composição em 4 partes (ver tabela 9) composta em julho de 2023, finalizada na noite de meu aniversário. Tive a ideia durante a colaboração no festival *Plurisons*, disponível no subtópico 3.2.1 deste trabalho. Na ocasião já retratada nesta pesquisa, pude reviver situações como assistir concertos formais, com os músicos trajando o tradicional preto, artistas sendo premiados e tendo suas obras tocadas (isso foi novidade para mim, confesso), eu dividindo o palco com instrumentistas formais, etc. enfim, toda essa situação na qual fiz parte, e me foi valiosa, serviu como inspiração para compor algo novo. Por tanto, na iminência da “boa nova” trazida pelos participantes do festival que ministravam ou participavam da oficina de criação, a paisagem no primeiro ensaio foi de surpresa pela atuação “intensa” de alguns dos músicos do AF (CH, Matteo e eu). E nesse contexto compus *Cartas ao Medievo*.

Tabela 9: Estrutura e direcionamento de Cartas ao Medievo

Seção		Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4
Materiais	Dueto de Sopranos	██████████			████
	Eletrônica	██			
	Percussão			██████████	██████████
	Trio de Cantores (coro)			██	

A peça acontece em quatro partes distintas, onde o primeiro e terceiro ato são guiados por texto partitural, o segundo por improviso sob cronometragem e o quarto por texto em oratório. A primeira referência à peça foi feita na colaboração com Didier Guigue e CH Malves, na ocasião usei os corais de Bach e processamento em tempo real para a sonoridade pretendida. Como essa performance contava com materiais dos outros artistas colaboradores, a sonoridade (que funcionou muito bem) não supriu o meu ato criativo, da forma que a obra estava concebida no meu imaginário. Dessa forma, senti a necessidade de refazer a composição não mais

utilizando os corais de J.S. Bach, mas um trecho da ópera *Lakmé* de Léo Delibes, estreada em Paris no ano de 1883. A ideia geral de *Cartas ao Medievalo* é colocar na mesma faixa sonora uma passagem de música do período romântico, um ruído, uma passagem que fizesse alusão às crenças de matrizes indígenas e africanas e, por fim, um trecho da oração do *Terço da Divina Misericórdia*, devoção religiosa católica.

O instrumentário necessário para a realização da peça é: eletrônica (uma mesa de som, cabos P-10 e Theremin); duas cantoras sopranos e três cantores barítonos que, apesar de suas partes individuais, formaram o coro da última parte da peça; percussão (tambores, atabaques e chocalhos).

A primeira parte traz um trecho da ária *Duo des fleurs* da ópera *Lakmé*. A ideia é que, enquanto as sopranos cantam, o intérprete com um set de eletrônica altere o timbre das cantoras através da mesa de som retroalimentada (*no input-mixing*). Para isso funcionar, o ruído não pode ser forte demais ao ponto de cobrir totalmente as vozes das cantoras, e nem demasiadamente baixo ao ponto de não alterar as vozes. Nesse sentido, elaborei um esquema de posições fixas nos canais da mesa de som que pode ser conferido na figura 77 a seguir.

Figura 77: Mesinha de som utilizada na retroalimentação.



Fonte: Do autor

Essas posições fixas consistem em gestos que posicionam os potenciômetros e *faders* em cada canal de forma que estes fiquem inalterados por determinado espaço de tempo ou trecho da peça. A intenção nesse gesto é de criar algum controle sobre o efeito gerador. Na figura 77, por exemplo, todos os potenciômetros estão apontados para cima, que indica a metade da potência do efeito em questão, enquanto os *faders* estão em seu estado mínimo, silenciando todos os canais. Qualquer alteração nessa configuração alteraria o efeito e consequentemente o som resultante. Na partitura (ver APÊNDICE E), a posição fixa está sinalizada com dois círculos em branco nos extremos do pentagrama. Ao final dessa seção, a mesa de som deve continuar a produzir ruídos como forma de transição para a parte seguinte.

A segunda parte da peça consiste no improviso utilizando o aparato eletrônico, mas sem o controle das posições fixas. Essa parte deve funcionar como uma transição breve e agressiva, sendo norteadá exclusivamente por ruído. O trecho deve durar até o início da próxima seção, quando deve-se ir diminuindo o volume até o silêncio absoluto do *set*.

Na terceira parte, a percussão (tambores) e cantores (barítonos, minha preferência seria de cantores com experiência em manifestações de matriz africana) iniciam a abertura para um novo momento da peça. A percussão possui uma indicação para uma performance livre, enquanto os cantores possuem uma partitura tradicional. Dessa forma, a entrada dos cantores

nesse momento da peça é gradual e intercalada pela percussão. A melodia foi composta por mim e faz referência às divindades de crenças originárias brasileiras e africanas.

A quarta e última parte é composta por um coro (formado pelos próprios cantores das partes 1 e 3 da peça) em que se é recitado o terço da divina misericórdia. Essa oração é transmitida há anos nas tardes do rádio, e minha avó sempre a ouvia. A escolha da oração diz respeito ao modo repetitivo de como ela é recitada durante o tempo que se demora para recitar o terço. O motivo da escolha de uma oração é simplesmente de sobrepor essa oração com a massa sonora da eletrônica e percussão. Ao final, da forma como foi escrita, as próprias vozes irão se sobrepor, fazendo o efeito desejado, como mostrado na tabela 9. As vozes vão se desfazendo até que sobre apenas um cantor.

Parte Simples

Parte Simples é uma peça para orquestra de três *laptop* nos quais o primeiro programador deve utilizar algum *software* de edição de áudio da própria máquina, o segundo programador deve utilizar linguagem de programação aplicada à música, de preferência o *Pd*, e o terceiro programador deve se utilizar de alguma plataforma de banco de sons online (preferência *freesound*). A partitura (ver APÊNDICE F) nada mais é do que a ocorrência dessas máquinas na linha do tempo. Cada uma delas é equivalente a 10 segundos. A ausência da bolinha implica no silêncio ou na pausa do intérprete por um determinado tempo.

Podemos perceber nos minutos 1, 3 e 7 uma maior atividade de gestos que têm como intenção uma sonoridade mais densa. Já nos primeiros segundos da peça e nos minutos 5 e 6 ocorre a reprodução apenas de uma das vozes.

Alguma Passagem Bem Escrita, Que Não Esteja Nos Livros e Nem Nos Muros.

Essa peça é uma improvisação livre na qual utilizo o *set* que venho aprimorando nos últimos 3 anos a saber: mesa de som retroalimentada para fazer extremo ruído; isopor amplificado tocado por *ArcoMic* (arco de violino microfonado) para alusão ao som de vento (quando tocado devagar e fraco) e quando tocado forte apenas se pretende explorar o isopor; objetos amplificados como o mini esqueleto tocado na Kalimba; Microfones de contato com pedais. Flauta de bambu e Theremin.

Em algumas gravações que fiz para publicar a peça, observei que a mesa de som e o Theremin podem ser tocados com qualquer outro instrumentário do *set* se forem como plano de fundo em certos momentos. O Theremin, no entanto, juntamente com o *ArcoMic*, funcionou

melhor como solo. A mesa de som retroalimentada funciona bem em qualquer contexto. Para fazer passagens mais brandas e amenas, a kalimba funcionou melhor, assim como *ArcoMic*.

4. Conclusão

Esta dissertação se refere à pesquisa realizada na região Nordeste do Brasil que teve como objetivo a documentação da música experimental produzida no Nordeste a partir da documentação do uso de aparatos tecnológicos, iniciativas dos agentes de campo da música experimental e seus processos criativos, visando compreender melhor esta produção artística e a produção de conhecimento em música. O trabalho teve como finalidade compreender as principais características da música experimental produzida pelos agentes desse espaço com base em suas atuações no século XXI, além de produzir um texto crítico e produzir uma série de peças com base nos dados coletados em campo.

Através do levantamento bibliográfico, foi possível identificar a existência de dicotomias em estudos que se propuseram a estudar esse o tema da música experimental no século XX. Traçamos recortes que dialogassem com a rede de música experimental brasileira, uma vez que muitos agentes colaboram entre si, de modo a estabelecer uma base para compreender o cenário no Nordeste. Esse recorte passou pelo uso de aparato tecnológico, as colaborações entre artistas (produzir, tocar, criar, divulgar em conjunto fortalece os projetos artísticos que por sua variedade delimitam o quão complexo é determinada cena) e os processos criativos propriamente ditos (a diversidade, ou a falta, dos processos criativos dão dimensão da amostra estudada). Todas essas particularidades foram estruturantes para a análise de coleta de dados desta pesquisa, para desenvolver um texto crítico sobre o objeto estudado.

Para tal averiguação, foi imprescindível o estudo de casos e de trajetórias artísticas no campo desejado, primeiramente de forma remota, e posteriormente de forma presencial. Saliento que as atividades presenciais com tais artistas foram de suma importância para a coleta de dados e a construção de um ponto de vista crítico em relação aos cenários visitados. Dessa forma, foi possível detectar uma variedade de movimentações, processos criativos e aparatos tecnológicos utilizados nas cenas de música experimental do Nordeste. Além disso, as entrevistas com os artistas do recorte e minha colaboração em todas as cenas detectadas deram base para a feição de um referencial teórico analítico de cada amostra que compõe a rede de música experimental no Nordeste, ainda que temporariamente.

Vale a pena uma recapitulação do que foi coletado e descrito sobre as cenas mapeadas e retratadas nos capítulos 2 e 3. Sobre a cena musical mapeada do Ceará, por exemplo, as pesquisas, entrevistas e análises mostraram uma série de artistas que parecem emergir das cenas alternativas dos anos 1990 em busca de produzir música experimental. A cena se fortalece a partir do início da década de 2010 com uma quantidade considerável de movimentos colaborativos. Diversos artistas desse escopo não possuem formação em música, vindo de

linguagens distintas como teatro, cinema, dança, poesia, entre outros. Os artistas que se declararam vinculados formalmente à música, têm no punk e no rock suas principais influências. Assim, percebemos através da colaboração artística e dos dados coletados, uma rejeição ao texto partitural, bula ou direcionamento escrito no momento da performance ou da criação, com os artistas optando quase sempre pelo improvisado, tendo como referencial acordos verbais ou cronometragem. Esse dado varia, porém, dado a quantidade de projetos artísticos analisados. Nota-se nos agentes locais uma preocupação com detalhes extra musicais tais como: maquiagem, decoração de palco, vestimentas e iluminação. Existe também uma conexão com o interior do estado, mais precisamente com a cidade de Sobral, onde artistas de Fortaleza costumam se apresentar. Há ainda artistas fora da capital que colaboram com agentes fortalezenses. Por fim, percebe-se que os artistas possuem grande movimentação com foco nas questões sociais de gênero e raça, isso se tornou evidente nas colaborações artísticas.

No estado da Paraíba, a investigação deu conta de uma cena que começa suas atividades ainda na década de 1980, pelo recorte de pesquisa, mas que só possui colaborações significativas a partir de 2011, ano da chegada do Artesanato Furioso em João Pessoa. Desse modo, pelo fato de o coletivo estar ligado à Universidade Federal da Paraíba, todos os agentes mapeados são oriundos da academia. Os agentes atuantes de João Pessoa costumam ter seus projetos artísticos orientados por partituras, bulas ou esquemas. Existe também a preocupação com a montagem, a disposição do cenário de palco e a seriedade de realizar projetos artísticos tal qual são concebidos e apresentados pelos seus membros. Apesar dos poucos lugares na cidade para apresentações, existe um público fiel na cena e foi possível coletar uma grande variedade de processos criativos.

A cena de música experimental de Pernambuco possui sua origem nos anos 90 em diálogo com as cenas alternativas de rock, Hip-Hop, punk e Jazz, sendo essas vertentes o início comum entre os artistas que formariam a cena que conhecemos hoje. É nesse contexto que se criou uma movimentação discreta no começo dos anos 2000 através do grupo *Hrönir*, mas apenas nos anos 2010, com a chegada de Yuri Bruscky, de uma leva de novos artistas e a ajuda de agentes como Thelmo Cristovam e Túlio Falcão, a cena se constituiu. O uso de partituras nas performances ao vivo não é comum, entretanto alguns artistas estudados propõem eventualmente esquemas ou instruções diretas como direcionamento do ato performático/composicional. Ocorre uma forte inclinação aos gêneros *noise*, arte sonora e improvisação livre, ainda que a cena não se restrinja a esse recorte. A movimentação do selo *Estranhas Ocupações* (sob responsabilidade de Yuri Bruscky) tem sido de fundamental importância, fazendo de Recife uma cena bastante movimentada. Artistas mulheres têm procurado colaborar entre si e fazer conexões com artistas de outros estados. Tais mulheres,

porém, ainda são minoria na cena que tem se mostrado aberta para projetos artísticos das agentes de música experimental. Os agitadores culturais são pessoas que se destacam na cena, estabelecendo estreita relação com artistas e viabilizando locais e eventos em prol da cena.

A cena aqui estudada sobre a Bahia tem no experimentalismo de Smetak e na cena Pós-Punk dos anos 1990 fortes influências do fazer musical. Pudemos observar que os anos 2000 foram um período de aprendizado para os agentes que emergiriam no cenário da década seguinte. O uso da música assistida por computador é amplamente trabalhado em Salvador, seja em sua vertente eletroacústica ou arte sonora. Mas algo em comum entre os artistas pesquisados é a preocupação com elementos rítmicos. Esses não só são importantes para as criações como assumem um papel de preparação para o ato criativo através da referência à música de matiz africana. A partir de 2011, movimentações mais frequentes começaram a surgir, dando início a selos, séries de apresentações e colaborações em geral. Existe um grande apelo social nos processos criativos desse escopo, tanto nos agentes pesquisados ligados à universidade quanto nos artistas do contexto social periférico. A questão racial, o viés educacional, assim como outros pontos de inclusão, são debates comuns nas rodas de conversas e na produção dos artistas em geral.

No que tange ao estado do Piauí, ainda que não tenhamos conseguido identificar uma cena bem estruturada, existe uma movimentação de artistas por meio de alguns agentes que se propõem a realizar eventos e fazer colaborações em outros estados, como mostrado no tópico sobre o cenário do local em questão. No caso do Rio Grande do Norte, tampouco foi possível mapear grandes movimentos estruturados, sendo a única agente atuante nesse cenário, pelo que conseguimos identificar, uma artista que tem colaborado com agentes de outros estados. Em Sergipe, também identificamos como caso isolado, um agente atuando de forma regular, apesar de intensa movimentação do punk ser um fator que faz desse local um cenário com movimentações semelhantes ao contemplado aqui. Nos três casos citados (Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe), o isolamento dos artistas encontrados dificultou a coleta dos dados e compreensão dos cenários em questão. Isso não significa que suas atuações artísticas sejam menores, uma vez que tais agentes mantêm ponto de contato com outras cenas da rede de música experimental do Nordeste. Provavelmente uma próxima pesquisa poderia revelar novos desdobramentos em relação a isso.

É de se destacar a importância dessa pesquisa na minha trajetória e carreira artística e acadêmica. Ter contato com sete dos nove estados do nordeste foi gratificante, assim como colaborar com tantos artistas talentosos e comprometidos com a cena de música experimental. Tais colaborações foram de muito aprendizado e renderam diversos frutos artísticos e amistosos.

É importante enfatizar que este trabalho não abrangeu todos os artistas de todas as cenas do Nordeste, dado o tamanho da região e o recorte que precisa ser feito pelo pouco tempo de pesquisa. Por isso, a importância da pesquisa bibliográfica e documental para se ter uma amostra fiel que tivesse pontos de contato com o resto da rede nos determinados locais. Saliento que em estados como Maranhão e Alagoas não consegui encontrar qualquer registro na internet ou qualquer colaboração com os demais agentes pesquisados aqui. Isso não quer dizer que não existam pessoas se movimentando e produzindo música experimental nesses locais.

Existem hoje apenas dois trabalhos que retratam de alguma forma o escopo experimental na região aqui estudada: a pesquisa sobre o Artesanato Furioso na Paraíba por Daniel Luna de Menezes (2021), e a pesquisa que retrata a cena de música experimental metropolitana de Recife por Renê Gustavo Freire Martins (2022). Com isso, esta pesquisa pode colaborar com os estudos ligados à música experimental da região Nordeste, uma vez que se ocupou de colher amostras em todos os estados da região a fim de fazer uma análise concisa, dessa forma, ajudando outros pesquisadores a realizar trabalhos no mesmo sentido.

REFERÊNCIAS

ABRIGO PLATAFORMA. *Os programas formativos Pedagogia do Batuque*. Disponível em: <https://www.instagram.com/abrigoplataforma/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

ALBUQUERQUE, G.Gabriel. Estranhas Ocupações de Arte e Vida: Entrevista com Yuri Bruscky. *Volume Morto*. Recife, 06 de março de 2016. Disponível em <https://volumemorto.com.br/yuri-bruscky-estranhas-ocupacoes-entrevista/>. Acesso em 03 de março 2023.

ALBUQUERQUEJR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

ALEXIS, Romulo. Dimensões do silêncio branco e ruído negro. *Estudando o som: 10 Anos do Festival Novas Frequências*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021. v. 1, p. 59-63.

_____. Experimentalismo e Criatividade na Diáspora Musical Negra. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHR6wkOrTZo&t=663s>. Acesso em: 03 abr. 2023.

ANDRADE, Jonathan Xavier. *O nativo experimental: Música experimental e seus contatos com a cosmologia nativo-ancestral da América do Sul*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015

ATERRA FLECHA. *Convocatória*. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbNMnlKL6nc/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

BENNETT, A. *Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: a critical overview*. *Cultural Sociology*, v.12, n.2, p. 133–155, 2018

BENITEZ, Joaquim M. *Avant-Garde or Experimental? Classifying contemporary music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 9, ed. 1, p.53-77. Zagreb: HMD Ed., 1978.

BRADLEY, Fari. *Halim El Dabh An Alternative Genealogy of Musique Concrète*. Ibraaz. Disponível em: <https://www.ibraaz.org/essays/139#author390>. p. 1-16, 30 nov. 2015.

BORGES, F. M. Questionário sobre Tecnoxamanismo . *Metamorfose*, v. 3, n. 1, p. 104–120, set. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia* /organizador da coletânea Renato Ortiz, [tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi]. – São Paulo: Ática, 1983

CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007

_____. Discursos e ideologias do "experimentalismo" na música do pós-guerra. *REVISTA POIÉSIS*, v. 16, n. 25, p. 43-64, 29 set. 2018.

_____ ; IAZZETTA, F. "Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental". In: *Desobediência Sonora: Selos de Música Experimental e suas Tecnologias de Sustentabilidade*, Editado por Cristiano Figueiró, 7-42. Salvador, EDUFBA. 2019.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CIACCHI, Matteo. *Experimentalismo e Brasilidade* in: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020, Manaus. Anais . [...]Manaus:Universidade Federal do Amazonas, 2020.

_____ ; PINAGÉ, Marco; GUIMARÃES, Carolina. Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição. *Revista Música*, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 69–85, 2023. DOI: 10.11606/rm.v23i2.218017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/218017>. Acesso em: 13 abr. 2024.

COSMOPOPÉIA (ed.). *Ambiências Musicais IV: Artesanato Furioso, Temp. 2, Ep:7*. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/615674255242116/>. Acesso em: 02 dez. 2022.

DEL NUNZIO, Mário. Práticas Colaborativas em Música Experimental no Brasil entre 2000 e 2016. 2017. *Tese* (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo. 2017.

DEMERS, J. *Listening Through the Noise - The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York, Oxford University Press, 2010.

DIÁRIO DO NORDESTE. *Música, arte e poesia nos terminais*. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/musica-arte-e-poesia-nos-terminais-1.30125>. Acesso em: 07 nov. 2022.

DONATO, Priscilla Hygino Rodrigues da Silva. Musicalidades afrodiáspóricas e novos parâmetros analíticos para as aulas de música na Escola Básica. XXV Congresso Nacional da ABEM, 16-26 de novembro de 2021.

FIEL DA COSTA, Valério. *O Grupo de Compositores da UNICAMP e o ENCUN*. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-grupo-de-compositores-daunicamp-e-o-encun>. Acesso em 03 de julho de 2023.

_____. *Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical*. 1. ed. Curitiba: Editora Prisma, 2016.

_____. *Rasgando Estrelas Amarelas*. João Pessoa: [s. n.], ago. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35458929/RASGANDO_ESTRELAS_AMARELAS. Acesso em: 15 março de 2023.

FENERICH, A. S. Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. *Revista Poiésis*, n 25, p. 13-26, Julho de 2015

FENERICH, A. S.; FIUZA, S. D. Coleção de música eletroacústica e experimental carioca: aspectos preliminares do projeto, proposta de um catálogo de Vânia Dantas Leite e resultados

iniciassem In: XXXII Congresso da ANPPOM, 2022. Natal. *Anais* [...] Natal. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022.

FERNANDES, Cíntia Sanmartín... [et al.]. *Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências* / Org: FERNANDES, C.; HERSCHMANN, M.; ROCHA, R. M.; PEREIRA, S. L. – Porto Alegre: Sulina, 2022. 480p.

FERNANDEZ, Alexandre Marino. *Circuito Alterado em Três Atos: Abrir, Tatear e Multiplicar*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2013

GARRETT, Marc. *DIWO (Do-It-With-Others): Artistic Co-Creation as a Decentralized Method of Peer Empowerment in Today's Multitude*. 2014. Disponível em: <https://marcgarrett.org/2014/02/12/diwo-do-it-with-others-artistic-co-creation-as-a-decentralized-method-of-peer-empowerment-in-todays-multitude/>. Acesso em: 03 mar. 2024.

GOMES, Lenildo (ed.). in: Mapa Cultural do Ceará *Dronedeus*. 2019. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/32222/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. *Festival de Música Instrumental Experimental de Fortaleza começa hoje (8) no Dragão do Mar*. 2016. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2016/07/08/festival-de-musica-instrumental-experimental-de-fortaleza-comeca-hoje-8-no-dragao-do-mar/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

GUERRA, Paula. Artes Ilimitadas in Paula Guerra e Lígia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal. 2019, pp. 376–381

HOLMES, Thom (2008). *Early Synthesizers and Experimenters. Electronic and experimental music: technology, music, and culture* (3rd ed.). Taylor & Francis. p. 156.

IAZZETTA, Fernando. *Performance Na Música Experimental*. In: Performa'11, 2011, Aveiro. Performa'11 - Encontro de Investigação e Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

_____. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

IHAC-UFBA, *I Encontro de Selos de Música Experimental movimenta cena independente de Salvador entre os dias 25 e 27 de outubro*. 2018. Disponível em: <https://ihac.ufba.br/pt/21786/>. Acesso em: 03 maio 2023.

JANUÁRIO, Susana. Do Ethos à Praxis: Carreiras DIY Na Cena Musical Independente in Paula Guerra e Lígia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal, 2019. pp. 293

JONES, Viviane Rocha (ed.). *Lobo Temporal*. 2019. Disponível em: <https://www.vivirochajones.com.br/c%C3%B3pia-caminhos-sonoros>. Acesso em: 19 nov. 2023.

JACA (ed.). *Juventude Ativista de Cajazeiras*. Disponível em: <https://brunorohde.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 27 abr. 2023.

JOÃO PESSOA. GOVERNO DA PARAÍBA. *Governo da Paraíba apoia evento internacional de música em João Pessoa*. 2023. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/governo-da-paraiba-apoia-evento-internacional-de-musica-em-joao-pessoa>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LAST.FM. *Festival PONTO CE*. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/festival/722374+Festival+PONTO.CE>. Acesso em: 10 fev. 2024.

LEEuw, D.; GROOT, D. From the Sixties to the Present Day: Contemporary Musical Life in the Light of Five Characteristic Features. Em: *Music of the Twentieth Century*. [s.l.] Amsterdam University Press, 2005. p. 195–204.

LEmos, Manoel. *De volta aos átomos: Movimento Maker, Hardware Livre e o surgimento de uma nova revolução industrial*. Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo. V.16. p.20- 37, 2014.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 22, p. 215-246, 2002.

_____. Afterword to “Improvised Music after 1950”: The Changing Same. In: *The Other Side of Nowhere*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

_____. Lewis G. E. *A power stronger than itself: The AACM and American experimental music*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008.

MARTINS, Renê Gustavo Freire Compositor performer: processos criativos como performance e a performance como processo criativo na música experimental de Recife. 2022. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022

MACKEY, G. DiY Culture: notes towards an intro. *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, 1998.

MENEZES, Daniel Luna de. O projeto artístico do artesanato furioso: uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático. 2021. 339 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

MOLLESON, K. *Sound Within Sound*. [s.l.] McClelland & Stewart, 2022.

MOORE, F. R. *Uma Abordagem Tecnológica da Música*. *Música Hoje*, Belo Horizonte, v. 3, p. 135-155, 1995.

MUZIEK MUTANTTI. *Muziek Mutantti*. Disponível em: <https://muziekmutantti.com.br/>. Acesso em: 03 jun. 2024.

MÚSICA PARA TODOS. *O Grupo Delta Camerata Exploratória surpreende na sala Agostinho Pinto*. Disponível em: <https://icsrita.org.br/o-grupo-delta-camerata-exploratoria-surpreende-na-sala-agostinho-pinto/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

NEIVA, T. M. 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.

_____. NOGUEIRA, I.T. (2018) Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil, en *Escena Revista de las Artes*, ISSN 2215- 4906, vol.78 n°1

NOGUEIRA, I.; ZANATTA, L. Cartografia dos selos da música experimental no Brasil. *Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade*. Figueiró, C. (org.). Salvador: EDUFBA, 2019. p. 73-124.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981 11

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. Sao Paulo: G. L. Obici, 2014.

OLIVEIRA, Ana. Do Ethos à Praxis: Carreiras DIY Na Cena Musical Independente in Paula Guerra e Lígia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal, 2019. pp. 421–442

OLIVEIRA, Paula. *Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e Identidade*. 2010. 199f. Dissertação (Mestrado em Estudos Multidisciplinares em Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Orientador: Prof. Dr. Leonardo Boccia.

PARAÍBA CRIATIVA (ed.). *Club Silêncio*. 2015. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/club-silencio/>. Acesso em: 08 abr. 2023.

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

_____. *Indeterminacy, Free Improvisation and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975*. *Journal of the American Musicological Society*, Oakland, v. 67, n. 3, p. 769-824, 2014.

RAMOS, Lucas Borges. *Manguebeat: identidade e narrativa*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/dc4a8713-d52c-4c62-a52c-419416515797/tc4361-lucas-ramos-manguebeat.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ROCHA, R. M.; RIZAN, T. Pistas reflexivas para uma cartografia dos ativismos de gênero no Brasil. In: *Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências*. Org: FERNANDES, C.; HERSCHMANN, M.; ROCHA, R. M.; PEREIRA, S. L. Porto Alegre: Sulinas, 2022. p.141

ROHDE, Bruno (ed.). *Brunorohde*. Disponível em: <https://brunorohde.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SCARASSATTI, M. Metástase, uma Plástica Sonora Silenciosa, ou o Regime de escuta pleno. *Revista Poiésis*, v. 16, n. 25, p. 65-79, 29 set. 2018.

SEM TÍTULO – MÚSICA EXPERIMENTAL PERNAMBUCANA (ed.). *Ep1: SEM TÍTULO - Música Experimental Pernambucana*. 2021. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=XVIJfgP8UJE&list=PL1Ob_1HMd7PjDv1jKK6963U9jXxEXq0A1&index=3. Acesso em: 15 abr. 2023.

O INIMIGO (ed.). *Selo Fictício, catalogando e lançando os sons que não existem*. 2020. Disponível em: <https://medium.com/o-inimigo/selo-fict%C3%ADcio-catalogando-e-lan%C3%A7ando-os-sons-que-n%C3%A3o-existem-634fa6f081ef>. Acesso em: 15 maio 2024.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana*. 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Orientador: José Adriano Fenerick.

SILVEIRA, H. I. J. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. 2012. 202 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SUBURBANACO. (ed.). *Sem Título*. 2020. Assunto: O Fantástico Mundo do SrHiena e de suas Criaturas. Disponível em: <https://suburbanaco.tumblr.com/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

SUBURBANACO. *L'EP* Disponível em: <https://suburbanaco.bandcamp.com/album/l-ep>. Acesso em: 17 mar. 2023.

VINHOLES, L. C. Música eletrônica no Brasil nos anos 1950. *Música em Contexto*, Brasília, n. 1, p. 27-59, dezembro de 2011. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano V, v. 1.

APÊNDICE A – LIDO MANSO, LIDO BRABO

LIDO MANSO

LIDO BRABO

MARCO PINAGÉ

BULA

APÓS O COMPASSO 60, DEVE-SE COMEÇAR A SEÇÃO DE “SUPER ADENSAMENTO SONORO”:

- DEIXE O RESULTADO SONORO SOAR POR UM MINUTO E MEIO E DEPOIS (COM O PEDAL DE LOOP)
 - REPITA EVENTUALMENTE OS DOIS ÚLTIMOS COMPASSOS DE CADA SEÇÃO (A, B OU C)
- FAÇA O GESTO DE ARRANHAR AS CORDAS E BATER NAS CORDAS DO VIOLÃO, QUANDO QUISER, DURANTE A SEÇÃO DE ADENSAMENTO.
- FINALIZA A PERFORMANCE APÓS SENTIR QUE A PEÇA CHEGOU NO LIMITE DO ADENSAMENTO.



LOOP



REVERB



DISTORÇÃO



ACIONAR O PEDAL PARA CORTAR O EFEITO

ARRANHAR
AS
CORDAS

PASSAR AS UNHAS NAS CORDAS COM A MÃO DIREITA,
ENQUANTO A ESQUERDA CONTINUA FAZENDO A FORMA DO ACORDE..

VIOLÃO ELÉTRICO

A

5

10

14

ff

B

19

rit.

mp

2

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 23-26. Measure 26 has a red 'X' icon with a red guitar below it.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 27-30. Measure 27 has a blue and black guitar icon below it.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 31-34. Measure 32 has a blue and black guitar icon with a red 'X' below it. Measure 33 has a yellow and black guitar icon below it.

35

Musical staff 35: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 35-38. Measure 37 has a red 'X' icon with a red guitar below it and the dynamic marking *ff*. Measure 38 has a red 'X' icon with a red guitar below it.

C

39

Musical staff 39: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 39-42. Measure 39 has a blue and black guitar icon below it. Measure 40 has a half note chord with a fermata and the dynamic marking *mp* below it.

ARRANHAR
AS
GORDAS

43



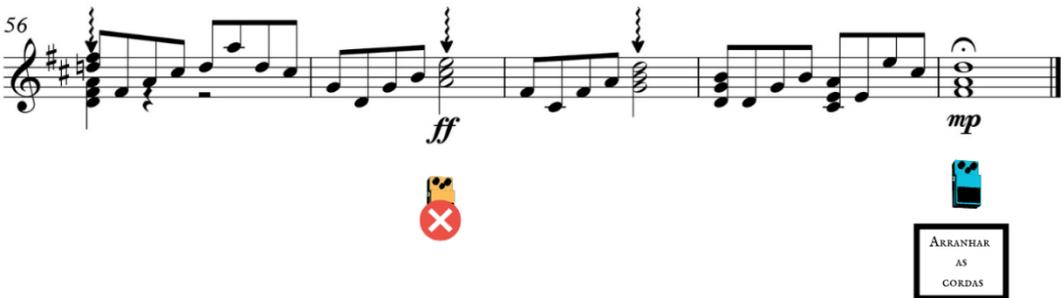
48



53



56



ff

mp

ARRANHAR
AS
CORDAS

APÊNDICE B – AGONIA (versão do disco)

AGONIA

MARCO PINAGÉ

ABRA A CASE DO VIOLINO

LARGO (50 BPM)

pp  *f*

GIRE CADA CRAVELHA ATÉ QUE SE QUEBREM TRÊS CORDAS

QUARTA CORDA - ADAGIO (60 BPM)

mp

TERCEIRA CORDA - ANDANTE (1000 BPM)

f

SEGUNDA CORDA - ADAGIO

p

BELISQUE A QUE SOBROU

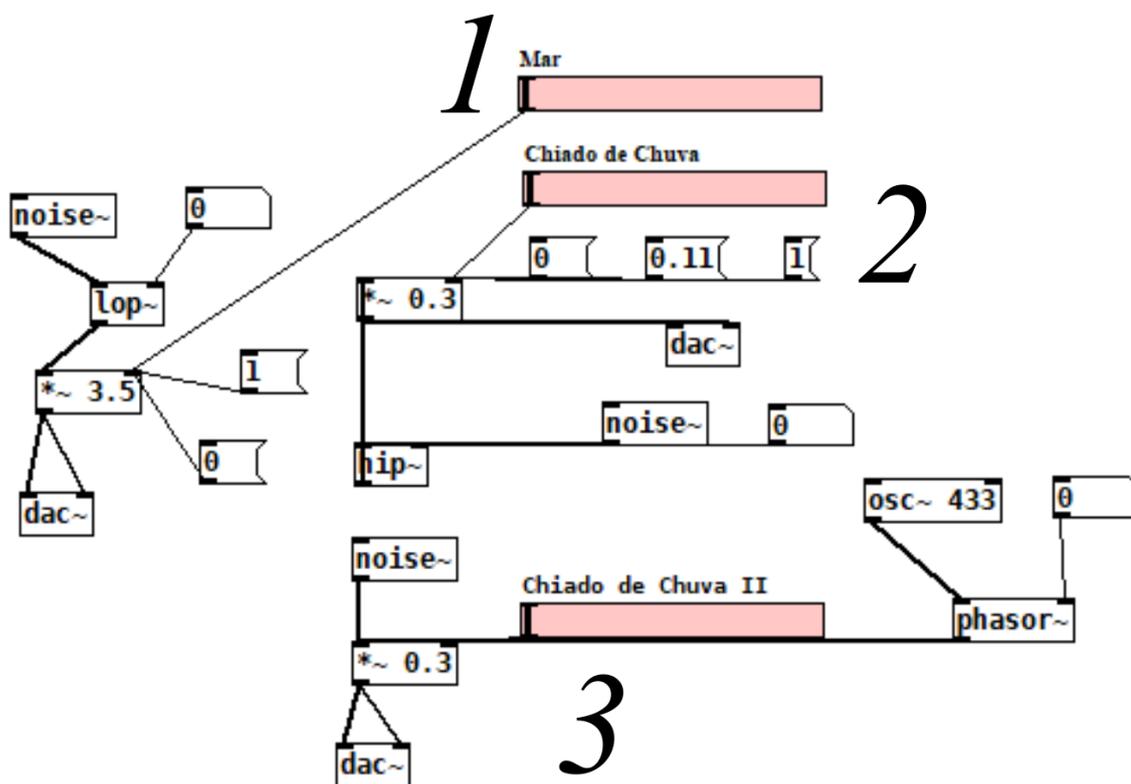
PRIMEIRA CORDA - MODERATO (110 BPM)

Pizz.

APÊNDICE C – LA MER

LA MER PARA PURE DATA

MARCO PINAGÉ



O PRIMEIRO SET TEM TRÊS CONJUNTOS DE OBJETOS SONOROS, QUE SÃO COMPOSTOS POR SONS RUIDOSOS COM ALUSÃO AO MAR E A CHUVA.

A EXECUÇÃO É DETERMINADA POR OCORRÊNCIA CRONOLÓGICA DA PARTITURA, MAS O MANUSEIO E DECISÕES DE CADA SET SÃO ESCOLHAS DO INTÉRPRETE.

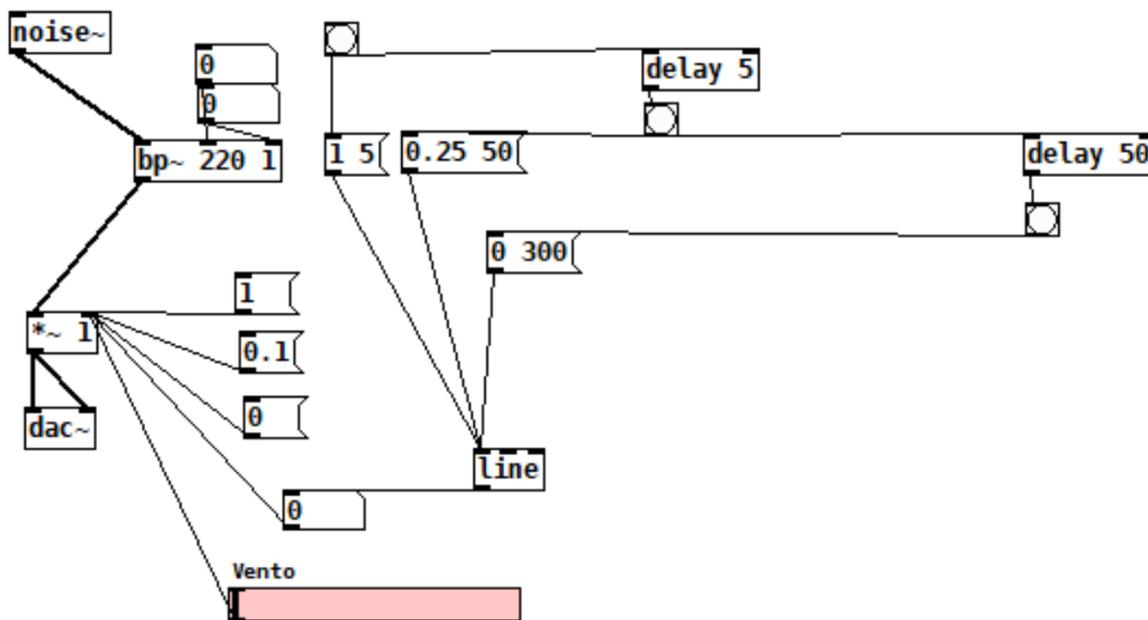
OS NÚMEROS DEVEM FICAR PRÓXIMOS DA FAIXA SONORA PARA FACILITAR A IDENTIFICAÇÃO. SÓ SE DEVE TOCAR TRÊS LINHAS POR VEZ.

EXECUÇÃO

TEMPO	0'											
	1'											
	1				2				3			
	1				2				3			

O SEGUNDO SET TEM UM CONJUNTO DE OBJETOS E FAZ ALUSÃO AO SOM DE VENTO.

AS LINHAS TOCADAS APARECEM POR ORDEM NUMÉRICA, DE CIMA PARA BAIXO E DO MENOR NÚMERO PARA O MAIOR.

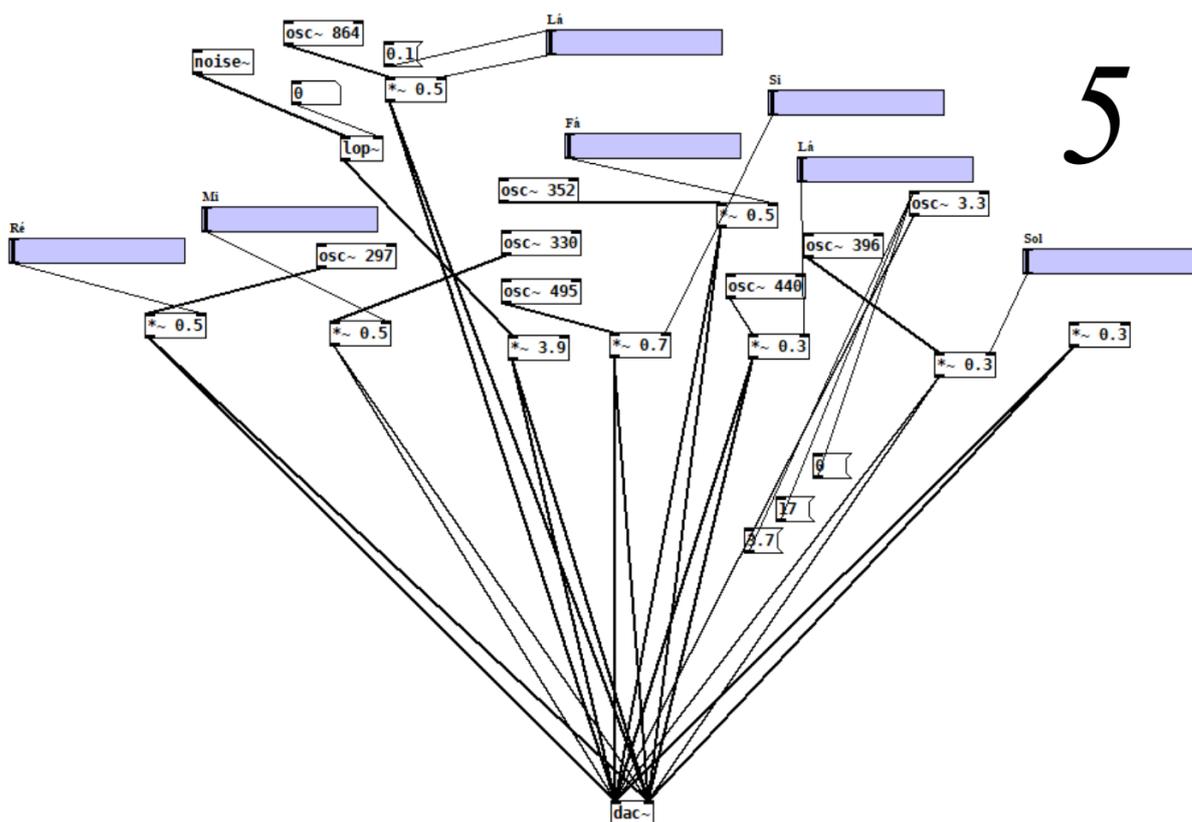


4

EXECUÇÃO

TEMPO	2'								3'							
	1												1			
	4															
									5							

O TERCEIRO SET É FORMADO POR SONS DE NOTAS MUSICAIS.



EXECUÇÃO

TEMPO	4'		5'						
	1					2		1	
	5						3		
			4		4		4		

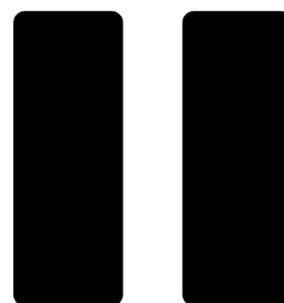
APÊNDICE D – MADRIGAIS DE VIDRO II

Madrigais

DE

VIDRO

MARCO PINAGÉ



GESTOS

A₁

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
Recitar a palavra “som” sussurrando	Bater nas cordas mais graves	Usar E-bow	Iniciar set com pratos	
<i>Como se estivesse em uma conversa.</i>	<i>Delicadamente, porém audível em relação aos outros instrumentos.</i>	Puxar as cordas <i>Primeiramente usar o e-bow para sustentar as notas Lá bemol e Mi bemol. Depois puxar as cordas do violão quando quiser.</i>	Esfregar dois tijolos ou pedras sabão em atrito	
			Agitar uma garrafa de vidro com conchas do mar dentro	

00"-1'22"**A₂**

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
Cantar a palavra “Som” na altura Lá Bemol 3	Tocar a nota Mi Bemol 4		Fazer som com taças de vidro	Fazer Ambiência sonora densa
Cantar “Shhh!”, pedindo silêncio	<i>Repetidamente, meio piano, durante todo o trecho</i>		<i>Movimentos circulares</i> Esfregar vassolrinha na caixa clara <i>Movimentos circulares</i>	

1'23"-2'23"

T₁

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
<p>Cantar a palavra “Som” na nota Lá Bemol 3</p> <p>Cantar “Shhh!”, pedindo silêncio após o gesto anterior</p> <p>Fazer sons guturais sempre que fizer o gesto anterior.</p>	<p>Tocar a nota Mi Bemol 3 gradualmente por todo trecho</p>		<p>Tocar flauta transversal, de bambu ou pife. Ou Assoprar em garrafas de vidro.</p> <p><i>Notas:</i> <i>Lá Bemol4, Si4 ou Mi bemol 4.</i></p>	<p>Fazer Ambiência sonora mais densa que a anterior</p>

2'24"-3'44"

T₂

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
<p>Cantar a palavra “Som” na nota Lá Bemol 3</p> <p><i>Pausando quando quiser em qualquer momento do trecho</i></p> <p>Cantar “Shhh!”, pedindo silêncio</p> <p><i>Gesto direcionado para a caixa clara da percussão</i></p> <p>Cantar “Quem somos nós?” ao final da seção</p>	<p>Tocar a nota Mi Bemol 4</p> <p><i>Com pausas longas</i></p>	<p>Puxar a corda Mi mais aguda no último segundo da seção</p>	<p>Tocar flauta transversal, de bambu ou pife. Ou Assoprar em garrafas de vidro.</p> <p><i>Notas:</i> <i>Lá Bemol4, Si4 ou Mi bemol 4.</i></p>	

3'44"-4'26"

B

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
Cantar "Quem somos nós?"	Bater nas cordas graves do piano no último minuto da seção		Fazer muito barulho tentando sobrepor aos outros instrumentos	Fazer muito ruído durante toda a seção
Gritar muito alto de forma assustadora tentando calar o ruído da eletrônica				
Fazer sons guturais por muito tempo.				

4'27"-6'38"

T₃

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
Usar 3 vozes para cantar "Quem somos nós?" na nota altura de lá bemol 3			Tocar flauta transversal, de bambu ou pife. Ou Assoprar em garrafas de vidro.	Fazer ambiência branda e não muito ruidosa
Fazer silêncio absoluto nos três últimos segundos			<i>Notas:</i> <i>Lá Bemol, Si ou Mi bemol o mais grave possível.</i>	Fazer silêncio absoluto nos três últimos segundos

Fazer silêncio absoluto nos três últimos segundos

6'39"-7'34"

C

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
Usar três cantoras para falarem: música		Usar E-bow	Fazer som com taças de vidro <i>Movimentos circulares</i>	
Experimental Atonal Eu não sei				

7'35"-7'56"

E

<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Violão</i>	<i>Percussão</i>	<i>Eletrônica</i>
			Tocar flauta transversal, de bambu ou pife. Ou Assoprar em garrafas de vidro. <i>Qualquer nota em diferentes extensões</i>	
			Usar ventilador ou secador	

7'57"-9'03"

APENDICE E – CARTAS AO MEDIEVO

PARTE
1

CARTAS AO MEDIEVO

UMA RASURA ORIGINAL SOBRE A ÓPERA LAKME DE LEO DELIBES - FLOWER DUET

MARGO PINAGÉ

♩=120

Lakmé

6
8

p Dô - me é pais le_ jas -min

Malika

p Sous le dôme é-pais où_ le_blane jas_min

Eletrônica

Set: *Usar posições fixas nos canais da mesinha de*

No Input Mixer *som.*

Theremin

Computador *Na partitura essa indicação será assim:*

3

A_la_ro_se s'as - sem- blé, Rí - ve en_fleurs,

A_la_ro_se s'as - sem- blé, Sue la_rive en_fleurs,

2

6

frais ma-tin, Nous ap-pel lent en - sem ble,
ri-ant au ma-tin, Viens, des-cendons en - sem ble,

9

Ah! glissons en sui-vant
Dou-cement glissons; De son flot charmant



3

11 *mf* *< f*

Le ——— courant fu- yant; Dans l'on - de frémis -

Sui- vous le courant fu- yant; Dans l'on - de frémis -

15 *p*

san - le, D'u - ne main nonchar Lan - te,

san - le, D'u - ne main nonchar Lan - te,

4

18

Ga - gnons le bord, Oü L'oi. sean chante, L'oiseau,

Viens, gagnons le bord_ Oü la source dort, Et_ L'oiseau,

21

poco rall. *poco accel.*

poco rall. *poco accel.*

L'oiseau, chan - te. Dô - me é pais blane_ jas min,

pp

poco rall. *poco accel.*

L'oiseau, chan - te. Sous le dôme é-pais Sous le blane jas_ min,

pp

24

rall.

Nous ap pel Lent en sem blé!

rall.

Ah! des cen Dont en sem ble!

PARTE

2

Usar a mesma eletrônica da sessão anterior e de forma contínua

APENAS RUIDO

1' 09"

Duração

Encerrar gradualmente entre a percussão e os cantores da próxima sessão

PARTE

3

Antes de iniciar essa sessão, fazer 10 segundos de percussão improvisada.

$\text{♩} = 100$ *mf*

Cantor

Se bei - ja - rás o meu ro - sto mal tra - ta - do De - vol - ve -

Cantor II

Cantor III

Percussão H $\frac{4}{4}$ *Livre*

4

rás trin - ta mo - e - das de pra - ta Ca - min - ha - rás pe - los can - tos a - s - som bra - do Re - si - sti

Perc.

8

rás sob a pon - ta da es - pa - da *f* Pra ver Tu - pâ Pra ver E - xú Nas - cer das a - rei - as do

f Pra ver Tu - pâ Pra ver E - xú Nas - cer das a - rei - as do

Perc.

2

13

caos - - Pra ver Tu - pã Pra ver E - xú Nas -

caos - - *ff* Pra ver Tu - pã Pra ver E - xú Nas -

ff Pra ver Tu - pã Pra ver E - xú Nas -

Perc. ||

16

rit. . . .

cer das a - rei - as do caos -

cer das a - rei - as do caos -

cer das a - rei - as do caos - *p* cer das a - rei - as do caos -

Perc. ||

PARTE**4***Oração feita por uma pessoa do coral***PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.****2 X***Oração feita por duas pessoas do coral***PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.****PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.****2 X***Oração feita por quatro pessoas do coral, sendo as duas adicionais entrando gradualmente e a última delas em contratempo***PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.****3 X***Oração feita por todo o coral em contratempo***PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**
~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~
~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~
~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~
~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~
~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~**5 X***Oração feita por duas pessoas do coral***PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~**PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.**~~
PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.*Oração feita por uma pessoa do coral***2 X****PELA SUA DOLOROSA PAIXÃO. TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS E DO MUNDO INTEIRO.****1X**

APÊNDICE F – PARTE SIMPLES

Parte Simples
Parte Simples

Peça para orquestra de Laptops

Marco Pinagé

Um software por Laptop

*Banco de Sons pré
gravados e processados
no Reaper*

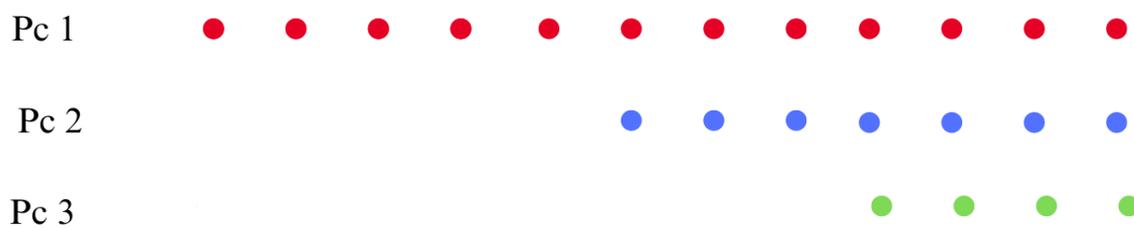
Pure Data

Freesound

Quando não tiver bolinha, não se toca

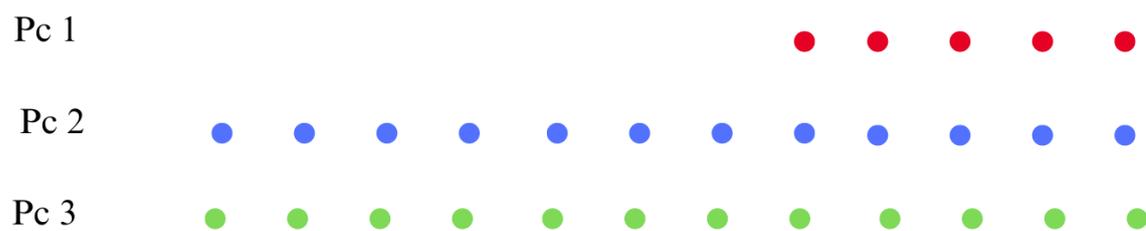
*Cada bolinha tem
duração de 10
segundos*

1'



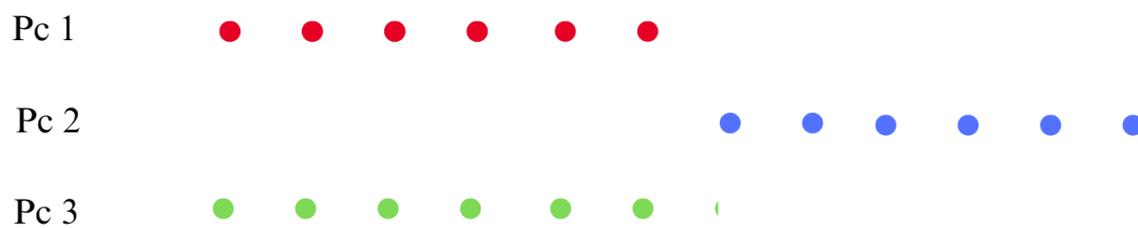
2'

3'



4'

5'



6'

7'

Pc 1



Pc 2



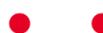
Pc 3



8'

9'

Pc 1



Pc 2



Pc 3



10'

11'

Pc 1



Pc 2



Pc 3

