

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

MARIA FANTINATO GÉO DE SIQUEIRA

A PRÓPRIA MANEIRA

bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

Março de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

MARIA FANTINATO GÉO DE SIQUEIRA

A PRÓPRIA MANEIRA

bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro

Março de 2013

S618

Siqueira, Maria Fantinato Géo de

A própria maneira: bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
147 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Mauricio Lissovsky.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

1. Comunicação e cultura. 2. Música experimental. 3. Improvisação (Música). 4. Estética. I. Lissovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 302.2

A própria maneira
bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky – Orientador
PPGCOM/UFRJ

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva
PPGCOM/UFRJ

Prof^a. Dra. Simone Maria Andrade Pereira de Sá
PPGCOM/UFF

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças a uma rede de colaboração e apoio, e tenho muito a agradecer

Aos músicos e todos aqueles que me receberam e comigo trocaram durante a pesquisa: Negro Leo, Renato, Felipe, Marcos, Bruno, Arto, Leo, Bartolo, Estevão, Manso, Rafa, Tay, Pedro, Alexander, Pedro Sá, Fernando, Fátima, Ruy, Bernardo, Sávio.

Ao Mauricio Lissovsky, pela confiança em mim depositada desde fins da graduação, por ter apostado nessa empreitada incerta, por ter tido a sutileza de me compreender através das voltas e interrogações e por ter, assim, me orientado.

À Simone Sá e ao Denilson Lopes, não somente pelas válidas contribuições na banca de qualificação e por aceitarem compor a banca de defesa, mas também por terem ambos colaborado no processo desta pesquisa de forma dedicada em momentos diversos.

À minha mãe, pelo apoio inquestionável que me dá, pelas leituras e conversas, pela inspiração etnográfica, e, sobretudo, por ter me ensinado a temperar determinação com um respeito às minhas próprias dúvidas

Ao meu pai, pela revisão cuidadosa, pela sensibilidade compartilhada, pelas longas conversas que me alimentam, e por me apresentar outro modo de perceber o mundo.

Ao meu irmão Lucas, pela ajuda providencial na formatação e impressão do material, pela generosidade ao me emprestar seu “aparato tecnológico” e por ser tão carinhoso e irmão.

Ao Henrique, pelo companheirismo sem tamanho, pela leitura atenta, pela ajuda nas traduções e por ser tão paciente, constante, amável e ter o incrível dom de tornar tudo mais leve.

À minha família como um todo, pelo suporte e estímulo.

Aos meus amigos, por fazerem minha vida mais diversa e interessante ao seu lado. Em especial: Aninha, Lila, Ricardo, Felipe, JP, Elisa, Laura, Júlias, Inti, Erika, Laurinha, Wallace, Camila.

Aos meus amigos e companheiros da pós, pela compreensão surpreendente e as ricas trocas, que em muito ajudaram minha reflexão. Em especial àqueles com quem dialoguei mais de perto sobre esta pesquisa: Maíra, Mario e Pedro

Ao Paulo Vaz, por ser grande responsável pelo começo deste meu caminho e por seu apoio sempre providencial e carinhoso.

Ao Afonso Figueiredo, por ter me recebido na disciplina que leciona na graduação da escola, se interessado por esta pesquisa e conversado sobre detalhes mais propriamente musicais da investigação.

À minha madrinha Sonia de Vargas, pelas instrutoras conversas e a leitura do projeto.

Ao Pablo Guimarães, pela leitura do projeto e o esforço de ajudar uma comunicóloga se aventurando no terreno musical.

Aos professores da pós, que ao longo desses dois anos colaboraram cada qual à sua maneira para a minha pesquisa e meu amadurecimento pessoal.

Aos funcionários da pós – Jorgina, Marlene e Thiago – por terem me recebido sempre de forma atenciosa durante esse tempo em que estudei na pós.

Ao CNPQ, pela bolsa de estudos que me foi concedida, sem a qual não teria tido a oportunidade de desenvolver este trabalho de forma inteira.

[...] o homem de hoje crê-se capaz de tudo e repete o seu jovial 'não há problema' e o seu irresponsável 'pode fazer-se', precisamente quando deveria antes dar-se conta de ser entregue numa medida inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu qualquer controle. Tornou-se cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que não pode ou pode não fazer (AGAMBEN, 2010, p.58)

RESUMO

SIQUEIRA, Maria Fantinato Géo de. **A própria maneira: bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta pesquisa tem por objetivo investigar, a partir do trabalho de três grupos musicais atuantes no Rio de Janeiro, as figuras da improvisação e da experimentação. Pretende mais especificamente entender, tomando como base a imersão etnográfica em um contexto musical específico da cidade, o que a prática da improvisação ao vivo pode colocar em jogo e como são fixados seus limites. No momento atual em que, após uma série de transformações ao longo do século XX, toda espécie de ruídos e atonalismos seriam a priori admissíveis na experimentação musical, a relação da improvisação com o confuso rótulo “experimental” no contexto investigado aponta para uma questão central: por que improvisar é fazer música e não qualquer coisa? A partir de material colhido em entrevistas, das observações e ponderações fruto do trabalho de campo, e na interseção com as reflexões de Giorgio Agamben, a pesquisa perscruta esta questão. Chega por fim à conclusão de que os limites para a criação e fruição desta música são extremamente fluidos e que o processo comunicacional tem papel central na conservação dessa fluidez. Ao se abrirem à comunicação os músicos possibilitam a geração de uma pergunta. E é a partir dessa pergunta que músicos e público unem-se em uma experiência que permite que essa música continue sendo experimental.

Palavras-chave: Improvisação; Experimental; Comunicação; Estética

ABSTRACT

SIQUEIRA, Maria Fantinato Géo de. **Its own manner: experimental bands and improvised music in Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This research investigates the figures of improvisation and experimentation based on the work of three musical groups that have been performing in Rio de Janeiro. By means of an ethnographic immersion in a certain musical scene, it aims more specifically to understand what live improvisation brings into play and how its boundaries are defined. From a historical perspective, a series of transformations over the twentieth century led musical experimentations to accept all sorts of noises and atonalities. Therefore, the relationship of improvisation with the confusing label "experimental" in the context of this investigation points to a central question: why improvisation is music and not 'whatever'? The research investigates this issue from intersections between the observations and impressions of fieldwork, the interviews conducted with musicians and the thoughts of Giorgio Agamben. Finally, it concludes that the limits for the creation and fruition of this music are extremely fluid and that the communication process plays a central role in the conservation of this fluidity. By opening themselves to communication, the musicians allow for a question to be raised. And it is from this question that musicians and audience join together in an experience that allows this music to remain experimental.

Keywords: Improvisation; Experimental; Communication; Aesthetics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. EXPERIMENTOS E IMPROVISACÕES NO SÉCULO XX.....	10
1.1. Experimentações no século XX	14
1.1.1 O ruído, a cidade e o tom	14
1.1.2 O pós-guerra e a <i>tabula rasa</i>	17
1.1.3 Técnica e ruído: reprodução, manipulação e síntese.....	18
1.1.4 Para além do controle: composições indeterminadas e “música experimental”	22
1.1.5 Expansão do eletrônico, o ruído industrial e além do “erudito” e “experimental”	25
1.2 Improvisação: uma breve história	29
1.2.1 <i>Free jazz</i>	32
1.2.2 Livre Improvisação	36
1.3 Pensar a improvisação e o experimental no Brasil e Rio hoje	38
2. O CAMPO.....	43
2.1 Entradas.....	43
2.2 O contexto	45
2.2.1 Plano B: antecessor e parte.....	46
2.2.2 Quintavant	50
2.2.3 Onde, quem e como: público e espaços	54
2.3 Bandas escolhidas	61
2.3.1 Rabotnik	62
2.3.2 Duplexx	70
2.3.3 Chinese Cookie Poets.....	76
2.4 Formação dos músicos	84
2.5 O que torna possível a música experimental?	86
2.6 Em campo.....	88
2.6.1 Primeiros contatos	88

2.6.2 O “lugar” de pesquisadora.....	90
2.6.3 Entrevistas	93
2.6.4 Sedimentando um lugar.....	95
2.6.5 O campo revisitado.....	97
3. QUE MÚSICA É ESSA?	100
3.1 A música.....	103
3.1.1 Experimental: o antigênero	103
3.1.2 Experimentar: o modo.....	109
3.1.3 Improvisar	112
3.1.4 Funcionamento da conversaço.....	118
3.1.5 Potência e impotência da música.....	124
3.2 “um pouco fora”	131
3.2.1 Público.....	131
3.2.2 Gesto e Performance	133
3.2.3 Ser ou não ser música.....	137
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

O encontro com o futuro objeto

Eu um dia supus poder improvisar a partir do que não sabia. Encontrei alguns amigos que acabava de fazer no bar no dia anterior para ensaiar. Nossa ideia era compor uma banda musical, onde nenhum de seus membros saberia tocar absolutamente nada. A partir daí improvisaríamos.

Reunimo-nos com essa pretensão em uma sexta feira chuvosa, na casa de uma das integrantes de nosso futuro grupo musical. No entanto, os encaminhamentos de nosso encontro foram bem diferentes do esperado. A grande idealizadora do nosso projeto relâmpago - criado em 15 minutos em uma mesa de bar - era na verdade uma cantora lírica potencial que simplesmente ainda não tinha ‘saído do armário’ com sua voz (hoje inclusive já está se apresentando pela cidade). E os outros três componentes (incluindo minha pessoa) se viram em situação um pouco constrangedora ao notar que pouco podiam fazer frente à ou com aquela voz. Todavia, algo foi feito. Eu proferia palavras aleatórias escritas em livros ou objetos no quarto onde nos encontramos para ensaiar, enquanto a outra componente do grupo – amicíssima da cantora em potencial, mas sem os mesmos talentos musicais – tentava sapatear e levava broncas da amiga devido à sua falta de ritmo. Um dado momento, após algumas tentativas parcialmente frustradas dos quatro integrantes da banda se conectarem e mais alguns minutos em que algo pareceu acontecer, eu, que cheguei àquele local do encontro carregada de instrumentos que não sabia tocar, fui intimada a ‘puxar’ alguma coisa. Peguei o pandeiro - único daqueles instrumentos que trouxe que era de fato meu e não do meu irmão - e esbocei alguma coisa que já tinha tentado fazer em casa, escondida, na sala - com vergonha de até mesmo algum parente meu ouvir. Teoricamente meus novos amigos iam interferir ou tentar participar. Ao contrário, me vi ali, nua, naquele quarto no qual nunca tinha pisado, frente àquelas pessoas que mal conhecia, fazendo algo que eu sabia, mesmo que mal – e sozinha. Ninguém interferiu.

Foi nesse dia, no ano de 2009, que senti pela primeira vez na pele algumas das questões que a improvisação musical poderia colocar em jogo. Seria apenas cerca de um ano depois que eu teria contato direto com o que se tornaria objeto desta pesquisa, e somente em 2011 que iniciaria a confusa e desafiadora empreitada de pesquisar a improvisação praticada por grupos musicais do Rio de Janeiro - com o apoio confiante do meu orientador, na Escola

de Comunicação da UFRJ. No entanto, acredito, a minha pesquisa começou de fato aí, nesse encontro frustrado em uma noite chuvosa em 2009. Desde já uma questão se colocou como pano de fundo, e ali insistiu.

A pesquisa, concretamente falando

Esta é uma pesquisa que pretende investigar, a partir do trabalho de uma dupla, um trio e um grupo-projeto musical atuantes no Rio de Janeiro, as figuras da improvisação e da experimentação. Pretende mais especificamente entender, a partir da observação da prática musical, da análise do discurso, e da observação da interação entre músicos cariocas inseridos em um contexto musical específico da cidade, o que a prática de improvisação musical ao vivo pode colocar em jogo e como é assim delimitada. Esses músicos possuem formas diferentes de experimentar e trabalhar com o improviso, no entanto, durante o período que os acompanhei, se encontravam e faziam shows nos mesmos poucos espaços da Zona Sul/Central da cidade. Grande parte das vezes em um evento intitulado Quintavant, sediado em duas casas em Botafogo: Audio Rebel e Comuna.

O grupo Rabotnik saiu de um modo de composição fechada para adotar, em 2010, a “improvisação livre”, com convidados novos a cada show, e posteriormente formar dois quartetos com alguns convidados e a presença de Arto Lindsay¹ na regência musical. Duplexx, dupla composta por já veteranos na cena de experimentação do Rio que começou a ganhar espaço no Plano B Lapa, faz uma música eletrônica e acústica, flertando com a livre improvisação. Chinese Cookie Poets é um trio de músicos que também deriva da tradição musical do Plano B e faz um som onde “composições hermeticamente fechadas e improvisação” se conjugam, e cria seus discos adotando um processo de improvisação em

¹ Músico americano que cresceu em Pernambuco, Brasil, e destacou-se no final dos anos 70, por integrar o movimento “underground” nova-iorquino, consagrado como “No Wave”. Integrante então da banda DNA, Arto tocava guitarra com escasso conhecimento musical, explorando os ruídos por ela produzidos e trabalhando também suas influências de música brasileira. Ele e seus companheiros de banda frequentemente inseriam frases em português em suas letras e Arto conta ter levado LPs do Brasil de “ritmos brasileiros” e dado para a baterista do grupo, que não sabia tocar bateria, aprender a tocar. DNA surgiu com a proposta de ser algo diferente do convencional: “Ai eu pensei: vou fazer a banda mais louca possível. Sabe?” conta Arto.

Nos anos 80, ainda em Manhattan, Arto tocou com os grupos The Lounge Lizards e The Golden Palominos, produziu discos para Laurie Anderson e David Byrne, e colaborou com John Zorn. Formou também uma dupla musical com o tecladista Peter Scherer, intitulada Ambitious Lovers, gravando discos incorporando elementos de “Brazilian, experimental, funk, R&B, and soul styles”, como define em seu site. No Brasil, produziu discos de diversos artistas, como Gal Costa, Caetano Veloso, Marisa Monte e Orquestra Contemporânea de Olinda. Mora hoje no Rio, onde continua trabalhando como produtor, músico e artista, e tem influenciado diretamente as bandas cariocas aqui estudadas.

estúdio, seguido de forte intervenção na edição, gerando daí músicas prontas que jamais poderão ser tocadas ao vivo. Estes trabalhos são, de forma mais ampla, reunidos no grande e problemático rótulo “experimental” – que, com muitos ‘poréns’, acaba sendo o mais citado quando os músicos pretendem em alguma medida dar um nome ao que fazem.

De uma forma mais ampla, a questão inicial que deu origem ao empreendimento desta pesquisa foi uma: o que representa a escolha por apresentar ao público uma música improvisada hoje? No entanto após a observação da prática das bandas posteriormente escolhidas como objeto de estudo, notei a diversidade de trabalhos com a improvisação ali presentes, assim como sua constante interseção, em alguns casos, com momentos dedicados a composições mais fechadas. Desta maneira, a questão inicial se transformou em outra, mais voltada para a realidade observada em campo: o que seria “improvisar” para a dupla, o trio e o grupo escolhidos como objeto aqui? E, nesse sentido, as diferenças entre as abordagens da improvisação nos três trabalhos serviriam menos para confundir do que para enriquecer a investigação a respeito desse modo de criação. Partiria de diversos discursos e percepções da prática de improvisação para tentar assim compreender o que ela é ali, e que tipo de experiência configura para aquelas pessoas inseridas em uma determinada cena musical da cidade. Lidaria, portanto, com diferentes modalidades de improvisação ao vivo: casos em que se pretende uma prática de improvisação “livre”, sem ensaios prévios, sem momentos dedicados a músicas escritas ou já conhecidas; casos em que se busca delimitar alguns espaços específicos para a improvisação, sem deixar a música ficar “abstrata demais e muito distante do público”; casos em que se parte de bases para improvisar; casos em que há uma regência da improvisação.

A motivação inicial para este trabalho foi na verdade a percepção ingênua da própria prática do improviso. Somente após quase um ano de pesquisa fui enfim me dar conta de que o que me moveu desde o início foi na verdade a falsa premissa – que foi aos poucos se revelando ao longo da própria pesquisa - “qualquer um pode improvisar”. Por ser experimental, esse improviso transitaria em um terreno de natural imprecisão do que seria “certo” ou “errado” como música. No entanto, fui percebendo ao longo dos meus estudos que ele era permeado de limites – fluidos, mas ainda assim limites. Não são todos que chegam e improvisam ali, e existem também técnicas, mas elas lidam com aspectos diferentes daqueles tratados no campo mais erudito da música ou em abordagens mais tecnicistas da mesma. Assim, mesmo já descrente daquilo que antes pareceu me mover, passei a assumir o

“qualquer” como uma figura central do ato de improvisar. Pareceu-me, portanto, interessante estudar essa figura de forma mais localizada; buscar, a partir dela, um eixo de investigação. Afinal quem pode e o quê (que som) pode? Porque improvisar aqui seria fazer música e não qualquer coisa?

Recorte

A escolha do recorte desta pesquisa - improvisação musical, hoje, na cidade do Rio de Janeiro, e mais especificamente uma improvisação inserida num contexto de experimentação musical da cidade - se deve a alguns fatores que precisam ser enumerados. Primeiramente, e antes de tudo, imperou a necessidade clara de delimitação de um objeto para que a pesquisa tivesse alguma consistência. Devo ressaltar que se foi relativamente fácil entender meu encantamento pelo improviso musical, mais árdua foi a tarefa de escolher através de que recorte, de que objeto, eu iria pensá-lo. Em segundo lugar, e já buscando esse recorte, a proximidade espacial dos grupos musicais selecionados – todos originários do Rio de Janeiro – reflete uma consequência do próprio método desta pesquisa. Este tendo em vista as questões que serão adiante abordadas nesta dissertação, ancorou-se em um trabalho de campo presencial, na observação da prática musical ao vivo desses grupos e na realização de entrevistas. Caso optasse por estudar grupos musicais de fora do Brasil ou até mesmo de regiões mais longínquas do país, tornar-se-ia muito mais difícil ou até mesmo impossível acompanhar a prática dos músicos. E a escolha mais específica do grupo, o trio e a dupla que acompanhei mais de perto se deu devido ao fato de, no tempo em que acompanhei o evento focado em música experimental “Quintavant”, esses terem sido aqueles em atividade na cidade que tinham um trabalho mais ancorado na improvisação ao vivo. Em terceiro lugar, e não com menos relevância, devo ressaltar que esta escolha reflete uma questão pessoal, que diz respeito à minha relação com o Rio de Janeiro: cidade onde nasci e cresci, e onde observo com cada vez mais perplexidade a dinâmica confusa e mal distribuída de seus fluxos.

O objetivo deste trabalho não é realizar uma análise semiótica da música produzida pelas bandas enquanto mensagem ou linguagem. É, ao contrário, entender o que a improvisação pode colocar em jogo como uma experiência de criação musical ao vivo. É, sobretudo, entender como ela é legitimada como música num terreno mais impreciso onde diversas experimentações e ruídos são já aceitos e como, assim, ela passa a não “ser qualquer coisa”. Foi desse modo que decidi e descobri, ao longo do trabalho de campo, poder analisar e pensar essas práticas.

Método

O empreendimento da busca de esclarecimento das questões acima mencionadas foi efetuado a partir da adoção do método etnográfico, ancorado na observação e na realização de entrevistas. Desta forma, uma primeira aproximação com os músicos foi feita através dos shows, e também da ida a ensaios dos grupos e passagens de som. Após uma certa “confiança” ter sido conquistada, iniciou-se a fase de entrevistas – concomitante com a ocorrência de novos shows - para a qual, além dos textos sobre etnografia e antropologia urbana a leitura do “manual de historia oral”, de Verena Alberti foi fundamental.

O trabalho de campo visou uma compreensão melhor das formas de circulação e dos modos de interação dos músicos com a plateia e sobretudo entre si – fora e dentro do show. Procurei acompanhar o trabalho dos músicos e sua circulação em determinados espaços que recebiam manifestações de “experimentação musical” – com algumas exceções esporádicas como o Sergio Porto e o Oi Novo Som, basicamente a Audio Rebel, em Botafogo, nas 5as feiras e, posteriormente, quando a casa entrou em obras, a Comuna, no mesmo bairro, nas 4as. Frequentei também shows que não tratavam diretamente do improvisado, mas nos quais sabia que encontraria os músicos no papel de ouvintes, proporcionando assim uma oportunidade para conversar e conhecê-los melhor. Já na primeira metade do século XX, Malinowski deu-se conta em suas pesquisas que “ao permanecer por tempo suficiente com determinado grupo social, o pesquisador tem a oportunidade de observar comportamentos e eventos sociais que dificilmente seriam mencionados em entrevistas” (MALINOWSKI 1984 apud TADDEI; GAMBOGGI, 2012 p.3).

Assim, apesar de não me isolar em uma tribo por um determinado período, estando meu objeto no mesmo contexto social que eu, coloquei-me como parte daqueles acontecimentos e fui também colocada em certos lugares pelos músicos: público, observadora e pesquisadora. Mantive assim a atividade de observação e participação desse contexto como algo similar ao que Caiafa define como “uma atividade de simpatia” (2007): nem o distanciamento daquele que só julga, tampouco a proximidade excessiva que levaria a uma fusão com os outros, mas “uma forma especial de acompanhar”, “uma observação investigadora e afetiva, de quem tem algo a ver com o alvo de sua curiosidade”(2007, p.157). E concordando com as palavras da mesma autora sobre o método etnográfico adotado em sua

inspiradora pesquisa com os Punks no Rio nos anos 80, reforço que o campo foi visto, sobretudo, como:

[...] a oportunidade de conhecer de dentro uma prática social concreta, estudar um grupo a partir de uma experiência com ele, participar dos momentos de atualização de seu funcionamento. Daí acreditar que só um relato que inclua todas as vicissitudes do exercício de ser muitos em múltiplos lugares pode dar conta de uma prática social que se examine; só assim será um relato etnográfico. E só assim haverá *conhecimento*, ao se consentir em viver esses desdobramentos que é um dado de qualquer experiência. (Caiafa, 1985, p.23 – grifo da autora)

Destes diversos lugares da pesquisa, onde pude observar e participar com esses novos amigos que também eram parte de minha investigação, tive a oportunidade de configurar diferentes questões. No lugar de audiência durante os shows, por exemplo, procurei observar os detalhes mais voltados para uma comunicação corporal dos músicos entre si e como poderiam estar indicando questões que estariam em jogo no contexto da prática musical para um público: seus gestos, aparentando hesitantes ou decididos; seus movimentos ritmados com a cabeça; suas expressões faciais – ar de contentamento, expressão de alívio, de susto, troca de olhares; a relação de seu corpo com o instrumento – se adaptando ao mesmo, buscando um novo ajuste ao trocar de instrumento etc. Elementos que me ajudaram a mapear questões para as entrevistas mais formais, além das conversas mais espontâneas, que viria a fazer.

A fase de entrevistas, que se iniciou em março de 2012, só veio após um mapeamento inicial da movimentação musical e o conhecimento de grande parte destes músicos. Sendo já um rosto familiar para eles, pude então solicitar entrevistas individuais de forma a eliminar parte do desconforto inicial inerente à situação de entrevista com alguém desconhecido. Uma entrevista, entendida sobretudo como uma relação de troca entre duas pessoas, funciona melhor quando já existe alguma cumplicidade entre ambas. No que diz respeito à escolha das pessoas a entrevistar, selecionei inicialmente algumas figuras que pareciam relevantes no contexto e, a partir do que me indicaram, fui selecionando outras para entrevistar. Algo similar ao processo de amostragem por “bola de neve”, e que me ajudou a concretizar quais seriam os grupos escolhidos mais diretamente como recorte. Tendo escolhido as bandas, flexibilizei esse método e foquei nos músicos que eram integrantes dessas assim como mais alguns com papel ativo na cena.

O material recolhido durante a pesquisa – tanto os relatos de campo quanto as entrevistas gravadas – passou então por um processo de análise, também inspirado na escrita etnográfica. Passei assim a pensar a partir de questões que surgiram ao longo da própria imersão em campo, presentes em meus relatos e entrevistas, e mais refinadamente elaboradas

no momento que tomei um distanciamento desta realidade para escrever sobre ela – de novembro de 2012 a fevereiro de 2013.

É importante ressaltar que o processo de me situar enquanto investigadora diante deste objeto de pesquisa adotando o método etnográfico passou pelos desafios de se estudar algo que está relativamente próximo de si: grupos musicais que tocam na mesma cidade que moro, e que frequentam a restrita Zona Sul desta, onde também transito. A “imagem” que tinha daquele contexto, daqueles espaços, de Botafogo e do Rio, é a de alguém que vive e nasceu na proximidade desses lugares - talvez um dos grandes problemas enfrentados em realizar esse tipo de estudo na própria sociedade (VELHO, 1989). O fato de eu ser parte desta mesma sociedade que estudo, muitas vezes já tendo concepções sobre a mesma, fez com que todo um processo de “estranhar o familiar” (VELHO, 1978; DA MATTA, 1978), fosse estritamente necessário para que identificasse questões a serem exploradas. A familiaridade muitas vezes nos cega para situações aparentemente óbvias, mas que na verdade são carregadas de cristalizações culturais.

E, no que diz respeito à escrita e análise do campo desta pesquisa, sobretudo me questiono, assim como já o fez um antropólogo tempos atrás, “Se a etnografia produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontável se transforma num relato escrito e legítimo?” (CLIFFORD, 2002: 21 apud ALCURE, 2007). Noto, portanto, que pretender fixar em um texto detalhes e observações sobre uma dinâmica fluida e particularmente difícil de definir e “agarrar” – por ser música improvisada, que se pretende mutante – é um desafio que sem dúvida trará consequências para esta pesquisa. Falhas provocadas por toda dinâmica que não pode ser capturada por um texto estático. E estas considerações valem não somente para aquilo que observei ao longo da imersão no campo, e tudo que anotei, mas também para o próprio discurso dos músicos nas entrevistas realizadas. Como já diz a bela citação abaixo,

Contar uma história, diz Hochhuth, é jogar fora. Como a realidade é impossível de ser contada (nenhum narrador consegue carregar o peso da realidade, diz), só se pode contar histórias sobre aquilo que sobrou dos acontecimentos. É por isso que contar, assim como desenhar, significa jogar fora. (ALBERTI, 2004, p.69)

Penso que tanto os músicos, quanto eu, contamos histórias. E o que pretendo aqui é, em um ponto de interseção entre todos esses discursos – deles e meu – realizar alguma reflexão a respeito de sua prática musical. Entender o que a move e até onde ela pode ir. Como já nos adianta Geertz:

Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p.20)

Organização do trabalho

Esta dissertação será dividida em quatro capítulos. O primeiro deles, voltado para um panorama histórico da música no século XX, terá como objetivo mapear de forma ampla práticas e inovações musicais e tecnológicas neste período que nos permitam pensar, sob um ponto de vista do que já se passou, a improvisação e a experimentação hoje. O segundo será dedicado a um relato de campo, com o objetivo de introduzir o contexto analisado, explicar o trabalho dos músicos escolhidos e contextualizar a movimentação que aqui está sendo trabalhada. Já o terceiro será voltado para uma análise dos dados coletados em campo a partir de categorias específicas, fruto do trabalho etnográfico. E quarto e último será um breve resumo com as considerações finais deste trabalho.

O primeiro capítulo, “Experimentos e improvisações no século XX”, apresentará um traçado selecionado não somente em função de alguns elementos que os próprios músicos afirmaram em entrevistas e conversas comporem a história e as influências para a música que fazem, mas também de acontecimentos e transições que ocorreram ao longo do último século que delimitam um arcabouço histórico para pensarmos o que seriam as práticas de “experimentação” e “improvisação” no momento atual. Estendi a pesquisa para questões mais amplas do que o que teria relação objetiva e direta com as práticas das bandas hoje. Isso se deu não somente por uma escolha, mas também por uma limitação: o fato de não poder, observando musicologicamente elementos no trabalho atual dos músicos, traçar histórias mais específicas para o que fazem. Trataremos, assim, de rompimentos estético-musicais que se deram ao longo do século XX: a incorporação cada vez maior do ruído na música, a fragilização do padrão tonal, assim como experimentos diversos com improvisação, acaso e manipulação sonora. Estes possibilitam um enriquecimento da trama que temos como “experimental” e “improvisação” ainda carregam hoje, ao serem reconfigurados nas práticas musicais contemporâneas aqui estudadas.

O segundo capítulo, já direcionado ao objeto central desta pesquisa, terá a proposta descritiva de situar o trabalho das bandas escolhidas como centro desta investigação: contar um pouco de sua história e de como cada uma delas iniciou um trabalho no qual o improvisado possui papel relevante, assim como descrever a dinâmica dos espaços onde se apresentam no

Rio e quem é seu público. Em seguida, será feito um breve relato da experiência de campo: a gradual definição de um corpus de análise, os encontros e desencontros, e os desafios e dificuldades de uma imersão etnográfica. O que aqui está relatado refere-se às observações feitas no período que vai de setembro de 2011 a junho de 2012 e às 14 entrevistas gravadas em mini gravador digital – efetuadas entre março de 2012 e janeiro de 2013 - e mais uma, não gravada.

No terceiro capítulo, iremos nos concentrar no material colhido ao longo do trabalho de campo – observações e, sobretudo, entrevistas – e pensá-lo através de questões e categorias de análise que foram surgindo ao longo da investigação. Por uma perspectiva etnográfica, buscaremos entender o que seria “experimental” e “improvisar” e como essas duas práticas se relacionam no trabalho dos grupos aqui estudados, assim como na cena musical em que se inserem. Mais adiante, trabalharemos a questão que foi aos poucos se tornando chave para esta dissertação: por que o improvisado aqui é música e não qualquer coisa? Chegaremos a algumas ponderações a partir daí, terminando no quarto e último capítulo com as considerações finais da pesquisa.

1. EXPERIMENTOS E IMPROVISAÇÕES NO SÉCULO XX

Hoje em dia, no campo da música, frequentemente ouvimos dizer que tudo é possível; (por exemplo) que através de meios eletrônicos pode-se produzir qualquer som (qualquer frequência, qualquer amplitude, qualquer timbre, qualquer duração); que não existem limites para as possibilidades [...] Eu perguntaria o seguinte: “Se tudo é possível, por que nós nos preocupamos com a história (em outras palavras, com um sentido do que é necessário ser feito em um momento particular)? E eu responderia “Para enriquecer a trama”. (John Cage, 1961, p. 67-68)

Toda história é um recorte, e o que será feito aqui tem como objetivo central contextualizar de modo mais amplo as práticas musicais que serão adiante apresentadas nesta dissertação. Trataremos, no futuro, de trabalhos com improvisação que são classificados de modo mais amplo como “experimentais” e será, nesta pesquisa, inegável a reincidência destes dois termos: improvisação e experimental. Posto que adiante teremos que compreendê-los como categorias presentes, pensadas como sendo configuradas hoje e a partir de uma perspectiva etnográfica, cabe aqui, antes de tudo, apresentar um pouco da história que atravessa essas duas ideias antes de chegarem à atualidade. Experimental e Improvisação: cada uma dessas palavras carrega histórias, abarca sentidos diversos.

O recorte temporal feito para tratar dessas duas questões será o século XX. Não somente por ser o último, que antecede este atual em que iniciamos uma segunda década, mas também por ter configurado uma transição no terreno musical que se relaciona com o que buscaremos hoje pensar: a própria dificuldade de se delimitar com clareza o que pode ou não ser música. Como afirmam Warner e Cox, se definir o que era música até fins do século XIX e principio dos XX no ocidente era ainda algo relativamente simples, com o decorrer do ultimo século, essa questão passou a se complexificar cada vez mais. E as razões são diversas (2004).

Primeiramente podemos dizer que a música, de modo geral – seja ela massivamente produzida, o hit da rádio ou aquela que um inventa a qualquer momento - é uma possibilidade de arranjo, um jogo de frequências regulares (as notas), frequências irregulares e caóticas (os ruídos) e silêncios, que se articulam de forma a proporcionar diferentes experiências de escuta. Ao fazer música, as culturas trabalham sempre na “faixa em que som e ruído se opõem e se misturam” e definem assim, um acordo, dirá Zé Miguel Wisnik (1989).

Toda música, como acordo, como possibilidade de organização de sons do mundo, propõe determinadas escutas. E a experiência da escuta delineada pela história da música ocidental foi, até um dado momento, marcada por uma especificidade: a fuga dos ruídos. Segundo Wisnik, esta música que vemos como parte fundamental de nossa tradição, tem seu

marco inicial na “‘zerada’ pelo canto litúrgico católico no plano das manifestações rítmicas pulsantes e das diferenciações timbrísticas”. Referência primeira desta história, o canto gregoriano, com sua rítmica frásica e a serviço “da pronúncia melódica do texto litúrgico” iniciou o desvio da música, aí então modal, do domínio do pulso para o domínio das alturas, preparando indiretamente o terreno para o tonalismo² ainda por vir. Segundo este autor, evitar o pulso e o “colorido dos timbres” é querer evitar o ruído, querer filtrar o ruído, “como se fosse possível projetar uma arma sonora completamente livre da ameaça mortífera do som” (1989, p.42). Principalmente na esfera “erudita” da música, esta fuga foi notável: “a música tonal moderna, especialmente a música consagrada como ‘clássica’, é uma música que evita também o ruído, que está nela recalcado ou sublimado” (idem, ibidem, p.42). Como reforça a frase do compositor experimental pioneiro Henry Cowell, “Apesar de existir em toda a música, o elemento de ruído tem sido para a música como o sexo é para a humanidade, essencial para sua existência, mas impróprio para ser mencionado, algo para ser mascarado pela ignorância e pelo silêncio.” (apud WARNER; COX, 2004, p.23-4).

No entanto, continua Wisnik, este grande arco evolutivo marcadamente voltado para as alturas melódicas – em detrimento do pulso e sua proximidade do som caótico - teria ao longo do século XX iniciado sua própria consumação. A dispersão do tonalismo no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica, assim como as manifestações de música popular, o *jazz*, o *rock*, e o minimalismo dariam sinais de que agora o pulso estaria voltando aos poucos a ter uma atuação decisiva, como nos velhos tempos modais (WISNIK, 1989).

Longe de querer discutir a tese do pesquisador brasileiro, observamos que, de fato, ao longo da história da música do século XX o ruído – pensado como frequências irregulares e caóticas - pode em diversos casos já não mais ser tomado como um “ruído”, no sentido relacional de um som que desorganizaria o outro. Relativizamos o ruído musical, e agora frequências irregulares e caóticas podem já não ser mais aquilo que deslegitima algo como “música”. Ao contrário, podemos pensar na música eletrônica e nas distorções das guitarras

² “a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde [...] a tensão [...] se constrói buscando o horizonte de sua resolução” Ela “se funda sobre um movimento cadencial: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver no seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, desencadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal), mas na estrutura harmônica (vertical).” (WISNIK, 1989, p.114)

elétricas usadas no *rock* como exemplos vivos de que o antigo ruído é não somente bem-vindo como pode legitimar uma determinada “estética” musical. Indo mais além, a *noise music* nos diz precisamente isso. Como afirmado por um artista de referência no campo – inclusive para alguns músicos de bandas estudadas nesta pesquisa - “Eu não tenho ideia do que você chama de ‘música’ e ‘ruído’.” (AKITA, apud COX WARNER, 2004, p.4). Nas palavras de Jacques Atalli: “o ruído, então, não existe em si mesmo, mas somente na sua relação com o sistema no qual está inscrito” (ibidem, p.4).

Admitiremos aqui, de modo amplo, que por uma diversidade de fatores – sociais, culturais e tecnológicos mutuamente imbricados – a escuta e a produção musical no século XX passaram por diversas transformações e mudanças. Dentre essas transformações, além da incorporação dos ruídos – e a ela por vezes relacionada - podemos citar manifestações que revigoraram a importância da improvisação, como o *jazz*, que questionaram o papel da composição, que criaram novas formas de notação e outras que também criaram sistemas complexos de composição, como o serialismo, assim como novos métodos para a mesma, como os jogos de acaso de John Cage. Como mesmo assume um dos músicos dos grupos aqui estudados, trazendo essa história para o presente:

[...] todas essas coisas que a gente vê no século XX, atonalidade, *jazz*, dodecafonismo, não sei o que, são novas formas de interpretar parâmetros de uma linguagem musical tão antiga que levem a uma coisa diferente. Eu acho que o século XX é muito cheio disso, né. E agora o XXI me parece até o momento ser. (Bartolo)

É na verdade impossível resumir e agrupar todos os acontecimentos da música no século XX em um único conjunto. Não somente isso, como pensar a música hoje é, na verdade, deparar-se com uma noção que carece de uma definição única, “não apenas por ser a música um conceito inexistente em outras culturas, mas também pelas próprias limitações conceituais quase inevitáveis em se tentar englobar produções e perspectivas tão heterogêneas.” (GUIMARÃES, 2013, p.62) Muito ocorreu. Muito além de divisões possíveis entre “erudito” (ou dito “clássico”), “popular”, “massivo”, “experimental”, e, sobretudo, além do que aqui poderei comentar. As “histórias” da(s) música(s) ultrapassam a capacidade de síntese deste único capítulo. E é transitando nesse terreno heterogêneo, que iremos nos dividir aqui em duas seções, nomeadas a partir das duas ideias que desejamos entender mais a fundo: experimental e improvisação.

Experimental é em primeiro lugar uma palavra que pode denotar duas coisas distintas: uma prática musical determinada que emerge na “vanguarda” musical nos anos 50-60; ou

então músicas menos usuais para seu tempo, práticas que buscam inovar e subverter linguagens já estabelecidas. No primeiro sentido, temos as definições dadas por músicos como John Cage e Michael Nyman, e que falarão de criações sonoras com um privilégio dado ao processo e à indeterminação. No segundo sentido – que pode englobar também o primeiro - podemos tratar de tal termo como algo mais geral, e estendê-lo ao ponto em que passe a englobar diversas práticas ao longo do século XX, experimentações que subverteram o código tonal, incorporaram então “ruídos”, trabalharam com novas tecnologias e manipulação sonora, e deram ênfase ao “processo” na música. É com esse segundo sentido que teremos aqui uma primeira seção intitulada “Experimentações no século XX”. A breve história que será aí contada apresenta ideias importantes para contextualizar os trabalhos recentes adiante estudados, mas que nem sempre foram especificamente citadas pelos grupos atuais. Já a improvisação, prática tão antiga talvez como a própria música, pode ser pensada como experimental em alguns sentidos, e, sobretudo no século XX, aqueles vinculados a esta prática também flertaram com o universo da experimentação. No entanto, ela será abordada separadamente. Possui história a ser contada a parte, sobretudo por sua relevância para esta pesquisa.

Trabalharemos, então, esses dois eixos: experimental de modo amplo e improvisação. E, ao fazê-lo, não devemos aqui nos esquecer também de que, como destaca Jaques Attali, “Cada código musical enraíza-se nas ideologias e tecnologias de uma época, ao mesmo tempo que ela as produz”³. É necessário, portanto, pensar no estreito laço que existe entre música e tecnologia. Certamente o que hoje entendemos como música e as diferentes formas que a experimentamos deve atrelar-se ao que nos é possível tecnologicamente. Hoje, por exemplo, fabricar um ruído no computador é infinitamente mais fácil do que tocar simulando a explosão de bombas, como Jimmy Hendrix fez com sua guitarra em 1969 em Woodstock. Bastaria programar algo rapidamente no computador e apertar um botão. Se existem determinadas formas de criar música, sem dúvida elas se ligam à forma que experimentamos o mundo e seus sons. Se existem formas de experimentar o mundo e seus sons, elas também se devem ao que nos é possível produzir.

Cabe aqui, como uma última observação, apontar que este panorama pretende sobretudo seguir as orientações do mesmo Attali, que afirma:

³ Tradução do francês: “Chaque code musical s’enracine dans les idéologies et les technologies d’une époque en même temps qu’elle les produit.”(2011, p.21)

É irrisório classificar os músicos em escolas, distinguir correntes, buscar rupturas de estilo ou querer ler na música a tradução das prosperidades e misérias de uma classe social. Como a cartografia, ela registra a simultaneidade das ordens em conflito, ela desenha uma estrutura imprecisa, jamais determinada, jamais pura. (2011, p.23)

Destaco, portanto, que situarei aqui datas e nomes, mas mais como pontos de uma cartografia fluida do que como avanços em uma história linear onde rupturas e mudanças superam e progridem em relação ao passado. A intenção deste capítulo é contextualizar e traçar pontos que nos ajudem a pensar o que seria “experimental” e “improvisar” hoje. Mais do que definir um antes e um depois, o desejo aqui é entender em alguma medida como essa história se reconfigura – se repete e se atualiza - na prática atual dos grupos cariocas estudados. O presente nada mais é do que uma constelação.⁴

1.1. Experimentações no século XX

Se essa palavra “música” é consagrada e reservada para instrumentos dos séculos dezoito e dezenove, podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som. (CAGE apud WARNER; COX, p.26, 2004).

1.1.1 O ruído, a cidade e o tom

Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante (SINGER, 2004, p.95).

Começamos por 1913. Ano que antecede o início da Primeira Guerra Mundial. Princípio de século em uma Europa que já havia passado por duas revoluções industriais. As cidades aí tipicamente “modernas” na acepção acima indicada: com seu comércio, seus sinais, seu trânsito, sua explosão populacional e suas indústrias. Teóricos como Benjamin, Simmel e Kracauer, contemporâneos a parte dessas mudanças demográficas, econômicas e tecnológicas proporcionadas pelo capitalismo avançado, frisariam neste contexto a ocorrência de um outro fenômeno: uma “transformação na estrutura da experiência” (Idem, *Ibidem*, p.96).

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade sensorial [...] A modernidade [...] foi concebida como um bombardeio de estímulos (idem, *ibidem*, p96).

⁴ Declaro desde já, e não sem tristeza, não ter podido explorar essa constelação contornando também acontecimentos e marcos da música brasileira. O fato de grande parte das práticas musicais às quais os músicos se referiam para historicizar seu trabalho vir de fora do país, assim como a carência de material bibliográfico narrando uma história das experimentações no Brasil ao qual pudesse recorrer, fez com que esse fosse um eixo deixado de lado neste capítulo.

No mesmo período, na Itália, um grupo de artistas intitulado “futuristas”, abraçaria a experiência da cidade moderna, e embarcaria em uma proposta de valorização de sua velocidade e seu dinamismo: a “glorificação do mundo moderno e da cidade industrial”⁵. Nesse mundo moderno, dotado de “nova intensidade de estimulação sensorial” e adorado pelos futuristas, destacar-se-iam além de imagens, pessoas e meios de transporte, uma ampla gama de barulhos; uma proliferação de novos ruídos. A cidade, com suas máquinas e seu movimento era uma grande produtora de sons antes pouco experimentados por seus habitantes. E o bombardeio de estímulos sonoros - esta nova experiência urbana - haveria de ter algumas consequências na forma como indivíduos lidariam com o som.

O ano de 1913 nos interessa por ser data ilustrativa. Este é o ano que Luigi Russolo, integrante do movimento futurista, publicaria o seu manifesto “A arte do ruído” (*L’Arte dei Rumori*). Teórico e pintor, Russolo buscava através desse texto fazer a ligação do projeto futurista - de origem literária e já então com adesão de pintores - a uma proposta musical. Convidaria assim os músicos a multiplicar sua sensibilidade e acordar seus ouvidos, a escutar todos os barulhos de forma atenta a fim de melhor os compreender, e a explorar a riqueza de timbres do mundo e das máquinas (ROBERT, 2007), aos quais a orquestra faria pouca alusão.

O som da música é muito limitado na variedade qualitativa dos timbres. A orquestra mais complexa se reduz a quatro ou cinco classes de instrumentos, em diferentes timbres de som: instrumentos de arco, beliscados, de sopro de metais, de sopro de madeiras, de percussão. Portanto, a música moderna se debate neste pequeno círculo, tentando em vão criar novas variedades de timbres. É preciso romper este círculo restrito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos. (RUSSOLO, 1916, p. 11 apud PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011)

O italiano diria que um dia toda fábrica seria “transformada em uma orquestra intoxicante de ruídos”⁶ e, exaltando a técnica na busca de uma música do futuro, dedicar-se-ia à produção de instrumentos “entoadores de ruídos” - os *Intonorumori*. Desenvolveria essas máquinas com materiais como madeira, peles e manivelas, recorrendo curiosamente poucas vezes ao motor elétrico, mas ainda assim efetuaria o que alguns classificam como a “mais relevante tentativa de reinserção da referência a elementos externos, de forma sistemática, na linguagem musical até então.” (VAZ, 2008, p.14) Mesmo dada a limitação dos instrumentos que produziu, e a pouquíssima aceitação que tiveram tais ideias na época, a aspiração de

⁵ Verbete “Futurismo” In Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=358>. Acesso 12/07/12

⁶ “the motors and machines of our industrial cities will one day be consciously attunes, so that every factory will be transformed into an intoxicating orchestra of noises.” (RUSSOLO, 1913 apud VAZ, 2008, p.13)

Russolo simboliza um dos primeiros questionamentos dos limites e convenções da música em princípios do século XX. Questionamento que não veio ao acaso e tampouco sozinho.

Em 1913, temos não somente o futurista fazendo o esforço de integrar ruídos urbanos na linguagem musical com seu manifesto, mas compositores trazendo sons antes inusitados para a música de concerto. No mesmo ano, estreia, por exemplo, *A sagração da primavera*: balé musical de Igor Stravinsky, que introduziu em suas composições “agregados de acordes, quase clusters que funcionam como ruído, impulsões ruidosas, percussão operando numa linha métrica irregular” (WISNIK, 1989, p.44). E um ano antes, em 1912, Schoenberg já havia composto seu *Pierrot Lunaire*, no qual usaria o “canto no limite da fala, [...] o que significa trazer para o domínio melódico toda a gama de ruidismos dos timbres da voz e das entoações” (idem, ibidem, p.45).

O último, expandindo suas pesquisas rumo a um atonalismo, seria também o criador, em 1923, do radical “dodecafonismo”. A pretensão do sistema idealizado pelo compositor austríaco era que fugisse de qualquer princípio tonal, ou seja, “o movimento cadencial de tensão e repouso”, fruto da centralidade da música em um tom. Para fugir com todas as forças de tal movimento, as notas da escala cromática⁷ deveriam ter todas função estrutural equivalente – e não mais as funções tradicionais de tônica, subdominante, dominante e etc. E, para evitar também qualquer regularidade temática ou a indução à tons por ouvidos já tendendo a definir um ponto de estabilidade, Schoenberg buscou diluir ao máximo a percepção de repetições na música.

A música dodecafônica não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição. [...] “a construção de uma série, escreve Schoenberg, tem por objetivo retardar o maior tempo possível o retorno de um som já escutado” (idem, ibidem, p.174)

O ruído entra, portanto, pela cidade e invade a música – seja na proposta de introdução de novas máquinas-instrumentos produtoras de novos timbres, seja através da exploração do jogo de produção sonora dos mesmos tradicionais instrumentos, introduzindo dissonâncias numa revisão da própria linguagem musical. E, não somente o ruído é introduzido na “redoma tonal”, mas também novas propostas hierárquicas para o campo das notas musicais passam a operar. Temos, de uma forma mais ampla, o princípio de uma nova “ecologia sonora”

⁷ Escala composta por doze semitons, produzidos pelo temperamento igualado, “sendo que qualquer uma dessas doze notas pode ter tomada como tônica e ponto de partida da escala tonal, em suas doze transposições possíveis, com direito ao modo maior e menor” (WISNIK, 1989, p.141).

(WISNIK, 1989) no mundo moderno, onde ruído, silêncio, música, assim como o lugar para repetições e novidade se reconfigurarão. O acordo tonal será mais e mais questionado, e perderá sua estabilidade conquistada séculos após o abandono da música modal no ocidente.

Não por acaso o começo de nossa história – 1913 - se dá às vésperas de uma grande guerra, que será posteriormente seguida por ditaduras totalitárias e mais bombardeios. Se os compositores acima mencionados de alguma maneira antecipavam com sua música o ruído mortífero das armas de guerra, a experiência do conflito mundial armado trouxe também uma nova espécie de silêncio: os soldados mudos, sem história para contar, sem experiência para compartilhar – nos conta Walter Benjamin (WISNIK, 1989).

E a “nova ecologia sonora do mundo moderno” - o acordo entre ruídos, silêncios, consonâncias e dissonâncias - prosseguiria sua reconfiguração com a Segunda Grande Guerra e as armas nucleares. A bomba atômica, explodindo em Hiroshima e Nagasaki, “anuncia uma forma definitiva de maximização do ruído e do silêncio – depois dela a história humana ganha um caráter póster ou, se quisermos, pós-moderno”, propõe Wisnik (1989, p.44).

1.1.2 O pós-guerra e a *tabula rasa*

O caráter “pós-moderno” proposto por Wisnik relaciona-se com a proposta de um “novo começo” musical, que teria imperado assim que a Segunda Guerra teve um fim. Em 1945, uma grande onda de repulsão pela arte do período totalitário teria tomado a Alemanha e, posteriormente, a Itália, sugere Brindle, e teria início nesses países uma busca por renovação artística. Este movimento rapidamente se espalharia pela Europa, os Estados Unidos e o Japão: “a atmosfera intelectual da era atômica demandava ser expressa através de sons de natureza completamente diferente”, e

O novo som dos anos 50 não buscava melodias fluidas tampouco harmonias coerentes ou formas bem delimitadas. Na verdade, nesta época não estava claro que tipo de som estava sendo buscado, somente o que deveria ser evitado. Compositores falavam de “começar de novo” com uma “*tabula rasa*”. Cada elemento da linguagem musical tinha de ser sujeito a exame e reavaliação antes que pudesse ser tomado como parte da nova arte - que buscava erradicar qualquer sugestão de linguagens musicais passadas (BRINDLE, 1987, p. 5-6).

O mesmo autor destaca duas vertentes da busca por novas sonoridades: uma delas atrelada à incorporação dos ruídos já anteriormente antecipada, outra, buscando o controle total e absoluto na produção de sons. No primeiro sentido, antes da eclosão de parte dos eventos traumáticos do século, e advogando a incorporação do ruído a sua volta “à gama sonora disponível aos compositores” (VAZ, 2008, p14) em 1913, Russolo já antecipara parte

das demandas sonoro-musicais dos anos 50. E no entre guerras, Edgard Varèse com sua peça *Ionisation* (1931) e John Cage, com seu *First Construction in metal* (1938) haviam em alguma medida seguido também esse caminho, explorando conjuntos percussivos e mostrando “o quão fascinante a música poderia ser quando escrita sem ancorar-se em sons de altura definida” (BRINDLE, 1987, p.6). No entanto, fora os elementos ruidosos serem gradualmente mais e mais aceitos - tanto por compositores quando pelo próprio público da época -, surge também uma nova “vanguarda” na música erudita. Esta seria caracterizada pela forte influência da música de Anton Webern, e pela exploração do serialismo para além daquele ao qual chegara Schönberg com o seu dodecafonismo: o serialismo integral.

Derivado do dodecafonismo (pela generalização da série de alturas para os demais parâmetros do som) [...] Na serialização integral, os resíduos longínquos do passado – ainda discerníveis em obras de Schoenberg – são substituídos por programas matemáticos utilizados como se se tratassem de tratados ideais de composição. Para cada peça musical um programa: em lugar de língua, estruturas matemáticas. (OLIVEIRA, 2007)

Brindle arrisca que uma das razões principais para o surgimento e ascensão desse sistema seria o fato de que ele favorecia um apagamento da memória musical do passado, precisamente em um contexto em que se buscava começar de novo, começar “do zero”. O serialismo integral (ou “organização total” como sugere) era um sistema de composição que, por ser extremamente calculado e matemático, obrigava compositores “a pensar objetivamente e eliminar a memória, de forma que a herança musical do passado era obscurecida e uma música completamente nova era criada” (ao menos idealmente) (BRINDLE, 1987, p.23).

Tais aspirações encontrariam aliados também nos avanços tecnológicos do período, que colaboraram para o surgimento da chamada “música eletrônica”. Já nos anos 40 uma maneira mais matemática e científica de pensar o mundo havia começado a invadir o terreno musical – tendo como um exemplo o livro *The Mathematical Basis of the Arts* escrito pelo compositor Joseph Schillinger. No entanto, com o advento da música eletrônica nos anos 50, música e tecnologia se uniriam “como nunca antes” - com o controle do meio eletrônico sendo baseado em grande medida em uma abordagem matemática. Neste sentido, o serialismo integral e o método de composição eletrônica se fariam complementares (Idem, ibidem, p.22).

1.1.3 Técnica e ruído: reprodução, manipulação e síntese.

É digno de nota que proliferam ao longo do século XX não somente ruídos da cidade e os novos silêncios traumáticos, mas meios de produção e reprodução sonora, como o

gramofone, a vitrola, o rádio e posteriormente os sintetizadores eletrônicos. O período pós-guerras foi também marco de desenvolvimento técnico, que fez “com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras” (WISNIK, 1989, p.47) Disputando primeiramente a primazia neste “processo de ruidificação estética do mundo” (idem, ibidem), surgem a música concreta e a música eletrônica.

A música concreta, tendo como seu mentor o engenheiro Pierre Schaeffer, surgiu das experimentações deste com aparato técnico que possibilitava a gravação de sons externos, ao qual tinha acesso no seu emprego, no *Office Radiodiffusion Télévision Française*. Experimentando com o som gravado, o engenheiro daria início ao que seria intitulado “musique concrete” em 1948, quando produzia seu *Études aux bruits*. A proposta da composição concreta era partir de matéria sonora do mundo, ao invés de derivar de esquema mental pré-concebido por um compositor. Sons eram gravados, e posteriormente manipulados, adotando tal plasticidade que perdiam sua referencialidade ao local e momento “original” de extração.

Entre os marcos desta música, está o trabalho *Symphonie pour un homme Seul*, feito em 1949 e fruto da parceria de Schaeffer com o companheiro de trabalho Pierre Henry. O movimento almejado por esses franceses era o de ir no sentido oposto ao já efetuado pela pintura – que iniciara figurativa para chegar no abstrato. Conforme afirmado pelo próprio Schaeffer,

a música se desenvolveu primeiro sem o mundo exterior, só remetia a “valores musicais abstratos”, se faz “concreta”, “figurativa” poderíamos dizer, quando utiliza “objetos sonoros” extraídos diretamente do “mundo exterior” dos sons naturais e dos ruídos (OBICI, 2006 apud VAZ, 2008, p.16).

Vaz ressalta que outras experiências musicais já haviam empregado meios de gravação antes de Schaeffer criar a “música concreta”, no entanto, seu nome tem especial relevância na história por ter sido “o responsável pela exploração e sistematização do vocabulário composicional aberto pelo advento destas tecnologias”. Ao propor tal caminho, Schaeffer indicaria uma nova forma de trabalho com o ruído. Se Russolo buscou na sua proposta musical que os barulhos e timbres fossem incorporados à orquestra - de forma que remetessem às coisas sendo produzidas e acontecendo no mundo moderno industrial - Schaeffer vai sugerir, ao contrário, uma grande abstração através da manipulação técnica. E,

mesmo tendo o som do mundo como matéria prima, a referencialidade ao mesmo tornar-se-ia quase impossível nos seus trabalhos, ressalta novamente Vaz.

[...] com o som registrado e isolado, prontamente manipulável pela técnica, os avanços nos experimentos de Schaeffer e Henry levariam a uma quase completa plasticidade do material original, desvinculando-os completamente do seu contexto (idem, ibidem, p.16)

A segunda vertente da estetização do ruído dita então “concorrente” da música concreta ocorreu na Alemanha. Foi desenvolvida a partir da parceria do foneticista especialista em acústica Werner Meyer-Epper com o compositor interessado no método dodecafônico Herbert Eimert e Robert Beyer, da NWDR⁸. Juntos, em 1951, eles criariam um estúdio em Colônia, que seria o berço da então chamada “elektronische musik” (música eletrônica). O nome dado aos experimentos musicais ali ocorridos se deveria ao fato dos sons trabalhados serem originados eletronicamente, por osciladores elétricos: o “material sonoro (basicamente ondas sinusoidais e ruídos) era manipulado por meio de processos de síntese, modulação de amplitude, filtragem e reverberação e, depois, fixado em fita magnética.”⁹

A base para a música eletrônica, diferente dos sons do mundo gravados na proposta concreta, era, portanto, sons artificialmente produzidos por sintetizador. Através da “síntese de ondas senoidais puras, de frequências precisas” esta música se firmaria como um projeto do controle total, matemático e preciso do som: “[...] o som poderia ser criado por meio de equipamentos eletrônicos, dando ao compositor total controle sobre seus parâmetros.” (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, p.134). E o controle eletrônico aliava-se às aspirações da música serial e sua organização total (integral) – métodos que interessavam tanto criadores do estúdio em Colônia como parte de seus colaboradores. Como reitera Iazzeta:

O interesse de Eimert pelo método serial dodecafônico e a colaboração de compositores como Stockhausen, Karel Goeyvaerts, Gottfried Michael Koenig e Henri Pousseur, todos eles preocupados com o desenvolvimento de um pensamento serial, levou o estúdio de Colônia a ser identificado com a estética da música pós-weberiana¹⁰

Conforme nos conta o mesmo, durante as décadas de 50 e 60 “diversos estúdios, laboratórios e centros de pesquisa dedicados à produção musical por meios tecnológicos foram se formando por todo o mundo”. E a polarização inicial entre as propostas estético-

⁸ Nordwestdeutscher Rundfunk (Northwest German Broadcasting)

⁹ IAZZETTA, Fernando. Verbete “musica eletroacústica” in Enciclopédia Itaú Cultural – Arte e tecnologia Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=m%C3%BAAsica+eletroac%C3%BAstica> Acesso dia 12/07/12

¹⁰ Idem referência da nota anterior

ideológicas das experimentações francesa e alemã foi sendo gradualmente apagada na prática quando “os compositores passaram a juntar os procedimentos das duas correntes em suas obras e o termo música eletroacústica, introduzido em meados da década de 50, passou a denominar de modo mais genérico toda a produção musical que envolvia a utilização de meios eletroeletrônicos”.

Karlheinz Stockhausen, que em 1953 havia se tornado membro do estúdio em Colônia a convite de Eimert, foi não somente um dos principais colaboradores para o desenvolvimento da *elektronische musik*, mas também nome responsável por efetuar uma das primeiras fusões entre as duas correntes musicais. Em 1955/56, o alemão – que havia também passado por uma experiência na rádio francesa de Schaeffer antes de ir para o estúdio em Colônia - cria a peça *Gesang der Jünglinge* (Canto dos adolescentes), onde “mistura a voz de um adolescente recitando passagens bíblicas com sons eletrônicos de estúdio” (SÁ, 2003, p.5): ou seja, sons concretos e sons eletrônicos.

Os instrumentos eletrônicos e as tecnologias de manipulação sonora cativaram, portanto, uma dita “vanguarda europeia”, que experimentaria com estes de forma a estender o domínio musical para além dos antigos instrumentos afinados tradicionais. Edgard Varèse já em 1930 afirmara que a música, mais do que algo a ser definido como distinto do ruído, deveria ser pensada como “som organizado”, e descrevera sua própria música como “colisão de massas sonoras, blocos de som movendo-se em diferentes velocidades e diferentes ângulos” (COX; WARNER, 2004, p.5). O músico, que serviria primeiramente de inspiração para a geração dos “concretos”, utilizaria em seguida da técnica desenvolvida por seus admiradores. Com o apoio de Pierre Schaeffer, ele realizaria em 1950 sua primeira composição utilizando fita magnética nos estúdios do GRM¹¹: *Deserts* (VAZ, 2008). E posteriormente, em 1958, aliaria o novo conhecimento técnico adquirido a procedimentos da música eletrônica ao desenvolver o famoso *Poème Électronique*, em parceria com o arquiteto Le Corbusier e seu assistente – e posterior destaque na música do século XX – Iannis Xenakis.

Sem dúvida, as inovações tecnológicas ao longo dos séculos XIX e XX, aliadas a anseios econômicos e culturais latentes no período, favoreceram o surgimento de propostas como a de Schaeffer e do estúdio em Colônia. Já em princípios do século XX, a tecnologia de gravação sonora – tendo como ícone o gramofone de Thomas Edison – estabeleceu-se e

11 Groupe de Recherche de Musique Concrète

colaborou para o surgimento de uma indústria musical. E a música, comercializada na sua versão registrada, começava então a voltar-se a uma escuta separada de suas funções primeiras – o ritual e o espetáculo – para tornar-se uma espécie de “som puro” (ATTALI, 2001, p.156). “Som puro” este sem o qual seria difícil propor a manipulação de sons “concretos”, e tampouco, talvez, a existência de sons sintéticos artificiais – como na *elektronische musik*.

1.1.4 Para além do controle: composições indeterminadas e “música experimental”

“Obra aberta”

Não é só por uma via que se faz a história e, apesar de nos anos 50, como vimos mais acima, o controle eletrônico ter se aliado às aspirações da música serial e sua organização total, também na mesma década e fugindo do “mundo musical altamente estruturado do serialismo”, compositores ainda do universo erudito começaram a seguir um sentido oposto, lidando com graus variados de indeterminação na música que faziam (COX; WARNER, 2004, p.207). Questionando os limites da notação, esses compositores passaram a propor novas alternativas ao existente: notações mais flexíveis, com mais espaço para a liberdade dos intérpretes. É diante desse contexto que Umberto Eco cunhará o termo “obra aberta”, para se referir a esses trabalhos.

Umberto Eco relacionaria a existência dessas obras aos pensamentos científico e filosófico que lhes eram contemporâneos: um análogo cultural à transição da visão fechada da física Newtoniana para a física quântica. O “universo pós-teológico e aberto de Einstein, Heisenberg e Bohr” favoreceria a existência de composições também abertas, e não finalizadas - que se diferenciariam dos trabalhos fechados e de concepção única da era medieval, ancorados na crença na existência de um cosmos pré-ordenado e hierarquicamente fixo (idem, *ibidem*, p.207; p.167).

Afora a discussão filosófica – que não há como ser realizada aqui – nota-se que as observações de Eco a respeito da emergência das novas obras correspondem a uma realidade do período. Na época em que escreveu o texto, uma série de composições “indeterminadas” e com notações alternativas surgiam no universo na música instrumental europeia, propondo assim uma certa flexibilização na divisão convencional compositor/intérprete. O mesmo Stockhausen da música eletrônica havia, com seu *Klavierstück XI*, em 1956, composto um trabalho cuja notação consistia em uma folha grande com uma série de agrupamentos de

notas, dentre os quais o intérprete - que se tornava assim uma espécie de segundo compositor - deveria escolher com qual começar a peça, assim como com quais prosseguir. Luciano Berio, Pierre Boulez e Henri Pousseur proporiam peças semelhantes neste aspecto, o último podendo definir seu trabalho “Scambi” como “Um campo de possibilidades. Um convite explícito ao exercício da escolha”.

Nessas propostas, ainda restritas a uma esfera “erudita” da música, surgem ideias que aparecem também em práticas que nos interessarão apontar aqui. A ideia de rompimento com a divisão compositor/intérprete, como veremos mais a frente, relaciona-se com um princípio básico da improvisação – pois criar no momento é precisamente ser concomitantemente compositor e interprete da música. Já a ideia de indeterminação, em muito se assemelha ao que, se intitulará “música experimental”: práticas musicais que, tendo origens sóciomusicais distintas das composições indeterminadas, passam a emergir com mais força nos anos 60. (idem; ibidem, p.207)

Experimental

Embora “experimental” seja um nome muito utilizado para rotular músicas de vanguarda ou menos usuais para seu tempo, e, nesse sentido, compositores como Erik Satie, Charles Ives, Edgard Varese e outros já remontam a essa tradição, e embora estejamos aqui estendendo ainda mais esse nome para tratar de experimentações diversas, o termo “experimental” passa a ser utilizado nos anos 50 com uma conotação mais específica. Mais precisamente, é John Cage que, a partir de uma frase que se tornará amplamente conhecida, afirmará que a música experimental, mais do que lidar com elementos novos, é uma que inicia processos cujo resultado não é previsto (idem, ibidem, p.221).

A palavra “processo” torna-se chave aí. Para muitos compositores e músicos que serão nomeados “experimentais”, o interesse no processo será um modo de amenizar a “reificação do som e da música” presente na tendência recorrente na modernidade de “transformar processos em desdobramento em produtos distintos, de representar o vir a ser como um já ser” (idem, ibidem, p.207). Essas novas propostas musicais florescem mais expressivamente na Inglaterra e nos Estados Unidos nos anos 60, trazendo influências tanto das práticas composicionais então correntes como da arte conceitual e *performance art*. E passam, de modo mais amplo, a revelar um interesse nos “procedimentos para a geração de som e na vida dos sons uma vez eles vindo ao mundo” (idem, ibidem, p.207). Procedimentos que trariam consigo uma exploração que não somente ultrapassava a concepção fechada de música – com

a abertura ao universo dos ruídos, dos sons ambientes e tudo aquilo que ia para além de uma linguagem musical estruturada – mas também colocavam em cheque a própria exaltação da subjetividade do compositor. Como diria John Cage em 1957: “Aqueles envolvidos na composição de música experimental encontram caminhos e meios de remover-se das atividades de produção dos próprios sons.” (1973, p.10)

Nos anos 70, o músico Michael Nyman escreve um livro intitulado “Experimental Music Cage and beyond”, com a intenção de definir com mais clareza essas práticas musicais. Imerso no contexto, mapeia alguns elementos dessa corrente da música. Afirma que, apesar de variarem em relação ao grau de arbitrariedade e organização com que trabalham, os compositores experimentais estão, de modo geral, “[...] mais entusiasmados com a possibilidade de delimitar uma situação na qual sons podem acontecer, um processo de geração de ações (sonoras ou outras), um campo delineado por certas ‘regras’ de composição” (NYMAN, 1999, p.4)

Entre as variadas explorações do processo, Nyman destaca algumas delas: os processos determinados pelo acaso, como a prática de John Cage com o I Ching e o Poema de La Monte Young em 1960; processos que permitem àqueles que executam a música avançar sob um material sugerido, cada qual a uma velocidade, como o *Piece for Four Pianos* (1957) de Morton Feldman ou *The Great Learning* de Cornelius Cardew (1968-71); processos contextuais baseados em ações que dependem de variáveis e condições imprevisíveis que surgem da continuidade musical; processos que usam a repetição com a única intenção de produzir movimento - como as *Machines* de John White; processos eletrônicos, tendo como exemplo o *Runthrough* de David Behrman (1970) (NYMAN, 1999, p.6-9) A partir desta perspectiva teríamos, assim, um agrupamento de práticas, com data histórica de advento mais ou menos definida, e todas ancoradas na abertura a processos sônicos. Uma música que, de modo mais amplo, “nos convida para o interior de um universo autônomo de sons em desenvolvimento, ao invés de um que é construído (composto) para nós de antemão” (COX; WARNER, 2004, p.207).

Nyman diferencia sua música, de John Cage, Cornelius Cardew e outros de outra vertente nomeada “vanguarda europeia” (também ligada ao rotulo “pós-weberiano”), com nomes como Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen e Bussotti. E essa sua diferenciação iria para além de motivos estritamente estéticos ou musicais. Como destaca Brian Eno no prefácio do mesmo livro, parte da justificativa para o exercício de delimitação

efetuado por Nyman surge também de uma vontade de dar coerência a um corpo de trabalhos musicais que não pertencia ao universo de tradição clássica, e era esquecido e rejeitado na academia, enquanto as “vanguardas” passavam a ganhar espaço. (ENO apud NYMAN, p.xi)

Apesar do exercício de Nyman e outros para delimitar essa corrente mais específica, capturar o termo “experimental” não é tarefa fácil. Veremos mais a frente que fica difícil entendermos até aonde algo pode ser considerado “experimental” e quando ultrapassa esse limite e coloca em cheque o que pode ou não ser música. E essa indagação não somente surgirá hoje quando pensarmos nas “experimentações” tratadas nesta pesquisa, mas também estava ali, na música experimental à qual Nyman pertencia. Como destaca Eno no prefácio do mesmo livro, “Então se isto era ‘música experimental’, qual era a experimentação? Talvez fosse o contínuo re-colocar a questão ‘o que mais a música poderia ser?, a tentativa de descobrir o que nos torna capazes de experimentar algo como música” (idem, ibidem, p.xii).

1.1.5 Expansão do eletrônico, o ruído industrial e além do “erudito” e “experimental”

As experimentações com ruídos, as subversões na tonalidade, assim como as novas propostas de composição eletrônica e concreta aqui mencionadas apareceram, em grande parte, atreladas inicialmente a nomes de um campo que seria denominado “erudito” da música - Weber, Stravinsky, Varèse, Stockhausen entre outros - assim como a poucos privilegiados com acesso a equipamentos avançados na época, como o caso de Schaeffer e Pierre Henry. Tratamos também de um universo da música intitulada “experimental”, mas ainda restrito. No entanto, com o tempo, esse panorama se transformaria. E as novas propostas de composição e manipulação sonora que atravessavam o âmbito erudito e experimental na época, iriam expandir sua influência para além desses campos. Como destaca Alex Ross, em um dado momento, mais precisamente nos anos 60:

Até mesmo o mais experiente veterano do levante musical do século XX começou a considerar que a vanguarda pós-guerra oferecia agora uma música apropriada para a geração psicodélica. A muralha que separava a música clássica dos gêneros vizinhos parecia prestes a desmoronar [...] (2009, p.497)

Em parte podemos tratar aqui da popularização dos instrumentos eletrônicos. Ao longo de 1950, novos desta gama apareceriam, no entanto ainda restritos a poucos espaços privilegiados de experimentação e sem grande apelo comercial. Já na década de 1960, dezenas deles, “menos custosos e mais portáteis, em especial os sintetizadores Moog¹²” surgiriam,

¹² O engenheiro Robert Moog, criador do sintetizador Moog, “não foi a primeira pessoa a construir um sintetizador, no entanto, ele tornou-se a mais reconhecida delas.” Basicamente, Moog, resolveu os três maiores desafios em relação ao uso de sintetizadores no período: “tamanho, estabilidade e controle”. O sintetizador Moog

permitindo a expansão de seu alcance e “rápida aceitação para além dos circuitos mais experimentais” (VAZ, 2008, p.26).

A popularização então se deu, e elementos que reforçariam uma divisão entre campos “erudito”, “experimental” e “popular” desterritorializaram-se. Nos anos 70, instrumentos eletrônicos tornar-se-iam uma espécie de “norma” no *rock* e na *dance music* (COX; WARNER, 2004). No *rock*, algo que seria de se esperar, pois, como afirma Tom Holmes:

O rock é, sobretudo, o ofício de modelar os sons, então, foi natural que muitos dos primeiros a adotarem técnicas de música eletrônica estivessem nos estúdios de gravação produzindo discos de sucesso. Qualquer grupo de rock que mereça ser lembrado tem um som distinto e os melhores músicos, produtores e engenheiros estão envolvidos no aperfeiçoamento desse som. (2008, p.408)

Não seria por acaso, portanto, que já a partir de 1966, os Beatles – com a ajuda do empresário George Martin e uma equipe talentosa de engenheiros de gravação - iniciariam a incorporação de elementos eletrônicos na sua música (idem, ibidem). Começando com os *loops* na faixa *Tomorrow never knows* de seu disco *Revolver*, prosseguiriam com uma espécie de “agradecimento” à música eletroacústica com a inserção do rosto de Stockhausen na capa de *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* em 1967, e, em 1968 utilizariam colagens com fitas de gravação na *Revolution 9*, do seu Álbum Branco (ROSS, 2009).

A metade para fins dos anos 60, de modo geral, foi uma era florescente para o experimentalismo no *rock*. São na verdade diversos os nomes que transitaram nesse novo universo de misturas com elementos de origens diversas. Cabe-nos aqui somente alguns exemplos para ilustrar essa possibilidade. Há o The Velvet Underground, banda que fundiu influências da vanguarda com o *rock* de maneira subversiva para a época.¹³ Também temos Captain Beefheart, que no disco “Trout Mask Replica”, com a sua Magic Band e em parceria com o produtor Frank Zappa, inventa uma “nova sintaxe” para o *rock*, que fará do disco um trabalho importante para futuros experimentos no gênero (ROBERT, 2011). Há o “Krautrock”, nome que engloba grupos de fins dos 60 e princípios dos 70 que, misturando influências do *rock* com as experimentações da música eletrônica e Stockhausen, criam uma música original para além do *rock and roll* em uma Alemanha pós-guerra marcada pelo domínio das culturas britânica e americana (COPE, 1996). Entre esses grupos estão Kraftwerk, Can, Faust, Neu! e outros que, segundo alguns, buscavam “transcender o passado

foi o “instrumento mais utilizado nos estúdios de música eletrônica durante fins de 1960 e 1970”. (HOLMES, 2008, p.208)

¹³ Richie Unterberger, "The Velvet Underground", Allmusic.com Acesso 14/02/13

da Alemanha".¹⁴ Can, por exemplo, “experimentava com ruídos, sintetizadores, música não tradicional, técnicas de corte e colagem, e [...] música eletrônica; [...] investigando novos territórios que outras bandas de rock não estavam interessadas em explorar.”¹⁵ Já num extremo mais radical de experimentalismo, temos o grupo “The Residents” – frequentemente mencionado como nova feliz descoberta para parte dos músicos dos grupos adiante estudados -, que como resume a resenha do crítico David Cleary eram “verdadeiros malucos da vanguarda”. Seus primeiros discos teriam precedentes nos mais experimentais de Captain Beefheart, nos trabalhos de Zappa em “Freak Out!”, Steve Reich e nas composições de John Cage, e soam como um universo musical à parte. Já no primeiro LP, “Meet the residents”, desconstroem diversos estilos musicais – do *rock* e fora do *rock* - com os quais, segundo o crítico, formam músicas “caóticas, sem forma, parecendo aleatórias”¹⁶.

Como apontam Cox e Warner, assim que o *rock* descobriu “a magia do estúdio de gravação, a apresentação ao vivo tornou-se, na melhor das hipóteses, uma simulação” do exemplar gravado (2004, p.114). O processo de gravação, que começara com a proposta de reprodução do show ao vivo, fora aos poucos transpassando esse limite e sendo utilizado cada vez mais como ferramenta de criação em diversos universos musicais. A fita cassete e a posterior possibilidade de gravação em mais de duas faixas foi um grande passo nessa transição do registro para a manipulação. A partir daí, havia não somente a possibilidade de se captar com mais acuidade a experiência sonora – o que as duas faixas já traziam de incremento em relação a quando havia somente uma – mas a facilidade de outras faixas com as quais se poderia explorar novas ideias e sons para além do ao vivo. Ainda na década de 60, Miles Davis utilizaria essa ferramenta e subverteria o mito do virtuosismo no *jazz*, ao gravar longos improvisos e posteriormente entregá-los a seu produtor Teo Macero, para editá-los e reorganizá-los como desejasse (WARNER; COX, 2004, p.113). Também ancoradas na radical manipulação sonora, surgem as novas músicas eletrônicas, tornadas possíveis graças à cultura de corte e colagem de samples: *Disco, dub, HipHop, House, Techno* (idem, ibidem, p.114). E seguindo a linha de interferência do produtor, surge também um novo ramo: a composição em estúdio. Atuante na área, Brian Eno sintetiza o tipo de mudança no processo musical que aí

¹⁴ Retirado do documentário “Krautrock: the rebirth of Germany, <http://vimeo.com/34422894> Acesso 15/07/12

¹⁵ Stephen Thomas Erlewine “Can” <http://www.allmusic.com/artist/can-mn0000645612> Acesso 08/02/13

¹⁶ David Cleary, “Meet the Residents”, Allmusic.com Acesso 14/02/13

ocorria: “[...] você não vai mais ao estúdio com uma concepção de peça concluída. Na realidade, ao invés disso, você leva um esqueleto básico da peça ou, talvez, absolutamente nada” (apud COX; WARNER, p.129).

Para além do uso dos instrumentos eletrônicos e celebrando os poderes do ruído como Russolo almejava em 1913, as chamadas bandas “industriais” surgiram nos anos 70, misturando atitudes *punk rock* e sensibilidades das *performance arts* a uma fascinação por ruídos mecânicos, forjando uma “música retrofuturística feita com objetos: correntes, alavancas, latas de óleo e outros restos industriais”. As bandas de música industrial – entre elas a “Throbbing Gristle”, bastante citada pelos grupos estudados nesta pesquisa - assim como de *noise music* enalteceriam certas “características culturais e políticas do ruído: ruído como perturbação, distração e ameaça”(COX; WARNER, p.6). No Japão, um conjunto de artistas e bandas *noise* ainda atuantes e influentes hoje surge. Entre eles, além do mais famoso Masami Akita (Merzbow), estão Boredoms, Ruins, Masonna, Fushitsusha e Melt Banana. O primeiro, assumidamente influenciado não somente por experimentos eletroacústicos, mas também pelas baterias que define como “agressivas” do *Free jazz*.

Em finais dos anos 70, surgiria em Nova Iorque uma movimentação musical de relevância para esta pesquisa. Lá começam a trabalhar bandas como DNA, Contortions, Teenage Jesus and the Jerks, entre outras, que buscavam fugir de grandes erudições musicais e explorar ruídos. Era uma geração de músicos – ou, mais precisamente, artistas com experiências mais fundadas em artes plásticas, *performance arts* e poesia do que exatamente em “música” - interessados em ruídos atonais, distorções e barulhos de guitarra, muito ritmo e pouca técnica musical. Marco relevante para esta geração foi o disco “No New York” produzido por Brian Eno em 1978: uma compilação de músicas desses artistas então chamados de *No Wave*: James Chance and the Contortions, Teenage Jesus, DNA e Mars. Apesar de ter durado poucos anos, essa movimentação nova-iorquina influenciou bandas famosas posteriores e é também hoje relevante para os grupos do Rio aqui estudados. Um dos nomes de destaque deste movimento – o músico Arto Lindsay – mora hoje no Rio de Janeiro e tem incentivado diretamente a prática dos grupos “experimentais” da cidade.

Também em Nova Iorque e a partir dos anos 70, John Zorn, assumindo a influência de experimentos de compositores como John Cage e Stockhausen, começa a fazer uma música que claramente cruza gêneros. Trazendo elementos tanto do *Free jazz* (adiante apresentado)

como o *punk rock*, *cartoon music*, *coll jazz*, *klezmer*, *heavy metal* e vanguarda (Warner e Cox, p.196), sua música, com diversas explorações de improvisação, é uma das também citadas por alguns dos músicos aqui em questão.

As misturas, experimentações e os novos subgêneros continuam a se dar, e nos anos 90, o crítico de música Simon Reynolds cunhará a nova categoria do “post-rock”, para tratar de bandas que marcam mais um dos novos territórios do *rock*. Grupos entre os quais Reynolds destaca o americano Tortoise e outros, e que passam a usar guitarra em modos alternativos aos mais tradicionais do gênero - como para explorar timbre e texturas, “no lugar de riff e power acorde”. Tendem, em grande parte dos casos, à retirada da voz, assim como ao abandono gradual da estrutura verso-refrão-verso do *rock* tradicional e passam a revelar um gosto por sintetizadores analógicos e por incorporar instrumentos externos ao domínio do gênero. Aspectos se assemelham em parte a um dos grupos aqui adiante estudado. (REYNOLDS apud COX; WARNER p.358)

Tendo apontado alguns pontos dessa história de experimentações no século XX até chegar a bandas e propostas mais recentes que incorporam elementos de experimentação, iremos agora traçar alguns pontos a respeito da história da improvisação.

1.2 Improvisação: uma breve história

A improvisação musical não é prática recente. Podemos dizer que a música de forma mais ampla sempre teve e sempre terá uma parcela de improvisação. O improviso tem uma longa história, que remonta talvez à existência da primeira música. O “elemento improvisacional da prática musical viva” esteve e está sempre presente e a improvisação “foi sempre uma fonte potente de criação de novas formas”, afirma E.T. Ferrand (apud BAILEY, 1993, p.ix). No entanto, enquanto nas culturas oriental e africana a improvisação não cessou de renovar suas forças, no ocidente, configurou-se ao longo de sua história musical, uma espécie de inospitalidade ao improviso.

Entre diversas explicações possíveis para tal distanciamento – as quais não domino e portanto sobre as quais não me debruçarei a fundo - um dos motivos plausíveis, apontado pelo músico e improvisador Derek Bailey em seu livro “Improvisation: its nature and practice in music”, seria o próprio desenvolvimento do sistema de notação, que facilitou o gradual afastamento da transmissão oral e imprecisa da música. Quando começaram a existir, no final

da Idade Média, as notações eram ainda tidas somente como instrumento para ativar a memória por símbolos. Elas não retratavam os tempos da música e o músico, com prática oral e tradicional, recorria a esses códigos apenas como um breve guia para ajudá-lo em suas apresentações. No entanto, com o tempo, símbolos de duração temporal foram incorporados a este sistema, e a música foi atrelando-se cada vez mais a ele – que passou a representar com mais exatidão o todo da música que seria apresentada. A notação, portanto, passou a ser ferramenta de memória e registro de tradições musicais, e, posteriormente, mais do que isso: o próprio instrumento da elaboração musical. Jacques Charpentier aponta a relação possível entre o desenvolvimento do sistema de notação e a perda da espontaneidade musical e do valor da música como experiência no presente:

Consequentemente, [...] o trabalho musical deixou de ser, pouco a pouco, a expressão de um continuum psico-fisiológico experimentado – no local e no momento em que é vivido; e ao invés disso tornou-se aquilo que hoje é cada vez mais predominante no Ocidente – uma construção premeditada, formal e explicativa que encontra apenas em si mesma sua substância e sua justificativa. (CHARPENTIER apud BAILEY, 1993, p.59)

No entanto, a ausência de improvisação que se nota hoje nas músicas “clássica” e de concerto não teria sua rigidez somente atrelada ao desenvolvimento desta tecnologia. Na música barroca criada entre os séculos XVII e XVIII, e já contando com o sistema de notação desenvolvido, diz-se que existia com frequência uma flexibilidade para a improvisação. Aí então, nos conta Rónai, a questão da dicotomia entre compositor e intérprete ainda não existia nos moldes hoje conhecidos, o que fazia com que a liberdade para o improvisado e invenção no momento de execução fosse maior.

A dicotomia que surgiria mais tarde entre compositor/intérprete não existia [...] Por isso mesmo não havia, por parte do compositor, a preocupação de notar inequivocamente suas intenções. Mesmo nos casos em que não era o intérprete visado, o compositor compartilhava com este a linguagem de sua época. E os intérpretes dominavam a ornamentação como parte desta linguagem, – a qual era executada na hora, de improvisado. Daí não ser descabida a comparação, aliás bastante frequente, entre dois estilos tão diferentes como o Barroco e o Jazz. Assim como no Jazz, a partitura barroca é frequentemente apenas um ponto de partida. (RÓNAI, 2002, p.142, apud FIGUEIREDO, 2009)

Com o tempo, a tradição musical da música dita “erudita” no ocidente foi atrelando-se cada vez mais à notação, de forma que se chega durante os períodos clássico e romântico à quase total abolição da improvisação nas apresentações musicais¹⁷. A música tocada nas salas de concerto passa a ser aquela lida com a máxima precisão no papel. Mesmo quando

¹⁷ Passando a haver ainda, no entanto, trechos da música com aberturas ao improvisado – certamente mais do que se observa nos concertos de hoje. Mozart, por exemplo, era aplaudido no meio de um movimento, como se faz com um músico de jazz no meio de sua performance hoje, mas jamais em uma apresentação de música erudita.

composições do período barroco são tocadas hoje, o espaço para a improvisação é estritamente controlado - bem diferente do que se fazia nos séculos anteriores – e assemelha-se mais a um recurso decorativo estritamente limitado. (BAILEY, 1993)

Confirmando a rigidez que alguns lhe atribuem, o modelo atual de música de concerto não somente pouco se abre ao improviso, como pouco trabalha as novidades transgressoras do código musical surgidas no século XX – como o dodecafonismo, a música eletroacústica e as notações indeterminadas comentadas na seção anterior – e, principalmente em termos de repertório, continua muito voltado para o que foi produzido nos estilos barroco, clássico e romântico. Não somente parece haver uma espécie de conservadorismo neste terreno em termos de repertório, como também no uso dos próprios instrumentos e na hierarquia de suas funções. Como apontam Pinch e Bijsterveld:

Talvez, entre os gêneros musicais, o mais circunscrito de todos seja o universo da música clássica [...] Diante disso os instrumentos da orquestra clássica quase não se desenvolveram. Os atores envolvidos têm papéis bem definidos, sejam como professores, compositores, músicos, luthiers ou engenheiros. Além disso, instituições que treinam músicos como orquestras, regentes, concertos e conservatórios, pouco mudaram ao longo do tempo. O repertório clássico também exhibe uma estabilidade extraordinária – certamente quando comparada com qualquer coisa dentro do gênero do rock [...]. (PINCH; BIJSTERVELD, 2004, p.639-640)

No entanto, se o que aqui nos interessa é pensar a improvisação no século XX, é digno de nota que fora do universo do concerto, e antes de certos compositores de “vanguarda erudita” ou “experimentais” proporem notações alternativas e peças musicais parcialmente indefinidas neste século, uma linguagem musical do universo “popular”, criada por negros, e sofrendo influências variadas - mas majoritariamente das músicas dos ex-escravos do sul, como o blues – surgiu nos Estados Unidos: o *jazz*. Como apontado na citação de Rónai mais acima, desde o começo de sua existência, esta nova linguagem teria a partitura somente como um ponto de partida, pois o que de fato importará será a improvisação. Pode-se dizer que o *jazz* foi a contribuição mais importante para a revitalização da improvisação no ocidente no século XX. (BAILEY, 1993)

Jacques Attali nos resume o surgimento desta nova linguagem, no sul dos Estados Unidos:

Liberados a duras penas pela Guerra de Secessão, os negros dos campos de algodão e das fábricas formam pequenas orquestras para fazer escutar, primeiramente sob o nome de *negro spirituals* ou música gospel, depois sob o de blues, os cantos e músicas procedentes da escravidão, complementados por palavras novas festejando sua emancipação. Reminiscências dos cantos da África, misturadas às melodias de mestres de balé franceses de Luisiana, aos primeiros chamados à liberação vindos do Haiti, e aos ritmos dos antigos escravos negros do Marrocos, os gnaouas, escutados nas Antilhas. Em torno de 1870, em Nova-Orleans, essas orquestras se produzem

nos cafés, nos restaurantes, nas casas noturnas e casas de show. Em franco-americano de Nova-Orleans, tocar essa música é dito “to jass” (de *jaser*, talvez), depois, a partir de 1913, to jazz (designando excitação). Como a música africana, o jazz é antes de tudo improvisação musical em torno de um texto, sem levar em conta as limitações da música tonal, misturando modos maior e menor. (ATALLI, 2001, p.165)

Ao longo do século XX este jazz, que inicialmente trabalharia as improvisações a partir de temas¹⁸, daria espaço para o surgimento de novas vertentes e explorações, entre elas o *Free jazz*, nos anos 60. Este nos interessa especialmente tratar aqui, por radicalizar a improvisação do jazz “tradicional”, e buscar abolir de maneira mais incisiva diversas convenções musicais.

1.2.1 *Free jazz*

Em poucas décadas de existência, nos anos 50 o jazz já havia passado por diversas propostas – entre elas o *swing*, o *bebop*, o *cool jazz* e o *hard bop* (ZENICOLA, 2007, p.11) – mostra de que, além de ter no improviso o seu centro, foi uma linguagem que desde o seu início abriu-se a inovações. No entanto, com o tempo, em parte devido a uma submissão às leis do mercado e condições impostas por produtores, mas também devido à própria repetição de padrões próprios da linguagem – espécie de estruturas de improvisação às quais o músico recorre na hora de tocar –, a novidade foi deixando de prevalecer. E isto começou a incomodar especialmente alguns músicos atuantes na época. Como destaca Jost sobre a repetição inerente à utilização de padrões harmônicos característica do jazz:

quando a reinterpretação de padrões de acordes, apesar da crescente complexidade, aparecia com inexorável regularidade durante uma peça, gerava clichês cada vez mais frequentes, dos quais mesmo o mais inspirado dos improvisadores não poderia escapar (JOST, 1975, p. 18 apud ZENÍCOLA, 2007, p.11)

O *Free jazz* surgiu neste contexto, como proposta de romper com um lugar comum no qual o jazz havia entrado. A fugir de se tocar aquilo que era previsto pelos produtores; fuga, sobretudo, de padrões e convenções melódicos, harmônicos e também rítmicos: “It reached a point where I, and many other people, got sick and tired of the ‘beat’ and the ‘4 bars’ – everybody got tired of the systematic playing, and we just said ‘Fuck it’”, afirma Steve Lacy (LACY, apud BAILEY, 1993, p.55).

¹⁸ Segundo Wisnik, o tema é uma noção que, apesar de tão usualmente moderna, já começa a ter lugar na polifonia renascentista: é uma figura melódica que permanece ao longo de uma seção ou toda uma peça. (1989, p.126).

Saxofonista de *jazz* que tocou com nomes importantes para essa nova estética radical que surgia no final dos anos 50 – como Cecil Taylor - e que viveu as transformações que culminaram no chamado “Free jazz”, Steve Lacy reforça a afirmação de Jost acima, em depoimento dado a Derek Bailey. Quando o *jazz* chegou ao chamado “hard bop”, diz, não havia mais mistério: tocar tornava-se uma espécie de ato mecânico, uma ginástica. E as mudanças trazidas por alguns músicos no final dos anos 50 e anos 60 se deram precisamente para romper com esse estado “pouco inventivo” ao qual chegara um idioma que se caracterizara, desde o princípio, por uma busca de inovação e improviso: “As mudanças que se iniciaram no final dos anos 50, e que possivelmente foram completadas na metade nos anos 60, surgiram porque nos anos 50 o jazz não estava mais no auge¹⁹,” (LACY apud BAILEY, 1993, p.54).

O que havia de rigidez neste *jazz*, que desde o seu princípio focou tanto no improviso quanto também abria espaço para o improviso coletivo, era o fato de partir de estruturas harmônicas e rítmicas que guiavam os momentos dedicados à improvisação. Além disso, também era comum existir uma hierarquia na preferência dos instrumentos que improvisariam ou não: o baterista e o baixista, por exemplo, normalmente se mantinham em linha, enquanto outros instrumentos de sopro improvisavam. No *Free jazz* o improviso grupal tornou-se mais radical: no sentido de desprender-se ao máximo de padrões harmônicos europeus e buscar também uma democracia musical maior – baixo e bateria deveriam ter mais espaço para improvisação:

Em uma improvisação livre coletiva, o acompanhamento, normalmente composto pelo baixo e pela bateria, não precisava mais se restringir em promover uma base rítmica regular para um solista, assim como o baixo – visto que a este ponto uma música muitas vezes não possuía uma tonalidade específica, não precisava fornecer uma “ambientação” melódico-harmônica igualmente regular (ZENÍCOLA, 2007, p.12).

E assim aconteceu o *Free jazz*. Todavia, obviamente, as transformações foram se dando aos poucos. Podemos destacar aqui alguns marcos importantes: Charles Mingus – abrindo espaço no seu trabalho para a improvisação em grupo; Thelonious Monk – evitando o downbeat do bebop; Cecil Taylor Quartet com seu disco “Jazz Advance!” em 1956 (JENKINS, 2004), assim como Miles Davis com seu disco “Kind of Blue”, de 1959, que introduziria “o conceito de *cool jazz*, onde abolia as cadências da harmonia funcional

¹⁹ Em inglês “on the edge”, traduzido como “auge”

introduzindo a utilização do modalismo [...], através de músicas compostas muitas vezes de apenas dois acordes” (ZENÍCOLA, 2007, p.11).

No entanto, foi o disco de Ornette Coleman, gravado em 1960, o primeiro marco oficial deste novo *jazz*. Intitulado “Free jazz: A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet”, o disco é na verdade uma seção de improvisação contínua e radical. Fora a ordem para aparição dos solos e breves sinais de transição indicados por Coleman, a música foi toda criada espontaneamente, no momento de sua execução. Pouco tempo depois da gravação do disco, junto com Archie Shepp e mais alguns, Coleman teorizará sobre seu ato e celebrará, como conta Attali,

a mistura entre improvisação erudita, a música popular, e pesquisas teóricas as mais abstratas na música ocidental. Para este pequeno grupo, improvisar constitui a melhor manifestação de liberdade: é não ser limitado nem por uma partitura, nem mesmo por um código musical. Improvisar não é imitar; é fazer o que se quer no momento em que se quer (2001, p.205)

Ornette Coleman, como relata Steve Lacy, “destruiu as teorias”: “Eu me lembro que naquele tempo ele disse com muita cautela, ‘Bem, você simplesmente tem uma certa quantidade de espaço e você coloca o que quiser nele.” (LACY apud BAILEY, p.55) E o formato tradicional do *Jazz* - tema, improvisado, tema – era aí também implodido.

Uma transformação tecnológica, além do espírito transformador dos músicos citados, certamente colaborou para a gravação dos discos com essas novas propostas para o *jazz*: a criação do disco “Long Play”, em 1948. Este foi também fundamental para conferir legitimidade a outros estilos musicais, como o *rock* - ao possibilitar a existência de uma “estética do álbum” (MARCHI, 2005). Ao contrário dos anteriores discos de goma laca de 78 rotações por minuto - que permitiam a gravação de apenas uma música de cerca de 3 minutos por lado - estes novos, mais leves e mais resistentes tinham uma capacidade de armazenamento sensivelmente maior, permitindo a gravação de diversas faixas consecutivas. Permitiam também – o que fizeram Ornette Coleman e outros – a gravação de uma única faixa, dividida em seus dois lados.²⁰

Os anos 60 foram marco para diversas inovações no *jazz*, aliadas também a recusas de determinadas realidades da sociedade americana. Em 1969 Bill Dixon e Archie Shepp criam “uma espécie de associação sindical, a *Jazz Composers Guild*, para defender seus interesses frente às ‘majors’”(ATTALI, 2001, p.207). Pouco tempo antes, em 1965, um grupo de

²⁰ Para mais sobre uma história dos formatos musicais, ver “A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos”, de Leonardo De Marchi (2005)

músicos havia fundado a cooperativa AACM - *Association for the Advancement of Creative Musicians* em Chicago. A proposta na AACM era ser, além de uma associação em que os músicos utilizariam a criatividade e a espontaneidade em buscas estéticas, também um movimento político de afirmação da cultura negra (LEWIS, 2008). E ambas as novas organizações pretendiam, segundo Archie Sheep, “lutar contra a ditadura dos diretores de casas de show (*clubs*), das companhias de disco, dos críticos” (apud ATTALI, 1993, p.207) Na mesma cidade e na mesma década surge também o *Art Ensemble of Chicago*, “com intuito de educar os jovens músicos e criar uma música de nível artístico elevado, enaltecendo sempre a importância da criatividade”, e com uma preocupação com a herança cultural africana. Nota-se aí, portanto, que a questão racial que dividia a América no século XX desembocava também em questões de investigação artístico-estética (JENKINS, 2004)²¹.

De toda forma, para o que nos interessa aqui, destaquemos somente que o *Free jazz* nas suas diferentes aparições em discos e propostas de músicos – entre eles John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, assim como nos outros grupos e associações citados - tinha quatro características básicas. Estas, que podiam variar sutilmente ou radicalizar-se mais em um ou outro sentido dependendo do coletivo musical, são de alguma forma recorrentes: o desligamento de regras ou normas tradicionais da música (europeia); a ênfase no timbre dos instrumentos; a mobilidade do papel dos músicos do grupo; e a improvisação coletiva (idem, 2004).

Na mesma década de 60, na Europa, começa a surgir uma vertente musical, sob influência mista da música moderna europeia – experimentações como de como John Cage, e da música eletroacústica – e do efervescente *Free jazz* americano. Com a intenção de fazer música da forma mais livre possível, sem necessário atrelamento a um “idioma” musical ou a convenções e padrões da linguagem musical, alguns músicos europeus começarão a fazer aquilo que intitularão “livre improvisação não idiomática”.

²¹Para uma discussão mais ampla desta questão, ver “A power stronger than itself – The AACM and American Experimental Music”, de George E. Lewis. Este livro, que trata de uma forma mais ampla da trajetória do AACM e do papel dos negros na música experimental americana, aborda também a questão racial por trás da história do jazz. Encontra-se nele, por exemplo, uma discussão a respeito da influência que o jazz teve em diversos artistas americanos nos anos 50 – como Pollock, – que teria sido, no entanto, acompanhada de um distanciamento desses artistas em relação aos músicos que escutavam: “The love that these writers and visual artists had for jazz was unquestionably ardent. At the same time, one notices that in many narratives of the period [...] jazz is discussed, observed – and above all consumed – but the musicians rarely appear as participants in any aesthetic or political discussion” (LEWIS, 2008, p.30)

1.2.2 Livre Improvisação

Diferente do *Free jazz*, que tem seu cerne nos Estados Unidos, uma movimentação aliada à proposta intitulada “livre improvisação” surge na Europa, em período não muito distante, com uma centralidade na Inglaterra e Alemanha. Livre improvisação não é o mesmo que *Free jazz*, apesar de alguns de seus principais músicos, como Derek Bailey, terem vindo de um background jazzístico. Ela basicamente surge quando alguns músicos europeus começam a levar o *Free jazz* a terrenos ainda mais abstratos e torna-se, assim, diferente deste - que permanecia atado ao rótulo de um “idioma” musical (“jazz”).

A livre improvisação surge como uma radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte de grupos praticantes do *Free jazz* na Europa, também influenciados por compositores modernos como John Cage, Messiaen, Stockhausen e Boulez. E esta radicalização, como afirma Costa,

[...] desemboca num questionamento amplo, por vezes filosófico, educacional - e em última análise, político como no caso do compositor e performer inglês Cornelius Cardew - da linguagem musical. Este questionamento incide sobre as leis e regras idiomáticas, sobre a gramaticalidade e as constantes dos sistemas que se configuram historicamente. (COSTA, 2002, p98)

Como já almejado no *Free jazz*, a fuga das “constantes configuradas historicamente”, apontada por Costa, seria o distanciamento de maneiras já estabelecidas de organizar as notas musicais (arpejos, escalas, acordes, melodias, encadeamentos harmônicos, temas), assim como dos clichês do *jazz* – solos de grandes improvisadores que se tornam padrões – e da performance musical em torno de um *beat* (pulso). A livre improvisação surge, portanto, com proposta similar ao *Free jazz*, mas radicaliza ainda mais ao pretender ser “não idiomática” – não atrelada a qualquer idioma musical (COSTA, 2003).

Apesar desta tendência de renovação constante que sempre foi uma característica essencial na história do *jazz*, num determinado momento esses grupos de free improvisation sentiram a necessidade de romper com uma tradição que mantinha todas essas renovações dentro do território do *jazz*. É aqui que surge esta concepção de improvisação não idiomática (COSTA, 2002, p.98).

Por pretender aliar diversos músicos, teoricamente sem restrições quanto a sua bagagem musical, mas unidos pelo interesse de fugir de definições estilísticas e questionar as regras musicais, o rótulo “livre improvisação” sofre da sua própria concepção, intrinsecamente definida como “inrotulável”. Algo assumido pelos próprios músicos adeptos dessa nova “estética”, como destaca, logo abaixo, o depoimento do guitarrista participante da movimentação, Derek Bailey:

A música livremente improvisada é uma atividade que compreende músicos muito diferentes, atitudes muito variadas perante a música, conceitos muito distintos sobre

o que é improvisação, para que tudo possa ser reunido num único nome. [...] A falta de precisão na sua nomenclatura é, senão aumentada quando chegamos à coisa em si. Diversidade é a sua característica mais consistente. Não existe nenhum compromisso estilístico ou idiomático. (BAILEY, 1993, p.83)

A afirmação de Bailey parece direcionar-nos a um direto questionamento: nenhum compromisso estilístico, nenhum compromisso “idiomático” ou com uma determinada linguagem; nenhum compromisso com convenções musicais. Seria a livre improvisação, então, aberta a qualquer um? Um não músico sem ritmo musical seria, por exemplo, a pessoa ideal para tocar uma bateria livre improvisada – pois assim estaria fugindo da “convenção rítmica”?

De fato, a proposta de fuga de um estilo, e essa suposta diversidade assumida na improvisação dita “livre”, leva Bailey a admitir que esta, em adição a ser uma prática que exige alto conhecimento técnico e musical, também pode ser “aberta a quase qualquer pessoa – iniciantes, crianças e não músicos”(1993, p.83) E sua afirmação, em parte, não é somente teórica. Cornelius Cardew, nome de influência para a “música experimental” assim como a corrente de improvisação livre da época, desenvolveu trabalhos explorando o papel de não músicos. Em improvisações guiadas por partituras gráficas que compunha na sua *Scratch Orchestra*²², propunha também uma deshierarquização dos papéis no grupo: rotatividade das pessoas que o dirigiam, tendo sempre prioridade para a direção o músico mais novo e inexperiente. Por outro lado, como veremos mais a frente, a improvisação livre, ao buscar de tudo fugir, acaba instalando novas exigências, o que continuou afastando a possibilidade de “não músicos” tocarem em determinados contextos.

Para citar somente alguns grupos pertencentes à linha de criação intitulada livre improvisação, temos o *Spontaneous Music Ensemble* (SME), criado em Londres nos anos 60, que enfatizava o aspecto livre, aberto e sem liderança marcada da improvisação. Afirmava diferir do *Free jazz* exatamente pelo fato de um músico não tentar jamais se sobrepor a outro – um grande desafio da improvisação coletiva. Cada músico deveria ser atento na escuta do que os outros músicos do grupo estavam tocando. John Stevens, um dos criadores do SME, tinha duas regras básicas: (1) se você não consegue escutar o outro músico, está tocando muito forte (2) se a música que você está criando não se relaciona com o que os outros criam, por que estar no grupo?²³

²² Partituras com desenhos, ou então um pequeno texto - como no caso de “The Tiger’s Mind” - que davam alguma direção, vaga e extremamente subjetiva, para os instrumentistas.

²³ <http://www.efi.group.shef.ac.uk/>

Como outros exemplos, temos também, de 1968 a 1971, a *Music Improvisation Company* – formada por Evan Parker, Hugh Davies, Jamie Muir e Derek Bailey – e, entre 1963 e 1966, o *Joseph Holbrooke* – trio composto por Derek Bailey, Gavin Bryars e Tony Oxford. Este último - que inicialmente estava mais focado no que os próprios integrantes definem como “improviso idiomático” para aos poucos rumar para a livre improvisação - construiu um trabalho centrado sobretudo no improviso coletivo, que, segundo a fala de um dos integrantes, era algo “simbiótico” em que “o todo excedia a soma de partes individuais”. No entanto, a liberdade deste improviso, mais do que qualquer liberdade ao acaso, abertura a ‘qualquer coisa’, vinha de uma certa linguagem construída em conjunto pelo três músicos, fruto de um tempo de pesquisa e trabalho musical juntos. ‘Liberdade’, portanto, construída, e que derivou aos poucos em uma espécie de identidade sonora produzida pelo “conjunto de características únicas àquele agrupamento particular de músicos” (BAILEY, 1993, p.89). O que, ironicamente, limitava outros aspectos do grupo, como sua abertura a participações de outros instrumentistas. Como revela a fala de Gavin Bryars:

Nós nunca aceitávamos completamente outros músicos no grupo. Eles não passaram por aquele período de trabalho conjunto e, mesmo que alguém acolhesse suas contribuições, nós sempre desconfiávamos vagamente de que eles não entediam nada do que estava acontecendo. (apud BAILEY, 1993, p.90)

1.3 Pensar a improvisação e o experimental no Brasil e Rio hoje

Mesmo partindo de um panorama estritamente focado em manifestações musicais estrangeiras, podemos retirar algumas questões relevantes deste capítulo para o percurso que faremos nesta pesquisa. Como nos sugere Jacques Rancière, vivemos hoje – e desde o século XIX - em um “regime estético das artes”, ou seja, um tempo de hibridismos, em que já não é mais tão fácil delimitar esferas específicas da arte, assim como a fronteira entre arte e vida cotidiana: “o regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação [...] (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc) [...] a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um” (2005, p.47-48). E no regime da glória do “qualquer um”, constatamos que ao longo deste último século, a questão “o que é música” complexificou-se – ao menos para uma perspectiva ocidental.

Pelo que vimos, hoje já não é tão simples precisar muitos limites: entre o experimentalismo e aquilo que não é experimental, entre o que pode ou não ser música. Em dada medida também nos parece ser tudo possível. Foi o que nos adiantou John Cage algumas décadas atrás a respeito das possibilidades de produção sonora permitidas pelos eletrônicos:

podemos produzir qualquer som, com qualquer frequência, qualquer duração, amplitude ou timbre. E hoje esses barulhos, que vão para além de uma linguagem musical tradicional, passam a ser aceitos em diversas estéticas – não somente em um restrito ciclo de experimentação, mas também nas diversas vertentes do *rock*, nas músicas eletrônicas e assim por diante. Fica assim mais difícil entendermos como são negociados os acordos com nossa escuta, como decidimos por algo ser “ruído”, “música” ou não. Ademais, como afirma um dos músicos do grupo adiante apresentado: “A nossa faculdade de música, sabe, a nossa história musical, na nossa geração, tem muito o uso do computador”. O computador, os estúdios caseiros, a internet, e a existência de diversas tecnologias que facilitam o acesso e a manipulação de materiais sonoros implicam não somente numa extensa gama de sons possíveis, mas também em uma nova relação com a criação musical. E conseqüentemente fica também difícil definir quem, afinal, pode ou não pode fazer música. Estas são questões que atravessam a história da música e das sonoridades ao longo deste último século, mas que em alguma medida voltam como questionamento nos trabalhos aqui mais especificamente estudados.

Também vale destacar que, apesar das transições tecnológicas e as diversas possibilidades de registro e manipulação sonora que despontaram no século XX, ainda assim o registro do evento fez tudo menos deslocar o papel da experiência ao vivo do show como primária, afirmam Warner e Cox (2004, p.114). Talvez por diversos motivos que escapam a este panorama estejamos até hoje ancorados numa valorização da cultura do show ao vivo. O que podemos aqui apontar é que houve também nas últimas décadas, devido ao avanço da tecnologia digital e a conseqüente reconfiguração da indústria da música, uma espécie de revalorização dessa experiência. Algo que vai, curiosamente, no sentido oposto da afirmação de Attali a respeito das implicações iniciais da expansão das tecnologias de registro musical: quando a música possibilitava uma escuta separada de suas funções do ritual e espetáculo para tornar-se uma espécie de “som puro” (ATTALI, 2001).

Há, afirma Micael Herschmann, um processo de transição na indústria da música em todo globo e que se dá atrelado à “Era Digital”. Ocorrem mudanças na estrutura da cadeia produtiva: resistências dos consumidores em pagar por fonogramas graças à prática já naturalizada dos downloads; redução do cast de artistas e do quadro de funcionários das grandes empresas; uma crise da noção de álbum, “que deixa de ser [...] a mercadoria mais valorizada nesta dinâmica de produção e consumo”; desaparecimento de antigas funções no

setor, assim como o surgimento de “novas profissões que empregam especialmente as novas tecnologias” (2010, p.11)

Segundo o mesmo autor, passado um primeiro momento de “perplexidade” frente a tais transformações, a produção cultural no ramo da música passa agora por um período de reestruturação, com novos negócios e hábitos de consumo ganhando espaço. Como resume, esses em muito se atrelam a experiências de shows ao vivo e práticas que implicam em maior participação daqueles que fruem e consomem música:

Esses *business*, que não são exatamente “novos”, apesar de alguns serem inovadores (do ponto de vista tecnológico ou do tipo de relação com os usuários-consumidores) estão associados às apresentações musicais ao vivo – shows avulsos, circuitos, cenas e festivais independentes – e às novas estratégias de comercialização de fonogramas (grande parte das vendas está relacionada às estratégias desenvolvidas pelas empresas junto às plataformas multimídia de games, aos aparelhos celulares e aos sites da internet). Por exemplo, a prática crescente do crowdfunding indica que, nos próximos anos, os consumidores podem vir a desempenhar um papel mais ativo (“produtivo”) na organização de concertos ao vivo (idem, ibidem, p.12)

No Brasil mais especificamente, podemos notar a mudança em curso com a “explosão entre os ditos festivais de música independente” (CORREA, 2012, p.14). Algo que é claramente parte das iniciativas inseridas no novo contexto econômico que se configura: novos empreendimentos que se apoiam na dinâmica do ao vivo e encaram “a situação de crise na indústria da música com um determinado senso de oportunidade, calcados em uma forte ação de todos os envolvidos na cadeia da produção-circulação e consumo cultural” (Idem, ibidem, p.14). É também diante dos novos modos de produção, divulgação e circulação de música – potencializados pela internet – assim como da proliferação de festivais independentes, que alguns falarão da emergência de uma “nova cena instrumental brasileira”. Uma que seria composta por bandas que dialogam com o *rock*, o *krautrock*, o *post-rock* e o *jazz*. (PIRES, 2010, p.60; p.45). Um cenário que não se limitaria a um gênero específico, mas uma “pluralidade de sons e influências” (idem, ibidem, p.60).

Como veremos no capítulo que segue, os trabalhos aqui observados mais de perto, parecem inserir-se nesse contexto econômico mais amplo. São grupos que passam a ganhar espaço para tocar na cidade graças à emergência de uma pequena cena independente, que apesar de incipiente, começa aos poucos a atrair um público cativo. Gravam suas músicas através de selos independentes – como Bolacha Discos e Multifoco – e responsabilizam-se por boa parte de, se não toda, produção e divulgação de seu trabalho. Não contam com apoio de grandes gravadoras e conseguem levar seu trabalho para frente também graças a uma rede de parcerias e amigos que passa a ajudar – emprestar um estúdio, alugar por preço mais baixo,

fazer mixagem quase de graça etc. Dois dos três grupos aqui estudados conseguiram lançar discos graças à verba arrecadada via a prática de crowdfunding²⁴. Todos eles disponibilizam músicas e álbuns inteiros na internet, por vezes lançando discos por netlabes – como o caso de uma das bandas, por exemplo, que lançou um disco em 2012 pelo Sinewave - já longe da ambição de obter algum lucro através dos discos (mesmo que eventualmente também vendidos em versão física).

Das práticas de improvisação destacadas, trazemos apontamentos também importantes que nos ajudarão mais a frente a pensar o improviso. Estariam estes músicos hoje tão interessados em desligar-se dos códigos musicais e fugir de classificações - o que, mesmo que intuitivamente e sem intenção declarada, faziam os músicos da livre improvisação? Estariam eles buscando não repetir um passado já marcado por repetições e previsibilidades da própria linguagem, e fugir de um certo enquadramento de mercado – como parecem ter feito os músicos de *Free jazz*?

A questão do rompimento formal já não parece ser tão central. Ao contrário, os movimentos citados aqui e que se fundaram nessa lógica já são passados e servem como referência a muito do que se faz hoje. Não somente isso, como se pode até mesmo dizer que há para a improvisação hoje uma linguagem minimamente sedimentada que traz elementos desse passado de subversões. Como mesmo apontou Arto Lindsay em entrevista, a respeito das práticas atuais de improvisação: hoje já existe “um vocabulário do improviso” e “todos esses caras eles gostam de uma... geração passada que faz música improvisada, então eles já começam por ali, entendeu? Já gostam de toda a geração Zorn digamos, não sei o que, não sei o que. Já começam ali e vão dali para a frente, entendeu”. Tendo passado por esse breve

²⁴ “Crowdfunding é fundamentalmente a cooperação coletiva, a confiança e a atenção de pessoas que financiam, e às vezes, doam dinheiro para grandes ideias”¹³⁹ (Qvist, 2010, p.69 apud CORREA, p.154) “A primeira plataforma de crowdfunding brasileira voltada especificamente para projetos culturais foi o Catarse, criado no início de 2001.” Esta teve como um de seus primeiros destaques grupo musical curitibano, “A banda mais bonita da cidade”, que conseguiu arrecadar 50 mil para gravar seu primeiro álbum. (CORREA, p.154; 156). No caso das bandas aqui, a plataforma utilizada foi a Embolacha: ferramenta similar de financiamento colaborativo, voltada para artistas que desejam realizar seus projetos. No caso, as contribuições variam entre valores como 20 a 1.000 reais, e os doadores tem direito a algumas recompensas criadas pelos músicos. No caso do financiamento para a prensagem do disco do Duplexx, por exemplo, de acordo com os valores as recompensas variavam e acumulavam: entre ganhar o CD ou LP da dupla, assistir a um ensaio, entradas para o show de lançamento do disco, aula de técnica de gravação, ou até mesmo degustação de vinhos com um jantar.

<http://www.embolacha.com.br/projeto/139>

panorama histórico, iremos agora adentrar o capítulo de campo desta pesquisa e conhecer os trabalhos que nos interessam mais especificamente aqui.

2. O CAMPO

2.1 Entradas

Em princípios de 2010, por curiosidade e na busca de alternativas de entretenimento no Rio de Janeiro, passei a frequentar com alguma regularidade shows em uma sala escura da boate carioca Pista 3, localizada em Botafogo, Zona Sul da cidade. Neste lugar reuniam-se músicos de uma banda intitulada Rabotnik. Eles tocavam instrumentos comuns a qualquer banda de *rock* - bateria, guitarra, baixo – acompanhados de um sintetizador e, a cada apresentação, músicos diferentes que traziam consigo instrumentos variados: desde os mais tradicionais, como uma segunda guitarra, instrumentos de sopro, um outro baixo, teclado-sintetizador até aparentes invenções como uma lixeira de cordas.

Ao notar que estas apresentações, divulgadas como “livre improvisação musical”, soavam diferente de outras mais comumente observadas na cidade – o samba, o funk, o choro, o *rock*, a MPB – e ao notar a semelhança com um trabalho de improvisação intitulado Vamos Estar Fazendo - que também já havia assistido - assumi temporariamente que poderia estar presenciando algo novo na cena musical carioca de então. Inspirada pela leitura de “O que é o contemporâneo” de Giorgio Agamben (2009), estranhei aquilo que via e ouvia e basicamente me perguntei: sendo isto novidade ou não, por que isto aqui e agora? Por que estes músicos se reúnem com esta proposta de improvisar aparentemente sem fins definidos, e sem seguir algumas estruturas mais convencionais na música brasileira como, por exemplo, a forma canção²⁵?

Mesmo renunciando à ideia de que para ser digno de pesquisa aquilo que presenciava precisaria ser novo, a existência de uma riqueza maior de grupos fazendo trabalhos similares na cidade deveria ser investigada antes de uma simples intuição transformar-se em um projeto de mestrado. Passei então a acompanhar os shows desse grupo, que continuou tocando

²⁵ “a palavra forma se refere à estrutura da música, ao seu número de compassos e a sua articulação entre seções” (CULLURA, 2008, p.48). A composição musical pode dividir-se em parágrafos que entre si tem relação de repetição, contraste ou variação. No caso da forma canção, muito recorrente no repertório da música popular brasileira, temos mais comumente quatro seções de oito compassos (AABA), somando 32 compassos no total. Como um exemplo ilustrativo da forma canção na MPB, podemos citar as músicas “Garota de Ipanema” e “Wave”. Escutando essas músicas, notaremos que “uma primeira parte A (período musical de partida) é apresentada e, logo depois, repetida (repetição de A); depois, uma nova parte B (contraste) desenvolve outra ideia musical, variando tanto a melodia como a harmonia. Novamente é apresentada uma parte A para terminar a música (repetição).” (Idem, Ibidem, p.53). Agradeço ao professor da ECO/UFRJ, Afonso Figueiredo, cujos comentários que me alertaram à respeito da fuga da forma canção na música do grupo Rabotnik.

durante grande parte do ano de 2010 na Pista 3, assim como a observar os shows da dupla Pedro Sá e Domenico, músicos do projeto Vamos Estar Fazendo²⁶.

Para averiguar se a suposta movimentação musical estava de fato acontecendo de forma mais ampla na cidade, pesquisei na internet se existiam outros grupos com semelhante foco na improvisação atuando no Rio de Janeiro. Encontrei alguns nomes, como BIU e Cuias Chinesas. Esses grupos, assim como grande parte do pouco que havia na cidade voltado para a improvisação e experimentação musical, mostraram-se atrelados ao Plano B: pequena loja de discos na Lapa que abre espaço para shows “fora do circuito” às sextas e sábados. Descobri a existência de um festival, organizado pelos donos dessa loja, intitulado Outro Rio, que tinha a proposta de apresentar trabalhos de música experimental e improvisação anualmente. No entanto, continuando esta pesquisa, e já tendo iniciado meu mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ, comecei a notar que os tão esperados shows não aconteciam com a frequência que desejava.

Ao longo dos meses do ano de 2011, e após procurar por vezes nos lugares errados, finalmente consegui entender melhor a maneira como o trânsito desses músicos estava começando a se desenrolar no Rio. Por ser algo ainda em princípios de formação e pouco divulgado, custei a descobrir. Os shows de Rabotnik na Pista 3 já não aconteciam mais. No entanto havia outro espaço, no mesmo bairro da cidade, onde ocorriam shows não somente desse como de outros grupos e músicos que viria a conhecer em breve com mais profundidade: a Audio Rebel. A proposta ali era improvisar, mas não somente isso. E a minha busca pelo improvisado iria tomar um rumo um pouco diferente. Caminho que culminaria na escolha de três projetos para acompanhar mais de perto: o grupo Rabotnik, o trio Chinese Cookie Poets e a dupla Duplexx.

Pretendo neste capítulo fazer um relato descritivo de forma a contextualizar o objeto empírico desta pesquisa: músicos envolvidos com improvisação musical e inseridos numa movimentação específica da cidade. Para tal, iremos por partes. Primeiramente conheceremos os antecedentes do evento focado nesta música que acompanhei durante quase um ano, a

²⁶ Pedro Sá e Domenico Lancellotti são dois músicos cariocas que tocam juntos desde os 20 anos. Hoje, entre muitos projetos que desenvolvem em paralelo como instrumentistas, compositores ou produtores musicais, também tocam juntos no “Vamos Estar Fazendo” – uma iniciativa criada em 2009 e calcada no improviso. Nesse projeto, cada vez que se propõem a fazer uma apresentação musical simplesmente chegam ao local, montam seus equipamentos – Pedro sua guitarra com inúmeros pedais que produzem efeitos os mais variados; Domenico sua bateria e às vezes um microfone para a voz – e tocam. Segundo um dos próprios músicos, esse improviso musical que fazem costuma seguir um tom e uma estrutura rítmica.

dinâmica de funcionamento do mesmo, seus espaços, e o público que o frequentava. Em um segundo momento, entenderemos com mais detalhes a música da dupla, do trio e do grupo aqui em questão e que tipo de configuração de produção e circulação torna possível esses trabalhos. Já na parte final deste capítulo, narrarei alguns aspectos de minha experiência de pesquisa acompanhando os músicos – apoiada no método etnográfico.

O trabalho de campo aqui descrito desenrolou-se mais intensamente de setembro de 2011 – quando fui oficialmente como “pesquisadora” a um show – a junho de 2012 – quando optei por parar temporariamente de registrar novas experiências para poder escrever e refletir sobre o material que tinha. Após um período de aproximadamente dois meses de afastamento – de julho a agosto - resolvi revisitar os lugares e shows no intuito de reavaliar algumas questões que estava começando a colocar no papel. Destaco, no entanto, que apesar dessa revisita, o que consta neste capítulo mais especificamente sobre o evento que acompanhei e os shows que assisti diz respeito a minha experiência no campo de setembro de 2011 a junho de 2012. As idas posteriores a campo - quando o evento que acompanhava continuava se transformando - apesar de terem complementado minha análise, serviram para elucidar questões que já despontavam e não considero, portanto, esses shows posteriores como parte específica da pesquisa. Já as entrevistas que fiz – das quais retiro boa parte da descrição dos trabalhos dos grupos aqui feita – se deram em tempo diferente: de março de 2012 a novembro do mesmo ano, com uma última delas sendo realizada em janeiro de 2013.

2.2 O contexto

Durante o tempo que acompanhei o trabalho dos grupos musicais escolhidos como objeto desta pesquisa, seus shows transitaram por alguns espaços da Zona Sul/Central do Rio de Janeiro. Entre eles, o Espaço Cultural Sérgio Porto, em Botafogo; o Plano B – Lapa; o Oi Futuro Ipanema; o Studio RJ, em Ipanema; a Comuna e a Audio Rebel em Botafogo. No entanto, entre esses, os que mais concentraram as apresentações musicais de meu interesse foram a Audio Rebel e a Comuna - ambos em Botafogo e enquanto recebendo a programação de um evento especificamente focado em música experimental intitulado Quintavant.

Devido à importância que esse evento - criado e gerido por um grupo de jovens, a maior parte deles músicos - acabou revelando ter para essa pesquisa, cabe aqui explicar brevemente sua dinâmica de funcionamento, sua lógica de organização e seu público, de forma a contextualizar melhor o cenário desta pesquisa. Era ali, no Quintavant, que os

músicos que acompanhei tinham espaço para exhibir seus trabalhos de forma regular e interagindo uns com os outros. Este foi o único evento que consegui detectar no período - fora a programação do Plano B Lapa - com a proposta regular de expor música experimental, concentrando grupos com trabalho de improvisação.

No entanto, antes de chegar nesse ponto, devemos conhecer um pouco do fundamental antecessor da movimentação que acompanhei mais de perto: o Plano B. Esse espaço, apesar de não ter sido o local no qual concentrei meus esforços nesta pesquisa, precisa ser comentado pela importância que tem no estímulo à música experimental na cidade. O nome de Fernando Torres, um dos donos do negócio, foi constantemente mencionado pelos músicos que entrevistei como uma grande referência no que há como possibilidade de exposição e contato com esse tipo de música no Rio de Janeiro.

2.2.1 Plano B: antecessor e parte

O Plano B foi um lugar realmente que, quando o Fernando [...] abriu a loja, virou um lugar, então em 2005... acho que 2005, de 2004 pra 2005, começou a acontecer alguma coisa ali. (Bartolo)

Plano B é uma pequena loja de aproximadamente quinze metros quadrados, localizada na Lapa – bairro de agitação boêmia no Rio de Janeiro - e atualmente administrada por Fernando Torres e Fátima Lopes. Fernando é figura emblemática na cena underground e experimental do Rio de Janeiro. Antes de ser dono da loja, nos anos 80, vendia LPs pela cidade, “para sustentar seu vício” musical, e foi desde o princípio um vendedor diferente dos outros, pois possuía um leque de opções em música “experimental/vanguarda” que mais ninguém vendia. Devido à peculiaridade dos vinis que dispunha, conheceu pessoas com um gosto musical similar ao seu e resolveu com elas criar um coletivo improvisacional – o “Can do Garfo”. O vulgo CDG durou de 1984 a 1991 e tinha uma proposta muito pouco comum para a época.²⁷ Nos anos 90, Fernando passou a ter um camelô no Centro do Rio: na 13 de maio, que era então o ponto “de tudo quanto é camelo que vendia vinil”, como diz, e posteriormente na rua Pedro Lessa, quando a prefeitura cadastrou os vendedores de vinil e os direcionou para lá.

²⁷ O nome do coletivo foi escolhido em função da relação com sua proposta estranha na época. Fernando conta que Can do Garfo era da verdade o apelido que se dava a um disco da banda alemã Can intitulado Future Days, que tinha um tridente na capa. O disco – que hoje é um “clássico” da música experimental – na época ficava encalhado nas bancas de vinis, e virou gíria no meio dos vendedores de disco para coisas boas que, no entanto, as pessoas não compravam e ficavam encalhadas. Daí surgiu então o nome do coletivo de improviso de Fernando: Can do Garfo, pois “era uma coisa que a gente achava genial, mas ninguém queria saber e não valia nada”

Seguindo no trabalho de compra e venda de vinis, em 2004, em parceria com dois sócios, comprou o negócio que já era uma loja de discos na Lapa chamada “Bolacheiro” e que nomeou “Plano B”. O negócio tinha inicialmente suas atividades voltadas para a venda e troca de vinis, abrindo esporadicamente as portas para shows de amigos dos donos. Estes eram Fernando – com um gosto por música de vanguardas experimentais – e outros dois – mais interessados em *rock* alternativo e “drum & bass”²⁸. O nome “Plano B” foi escolhido basicamente porque acreditavam que o espaço era “um plano b” frente ao que existia na cidade.

Com a saída dos sócios, Fernando acabou assumindo a loja sozinho e posteriormente em parceria com sua mulher, Fátima Lopes. Os shows de amigos passaram a ser então mais focados no seu gosto musical, o que foi destacando a casa como um ponto para experiências diferentes do que circulava de maneira mais ampla na cidade. O casal criou o “plano b live sessions”, um evento de apresentações musicais e artísticas sempre gratuitas e quase semanais focadas em “música experimental, eletrônica e underground” como descrevem no site da casa. E foram seguindo assim com o negócio. Fernando sempre com novas propostas e criando; Fátima também criando, e sobretudo organizando e fazendo aquilo funcionar na prática: lista de emails, divulgação em blogs, produção e agenda de shows.

O Plano B tornou-se, assim, referência na cidade como espaço não só para compra e venda de discos que não se encontra em qualquer lugar²⁹, como para escuta e experimentação de novas sonoridades musicais. Fernando conta que a abertura do espaço da casa para shows se deu de forma despreziosa: quando viu, começou a aparecer gente interessada e a coisa foi crescendo de um modo que não esperavam. Como já afirmou o antropólogo Hermano Viana, “Quem presta atenção na vanguarda da vida artística do Rio de Janeiro já está careca de saber: desde 2004 ali funciona um dos melhores e mais importantes centros culturais da cidade”. Comentário que vários dos músicos das bandas aqui estudadas compartilham³⁰.

²⁸ “Based almost entirely in England, Jungle (also known as drum'n'bass) is a permutation of hardcore techno that emerged in the early '90s. Jungle is the most rhythmically complex of all forms of techno, relying on extremely fast polyrhythms and breakbeats. Usually, it's entirely instrumental - it is among the hardest of all hardcore techno, often consisting of nothing but fast drum machines and deep bass.” (allmusic.com)

²⁹ “Conheço muita loja boa mundo afora e posso garantir que não há prateleiras mais ousadas ou inteligentes”, como diz Hermano Viana (O Globo, 2011)

³⁰ Como nota-se na afirmação de um dos músicos do Chinese Cookie Poets: “O Plano B principalmente tipo, o Fernando é guerreiro, cara, porque fazer o que ele faz, cara você tem que ser muito...casca grossa. Ele tá mantendo, ele tem registro de tudo que tem lá. E ele teve uns nomes já... pô uma galera de primeira já tocou lá. Mas aí o cara faz por amor. Aí não tem circuito nenhum. Aí é um cara que faz. Aí eu comparo ele mais a um artista do que a circuito, a uma casa de eventos.”

Especialmente entre os músicos de duas das bandas que acompanhei, o Plano B é visto como o primeiro espaço na Zona Sul do Rio a dar a voz à improvisação e experimentação de forma a facilitar o encontro entre as pessoas do meio. Precisamente a ideia de Fernando, que afirma pretender “fornecer um lugar para as pessoas se encontrarem, interagirem, se conhecerem”. A pequena lojinha na Lapa, além de funcionar sextas e sábados à noite como espaço para shows – hoje também já mais voltados a explorações audiovisuais -, sessões de filmes e oficinas de *circuit bending*³¹, sedia um evento de experimentação e improvisação: o Outro Rio. Evento inicialmente criado por um grupo de jovens frequentadores do espaço – entre eles um dos idealizadores do Quintavant, Filipe Giraknob³² - que, a partir de sua segunda edição, Fátima e Fernando trouxeram para a casa.

Como talvez o próprio nome “Plano B” indique, a proposta do espaço é dar “um lar aos órfãos”. Ou seja, deixar ali se apresentarem músicos e artistas fora do circuito comercial convencional da cidade; pessoas que necessitam de um espaço para mostrar o que fazem, mas não o encontram com facilidade. E órfãos não devem faltar, pois os donos do negócio revelam nunca terem convidado alguém para tocar lá. As pessoas é que vêm procurá-los, diz Fernando: “o pessoal que não tem realmente aonde... não tem espaço.”

O que fazem diante disso, conta Fernando, é uma curadoria dos trabalhos a serem apresentados - comandada por Fátima. Não focam em um estilo específico, afirma, mas sim em “intenção e qualidade” e sobretudo na proposta de “dar um lar para os órfãos artisticamente”. Os “adotados” da casa são muitos, e mutante-flutuantes como conta Fernando: alguns vêm e voltam, outros frequentam a casa desde o seu começo. São pessoas que trabalhavam, se interessavam e criavam coisas nesse campo “mas ficavam perdidas dentro de casa sem ter como trocar figurinha”. Pessoas também que não tinham a menor ideia que essa música existia, mas “chegaram e correram atrás”, diz.

³¹ “O Circuit Bending pode ser entendido como uma técnica acessível para a criação e modificação de instrumentos musicais eletrônicos. Por meio de procedimentos simples, com a utilização de brinquedos, teclados baratos e componentes eletrônicos básicos, são criadas sonoridades novas e inesperadas.”

(http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?id_event=217&mdl=mis&op=programacao_interna. Acesso 23/01/13)

³² Assíduo frequentador do Plano B que, por atualmente morar em São Paulo, não conheci ao vivo. Desenvolve pesquisas em música eletroacústica e improviso livre, usando a guitarra processada como instrumento principal. Tocou em coletivos experimentais e compôs trilhas para pequenos filmes independentes. Além de um dos idealizadores do Quintavant e Outro Rio é um dos criadores do evento de música experimental e artes visuais S.O.M. (Seres Operando Matéria). Fundou o coletivo de freejazz/eletroacústica Tonguemische, já compôs músicas lançadas pelo selo experimental Menthe de Chat. Teve sua primeira apresentação solo no Plano B, editada pelo selo virtual Fronha Records. Gravou discos de improviso livre com vários artistas. É também membro da banda Supercordas. (<http://www.menthedechat.net/outoriorio/ED03/artistas/liz.htm>)

O Plano B recebe também gente de fora do Brasil, e é um espaço relativamente conhecido por certo nicho de pessoas que trabalham com música e arte experimental não somente no país, mas no mundo. O coletivo de artistas brasileiros Chelpe Ferro – com carreira mais difundida internacionalmente - se apresenta e frequenta a casa esporadicamente. E quando o vocalista japonês Damo Suzuki veio ao Brasil, seu produtor entrou em contato com Fernando, pois sabia do Plano B e da sua experiência no meio e queria que ele produzisse shows com o músico na cidade.

Como diz Fernando, “é um circuito meio específico, meio pequeno, mesmo a nível mundial. [...] São poucos os lugares que trabalham direcionados mesmo a isso e tal, aí é inevitável”. O nome desse “circuito” é difícil definir. Fernando, assim como todos os músicos entrevistados nessa pesquisa, não gosta do nome “experimental”, mas acaba no final aceitando-o como o melhor rótulo possível diante das alternativas existentes.

Questionados sobre como conseguiram manter a casa até hoje, Fernando afirma que o Plano B se mantém por pura teimosia, e Fátima diz que não sabe dizer muito bem como isso acontece, que é uma questão de “feeling”: “Como tudo que acontece aqui. A gente não tem – nem eu nem ele – uma coisa muito estática, nem gostamos de seguir um padrão lógico, entende? É muito voltado à criatividade [...]”.

Legitimando a importância da casa do circuito alternativo do Rio, em 2011 o Plano B tornou-se uma associação cultural, e para comemorar os donos do negócio fizeram um evento com a chamada “Adote o Plano B”, para o qual vieram diversos músicos artistas e frequentadores. Tornar-se uma associação cultural, para Fátima, no entanto, é somente oficializar algo que o Plano B já faz tempo, pois a casa sempre funcionou contando com uma rede de amigos e colaboradores - que ela diz serem fundamentais para que as coisas aconteçam:

Agora a gente tá legalizando. Na verdade eu acho que sempre foi. Porque aqui a coisa funciona assim: tá na hora do evento e tá atrasada a montagem aqui e tudo, e alguém chega um pouco mais cedo [...] e tá chovendo e tem que passar um pano ‘ah, passa um pano no chão para mim?’ ‘ah, deixa que eu passo, deixa que eu limpo’; Ó, tem que comprar gelo. ‘ah, eu vou lá e compro’. Então já existem mais ou menos algumas pessoas. [...] Existe um tronco assim, algumas ramificações de pessoas que fazem parte disso aqui. São fundamentais para funcionar. Eu acho isso muito legal. [...] Eu sempre tô procurando, e ele [Fernando] também, deixar as pessoas mergulharem na coisa desde a base mesmo.

Apesar da iniciativa louvável de Fernando e Fátima, o tamanho da loja, assim como a sua localização, impõem algumas limitações. Nenhum show de grande porte pode ali ser realizado, pois o espaço suporta poucas dezenas de pessoas apertadas dentro, e quase sempre

boa parte do público fica do lado de fora – em parte vendo/ouvindo, em parte conversando e bebendo cerveja com amigos. Além disso, a utilização de bateria é proibida – é um som muito forte e incomoda os vizinhos. Esse foi um dos motivos para um grupo de frequentadores do local resolver criar um evento focado em experimentação musical em um espaço maior – onde pudesse haver bateria e volume mais alto.

2.2.2 Quintavant

Imagino a Rebel e o Quintavant como decorrências da atividade incessante do Plano B, uma expansão da proposta de apresentação de coisas sonoras quaisquer para um público interessado. E é interessante ver que ainda assim cada lugar tem suas especificidades, o que enriquece ainda mais a experiência de frequentá-los.³³

Quintavant é um evento criado em fins de 2010 a partir da parceria de três músicos com um dos donos do estúdio Audio Rebel, localizado na Rua Visconde de Silva, em Botafogo. Apesar dos donos e administradores do Plano B conseguirem manter a casa movimentada e com público cativo até hoje à custa de muita perseverança, chegou um ponto em que aquilo que ali acontecia em termos mais propriamente musicais precisou ganhar mais algum espaço – sobretudo onde a bateria pudesse soltar-se sem ser logo em seguida alvo de reclamação no entorno habitacional. Foi assim que Renato Godoy, Alexander Zhemchuzhnikov³⁴ e Filipe Giraknob, em uma parceria com Pedro Azevedo, resolveram criar um evento novo, que pudesse juntar os músicos que já tocavam no Plano B assim como outros com um trabalho experimental “de vanguarda”.

Os quatro então uniram seus esforços, juntaram seus contatos, e assim o fizeram acontecer. Pedro, o sócio da Audio Rebel, conta que já abria as portas para músicas “mais experimentais” desde o início, mas o que mudou com a recepção de um evento dedicado somente a isso foi a vinculação de algo com uma identidade puramente experimental à casa. Como conta ele – que afirma sempre ter tido uma preferência de gosto por esse tipo de música

³³ Fala de Marcos Campello, em entrevista para Bernardo Oliveira no blog Matéria <http://materialmaterial.blogspot.com.br/2012/01/entrevista-chinese-cookie-poets.html> Acesso 14/02/13

³⁴ Saxofonista russo. Além de ser um dos idealizadores do evento, toca em grupos que se apresentam no Quintavant, como Sobre a Máquina e o coletivo de improviso BIU. Não é músico profissional, e atualmente faz um doutorado em Engenharia Civil na PUC-RJ. Veio para o Brasil alguns anos atrás, para fazer um intercâmbio entre sua faculdade da Rússia e a PUC. Apesar de ser com frequência citado como nome relevante nessa “cena”, e participar ativamente do Quintavant - organizando e também tocando em participações variadas, quase sempre com foco em improviso - diz “não saber tocar direito” saxofone, e revela ter aprendido algumas coisas pela internet. Autodidata, é também frequentador do Plano B Lapa, onde já se apresentou como improvisador no evento Outro Rio.

– a imagem da Audio Rebel sempre foi mais vinculada ao *hard core* e ao *punk rock*, e seria conveniente abrir mais o leque.

No Quintavant rolou essa pressão assim, de juntar todas as pessoas que eu conhecia, os contatos que eu tinha, mais todos os contatos que o Renato tem, mais todos os contatos que o Felipe e o Ale também possuíam. Então somou assim um grupo de gente querendo tocar, assim, de conexão, muito maior. Muito mais fácil.

O Quintavant foi para Pedro uma forma de abrir espaço para trabalhos musicais que apreciava, mas ao mesmo tempo fazê-lo em forma de parceria, sem ter que arriscar-se sozinho em produções que poderiam oscilar muito em termos de bilheteria. As bandas vão, ele cede o espaço e a estrutura, mas não paga cachê. A bilheteria é dividida em partes iguais entre a casa e os grupos que tocam na noite. E esta combinação pareceu satisfazer não somente a ele – que correria menos riscos e poderia dividir o trabalho de produção, divulgação e curadoria com os três músicos idealizadores do evento – como também aos músicos que ali se apresentavam, que têm dificuldade de encontrar outros espaços no Rio onde possam mostrar o trabalho que fazem.

O dia inicialmente escolhido pelos quatro foi quinta-feira. O foi por ser conveniente para músicos que tocam em circuito comercial às sextas e sábados. E também para não colidir com os eventos musicais do Plano B. “Quintavant” é a fusão de quinta-feira com *avant garde*. Apesar do “quint”, no entanto, os shows podiam não acontecer necessariamente no dia da semana que nomeia o projeto. Na ocasião em que os músicos tinham uma agenda complicada e não podiam tocar, por exemplo, existia uma flexibilidade³⁵. E quando o evento foi temporariamente transferido para outro espaço no mesmo bairro, o nome foi mantido mesmo com a programação acontecendo nas 4as feiras.

Inicialmente pensado como evento mensal, Quintavant foi acontecendo ao longo de 2011 e 2012 variando entre uma a quatro edições por mês, de acordo com a disponibilidade dos músicos convidados e daqueles que tentavam se organizar tanto para produzir o evento quanto eventualmente também tocar. Segundo Pedro, os shows eram inicialmente pensados pelos quatro rapazes em conjunto. Eles conversavam, trocavam ideias, sugeriam e assim faziam a curadoria, de uma forma “um pouco desorganizada”, assume, mas que deu certo: “No final assim vai um empurrando para o outro, mas a gente faz sempre assim... é muito rápido trabalhar com eles”.

³⁵ Especialmente no caso de bandas internacionais, Pedro conta fazer exceções. Nesses casos, a situação muda um pouco: a casa tem que pagar um cachê simbólico e o deslocamento do músico. E para poder negociar um preço bem abaixo do seu custo normal, Pedro propõe ao convidado que toque na Rebel no dia em que existe um “gap” em sua agenda.

Com o tempo o evento cresceu em termos de visibilidade, e passaram a receber e-mails de pessoas pelo Brasil, interessadas em tocar na casa. E, se, inicialmente, como revela Renato Godoy, “a gente sabia que ia se restringir as bandas dos amigos, de quem tava ali” foram aos poucos abrindo espaço para mais coisas. Como relata,

um momento eu quis fazer um negócio assim totalmente voltado para o improviso, mas a gente ia se limitar muito assim, porque tem pouca coisa acontecendo então, acho legal fazer uma coisa também aberta ao, assim ao “pop inventivo”. Assim, sei lá, música experimental.

Entre 2011 e 2012, o evento recebeu alguns músicos diferentes – tanto do Rio, quanto de outras cidades ou de fora do Brasil - tendo em comum o fato de se enquadrarem no complicado, porém aceito, rótulo de “música experimental”³⁶. No entanto, apesar de alguns estrangeiros terem se apresentado na casa – como a musicista Audrey Chen e o polaco Zbigniew Karkowski – a maior parte das apresentações feitas até junho de 2012 teve nomes locais, e alguns de outras cidades do país. O que interessou aos idealizadores do projeto, já que o objetivo inicial do Quintavant era fazer com que os músicos com trabalhos similares, ou simplesmente uma possível afinidade, se encontrassem, “trocassem figurinha”, nas palavras de Renato - escutassem e conhecessem melhor uns aos outros,

Apesar de inicialmente vinculado à Audio Rebel, ao longo de 2012 o evento mostrou ser não exclusivamente do espaço, mas de quem o fazia. Quando a casa entrou em obras, em abril/maio de 2012 e Pedro viajou, os outros organizadores do Quintavant o produziram em outro lugar. Conseguiram um acordo com a Comuna, um espaço novo, criado em 2011 e administrado por jovens na Rua Sorocaba, em Botafogo, que recebeu os shows semanalmente. A lógica de funcionamento ali foi similar a da Rebel: no caso a bilheteria ficava para a organização do evento – que a usava para dar um cachê simbólico aos músicos e guardar algo no caixa se possível – e a casa ficava com o lucro do bar. Nesse período, Tay Nascimento passou a ter papel ativo na produção. Inicialmente frequentadora dos shows do Quintavant, sobre os quais ficava sabendo por um dos organizadores – Filipe Giraknob – com quem morava, ela passou a filmar as apresentações musicais por achá-las interessantes, resolveu ajudar na divulgação – feita majoritariamente via Facebook e e-mail – e acabou integrando o

³⁶ Entre alguns deles: Dorgas, Sobre a Máquina, [dell.tree], Filipe Giraknob, Acessórios essenciais, Axolot, Darisbo, Carlos D + D.Sady Babies, Daniel Higgs (EUA), E.K.E (Holanda), Insone, M.Takara 3, Terrorism in Tundra e Zbigniew Karkowski (Japão).

grupo que organiza o evento. Como diz, nunca pediu para entrar no Quintavant, nem nunca lhe pediram para fazer nada, simplesmente foi fazendo se integrando àquilo.

Daí eu comecei a ir muito e foi uma coisa assim, eu não pedi para entrar, ele [Renato] não pediu para eu entrar, mas começou a ser isso assim, ‘vamos fazer juntos’. E aí, ‘ah, vamos fazer o teaser’, ‘vamos fazer uma coisa’, e aí quando rolou essa parada de realmente ajudar e fazer a parada na Comuna...

Acontecendo nas 4as feiras, a temporada da Comuna, nomeada de “Quintavant swing”, teve mais cara festa: com shows começando perto de 22h00 e posteriormente complementados por uma pista dançante com um DJ convidado. Nota-se que com o tempo a dinâmica de produção e organização do Quintavant flexibilizou-se. Como Pedro mesmo assume, sobretudo quando ele e os três criadores do evento passaram a se falar menos por acaso da vida – Filipe Giraknob foi morar em São Paulo, os contatos ficaram mais restritos a e-mails e etc. –, o evento criou uma certa autonomia. E isso graças a uma rede de ajuda coletiva que foi naturalmente gerada:

Acabou acontecendo assim, de eu, o Renato, o Filipe e o Ale, começamos. A partir do momento que a gente parou de se falar tanto, tipo várias outras pessoas chegaram junto também. O [Felipe] Zenícola, a galera do Rabotnik também às vezes ajuda, o Bartolo... quase toda banda do gênero tem um cara mais atuante assim que, sei lá, compartilha, promove, dá ideias, e assim a gente vai trabalhando. Acho que deixou de ser uma parada centrada em quatro pessoas para ser centrada em várias – algumas com maior influência do que outras – mas já se criou uma autonomia, assim.

Fora os organizadores, outros músicos passaram, portanto, a participar mais na produção dos shows – próprios e de outros - e na divulgação do próprio evento. Felipe Zenícola do CCP, por exemplo, nos shows na temporada da Comuna, fez o PA com muita frequência. Na Audio Rebel, Pedro conta que para favorecer esta dinâmica de colaboração, definiram informalmente uma política de hospitalidade: músicos que costumam tocar na casa e frequentá-la, assim como pessoas que registram e filmam os shows, não precisam pagar para entrar.

Em sua página no Facebook, o evento é divulgado como “evento carioca de música experimental: Free jazz, Avant-Pop, Noise-Rock, No Wave, Improvisação livre, IDM, Noise”. Seus convites são sempre divulgados e espalhados pelo Facebook, tanto pelo perfil “Quintavant”, criado para tal, quanto pelos músicos programados para tocar, com cerca de uma semana de antecedência. Vinhetas e cartazes virtuais produzidos por amigos e colaboradores ilustram os convites.

O baixo custo do ingresso – variando entre cinco e dez reais em ambos os espaços – não pagava a mão de obra de todos que faziam o evento acontecer. Assim, o trabalho, tanto

dos organizadores do evento como de outros colaboradores, só poderia ser voluntário. Pedro dá um exemplo, a partir de um show que aconteceu na Rebel em 2012:

Não tem verba. O show do Duplexx, por exemplo, acho que era cinco reais de entrada e tinha uma cota que a gente tinha que dar para o pessoal que ajudou a financiar. Então a bilheteria do evento sei lá se deu 200 reais foi muito. Eu não tenho como pagar um profissional bom. Ainda mais dividir: técnico de gravação, técnico de PA, galera que fica na luz, galera que fica na bilheteria. [...] [a bilheteria] quando a gente não pode ficar fica um amigo, gente que não cobra. É tudo feito assim com quase custo zero. Os cartazes amigos que fazem. [...] O Alexander fez uma série de cartazes, o Thiago Modestino que [...] tocava com a galera do Sobre a Máquina [...] fez uma série de cartazes legais, um amigo meu também fez uma série de cartazes legais.

Vale ressaltar, no entanto, que apesar de não implicar em lucro direto para aqueles envolvidos em sua produção, o Quintavant pode ser visto como algo que indiretamente fortalece a rede de contatos das pessoas e que, assim, também pode proporcionar algumas oportunidades. Como aponta Tay:

O Quintavant [...] é um evento importante politicamente, socialmente, e não é um evento de dinheiro, mas ele traz, pelas outras conexões que ele faz, dinheiro para todo mundo. O Renato conhece mais gente para trabalhar, o Felipe conhece mais gente para trabalhar, o Ale conhece mais gente para tocar, eu conheço mais gente para trabalhar, para tocar, para fazer qualquer coisa, o Pedro recebe muito mais gente ensaiando, gente que vai gravar na Rebel e não sei o quê, sabe? E a galera da Comuna tem um monte de edital que pode escrever e colocar que [...] o cara do Letuce tocou lá, que o Chinês tocou lá, que não sei quem tocou lá...

Em julho/agosto de 2012 – quando oficialmente se “encerra” este relato de campo, Tay, Felipe Zenícola, Alexander e Renato organizaram uma segunda temporada Quintavant na Comuna. Desta vez o evento voltou a acontecer às 5as, mas buscando uma interação maior entre trabalhos mais “pop” e voltados para canção e novamente com DJs convidados³⁷.

2.2.3 Onde, quem e como: público e espaços

Já que temos aqui a proposta de contextualizar a movimentação na qual os trabalhos musicais que serão adiante apresentados se inseriram durante o campo desta pesquisa, cabe-nos perguntar como eram os espaços nos quais esses shows se davam e qual era seu público. De um modo geral, ao longo de meu tempo de observação, notei que Quintavant possuía um público relativamente cativo. Esse era composto pelos músicos que eventualmente também tocavam nos shows, amigos, e alguns outros curiosos: pessoas que iam para escutar aquela música diferente, outras que vinham para filmar/fotografar e acabavam também populando o

³⁷ Os Djs sendo, com frequência, músicos ou outras pessoas que atuavam direta ou indiretamente nesta “cena experimental”: Bubu e Marcelo Callado, ambos eventualmente convidados dos shows de improviso coletivo do Rabotnik; um integrante do Chelipa Ferro; Bernardo Oliveira e Ruy Gardnier, ambos críticos de música que acompanhavam a movimentação de perto; e até mesmo Tay, organizadora do evento.

espaço, amigos, pessoas envolvidas na própria produção do evento, e por vezes jornalistas de blogs alternativos. No entanto, apesar de manter essa configuração básica, o público e seu trânsito variaram em relação aos espaços onde os shows se deram: Audio Rebel ou Comuna.

Na Audio Rebel, onde acompanhei a maior parte dos shows – posto que Quintavant só mudou temporariamente de espaço em abril – somavam-se a esses rostos que se repetiam, alguns poucos curiosos já *habitués* do local por motivos relacionados às outras atividades da casa. Esta é um espaço multi-função, que além de receber shows na sua maior sala, é um estúdio de ensaio/gravação e mixagem que existe desde fins de 2004, administrado por Pedro e seu sócio Daniel. Neste espaço - localizado em uma rua residencial em Botafogo - durante a maior parte dos shows que acompanhei o clima entre aqueles que iam ao evento era de observação e escuta atenta. Por vezes todos sentados no chão, vendo e ouvindo o show, outras vezes a plateia se dividia entre os que se sentavam mais a frente e os de pé mais atrás. Enquanto isso, os músicos tentavam aglomerar-se no pequeno palco levemente elevado no fundo da sala, ou ficavam uns em cima deste enquanto outros no mesmo nível do público, logo à frente do palco.

A frequência do público nos shows ao longo de minha observação na Audio Rebel variou, mas de toda forma a casa tem uma lotação máxima de 100 pessoas e não presenciei um Quintavant esgotar as entradas. Em parte pelo fato de se localizar em rua residencial e nada ser explicitamente anunciado do seu lado de fora, raramente um passante pela região adentraria a casa para investigar sua programação. Quem passava ali e via um pequeno aglomerado de pessoas do lado de fora conversando ou fumando poderia achar, por exemplo, que eram apenas pessoas aguardando para ensaiar no estúdio ou algo do tipo. Muito frequentemente contava cerca de 20, 30 pessoas, entre os que assistiam aos shows, chegavam já no meio de seu andamento, ou entravam e saíam para comprar uma cerveja no bar. Os shows mais cheios da Rebel que acompanhei chegaram a 50 e 70 pessoas. Ambos de Negro Leo, rapaz com trabalho autoral de canções que intitula “canções expandidas”, mas que também fez shows com banda de convidados que improvisavam de modo solto em cima de suas composições, com sua regência.

No período que frequentei a casa notei sobretudo uma atmosfera amigável e informal. Possivelmente pelo seu tamanho, mas também por sua dinâmica de funcionamento³⁸, sempre

³⁸ O fato de ser não somente um espaço para shows, mas também um estúdio no qual bandas e músicos podem alugar salas para ensaiar ou gravar.

que chegava antes dos shows começarem, era recebida com naturalidade, sem que me perguntassem para onde ia. Nas vezes que observei as passagens de som, por exemplo, acabei não pagando pelo show, pois mesmo entrando e saindo do espaço em alguns momentos, já havia sido vista uma primeira vez sem que se importassem muito com minha presença. Lá não era necessário alguém do evento estar na bilheteria: por um tempo a atendente de uma pequena loja de camisas, CDs e discos na entrada operava a função, depois os próprios donos do espaço passaram a fazê-lo. Inicialmente eu recebia um carimbo no punho, indicando que já tinha pago – caso quisesse sair para fumar ou então ir ao bar ao lado – mas depois notei que pararam de fazer isso. No entorno da Audio Rebel, não percebia muitos espaços para onde o público ou os músicos poderiam se dispersar. O que havia por perto, onde por vezes alguns músicos e amigos se reuniam para tomar uma cerveja, era uma padaria/bar, que dispunha algumas mesas do lado de fora, mas nada muito movimentado. Por vezes, antes do show, os músicos iam comer algo na Cobal, que, apesar de não exatamente ao lado, era acessível após alguns minutos de caminhada.

A Audio Rebel era também habitada por um cachorro grande de cor creme e caramelo e nome Neon. Nunca vi Neon entrar nas salas, mas ficava circulando pelo espaço da casa, sendo eventualmente acariciado por algumas mãos, ou deitava-se perto do sofá no pequeno salão de entrada - notadamente repleto de pelos que por ali deixou. De tão famoso para os frequentadores do espaço e querido pelos donos, Neon ganhou homenagem em pintura na parede do corredor – feita por um pintor que temporariamente habitava o andar de cima da casa (parcialmente sublocado pelos donos para outras pessoas com projetos diversos). Após esse salão de entrada no qual Neon gostava de ficar, havia um corredor cumprido e estreito de onde do lado esquerdo corria um banco acoplado à parede onde por muitas vezes sentei aguardando um show começar ou conversando com alguém. Na parede direita do corredor, em frente ao banco, abriam-se portas para as salas de ensaio e gravação, dois banheiros e em seguida um pequeno bar, que antecedia a maior sala onde aconteciam os shows, no fim do corredor.

A Comuna situa-se na Rua Sorocaba, em Botafogo, e também é um espaço multifunção, mas não todas elas concentradas em música, mas em artes de forma geral. É um projeto que surgiu da união de um grupo de jovens do Rio, que haviam feito uma festa de relativo sucesso entre frequentadores da Zona Sul carioca: Palaflo. Na busca por um novo espaço para receber a festa que havia crescido, aliaram a isso a ambição de encontrar um local

que recebesse mais outros projetos seus, de amigos e artistas.³⁹ Até onde acompanhei, entre suas diversas finalidades, a casa tinha galeria de arte, restaurante, escritório de uma produtora, ateliê e também uma sala onde ocorriam shows. Nos shows do Quintavant na Comuna, o público ampliava-se para além daquele que aparecia na Rebel. Além dos rostos comuns em circulação, notava diversas pessoas de semblante mais jovem – mais próximo dos 20 anos do que dos 30. O público aparentava ser, fora aqueles já assíduos do evento em qualquer dos espaços, também composto por uns que já frequentavam o local em outros dias, em eventos variados ali sediados - de exposição de arte a exposição e venda de roupa de novos estilistas. Era também um público interessado na festa. Eram pessoas mais arrumadas, que possuíam em geral um estilo de vestimenta despojado, porém cuidado: roupas diferentes, coloridas, penteados produzidos, maquiagem⁴⁰. Apesar de já ter me deparado com alguns desses mais jovens e mais ‘produzidos’ no Quintavant na Rebel, ali isso se dava em concentração maior. Muitos iam aos shows, mas também ficavam dançando e ouvindo música do DJ depois, e alguns podiam também ser meros passantes curiosos que perceberam o rebuliço no local. Para alguém do lado de fora, ainda na calçada, era possível notar pela porta aberta da casa o longo corredor descoberto, frequentemente já habitado por pessoas, e onde no fundo ficava também uma sala, quase sempre com exposições. Aproximando-se da porta, já era possível ver também, do lado esquerdo, janelas funcionando como bancos, e estas divisando a área descoberta e uma sala espaçosa, onde ficava o bar.

Apesar do ar inacabado quase que proposital da casa - a sala utilizada para os shows no segundo andar não tinha pintura na parede além do básico e por muito tempo nem mesmo um pequeno palco para os músicos - havia também ali uma espécie de refinamento ali. O teto

³⁹ Infelizmente, não tive a oportunidade de conversar com os responsáveis pelo projeto. Retiro essa informação mais detalhada a respeito de sua história de uma entrevista com os idealizadores da Comuna, disponível no endereço <http://partybusters.virgula.uol.com.br/noite/comuna-a-uniao-faz-a-forca-mas-faz-arte-comida-e-business-tambem/> Acesso em 21/01/2013

⁴⁰ Este estilo de vestimenta dos frequentadores da Comuna talvez esteja associado a uma cultura “hipster”, como destaca a reflexão de Ruy Gardnier sobre os frequentadores do local e sua relação com a música experimental: “[...] eu vejo a Comuna como um diálogo que pode ser muito frutífero, de tentar pegar um público que a princípio não é para isso, mas pode existir uma porosidade [...]. Enfim, rótulos são muito chatos e você tem que ser muito comedido ao utilizá-los, mas a Comuna, se existe algum lugar que trabalha uma cultura *hipster*, é... é a Comuna. E são pessoas que a princípio tem uma porosidade enorme, porque eles tem a princípio uma atitude, mas não existe um som *hipster*. O *hipster* ele se define como oposição irônica ao que é *mainstream*. Ou seja, se você criar um conjunto, ele cria um subconjunto aqui, mas é um subconjunto vazio, ele não tem valores positivos. Os valores que ele agrega são os valores que são rejeitados, os que ninguém conhece e tal, os que você pode fazer um valor irônico. Você não pode fazer um valor irônico do experimental, mas ao mesmo tempo o experimental ele pode ser uma cultura que é rejeitada pela maioria e em que eles vão poder crescer e eventualmente até abdicar dessa autoironia absoluta que é falar ‘não tenho identidade, a minha identidade é não ter identidade’, essas coisas.”

da sala no segundo andar onde ocorriam as apresentações tinha um rabisco com a palavra “nefasto”, que aparentava intencionalmente colocado e ficava bem visível atrás dos músicos durante o show. A sala no térreo, onde ficava o bar e também o DJ, funcionando como pista de dança depois dos shows, tinha sempre uma iluminação minimamente trabalhada e algumas cadeiras ou poltronas feitas de madeira reaproveitada ou com design mais do que banal. Em uma de minhas visitas lá, notei belos e delicados pontos de luz verde espalhados, criando um efeito diferente ali. Em contraste com a Rebel, que possuía apenas um pequeno bar onde eram vendidas cervejas – às vezes um pouco quentes – na Comuna existia também um cardápio, que um dos jovens administradores do espaço anunciava no dia dos shows, algumas horas antes, pela página do facebook. Era sempre algo elaborado e com nomes cuidadosamente escolhidos. Entre alguns exemplos: “Tiger Shot.: Hamburger com cebola caramelizada, com salada thai e queijo coalho.” e “Nikita (para veganos e simpatizantes): Beringelas massacradas em lareira de batata rústica com suco baía de sangue.”. “Vem pro show e pra larica.”, dizia a mensagem convidativa no Facebook.

O espaço da Comuna agradou aos organizadores do Quintavant, principalmente por ser mais arejado e lá os eventos poderem acabar mais tarde e serem seguidos de festa: “na Rebel tem aquela coisa de você ser expulso em um dado momento”, afirmavam alguns. A dinâmica do evento na Comuna não era muito diferente daquela que já operava no Quintavant: entradas a cinco reais e trabalho coletivo fazendo tudo acontecer - sempre com amigos ou os próprios organizadores na bilheteria na porta. No entanto, a “acústica” de lá, por não ter sido um espaço projetado para abrigar shows, era pior do que na Rebel. Já os equipamentos de som – que por não ser também um estúdio, a Comuna não tinha – eram alugados da Rebel nos dias de show e Pedro dava um desconto. Com as obras terminadas na Audio Rebel, apenas um show aconteceu na casa original, e logo em seguida iniciou-se uma nova temporada neste outro espaço no mesmo bairro – a II Temporada Quintavant Swing, que já não acompanhei tão de perto.

Em ambas as temporadas, os shows neste novo espaço encheram mais do que na Audio Rebel – recebendo em média de cem a duzentas pessoas -, pois além de abrir para shows, a casa tinha com frequência exposições e outros eventos que aconteciam concomitantemente. Também favorecia o seu salão para shows ter uma lotação um pouco maior e, sobretudo, o fato do ar de festa ter atraído mais público. Público com propósito um pouco diferente daquele frequentador da Rebel, que, segundo a percepção de alguns dos

próprios organizadores e frequentadores, no espaço anterior ia mais “só pela música”. Como revela Tay sobre como pensou a estratégia de divulgação do evento – sobretudo o formato dos textos que escrevia para tal - quando começou a ser sediado nesse novo espaço e nas motivações para promover a festa:

Quando foi fazer a coisa na Comuna, a gente tinha meio que um compromisso de fazer aquilo rolar. E rolar implica das pessoas irem, mais do que vinte pessoas. Porque lá tinha festa, tinha o DJ depois, então meio que você tinha que envolver as pessoas para dizer que o evento ia começar mais tarde, porque que a gente tava indo para aquele lugar... tipo coisas que eu achei que tinha que falar assim. Fazer as pessoas que vão na Rebel irem na Comuna. Tipo, ‘por que a gente tá indo para lá?’ Para ir para um lugar que elas nunca foram. [...] A gente tinha que dizer, por exemplo, para as pessoas ficarem depois - porque as pessoas já tinham o hábito de ir embora - e tipo, não fazer com que o DJ toque para ninguém, porque é muito chato. Um monte de coisas. [...] Eu me sinto instigada só pela música, mas sabendo pelo Filipe [Giraknob] e por toda a experiência que eu tive nesses poucos anos de Rio de Janeiro, que as pessoas não vão só pela música, principalmente música que elas não conhecem, você tinha que envolver as pessoas.

Basicamente ali na Comuna o agito era maior: mais gente, e sobretudo alguns que claramente iam pela festa. Conversas, e maior movimentação durante os shows eram assim frequentes. Fato que não passava despercebido por mim e tampouco por outros frequentadores do evento no espaço anterior. Um dos músicos ativos na cena comentou comigo, enquanto tomávamos uma cerveja aguardando o show na casa no dia: “ouvi a conversa de um pessoal na porta que não tem nada a ver com o show que vai rolar aqui”. E após eu concordar dizendo que de fato ali o público era diferente pois eram pessoas que vinham muito pela festa: “É. Um pessoal que vem pela azaração.”

O próprio espaço da casa – com áreas abertas e outras fechadas – dava mais margem à circulação, tendo assim um ar, menos “enclausurante” do que a Rebel – que, com seu charme peculiar, parecia legitimar-se um pouco em uma estética mais “underground”. Os frequentadores da Comuna, mais do que na Rebel, com relativa facilidade saíam e entravam. Se chegavam e o show ainda não havia começado, ou queriam dar uma “arejada”, alguns saíam e iam no Alpha Bar, boteco do outro lado da rua. Localizado na calçada oposta e na esquina entre a Mena Barreto e a Sorocaba, esse pé sujo/bar tinha mesas e cadeiras que ocupavam a calçada e bastante movimento de pessoas com visuais semelhantes aos que via dentro da Comuna. Não saberia precisar se o local já era badalado ou se passou a ser graças à existência da casa, mas o movimento era intenso, e certamente a existência de uma festa ao custo de cinco reais em um dia de semana seduzia aqueles que ali estavam com a pretensão inicial de apenas beber uma cerveja no boteco.

Com o sucesso de público do Quintavant no local, os responsáveis pela bilheteria (dependendo do dia, amigo da organização ou músico também amigo, que recebia cem reais pela função) passaram a fazer uma marca no corpo daqueles que entravam e pagavam, para serem identificados caso saíssem. Estava eu ao lado de Negro Leo na bilheteria no dia em que ele, notando a intensidade de saídas e entradas, resolveu marcar um risco no punho das pessoas - com a mesma caneta com a qual marcava no papel os pauzinhos que correspondiam ao número de pagantes. A organização do evento ia então se fazendo enquanto este crescia ou consolidava um público.

Apesar de focar na dinâmica e apresentação de ambos os espaços em Botafogo, é digno de nota que não somente esses, ou o público, pelas peculiaridades de sua composição como um todo, influenciavam a postura que os ouvintes adotavam ao longo do show. A música tocada também podia incitar mais ou menos a agitação nos corpos. Em um show do trio Chinese Cookie Poets na Comuna (23/05/12), pude constatar claramente como a música reverberava nos corpos de seus ouvintes. Nesse dia o trio flertou mais com a *noise music*, produzindo sons fortes. E o público, já naturalmente mais festeiro, ficou animado e falante. Eu conseguia escutar conversas altas enquanto os músicos silenciavam entre uma música e outra para ajeitar os instrumentos ou afinar, e por vezes vozes masculinas gritavam “Renatinho!” – provavelmente amigos do Renato Godoy, um dos músicos do grupo. Apesar de ocorrer no mesmo espaço, o clima era bem diferente daquele contemplativo do show de Duplexx no local, no dia 9/05. Uma atmosfera de movimento, a ponto de um amigo ao meu lado e também ali como público comentar antes do show começar: “será que vai ter rodinha de gente se dando porrada aqui?” O fato não se concretizou, mas serviu para me fazer notar a forma como alguns estavam se relacionando com a música naquele momento.

Em ambos os espaços, fora o público e os músicos, havia sempre a presença de ao menos uma pessoa filmando a apresentação. Na maior parte das vezes essa função era exercida por uma mulher – fato curioso por ser o universo de música experimental majoritariamente de músicos homens. A namorada de um dos integrantes do grupo filmava esporadicamente, mas sempre, praticamente sem exceção, os shows eram filmados pela também organizadora do Quintavant, Tay. Já parte de todas as apresentações que eu ia – também por estar cada vez mais ativa na organização – Tay registrava os shows de um modo peculiar. Ao invés de contar com uma câmera instalada em um canto da sala, ou mover-se em

frente ao palco, ela sempre se colocava entre os músicos, subia no palco (quando havia), e penetrava no espaço sem pudores: ia com sua câmera filmar detalhes dos gestos e equipamentos daqueles que se apresentavam. Flutuava entre os músicos como se estivesse dançando. Por vezes a observava e tinha a nítida impressão de que era um elemento que fazia parte do show, quase um complemento à performance musical.

Alguns frequentadores do evento Quintavant antes de tudo apareciam tanto nos shows na Rebel quanto na Comuna. Outros eram mais vistos quando o evento ocorria no local mais novo. Como bem disse Tay, “o pessoal que vai ver o Quintavant na Rebel, vai no Quintavant da Comuna, mas o pessoal da Comuna não vai para a Rebel”. Esse tipo de comportamento pode ser talvez explicado por uma espécie de polarização entre o experimental e o pop – a ser comentada no próximo capítulo - que aparentemente passou a tensionar a própria organização do evento. A Comuna representaria, nesse contexto, o lugar mais “pop”, mais “produzido”, menos “underground” e onde o evento correria o risco de transitar para territórios além do experimental.

2.3 Bandas escolhidas

Inicialmente a proposta desta pesquisa era pensar a livre improvisação musical no Rio de Janeiro. No entanto, ao transitar pelos espaços onde os shows aconteciam e acompanhar determinados grupos, fui aos poucos percebendo que existia uma relativa diversidade entre os trabalhos observados, e a proposta de improvisação livre era somente uma – e mesmo assim polêmica: existe esse “livre” de fato? - entre outras que ali apareciam. Deixando a realidade me mostrar um caminho, principalmente por ter que aceitar a fluidez de tudo aquilo que observava em campo, fui assim construindo um novo recorte, mais condizente com a realidade desta pesquisa. Atendo-me à movimentação acima descrita, decidi, portanto, estudar a improvisação musical nas suas variadas formas de aparição, no trabalho de alguns grupos do Rio de Janeiro que se mostraram mais ativos no período em que pude acompanhar esta movimentação.

Fui acompanhando os shows na medida em que aconteciam, e, apesar de procurar saber sobre shows da dupla Vamos Estar Fazendo e do grupo BIU - que descobri por pesquisas virtuais ser um coletivo de improviso do Rio - estes não aconteciam. BIU havia feito um último show no início de 2011 na Audio Rebel, que perdi, pois na época ainda estava mal informada, e do Vamos Estar Fazendo havia presenciado um único show em 2011. Sendo

assim, a pesquisa foi tomando um rumo um pouco diferente do imaginado inicialmente, e resolvi concentrar meus esforços no se mostrou mais constante no período. Ou seja: shows de Rabotnik, Chinese Cookies Poets e Duplexx, assim como de alguns músicos convidados ou participantes que também se mostraram figuras relevantes neste contexto, como Arto Lindsay e Negro Leo. Assim foi feito um recorte. E é, portanto, digno de nota que não pretendo aqui esmiuçar o trabalho de todos os grupos musicais e músicos que transitaram pela Audio Rebel, Plano B e Comuna durante o período da pesquisa, mas foco especificamente nos três escolhidos. E o motivo da escolha foi o fato destes terem sido, entre os mais ativos da época, os três trabalhos que mais lidavam com a improvisação, assim como o fato de serem bandas pertencentes a uma mesma movimentação, e que interagiam umas com as outras. Feita a escolha, cabe aqui, portanto, situar a história e o trabalho do grupo, da dupla e do trio observados.

2.3.1 Rabotnik

Rabotnik é um projeto musical liderado por Estevão Casé e Eduardo Manso, que já teve diversas formações e passou por diferentes fases em termos de integrantes e proposta musical desde que começou a existir, em 2004. Composto por músicos na faixa dos 30 anos hoje, e inicialmente formada por Estevão Casé, Eduardo Manso e dois sintetizadores, o projeto logo depois cresceu, com a incorporação de Bruno Di Lullo no baixo acústico e experimentações em pedais, e incluindo posteriormente músicos da banda Binário⁴¹, que Manso e Estevão também integravam. O nome “Rabotnik” foi escolhido por Estevão Casé, inspirado na música do grupo alemão Kraftwerk “We are the robots”, na qual em um dado momento ouve-se “ja tvoi Rabotnik”, que pode ser traduzido do russo para o português como “eu sou o seu trabalhador”. Rabotnik, portanto, quer dizer “trabalhador”, e como brinca o próprio Estevão “é porque nós todos trabalhamos muito”

Logo no primeiro ano de sua formação, a dupla Estevão e Manso tocou sintetizadores e eletrônicos em boates cariocas, fazendo um trabalho intercalado com a *set list* de um DJ.

⁴¹ Projeto “audiovisual” composto por oito integrantes, dentre os quais os músicos de Rabotnik. Em meados dos anos 2000 ficaram conhecidos por tocar aos domingos, ao ar livre, na Avenida Atlântica em Ipanema - aproveitando a proibição o tráfego de carros no dia. Da banda Binario também saiu em parte o grupo carioca “Tono” – este inicialmente criado por Rafael Rocha, também baterista do Rabotnik, e com a participação de Bruno Di Lullo (Rabotnik e Binário). Neste caso a proposta era – como ainda é – tocar as musicas compostas por Rafael.

Esta fase, em que, de acordo com Eduardo Manso “estavam experimentando”, não durou muito, e em seguida resolveram fazer algo “mais banda”, como definido pelo instrumentista. Integrantes também do Binário, Estevão e Manso fizeram do Rabotnik um projeto paralelo, muito parecido com o primeiro: composições de ambos eram tocadas nos dois grupos e os mesmos sete integrantes de uma banda chegaram a fazer parte da outra. A diferença estava no fato de que no Rabotnik eles que comandariam o grupo e não haveria vocais.

O primeiro disco da banda foi lançado em 2008 pelo selo independente Bolacha Discos⁴². Este marcou uma fase focada em composições autorais gravadas na casa dos músicos e criadas por Estevão, Manso e Bruno, em uma banda com a participação dos três assim como Rafael Rocha na bateria e Daniel Romano na guitarra. Bruno ressaltava o modo como as músicas foram então gravadas, sempre utilizando o computador, e de forma fragmentada: “o Estevão fazia uma harmonia, ou o Manso começava a fazer uma música, aí eu chegava lá, gravava um baixo, ajudava a gravar um teclado, aí o Rafa gravava uma bateria. E a gente foi fazendo milhões de músicas e acabou que a banda virou isso” Eram composições “mais experimentais” com “tempos ímpares e harmonias esquisitas”, como diz Manso, e os poucos shows que fizeram tocando com esse repertório eram algo “bem meticuloso, [...] todo ensaiadinho, a gente cobrava dos músicos que fosse tudo certinho”, ele conta. Daniel, após um tempo, por não se adequar, saiu da banda. Como revela um dos integrantes do grupo, “a forma que ele fazia as coisas não iam muito ao encontro conceitualmente com o que a gente queria”.

Em 2009, venderam um disco para o dono do selo inglês “Farout Recordings”, que lhes havia solicitado um “disco eletrônico para lançar virtualmente”. Nessa fase, ainda trabalhavam muito com a produção e edição de músicas no computador, e as músicas lançadas foram na verdade composições que haviam sido gravadas ao longo de dois anos, entre 2005 e 2007. Como conta um dos integrantes da banda, o selo inglês não tinha muito a ver com a identidade deles “é um selo de sambinha para gringo que tem uma banda experimental, sabe?”, e as músicas foram vendidas por “uma mixaria, quase dadas”, no entanto, o mesmo ressaltava, “é sim um movimento que a gente fez, de, ao invés dessas músicas

⁴² “empresa focada no desenvolvimento de novas formas de distribuição e produção de conteúdo musical [...] Operando em todas as etapas da cadeia produtiva, a Bolacha realiza da edição de composições à produção de shows e turnês de lançamento, passando pela gravação, fabricação, distribuição e venda de discos e produtos relacionados”.

estarem no computador essas músicas estão lá num selo que não é tão interessante para a gente, mas tá assim num selo”. Participam nas gravações os mesmos integrantes do disco anterior – à exceção de Daniel – além de integrantes também da banda Binário e um saxofonista que chamaram para gravar um saxofone “inspirado em John Zorn”, como conta Bruno.

Até 2009, o grupo permanecia focado em composições autorais instrumentais-eletrônicas. E sobretudo usando sempre o computador como ferramenta de gravação, colagem de ideias e montagem. Como afirma um dos integrantes do grupo, “A nossa faculdade de música, sabe, a nossa história musical, na nossa geração, tem muito o uso do computador”. No entanto, neste mesmo ano, a banda começou a flexibilizar suas propostas. E foi no processo de gravação do terceiro disco⁴³, então, que não somente optaram por gravar “ao vivo”⁴⁴ juntos, mas também começaram a trabalhar mais abertamente com improvisação.

Os músicos souberam que Damo Suzuki – ex-vocalista da banda alemã Can⁴⁵, conhecido por improvisar vocalmente e referência musical para eles – estaria no Rio, e resolveram convidá-lo para uma gravação em conjunto. Alugaram, com dinheiro emprestado, o estúdio Toca do bandido⁴⁶. No primeiro dia, gravaram músicas compostas por Estevão e Manso, assim como um *cover* de uma música do compositor italiano Ennio Morricone. Já o segundo, reservaram para uma sessão de improvisação com Damo. A banda seria formada por Estevão, Manso, Bruno e Rafa – formação base do grupo até hoje - e foram também

⁴³ O disco foi lançado em janeiro de 2012, novamente pelo selo independente Bolacha Discos.

⁴⁴ No sentido de estarem todos juntos, ao mesmo tempo, no estúdio, tocando simultaneamente para gravar.

⁴⁵ Banda criada nos final dos anos 60, englobada no rótulo “krautrock”. Damo foi o segundo vocalista a integrar o Can e gravou com o grupo quatro de seus discos: Soundtracks, Tago mago, Ege Bamyasi e Future Days, entre 1971 e 1973. Desvinculou-se da banda para em seguida para juntar às Testemunhas de Jeová e desapareceu do terreno musical por um longo período, voltando à atividade em 1984, com o grupo Dunkerlziffer e posteriormente com os trabalhos com o Damo Suzuki Band ou Network. (ROBERT, 2007, p.259)

Segundo Bruno, “para você ter ideia as letras do Damo nem querem dizer nada. São palavras que ele inventa que tem uma coisa de tirar palavras da língua americana, da língua inglesa, porque ele é japonês, mas a banda é alemã e ele canta como se falasse inglês. [...] são mais coisas de descoberta entre vogais e como as palavras soam”. Damo estava no Rio na época da gravação por conta de shows que Fernando e Fátima – donos do Plano B Lapa – estavam produzindo. Os integrantes da banda aproveitaram a oportunidade e o convidaram para gravar com eles em estúdio. Pagaram para isso um cachê de 500 euros solicitado pelo músico. No dia da gravação, o músico japonês aparentemente “temperamental” quase desistiu de aparecer no estúdio, ao que foi convencido nos últimos minutos – como me revelou um músico em entrevista.

⁴⁶ Estúdio localizado em Itanhangá. Muitos músicos brasileiros já gravaram lá. Parece um lugar reconhecido no meio – e provavelmente caro. O estúdio foi alugado com dinheiro emprestado, algo que Manso diz que hoje em dia não fariam mais.

convidados Alexandre Kassin, para tocar guitarra, e Stephane San Juan na percussão. A ideia era que todos improvisassem.

Assim o fizeram, mas de forma bem estruturada. Manso, ao definir as improvisações que aconteceram na gravação do disco afirmou: “nessa época a gente colocava umas improvisações na música, mas era muito mais uma improvisação individual. Assim, a galera coloca uma base lá e eu vou solar ou alguém vai solar e vai rolar uma improvisação.” Segundo o guitarrista, os músicos chegaram a ser preparar para tocar algumas músicas suas com o vocalista japonês: separaram três “em um formato meio aberto”, e Damo Suzuki, chegou lá e “cantou o que quis em cima”. Foram três horas de improvisação com o ex-integrante da banda Can, e figuram no disco apenas dez minutos desse todo, revelou o baixista do grupo. Nessas três horas, tocaram as três músicas “preparadas”, mas um dado momento elas “acabaram”, e, disse Manso, “não teve jeito [...] a gente saiu tocando”.

Segundo Bruno, com Damo Suzuki aprenderam muito sobre improviso, pois nesse dia se deram conta de que das três horas gravadas, a última meia hora – quando já não tinham mais composição “aberta” para tocar com o músico e acabaram improvisando mais – foi o melhor trecho da sessão. Como revelou o instrumentista, também sobre o tipo de improviso que praticaram no dia:

A gente não conhecia ele, a gente não sabia de nada. A gente chegou lá e tocou e ele também... E como a gente tava em uma época em que a banda tava evoluindo para ser o que é hoje, sabe, a gente ainda tinha esses medos, sabe: ‘ih, a gente vai chegar lá e vai sair tocando? Mas vai sair tocando o quê? Como assim?’ Aí sim a gente criou músicas livres o bastante para o Damo improvisar, para rolar solo, para....mas existiam sim... um lance do baixo que eu fazia que seguia uma cadência, entendeu? A partir disso, pô, o Damo foi fundamental, porque o final do movimento que a gente tocou com ele, depois de três horas, a meia hora final foi a melhor. A maior parte da música que a gente botou ali [no disco] foi do final, foi de quando a gente só improvisou.

Em 2010, a banda na sua formação básica de quarteto⁴⁷ e agregando convidados variados, começou a tocar semanalmente na boate carioca Pista 3. Nesta temporada de shows, que durou meses, os músicos embarcariam pela primeira vez na proposta de improvisação ao vivo. Inicialmente com a ideia de “abolir a *set list*⁴⁸” - tocar músicas compostas, mas sem definir a ordem de sua execução previamente - foram aos poucos descartando aspectos mais convencionais de sua apresentação musical, até chegarem a um formato de improvisação do

⁴⁷ Nesse caso seria: Estevão Casé nos sintetizadores e guitarra, Eduardo Manso na guitarra, Rafael Rocha na bateria e percussão e Bruno Di Lullo no baixo elétrico.

⁴⁸ Nome comumente dado à lista que contém a ordem das músicas predefinidas para serem tocadas em um show.

começo ao fim. Segundo Estevão, a transformação que ocorreu nesta fase se deu em parte porque foram cansando de tocar nos shows semanais sempre as mesmas músicas:

[...] lá a gente começou a tocar as nossas músicas e aí todo dia a gente acabava tocando as nossas músicas e aí ‘pô, vamos tocar aquela música de novo..’. foi ficando meio de saco cheio e aí ‘ah, vamos tentar fazer hoje uma coisa mais solta, sem repertório. A gente vai tocando, cada um vai puxando’ ‘Ah, vamos tentar fazer hoje sem música: cada um toca o que quiser’ ‘Ah, vamos...’ e isso aí foi crescendo.

A ideia de “parar de tocar música: se abster de harmonia, de tom, de melodia” - como definiu o músico – agradou o grupo. Assim, mesmo depois de terminada a temporada na boate, continuaram seguindo a vereda do “atonal amórfico”. É, no entanto, importante destacar que algumas figuras tiveram um papel importante nesse processo de transformação da sonoridade da banda. A primeira delas foi a produtora musical Hiromi Konishi. Notadamente minoria nesse contexto onde prevalecem homens, foi ela quem, quando ainda reservavam um espaço para improvisação somente no final do show, falou para os integrantes do grupo: “cara, vocês deviam só fazer improvisado” - conta Bruno. Conselho pontual, mas que os músicos assumem ter seguido, e em parte por ser uma ideia de acordo com o que já estavam fazendo. Como complementa o baixista: “E aí óbvio que a gente se olhou e falou: e aí, próximo show só improvisado então, galera?”

A outra figura, curiosamente introduzida no contexto via uma intervenção da mesma Hiromi, foi o músico Arto Lindsay. Em 2010, a produtora levou o americano, já veterano em termos de experimentação musical, para um show do Rabotnik ainda na Pista 3. Achava que ele poderia gostar do trabalho dos músicos. No primeiro dia que foi ouvir a banda, no entanto, Bruno revela que Arto não gostou do show: “Ele achou mó barulheira. Ele falou: porra, muito barulho”. Era uma improvisação mais caótica onde todos tocavam ao mesmo tempo e ninguém parava. Arto aguentou ficar só 20 minutos no show, mas depois desse episódio os integrantes de Rabotnik começaram a procurá-lo. Sabiam que ele tinha muita experiência com música experimental, e podia ajudá-los nesse sentido. Convidaram-no, portanto, para tocar, e passaram a pedir sua opinião, conta Bruno: “E aí, o quê que você acha que a gente tem que fazer? Quer dar uma ajuda? Vamos fazer junto?”.

Deram início, assim, a uma espécie de parceria com o músico americano. Arto começou como convidado na Pista 3, posteriormente tocou com a banda no Oi futuro Flamengo – compondo uma trilha de improviso ao vivo para os acrobatas franceses “Pirouetes” – e passou a tocar em alguns shows com o grupo. No segundo semestre de 2011, após “lapidarem por um tempo o conceito de improvisação”, como um deles expressa, os

músicos criaram uma nova proposta e a expuseram a Arto. Inspirados no *Ornette Coleman Double Quartet*⁴⁹ se propuseram a montar um quarteto duplo com convidados. “O Arto adorou. Falou: Porra! Fechado”, diz Bruno. Arto regeria os dois quartetos. E assim foi feito, e até junho de 2012 o grupo havia feito três shows nesse formato: um em fins de 2011, e dois em janeiro de 2012.

Daí aos poucos o som foi mudando. As sessões de cerca de uma hora de improvisação foram momentaneamente substituídas por um show de improviso musical regido por Arto Lindsay – que fazia questão de músicas relativamente curtas e ataques precisos dos músicos. Apesar de terem conseguido fazer poucas apresentações com a nova proposta - devido à dificuldade de encontrarem lugares com espaço e estrutura para recebê-los nessa variação - a experiência com a regência de Arto foi de grande importância para o amadurecimento da relação dos músicos com a improvisação ao vivo. Arto colocou uma nova ordem na música criada pelo grupo. Em orientações antes dos shows sempre frisava: “Eu gosto muito de silêncio”, “O tema da noite é ‘cala a boca’”. Orientações que os músicos foram incorporando à improvisação grupal, como reforça o depoimento de um dos músicos abaixo:

Como improvisar com oito pessoas e não ficar um em cima do outro, não virar um caos? Porque é muito fácil virar um caos. Oito pessoas improvisando...É muito fácil virar uma loucura. Para isso precisa de um catalizador, e o Arto foi perfeito para isso. Porque ele é o cara experiente nessa historia toda. Ele que deu todos os toques para a gente. Ele sempre falou ‘toca menos, toca menos. Vamos tocar menos. Vamos fazer menos.’ Ele é o rei do ‘vamos fazer menos’. É foda. Ele ensina para a gente uma aula sempre, por show, por tudo.

Pude observar, ao longo do tempo que acompanhei o grupo, transformações que confirmam o que o depoimento acima afirma. Sobretudo notei o quão mais preocupados em fazer silêncio e não tocar durante a improvisação ao vivo os músicos passaram a ser nos shows de improviso que fizeram depois dessa experiência com formato de quarteto.

Mesmo com três discos gravados mais centrados em composições e planejando já a saída de um próximo – este diferente, pois será composto dos melhores momentos das sessões de improvisação do quarteto duplo no Oi futuro – Rabotnik atualmente faz shows sem nenhuma relação com as músicas dos discos. E, principalmente por estarem atualmente focados no improviso, tocam sem ensaiar antes. Como reitera um dos integrantes:

⁴⁹ “Free Jazz: A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet”. O disco foi o primeiro LP com uma seção contínua de improvisação a ser lançado. Este foi gravado na formação de dois quartetos, um para cada canal: Ornette, o trompetista Don Cherry, o baixista Scott LaFaro e o baterista Billy Higgins na esquerda; o trompetista Freddie Hubbard, o clarinetista baixo Eric Dolphy, o baixista Charlie Haden e o baterista Ed Blackwell na direita. <http://www.allmusic.com/album/free-jazz-mw0000256161> Acesso 25/02/13

Esse tipo de parada, principalmente que nem é hoje, o show e o ensaio vão ser muito parecidos, entende? A gente vai chegar lá e vai tocar. Um ensaio hoje em dia, que a gente fica só fazendo dinâmica de improvisação, não tem nem porque ensaiar.

O show torna-se, portanto, basicamente um espaço onde exploram novas possibilidades que estão investigando individualmente na prática em conjunto. O que costumam fazer em termos de preparo é algo individual, e a troca que antecede o show consiste em uma conversa. Por vezes, por morarem todos relativamente perto um do outro, também mostram uns aos outros algo que estão pensando em usar no show: algum barulho, pedal ou um timbre que estão explorando. De toda forma, mesmo não ensaiando, os músicos já tem uma familiaridade com a prática um do outro. Como diz o próprio Estevão: “você é muito amigo das pessoas, você conhece [...] você sabe o que esperar das pessoas. É tipo conversar.”

Sobre a sonoridade do que produzem musicalmente ao vivo, Manso afirma fazer questão de que o som do grupo não seja tonal⁵⁰ e que busquem sempre fugir de um estilo musical já estabelecido – como samba, *reggae*, ou *rock* – sobretudo para preservar uma constante exploração de novos territórios musicais:

[...] com esse lance da improvisação também, a gente tentou desenvolver algum lance, porque eu sempre achei que tem que ser uma banda, não dá para ser só cinco caras que vão chegar lá e tocar, vão levar um som e aí do nada a parada vai virar um *reggae*, do nada a parada vai virar um *blues*, assim. Até acontecia isso na época da Pista 3. Na hora a gente via e o Rafa e o Bruno puxavam um *rock and roll*, sei lá. *dub*, não sei o que. Aí o que a gente foi lapidando foi exatamente isso: não puxa nada que remeta a nada. Eu não quero nenhum estilo... Não que seja proibido, mas não é maneiro. Do nada vira um *reggae*... aí vira uma levacão de som qualquer, entende? Do nada vira *rock and roll*... A parada é sempre estar procurando outras dinâmicas dentro daquele lance. E a gente falou esse lance de tocar meio que sem prender o outro. Se você tá tocando um negócio muito tonal, ou alguma coisa dentro de um tom, os outros tem que ficar olhando para você para ver o que você tá tocando, aí você tá puxando, prendendo naquelas sete notas e não sei o que lá.

Uma particularidade da banda, em relação à dupla e o trio que serão em seguida descritos, é o fato de ter a liderança de parte dos integrantes - Estevão e Manso - como algo claro. Segundo ambos os músicos, eles chegaram a tentar “fazer de outro jeito”, mas viram que de fato era necessário existir alguém comandando para o projeto funcionar. Contam com a participação de músicos praticamente fixos que tocam juntos, mas afirmam não acreditar em “democracia em banda”: “Não funciona. A banda é nossa e a galera sabe disso”, diz um deles.

Como destaca o baixista Bruno, Estevão e Manso que “vivem disso” e Rabolnik pode ser pensando como uma banda: “uma banda que também faz projetos”. Isso porque, fora os

⁵⁰ Ver nota 2, no capítulo “experimentos e improvisações no século XX”

shows instrumentais em formações variadas, a dupla que lidera o “projeto-banda”, acompanhada ou não dos outros integrantes, faz trabalhos mais comerciais – trilhas para filmes, para grifes de moda, para propaganda – com o nome “Rabotnik”. Administram também o site do grupo, onde divulgam vídeos dos shows e discos.⁵¹

Rabotnik, portanto, funciona de modo versátil: trabalhos “experimentais” na música ou “freelas” de produção e criação musical, e em ambos os casos com propostas e formações diferentes dependendo do contexto. Por vezes em seus shows ocorrem algumas intervenções visuais, grande parte delas feitas por Paulo Camacho – amigo dos músicos e também integrante de Binário. De todo modo, o foco central é a música, e nesse sentido, trabalham bastante nessa dinâmica fluida. Como reitera a fala de Bruno:

O Rabotnik é uma banda ou uma dupla ou um trio ou outras coisas, entendeu? É meio que nesse sentido assim. Eles são muitas vezes chamados para fazer trilhas de comercial ou alguma coisa para design ou alguma coisa assim, e eles fazem isso sozinhos, sabe? Eles mesmos pegam lá os teclados, e aí produzem uma música, aí fazem uma batida [...] Eles que fazem essa direção artística. Aí fecham os shows, e eu vou... já fizeram shows que eu não fui, né? Tem essa liberdade. [...] Então, é por aí. É uma coisa muito híbrida, pode ser de tudo, mas sim, liderada por Estevão ou por Manso.

No entanto, essa estrutura flexível, isso que é um espécie de “rompimento com o formato tradicional de banda” segundo um deles, não vem sem que alguma espécie de código de cordialidade esteja implicado. Como conta Bruno, se Estevão e Manso são os “diretores artísticos”, e assim idealizam, por exemplo, um show sem participação da bateria, os músicos ligam para o baterista da banda para informá-lo sobre a escolha: “olha vai ter um show [...] e a gente queria fazer sem bateria” / “olha, a gente vai fazer um show, mas a gente queria que você fosse assistir”.

Desde que o grupo de músicos começou a centrar-se mais no improviso, quase todos os shows tem participação de convidados. Convidados esses que se repetem, formando uma espécie de rede de amigos-músicos que costumam participar: Alberto Continentino no baixo, Kassin na guitarra ou eletrônicos, Bartolo nos eletrônicos, Bubu na guitarra, são alguns exemplos. Na fase da Pista 3, Leo Monteiro, também integrante do Duplexx, passou a tocar com frequência e tornou-se um segundo baterista oficial da banda.

Na sua formação básica, Rabotnik foi convidado em 2011 por Moreno e Caetano Veloso para tocar uma música no último disco da Gal Costa, *Recanto Escuro*. Bruno Di Lullo

⁵¹ <http://www.rabotnik.com.br/>

comenta sobre a participação nesse disco ser uma espécie de apoio de Caetano à música experimental – que ainda batalha por um espaço estável na cidade:

Quando o Caetano chama o Rabotnik, o Kassin, o Duplexx para produzir o disco da Gal, ele tá botando para frente a galera da música experimental, a galera que há 10 anos atrás tava que nem eu: tava marcando showzinho e tentando fazer acontecer - o “Acabou la Tequila” ou enfim, a banda que eles tinham na época.

Bruno refere-se aí às bandas das quais participavam Kassin, assim como Leo Monteiro e Bartolo. Os dois últimos são os integrantes de Duplexx - que há mais de 10 anos participa nesse meio “experimental”, e é uma espécie de “referência” – apesar de atuar contemporaneamente – para Rabotnik e outros grupos da mesma movimentação.

2.3.2 Duplexx

Duplexx é a dupla de músicos Bartolo e Leo Monteiro – ambos na faixa dos 40 anos - que originou de uma banda anterior intitulada Triplex. Formado em 1999 por Bartolo, Leo Monteiro e o tecladista Paulo Vivaqua, Triplex durou cerca de dois anos, durante os quais fizeram alguns shows tendo uma formação mais instrumental-acústica do que posteriormente teria o Duplexx: Bartolo na guitarra, Paulo no teclado, Léo na bateria. Começaram a gravar algumas composições, mas com o tempo Paulo Vivaqua foi se afastando do grupo para focar no seu trabalho mais ligado às artes plásticas, desenvolvendo esculturas sonoras, e foi para os EUA. Assim a banda na formação trio acabou, e sem que lançassem o primeiro disco – para o qual já havia algumas ideias gravadas.

Gravações arquivadas, Leo e Bartolo mantiveram contato trabalhando juntos, tornando-se naturalmente Duplexx (de dupla, e os 2 “x” é somente para diferenciar de outros nomes similares). A dupla foi então mudando sua instrumentação. Bartolo, além da guitarra, começando a trabalhar com sintetizadores analógicos e por vezes *circuit bending* e computador. Leo mantendo-se na bateria, mas por vezes flertando também com o *circuit bending* e posteriormente introduzindo mais o *octapad*⁵² e sintetizadores digitais⁵³.

O primeiro disco da dupla demorou para ser finalizado. Segundo Bartolo, porque cada um dos músicos tem “um ritmo”, uma temporalidade. De toda forma, um dia, finalmente resolveram acabar o disco “porque ou acabava o disco ou acabava a banda”, afirmou Leo.

⁵² Percussão eletrônica com oito *pads*

⁵³ Um sintetizador é um instrumento musical que possibilita a geração e manipulação de sons por meios eletrônicos. O sintetizador analógico é um sintetizador que, para gerar esses sons, utiliza circuitos analógicos. Já o sintetizador digital gera sons a partir do processamento digital de sinais (PDS).

Chamaram Paulo Vivaqua para gravar as músicas e lançaram o álbum em 2006. Para que fosse atual na época conversaram com o ex-tecladista e resolveram intitulá-lo “Duplexx + Paulo Vivaqua”⁵⁴. Esse disco, segundo Bartolo, teve a influência das composições que foram trabalhadas entre 99 e 2001, ainda na formação de trio. Estas, serviram como “espinhas dorsais”, às quais foram somadas ideias introduzidas por Bartolo e Leo já como Duplexx, onde já estavam usando processos diferentes de composição: trabalhando muito em estúdio, e gravando improvisos.

Apesar de lançar um primeiro disco focado em composições, em seus shows Duplexx sempre improvisou ao vivo, partindo de algumas “bases” e “ideias”. Bartolo nos sintetizadores analógicos, *circuit bending*, computador ou então na guitarra e Leo na bateria, *octapad* ou também em sintetizadores caseiros fabricados por um amigo do Sul. As formações instrumentais já variaram dentro dessas opções. Por um bom tempo Bartolo tirou a guitarra de cena e ficou somente nos sintetizadores e *circuit bending* “mexendo com aqueles cacarecos e improvisando em cima daquilo”, como diz. Leo também já tocou só bateria, mas também teve uma fase que levava só uma peça dela, ou então o *octapad*. As ditas “bases”, sobre as quais improvisaram por muitos anos ao vivo, são o que Bartolo define da seguinte forma:

[...] alguma coisa que a gente tinha gravado - uma textura, um barulho - que virava uma cama, para a gente montar em cima as coisas. Algumas vezes eram simplesmente seções dessas músicas que foram para o primeiro disco, que a gente tirava coisas e usava só uma faixa, ou duas ou três, que sugeriam um pouco o que aquela faixa era no disco, mas que servia também como um pretexto para ir para outros lugares através daquela coisa comum. Então era quase como se fossem versões remixadas ao vivo, assim, de coisas que a gente tinha gravado. A gente fez isso durante um bom tempo, e sempre foi muito legal, a gente sempre curtiu muito fazer isso. Ficava muito diferente assim.

Tal definição das bases, muito se assemelha à ideia de “tema”⁵⁵, recorrente na improvisação jazzística. Fato que Bartolo não somente não nega como reforça: para o guitarrista, a sonoridade da música da dupla é fortemente influenciada pelo jazz: “Acho que o Duplexx tem assim uma essência jazzística. Apesar de timbricamente se afastar tanto, eu acho que tem uma coisinha ali no meio que é um fio da meada, que tem a ver com isso.”

De um show “de improviso, com algumas bases” realizado no Plano B, a dupla fez o seu segundo disco. Possível pois Fernando Torres, dono do pequeno espaço na Lapa, quase sempre grava com equipamento profissional os shows que acontecem na casa. Foi um disco,

⁵⁴ Caso contrário, seria Triplex, o disco de uma banda que não existia fazia tempo, afirmou Leo.

⁵⁵ Ver nota 18, no capítulo “experimentos e improvisações no século XX”, p.32.

portanto, gravado em um dia, e com músicas improvisadas ao vivo, bem diferente do primeiro - que demorou anos para ser lançado.

Em 2011, Duplexx entrou em uma “fase nova”: os músicos começaram a fazer improvisos livres, ou seja, sem partir de bases. Segundo o baterista da dupla, basicamente o fizeram para experimentar: “a gente já tava de saco cheio de improvisar em cima de algo [...] porque as bases podem ser criadas na hora. A gente tem recurso para isso.” Bartolo afirma que o improviso mais livre da dupla fez o seu som se aproximar de outra modalidade do *jazz*: o *Free jazz*. E conta que a época em que deixaram de usar bases foi também aquela em que resolveu voltar a tocar guitarra. O retorno da guitarra foi fruto de uma vontade que sentiu de ter mais contato com o ato de tocar, com o “gesto” – pois antes acabava ficando muito no computador e estava “enjoado” de levar a máquina para shows e ficar “rodando programas PD⁵⁶”, Pro Tools⁵⁷ e etc. Como afirmou:

Eu acho que tem essa coisa do instrumentista, né, que eu e Leo somos, a gente toca direto – em vários contextos - então a gente tinha essa necessidade assim, do instrumental, de chegar assim vamos tocar, assim, vamos, soar, sentir a coisa no gesto, sabe? Não ficar no mundo dos computadores onde isso vai um pouco para segundo plano, sabe, é meio cirúrgico. Aí a gente falou ‘po, tava com saudade de tocar dessa forma’, aí acabou virando um pouco uma coisa tocada, e aí acabou virando também uma coisa mais, que eu acho que se relaciona [...] com o *Free jazz*, com a improvisação livre, sem tema, sabe?’

O guitarrista reforça que essa movimentação rumo à improvisação mais livre foi algo que aconteceu naturalmente, mas que não os impede de voltar a fazer música com bases ou de outras formas diferentes quando desejarem: “De vez em quando a gente bate uns papos [...] mas é meio por ter apenas uma sensação de que saturou um pouco o processo e que tá afim de experimentar outro, sabe? [...] A gente pode voltar a fazer a qualquer momento.”

A prova de que a fala de Bartolo corresponde à realidade é o fato de Duplexx ter voltado a trabalhar com estruturas e bases ainda em 2012. A dupla convidou a banda Chinese Cookie Poets para tocar com eles no show de lançamento de seu terceiro disco. Para este show, os músicos fizeram três ensaios, com a ideia de estruturar o improviso que fariam ao vivo para o público.

Este terceiro disco, lançado no show com o trio carioca em junho de 2012, possui faixas assinadas, em função da ideia principal que deu origem ao que viraram as músicas. Mesmo também composto de improvisos tocados pela dupla em estúdio, alguns elementos

⁵⁶ abreviação para *Pure Data*

⁵⁷ ProTools é uma *DAW (Digital Audio Workstation)*: um sistema de gravação sonora multipista para computador muito utilizado na edição, gravação e mixagem de música hoje.

foram trazidos anteriormente por um dos dois integrantes. No caso de uma faixa, por exemplo, Leo a assinou, pois foi quem trouxe a ideia inicial: gravou mini-sons em sua casa, como explica Bartolo “ranger de porta abrindo, som de violão passando na perna, máquina de lavar, eletricidade quando se liga na tomada”, que foram depois editados e serviram de base para sons de sintetizador que Bartolo inseriu em cima. Uma outra música partiu de uma base que Bartolo fez no sintetizador, e portanto ele a assinou. De uma forma geral, diz o guitarrista da dupla, o disco foi sendo composto de “[...] sons de coisas que estavam dando problema. Coisas quebradas fazendo barulho de mau funcionamento, seja instrumento musical, seja eletrodoméstico.” – o que revela aí uma clara influencia da música concreta no método de composição da dupla.

Apesar de utilizarem sons externos – da rua, de casa, de equipamentos defeituosos – gravados e manipulados no computador em seus discos, nos shows os músicos não costumam carregar esse tipo de memória. O mais próximo de uma memória que levam atualmente ao show, diz Bartolo, é o sintetizador digital tocado por Leo, no qual ele pode criar sons e gravar para depois reproduzir ao vivo. Mas estes são sons criados sinteticamente, e não os sons “concretos” que constam nos discos.

É digno de nota que, assim como os outros trabalhos aqui analisados, os shows da dupla não costumam ter uma ligação direta com os discos. Na verdade se a tinham no início via “algumas bases” foram se afastando de tal ideia cada vez mais. Os shows são apresentações ao vivo, onde exploram novas ideias e improvisam – antes partindo de bases, posteriormente sem bases. O que representam os discos neste contexto? Bartolo afirma que os discos são na verdade “retratos de um período, de uma maneira de fazer durante uma época”. O fato de por vezes os discos demorarem um tempo para ser terminados, faz com que representem técnicas, escolhas, modos de tocar da dupla em um espaço de tempo maior. Assim, por exemplo, no terceiro disco da dupla, afirma, “tem coisas [...] de uma época que a gente tava fazendo coisas que a gente nem tá mais fazendo, tem coisas mais próximas do que a gente tá fazendo agora”. Já os discos ao vivo, são como uma fotografia, uma retrato de um momento, define.

Em termos de ensaio, a dupla afirma às vezes ensaiar e se preparar em conjunto para os shows, e às vezes não. Leo reitera que ele e Bartolo “sempre foram espontâneos” e nunca foram de ficar planejando muito o show. Esta flexibilidade com que lidam com ensaios e o processo de preparação para os shows é certamente fruto do tempo que se conhecem, assim

como dos anos de trabalho conjunto: tocam juntos há mais de 10 anos, e não somente no Duplexx como em outros trabalhos, como a Orquestra Imperial⁵⁸. Como diz o próprio Bartolo, já tem um “entrosamento enorme”: “Eu olho pro Leo e já sei para onde ele tá querendo ir, e alguma coisa acontece inversamente, então eu acho que é bem fácil, assim, uma coisa tanto para um lado quanto para o outro.”

O trabalho da dupla nunca foi fonte de renda, sendo na verdade onde os músicos gastavam. Somente de uns dois anos para cá, que Bartolo admite que “tem rolado umas coisas”: convidados por Moreno Veloso tocaram uma música no último disco da Gal Costa, tocaram no Panorama de Dança Contemporânea em 2011, fizeram alguns remixes para um espetáculo de dança e tiveram alguns shows com bilheteria. O próprio Quintavant tem uma bilheteria pequena, mas que já paga os custos e eles não gastam para tocar “coisa que alguns anos para trás era impensável”, diz Bartolo. De toda forma, a dupla tem que apelar para meios alternativos para realizar seus trabalhos. Seu último disco, como afirmam em material de divulgação, foi gravado durante três anos “com a ajuda de amigos que disponibilizaram estúdios por preços simbólicos” e finalizado em estúdio que Bartolo divide com Moreno Veloso em sua casa. Para terminar a finalização e fazer a tiragem do disco (500 vinis e 500 cds), a dupla recorreu a uma recente ferramenta de colaboração coletiva: fez um projeto de crowdfunding no site Embolacha, e assim conseguiu arrecadar os 12.000R\$ que precisava para terminar o processo. Apesar das dificuldades, o sucesso da arrecadação via crowdfunding não deixa de ser um indicio de que existem pessoas que apoiam a música da dupla. Como diz o próprio Bartolo, apesar de ainda não ser o ideal, hoje a situação está melhorando um pouco para a música experimental no Rio: “eu sinto assim que é lento, mas é uma parada que aos pouquinhos... sabe?”

Definida por Leo Monteiro como “eletrônico-experimental”, a dupla produz um som que como diz o próprio baterista, é “mais viajante”. E pela particularidade da música que criam, sentiram-se por muitos anos “peixe fora d’água”, como conta Bartolo, pois eram “pop” – ou seja, influenciados pela canção e a música popular - demais para o universo da música contemporânea eletroacústica de concerto – apesar de terem tentado algo nesse mundo – e estranhos demais para integrar o mundo da tradição mais popular da canção. Além disso,

⁵⁸ Orquestra Imperial é uma Big Band brasileira, formada em 2002, com o objetivo de ser uma orquestra típica de gafeira, e a ideia de interpretar repertório variado. O grupo reúne uma diversidade de nomes da música carioca. Entre alguns deles, além de Bartolo e Leo, estão Rodrigo Amarante, Moreno Veloso, Kassin, Nina Becker, Thalma de Freitas, Rubinho Jacobina, Berna Ceppas, Pedro Sá e Domênico (do projeto “Vamos Estar Fazendo”), Bidu Cordeiro e Wilson Das Neves. (<http://www.orquestraimperial.net/> – 21 fevereiro 2013)

também nunca se viram no universo da música eletrônica de boate, segundo Bartolo, “[...] porque as músicas eram muito estranhas de dançar. A gente tem alguns beats e tal, mas são muito tortos e quebrados, sabe?” Quanto à existência de grupos brasileiros cuja proposta musical se assemelharia à de Duplexx, o guitarrista afirma ser mais fácil encontrar um paralelo com trabalhos feitos fora do país:

eu acho que esse lance que eu e o Leo estamos fazendo é uma coisa que eu não encontro muito paralelo assim no momento. Não tem outras coisas brasileiras que eu esteja escutando que estejam nessa onda. Eu até gostaria... de repente é até falta de pesquisa minha assim, mas... [...] Coisa de fora tem um pouco mais. Tem um cara lá de Colônia, o Felix, ele assina F.X. Randomiz. Tem uma cena em Colônia que é muito forte assim, tem o Mouse on Mars, tem um monte de disco assim dos anos 90 que são muito interessantes.

O som ruidoso e pouco comum - a ambos os extremos vistos como possíveis na cidade - produzido pela dupla, é talvez um dos motivos pelo qual, aliados a uma vontade de Bartolo de trabalhar com imagens, ao longo da primeira década de 2000 apresentassem suas criações em shows quase sempre acompanhados de imagens e projeções visuais. Conforme admite o mesmo músico:

Eu acho que a gente acabou, isso também era uma forma – isso não foi uma coisa premeditada, mas hoje em dia olhando para trás – eu vejo que a coisa de ter uma imagem era um pouco uma saída também, de ter uma informação extramusical, para uma plateia que não tava habituada a uma complexidade de ruído e de coisas como a gente estava disposto a fazer. Eu acho que de vez em quando a gente espantava um pouco os ouvintes. Era muito intenso, muito radical, muito barulhento. E aí eu acho que o vídeo, as imagens, acabaram cumprindo um pouco essa função de dar uma informação extramusical que trouxesse um pouco mais de sentido para as pessoas que talvez não estivessem dispostas a ver sentido só naquele universo de som, sabe?

Expondo esses trabalhos audiovisuais, se apresentaram em alguns locais mais focados no diálogo da música com a imagem, ou da experimentação eletrônica com a imagem, do que na música em si - como por exemplo o evento Multiplicidade do Oi Futuro, em 2006. Hoje, no entanto, como admite o guitarrista da dupla, a situação está mais favorável ao som que fazem, e curiosamente não tem trabalhado com imagens em shows faz um certo tempo. Se antes sentiam-se “no meio do caminho”, sem achar o próprio lugar, hoje, diz:

[...] eu acho que isso já tá... é mais tranquilo, assim. Eu sei de varias bandas aqui. Até o fato da gente tá aqui conversando eu acho que é um reflexo disso, sabe? Você tem hoje em dia um grupo de pessoas a quem você pode se referir para falar desse assunto que é uma galera boa e minimamente numerosa. Tem um quórum, sabe? Um tempo atrás não tinha um quórum, era meio ‘caramba, quem tá fazendo isso?’

Duplexx possui um site oficial, desenhado e atualizado pelo próprio Bartolo, no qual disponibilizam informações sobre seus projetos, alguns vídeos de shows e dois dos seus

discos⁵⁹. Ambos os músicos fazem parte da rede de colaboradores da banda Rabotnik: Leo, mais oficialmente, é o segundo baterista da banda. Bartolo, é com frequência convidado a tocar com o grupo, e o fez em dois dos três shows do “quarteto duplo” que aconteceram em 2012. Também já tocaram e gravaram um disco – ainda não lançado – com o trio CCP, a ser a seguir descrito.

2.3.3 Chinese Cookie Poets

Formada pelos músicos Felipe Zenícola, no baixo, Renato Godoy na bateria e Marcos Campello, na guitarra – todos frequentadores do Plano B – Chinese Cookie Poets é uma banda que pode-se dizer ter em parte forjado o próprio espaço para se apresentar. Quintavant, evento de experimentação na Audio Rebel, foi criado por um dos integrantes do trio, em parceria com mais três pessoas, com o intuito de ter um lugar para tocar com o grupo. Renato buscava um espaço onde pudesse abusar no volume e usar bateria – coisa quase proibida no Plano B por conta dos vizinhos e do espaço pequeno. Como conta:

A Audio Rebel entrou [...] nessa historia em 2010, porque a gente criou a banda e queria tocar. O Plano B a gente não podia. E cara, onde a gente vai tocar, no Rio de Janeiro? [...] Cara, na Rebel. Ta, beleza, e...pô, vamos fazer o show para quem se as pessoas não vão até lá? A gente precisa chamar o público que gosta de música experimental para ouvir música lá. E, aí a gente fez uma vez deu certo mais ou menos, com pouca gente. Fez a segunda, fez a terceira, com outras bandas até... ai, pô, vamos criar um evento.

Apesar do “pontapé” do baterista Renato Godoy na busca por um lugar para o trio se apresentar, existe uma peculiaridade na forma como os integrantes do grupo começaram a tocar juntos. Como destaca o baixista Felipe Zenícola, o germe de Chinese Cookie Poets surgiu inicialmente de uma parceria sua com Marcos Campello, quando ambos queriam gravar algumas músicas juntos. Gravaram somente os dois, improvisando, e editaram esse material criando um arranjo na edição, mas depois de escutar o material e fazer algumas tentativas com baterias programadas, notaram que precisavam de algo mais que aquilo: precisavam de alguém para gravar a bateria de fato. Felipe chamou então Renato – amigo de infância e ex-companheiro de banda - que inicialmente foi só gravar. No dia, além de registrar a bateria para as músicas gravadas, Renato juntou-se a Felipe - ambos antes integrantes de um grupo chamado “Muwei”, focado em improvisação abstrata⁶⁰ – e os dois tocaram alguns improvisos como “bônus” no final, “para matar a saudade” de tocar juntos, como revela o

⁵⁹ <http://www.duplexx.com.br/site.html>

⁶⁰ Abstrato aqui, no sentido de improvisação bem livre, praticamente sem qualquer composição por trás. No Muwei, revela Felipe, tinham no máximo algumas indicações de improvisação.

baixista. Dos improvisos gravados em estúdio, Felipe conta que conseguiu extrair algumas músicas por edição, material esse que os músicos escutaram e gostaram, resolvendo então gravar em cima algo de guitarra e eventualmente de baixo. O resultado disso foi que, no final do processo, tinham um disco com apenas uma das composições iniciais de Marcos e Felipe, sendo o resto fruto dos improvisos editados e complementados posteriormente por material gerado pelos dois músicos.

A princípio a banda ainda não existia, e Renato havia ido ao estúdio simplesmente com o intuito de gravar a bateria - não se interessava em participar como integrante de banda. No entanto, após ouvir as edições, se interessou, e os três decidiram então formar um trio: Chinese Cookie Poets. O nome peculiar parece ter sido escolhido mais intuitivamente do que por questões claras para os músicos, como nota-se no depoimento de Marcos Campello: “Ai um dia a gente montou essa banda, falei ‘Pô, maneiro, a gente tá com uma cara e tal’. Aí a gente tentou escolher nome em português, não tava rolando, aí começamos a pensar nomes em inglês. Aí eu falei: vamos botar em inglês mesmo. Não teve muito o que pensar não.”

Apesar da banda ter passado a existir em função de um disco produzido em conjunto, o disco, desde o início, não foi tomado como seu repertório principal para shows. Em parte pela própria dificuldade que os músicos tinham de executar aquilo que criaram via um processo radical de edição no computador – o que gerou faixas difíceis ou impossíveis de serem reproduzidas ao vivo. Como reforça o guitarrista do trio: “sempre, digamos assim, 90% dos shows que eu vejo são diferentes do disco. Por questões de produção, de equipe, de pessoas ali presentes. No nosso caso, é porque a gente não consegue tocar o que está no disco.”

Para um primeiro show, portanto, tiraram somente duas músicas do seu EP e, para complementar, fizeram alguns *covers* de músicos como John Zorn e Marc Ribot e “aprontaram” uma estrutura de improviso. Esta estrutura posteriormente se tornaria a música *Perro Amarelo*, gravada no 2º disco do grupo. Felipe a explica da seguinte forma:

Então assim, sei lá, começa o Marcos improvisando, aí eu e Renato entramos em cima dele, do que ele tá fazendo. Aí a gente toca um tempo e eu dou um sinal para eles pararem de tocar e eu fazer um solo. Aí faço o solo. Aí eles voltam. Tipo uma estrutura de *jazz* convencional, só que não tem tema. Mas tem sempre momento de solo de alguém. Aí depois entra todo mundo, aí para e o Renato faz o solo. Aí depois o Renato acaba o solo e a gente entra num tema, que é o tema de fechamento. [...] Isso foi o que a gente conseguiu aprontar para o primeiro show. Foi uma coisa assim que a gente improvisou, viu que rolou aquilo, achou legal aquilo, e ‘vamos fazer’.

O processo de criação da banda se desenvolveu então assim: um EP lançado e os shows sendo um trabalho paralelo. Com o intuito que Felipe define como de “dialogar, surpreender, chocar”, o trio começou a compor e tocar em shows músicas com início e fim definido, sem ficar “preso” ao disco. As chamadas “composições” são na verdade estruturas mais ou menos abertas ao improviso. No exemplo de estrutura acima descrito, vemos uma música com espaços para improvisação que se assemelham um pouco à proposta do *jazz* mais tradicional, no entanto, esta semelhança seria somente parcial, e mais em termos de formato do que sonoridade proposta. Como afirma Marcos:

As músicas compostas você poderia dizer: ah, essa música aqui ela tem uma forma jazzística. Por exemplo, *bone catcher*, tem um tema, parte A, parte B, volta o tema, aí abre para improviso, tem uma ponte, tem um tema e acaba. Aí você pode falar, ‘é uma forma jazzística’, mas mesmo assim, né, como o tema é uma parte de guitarra abstrata, não é uma coisa “pa, parapapara pa!”, não é isso, é um gesto agudinho, que fica se mexendo, então eu acho que isso disfarça um pouco. Agora, de resto...eu acho que a gente pouca coisa jazzística.

Todas as músicas “compostas” ganham um nome, pois, como alega Felipe, os músicos da banda acreditam ser algo “suficientemente amarrado para chamar de música”. No entanto, o tipo de estrutura que compõem pode variar muito. *Perro amarelo*, por exemplo, como indica Felipe, “tem uma coisa composta em termos melódico, no final. O resto todo é só indicação de improviso, do que vai ser feito... se a gente se repete é porque a gente tá se repetindo por incapacidade de ser mais criativo, mas não existe uma limitação quanto ao que você vai fazer.” Já outras músicas, tem menos aberturas a momentos de improvisação, ou são, ao contrário, totalmente “livres” e fica predefinido somente que em algum momento um dos instrumentistas irá “puxar” um tema pré-combinado.

Até onde acompanhei, a música que o trio fazia transitava entre ritmos bem marcados e outros momentos caóticos, breves melodias e sons ruidosos. E, diferente da postura declarada por um dos músicos de *Rabotnik* – de buscar fugir do tom e sua centralidade o tanto quanto possível - os integrantes do CCP mostravam-se, nos momentos de “improvisação livre” parcialmente abertos também a convenções da música mais tradicional, e curiosamente pensando isso como uma espécie de “liberdade”: não ter que fugir também do óbvio quando ele acontece. Como afirma o guitarrista do trio: “Eu acho que a gente tá numa onda tão aberta agora que se por acaso acontecer um centro tonal a gente vai respeitar o que tá acontecendo, a gente não vai brigar com ele. Mas intencionalmente a gente criar um centro, por exemplo, ré maior, isso não vai acontecer.”

O som diverso e peculiar que fazem alia-se em parte a influências musicais que os músicos alegam ter. Felipe, ao definir ao que se “assemelharia” sua música diz que os momentos de improvisação se aproximam da improvisação européia, de *Free jazz*. Já as partes compostas teriam muita semelhança com artistas japoneses de *noise rock*: Otomo Yoshiide, Melt Banana, Boredons e Keiji Haino. Estes últimos, no entanto, apesar de serem fortes influências tanto para Renato quanto para o baixista, afastam-se do gosto musical de Marcos. Como afirma o guitarrista, Renato e Felipe tocam juntos há muito tempo, “nasceram grudados” e suas influências - tanto em termos de escuta quanto de prática musical – são outras. No entanto, a diversidade não é vista com maus olhos, e parece até mesmo colaborar para o processo criativo do grupo:

Eles nasceram grudados. Aí eu entrei de gaiato na historia e eu trago outra influência, tipo, eu trouxe uma influência de música brasileira, que não tinha. Agora que a gente tá todo mundo ouvindo [...] mas o forte deles era, pelo menos que é o que a gente já conversou ate hoje, eles tocavam muito funk. E não é funk carioca, é funk groove mesmo. E eu não tocava isso eu tocava muito *hard rock* e meu pai sempre tocou samba, então eu sempre ouvi, eu passei minha vida inteira ouvindo Djavan e Chico Buarque e Assis Valente... essas paradas. Aí a gente chegou com essas ondas, então geralmente as coisas que eles gostam eu não curto muito, mas a gente tá sempre trocando, né. [...] Eu acho que é mais legal do que se a gente gostasse das mesmas coisas. Porque a gente ia fazer as mesmas coisas, com as mesmas influências e ia acabar ficando chato. Do jeito que é, eu acho que a gente sempre traz uma coisa nova aí o cara não sabe fazer e aí ele tem que inventar um jeito de conseguir encaixar. Se não fica... no final todo mundo toca junto, sabendo o que vai acontecer... um saco. E como a gente faz muita improvisação, eu acho que é porque a gente gosta de fazer coisas diferentes.

Até então com três discos lançados – o primeiro EP, um show ao vivo e um último disco, que lançaram virtualmente em abril 2012 - grande parte do repertório tocado pelos músicos em shows ainda é feito de músicas que compuseram e nunca gravaram. São duas vertentes da banda, afirma Felipe: a banda do estúdio e a banda ao vivo. Os “temas”⁶¹ dos discos que gostam e são possíveis de tocar eles tiram do arranjo, adaptam para tocar e tocam ao vivo. “Mas [...] o mote principal da banda é compor as músicas que a gente acha que funcionam os três tocando juntos”, afirma o baixista.

A edição do improviso, que aconteceu por acaso no processo de produção do primeiro disco, acabou tornando-se uma técnica, uma opção formal adotada pela banda. De maneira que seu terceiro e último disco lançado, “Worm Love”, foi feito em processo similar ao

⁶¹Para Felipe Zenicola “o tema tem a ver com uma coisa [...] minimamente estruturada [...] não precisa ser melódica, não necessariamente. Mas, é... por exemplo, o Bone Catcher, que é a primeira música do disco, pode-se dizer que ela tem um tema, mas na verdade o tema é só uma levada de baixo e uma bateria, e o Marcos fica improvisando em cima. Então é um tema no sentido de ser uma coisa mais fechada, em contrapartida à improvisação mais livre, mais solta.”

primeiro. Os músicos gravaram uma sessão de quarenta minutos de improvisação no estúdio da Audio Rebel e, depois, a partir desse material, criaram as faixas utilizando o recurso do corte e colagem e praticando o que intitularam “edição criativa”: “manipular radicalmente um material gravado a ponto de criar uma outra coisa”. O trabalho de edição radical operado pelos músicos foi também um verdadeiro processo de “garimpo”: a busca por “temas”. Como nota-se no depoimento de Marcos, abaixo,

[o primeiro disco] A gente não falou “vamos fazer um disco, improvisado” “vamos fazer os improvisos e editar os improvisos”. Não foi nada disso [...] Já no Worm Love, não. Foi esse processo, mas a gente falou “vamos gravar uma sessão”, a gente gravou a sessão, a gente ouviu e a gente achou horrível. Aí a gente falou: vamos tentar salvar alguma coisa. Aí a gente foi editando, editando, até que apareceram as coisas. A gente deixou, sei lá, seis meses sem ouvir, a gente tinha achado muito ruim. Aí a gente encontrou um tema – o primeiro tema fui eu que encontrei – aí isso deu um gás, aí o Felipe fez quase todo resto – eu fiz umas duas eu acho e ele fez quase todo o resto. Tinha uma que eu não conseguia terminar aí ele pegou e mexeu também...

E o que seria, afinal, “encontrar um tema”? Para o guitarrista do trio, seria “encontrar algum trecho que tenha uma força expressiva que se sobressaia. Você tá fazendo uma coisa, tá lá, de repente aparece um contraste, uma coisa, que se você isolar, aquilo tem uma força por si só.” No entanto, este não assume que o mesmo valha para os outros integrantes do trio, e essa parece ser uma das riquezas do processo: no garimpo, cada um acha “temas” diferentes, em momentos diferentes:

E claro que cada um tem um jeito de pensar. Eu penso em coisas temáticas e tal. Não sei se o Felipe pensa assim. Às vezes ele pensa... e que... o mais legal: o que é temático para mim, para o Felipe passa batido. E o que é para ele, para mim passa batido. Então às vezes eu mostrava uns temas e ele “caraca onde que tava isso?” Aí ele mostrava e eu “porra onde que tava que eu não ouvi?” Então cada um ouve uma coisa, no meio do negócio todo.

Os músicos inseriram alguns sons “externos” ao gravado em estúdio inicialmente às musicas, mas muito pouco, principalmente levando-se em conta o fato de que tinham achado “horrível” a gravação inicial (opinião compartilhada pelos três). À exceção de uns “graves eletrônicos” que Renato inseriu em uma música, um bandolim que inseriram na faixa que gravaram com o músico Arto Lindsay, e uma outra faixa do álbum que Marcos conta ter tido que gravar a guitarra novamente depois - pois estava “podre” na gravação do estúdio – nenhum outro som “externo” ao produzido na sessão de quarenta minutos foi inserido (e são onze musicas no total). O que mostra que, apesar de não se restringirem quanto à inserção de novos sons no material gravado original, o que prevalece no disco é a manipulação e a busca por temas no que ali de alguma forma já existia.

A edição “criativa” praticada pelo trio foi consciente de suas próprias limitações, pois o material “bruto” de que dispunham havia sido gravado em uma sessão contínua em estúdio. Os músicos não poderiam, por exemplo, simplesmente separar cada instrumento em uma faixa e manipular completamente – pois por mais que a gravação tenha sido feita em canais diferentes, o fizeram simultaneamente, em um mesmo espaço e desta forma, o som de um instrumento “vazou” na gravação do outro⁶². É, portanto, um processo de criação que, por mais que altamente ancorado na manipulação, se afasta da edição mais convencional na música mais “pop”, pois mantém um traço marcado do trabalho gerado ao vivo, no improviso.

Claramente mais estruturado do que o de Rabotnik, o trabalho ao vivo do trio possui uma interessante origem em termos de escolha de postura de dois de seus três integrantes. Felipe Zenícola, afirmando que sua área de interesse na música “sempre foi mais a improvisação”, e vindo de uma trajetória de improvisação com Muwei, e um outro trabalho com uma banda de composições chamada “Bossal”, admite: o CCP “é um pouco a consequência de tudo que eu aprendi, tudo que funcionou e tudo que não funcionou esses anos todos nessas bandas.”

Bossal, banda criada em 2000, tinha uma proposta formal similar a de Mr Bungle, de Mike Patton⁶³: era uma colagem de vários estilos musicais, diz Felipe. Como exemplifica o baixista: “tem um trecho que é uma música italiana, e de repente corta e vira um *heavy metal*, corta e vira um pop romântico...” Eram músicas longas, com oito a dez minutos de duração, o que ele define como “progressivas”. Renato Godoy também era integrante dessa banda, que contava com ele na bateria, Felipe no baixo, e mais três rapazes: um no sintetizador, um na guitarra e um no saxofone.

Já Muwei foi a banda que surgiu assim que Bossal acabou, preservando a formação original do grupo anterior – trocando somente o sintetizador por um trompete - mas mudando muito em termos de proposta estética. Como explica Felipe,

⁶² Como Pedro Azevedo, amigo da banda e dono da Audio Rebel - onde o disco foi gravado - conta, o “vazamento” de som é algo que só seria evitado se cada um tivesse gravado seu instrumento separadamente em estúdio.

⁶³ Banda formada em 1985 por jovens que se conheceram na escola na cidade de Eureka, California. No baixo Trevor Dunn, bateria Danny Heifetz, sax alto Theo Lengyel, sax tenor e clarinete Clinton McKinnon, guitarra Trey Spruance e nos vocais Mike Patton – futuro destaque no grupo Faith No More. Trabalhavam com misturas de estilos musicais, e composições que ‘saltavam’ de um gênero ao outro, diversas vezes na mesma música. Fontes: HUEY, Steve - <http://www.allmusic.com/album/mr-bungle-mw0000264707> / PRATO, Greg, <http://www.allmusic.com/artist/mr-bungle-mn0000506513> Acesso 17/02/13

[...] a gente abraçou muito mais a coisa do improviso. Então praticamente não tinha composição no Muwei. E as composições que tinham eram muito... indicações de improvisação. Bossal era arranjo mesmo: você toca isso, eu toco aquilo e tal. E o Muwei cortou com isso, era abstrato pra cacete.

É relevante aqui esse parêntese que conta a trajetória que antecede o trabalho dos dois músicos no CCP, pois tanto Renato quanto Felipe admitem que se cansaram da maneira como a improvisação se desenvolvia na extinta banda. E precisamente pelo seu nível de abstração, pelo fato de ser tão “livre”. Tão “livre” que na verdade implicava em menos liberdade, por conta da necessária fuga constante de elementos que faziam referências a estilos musicais, a ritmos conhecidos e etc. O CCP surgiu exatamente com a proposta de não adotar essa mesma “rigidez”; dos músicos poderem trazer para os improvisos também elementos de músicas e estilos que estão escutando na fase em que tocam. O que Renato nomeia “liberdade musical”: “de você não ter essas travações, essas amarras”. Como afirmam Renato e Felipe respectivamente:

[No Muwei] A gente tinha muito uma coisa de preconceito. A gente queria muito sair do convencional, assim, daquele negócio que a gente passou anos fazendo [no bossal], de ter uma parte x, aí você vai num funk que leva para um *rock* mais balada.... A gente evitava isso de uma maneira que era ruim, porque a gente não se permitia chegar nos resultados que eram interessantes [...] Tiveram coisas legais que surgiram e tal, mas isso era um problema porque você já puxava uma direção e às vezes a outra pessoas não gostava e ia para outra. Ficava meio que.... dificilmente tinha uma unidade. [...] No Chinese isso já rola direto. É ao contrário, é o oposto. A gente toca e para onde for os três tem muita vontade de, assim, de alguma maneira subverter essa ideia.

O Muwei era algo abstrato. Chegava a ser cansativo de tão abstrato. E eu não queria mais isso. Eu queria dialogar um pouco mais com as pessoas e ao mesmo tempo brincar com isso. E dialogar, surpreender, chocar... o Chinese para mim é isso. Tem uma levada e aí de repente tem uma quebra brusca, uma coisa esticadona, sabe, essa troca assim. Eu procuro fazer isso.

A ideia de Felipe de “dialogar mais com o público” parece ter funcionado. A banda tem um público que, apesar de ainda pequeno, é interessado em seu trabalho. Sobretudo entre os músicos do meio, Chinese Cookie Poets é sempre uma banda bem falada. Duplexx os chamou para fazer junto com eles o show de lançamento de seu novo disco e no mesmo dia gravar um novo, ao vivo. Os integrantes do Rabotnik entrevistados mencionaram o grupo quando falando da música experimental do Rio com relativa admiração. Na verdade, o motivo pelo qual “cheguei” a esta banda foi por perceber que ela era “bem vista” pelos músicos do entorno. Ouvi um dia o músico Domenico Lancellotti, do Vamos Estar Fazendo falando com o amigo, em um tom interessado: “olha, o músico do Chinese está aí, você viu?”, Negro Leo sempre elogiava o trabalho do trio e notei quando o baixista do Rabotnik, postou no facebook em janeiro de 2012 um clipe da banda, com o comentário “no wave universitário.... genial”.

Talvez por flertarem também com o *noise*, a experiência do show do trio é sempre intensa. Os volumes são altos, a sonoridade ruidosa, e, por vezes, a diferença entre uma música mais ou menos improvisada difícil de notar. As estruturas, que de fato existem nos shows - quem começa, quem toca e quem não toca, tipo de som a produzir - são fáceis de notar por vezes, mas por outras a experiência de imersão sonora acaba confundindo após um certo tempo.

E novamente no caso do trio - assim como nas bandas já descritas - os momentos de improviso, são complementados pelo conhecimento e amizade dos músicos: não é como tocar com qualquer desconhecido, mas sim com alguém que já conseguem minimamente antecipar o que vai fazer. Como reforça Marcos: “Acho que a gente já tem uma familiaridade com os gestos que outro vai fazer, entendeu?”

Fora tocar com Duplexx, a banda já fez alguns shows com Negro Leo, já tocou com Rabotnik na Audio Rebel, já convidou Arto Lindsay para gravar uma faixa de seu disco, e já gravou sessões de improvisação - que em breve serão discos lançados - com um ex-integrante de Muwei, com um saxofonista da Argentina, e também com Karkowski - polonês referencia na *noise music*, e discípulo de Iánnis Xenakis⁶⁴.

O trio vez em quando lança virtualmente clipes para suas músicas gravadas, que são criados por Renato com imagens disponíveis na internet - obras a parte que não teriam como ser analisadas aqui, mas sempre carregadas de uma ironia peculiar.⁶⁵ E esse humor irônico é notado não somente nos clipes, mas também nos nomes que dão para algumas músicas - como “en la mano del payaso” - e na própria denominação que dão para seu som no my space que criaram para si: “Noise-Rock, Nu-Funk, Free-Prov, No-Wave, Out-Choro, Free-Jazz, Latin-Punk, Proto-Samba...” A variedade de gêneros musicais citada claramente passa por uma auto-ironia, que se soma à ideia de que a música do trio é marcada por várias influências: como mesmo afirmou Marcos, vai também depender muito do que estão escutando na época. A postura do trio é também o que Felipe já indicou em uma entrevista para um blog de crítica musical em 2012, com uma tentativa de fugir de um discurso “pedante” e “intelectualizado”

⁶⁴ Arquiteto e compositor grego. Tido como nome de referência na música moderna.

⁶⁵ Alguns exemplos dos clipes para as músicas “en la mano del payaso” e “worm love”:
http://www.youtube.com/watch?v=Jx_Ydx1_40U

<http://www.youtube.com/watch?v=asUvfG7AAX4>

do meio “experimental”: “eu pessoalmente vejo todo o “escracho” existente no CCP como uma forma de quebrar esse excesso de pedantismo que permeia o meio “experimental”⁶⁶.

2.4 Formação dos músicos

A formação dos músicos das bandas destacadas e mais alguns do entorno é variada, porém possui alguns aspectos em comum. À exceção de Marcos Campello, que já compôs uma peça para concerto e flerta mais com um meio erudito, todos eles classificariam-se dentro do que se intitula tradição popular da música: nenhum estudou em conservatório e seguiu o caminho mais propriamente da “música erudita”. Outro aspecto em comum é o fato de todos os músicos – incluindo Marcos - citarem como parte de sua experiência prática as bandas com amigos na época da escola e faculdade, as aulas particulares de determinados instrumentos que fizeram, e o próprio aprendizado da experiência com uma boa dose de pesquisa individual e autodidatismo.

Todos fizeram ensino médio e grande parte cresceu com estrutura de família classe média do Rio de Janeiro: Renato no Grajaú, Felipe na Tijuca, Manso, Estevão e Bruno no Jardim Botânico, Leo Monteiro em Copacabana como alguns exemplos. A maior parte deles ingressou na faculdade, nem sempre de música, e alguns não a concluindo: Eduardo Manso fez desenho industrial e largou no meio quando decidiu seguir para a vida na música; Estevão fez desenho industrial e depois tentou um tempo na psicologia; Negro Leo fez Ciências Sociais; Bartolo fez também desenho industrial, seguindo depois para a licenciatura em música, que não terminou; Bruno Di Lullo fez musicoterapia, que não terminou pela incompatibilidade de horários com a vida de músico tocando a noite; Marcos Campello fez graduação em composição e mestrado também em música; Felipe Zenícola fez licenciatura em música (e concluiu). Seja pela faculdade, estudos individuais com professores particulares ou em cursos de música, parte dos músicos diz ter um conhecimento teórico musical: harmonia e etc. Já outros não dominam tanto a teoria e afirmam ter dificuldades por conta

⁶⁶ “Em um primeiro momento sentimos a necessidade de “classificar” o som da banda no release, pois acabávamos de surgir e ainda apresentávamos uma sonoridade que soaria “estranha” para a grande parte das pessoas que ouvissem. Por isso sentíamos a necessidade de contextualizar nosso som dentro das nossas influências. Mas com certeza, fizemos isso intencionalmente de forma irônica, uma auto-zoação, pois nessa hora é muito fácil acabar com um discurso pedante, excessivamente intelectualizado. E eu pessoalmente vejo todo o “escracho” existente no CCP como uma forma de quebrar esse excesso de pedantismo que permeia o meio “experimental”.”

Entrevista para Bernardo Oliveira no blog Matéria

<http://materialmaterial.blogspot.com.br/2012/01/entrevista-chinese-cookie-poets.html> Acesso 14/02/13

dessa carência, quando vão tocar em coisas mais “mainstream” (bailes ou com músicos mais conhecidos) e demorar mais para tirar as músicas, levadas, e harmonias nesses casos.

A existência de cursos de ensino superior fora do campo da música na formação dos instrumentistas pode ser explicada em alguns casos por uma resistência familiar à música como “forma de ganhar a vida”, ou até mesmo pela limitação de opções apresentadas no colégio na época em que tinham que escolher qual faculdade iriam fazer - posto que grande parte dos músicos não vem de família de músicos profissionais. Como nota-se nas falas de dois músicos abaixo, por exemplo:

Comecei a tocar muito por causa dele [o pai]. Ele achava que eu tinha que aprender música e não sei o que, sempre botou essa pilha. [...] Tem uma coisa de música na família, mas é engraçado: nunca havia sido visto como uma possibilidade de levar a vida. É uma coisa meio assim ‘ah, você precisa ter cultura, você precisa estudar isso. Tipo colocar a filha no balé. Tinha essa parada assim de tocar, mas daí para ser músico ou a filha virar bailarina é outros quinhentos.

Quando eu fui mudar para o lance mais profissional mesmo assim, o meu pai não gostou muito da ideia (risos). Eu até nunca... Engraçado, eu nunca falei para ele explicitamente assim que eu tinha saído da faculdade, assim, porque na época eles já tava separado da minha mãe e etc. E... e ele falava para mim, engraçado, ele falava: ‘Meu filho, música é talento. Você nem sempre faz o que você gosta, de vez em quando é chato (risos) de vez em quando trabalhar é chato. Você tem que fazer alguma coisa que dê dinheiro.’ Em alguns aspectos ele tava certo. Realmente essa parte do dinheiro (risos) não é fácil, mas... mas é... mas a minha família sempre me apoiou, não tenho como dizer que não apoiou.

Mesmo a maior parte dos músicos não sendo filhos de pais e mães músicos e musicistas profissionais com muita frequência existe a figura de alguém que pratique um instrumento musical de forma amadora em casa. São alguns exemplos: a mãe e a avó que tocam violoncelo; o tio falecido fascinado por música e com diversos instrumentos a serem explorados guardados em um quarto; o pai a mãe interessados na prática musical e os sons que rolavam na casa do avô em Irajá.

Algo fundamental e muito presente, mais do que pessoas próximas tocando instrumentos, é a figura de alguém apreciador da escuta musical. Isto porque, a grande maioria dos músicos cita a escuta de discos como fase fundamental para o conhecimento e iniciação na música. Muitas vezes essa figura é a da mãe ou o pai, que tinha discos de vinil em casa e os colocava para tocar (Bruno, Bartolo, Negro Leo, Marcos), por outras, algum amigo próximo, colecionador de discos, que apresentou muita coisa nova: como no caso do vizinho de Negro Leo, ou do professor de violão de Bruno, Manso e Estevão - um grande colecionador de discos que os fez entrar em contato com um universo musical que ainda desconheciam.

Arto Lindsay, figura a ser destacada a parte por pertencer a uma geração mais distante da dos outros músicos – tem hoje 59 anos – e ser, mais do que integrante desta movimentação, uma grande referência musical para os músicos em questão, aprendeu música de forma autodidata, criando uma maneira muito particular de tocar a guitarra, que pratica até hoje. Não estudou música convencionalmente, e toca com um escasso conhecimento de harmonia. A presença de Arto como figura importante nesta movimentação talvez não seja por acaso. A ideia de que na música experimental, mais do que conhecer música teoricamente, se deve conhecer o instrumento que se toca, ter uma liberdade com este e saber criar “sua própria linguagem”, prevalece sobre o possível virtuosismo pleno ou o extremo domínio técnico. Não que a técnica seja desprezada, mas ela vem em segundo plano, quando a aspiração primeira nesta música parece ser a de criar algo diferente, explorar o instrumento de um jeito interessante, sentir-se inovando, saber colocar suas ideias em prática.

Uma frase muito escutada ao longo das entrevistas foi: “eu nunca gostei de tirar música dos outros, sempre quis fazer a minha parada.” Postura mais autoral diante da prática musical, novamente afastando-se do ideal do instrumentista flexível com alto domínio técnico – que paradoxalmente quase todos também acabam tendo que ser para sustentar-se com outros trabalhos mais tradicionais e pop da música.

2.5 O que torna possível a música experimental?

Eu acho que o espaço é meio que criado a força, porque espaço não existe. É criado assim, com a força própria das pessoas que fazem esse movimento acontecer.
(Bruno - Rabotnik)

Como foi destacado, a dinâmica do Quintavant, assim como do Plano B, sempre pareceu ser a de um trabalho de coletivo: pessoas interessadas em fazer aquilo perpetuar, trabalhando por pura vontade e nenhuma remuneração em troca. Sem esta dinâmica parece não ser possível a circulação da música dos grupos aqui estudados. No entanto outro fato precisa ser destacado: fato esperado, mas não por isso menos relevante, é que todos os músicos mencionados tem a música experimental como a faceta pouco ou nada lucrativa do que fazem, e assim, buscam o sustento em áreas “mais estabelecidas” da música.

Para se sustentarem alguns tocam como instrumentistas para músicos mais ligados ao circuito tradicional da música, outros fazem PA (som ao vivo) de shows, trabalham em estúdio e editam trilhas. Em alguns exemplos, isso quer dizer: tocar no disco de Moreno Veloso, Fernanda Abreu, Arnaldo Antunes e outros, como por exemplo Leo Monteiro; tocar

com Gilberto Gil e Silvia Machete, como o caso de Eduardo Manso; gravar Ana Carolina e Adriana Calcanhoto como no caso de Renato Godoy; tocar com Gal Costa na turnê, como Bruno Di Lullo; gravar, mixar, editar e fazer PA para Silvia Machete, Brasov, Tono e outros, como é o caso de Estevão; ter um estúdio de pós produção áudio, composição de trilhas e efeitos sonoros, como é o caso de Felipe Zenícola. A verdade é que dos trabalhos aqui estudados nenhum deles vive. Como revelado por alguns: às vezes até mesmo se gasta para tocar essa música, por conta de transporte de equipamentos e etc. E se ganha-se, ganha-se pouco. Como Estevão Casé declarou em entrevista, após eu perguntar-lhe se dava para viver dos trabalhos com Rabotnik: “[viver] de música? (Risos.) Mal dá para viver de técnico de som... mal dá para viver no Rio de Janeiro”

Muito provavelmente por este motivo, a frequência dos shows que acompanhei não foi tão grande quanto gostaria. Os músicos precisavam garantir sua vida fazer o que eles chamam de “gigs” – nome dado para o *freela* na área de música – para poder em um momento de mais liberdade de criação fazer um trabalho mais seu, mais “experimental”.

Diante de tal conjuntura, as bandas e duplas aqui mencionadas existem em função da independência em termos de produção que tem, e os músicos acabam envolvendo-se em muito mais do que meramente “fazer música”. Como conta um deles: “quando você tem uma banda que você é autônomo na banda, você tem que fazer várias coisas que não só ensaiar [...] Pensar em capa de disco, em release, foto, [...] ter login em site, mandar e-mail, marcar show...”.

Chinese Cookie Poets faz seus próprios clipes, edita suas próprias músicas, mixa, e lançou o último disco por netlabel – sem versão física. Rabotnik é comandado por Manso e Estevão que concentram toda a parte de produção, organização, edição de som e finalização. No dia que resolveram gravar um show ao vivo no Oi futuro, por exemplo, Estevão conta ter levado “seu próprio estúdio” – diversos equipamentos e fios – um “trabalho enorme”. Duplexx também é totalmente comandado por Bartolo e Leo: gravam e editam no estúdio de Bartolo, marcam os shows, acompanham o processo de feitura dos CDs e vinis, pagam por isso. O que, no máximo, acontece, é um selo como “Bolacha discos” ou “Multifoco” entrar na parte de lançamento e divulgação de discos. E o que surge como alternativa – e surgiu tanto para Rabotnik como para Duplexx – é a utilização de crowdfunding – sistema de colaboração coletiva com recompensas, pela internet. Através desse meio Rabotnik conseguiu pensar o seu terceiro disco, e Bartolo e Leo finalizar o seu também terceiro. Ficou assim também claro

que, por mais que restrito, existe um certo público interessado no trabalhos desses grupos – tanto amigos como desconhecidos – e que paga para certos projetos – como o disco – acontecerem.

2.6 Em campo

2.6.1 Primeiros contatos

[...] cada pesquisador deve buscar suas trilhas próprias a partir do repertório de mapas possíveis (VELHO, 2003, p.18)

Obviamente, o processo de imersão no universo de produção/criação desta música, que pretendia entender melhor e sobre a qual oscilava inicialmente entre curiosidade, desconfiança e encantamento, se deu aos poucos. Após realizar uma etapa exploratória movida por simples curiosidade em 2010, iniciei mais concretamente em 2011 uma pesquisa de mapeamento do campo. Resolvi, portanto, adotar o método etnográfico como forma de aproximação ao que poderia se tornar um “objeto” desta pesquisa: as bandas, os shows, a dinâmica das interações entre músicos.

Como bem aponta Gilberto Velho, “o pesquisador brasileiro, geralmente em sua própria cidade, vale de sua rede de relações previamente existente e anterior a investigação” (2003, p.12) e meu caso não haveria de ser diferente. Sendo assim, em setembro de 2011, telefonei para Pedro Sá, único dos músicos do meio que já conhecia – e através do qual havia tido meus primeiros contatos com a improvisação ao vivo - perguntando se poderia assistir o ensaio do show em que ele e Domenico, com o projeto Vamos Estar Fazendo, iam tocar com Rabotnik. O show aconteceria na semana seguinte na Audio Rebel – estúdio que conhecera nesse mesmo ano.

Nesta breve conversa por telefone, Pedro revelou que não se lembrava que ele e Domenico eram os convidados para a noite. Ao ser recordado sobre o fato pelo meu telefonema, disse que não aconteceria ensaio e que não sabia sobre haver ou não passagem de som⁶⁷: porque às vezes nem isso há, afirmou. Na vez que tocou com a banda (na Pista 3, 2010), comentou, só chegou e começou a tocar. Combinei de ligar alguns dias depois, para confirmar o que aconteceria e se poderia participar. Quando liguei, fui autorizada a chegar

⁶⁷ “Passar o som” é um procedimento muito comum no meio musical. É um momento de preparação para os shows, em que os músicos e/ou técnicos por eles contratados testam os equipamentos e instrumentos que vão ser utilizados na apresentação, regulam alguns parâmetros de som e buscam afinar os instrumentos com a acústica do espaço. No caso do grupo aqui estudado, esse é um momento central, pois muitas vezes não ensaiam antes dos shows, e a passagem é o momento de se familiarizarem um pouco também uns com os outros antes de tocar.

para a passagem de som na Audio Rebel, que aconteceria duas horas antes da marcada para o show.

Com a autorização de Pedro Sá - e indiretamente um dos integrantes do Rabotnik, com quem Pedro falou por telefone antes de confirmar que poderia ir - fui à passagem de som do show que aconteceria na casa em Botafogo. Assim iniciei, em setembro de 2011, a fase oficialmente de campo desta pesquisa. No primeiro dia de trabalho, notei já uma certa informalidade na movimentação do espaço. Ao chegar a Audio Rebel, perguntei na porta se os músicos já haviam chegado, e a mulher ali presente me respondeu que alguns sim, que poderia entrar para ver, sem nem mesmo questionar quem eu era. Direcionei-me para a sala onde iria ocorrer o show, mas notei que Pedro Sá não havia chegado. O esperei, portanto, sentada em um sofá, na entrada da casa, de onde avistei outros músicos, de aparência familiar, chegando. Entre eles, estava Domenico, com quem, por já conhecer superficialmente, falei brevemente que iria assistir os preparativos. Simpático ele respondeu: “ótimo!”

Quando Pedro chegou, me introduziu na sala junto com ele e assim que cumprimentou os músicos falou para todos de uma só vez: “Esta é Maria, minha amiga. Ela veio porque está pesquisando improvisação.” Os integrantes da banda deram um “oi” de longe, e não esboçaram grandes reações. A exceção foi Bruno, o baixista, que falou simpático: “então ela veio para o lugar certo!” e posteriormente veio me perguntar um pouco mais sobre minha pesquisa.

Deste modo se desenrolou aos poucos minha participação nos shows. Passei a frequentar todos os que podia onde a proposta lidava com a improvisação – notando que a maior parte deles acontecia em um evento às quintas feiras na Audio Rebel intitulado Quintavant. Passei a carregar meu caderno de campo e fazer anotações detalhadas após cada evento do tipo que ia, e a acompanhar também alguns outros trabalhos – não atrelados à improvisação – dos músicos que improvisavam no Quintavant. Inicialmente hesitava quanto a escrever no caderno ainda em campo – e especialmente nas passagens de som – por temer os músicos me tomarem por uma “espiã” e por eu mesma me sentir um pouco neste lugar – fazendo anotações com alto grau de detalhe, simplesmente por ainda não saber o que de fato iria acabar surgindo como questão neste trabalho. Como destaca Gilberto Velho sobre os desafios de se observar grupos de uma mesma sociedade (e neste caso também de uma mesma categoria social):

O processo de descoberta e análise do que é familiar pode, sem dúvida, envolver dificuldades diferentes do que em relação ao que é exótico. Em princípio dispomos

de mapas mais complexos e cristalizados para a nossa vida cotidiana do que em relação a grupos ou sociedades distantes ou afastados (apud NUNES, 1978)

E a dificuldade em observar este familiar foi o que busquei contornar nos relatos de campo detalhistas. Neles, procurava relatar episódios aparentemente banais que observava ou vivia, para posteriormente desenvolver uma distância e um estranhamento - à priori encobertos por pré-conceitos inerentes a minha parcial “proximidade” daquelas pessoas. No entanto, nas observações, sobretudo dos shows, via-me diante de acontecimentos – sonoro-musicais e sobretudo gestuais – que pareciam escorrer de minha memória com uma facilidade chocante. Detalhes que sem dúvida não seriam notados se estivesse ali presente com a proposta desinteressada de puro divertimento musical, e que a partir do momento que me propunha a observá-los, pareciam extremamente presentes, porém informes – pois aconteciam e transformavam-se em questão de instantes. Como Lévi Strauss aponta, certos breves momentos intensos que vivemos – em viagens, rápidas passagens e relances de cidades, religiões e culturas – exercitam nossa concentração de forma particular devido precisamente ao instante curto de que dispomos para eles, e assim nos permitem “apreender certas propriedades do objeto que poderiam, em outras circunstâncias, manter-se escondidas por muito tempo.” (STRAUSS, 1996, p.60) No entanto, o que se dá em relances, e o que acontece no movimento, ainda continua incapturável pelo texto. E, assim, compartilho dos sentimentos expressos na bela passagem abaixo do mesmo autor:

Outros espetáculos me atraíam mais, e, com a ingenuidade do novato, eu observava apaixonado, no convés do deserto, esses cataclismos sobrenaturais cujo nascimento, evolução e fim o nascer e o pôr do sol representavam, diariamente por alguns instantes, nos quatro cantos do horizonte mais vasto que eu jamais contemplara. Se encontrasse uma linguagem para fixar essas aparências a um só tempo instáveis e rebeldes a qualquer esforço de descrição, se me fosse dado comunicar a outros as fases e as articulações de um acontecimento no entanto único e que jamais se reproduziria nos mesmos termos, então, parecia-me, eu teria de uma só vez atingido os arcanos de minha profissão: não haveria experiência estranha ou peculiar a que a pesquisa etnográfica me expusesse e cujo sentido e alcance eu não pudesse um dia fazer com que todos captassem. (Idem, Ibidem, p.60)

2.6.2 O “lugar” de pesquisadora

Ao longo desta pesquisa tive que aprender a lidar com a posição – então um pouco desconfortável – de pesquisadora em campo. Inicialmente temia muito a confusão de meu papel com o de uma “groupie”, uma “fã” ou até mesmo uma “espiã”, pois estava sempre “atrás” dos músicos, presente em muitos de seus shows, e com alguma frequência presenciava situações não oficialmente abertas ao público, como passagens de som e pausas para cerveja

no bar. Principalmente na primeira fase mais observatória do campo – que foi de setembro de 2011 a fevereiro de 2012 – ainda não tinha tanta clareza das questões que surgiriam desta pesquisa e me via, na maior parte dos shows, diante de um turbilhão de informações com as quais tentava lidar da forma mais metódica e preciosa possível.

A princípio ficava em silêncio, somente observado, e só conversava com quem vinha diretamente falar comigo. Após um breve período de adaptação – indo a duas passagens de som e dois shows – mudei minha postura inicial, e comecei a procurar falar algo com os músicos: os cumprimentava, conversava um pouco com quem parecia mais aberto para tal, e falava brevemente sobre o fato de estar pesquisando. Após iniciar um contato ao vivo com os músicos, e já ter me tornado um rosto relativamente conhecido, os fui adicionando no Facebook – rede social através da qual troquei mensagens pedindo aos músicos para gentilmente me deixarem assistir as passagens de som e por onde posteriormente marquei boa parte das entrevistas. A empreitada foi inicialmente bem sucedida, no entanto devo admitir que por timidez pessoal custei um pouco a perceber o óbvio: tinha que me aproximar dos músicos com mais propriedade. Se deixasse, grande parte deles era capaz de passar o som na minha frente com a banda, abrindo um sorriso simpático ao me ver ali, mas sem questionar minha presença. Afinal - como vim a perceber quando comecei a me apresentar mais oficialmente - eu poderia ser uma jornalista, uma produtora, ou alguém “da casa” onde estava acontecendo o show.

A minha experiência de observação de passagens de som mais especificamente, à exceção de breves momentos que presenciei do trio Chinese Cookie Poets e da dupla Duplexx, se concentrou mais no grupo Rabotnik. Em parte por já ter desde o início escolhido a banda como meu objeto de estudo – ao contrário das outras, que fui descobrir ao longo do próprio processo de pesquisa. Por outro lado também, por ser, dos grupos escolhidos, aquele para qual a passagem parecia ser ainda mais relevante: seus integrantes alegavam não ensaiar há tempos e os shows contavam sempre com convidados, que precisavam passar o som até como forma primeira de interagir com os músicos da banda.⁶⁸

⁶⁸ Mesmo que os convidados tenham sido com frequência instrumentistas já conhecidos pelo grupo, e com os quais alguns já tocaram em outros trabalhos no universo mais da música popular, existia uma necessidade de familiarizá-los a dinâmica de improvisação que ali aconteceria. Principalmente nos shows em que a banda estava com o projeto de quarteto duplo de improvisação regida, existia a necessidade de se estabelecer um mínimo de contato inicial entre os músicos antes do show, até mesmo para serem orientados por Arto Lindsay – o regente – a respeito dos códigos de comando que usaria.

Inicialmente, sendo a banda composta por cinco integrantes que desconhecia, me limitei a entrar em contato com o único deles que havia conversado comigo brevemente, no primeiro show que fui oficialmente observar. Sendo assim, fui aos poucos fazendo contato com os outros integrantes do grupo, mas sendo por vezes um rosto - se não ignorado - ao qual os músicos da banda não davam muita importância.

Nas passagens de som especificamente, atribuo este comportamento dos músicos, ao fato de estar em um ambiente em que existia um fluxo relativamente intenso de pessoas, sendo portanto compreensível que minha presença tenha parecido ser pouco notada. Em locais pequenos, como na Audio Rebel, o contexto tendia a ser mais intimista e a equipe do show menor. No entanto, nos shows do Rabotnik com o projeto de “Quarteto Duplo” no Sérgio Porto e no Oi Futuro Ipanema, por exemplo, a situação era diferente. Além dos músicos da formação básica da banda circulavam no local Arto Lindsay com o filho, três convidados que vinham para completar os dois “quartetos”, técnicos de som, o operador de luz, a equipe de filmagem e pessoas da equipe de produção da casa. Era de se esperar, portanto, que fosse confundida com mais uma produtora ou alguém da equipe. Assumo também que o fato dos músicos serem pessoas que tem como profissão criar e exibir o que criam, faz com que tenham algum tipo de familiaridade com o olhar do outro – não somente o jornalista ou o produtor, mas também o público - e que isto certamente favoreceu a naturalização de minha presença nos seus espaços de preparação para o show.

Minha posição de pesquisadora observando e frequentando todos os shows gerou reações diferentes nos músicos sendo observados. Sentia que alguns ficavam curiosos com minha presença, mas muitos não vinham me perguntar diretamente sobre o que estava fazendo. De toda forma, aos poucos, meu papel ali foi ficando mais claro. Bartolo do Duplexx, provavelmente de tanto de me ver em shows e passagens de som – pois também participava como convidado em shows do Rabotnik - veio me cumprimentar quando o encontrei no dia de um show seu no Plano B Lapa, mesmo que ainda não tivesse me apresentado a ele oficialmente. Fui surpreendida também em um momento em que iniciei uma conversa com o baterista do Chinese Cookie Poets – que sempre via nos shows das diversas bandas operando o som ao vivo, o “PA”, - para me apresentar e este indicou já saber sobre o fato de estar pesquisando: “é eu sei, os meninos me falaram”. Arto Lindsay, regente dos shows de Rabotnik em quarteto duplo, em dia de passagem de som sentou-se ao meu lado

enquanto observava os músicos e disse: “você está pesquisando isso, né?” – indicando assim que já havia perguntado para alguém quem era aquela moça sentada ali, observando.

Durante o processo de delimitação de um “campo” para esta pesquisa, fui também me adaptando a um grau de informalidade que se mostrava presente no meio que pesquisava. O que por um lado facilitava um contato mais descontraído – podia conversar com os músicos enquanto tomávamos uma cerveja ou então entre outros amigos – também fez com que, em alguns casos, tenha tido uma certa dificuldade para marcar entrevistas. Talvez em parte por uma resistência pessoal em perceber que deveria ser mais incisiva e deixar menos as coisas “fluírem” no que dizia respeito a meus objetivos mais definidos. Devia insistir, pegar o telefone, e não somente tentar retornos por Facebook por supor que seria um meio “menos invasivo” do que a insistência por telefone. Aprendi, por exemplo, que se combinasse um dia e hora para entrevista com um músico por Facebook sem antes pegar seu telefone e endereço, corria o risco deste assumir que já estava a caminho de sua casa na hora marcada, quando, na verdade aguardava um retorno a respeito das informações necessárias – telefone e endereço, solicitados somente após a confirmação da entrevista. Assim fui posteriormente aprender que, se por vezes o Facebook é excelente ferramenta, por outras, um contato por telefone ainda é mais oficial e me deixaria com mais “controle” sobre a situação – evitando desencontros.

Sendo os músicos pessoas diferentes, cada um lidou de uma forma com a ideia de alguém fazendo uma pesquisa sobre seu trabalho. Alguns, como Bruno Di Lullo, baixista do Rabotnik, mostraram-se abertos desde o início, respondendo às minhas perguntas sobre poder ir para as passagens de som sempre com um “claro” e conversando comigo com naturalidade. Outros, aparentavam mais fechados e pouco me olhavam, dificultando inicialmente uma aproximação maior, até mesmo para que explicitasse meus interesses de pesquisa.

2.6.3 Entrevistas

Optei por só marcar as entrevistas quando já tivesse um mínimo de contato estabelecido com os músicos e notei nestas uma mudança na relação que supunha ter desenvolvido até então com eles. Alguns que pareciam mais abertos ao vivo, em um contato informal, ao verem-se diante do gravador ficavam mais sérios e por vezes não entendiam minhas perguntas: “como assim? não entendi o que está perguntando?” Outros, com os quais custei a conseguir conversar informalmente ou até mesmo a marcar uma entrevista – parecendo por vezes querer fugir da situação de diálogo – mostraram-se surpreendentemente

colaborativos durante a entrevista, atentos e interessados. Fui posteriormente entender que sua aparente “fuga” era na verdade fruto de uma agenda não somente ocupada, como dotada de uma dose de imprevisibilidade. A vida de um músico não cumpre horários convencionais: de repente ele pode ser chamado para um trabalho e ter que ensaiar todos os dias, ou pode ter que viajar para tocar como suplente em uma banda, pois o instrumentista oficial não pode, entre alguns exemplos.

Apesar de ter demorado a conseguir conversar com Eduardo Manso informalmente, por exemplo, no dia em que estabelecemos o primeiro diálogo ele falou muito mais do que esperaria e conversamos normalmente, de forma que parecia já familiarizado com minha presença, apesar de nunca ter expressado isso antes. A entrevista que fiz com o guitarrista, após ser remarcada três vezes por conta de mudanças em sua agenda ou compromissos familiares, acabou sendo realizada em sua casa, ao lado do filho pequeno e da irmã, em um sábado: o que de certa forma suponho indicar alguma dose de confiança na minha presença. Após esta entrevista, o músico passou a me cumprimentar de forma simpática quando me via nos shows, às vezes até mesmo antes que o visse.

No final, apenas um músico, após muito adiar nossa entrevista dizendo sempre “Claro! Mas agora estou muito ocupado, vamos marcar mais para a frente?” assumiu que ficava muito tímido diante do gravador. Este mesmo eu propondo que a entrevista fosse feita sem gravar, somente se dispôs a fazê-la depois de um show seu, de madrugada, na Lapa. Não insisti mais e no dia do show apareci e consegui entrevistá-lo da forma que se dispôs a falar: sentada na entrada de um prédio, na rua, ao lado do Plano B Lapa. Meses depois, quando já havia estabelecido uma relação mais natural com esse músico – com o qual inicialmente encontrava dificuldade para estabelecer uma conversa mais descontraída - chegamos a conversar sobre essa situação de entrevista e rir do fato de termos ficado sentados praticamente na rua, e tendo que levantar cada vez que um morador do prédio chegava. “Podemos combinar uma outra conversa outro dia”, ele disse.

Ancoradas no modelo semi-aberto, as entrevistas iniciavam sempre com questões pessoais sobre os músicos, para desembocar em questionamentos sobre os seus trabalhos. E esta estrutura flexível – contendo algumas questões indispensáveis como “o que faz o bom improvisado” e “quem pode improvisar” se transformava ao longo de cada entrevista.

2.6.4 Sedimentando um lugar

Seria uma ilusão de minha parte, portanto, entrar em campo como se eu [...] fosse a única peça estranha a um conjunto harmonioso e estabelecido. (MOURA, In VELHO; KUSHNIR, 2003, p.53)

Fui aos poucos ganhando alguma confiança dos músicos, que passaram a me cumprimentar com naturalidade, podendo assim conversar rapidamente sobre seus planos para os shows e saber mais sobre suas impressões sobre os mesmos quando terminados. Minha presença constante nos shows e o fato de ter iniciado a fase de entrevistas com alguns foi sedimentando mais a minha condição de pesquisadora naquele contexto. Um dos músicos chegou a comentar comigo que ele e um outro que também entrevistei haviam conversado sobre a entrevista que fiz. E, em alguns casos, eu mesma usei como recurso o fato de já ter entrevistado uns para solicitar a entrevista com outros e legitimar o meu lugar de pesquisa.

Alguns dos músicos, após um primeiro contato, mostraram-se interessados e colaboraram bastante com a pesquisa. Não somente no sentido de serem eles próprios participantes no que estava acontecendo e terem me relatado com naturalidade opiniões e detalhes sobre o que faziam, como por terem aberto portas para um contato a ser feito com outros músicos do entorno. Um desses facilitadores foi Negro Leo, músico com um trabalho autoral que autodenomina “canção expandida”, com um foco em composições pessoais, mas também flertando com a improvisação e a performance em seus shows – sempre experiências únicas e divertidas. Foi Negro Leo que me alertou sobre o Chinese Cookie Poets, um dos grupos musicais que se apresentava com relativa frequência no Quintavant e cujo um dos integrantes era um dos idealizadores do próprio evento.

Fora a confusão possível do meu interesse com o de uma fã, groupie ou até mesmo alguém pessoalmente interessado no músico, havia também uma imagem de pesquisadora sendo ali construída. E, neste sentido, alguns pareciam um pouco surpresos ao perceber que conhecia pouco sobre o seu universo de gosto musical: música industrial, *Free jazz*, *krautrock* e *No Wave* como alguns exemplos. No entanto, após um primeiro estranhamento, também revelavam-se interessados em mostrar seus discos ou a falar sobre as bandas e músicos que consideravam importantes, para que conhecesse mais sobre eles. Recebi, assim, indicações de grupos estrangeiros e músicos que eram vistos como “referência” para escutar, além de sugestões de leitura e livros em pdf enviados por e-mail - ao ponto de achar que precisaria de tempo para fazer outro mestrado só escutando as músicas e lendo os materiais especializados que me recomendaram. Atribuo este comportamento dos músicos ao fato deles próprios

tenderem a refletir sobre sua prática. Um deles, por exemplo, escreveu seu projeto final de licenciatura em música sobre o tema da “livre improvisação”⁶⁹.

Apesar de ficar inicialmente perdida no meio das indicações dos próprios músicos, que somavam-se às observações de campo, fui aos poucos percebendo que aquilo que citavam como referência era muito próximo do que já havia assumido - a partir de pesquisas na internet - serem alguns dos marcos para as práticas musicais de improvisação. Inicialmente, achando que tinha feito uma grande descoberta em pesquisas virtuais, perguntava aos músicos, por exemplo: Você sabe quem é John Zorn? Você sabe quem é Derek Bailey? Pura ingenuidade. A resposta era quase sempre um “claro que conheço“, acompanhado eventualmente da citação do disco preferido do músico. De toda forma, pude notar por essas conversas que os grupos musicais estudados tinham sua prática de improvisação e experimentação de forma mais ampla fortemente influenciada por músicos e grupos de fora do Brasil. E as indicações me ajudaram a mapear melhor qual o enfoque que daria ao capítulo dedicado a uma “história da música” nesta dissertação. Ao me passarem referências musicais e teóricas para o improviso, os músicos construía também, indiretamente, uma “história” para aquilo que faziam.

Estando em campo, e percebendo que assim estava também não somente observando, mas participando do que observava, me perguntei: Qual é o meu papel aqui? Numa proposta reflexiva, inerente ao próprio trabalho pois, “[...] numa ciência em que o observador é da mesma natureza que seu objeto, o observador é ele próprio uma parte de sua observação” (STRAUSS, 2003, p. 25 apud ALCURE, 2007) me vi intimada a me perguntar como estaria integrando aquela movimentação. E sendo esta mais do que simples ocasiões de shows, mas uma rede de acontecimentos na qual fora o show existia a preparação para o mesmo, sua produção e sua divulgação na internet. E movimentação também na qual, fora os músicos, existiam seus instrumentos e equipamentos de som, o público, os amigos, os fãs, os blogueiros com sites alternativos de notícia e crítica musical e todos aqueles que colaboravam para que tudo acontecesse: divulgando, filmando e produzindo o evento. Qual era, então, meu papel nesta rede onde, sobretudo, existia uma flexibilidade nos papéis: o público é também composto por amigos, que são também divulgadores e até mesmo produtores do evento.

⁶⁹ Um dos músicos do CCP, Felipe Zenícola, fez sua monografia de graduação sobre improvisação musical. Na época que estava por se formar, imerso na experiência da livre improvisação de seu extinto grupo Muwei, optou por pesquisar o tema que lhe interessava também na prática e utilizar sua experiência pessoal como uma das fontes para a pesquisa.

Estaria eu, como pesquisadora, dando legitimidade a esta prática por querer saber mais sobre ela e escutar o quê os músicos tem a dizer? Por um lado percebi que sim. E esta percepção se tornou mais clara quando entrei na fase de entrevistas. Era com certa frequência indagada, com um ar de curiosidade contente, sobre “porque resolvi pesquisar isso” e também escutei de alguns dos músicos frases como: “(...) o pessoal que faz de alguma forma que aconteçam esses shows: tanto eles [quintavant] quanto eu, quanto você também, que tá lá participando, sabe, tem ido e tal, pesquisando e tudo”.

Em algumas ocasiões, estando presente na passagem de som, me perguntavam se o som estava bom de onde eu o escutava, se não estava “muito cheio”, “muito baixo” e etc. Notei também por vezes, quando já tinha alguma relação de diálogo com alguns músicos, um interesse deles em saber o que achei do show, já que eu era ali também público. E, num extremo da marcação do meu lugar como pesquisadora, uma demanda repleta de “porquês”⁷⁰. Especificamente os músicos do Rabotnik estavam começando a explorar um novo caminho quando comecei a os observar: saíram do livre improviso grupal para a proposta de quarteto duplo de improviso, com convidados e regência. E, precisamente por estarem em momento de transição, o baixista e um dos bateristas do grupo eventualmente gostavam de saber o que achava dos shows. Estando acompanhado o trabalho do grupo por shows seguidos, por vezes me perguntavam: Qual show achou melhor? O que achou de diferente entre o show no Oi Futuro e no Sérgio Porto?, por exemplo.

2.6.5 O campo revisitado

Após qualificar, em fins de agosto de 2012, decidi voltar a alguns shows que aconteceriam ainda no final do mesmo mês e no seguinte, para observar então com outros olhos aquilo que já havia feito um esforço primeiro de sintetizar em texto. Observando com mais atenção elementos que sempre vi ali – espaço, dinâmicas da relação entre pessoas, etc - estava sobretudo com o olhar analítico mais aguçado, pois começava também a buscar categorias mais delimitadas para pensar todo aquele emaranhado de acontecimentos, discursos e indiretamente questões nos quais havia até então me envolvido.

Foi em uma das derradeiras entrevistas que fiz, durante esse período, que senti que uma questão metodológica começava a despontar como central ali. Aquela música, que desde

⁷⁰ Como foi o caso de Arto Lindsay, por exemplo, que após um show solo seu na Quintavant me perguntou o que achei, e pediu para que explicasse o porquê de cada comentário que fazia. Quando disse: “não sei por que acho isso” ele retrucou: mas você vai escrever um livro sobre isso!

o início pensei como improvisada, precisava ser pensada também como experimental. E isso implicaria em entender como as disputas a respeito desse estranho rótulo se relacionavam com a música propriamente feita de modo improvisado. Talvez tenha sido o afastamento temporário a me trazer essa questão, mas, mais do que isso, acredito que esse era também um momento de atualização da minha relação com o campo. Como já aponta Caiafa em sua dissertação de mestrado em que narra a experiência com os Punks no Rio de Janeiro, “[...] o campo é a oportunidade de [...] estudar um grupo a partir de uma experiência com ele, participar dos momentos de atualização de seu funcionamento.” (1985, p.22-23)

Apesar de buscar delimitar temporalmente determinadas fases do processo de imersão no trabalho etnográfico como fiz nas seções anteriores, o processo foi muito mais multifacetado do que poderia tentar descrever. Nessa experiência, que se prolongou por cerca de um ano – variando em graus de aproximação aos grupos em questão – pude viver algumas “atualizações”. No entanto, essas, não diziam somente respeito ao campo em si, mas também a meu lugar naquele meio. As “atualizações” que se davam no campo também provocavam, ao mesmo tempo em que eram fruto de, novos e diferentes olhares para o que ali existia.

Quando decidi encerrar mais oficialmente a fase de campo desta pesquisa, em meados de setembro de 2012, já notava que por vezes não saberia diferenciar o que era já eu olhando diferente ou algo de fato se “atualizando”. Sentia que as coisas se misturavam cada vez mais. Se assim elas já sempre foram, até mesmo por questões sociais, o próprio tempo do trabalho e as amizades que fiz graças a esses lugares que frequentei - não somente os músicos, mas também organizadores do evento e outros do entorno - foram tornado aquelas trocas cada vez mais minhas. Já não me sentia uma intrusa ou espiã. Já me sentia à vontade para conversar com pessoas que antes não conseguia me aproximar bem. Já era naturalmente amiga de outras. Já não era ali tão claro "aqui é só pesquisa". Aquilo era também minha vida, meus amigos, e uma música que fui também cada vez apreciando mais. Gostando das pessoas, gostava também mais de sua música, uma espécie de fascínio que alimentava a si próprio.

Necessitava então me afastar para poder pensar com o devido distanciamento sobre aquilo que havia visto, vivido e registrado. Apesar desse afastamento produzido, no entanto, destaco que o capítulo que segue é ainda fruto desta dinâmica de múltiplos olhares e múltiplos afetos na qual me entranhei. O exercício mais propriamente “analítico” que se dará pretende trabalhar não somente questões objetivas a respeito da improvisação ou do campo, mas

também ponderações carregadas de um envolvimento corporal e afetivo em todo esse contexto.

3. QUE MÚSICA É ESSA?

Fico lá embaixo fazendo hora e conversando com Pedro. Pedro comenta que não gostou do show. Que gravou uns minutos para mostrar para o pai: ‘já sei que ele vai falar: “isso não é música”, diz. (campo, 15/03/12)

M: A música de vocês, você enquadra em algum rótulo, assim? Tipo, ah, qual o estilo da música de vocês?

E: Puta, cara [...] é uma pergunta muito é... é muito limitadora né. Qual o estilo. O quê que é um estilo? Posso ser Socrático, “o que é estilo?” Não sei... é rock, meu (tom irônico). Você pode falar: tem bateria, tem guitarra, tem baixo, é mó barulheira, às vezes, mas também não é... não sei... Música experimental. E instrumental. De improviso. Ok?

M: (riso) Tá bem preciso até.

E: Botei na gavetinha.

“Isso não é música”, especula alguém do público. Enquanto isso, nota-se a hesitação do próprio músico em definir uma categoria para a música de seu grupo. Que música era essa afinal? No meio dessa pergunta, encontro um lugar: “Maria, que pesquisa música experimental”. O nome veio sem pedir licença: assim eu era apresentada entre algumas pessoas do meio que estudava. Não tive então como negar esse lugar no qual me colocavam, sobretudo se ele em si indicava uma denominação para a música que ali se fazia. A improvisação, foco inicial desta pesquisa, aparentava cada vez mais apenas uma modalidade dessa música que todos no entorno classificavam como experimental. Seria então esta a música que estudava, havia de aceitar, não somente “improvisada”, mas sobretudo “experimental”. Música experimental no Rio de Janeiro.

Como já vimos em certa medida no capítulo anterior - ainda que sem recorrer diretamente ao termo - essa música experimental que pesquisava se inseria por sua vez em uma determinada cena da cidade - frágil, pouco estabelecida, mas com espasmos de crescimento. A palavra cena surgia em alguns discursos. Era problematizada em outros. Mas tal situação já indicava algo como possibilidade de desenvolvimento ali. Como já indica Janotti, “os participantes de uma cena musical se reconhecem na cena ao mesmo tempo em que demarcam, de modo dinâmico, seu alcance. (JANOTTI, 2011, p.3)”. Nos depoimentos coletados para esta pesquisa, enquanto uns negavam o termo “cena”, por afirmar que na prática havia poucos lugares para tocar, outros admitiam que de uns anos para cá teria surgido mais abertura na cidade para que expusessem seus trabalhos experimentais, e incorporavam naturalmente a palavra “cena” em seu discurso. De toda forma, admitindo ou não o termo, todos conseguiam mapear o alcance de suas práticas - no sentido de reconhecer que estavam limitadas a espaços específicos, e reclamar sobre a ausência de mais lugares para tal. E

citavam também uns aos outros como integrantes da mesma movimentação, o que parecia então estar de acordo com as observações colocadas por Janotti.

Posto que uma cena seria “configurada por práticas sociais, lógicas econômicas e vivências sensoriais de ocupação do espaço através dos processos de mediatização – que envolvem produção, consumo e circulação das expressões musicais.” (idem, *ibidem*, p.12), chamarei isso de um cena frágil, mas ainda assim cena. O experimental veio como escolha por ter sido o nome mais recorrente, mas poder-se-ia ponderar: cena instrumental, de improviso, experimental ou *underground*? São diversas cenas que se cruzam. O experimental transitando no *underground*, mas o último abarcando outros gêneros que não precisamente experimentais⁷¹. A música instrumental podendo ou não ser experimental. Nomes que se cruzam, cenas que se rearranjam. E nesta cena experimental e nas suas interseções o improviso poderia ser parte do movimento de experimentação.

No entanto, nesse emaranhado de encontros, apesar do improviso ali poder ser pensado como uma subcategoria da experimentação, o caminho inverso também se fazia possível. Sobretudo no caso dos grupos em que concentrei maior esforço de observação, “improviso” e “experimentação” eram termos que podiam se confundir. Enquanto aparentemente a experimentação seria o grande guarda-chuva dentro do qual estariam abrigadas aquelas práticas de improviso, por vezes, no discurso de certos músicos, o improviso surgia como o elemento principal de experimentação na sua música, quase como o marco do que ali seria uma forma de ser experimental. “Então esse é meu lado experimental, é meu lado que tem a improvisação.”, disse Bruno do Rabotnik. E Rabotnik, mais especificamente, começou a adentrar o terreno da experimentação com mais clareza para alguns dos próprios integrantes precisamente quando passou a abrir mão dos roteiros e ir aos poucos abrindo-se à improvisação. Como reforça a fala de Bruno novamente “então o primeiro show que o Rabotnik fez que a gente começou esse movimento de tocar livre, experimental, improvisado

⁷¹ É o que afirma Ruy Gardnier, assíduo frequentador do Quintavante, do Plano B e crítico de música, que escreve por vezes sobre alguns dos grupos do contexto. Ruy diz preferir o rótulo “underground” para falar da cena do que “experimental”: “Eu prefiro underground, porque tem várias coisas que não são experimentais. [...] Por exemplo, o Bonifrate, ele é da mesma galera. Ele faz indie folk, né, sei lá. E a banda é o quê? Pedrinho Bonifrate, Filipe Giraknob, o Diogo e o Felipe, de uma série de bandas, Sandro na bateria, que toca com Digital Ameríndio que também é mais ou menos no estilo, mas também toca *free jazz* com o Alexander. O Supercordas não tem o Alexander, mas o disco do Pedrinho tem o Alexander tocando saxofone, e todo mundo é muito amigo de todo mundo que toca *noise*, e todo mundo que toca *improv...* então no fundo o que estabelece uma cena são os lugares e as pessoas. E não tem só música experimental sendo feita. O Pedrinho toca no plano B, toca no Multifoco, por exemplo, em que tocou o Chinês já, tocou o Terrorism in Tundra [...] a cena são os lugares e as pessoas, e a música feita, *roughly* né, encarando que não é só um tipo de música feita.”

[foi] na Pista 3.”. O livre, o experimental, e o improvisado se misturam em sua fala. A improvisação, então, aqui, é uma espécie de experimentação ou uma forma de ser experimental.

Mas a pergunta persiste: Afinal, o que é ser experimental? Questão difícil de ser respondida. E diante de tal fato, o próprio evento criado com o foco nessa música não haveria de sair ileso. Quintavant, criado não muito antes desta pesquisa se iniciar - fins de 2010 –, a princípio seria voltado apenas para improvisação, mas foi abrindo seu leque para abrigar outros experimentos e chegou assim no “experimental”: termo complicado e sobretudo vago, que ao mesmo tempo serviria em alguma medida como nome para as práticas musicais que ali se apresentavam. A fala de Felipe Zenícola quando perguntado a respeito da possibilidade de uma identidade estética do evento já antecipa a dificuldade que eu encontraria em capturar o sentido exato desse “experimental”:

Não dá para se falar de uma identidade estética do Quintavant. [...] Porque são artistas muito distintos que tocam lá - o que eu acho bom na verdade. O que é, vamos dizer, constante do Quintavant é a proposta de ter música experimental. Acho que é isso. Mas estética eu acho que seria forçar uma barra, querer colocar numa categoria, assim, estética. Porque tem show que é só improvisado, tem show que é música eletrônica, sabe, tem show mais *jazz*.

Quintavant é experimental e não somente voltado para a improvisação. No entanto, o que seria esse experimental, que não pode ser uma categoria estética, mas ainda assim pode ser visto como uma “constante”? “Avant”: que trabalhos musicais podem ajudar a configurar esse lugar e que outros tensionam mais seus limites? Questões que surgiam ali, pois surgiam antes ou concomitantemente na própria árdua delimitação “o que é música experimental”.

Como já indica a fala de Felipe e como veremos logo a seguir, ser experimental não é somente improvisar. A experimentação pode se dar também no uso inusitado de instrumentos, na incorporação de ruídos, no trabalho com sons eletrônicos, entre diversas outras práticas – mesmo que não se recorra à improvisação. No entanto, no caso específico desta pesquisa, como o caminho até aqui esboçado já começa a apontar, *o que é música experimental* e *o que é improvisação* serão dois eixos de pergunta que se relacionarão.

Por questões práticas de método e escrita, este capítulo será dividido em duas partes. A primeira volta-se mais especificamente à música feita no contexto estudado: O que é uma música experimental? O que é improvisação? Questões que serão sempre respondidas a partir de um emaranhado de discursos, uma “polifonia” (CAIAFA, 2007, p.137) que não pode ser desprezada pelo simples desejo de categorização. Trataremos então de pontos trazidos a partir dos músicos, de minhas observações e também esporadicamente da dinâmica da cena. É digno

de nota: não há uma resposta certa, errada ou absolutamente fechada aqui, e sim caminhos sendo propostos. Seria trair essa música imputá-la de um fim preciso. Desses diferentes pontos de partida, tentarei delinear uma pergunta central e buscar caminhos para sua elaboração. Pensaremos primeiramente o experimental como um nome e ‘antigênero’ que abarca determinadas práticas musicais. Em seguida, lidaremos com o experimentar como um modo próprio de criar, uma prática, para posteriormente inserirmos a improvisação nesse contexto - como uma condição de produção da música experimental aqui. A segunda parte deste capítulo voltar-se-á para uma exploração de aspectos relativos a essa mesma música, mas a partir de um voltar-se para “um pouco fora” dela: pensaremos no público, e na sua dimensão de performance. Por fim, tentaremos responder as questões colocadas na primeira etapa e chegar a algum tipo de indicação a respeito do que, afinal, estaria em jogo nessa música.

3.1 A música

3.1.1 Experimental: o antigênero

O que é o experimental? Música que não pertence especificamente a nenhum gênero; não é sambinha para gringo; improvisação; algo que se torna música a partir do momento que alguém escuta e diz que aquilo é música; música com tempos ímpares e harmonias esquisitas; experimental quer dizer várias coisas; instrumental; fuga do formato canção; canção com caráter experimental; canção expandida; música independente; música que não é comercial; música que não é pop; distancia-se do mainstream; música com público restrito; avant garde; não é uma categoria estética; só quer dizer que você gosta de não só tocar notinha ou música tonal; não formatado, não previsível; a experimentação sempre existe quando você faz música.

O nome menos nome

Acho que o experimental fica um pouco como uma maneira mais fácil de se referir à parada. (Bartolo)

Temos logo acima uma compilação de respostas à questão “o que é o experimental”, como elas surgiram ao longo desta pesquisa na fala dos músicos e alguns integrantes da cena, sobretudo quando buscamos pensá-lo como um nome, ou quase um gênero de música, que diria respeito também a um público (restrito) e a um lugar no mercado (não é *mainstream*

tampouco samba para gringo). Nota-se que são respostas por vezes divergentes, mas que por muitos lados se completam.

Perguntar-se “o que é o experimental” é perguntar-se a respeito de algo que não se fecha, que se define muitas vezes pelo que não é, e que vez em quando ainda flerta com esses outros estados que ora rejeitou. É fluido, é aberto, mas é ainda assim um nome. Incorpora outros (improvisação, instrumental, eletrônico), mas ainda titubeia em marcar-se como isso, como um. Experimental é muitas coisas juntas, é não ser precisamente ‘isso’ (música, barulho, esquisitisse, erro).

“que não é necessariamente *punk*, não é *rock*, não é... é experimental. Então pode ser tanto pesado e quase um *hard core* como de vez em quando o Chinese parece, que é super pesado e rápido de vez em quando, e o Rabotnik ser mais intimista e tal, mas tem ali uma coisa a ver sim.”, diz Bruno. Em termos dos subgêneros ou estilos musicais pelos quais transitam, as músicas experimentais dos três grupos que acompanhei mais de perto nesta pesquisa não são especificamente nenhum deles, mas flertam por vezes com o instrumental *post-rock*, com o *rock*, o *krautrock*, o eletrônico, o eletroacústico, o *noise*, o *No Wave*, a improvisação europeia, o *jazz*, o *Free jazz*. De uma forma mais ampla, ser experimental aqui não é filiar-se especificamente a um gênero, é uma forma de abrir-se a feitura musical: com mais ou menos preparo. É onde se insere também a prática de improvisação, mas não somente ela. Onde se trabalha com ruídos, melodias e atonalismos. Onde se acredita criar. Onde se busca a repetição com cautela. Onde inovar é importante, mas não qualquer inovação. Onde pessoas experimentam trocas, espaços, sons, relações, ideias. Onde não somente transgridem, mas também fixam e reiteram ideias. O ruído pode ser menos transgressor do que uma melodia banal. Tudo depende do contexto. Tudo depende de para quem isso está sendo tocado, em que tipo de espaço. Depende, sobretudo, daqueles que se reúnem para tocar.

[...] a grande maioria não está experimentando nada. Sabe o que está fazendo. A experimentação tem essa conotação: ‘ah, estou experimentando alguma coisa. Não sei se vai dar certo, não sei o que isso vai ser e tal.’ Isso me incomoda. Mas ainda é o nome menos mal compreendido. Porque todos os outros são piores. (Fernando - Plano B)

Experimental é o nome menos pior, como nas palavras de Fernando, talvez por ser o nome menos nome de todos. Abarca o que ainda não é exatamente algo certo, o que é ainda um ensaio, um experimento. Surge então, inerente à própria classificação, uma contradição: é aquilo que ainda não é precisamente rotulável ou discernido por características claras, mas também não é qualquer coisa impensada, não planejada: “a grande maioria sabe exatamente o

que está fazendo”. Ficamos assim divididos entre o experimental ser um jogar-se ao acaso, à sorte, ao improviso, às próprias urgências do presente, e a ideia de que nele se sabe precisamente o que se quer fazer, mas talvez esse isso que se sabe seja algo estranho, incomum, ainda não capturado pela linguagem mais comercial da música. *Experimental: que nome seria esse?*

A liberdade tem seu preço

“Hoje em dia eu acho que é experimental por que rompe, assim [...]”, diz Manso. Romper: mas para que isso seja possível, algo deve ser feito em contrapartida. “Acho que a liberdade tem seu preço”, ele completa. Que espécie de liberdade é essa do experimental? Liberdade de fazer sem ter que enquadrar-se no que é certo, vende, agrada. O preço: fechar-se em um mundo, delimitar um público restrito, tocar em poucos espaços, ter que fazer também outros trabalhos, pois “se você ficar esperando que seu projeto de satisfação pessoal de música experimental vá te dar grana não vai dar muito certo. [...] Grana não é a motivação da parada.” ele mesmo diz. Como complementa Rafa:

[...] todo mundo dialoga com várias linguagens, vários públicos, vários cachês, para poder fazer essa cena que tá acontecendo acontecer sem pensar em cachê, em público, em números, valores, coisas, né? Você realmente tá fazendo uma coisa que você tá afim, que você acredita e por sorte tem outras pessoas também fazendo, então cria-se uma cena e aquilo se fortalece. (Rafa)

O preço da liberdade é, portanto, precisamente aquilo que a limita enquanto paradoxalmente a concede como tal: a liberdade do experimental paga seu preço nos trabalhos não experimentais onde os músicos conseguem algum sustento - no mundo da canção, no mundo mais ‘pop’. O preço da liberdade é aquilo que limita o tempo que se concede ao experimental, pois outros trabalhos são necessários (e eventualmente até mesmo queridos pelos músicos. Não existe necessariamente uma oposição lazer/trabalho aí). O preço da liberdade é tocar aquela música para poucos. O preço da liberdade é precisamente não circular tão livremente assim.

Fronteira e vacilação

Já distante da realidade tratada nesta pesquisa, “experimental” também remete a algo mais estabelecido em uma história musical. Música experimental tal como definiu Nyman nos anos 70 – ilustrada nos nomes de John Cage, Cornelius Cardew, dele próprio e alguns outros – ao buscar dar um sentido para um corpo de trabalhos que, diferente da “vanguarda europeia”,

não lidava com habilidades e técnicas musicais que as faculdades de música se interessavam por entender e ensinar. Enquanto as faculdades de artes se interessavam por esses trabalhos, as de música passavam longe (ENO apud NYMAN, 1999). No entanto, se ainda assim falamos “música experimental” e não “arte experimental”, talvez isso nos proponha que o experimental representa sempre a deriva daquilo que nomeia. Música à deriva da música.

“É difícil definir as fronteiras, né? Eu acho que, para mim, o experimental, o elemento de experimentação, ele sempre existe. Sempre que você tá fazendo uma música você tá experimentando”, diz Bartolo. E se toda música pode ser em alguma medida experimental, se ao fazer música, em alguma medida, todos sempre experimentam e estão também à deriva, é certo que alguma modalidade de não pertencimento relampeja nos gêneros mais estabelecidos, nos nomes mais corretos, nos pops mais comerciais. Como diz Rafa: “Assim como chamar música experimental de experimental é reducionista, chamar de música pop também é”.

Talvez esse experimentar intrínseco a toda música aproxime-se da linha de fuga Deleuziana; uma espécie de vetor “de desorganização ou de ‘desterritorialização’” (ZOURABICHVILI, 2004, p.30). Vetor de fuga paradoxal, pois “não se trata de fugir para fora de, mas de fazer fugir” (idem, ibidem, p.31). Um fazer fugir que não está no exterior, mas no interior, pois o problema estaria “menos numa mudança de situação ou na abolição de qualquer situação do que na vacilação, no susto, na desorganização de uma situação qualquer” (Idem, ibidem, p.30).

Poderíamos assumir esse experimentar como uma desorganização provável dentro de todo gênero musical. Sobretudo se considerarmos que falar de gêneros, nomes e estilos (daqueles que aparentam até mais estabelecidos como tal – sertanejo, pagode, samba, funk etc.) é não somente falar de estratégias de mercado, gostos, timbres e formatos, mas também - e sobretudo - de disputas (SÁ, 2009; JANOTTI, 2003). Em disputas, algo sempre está prestes a estar à deriva. Forças se encontram. Caminhos convergem, divergem. Os gêneros não existem em si, não são delimitados e pronto. São modos fluidos de classificação. Multiplicam-se. “É porque o experimental, ele quer dizer várias coisas, é que nem circuito *rock*.”, diz Marcos. O desafio então está em capturar esse “experimental”, sendo ele algo que também se apresenta como a potência de desorganização do que busca se delimitar.

Entre o pop e o *underground*

Até que ponto o experimental precisa agradar? Diante da possibilidade de expansão do público do Quintavant, essa pergunta pareceu surgir, mesmo que não verbalizada, entre aqueles que organizavam o evento. Isto porque dentre as muitas coisas que o experimental parece não ser, está o “comercial”, “mainstream”. E quando ele flerta com essas possibilidades, uma pequena turbulência pode acontecer.

A realização de algumas edições do Quintavant na Comuna fez com que se manifestassem conflitos de interesse e disputas entre aqueles que produziam o evento, sobretudo no que dizia respeito a sua capitalização e seu público. A transição para a casa passou a ser vista por parte dos organizadores como algo que fazia do evento uma “festinha” onde a música deixava de estar em primeiro plano. E a escolha por grupos musicais que agradariam a esse público poderia ser traiçoeira. Por outro lado, outra ala da organização perguntava-se: mas, afinal, por que não pensar em atrativos que tragam mais pessoas para escutar essa música, podendo esses novos ouvintes passar a apreciá-la? Qual o problema da festa, se ela torna o evento rentável e nos ajuda a ter verba para trazer músicos de outros lugares do Brasil para tocar? Esta polarização estaria, por fim, imbricada na questão de até que ponto abrir o leque de músicos convidados a tocar, mudar o espaço dos shows e expandir o público abalaria a identidade “avant” do evento.

Fica a dúvida se seria possível ser bem sucedido sendo experimental ou seria necessário sempre estar à margem. Sem resposta certa para a questão, via-me também dividida. De fato na Comuna as pessoas conversavam durante alguns dos shows e chegavam a me incomodar com sua postura de desatenção à música. Era um público diferente, talvez menos fiel do que aquele da Audio Rebel. Por outro lado, também notava que a cena começava a ter mais visibilidade e crescia ao acontecer em mais de um lugar e ao ter a intenção de agradar um público maior.

A ideia de um “experimental bem sucedido” parece ser um lugar limítrofe do experimentalismo. E ser experimental, ali, era uma constante busca de equilíbrio entre os perigos do *underground* e do pop: entre um não ser pop e isso implicar em restringir-se a um espaço pequeno – como Plano B e Audio Rebel – ou em ser também pop e poder atrair muitas pessoas, atrelar-se a uma festa, abrir-se a novos espaços. Entre o risco do isolamento de um lado, e o de agradar demais, de vender-se ao mercado, do outro, estaria o experimental.

Sempre assombrado pelo pop – pois é inclusive em larga medida dele que vivem os músicos que tocam e organizam o evento – , mas buscando um lugar diferente nesse entremeio.

Os músicos dos três grupos aqui estudados mais especificamente não se situam da mesma forma diante dessa questão. Alguns parecem radicalizar mais o lugar do experimentalismo que não precisa agradar, outros dizem querer um meio termo, mas de toda forma a indagação persiste em todos. E ultrapassa os grupos. É a questão da cena, e é também do evento: *até que ponto ser “pop”?*

Não pode tudo

Ali, no Quintavant, ainda outra questão se colocava. Se por um lado aquilo que funciona excessivamente sob a lógica de agradar o público pode fugir do experimental, também este não poderia ser qualquer coisa sem critério. Problema latente para os organizadores do evento, já que alguma curadoria havia de ser feita. E um episódio resume o dilema.

Uma menina que tocava máquina de costura abordou uma integrante da equipe organizadora do evento, perguntando se poderia tocar no Quintavant. No posicionamento da produtora abordada, resumindo o acontecido para mim, “afinal, por que não deixá-la tocar?”, paira a questão não dita: afinal, o que é experimental? O que é experimental e o que é qualquer coisa?

Na prática musical de improviso dos grupos aqui estudados, tal questão não desaparece, como veremos mais adiante neste capítulo. Como já resume a fala de Rafa: “uma frase que vale muito é: vale tudo, só não vale qualquer coisa”. Difícil, no entanto, seria situar precisamente quando que esse “qualquer coisa” vem.

Vimos, até aqui, que a partir de diferentes discursos chegamos sempre na questão dos limites do experimental. Pensando-o como nome, como uma música que circula no mercado, como gênero ou como parte de uma cena, chegamos nesse tópico que parece decisivo: até que ponto ele vai; quais seus limites? Veremos, no entanto, a partir daqui, que esta questão não terá uma simples resposta objetiva. E que, quanto mais nos aprofundamos neste tema, mais estes limites nos parecerão fluidos e moventes.

3.1.2 Experimentar: o modo

O que é experimentar? inovar com o que já se sabe; explorar lugares desconhecidos; não saber o que vai acontecer; testar linguagens – tanto na feitura da música, quanto ao vivo, quanto na edição da mesma; saber o que se quer fazer, mesmo que seja algo incomum (tirar som de algo não musical, por exemplo); tem gente que não gosta de experimentar; não seguir a receita; criar soluções; não ser sistemático demais; sobreviver num vôo um pouco cego; estudo de timbres e sons possíveis com os instrumentos que se dispõe; usar instrumentos que não se sabe muito bem o que vai acontecer na hora; mais pelo processo do que pelos fins; desenvolver e explorar linguagens; romper com o conceito de banda com formação fixa; arriscar-se, expor-se a não gostarem

Agora e repetição

Temos acima algumas afirmações dos músicos a respeito do que é ser experimental que tratam mais propriamente de um modo de ser, uma forma de se fazer música, do que precisamente de um nome. “Inovar”, “explorar o desconhecido”, “não saber muito bem o que vai acontecer na hora”: essas afirmações parecem nos indicar que a experimentação pode ser pensada como uma prática ancorada no ‘agora’. Existiria um passado, referências da música mais claramente delimitada como “experimental”: historicizações às quais até mesmo os músicos recorrem quando falam dessa música de modo mais amplo. No entanto, achar-se experimental, sentir-se experimental, seria sentir-se no presente movendo, mudando. “Hoje em dia eu posso considerar que a gente é experimental. Antigamente a gente falava que era experimental, mas [...] eu não acho hoje em dia tão experimental, entende? [...]”, diz Manso.

Arrisca-se, do mesmo modo, uma relação possível entre o experimental e a juventude. Caetano Veloso, com seu filho Moreno, chamou músicos do Duplexx e Rabotnik, assim como Domênico e Kassin, para tocar no disco da Gal Costa. Ousou ao inovar o som cantado pela vocalista e foi assim visto como alguém com uma “mente jovem”. Talvez isso explique em parte por que Arto Lindsay, com quase 60 anos e um nome já consolidado no meio da experimentação, circula e trabalha com músicos mais jovens, da geração Quintavant. A “mente jovem” seria então um atributo daquele que experimenta.

Se concordarmos com essa afirmação, diríamos que a “juventude” aí simboliza o hoje. E o hoje onde moraria o experimental seria aquele onde reside a possibilidade de se ser algo que não é precisamente o que já é pronto “enquanto tal” (AGAMBEN, 1993). Ao que parece,

idealmente, ser experimental é ser “continuamente gerado pela própria maneira”, usando termos de Agamben. E ser a própria maneira aqui é não delimitar-se já assim, claramente como tal – aquilo que se assume como sendo já, ali, antes da ação. É ser o próprio movimento: ser tal qual. Nas palavras do autor:

O ser que não permanece na sua própria condição, enquanto tal, que não se pressupõe a si como uma essência escondida, que o acaso ou o destino condenariam depois ao suplício das qualificações, mas que se *expõe* nelas, é sem resíduos o seu *assim* – um tal ser não é acidental nem necessário, mas é, digamos assim, *continuamente gerado pela própria maneira*. (AGAMBEN, 1993, p.29 - grifos do autor)

Como já vimos rapidamente no capítulo dois, nessa música experimental a técnica não é desprezada, mas alia-se a uma aspiração primeira de se criar algo diferente: explorar o instrumento de um jeito interessante, sentir-se inovando, saber colocar ideias em prática. E é aí que se situaria a possibilidade desse “ser a própria maneira”: menos um domínio extenso da técnica – apesar de se exigir algum - que possibilitaria fazer qualquer coisa com o instrumento, e mais um domínio aprofundado, ligado a um ter uma forma sua de fazer. Os trechos abaixo, retirados de entrevistas, reiteram essa ideia:

Tipo, todo baixista profissional, ele tem um conhecimento bom de harmonia, ele tem conhecimento bom de leitura de partitura, ele tem conhecimento bom de, de... caminhada logicamente pelas harmonias. Eu não tenho isso. Isso é uma lacuna que eu tenho. Porque eu fiz um pouco de aula e depois parei, sabe? Então eu acabei usando um pouco essa falha, esse buraco, e trabalhando um pouco dentro disso, assim, para... Acabei criando minha própria forma de tocar. *Por mais que seja limitado, é uma coisa minha mesmo assim*. (Felipe)

E o Leo, muito mais do que ser baterista, ele foi também um ponto de referência, porque ele é um músico muito, só ele faz algumas coisas sabe? Aquele jeito dele de tocar, *só ele faz aquilo*. (Bruno)

O Arto não toca guitarra. Mas ele toca guitarra *do jeito que só ele toca*. Ele pesquisou aquilo durante a vida inteira dele para chegar naquele... naquele som, naquele estilo. (Estevão)

Tem músicos que devem me ver tocando e falar ‘pô, diziam que o Rafa era bom baterista, e eu tô vendo ele ali, esbarrando nota, e meio doido... não sei se ele é tão bom assim não’. Aí, sabe, na questão técnica. E ao mesmo tempo, *com o passar do tempo, esse mesmo cara vai falar ‘ah, tá, agora entendi. Ele tá criando um negócio novo, ele tá com uma proposta interessante’*, o que ele não tem de técnica limpa e sofisticada e apurada ele tem ali de raiz, de envolvimento. (Rafa)

A linguagem musical mais tradicional é em parte conhecida pelos músicos. Alguns estudaram mais, outros menos, alguns a dominam teoricamente, outros a tem viva na prática sem ter necessariamente passado por um estudo formal. Todavia, se eles rompem com essa linguagem ou buscam fazer algo diferente é com ela que rompem e não outra. Igualmente, quando utilizam ruídos e trabalham formas diferentes de tocar instrumentos, têm atrás de suas escolhas inúmeras práticas musicais que já recorreram a ruídos e a formas mais incomuns de

criar. O experimental é também, portanto, o lugar de uma história. Uma história feita de ‘agoras’ talvez, de tentativas de criar formas próprias e atuais de tocar, mas que também se consolidaram como ‘formas de tocar sendo experimental’.

Eu acho que *cada um faz da sua maneira*. Você conversando com as pessoas eu acho que você vai ouvir depoimentos muito diversos em relação a o quê que é experimentar, mas eu acho que todo mundo (pessoas do Plano B e do Quintavant) tem um pouco uma... esse, essa chama do “poxa, o que é que eu posso fazer aqui, é... para descobrir uma nova forma aqui: de tirar um som, de fazer uma estrutura de uma composição, de fazer contrastes com instrumentação (Bartolo)

Ser continuamente gerado pela própria maneira aqui, portanto, não poderia ser somente o lugar da novidade, mas também o da adoção de escolhas que se repetem. E isso se dá não somente porque há um constante diálogo com a linguagem musical já consolidada, que se soma a trabalhos com atonalismos, ruídos e formas menos usuais de tocar os instrumentos, mas também porque esse agora é lugar de repetição.

Como um exemplo paradigmático no contexto desta pesquisa, temos Arto Lindsay, que relampeja como o experimental vivo. Ele é o exemplo do que é ser experimental na cena do Rio de Janeiro. Citado por muitos, pois inventou sua própria forma de tocar guitarra, até hoje desconhece grande parte do modo convencional de tocá-la e continua tocando à sua própria maneira. Arto Lindsay é “gerado pela sua própria maneira” enquanto é hoje alguém que toca de um modo próprio, sujo, ruidoso. E também reitera esse lugar sendo mais de um mesmo seu em alguma medida. O experimental é então também o lugar daquilo que fica, daquilo que persiste como único não somente pelo novo do seu agora, mas também pelo que o agora carrega na sua repetição. Como reforça a fala de Felipe a respeito da identidade do trio musical do qual faz parte:

Então o que define hoje a identidade do Chinese, por exemplo, não são as músicas, são os músicos... é a pegada de cada um. Isso no nosso caso é bem peculiar porque eu acho que nós três tocamos de forma bem peculiar os instrumentos. Acho que isso define muito a identidade da banda. E isso tá ligado às nossas manias, às coisas que a gente se repete.

Imprecisão dos limites

Experimentar é, portanto, repetir e encontrar novos caminhos no hoje. Podemos pensar a fusão desses dois movimentos assumindo a existência de um pequeno deslocamento onde ambos se encontram. É o que a parábola sobre o reino messiânico, contada na versão de Benjamin e citada por Agamben pode nos revelar:

Os chassidim contam uma história sobre o mundo por vir que diz o seguinte: lá, tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há-de- vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro

mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente. (BENJAMIN apud AGAMBEN, 1993, p.44)

O que permanece como antes, mas um pouco diferente, tanto inova quanto não inova. E não é possível dizer: mudou este fragmento, e os outros permaneceram iguais. Não é uma questão de divisões. Não é, ‘algo mudou’, tampouco, ‘tudo permanece o mesmo, mas a casa rosa agora é azul’. É ‘tudo permanece o mesmo, mas ao mesmo tempo, um pouco diferente.’ É assumir que o ‘tudo’ de fato, parado, pronto, igual, fixo, nunca existiu. Ele foi, desde sempre, e sempre será, o tudo que era aquilo e o devir daquilo. O tudo que era presente e já tinha passado. O tudo que era e não era concomitantemente. O que há, portanto, é esse sutil deslocamento que “não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites” (AGAMBEN, 1993, p.45).

É a partir desse deslocamento sutil que nos será possível, a partir daqui, investigar a improvisação. Trataremos da improvisação como um modo de ser experimental e iremos, então, demarcar a experiência de execução ao vivo dessa música pensando-a frente aos limites mutantes do experimentalismo.

3.1.3 Improvisar

O que é improvisar? Tocar de forma mais solta; criar na hora em cima de temas ou estruturas; saber que não se sabe; deparar-se com situações não previstas e tentar fazer isso virar alguma coisa; lado experimental do processo de composição; solar em cima de uma música; buscar formas novas de tocar a mesma música; reagir, ouvir e se integrar: se tornar parte do que está acontecendo; adaptar-se ao que você tem; tentativa de fugir da harmonia; explorar timbres deixando a harmonia para segundo plano; todo mundo se embolando, de vez em quando saindo coisas incríveis, às vezes mó barulheira; aprender a respeitar o tempo do outro; não fazer repertório: chegar, tocar e sair tocando; fazer coisas legais, mas não ficar repetindo a mesma coisa o tempo todo, ir por outros cantos; buscar uma textura, e as pessoas vão somando; forma diferente de tocar; sair inventando qualquer coisa quando não se tem uma base; tipo conversar; estudo; a improvisação livre acabou virando um pouco uma estética; tocar o agora, não tocar nada pré-concebido, fazer música para aquele momento, para aquela situação; estar aberto para aquilo que te influencia musicalmente naquela época – seja um riff ou algo que remeta a um estilo ou gênero - surgir também na música que cria;

saber a hora de calar a boca; buscar novas dinâmicas; não prender o outro ao tocar (tom por exemplo)

Criar no momento e na interação

Das afirmações acima a respeito do que seria improvisar, notamos de uma forma geral que dois tipos de indicações aparecem: a improvisação como algo atrelado ao momento, na articulação entre a novidade, o criar no agora, e o que já se sabe (tocar o agora; não ficar repetindo a mesma coisa; estar aberto para o que te influencia); e a improvisação como algo que se ancora num determinado modo de se portar dos músicos como um grupo (respeitar o tempo do outro; escutar; não prender o outro; tornar-se parte).

A improvisação de modo mais amplo é uma prática que pode se dar em diversos contextos. Como bem diz um dos músicos “Cada um escolhe o que faz com a ideia de improvisação”. E, sobretudo, ela pode ocorrer na música tocada ao vivo, na prática e nos estudos em casa, e até mesmo estar presente em shows de canções ensaiadas – uma “pegada” diferente, um modo novo e seu de tocar é também um elemento de improvisação em um show “não” improvisado, destaca Bruno. No entanto, o que nos interessa aqui, é uma configuração especial dessa prática: quando ela se dá ao vivo, entre ao menos dois músicos e frente a um público.

Improvisar em grupo e ao vivo é precisamente a articulação entre os dois tipos de afirmação que notamos acima: criar para o momento e na busca de uma sintonia com os outros que tocam simultaneamente - consequentemente tendo o público algum papel aí. No primeiro sentido, devemos primeiramente romper com a crença na pura novidade para avançar. A palavra improvisação, assim como o “experimental”, traz em si uma carga do ‘novo’, do ‘inesperado’. Como diz Bruno, “o improvisado tá nisso. Você chegar lá e você criar uma melodia, criar uma coisa que você nunca fez, você tá criando ali na hora mesmo. Tem isso”. E Manso reforça quando afirma que “[...] é um lance que não vai se repetir mesmo. Ele tá ali, tá acontecendo naquele momento. [...] É uma parada que não vai acontecer de novo daquela maneira, você tá ali”.

Ao mesmo tempo, como já destacado anteriormente, experimentar, não é nunca inventar tudo do zero: é uma relação constante entre um agora, uma história e o que se repete. No caso mais específico do improvisado, de encontro ao que uma leitura apressada do termo poderia dar a entender – improvisar como um criar do nada, sair fazendo - os próprios músicos admitem

que nem a mais improvisada de todas as músicas parte do vazio. Como diz Marcos, “não existe isso de você sair tocando sem nunca ter pensado naquilo”. Bartolo reforça de outra forma: “Até não ter combinação nenhuma é uma combinação. Qualquer coisa que vá acontecer é uma combinação, mesmo que seja uma não combinação.” De modo mais geral, podemos destacar que nesse ‘não partir do zero’, impera uma relação da improvisação com a memória: e essa não somente dos músicos, dos acordos, das linguagens, das escutas comuns, como também dos instrumentos. Como já afirmou o compositor italiano Luciano Berio, “os instrumentos musicais ‘produzem sons que são tudo menos neutros [...] são depósitos concretos de uma continuidade histórica e, como todas as ferramentas e edifícios, possuem uma memória’ (BERIO, 2006, p.76 apud ZAMITH, 2008, p.514).

Sendo aqui o foco abordar a improvisação em dupla ou em grupo enquanto praticada frente a um público, iremos então circunscrever alguns aspectos dessa prática. No criar em grupo, buscaremos entender o que rege a troca entre os músicos. No criar para o momento, buscaremos entender que sons são aceitos como válidos ou não ali.

Pensar a improvisação na disposição acima indicada e frente aos limites mutantes do experimentalismo foi, aqui, de modo mais amplo, interrogar os músicos a respeito de sua prática, buscando entender o que ela era e o que não podia ser. Nesse sentido, a pergunta foi se transformando ao longo da pesquisa, até chegar à sua forma final.

Do erro ao funcionamento

Desde o início busquei encontrar algum modo de delimitar a improvisação na configuração então destacada. No entanto, o caminho que originalmente me propus a seguir para entendê-la foi desviado ao longo da própria pesquisa. Esperava encontrar uma solução a partir daquilo que supunha atrelar-se ao que a improvisação busca não ser. Sendo mais clara, pensava no erro. Julguei que indagar os músicos a respeito do que era errado em cada improvisação me ajudaria a delimitar com mais precisão o que era, ao menos idealmente, aquilo que pretendiam fazer. Esse foi o método intuitivo e ingênuo que guiou minhas indagações iniciais.

O que seria errar nessa música? Quase sempre quando perguntados sobre o bom e mau improvisado, sobre os acertos e erros no que faziam, sobre com quem tocar ou não, os músicos desviavam-se da denominação rígida do erro. Por vezes a aceitavam, mas sempre titubeando ao delimitar o que de fato seria esse errar. Sendo a improvisação aqui música experimental,

poderíamos dizer que aquele que experimenta erra? Aquele que improvisa erra? A resposta se revelou um sim. E a resposta também se revelou um não. Sim, sendo o erro não propriamente um erro, mas algo que só existe em cada contexto musical – o que até então foi definido, que acordos e estruturas todos sabem que devem ser repetidos, até onde se pode ir. Não, pois esse contexto possui demarcações menos rígidas do que aquelas da música não improvisada e a linguagem musical tradicional: errar não é necessariamente sair do tom, esquecer a melodia ou fazer ruídos, mas algo que se definiria ali, entre aqueles que tocam.

Como as respostas contrastantes no parágrafo anterior sugerem então, a ideia de “erro” acabou revelando não ser uma boa chave para pensar o improviso. Errar não poderia ser propriamente errar, pois não existiria, ao contrário, algo já certo ali. O erro no sentido positivista dos certos e errados, dos fins, dos fechamentos não havia de me servir então. Tratava-se de algo diferente. É isso que reitera a fala de Bartolo: “[...] Eu acho que se você lê como erro, você lê como ‘ah, a música não aconteceu’, mas ela tá acontecendo. Então para mim me parece mais vantajoso você não ler o erro, você ler uma nova possibilidade, sabe?”

Tratava-se, portanto, não de algo certo ou errado, mas de um processo, um acontecer. Teria então que encontrar outro caminho para entender a improvisação. Nesse sentido, uma expressão pareceu naturalmente indicar uma possibilidade. Espontaneamente, e em momentos diferentes, os músicos diziam “isso funciona” ou “isso não funciona”. Por conveniência e por ser uma expressão mais flexível do que a categoria do “erro”, optei então por me apropriar de tal ideia. Tratar-se-ia de um funcionamento aqui em jogo: uma música que “funciona” ou “não funciona”. E essa música parece funcionar não por ser boa ou má, por ser ‘certa’ ou ‘errada’, não por ser mais ou menos música, mas, sobretudo, por acontecer. Como disse Bartolo, o importante é que ela esteja “acontecendo”. Será deste “acontecer” que retiraremos a questão central para pensar os limites dessa prática.

A figura limite do funcionamento: qualquer coisa

Acho que a partir de um ponto não tem muito erro. Tem coisas que podem soar muito estranhas talvez. Que você vai falar: ‘ahhh, caralho, que coisa estranha’, mas foi o que aconteceu naquele momento, aquele momento foi uma coisa estranha, né. Foi aquilo que aconteceu. Então talvez não seja um erro, mas *um acerto diferente*. (Estevão)

cara, é tão tranquilo, porque pode não funcionar e o improviso pode ir para cima de você também. Como é uma coisa dinâmica, eu acho que não.... eu penso mais em *tipos de improviso* e tipos de resultado do que em erro e acerto. (Marcos)

Esse tipo de coisa *não tem erro, mas tem o que pode melhorar*, né? Nesse caso, em improvisação principalmente a [...] gente pode melhorar nessa parada: não tocar o

tempo inteiro, tentar ouvir o outro, dar espaço. Porque essa parada é foda mesmo.
(Manso)

Notamos nos depoimentos acima afirmações relevantes a respeito da improvisação: nela não existem erros, mas diferentes acertos; não existem erros, mas ela pode ser de diferentes tipos; não existem erros, mas há nela o que pode ser melhor. Estamos aí diante de duas constatações. Uma delas é: apesar de não haver erro, existem diferentes modos de funcionamento. Ou seja, o acontecer da improvisação aqui abarca necessariamente a variação: a música pode funcionar de diversos modos, trata-se de funcionamentos diversos. Já a segunda constatação nos faz voltar a uma afirmação já acima citada e encontrar um ponto que será central para nossa busca.

Na música experimental “vale tudo, só não vale qualquer coisa”, disse Rafa. Temos então, aqui, uma música que pode funcionar de modos diversos, mas ainda assim não pode ser qualquer coisa. No entanto, na dinâmica dos “diferentes acertos”, *o que seria qualquer coisa?* Essa é a pergunta que buscaremos responder a partir daqui.

A qualidade da conversa

Quando perguntados a respeito de qual show seu acharam melhor, ou quando sabiam se algo funcionava ou não, os músicos muito comumente recorriam a respostas difíceis de capturar por alguém externo a sua experiência de criação em conjunto. Eram afirmações não atreladas a regras ou códigos que eu compartilhava, mas que correspondiam a uma lógica interna: “você consegue perceber”, disse Felipe, ou “eu não sei exatamente explicar, mas eu consigo sentir perfeitamente, se tá rolando um qualquer coisa, aí eu paro de tocar.”, disse Rafa, “é uma parada muito de sentir mesmo. Você sabe quando uma parada funciona e quando uma parada não funciona”, disse Manso. Afirmações como essas entravam em um regime que claramente fugia à minha possibilidade de compreensão. Afinal, eu não sendo um deles ali tocando entre os outros ao vivo, não teria como “sentir” isso. No entanto, soube assim que se tratava de algo que sentiam, que acreditavam perceber. Daí então, supus poder capturar o que seria “qualquer coisa” para essa música a partir de um lugar que tratasse dessa dinâmica interna. E, mais uma vez, um termo recorrente nos discursos dos músicos indicaria um caminho:

Cara o bom improviso eu acho que ele se faz de...na hipótese de ser um improviso coletivo, eu acho que ele vai se fazer a partir do bom entrosamento das pessoas, *da qualidade daquela conversa*, sabe, entre os músicos. (Bartolo)

A “qualidade daquela conversa”: “Um show bom é um show que você conversa, um show que você dialoga com os outros músicos”, também diz Bruno. “Eu acho mais interessante, pelo menos para mim é mais rico o improviso quando as pessoas tão todas se ouvindo, sempre dialogando”, diz Marcos. Temos aqui um bom show de improviso sendo comparado à conversa, ao diálogo.

Essa figura, tendo surgido como uma categoria recorrente entre as falas dos músicos sobre a improvisação, nos aponta algumas direções importantes que não podemos ignorar. O improviso aqui pode ser o improviso livre, aquele que dispensa estruturas do começo ao fim. Pode ser também o improviso em partes já acordadas pelos músicos, ou com alguns parâmetros já definidos. Pensando como uma conversa, diríamos que nesse caso os parâmetros direcionam levemente isso que ali se dá. Eles são algo já estabelecido com o qual todos os músicos têm que interagir, e que, em alguma medida, já provoca alguns encontros entre o que eles fazem em conjunto – de modo similar a um assunto sobre o qual todos decidem discutir em uma mesa. No entanto, ainda assim os caminhos possíveis são diversos. E os riscos de se fazer ‘qualquer coisa’ continuam latentes. Como já havia indicado Costa, também utilizando a analogia da conversa em sua tese sobre a improvisação musical:

Na improvisação tudo se desenrola como uma conversa em que vários assuntos despontam dependendo do roteiro de improvisação ou do modo de jogo que se tenha criado e ao sabor de atos constantes de relacionamento entre vários elementos e componentes. É um agenciamento muito complexo e diversificado. Uma rede de relacionamentos, uma cartografia, uma geografia que é desenhada a duas ou mais mãos dentro de um plano. [...] Na conversa não existem regras pré-existentes; o que existe é uma forma de relacionamento entre os participantes que acaba desenhando os rumos da conversação. (COSTA, 2003)

“uma forma de relacionamento entre os participantes que acaba desenhando os rumos da conversação”. A afirmação de Costa nos é útil aqui. Isto porque, se a analogia com a conversa surgiu naturalmente entre os músicos, e se trata-se sempre de algo que eles “sentem” ou “percebem” que funciona melhor ou pior, estamos de fato no regime da relação, no regime da “qualidade” dessa relação. Pensar como conversa também é uma chave interessante, pois possibilita uma analogia com o criar no momento, para o momento - que também vimos ser aspecto relevante da improvisação aqui. Podemos assim, na tentativa de circundar o que seria ‘qualquer coisa’ no presente de troca e criação da improvisação, pensar no que move essa conversação: como os músicos delimitam quem participa dela, e como deve se dar essa participação.

3.1.4 Funcionamento da conversação

Lembro do que Fátima do Plano B me falou hoje: sobre o improviso feito por uma banda que já se conhece há três, quatro anos, não poder mais ser visto como improviso. Radicalismos à parte, ela tem um parcela de razão. Teve um momento ao longo do show hoje, por exemplo em que o ar condicionado do lugar começou a fazer um barulho alto e constante, como se fosse uma vibração contínua. Como o som estava mais intimista, mais 'baixo', esse barulho do ar condicionado foi algo que se destacou um pouco. Algumas pessoas do público começaram a olhar para a máquina, na parede da sala. Em um determinado momento vi que o próprio Estevão olhou para o ar condicionado. Na mesma hora eu pensei: ele vai fazer um som para interagir com o ar condicionado, ou imitar seu som com um barulho sintético similar. E não deu outra. Passados alguns segundos, Estevão - que antes de notar o ar estava quieto, encostado na parede e observando os amigos tocarem - foi para sua mesa e gerou um som contínuo, como uma vibração, que não era igual ao som produzido pelo ar condicionado, mas claramente estava dialogando com ele. Na mesma hora eu pensei: se eu, que não estou acostumada a tocar com ele, mas tenho acompanhado seus shows, consegui, baseada no pouco que conheço dele e do que costuma fazer musicalmente, antever o tipo de som que ele ia produzir, imagina um músico, como Manso ou Bruno, que o conhece desde pequeno e toca com ele há anos? (campo, 06/06/2012)

Você começa... você é muito amigo das pessoas, você conhece, você sabe meio... você sabe o que esperar das pessoas. É tipo conversar. É... né? Você tá ali, conversando, com seus amigos, fazendo uma coisa que você faz há bastante tempo. Tipo jogar futebol. Não sei se é um exemplo muito bom, nem jogo tanto futebol. Mas é um lance de time. Banda é time. Total. Tem que jogar junto. (Estevão)

[...] padrão eu acho que é uma palavra meio ruim. Acho que a gente já tem uma familiaridade com os gestos que outro vai fazer, entendeu? Quando ele faz assim eu já sei que ele vai atacar então eu posso atacar junto com ele, eu posso atrasar o ataque ou eu posso fazer uma outra coisa, mas eu já sei o que ele vai fazer. (Marcos)

E aí hoje em dia, tá, o quê que acontece. Eu como toco desde sempre com o Renato, a gente já tem uma linguagem própria. A gente não precisa fazer muita coisa, assim. Já dá para perceber o que outro vai fazer, sabe, em certos momentos. (Felipe)

Afinidades e misturas

“É uma coisa de afinidade mesmo você trabalhar com música. Você afina. É uma afinação mesmo de personalidades assim, que você mostra na música, tocando.”. Nessa fala, Bruno se refere ao trabalho musical em geral – seja na música experimental, seja naquela mais pop ou no MPB consolidado. No entanto, o fato desse aspecto ser relevante para qualquer conjunto de pessoas que toque junto, não necessariamente implica que tal variável deveria ser ignorada no caso da música experimental aqui investigada. Pois se sim, há de sempre haver uma afinidade entre os músicos para que toquem juntos da melhor forma possível, há também de se admitir que o quanto menos apega-se a parâmetros claros e precisos, a movimentos já estrategicamente ensaiados, mais essa afinidade pode ser posta em cheque no fazer musical. A interação passa a ser matéria central daquilo que se faz. Como reforça indiretamente a fala de Felipe abaixo.

Então, por exemplo, a gente foi tocar em Vitória e o palco era imenso, sabe? A gente fez questão de arranjar as coisas de forma a estar os três de frente para o outro e se ouvindo. Por que imagina, eu vou improvisar e não consigo ouvir o Marcos direito? Eu não vou interagir com ele. É diferente de você tocar uma música pronta: eu já sei o que ele tá tocando lá, eu não preciso nem ouvir direito. (Felipe)

Sabemos que uma conversa muito frequentemente pode se dar entre pessoas que muito se conhecem, ou até mesmo um grupo que se encontra com frequência para conversar. No caso dos grupos do Rio que trabalham fortemente com a improvisação com os quais lido aqui, muitos dos integrantes afirmam que quanto melhor se conhece o outro, mais fácil fica de prever para onde caminhará a música. É o que sugerem as falas de Marcos, Felipe e Estevão citadas no início desta seção. Já no caso de um encontro com músicos aleatórios que não tem um projeto juntos para improvisar, uma afinidade súbita também seria possível – assim como pessoas que mal se conhecem e desenvolvem simpatia uma pela outra a partir de um simples diálogo. Como comenta Rafa: “Quando não tem combinação nenhuma, partitura nenhuma, ideia nenhuma, e aí você do zero começa a tocar, o entrosamento é a base de tudo, né? Agora você pode fazer isso com músicos que você nunca viu, e pode rolar, assim como pode não rolar”. No entanto, como Felipe conta de suas experiências de improvisação no Plano B, também se correria assim o risco do choque ser maior:

[...] então isso gera um choque grande. Porque você não tá acostumado a tocar com aquela pessoa, não sabe o que ela vai fazer, para onde ela vai, e... e essa questão que eu te falei de não parar de tocar, isso é latente em todos os casos de improvisação lá. Porque todo mundo quer tocar o tempo todo, sabe? Seja lá por que. Porque tá nervoso ou porque acha que tem que ser assim, e isso não funciona. (Felipe)

Apesar da combinação entre músicos no contexto dos grupos estudados aqui não chegar ao aleatório, como no caso da experiência de Felipe no Plano B, muitas vezes os grupos se misturavam com outros e convidavam amigos e músicos para tocar com eles. E trazer outros para um terreno em que todos já se conhecem bem também poderia ser uma oportunidade interessante. Existe o lado bom de toda abertura ao “choque”, diz também Felipe, complementando as suas reflexões sobre a sua experiência com improvisação: “[...] é muito positivo a gente também do Chinese estar tocando com outras pessoas. Seja dentro ou fora do Chinese”. Tocar com pessoas diferentes também te força a fugir das suas “manias”, ele afirma. Em sentido similar, Bartolo diz que é interessante ter uma pessoa nova tocando junto, que é como botar mais alguém no “papo”, e explica: “Você vai continuar falando as coisas que você quer, você vai continuar sendo você, mas você vai ter um outro, uma outra pessoa interagindo com você, com a outra e com todas, então gera novos paramentos de variação do que você tá fazendo”.

Gerar “novos parâmetros de variação”: cada músico, então, afeta a qualidade da conversação. E talvez calculando em parte essa possibilidade, os músicos dos grupos estudados aqui não simplesmente convidavam qualquer outro para tocar com eles. Havia sempre uma escolha e algum grau de planejamento para essa interação. Escolha que poderia ser guiada por aspectos diversos. Zenícola, por exemplo, quando perguntado sobre o que determinaria as preferências para aqueles que participam em shows com o trio ou parte de seus integrantes, afirmou: “Vai por afinidade pessoal, e por afinidade musical. É sempre uma mistura das duas coisas. [...] não necessariamente vai ser a estética que vai ditar”. E sobre essa interação, Rafa fala de um acreditar no músico que está tocando junto, e num entrosamento, que deve ser fruto de algo que já foi compartilhado com esse outro:

O segundo passo seria você acreditar no músico que tá tocando com você e você ter entrosamento com esse músico. Por isso, quando são muitos músicos, você tem que ter entrosamento com todos aqueles músicos: uma história para contar, vários shows que você já fez com ele, outros trabalhos que você já tocou, vários papos que você já teve, vários discos que você já ouviu, várias referências em comum. Às vezes você manda uma referência que tá num disco que você ouviu junto e aí o cara sabe que aquilo é uma brincadeira, uma piada interna, aí o cara vai também...

Entre exemplos de interações entre músicos de projetos diversos, podemos citar o show que CCP e Duplexx fizeram juntos em junho de 2012. O show da dupla e do trio ocorreu ancorado na proposta de improvisação, no entanto os músicos fizeram três ensaios antes da apresentação para avaliar como lidariam com a peculiar mistura de seus instrumentos: duas baterias, baixo, duas guitarras e eletrônicos. Diversos shows de Rabotnik também trabalharam com convidados e, especialmente no modelo de quarteto duplo, com muitos deles. Ali, algum planejamento vinculado ao tipo de timbre que se desejava agregar àquele todo também existiu:

A gente gosta de não planejar o que a gente toca, de não ter músicas, de não ter algo já concebido, mas esse planejamento de organização, de como vai ser feito, já é em si um planejamento do que pode resultar, né? Você fazer uma combinação de músicos, você combinar tais músicos, e colocar tal banda de cada lado, de tal jeito. É meio que usar o músico como um elemento mesmo. A gente chama um músico e a gente sabe que vai mudar algum lance, e o músico que tá espelhado do outro lado também muda de acordo com o músico que tá tocando junto com ele. (Manso)

[...] uma coisa que me influenciou muito foi que uma noite eu toquei com o Calado e na outra eu toquei com o Rafael, na mesma banda como baterista do meu lado, né. E são músicos completamente diferentes né, que lidam com a música de uma forma diferente, têm uma forma de tocar. (Bruno)

“A gente interage com os músicos que a gente gosta.”, diz Manso. E em outro momento afirma: “E é sempre diferente, mas a gente chama sempre alguém que tem uma abertura com a linguagem, assim, também.”. Ainda que seja difícil delimitar o que seria essa

linguagem, fica claro então que está sempre em jogo uma afinidade entre os músicos – estética ou pessoal – e um entrosamento, assim como a disposição para lidar com a possibilidade dos “choques”, do “rompimento das manias”, das “variações”.

Escuta

Qual músico tá improvisando com você faz toda diferença. Porque às vezes cai no qualquer coisa, entendeu? Às vezes você junta vários nomes e aí vai improvisar e fica ‘tô aqui no meu barulhinho, você tá aí no seu’. (Rafa)

A qualidade do improviso está sempre em jogo em função de seus participantes. Improvisar em dupla, trio, quarteto ou com quantos participantes sejam é estar conversando com outro(s). E desse outro com quem se toca, espera-se mais do que afinidade, mas também uma disposição para ouvir. Seja o caso de um músico com quem se toca há anos ou alguém novo, aquele que não escuta é visto como um egoísta, ou um “chato”, como nas palavras de Bartolo abaixo:

[...] quando você vai tocar com uma galera [e] o cara é mó chato assim, o cara não escuta ninguém, tá ali mandando brasa nas ideias dele, parece que tá um.... sabe? Uma coisa muito vaidosa e acaba ficando fechado em si mesmo, e aí se você não se identifica com aquilo, você vai acabar não querendo dividir aquele negócio. Que nem você não vai sair para tomar um chope com uma pessoa que você acha uma chata, que vai ficar falando um bando de coisa que não se identifica com as suas coisas, e que você não vai conseguir transmitir suas ideias e fazer uma troca. É bem parecido. (Bartolo)

Uma disposição para a troca: espera-se daquele que improvisa em grupo aqui que esteja pronto para aquele momento de interação. Esse músico proporá caminhos, é certo, mas também deverá saber seguir aquilo que os outros propõem, e isso só fará aquele que escuta. Nesse sentido, o número de pessoas que se reúne para criar a música em conjunto também oferece desafios diferentes. Interagir com dois ou com cinco – conhecidos ou desconhecidos estes sejam - não pode ser o mesmo. Como diz Marcos, “Improviso é atenção” e “quanto maior o grupo mais atento você tem que estar, eu acho, pelo menos tentar ficar mais atento. [...] se você se preocupa em escutar o que tá acontecendo, você vai sempre seguir um caminho novo, agora se você não escuta, você vai cair sempre nos mesmos lugares”.

“calar a boca”

[...] achar que tem a obrigação de estar tocando o tempo inteiro [...] acaba criando uma certa futilidade. É que nem um monte de bêbado numa mesa de bar. Cada um fica falando mais alto que o outro, achando que estão conversando e não estão conversando nada. O cara tá falando sozinho, berrando, e ninguém entende nada, e o resultado final é caótico. (Fernando)

Como já vimos, na improvisação, por existirem em menor grau partes definidas para cada um tocar e papéis menos claros do que na música composta e ensaiada, é essencial que o músico tenha especial atenção ao que os outros falam com seus instrumentos, que escute. É dessa escuta que ideias interessantes e propostas de caminhos podem ser percebidas, seguidas ou rompidas. É também dessa escuta que deve ser feita a escolha dos momentos de silêncio do improvisador: não se deve ficar tocando o tempo todo.

Uma das falas mais recorrentes entre os músicos é: é essencial na improvisação saber a hora de “calar a boca”, de ficar em “silêncio”. É importante dar espaço para a música “respirar” e por vezes somente escutar. Também aí a situação assemelha-se a uma conversa em que se todos falarem e ninguém se escutar, nenhum assunto proposto é continuado e temos somente o caos, como disse Fernando do Plano B.

Aquele que cala durante a feitura de uma música improvisada está escolhendo acrescentar o seu silêncio àquilo que está sendo construído. Está querendo dar espaço para os outros músicos tocarem e interagirem de outras formas. “Você não tocar é tão importante quanto você tocar [...] Eu decido não tocar, alguém decide não tocar, tá rolando uma dinâmica de trio ali, então a galera que não tá tocando tá dando espaço para a parada vir a rolar daquele jeito, uma dinâmica daquela galera”, diz Manso. Felipe reitera de outra forma:

o que é mais importante na improvisação, para um improvisador, sei lá, ser considerado um bom improvisador, é a mesma coisa que dita um bom comediante ser um bom comediante, que é saber calar a boca. Então se você tem cinco pessoas numa banda, e nunca nenhuma das cinco para de tocar em nenhum momento, a coisa fica chata, não respira.(Felipe)

Instrumentos e preparo

Conversa até aqui é relação. Tratamos aqui de uma conversa instrumental, e, para esta, deve haver não somente músicos, mas também instrumentos, máquinas, ou engenhocas com os quais estes produzem sons. Os instrumentos são as ferramentas com as quais boa parte da interação ali se dá. E é também a partir do que o músico consegue produzir com os instrumentos que se delinea o funcionamento da troca. Como diz Bartolo, “Se ele [o improvisador] vai saber linguagem musical, se ele não vai saber, acho que pouco importa. [...] Não é assim, ‘o cara tem que ser um gênio’, sabe? mas, pô, se o cara não tem aptidão nenhuma para se comunicar por som, se ele for fazer isso vai ser um desastre”.

Comunicar-se por sons, aqui, é extrair sons fruto de uma relação com os instrumentos. A capacidade daquele que improvisa de se comunicar através desses sons parece estar sempre em jogo. Qualquer um pode improvisar? “Eu acho que qualquer um pode improvisar, mas eu

acho que o cara tem que se relacionar com aquilo e conseguir levantar uma coisa daquilo. Ele tem que trabalhar”, diz Bartolo.

O músico deve, de certo modo, conhecer o objeto com que toca, saber que sons pode e consegue produzir. Estevão toca o clarinete “que nem matando um bicho”, sabendo que não pode ir além disso, pois é só isso que sabe fazer com o clarinete: “Você tem que pesquisar... eu não toco clarinete, mas eu posso tocar um pouco daquele clarinete que nem ‘matando um bicho’. Aí aquilo é um timbre, é uma linguagem para aquilo ali”. A resposta de Estevão a respeito de sua relação com clarinete parece nos indicar que a questão não é aquele som ser ou não um barulho, mas o fato dele saber que é aquele barulho que pode produzir com o instrumento. Despontaria daí o ideal de se saber o que se quer com aquele som que se gera: e só aquele que conhece suas próprias possibilidades pode querer com essa clareza. Exigir-se-ia, assim, um domínio das ferramentas sonoro-musicais, o domínio de uma “linguagem” e um reconhecimento das próprias limitações.

Para alguns, a aptidão para comunicação por sons, só pode se dar para aquele que já tem algum “universo sonoro”: algo que oriente as escolhas, algo ligado a escutas prévias, a ensaios e experimentos já testados, incorporados, investigados. Sobretudo quando a proposta é uma improvisação não idiomática, como é o caso do experimental do qual tratamos - que não é atrelado a um gênero ou estilo musical específico.

eu acho que isso é uma coisa que existe no imaginário das pessoas, que o improvisador é um cara que faz gig e aí de repente fala “vamos improvisar” e aí o cara aparece lá e faz umas... pô, Stockhausen cara, o cara estudou a vida inteira, todos eles, pô, o Cage, a galera tá estudando direto, não existe isso de você sair tocando sem nunca ter pensando naquilo entendeu? Só se você, tudo bem, ‘eu toco choro, vou fazer um improviso no estilo do choro’, aí eu vou consigo fazer, porque eu sou dessa área. Agora, ‘eu toco choro, eu vou fazer um free’? Cara, não vai rolar. [...] existe um estudo, não tem como. (Marcos)

Existem, portanto, preparações para o improviso que se relacionam com uma preocupação com o que seria ou não seria qualquer coisa ali. Seja através de estudos em casa, de pesquisas sonoras, escutas de discos, e até mesmo na prática do instrumento em outros shows não-experimentais - onde pode-se estar entrando em contato com algo que possa se reutilizar em um momento de improvisação.

Eu tô sempre pensando, em todos os trabalhos que eu faço eu acabo pensando coisas que seriam para o meu trabalho, que seriam para o Rabotnik, que seriam para uma parada solo minha que eu vou chegar, vou fazer e vou inventar e tal. (Rafa)

Podemos sumarizar o que temos até aqui a respeito de quem participa da improvisação e como os próprios músicos esperam que essa participação se dê. A interação se dá entre amigos, pessoas com quem se tem afinidade, pessoas com “abertura para aquela linguagem”.

Em termos da postura esperada do improvisador, o ideal é que toda participação numa improvisação coletiva se dê na busca por comunicar-se com os outros, no “entrosamento”. Busca que se revela na escuta, nos silêncios e nas constantes escolhas. Como resume Bartolo, “Eu acho que tocar música em grupo é um exercício de você aprender a se colocar, escutar o outro, saber onde você pode entrar com uma coisa que vá servir àquilo ali que tá acontecendo...”. Nisso, também vimos, está em jogo a relação daquele que toca com os seus instrumentos, no que pode e consegue produzir com eles, e como isso que faz relaciona-se com o que os outros fazem com outros instrumentos.

3.1.5 Potência e impotência da música

O som não qualquer

Vimos que nos diferentes modos de funcionamento, lidamos com variados tipos de conversa. Variados tipos de relação, que se dão na produção de sons e silêncios. Sons que podem ser ruídos, notas, timbres, o que seja. Sons que podem ser produzidos até mesmo por um clarinete que o músico pouco sabe tocar, mas que não podem ser “qualquer coisa”.

Buscaremos agora investigar esses sons que são gerados ali: até aonde podem ir. Nesse sentido, pensando a improvisação não somente como um processo de criar ‘em grupo’, mas também ‘para o momento’, talvez à primeira vista não estranhássemos o fato de, de modos diversos, surgirem em falas dos músicos afirmações a respeito do perigo da repetição desses sons. Entre alguns exemplos:

Então a tendência, que eu sinto assim, é de ter isso meio vivo assim, sabe? Ir mudando, quando eu sinto que aquele assunto tá próximo de se esgotar, ou não tá trazendo tanta, tanta... densidade assim nas coisas que a gente tá fazendo, sabe? *Eu procuro fugir um pouco disso: de me sentir repetindo.* É super difícil isso, assim. (Bartolo)

Antigamente eu ficava soltando uns samplers no ipod [...] usei da primeira vez e ficou foda assim, sempre que tentava usar de novo e achava que ia rolar aquele momento de novo, nunca rolou. Então eu sempre usei os samplers uma vez só assim, porque eles rolavam uma vez só. E assim, eu não tô falando assim: caramba, não me repito. Mas eu tento que a parada para mim se mantenha interessante mesmo. Que eu esteja tocando e que sinta que eu esteja andando, e que eu esteja em algum território que seja novo para mim também, assim, entendeu? *Que aquele som seja novidade para mim, que eu mesmo não saiba o que vai acontecer naquilo.* Para mim é muito mais legal do que o seguro. (Manso)

Às vezes você não consegue ser criativo o tempo todo, então tem momentos que você... é como se você tivesse uma carta na manga ‘eu tenho aquele negócio que eu faço que eu sei que funciona. Vou fazer aquilo agora’. Isso eu não acho legal. Esse é o aspecto que eu não acho legal das manias dos músicos. [...] *não é positivo, é você apelar para uma coisa que você sabe que funciona numa hora que você tá sem imaginação.* (Felipe)

O risco de fazer algo que já se sabe que “funcionaria” em determinado contexto; a tentativa de se fugir da repetição; a busca por novos territórios. Poder-se-ia assumir que a repetição, sendo algo que aparentemente se evita, é em dada medida o que soa inadequado na improvisação aqui: o “qualquer coisa”. No entanto, não somente já vimos que delimitar novidade e repetição na improvisação é algo impossível - pois todo novo carrega repetido e vice versa -, como por vezes também é precisamente no que os músicos chamam de “repetir”, que algo se dá. Como conta Rafa: “Às vezes vem uma ideia e aí eu repito aquela ideia, aí o cara sacou que eu tô repetindo, aí aquilo vira um ciclo. Depois a gente viu que aquilo já rolou, as pessoas já pegaram aquela ideia, a gente já vai para outra”. Isso que aqui ele chama de “repetição” é também, portanto, um facilitador da interação. No mais, assim como o cômodo, o já sabido, o que já funcionou bem em um contexto, ou a “carta na manga” nos termos de Felipe, não necessariamente funcionará bem no agora, também não deve ser todo “novo” a operar bem: caso contrário, não haveria uma preocupação tão clara com a conduta do improvisador, como vimos na seção anterior.

Como alternativa à ideia de repetição, poderíamos então recorrer ao que até agora vimos para definir o som ‘qualquer coisa’, ‘qualquer nota’. Sabemos que o improvisador, para não fazer qualquer coisa enquanto em grupo e lidando com instrumentos, opera em um limite delicado entre o que sabe que pode fazer e até aonde arrisca para gerar um som que se comunique com os outros. E, ao que parece, um dos grandes reguladores disso seria a atenção ao que os outros músicos produzem, somada à relação de intimidade com o instrumento que toca. Como disse Marcos mais acima, “se você se preocupa em escutar o que tá acontecendo, você vai sempre seguir um caminho novo, agora se você não escuta, você vai cair sempre nos mesmos lugares”. Aí, a novidade é na verdade o som gerado sendo fruto da escuta, da atenção, e não o novo em si. Do mesmo modo, no exemplo de Rafa logo acima, a repetição parece funcionar precisamente porque é feita para aquele momento e é algo que o outro músico capta. Funciona não por ser uma “carta na manga” nem por ser novidade, mas porque os outros “captam”.

A atenção desponta até aqui como peça-chave para a improvisação. Atenção como um desejo de estar ali, fazendo, mas também um querer algo com suas escolhas - seja algo que já se sabe e com o qual se busca algum caminho sutilmente diferente, seja algo que se arrisca no momento. O som “qualquer coisa” poderia ser, portanto, aquele não atrelado a essa atenção, e, talvez, mais especificamente a um termo que sumariza a ideia do estar presente, atento e

também desejando: intenção. Como diz Rafa, a expressão “vale tudo só não vale qualquer coisa”: “sintetiza essa coisa né, de você poder...você pode fazer qualquer coisa, mas o aleatório também... aí perde. Ou seja, tem que ter uma intenção e aí vale tudo de fato”.

Com a ideia da intenção teríamos uma resposta possível, fugindo da falsa dicotomia novo/repetido. Como na conversa o problema poderia não ser o fato de se usar frases ou palavras que já se usou ou frequentemente se usa, mas sim um falar para o nada, um falar sem intenção de integrar aquele presente e aquela troca, na improvisação o problema se repetiria. No entanto, essa resposta ainda não é satisfatória. Algo além da intenção parece estar sempre em jogo ali.

Escape

Já sabemos que não é só de coisas que servem ao que acontece que se faz a improvisação. Como reforça Bartolo: “Desencontros, ruídos de comunicação que podem acontecer muito facilmente quando tá todo mundo interagindo, fazendo sons e se comunicando por uma linguagem não verbal, estritamente sonora, musical”. Esses desencontros podem ser novas chaves para a música sendo criada ali - “você tá sempre arriscando, só que os riscos, eles são pescados pelo outro músico e aquilo se transforma”, diz Rafa -, mas podem também não ser pescados e permanecerem parte da música daquele jeito.

Haverá sempre desencontros. E isso é fruto da intenção dos músicos, mas também não é. “Que aquele som seja novidade para mim, que eu mesmo não saiba o que vai acontecer naquilo. Para mim é muito mais legal do que o seguro”, disse Manso. Quando Manso arrisca um som que não sabe “o que vai acontecer naquilo”, mas sendo fruto de um desejo seu, isso implica que necessariamente o som funcionará ali? Não. Se o fosse, ele mesmo não chamaria isso de algo “inseguro”. Intenção, atenção, escuta, desejo: são termos que remetem sempre para alguém que faz, para uma espécie de controle. No entanto, esse controle não convence.

Eu tô tentando [...] levar sempre uma parada que eu não possa controlar direito, assim, que eu não saiba o que vai acontecer. A mesa ligada no *input*, sabe? A saída da mesa ligada na entrada da mesa, ela realimenta e gera um monte de ruído, mas é muito aleatório, assim. É um negócio que você pode até aprender a mexer ali na coisa, que você sabe mais ou menos como funciona, mas dependendo do dia, dependendo da energia, dependendo de tudo, vai mudando. (Estevão)

No último show que a gente fez do Rabotnik duo foi até maneiro, eu botei um timbre lá para começar, mas tava uma chave que tava errada, veio um outro som, eu me surpreendi, mas aí foi muito mais maneiro... (Manso)

Estevão e Manso nos apresentam acima experiências de criação sonora que trazem elementos para além do controle. A chave “errada” de Manso era “errada” pois não estava

ligada por conta de uma escolha do músico. No entanto, ainda assim, aquilo funcionou. Funcionou fugindo da intenção. Estevão opta por levar equipamentos que em dada medida ele sempre “não saiba o que vai acontecer”, que permitam que o próprio contexto em que se insere ao tocar fale também por si através desse som: a energia, o dia, o espaço. Nesse sentido, ele se alia diretamente ao experimental, tal como John Cage o definiu nos anos 50: operações musicais cujo resultado não é previsto. Ele escolhe, tem a intenção de fazer isso, de levar um instrumento que não controla, no entanto isso quer dizer que os sons que gerar vão funcionar? Não.

Por mais que a atenção, a escuta, a presença, ou o desejo, possam circundar essa experiência, algo sempre escapa. E em dada medida os músicos colocam-se ali para isso: para que escape. Um músico produz um som involuntariamente e aquilo funciona. Um não entende o outro, há um desencontro, mas ainda assim aquilo pode gerar novos caminhos para a música. Um músico atento, escutando, desperto, produz um som que deseja produzir, mas esse som não necessariamente funcionará. Os outros músicos podem emitir outros sons que não funcionem com aquele ali. Um músico se coloca ali, disposto a criar com uma máquina que gera sons que fogem de seu controle, aquilo pode ou não funcionar. E como no exemplo da chave de Manso logo acima, é também às vezes precisamente na fuga a algo intencional, que o som que é gerado pode funcionar bem. Como diz o mesmo Rafa:

E aí eu fico procurando assim, procurando qual é a sintonia que vai rolar. Então, o que define isso eu acho que é a concentração do músico talvez, porque aí sai do aleatório, sai do... mas aí pode ter um instante que o aleatório seja o lance também, entendeu? Só não pode ficar o tempo todo no aleatório.

O que importa é a intenção, mas às vezes não. Importa a atenção ao presente da troca: escutar, calar, fazer para aquilo. No entanto o aleatório, o não intencional, também pode funcionar. Não é bom repetir o que já funciona, é bom fugir das “manias”. No entanto há também o aspecto positivo da repetição e das manias, pois ele ajuda a definir uma identidade, diz Felipe. A dosagem é, portanto, extremamente contextual: o quanto de atenção, o quanto de aleatório, o quanto de troca, o quanto de seguir, o quanto de propor, o quanto de repetir. É isso que, de certa forma, Felipe confirma abaixo, quando narra uma situação que o fez refletir sobre o ‘experimental’, a partir da resposta que seu amigo deu a um aluno indignado com a aula de música que assistiu:

Na Unirio a gente tinha uma aula em que eram apresentadas algumas coisas de música experimental. [...] E aí esse cara mostrava várias coisas muito interessantes, assim. Botava John Cage, Pierre Schaffer, [...] Aí [depois de uma aula] tinha um muleque lá, violonista, tava puto “Pô, tão me passando a perna, né. Querem me convencer de que isso é música.” Aí o cara chegou, “Pô, então é isso. Então eu pego

uma pedrinha, tacho aqui no chão e isso é música?” Aí o Andre falou: “É. Uma música ruim”. Então eu tive um *insight* de que eu acho que é isso na verdade. Tipo, é claro que você pode fazer qualquer coisa, mas daí a ser algo que preste, sabe? Isso aí são outros quinhentos. Agora, o quê que é isso? Aí realmente eu vou ter que apelar para o “é muito relativo”. É... aí depende de um mundo, tem muita coisa.

Esse “mundo de coisa” do qual a música experimental depende para ser algo que “preste” ou não é incapturável. Mas talvez seja necessário que ele continue assim. Ele sendo assim, também fica difícil delimitar de uma vez por todas o que é ou não é ‘qualquer coisa’ ali. Por mais que tentemos delimitar os limites dessa música, que saibamos que ao improvisar os músicos devem escutar, fazer silêncio, interagir, algo sempre escapa. Não é a toa que indicamos mais acima que esses limites se revelariam mais e mais mutantes ao longo desta pesquisa. O que determina quem participa ou não da improvisação pode ser os próprios músicos, mas o que define se aquilo que fazem funcionará ou não escapa às suas escolhas: é algo em constante reconfiguração.

A troca entre os músicos é importante, mas também algo mais parece estar em jogo. E o que está em jogo nesse jogo é algo intimamente imbricado na relação entre os músicos, mas que ao mesmo tempo supera a necessidade de seu sucesso: vai para além dela. Dessa relação, mesmo com falhas, deslizos, e diversos caminhos possíveis, podemos tirar alguma coisa que, apesar de estreitamente ligada à troca, ainda escapa a ela mesma enquanto nela se instala.

Qualquer x qualquer coisa

tô tentando aqui tirar alguma coisa do que você perguntou. Mas, é... realmente qualquer um pode fazer qualquer coisa, pode improvisar, pode chegar e fazer, mas a falta de... a ausência de uma regra te dá essa liberdade, mas também daí a ser bom ou não isso é uma questão polêmica nesse meio, sabe? (Felipe)

Em dada medida, devemos dizer que o som que vem na improvisação aqui é inevitavelmente um som qualquer. Qualquer porque ele não é o som já acordado, o som já previsto, o som que está na partitura e é indicado para ser tocado ali. Não sendo um som determinado, o som que vem pode e deve de fato ser qualquer som. Se não fosse, não se trataria de improvisação. No entanto, o fato desse som ser qualquer, não necessariamente implica que será qualquer coisa. Apesar dessa afirmação ser aparentemente paradoxal, é possível fazermos a diferenciação entre o qualquer e o qualquer coisa a partir de uma reflexão de Agamben:

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum, seu perfectum*, seja qual for o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de ‘qualquer um, indiferentemente’, é certamente correcta, mas,

quanto à forma, diz exactamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é o ‘ser, qualquer ser’, mas ‘o ser que, seja como for, não é indiferente’; ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo.

O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. (AGAMBEN, 1993, p.11 – grifos do autor)

O ideal do som qualquer, aquele indefinido que é produzido na improvisação, é que ele seja o Qualquer somente no preciso sentido em que Agamben indica: aquele que não é o ‘som, qualquer som’, mas o ‘som que, seja como for, não é indiferente’. A diferença é aparentemente sutil, mas de fato radical aqui. O som que ‘seja como for, não é indiferente’, é aquele que pode ser tudo, menos qualquer coisa: “a singularidade exposta como tal é *qual-quer*, isto é, amável” (p.12). Amável como sendo aquilo que se ama enquanto o que é, e não por essa ou aquela característica. Amar um som “tal qual é”, seria amá-lo enquanto aquilo que se expõe na sua própria condição, na sua própria “existência como possibilidade ou potência”: o “qualquer é o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência” (1993, p.38; 33).

Até aqui, o que esteve em jogo foi precisamente a possibilidade de um som ser ou não ser parte dessa música feita em conjunto. Tratamos de uma música que se faz por analogia a uma conversa, precisamente porque se faz no movimento e numa “forma de relacionamento entre os participantes” (COSTA, 2003). No entanto, vimos que algo a respeito do funcionamento dos sons sempre escapa à intenção do músico; que em parte lhe escapa o fato daquele som que gera funcionar ou não naquela troca. Aquela troca é algo que se pretende que seja uma música. Uma música diferente de outras. Uma música que deve ser música não por já remeter a um todo já notado ou gravado – algo que antes de acontecer já deveria ser desse ou daquele jeito - mas uma música que se faz música enquanto sendo feita música; enquanto gerada por sons criados no momento.

Amar um som tal qual, amar um som Qualquer, é amá-lo assim, sendo um som que pode ou não ser música. Aquilo que somente pode se esgota ali, acaba. Aquilo que somente pode já tem um fim definido. Posso, logo sou: nada resta dessa transição. Um som que simplesmente pode ser música é um som ‘qualquer coisa’ aqui. É um som que já é música antes mesmo de ser som. É aquele ao qual se impõe a condição a priori de ser música, antes mesmo dele encontrar os outros sons com os quais poderia ou não ser música.

Só uma potência que tanto pode a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao acto só pode acontecer transportando (Aristóteles diz ‘salvando’) no acto a própria potência de não ser. (AGAMBEN, 1993, p.34)

O som Qualquer, aqui, é aquele que é emitido carregando em si a potência de não ser música. O som qualquer coisa, é aquele que já deve ser música antes mesmo de ser som. Funcionar é ser música para aquela música, e não antes daquela música. Escapa ao músico a possibilidade daquele som que gera funcionar ou não, pois lhe escapa o controle a respeito do som que emite com os seus instrumentos ser ou não ser música para aquela música: aquele som será ou não música ao encontrar-se com os outros sons, e não por ser assim predeterminado por aquele que o gera. E isso não implica que os músicos deveriam então sempre jogar-se ao aleatório e parar de escolher o som que geram. Não significa tampouco que se eles tocarem uma melodia que já é um trecho de uma música conhecida, no meio da improvisação, isso necessariamente será qualquer coisa. Não podemos mais pensar de fora para dentro. Há algo se dando entre os sons que fugirá sempre ao controle do músico. Isso significa que ele deve aceitar esse jogo.

Vimos mais acima que o ideal do músico experimental é que ele seja “a própria maneira”, e ser a própria maneira é gerar-se nas escolhas, no movimento. Para mover essa música, os músicos devem escolher. Não é a toa que tanto vimos a respeito de uma atenção, uma intenção, um interesse na troca. Isso não deixa de estar em jogo ali, no entanto, isso não é o que define precisamente se os sons serão ou não serão música. Isso define uma conduta, que diz respeito a uma escolha mais ampla: a de estar presente ali, naquele momento de troca e criação. Essa escolha não é a escolha dos sons serem ou não serem música, mas a escolha de juntos, os músicos vincularem-se nessa troca. Escapa ao músico se aquilo funciona ou não, mas não lhe escapa a possibilidade de escolher jogar esse jogo em que algo sempre escapa. O músico pode escolher. Quando ele escolhe, ele arrisca. E quando ele escolhe, ele, e os outros músicos que também escolhem, unem-se a partir disso que escapa a todos eles. É por isso que, apesar de tudo que escapa, os músicos ainda falam de posturas ideais para a improvisação. E é sobretudo por isso que a “conversa” surge como analogia para o que fazem.

Nós podemos nos comunicar com outros somente através do que em nós – assim como nos outros – permaneceu potencial, e qualquer comunicação (como Benjamin percebe para a linguagem) *é antes de tudo comunicação não de algo em comum, mas da comunicabilidade ela mesma.* (AGAMBEN, 2000, p.10 - grifo meu)

“Comunicação” contém em si o radical *Munus*, que “em latim, designa *onus*, *officium* e *donus* (obrigação, dever, dom, dádiva). Trata-se de um traço impessoal que atravessa o sujeito, o arranca de si e o liga ao Outro.” (YAMAMOTO, 2011, p.3). Há um traço impessoal que atravessa esses músicos e faz com que aquilo seja uma conversa. Há algo que resta no que fazem e escolhem que os vincula uns aos outros. O que pode restar do músico é um som que

ele não controla se é ou não é música. Toda comunicação é comunicação de uma comunicabilidade e é de um vínculo impessoal que atravessa o sujeito que ela se faz possível. Aqui, a comunicação entre músicos se dá no abrir-se para sons que podem ou não ser música para aquela música. E ao escolher assim jogar-se na comunicação, o músico arrisca-se como músico na geração desses sons. Ele arrisca-se nos seus gestos.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p.59)

O lugar do gesto é o lugar da autoria. É o lugar de colocar-se em jogo ali. E aquele que experimenta, não pode esquivar-se deste lugar: o de expor-se nos seus gestos, o de mostrar o seu “ser-na-linguagem”, o “corpo-a-corpo” com a linguagem (idem, 2008; 2007): “O gesto é [...] a comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade.” (AGAMBEN, 2008, p.13). O autor (assim como o sujeito), diz Agamben

[...] não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. [...] a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmo produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. (2007, p.63)

Temos, assim, uma dobra da própria linguagem. Comunicação da comunicabilidade e música da musicabilidade. No entanto esses músicos, arriscando-se ali nos seus gestos, arriscam-se, mais precisamente, diante de um público. E isso, veremos, apesar de não invalidar o que vimos até aqui, complementará nossa investigação.

3.2 “um pouco fora”

3.2.1 Público

quando você tá improvisando, tocando aquela coisa ali na hora...as pessoas que tão assistindo tão compartilhando da mesma maneira, ao mesmo tempo vendo aquilo que tá acontecendo e a reação delas vai interferir no que está acontecendo. (Estevão)

Cara, é muito bom quando você tá fazendo uma coisa e a galera fala “uhuu!”. Ou então quando você faz uma parte piano e o pessoal faz silêncio para ouvir. Eu acho que é uma coisa muito cageana nesse sentido, porque o publico ele é um termômetro do ambiente” (Marcos)

[...] Aí a gente entra numa outra questão polêmica, que é a questão da música para músico. [...] porque quando você foge muito da familiaridade, do ouvinte, você tende a repelir, por mais que, você pode falar, ‘ah, se o cara tem uma cabeça aberta ele vai consegui absorver aqui’ é verdade, mas quanto mais você abstrai musicalmente e foge da familiaridade você tá cada vez mais, na verdade, fugindo da comunicação com o ouvinte. Isso é um preço que se paga. Então no Chinese a minha

ideia é trabalhar com isso: tipo mais perto, mais longe. É quase como se fosse um meio termo. (Felipe)

Esse tipo de influência não, assim, direta, formal, não tá acontecendo não. Aí eu acho que ele pode mais atrapalhar mesmo. Você tá fazendo uma coisa que tá piano, e o pessoal tá fazendo mó esporro, aí você quer tocar, aí tá rolando um barulho. O que pode acontecer - aí sim, nesse caso sim - é a gente tentar entrar numa coisa mais pesada, para cobrir. (Marcos)

Tipo, claro que eu gosto de tocar e tal e gosto que as pessoas vejam o show e etc., mas a parada para mim... eu gosto mais que eu me sinta à vontade para tá tocando e que a parada para mim flua bonito ou eu achar que eu tô agradando e que tô fazendo alguma coisa porque eu acho que as pessoas vão achar legal, entende? (Manso)

E tem que acabar bem, entendeu? Tem que acabar com as pessoas querendo ver mais do show em vez de tá de saco cheio querendo ir embora. Eu acho mesmo. Tipo que nem comediante, sabe? Tem que sair na piada engraçada. (Manso)

Tem músicos que conseguem se fechar, fazer o seu e quem gostar gostou. E eu ainda quero levantar minha antena para a plateia e...pescar alguma coisa subjetiva que vai me fazer mudar a direção do que eu tô fazendo, entendeu? (Rafa)

Termômetro, ruído e parte

Até aqui permaneceu em aberto qual seria o papel do público para essa música. No entanto, ele é central: “o improviso depende totalmente do público”, diz Estevão. Como isso se dá? As respostas acima indicadas são diversas: público como um termômetro do ambiente, como ruído potencial da comunicação, como parte da conversa, como aquele para o qual aquilo se dirige, como aquele que ouve mas não necessariamente afeta a conversa. O público pode ser também, indica Marcos em outro momento, apreciador, divulgador e incentivador: aquele que vai ouvir o som e comentar com os amigos, trazendo mais gente para ver. Aquele que vai colaborar no crowdfunding para a realização de um disco da banda. Aquele que vai comentar no blog ou site do grupo ou elogiar/criticar os músicos. Todavia, se estamos aqui focando na música enquanto sendo feita ao vivo, no momento da improvisação, nos interessa mais do que tudo entender o papel desse público enquanto nesse contexto: termômetro, ruído, parte, presença.

Sem público não há show, no entanto esse público não precisa ser o grande público. A música já se dá de forma independente, já é experimental, e os músicos já imaginam que ela será para poucos, para um pequeno nicho. Todavia, é importante que seja um público que aprecie e que esteja aberto para aquele tipo de som mais diferente, menos convencional. Um público que queira ouvir aquela música que não é música de cantar junto, que não é música que se pode antever (ou ante ouvir) cada próximo som.

Mesmo para a música experimental ali que a gente tá fazendo, que não depende tanto do público tá ali para cantar a música, né, conhecer... Não tem isso, né? A pessoa tá ali para ver realmente uma coisa nova. A pessoa tem que tá ali aberta para ver uma pessoa fazendo uma coisa que vai tá assim criando na hora e que é a arte

dessa pessoa, aquilo que ela tá criando ali. E é sim uma coisa inovadora, uma coisa para poucos, né. No mundo inteiro é uma coisa para poucos. (Bruno)

Como parte desse público, em determinados shows e momentos notei os músicos ficando de costas para mim. Eles pareciam concentrar-se mais nos seus parceiros tocando do que em quem os assistia. Isso faz parte do que observei, mas também declaradamente ouvi. Como na fala de Marcos: “Na verdade, assim, eu tenho que treinar ficar de frente para o público, porque a minha tendência é olhar para eles [os músicos] e, cara, esquecer. E ficar lá tocando, ver o que tá rolando de som e tal”.

As posturas são diferentes frente a essa mesma questão. Felipe esboça uma preocupação com o público que diz respeito mais precisamente à forma como planejam os shows do grupo. Ao mencionar o modo como os shows do CCP são previamente pensados, diz que gosta de definir a ordem das músicas - Chinese é um trio que improvisa em cima de breves estruturas ou temas que tem nome de música, já vimos no capítulo anterior. Sua experiência em uma banda de improvisação mais abstrata o fez perceber que aquilo afastava o público de uma forma terrível, e busca com o trio algo diferente, não fazer só “música para músicos”. Também notei em outros shows uma atenção frequente ao público. Nos shows de Rabotnik regidos por Arto Lindsay, por exemplo, o regente voltava-se para nós de tempos em tempos, olhando para nossos rostos e quase que indagando verbalmente “e aí, o que estão achando?”.

A atenção ao público, portanto, oscila de acordo com uma série de fatores, entre eles a própria proposta de improvisação, os shows, e os músicos. Talvez a diversidade de ponderações a respeito da função do público nos indique que este tem um papel central para essa experiência.

3.2.2 Gesto e Performance

Muitas vezes, por exemplo, acontecem coisas que uma pessoa que tá um pouco de fora não percebe. No show que você viu na Comuna [...] a gente não teve tantas conversas antes do show, o que deixou as coisas meio soltas e um pouco desconexas, assim, principalmente entre o Manso e Estevão. Eles tavam um de cada lado, o Manso tava num clima meio de “as músicas não vão ter fim, é uma hora de som e criando texturas e tal”, enquanto que o Estevão tava ansioso para ter uma música que acabasse e que começasse de novo uma nova história. Então rolou sim esse... acabou o show eu ouvi tanto do Manso quanto do Estevão. Eu ia falar com o Manso: “pô, mas que merda, o Estevão toda hora saia e não chegava junto, e... pô aí eu fiquei me sentindo obrigado a tocar o tempo todo”. Aí eu fui falar com o Estevão e o Estevão “pô, o cara não parou um segundo de tocar, que mala! E sei lá que”. E eu ali no meio e eu falei: cara, o show foi ótimo, mas... (Bruno)

Show

Até aqui, falamos de conversa. Falamos de músicos na tentativa de criar algo em conjunto, em relação entre si e com seus instrumentos. A partir daí chegamos a constatações a respeito do som que produzem – ele deve ser Qualquer, ou seja, deve poder ou não ser música - e no que consiste essa troca – uma comunicação. Chegamos assim também no “gesto”, vendo a autoria da música aqui como um pôr-se em jogo, um expor-se nesses gestos. No entanto deixamos de falar de um fator importante: essa exposição, esse jogo, não se dá somente entre músicos. Caso quiséssemos levar a analogia da conversa até um ponto final, teríamos que admitir essa conversa como uma conversa peculiar, uma que se apresenta para um público: uma que é também um show. Posto que sabidamente ignoramos essa dimensão da música em questão, podemos agora adentrar esta discussão. Afinal, a configuração desse encontro entre músicos há de mudar quando existem também outros, não tocando, com um papel diverso para essa experiência.

Bruno fala: “muitas vezes acontecem coisas que uma pessoa que tá um pouco de fora não percebe”. O que está implícito no que diz é a existência de algo fora do que ele faz como músico junto com outros músicos ali; mais precisamente algo para o qual aquilo que fazem ali ao vivo se apresenta. A situação narrada por Bruno no trecho acima mencionado, onde um músico acreditou ter que tocar sem parar e o outro achava que as músicas tinham que ter um começo e um fim, poderia ter sido resolvida ao vivo, durante a própria feitura da música, mas não o foi. O fato de ser um show fez com que eles não pudessem recorrer a outros recursos – como a fala entre si – durante a apresentação para chegar a um acordo. Parece-nos, então, que essa improvisação, para além de conversa, é algo que exige um outro compromisso com o seu fazer. Algo mais da ordem do jogo onde, aparentemente, falar é algo que escaparia às suas regras. Algo da ordem do envolvimento de um público, que implica em certo encantamento por esse jogo. Algo que diz respeito também a não “roubar” – falar, por exemplo - ali. Algo que diz respeito a uma responsabilidade que esses músicos assumem. Tratamos, também, de uma performance.

Pergunta

Performance é um termo controverso e com diversas acepções. Como Marvin Carlson, pesquisador que se propôs a fazer uma pesquisa em torno do uso da noção em diversos campos, assumiu no capítulo de conclusão do seu livro “Performance: uma introdução

crítica”: “ao longo deste trabalho senti um certo desconforto com a tentativa de capturar em termos históricos ou descritivos um fenômeno tão complexo, conflituoso ou mutável como a performance” (CARLSON, 2010, p.211), e poucas páginas depois complementou: “A performance, por sua própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas” (Idem, Ibidem, p.213).

Escolher, portanto, tratar de performance aqui, é saber que o que se faz é uma seleção, de acordo com o que é mais adequado se adéqua ao objeto desta pesquisa. Sendo assim, temos algumas observações que nos interessam. A primeira delas é de duas pesquisadoras brasileiras no campo da comunicação, que buscam incorporar a performance como definida por Simon Frith em seu trabalho:

a performance remete-nos a um aspecto central da fruição musical, que é a dimensão corpórea e presenteísta, acionada cada vez que uma obra é “atualizada”, ainda que regida por convenções de cada gênero musical. Dimensão performática que está presente em qualquer forma de fruição da música, mas que se acirra na experiência da fruição presencial do público “ao vivo” (SÁ; HOLZBACH, 2010, p.149)

Tratando de improvisação ou não, todo show ao vivo, é, então, uma situação de dimensão performática, que parte de algumas convenções, onde algo se atualiza, e onde algo se apresenta a outros. Apesar de aqui, no movimento de atualização da música, não podermos propriamente falar de obras fechadas e notadas - não há uma música escrita a qual os músicos recorrem; há, quando muito, temas, trechos, melodias, acordos prévios - ainda assim, tratamos de performance: um movimento de atualização, em que se busca integrar o público de algum modo. “Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2007, p.38). Quando tratamos de corpos presentes criando música, tratamos então de performance.

A “performance implica não apenas fazer ou mesmo refazer, mas uma autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores”, afirma Marvin Carlson (2010, p.221). Nessa consciência de um fazer e um refazer, se colocaria, portanto, uma dimensão diferente entre a performance e qualquer ação cotidiana espontânea: sabe-se que se está ali, apresentado algo para um outro, compartilhando uma experiência, presente, em corpo, e atualizando algo.

Dell Hymes traz um complemento que enriquece nossa definição aqui. Para o antropólogo, a performance é um “subgrupo dentro de conduta, no qual uma ou mais pessoas

‘assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem’” (CARLSON, 2010, p.24). Até aqui, tínhamos gestos. E vimos que o autor, segundo Agamben, é aquele que se põe em risco através desses gestos. Também falamos de conduta: de uma postura do improvisador que faz com que ele se legitime como presente ali, na escolha por esse lugar: escuta, atenção, intenção. Responsabilidade ante uma audiência: poderíamos também pensar a escolha por colocar-se em risco, e a conduta na qual isso se faz ver, como a dimensão de consciência de “fazer e refazer” por parte do músico. A responsabilidade que ele, como músico que cria, assume perante a audiência.

Se você se coloca como um músico que está acompanhando aquele artista que está se apresentando, aí talvez você não tenha tanta responsabilidade com isso. Porque aí você vai fazer o seu certo, correto e se o artista tá ali, se a Gal Costa quer dar um grito, olhar no olho, botar para cantar, chamar, falar uma coisa, falar “Pô, vocês tão dormindo aí, acorda aí!”[...] aí o artista pode observar, perceber, interagir. Então se eu estou como artista, se eu tô no Rabotnik, nós somos uma banda, *então estamos todos ali como artistas, então temos essa responsabilidade* e isso vai fazer diferença sim. (Rafa)

A dimensão de performance dessa música é a sua dimensão de exposição, de responsabilidade, de conduta. Quando os músicos escolhem colocar-se frente a um público e expor-se na geração de sons que lhes escapam, eles se ligam à essa audiência. Nesse sentido, André Brasil trabalha a noção de performance de um modo que nos interessa aqui. Ele a insere num estado tenso entre o gesto – como trazido por Agamben: a exibição da medialidade, o tornar visível o meio como tal – e a *mise-en-scène*: o que ele chamará de “uma *ocupação do espaço*, um *ordenamento* no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada” (2011, p.6). Daí então propõe:

Já não se trata mais de um puro gesto (mesmo porque, todo gesto é impuro, desde o início, misto de espontaneidade e encenação). No entanto, não se trata ainda de um gesto adequado a um ordenamento. A performance é o gesto *diante de* um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem; ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo. **Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse “em vias de”, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela.** Trata-se de uma força do gesto *em composição* – instável – com o espaço. Uma forma – sim – mas, repetimos com Zumthor, improvável.” (BRASIL, 2011, p.6-7 – negrito meu)

Performance: músicos frente a um público, colocando-se em jogo nos seus gestos. Gestos que produzem sons em vias de tornarem-se música ou não. Esses gestos não são puros porque eles tem também algo em si que vai para além da pura medialidade, algo que está “em vias de” entrar em cena. No entanto, ainda assim eles sobram. Reinventam a música sem se reduzir a ela. Eles são, na sua pureza parcial e como vimos mais acima, o lugar da

comunicação entre os músicos, da conversa. No entanto, também, como gesto em composição, uma encenação desse lugar de músico para o público. O gesto é impuro porque algo liga essa conversa a uma audiência, e isso que liga a conversa à audiência é o que a faz uma performance, uma “autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores” (CARLSON, 2010, p.221). É nessa consciência de um fazer e refazer que músicos e público podem unir-se por uma pergunta.

3.2.3 Ser ou não ser música

O filósofo belga Thierry de Duve, em artigo intitulado “Do Artists speak on behalf of all of us?”, apresenta uma nova configuração da terceira crítica de Kant: esta “depois de Duchamp”. O que Thierry de Duve propõe é o seguinte: se antes, nos tempos de Kant a questão a respeito do juízo estético rodeava a pergunta “isto é ou não é belo?”, hoje, depois de Duchamp, a terceira crítica continuaria mantendo sua validade, mas com uma pergunta um pouco diferente: “isto é ou não é arte?”. Para exemplificar sua abordagem, o autor cria um diálogo fictício entre duas pessoas, que estariam no Tate Modern, diante do Equivalente VIII de Carl Andre – uma pilha de blocos de tijolo. A pessoa A diria que aquilo que vê é arte e a pessoa B diria ser simplesmente uma pilha de blocos de tijolo. De Duve afirma então:

Seus vereditos são lançados na forma binária que se tornou paradigmática sempre que uma obra de arte, como A Fonte de Marcel Duchamp, ao invés de implorar aos observadores pela apreciação de suas qualidades segundo as convenções de um meio, os convida a decidir a respeito de sua admissibilidade absoluta no domínio da arte como um todo. (DE DUVE, 2008, p.144)

Talvez no contexto específico que tratamos aqui, a questão trazida por De Duve possa nos servir, sobretudo se substituirmos o termo “arte” por “música”. No contexto desta música experimental que não mais é simplesmente ouvida em função de relações com códigos musicais já bem conhecidos por todos os ouvintes ou convenções claras ligadas a um ou outro gênero, a pergunta então seria: “afinal, isto é ou não é música?”.

Quem faz a pergunta e a quem ela se dirige

“Na verdade, música experimental é isso: na verdade, quem diz que é uma música é quem tá ouvindo”, diz Felipe. Essa afirmação nos aponta para algo mais interessante do que aparenta à primeira vista. Ela nos diz não somente do público, mas também da música. Uma música que quem diz se é ou não música é quem está ouvindo.

Mais acima afirmamos que o que escapa ao músico e o liga ao outro é precisamente a possibilidade do som que gera funcionar ou não; ser ou não ser música para aquela música. E que, conseqüentemente, ao escolherem viver esse escape juntos, os músicos unem-se em uma comunicação através daquilo que arriscam, do que resta; dos seus gestos. No entanto, na escolha por essa exposição, não se dá somente uma comunicação, mas também uma performance. Na escolha por ocupar um lugar, na escolha por colocar-se em um palco, frente a um público, com instrumentos, como *performers*, os músicos propõem a pergunta. Ao arriscarem-se nesses sons, que se encontram podendo fazer ou não música, eles abrem espaço para a questão: afinal, isto é música? E aqueles que ali colocam-se como público, podem então sentir-se intimados por essa questão.

Quando é que essa música deixa de ser experimental? Precisamente quando quem diz se ela é ou não é música não é mais quem está ouvindo. Quando quem diz é um código, é um rótulo, é uma marca. Essa música precisa ser questionada a todo momento, mas não somente isso. Essa questão deve partir de algo que faça parte daquela experiência musical concreta, ali, ao vivo. Essa pergunta tem que vir de dentro, e não de fora. Essa pergunta deve ser o vetor de desorganização da música, transformado em pergunta. É o público que dirá, afinal, se aquilo é ou não é música. Uma afirmação aparentemente simples assume uma posição central aqui: enquanto a palavra estiver com o público - e nesse sentido os músicos que tocam também são público de si mesmos, ouvintes de si mesmos e participam dessa configuração - essa música ainda pode ser posta em cheque. E, enquanto ela puder continuar sendo posta em cheque, ela continua sendo experimental. Enquanto essa música puder ser e não ser música concomitantemente, enquanto ouvintes puderem ainda ter a reação de meu amigo Pedro “isso não é música!”, essa música permanece experimental.

Músicos com dificuldade de definir claramente o que é esta música. Um público que corre, com os músicos, o constante risco daquilo ser ou não ser música. Músicos e público: juntos, eles podem viver uma pergunta. Uma pergunta que traz em si a proposta de que

compartilhem o risco de escaparem a si mesmos, de reconfigurarem seus limites, e de serem
Qualquer - como aquele som e aquela música.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente, fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p.62-63)

Iniciamos esta dissertação com uma pergunta: afinal, porque improvisar não é fazer qualquer coisa? Percorremos um longo caminho. Primeiramente uma história foi contada. Passamos por uma constelação de acontecimentos e práticas musicais com alguma relação - mais ou menos direta - com aquilo que hoje se faz nos trabalhos aqui estudados. Decerto essa foi uma dentre as muitas histórias possíveis de ser traçada, mas vimos, a partir daí, que hoje pensar o 'experimental' e a 'improvisação' implica em transitar num terreno em que impera a questão de até que ponto algo pode ser música; ou o que é ou não é válido de ser incorporado nesta.

Em um capítulo de campo busquei localizar com mais clareza o objeto desta pesquisa: o grupo-projeto, o trio e a dupla que acompanhei mais de perto. Tracei a história de cada um destes, buscando focar no seu trabalho com a improvisação. Situei também um pouco do contexto no qual se insere sua prática musical hoje: em uma cena em formação, protagonizada por poucos espaços no Rio de Janeiro. Audio Rebel e Comuna, com o Quintavant; Plano B como antecessor direto dessa movimentação. A experiência no campo mostrou-se rica e confusa: com grupos, amigos, músicos, organizadores, críticos, público, todos tendo uma parcela de colaboração para o que então vivi. Desta experiência tirei perguntas. Conversei com músicos, com outros de seu entorno musical. Perguntei muito a eles, a mim, e a esta música. Perguntei a esta pesquisa como um todo, que por vezes pareceria transitar numa proposta experimental demais, estranha demais. Sempre por trás de tudo imperava uma forte desconfiança: na música, em mim, na validade desta investigação. Desconfiança que se transformou aos poucos em outra coisa mais forte, que se tornou aquilo que aqui no fundo havia de mais fértil, e foi assumida então como questão central para esta pesquisa: afinal, é qualquer coisa ou não é qualquer coisa?

Por fim, em uma análise selecionada daquilo que os músicos me contaram ao longo desse tempo - ancorada muito no discurso dos mesmos sobre sua prática musical registrado em entrevistas pessoais -, e com base em tudo que vi, vivi e pensei, tentei perscrutar essa questão. É improvisação e é experimental. O que é isso se não é qualquer coisa? Quais os

limites? O erro é incorporado, não existe algo certo no improviso, mas ainda assim algo há de limitar essa prática experimental. O quê? Funcionamento, conversa, público, conduta... passeamos por essas figuras em busca de uma resposta, para no fim concluir: não há resposta. Repensemos a pergunta então. Saltemos para um outro canto, de onde possamos encarar esse texto a respeito de uma incapturável prática musical e daí tirar alguma conclusão.

A conclusão então chega. Ela é esta: não há resposta, mas sim uma pergunta intransponível. Uma pergunta necessária. Uma pergunta viva. Uma pergunta que tem que existir para que aquela prática musical possa continuar ali: isso é ou não é música? Essa pergunta vem dos músicos. Estes a proferem ao arriscarem-se ali tocando juntos, ao vincularem-se uns aos outros através do que lhes escapa: ao gerarem sons que devem ser Qualquer, e que carregam consigo a possibilidade de ser ou não ser música para aquela música em construção. Os músicos expõem-se em gestos. Os gestos, assim expostos, apontam para uma pergunta. Ali, compartilhando dessa experiência, coloca-se o público: aquele para o qual a questão se direciona. O público, os músicos, todos juntos, todos em relação, unidos por uma pergunta. Uma pergunta que propõe a eles que corram juntos o risco de, como aquela música, poder e não poder: o risco de serem e amarem o Qualquer.

Por que importa a nós, músicos ou não músicos, isso tudo? Improvisadores musicais ou não, por que nos importam todas essas palavras e o caminho traçado nesta pesquisa? A nós que vivemos nossos dias de diversas maneiras próprias: por que isso nos serve?

Porque no que despertamos e vivemos nossa vida cotidiana podemos, assim como os músicos aqui estudados, nos pôr em jogo em nossos gestos. Gesto é aquilo que “continua inexpresso em cada ato de expressão” (idem, ibidem, p.59); é aquilo que não carrega um sentido certo, e instala assim um vazio central. De vazios caminhamos e carregamos nossos dias. De maneiras de ser que não podem simplesmente ser entendidas a partir de um código, que não seguem uma moral. Nós também podemos ser a todo momento experimentais. Podemos resistir a isso que nos impele que sejamos e possamos fazer de tudo; a essa força que nos conduz a ser qualquer coisa. Podemos resistir a isso que nos conduz a nos impor a condição a priori de ser prontos. Nós podemos ser Qualquer e não qualquer coisa. Podemos ser nada mais do que esse “inexausto ato de jogar de não se ser suficiente”.

Aquele que tudo pode não se comunica, pois comunicar-se é carregar em cada ato algo que resta. É ser, em cada escolha certa, ainda uma interrogação: posso? Deve haver em nossas

ações e escolhas, também um resto do que ainda não podemos. É no que não podemos que nos vinculamos uns aos outros. É também no que não podemos que nos vinculamos com o mundo, e permitimo-nos assim, nesse mundo que permanece o mesmo, chegar ligeiramente para o lado, fazê-lo igual, porém um pouco diferente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. ANTROPOLOGIA E ETNOGRAFIA

ALCURE, S. Adriana. **“A zona da mata é rica de cana e brincadeira” Uma etnografia do mamulengo.** 2007. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

_____. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007

FANTINATO, M.C.B. **Identidade e sobrevivência no Morro de São Carlos: representações quantitativas e espaciais entre jovens e adultos.** 2003. 195 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GEERTZ, C. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor.** Tradução: Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005

_____. **Interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989

PEIRANO, M. “Etnografia, ou a teoria vivida”. **Ponto Urbe – revista do núcleo de antropologia urbana da USP.** Ano 2, Versão 2.0, fevereiro de 2008 Disponível em: <http://n-a-u.org/pontourbe02/Peirano.html> - acesso em 2/12/2011

STRAUSS, L.C. **Tristes Trópicos.** Tradução: Rosa Freire d'Águiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (1955)

TADDEI, Renzo; GAMBOGGI, Ana Laura Etnografia, meio ambiente e comunicação ambiental. **Caderno Pedagógico,** Lajeado, v.8, n.2, p. 09-28, 2011.

VELHO, G. **A utopia Urbana: um estudo da antropologia social.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 (1989)

VELHO; KUSHNIR (org) **Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

II. COMUNICAÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do **XX Encontro da Compós**, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

GUIMARÃES, C., LEAL, B.S., MENDONÇA, C.C. (org) **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular.” In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 95-123.

YAMAMOTO, Eduardo. Y. “A experiência comunitária”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do **XX Encontro da COMPÓS**, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

III. FILOSOFIA

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1993.

_____. **Means without end: notes on politics**. trad Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 2000

_____. **Nudez**. Relógio D’Água Editores: Portugal – Lisboa, 2010.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. trad Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Signatura rerum: sobre el método**. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2009

BERGSON, H. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. trad Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DE DUVE, Thierry. “Do artists speak on behalf of all of us?” In: COSTELLO, D; WILLSDON, D. (org) **The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics** Tate Publishing, 2008

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed34, 2005.

_____. **Le spectateur emancipe**. Paris: La fabrique éditions, 2008

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze**. tradução André Teles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. (Conexões, 24)

IV. MÚSICA E COMUNICAÇÃO

CORREA, Wyllian. **Produção, comunicação e consumo no Brasil do início do século XXI. O estudo de caso dos festivais de música independente realizados no país e vinculados à Abrafin**. (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003

HERSCHMAN, Micael. **Indústria da música em transição**. SP: Estação das Letras e das cores, 2010

JANOTTI, JR. Jeder. “Are you experienced? Experiência e mediatização nas cenas musicais. In: XX Encontro da Compós, 2011, Porto Alegre, **Biblioteca da Compós**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em:
<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1604>

_____. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n.02, p. 31-46, 2003.

PEREIRA, Vinicius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio. “Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as Sensorialidades auditivas e os códigos sonoros Contemporâneos.” **Revista Contracampo**, Niterói nº 23, pp. 130-143, dezembro de 2011.

PIRES, Victor de A. **Para além do post-rock: cena, mídia e a nova música instrumental brasileira**. (Graduação de Comunicação Social) Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira.; MARCHI, Leonardo. “Notas para se pensar as relações entre Música e as Tecnologias de Comunicação”. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro v.6 n.2, pp.47-59, agosto-dezembro 2003.

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: XII COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2003, Recife. **Biblioteca da Compós**. Recife: 2003. Disponível em:
<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1051>

_____. Se vc gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical. **E-compós**, Brasília, v.12, n.2, p.1-20, maio/ago, p. 2009.

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira; HOLZBACH, Ariane Diniz. #u2youtube e a performance mediada por computador. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 146-160, dez. 2010.

VAZ, Felipe Fessler. **Elementos da arte sonora**. (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008

V. MÚSICA; IMPROVISAÇÃO MUSICAL

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its Nature and Practice in Music**. Cambridge: Da Capo Press, 1993

BRINDLE, Reginald S. **The new music: the avant-garde since 1945**, New York, EUA: Oxford University Press, 1987.

CAGE, John. **Silence: Lectures and writings by John Cage**. Connecticut, EUA: Wesleyan University Press, 1973

CARDEW, Cornelius. Towards an Ethic of Improvisation In: **Treatise Handbook**, 1971, Edition Peters

COPE, Julian. **Krautrock sampler**. second edition. Great Britain: Head Heritage, 1996

COSTA, Rogério L. M. Improvisação livre e idiomática: a máquina e o mecanismo. **Música Hodie**. Vol.2 n.1/2, p.95-101, 2002

_____. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COX, Christoph. WARNER, Daniel. (org). **Audio Culture. Readings in Modern Music**. New York: Continuum, 2004

FIGUEIREDO, Afonso Claudio Segundo. **Improvisação no Saxofone: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX** (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

GUIMARÃES, Pablo de Vargas. **Pensamento musical na escola obrigatória: do ensino de música ao devir-música da educação**. (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2013

HOLMES, T. **Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture**. third edition. NY & UK: Routledge, 2008

JENKINS, T. S. **Free Jazz and Free Improvisation: and encyclopedia, volume 1.** Greenwood Press, 2004.

LEWIS, G. **A Power Stronger than itself. The AACM and American Experimental Music.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and beyond.** second edition. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999

OLIVEIRA, W. C. “Como ‘Cem homens e uma garota’” **Revista de História (USP).** n.157 São Paulo, dez. 2007

PINCH; BIJSTERVELD. “Sound Studies: New Technologies and Music” IN **Social Studies of Science**, SSS and SAGE Publications (London, Thousand Oaks CA, New Delhi), 2004, 34/5(October 2004) pp. 635–648

ROSS, A. **O resto é ruído.** São Paulo: Companhia das letras, 2009

WISNIK. J.M. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas.** 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZENICOLA, Felipe. **Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos** (licenciatura em Educação Artística – Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Artes e Letras, Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2007

VI. PERFORMANCE

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** MG: editora UFMG, Humanitas, 2010

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007

VII. ECONOMIA

ATTALI, J. Bruits. **Essai sur l'économie politique de la musique.** Nouvelle édition. France: Fayard / PUF, 2001(1977)