

CRISTIANO FIGUEIRÓ (ORG.)

DESOBEDIÊNCIA SONORA

SELOS DE MÚSICA EXPERIMENTAL E SUAS TECNOLOGIAS DE SUSTENTABILIDADE

SALVADOR
EDUFBA
2019

2019, Autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

PRODUÇÃO EDITORIAL

Luísa Saad

REVISÃO, NORMALIZAÇÃO, DIAGRAMAÇÃO

Simone Bittencourt Azevedo

DESIGN GRÁFICO

Rafael De Marchi

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Thayná Mallmann

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

Desobediência sonora : selos de música experimental e suas
tecnologias de sustentabilidade / Cristiano Figueiró (org.).-
Salvador: EDUFBA, 2019.
314 p.; pdf.

Os artigos presentes no livro foram escritos durante a organização do
I Encontro de Selos de Música Experimental (ESME), ocorrido em
outubro de 2018 em Salvador, Bahia.
ISBN: 978-85-232-1824-9

1. Música experimental - Brasil - Séc. XX. 2. Música - Efeito das
inovações tecnológicas - Séc. XX. 3. Sustentabilidade. I. Figueiró,
Cristiano.

CDD - 780.904

CDU - 78.036

Elaborada por Evandro Ramos dos Santos CRB-5/1205

Editora filiada à:



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo s/n - Campus de Ondina - 40170-115 - Salvador - Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164 | Fax: +55 71 3283-6160 | <http://www.edufba.ufba.br> | edufba@ufba.br

PRÁTICAS LOCAIS, DISCURSOS UNIVERSALIZANTES

Relendo a música experimental

Lílian Campesato | Fernando Iazzetta

INTRODUÇÃO

O termo música experimental tem sido usado com frequência para descrever movimentos e cenas musicais que não necessariamente compartilham as mesmas configurações e tendências estéticas. O que parece unir esses grupos é sua contraposição a formas mais bem estabelecidas de se fazer música e um trabalho empírico de experimentação com materiais sonoros e musicais. Em sua abrangência, o termo pode referir-se a nichos mais alternativos ligados à música eletrônica “de pista” (*drone, ambient*), a dissoluções do rock (*industrial, noise*), a práticas mais recentes que se contrapõem a uma música de concerto mais tradicional (eletroacústica, *glitch*, improvisação livre), a formas artísticas que já não se conformam com o padrão de construção narrativa e de performance musical (arte sonora, instalação sonora, intervenções sonoras). A despeito da diferença entre estes estilos e movimentos, todos eles compartilham uma posição deslocada daquilo que é considerado

central dentro do que se considera como música. Entretanto, a relação entre centro e periferia é sempre contingencial e autorreferencial. Centro e periferia não são posições absolutas numa cartografia cultural, mas regiões relativas e interdependentes. É o centro que expõe certas práticas para os contornos periféricos, assim como são esses contornos que delimitam uma certa porção da cultura que se estabelece como centro. (CAMPESATO, 2015)

Ainda que se possa entender que a delimitação do que é o experimentalismo seja sempre relacional, historicamente o termo assumiu conotações mais ou menos bem definidas no contexto das músicas de vanguarda surgidas após a Segunda Guerra, especialmente na Europa e Estados Unidos. Os discursos sobre este repertório dominaram o entendimento do que significa música experimental e, por consequência, têm ofuscado uma concepção mais ampla do termo.

Neste texto buscamos problematizar o experimentalismo musical a partir dos seus discursos e práticas, apontando inclusive para as tensões entre esses dois campos. Inicialmente, discutimos o uso do termo música experimental no contexto das músicas de vanguarda, em que as representações de uma música experimental de origem norte-americana se contrapõem a um outro tipo de experimentação, mais formalista, e centrada na Europa Ocidental.

A partir daí vamos discutir algumas contradições que se estabelecem nesses discursos, especialmente no que diz respeito às formas de representação que estão embutidas no imaginário que se forma em torno das músicas experimentais. Ao mesmo

tempo que essas representações colocam a música experimental como contraste, ruptura, ou oposição a formas canônicas e institucionalizadas da música de concerto europeia, esse experimentalismo se mantém fortemente conectado a essas práticas. Por outro lado, ao privilegiar uma abordagem material e empírica do som, esses discursos acabam por desconsiderar, dentro da prática musical, questões de raça, gênero e hegemonia, ofuscando assim uma série de relações cuja compreensão é primordial para se perceber as diferentes faces da produção experimental. Mais do que isso, iremos apontar para o processo de retroalimentação que se estabelece entre os discursos e a formação das práticas artísticas a que esses discursos se referem.

Partindo da ideia de auralidade, ou seja, das condições que estabelecem modos de escuta específicos, iremos, finalmente, problematizar a existência de práticas experimentais locais e o seu apagamento frente a concepções cristalizadas e hegemônicas do que seria a música experimental.¹

1 As ideias iniciais deste texto foram desenvolvidas pelos autores no texto *Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental*. (IAZZETTA; CAMPESATO, 2018).

PRÁTICAS E DISCURSOS

Os termos experimental e experimentalismo têm sido frequentemente associados a certas práticas musicais, especialmente a partir de meados do século passado. Em situações diferentes “música de vanguarda” e “música experimental” foram usados para referir-se, ora a um mesmo conjunto de repertório, ora a propostas musicais que se colocavam em oposição. Embora referindo-se a movimentos de características distintas, parece-nos haver mais pontos em comum entre esses diferentes usos do que afastamentos.

Por exemplo, a tese adotada pelo compositor e musicólogo britânico Michael Nyman em seu *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974), até hoje um texto de referência para o tema, é de “que a música chamada ‘experimental’ existiu em uma relação de oposição direta a outra música chamada de ‘vanguarda’”. (NYMAN, 1974, p. 8) Essa dicotomia mostra-se frágil por várias razões, a começar pelo fato de que muitas obras de compositores que pertenceriam a um desses lados exibem características que são marcadamente pertencentes ao outro. No texto *Why experimental? Why me?*, o compositor inglês Christopher Fox (2009) comenta sobre essas fragilidades do uso do termo música experimental. Fox ressalta, por exemplo, o caso de Mauricio Kagel que é colocado por Nyman no lado da vanguarda, mesmo tendo produzido obras como *Staatstheater* (1967-70) ou *Ludwig van* (1970) que poderiam ser mais facilmente associadas à postura contestadora

do experimentalismo de Cornelius Cardew do que ao formalismo vanguardista de Karlheinz Stockhausen.

Porém, em outros contextos, a mesma música de vanguarda que Nyman opõe ao experimentalismo é por vezes associada diretamente à denominação experimental, especialmente no ambiente composicional europeu das décadas de 1950 e 1960. Em *La Crise de L'expérimentation* (1984), outro texto referencial sobre a música do período, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus faz uma associação direta entre experimentalismo e a produção de vanguarda das décadas de 1950-60. Para Dahlhaus (1984, p. 113), o experimentalismo dos compositores da vanguarda se aproxima da experimentação científica:

[...] na medida em que, por um protocolo de experiência – uma aplicação de materiais e métodos – uma hipótese – que supõe a evidência estética de seus resultados sonoros – é colocada à prova quando os processos, a partir dos quais a obra musical resulta, permanecem parcialmente subtraídos do controle e das previsões do compositor.

Por essa razão, Dahlhaus aponta que a música feita pelas vanguardas deveria ser entendida como experimental por operar a partir de protocolos experimentais, cuja proposta seria testar o potencial estético de materiais e métodos sobre os quais o compositor teria um controle apenas parcial. Dahlhaus (1983) está focando claramente a música europeia ao exemplificar que esses materiais e métodos podem ser provenientes tanto da “acústica

do mundo exterior”, como é o caso da música concreta, quanto de um “mecanismo serial”, já que em ambos os casos os resultados não podem ser totalmente previstos pelo compositor.

Dois vertentes vão dominar os discursos sobre o experimentalismo na música no período do pós-guerra: uma estava voltada para a indeterminação dos resultados da composição; a outra aproximava-se da ideia de experimento científico realizado no laboratório. O que pretendemos discutir neste texto é o fato de ambas estarem atreladas a um mesmo projeto modernista, associando a música a um progresso histórico, que levaria, nos dois casos, a uma “música do futuro”, de caráter universal, uma vez que seria resultante de uma mesma matriz – tratada igualmente como universal – que é a música de concerto europeia.

EXPERIMENTALISMOS

O experimentalismo, seja qual for a sua conotação, recoloca na música uma noção de conhecimento empírico, seja pela via do projeto utópico de aproximar a arte da vida, tomando a arte como objeto de experiência no cotidiano, seja pelo trabalho investigativo do compositor, em seu ateliê ou dentro do estúdio eletroacústico. Na literatura sobre o assunto, John Cage aparece recorrentemente como representante emblemático da primeira vertente, enquanto Pierre Schaeffer representa a segunda.

Tanto no caso de Cage, quanto no de Schaeffer, a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição. Ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novotradução é fundamental. Os dois compositores buscaram particularmente articular um discurso a respeito de suas concepções musicais que, ao mesmo tempo, questionaram pressupostos bem estabelecidos da música e reprocessavam esses pressupostos. Cada um a seu modo construiu – e foram construídos por – um campo de discursos, experiências e propostas musicais em que o som se transforma em elemento-chave para pensar o material musical, em contraponto às relações mais abstratas que tradicionalmente sustentavam o trabalho composicional (notas com alturas definidas, razões intervalares estáveis, ritmos baseados em pulsos regulares). Sintetizam assim o processo de afirmação de uma “estética da sonoridade” (GUIGUE, 2011), cujo ápice tem como emblema a emergência da ideia de “som em si”. Se estes compositores questionam as condições de criação da obra, não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria: ambos atuam como compositores e seus textos dialogam com outros compositores.

Como muitos compositores do período do pós-guerra, Cage e Schaeffer viram-se também impelidos a justificar e situar seus trabalhos junto ao campo da música ocidental predominante, por meio de um discurso teórico que buscava dar suporte às suas

ideias musicais. A filósofa da música Lydia Goehr (2007, p. 250), num texto em que faz uma arqueologia da ideia de obra, comenta:

Não é surpreendente que os músicos de muitos tipos foram forçados ou sentiram a necessidade de justificar-se a seus críticos, mostrando alguma disposição de sua música para atender às condições de produção da obra [*work-production*]. É difícil ignorar completamente o julgamento dos outros.

O experimentalismo no pós-guerra associa-se diretamente à efervescência que o espírito modernista manifesta desde a passagem do século XIX para o XX. Daí a densidade das mudanças trazidas nas mais diversas esferas da cultura: nas artes, com o projeto das vanguardas históricas; nas ciências com as teorias quânticas, a relatividade, o princípio da incerteza de Heisenberg; na compreensão de uma nova subjetividade a partir do trabalho de Freud; no estabelecimento do positivismo e da fenomenologia na filosofia; e na crucial aceleração tecnológica que modificou de modo vertiginoso as comunicações, os transportes, as guerras e, com isso, nossas formas de representação do mundo.

A importância desse viés tecnocientífico para a formação de um pensamento musical no século XX tem sido bastante discutida

recentemente em diversos contextos,² referindo-se especialmente a mudanças sociais, políticas e culturais que ocorrem entre o final do século XIX e início do XX. Esse exercício de regressão histórica ligado a uma atitude experimental poderia retroceder ainda mais sem perder a conexão com a concepção mais recente do termo. Parece haver uma notável coincidência entre a formação de um espírito experimental na música e na ciência em torno dos séculos XVI e XVII. Diversos autores³ apontam para a conexão entre a passagem da filosofia especulativa para uma ciência experimental e as mudanças ocorridas na produção musical entre o final do século XVI e início do século XVII. Ao mesmo tempo que a prática laboratorial começa a se estabelecer no campo da nova ciência, também pode-se observar a consolidação da música instrumental. Essa relação entre a reorganização do pensamento musical e a emergência de uma nova ciência, não é acidental. Francis Bacon (1561-1626), considerado pai do pensamento científico moderno, promoveu um deslocamento das formas dedutivas de produção de conhecimento para o método indutivo, o qual tornou-se a base da

-
- 2 Apenas para mencionar dois exemplos que tratam de contextos diferentes, vale a pena observar as contribuições de Smirnov (2013) e Viel (2014). O primeiro aborda a dimensão do pensamento tecnocientífico na Rússia no início do século XX. O segundo faz uma análise profunda de como um conhecimento empírico que se forma no final do século XIX estaria ligado a um pensamento axiomático, o qual teria sustentado realizações tão diversas quanto o dodecafonismo de Schoenberg, a teoria da Gestalt e a cibernética.
 - 3 A lista aqui é realmente extensa e, portanto, indicamos apenas alguns textos que podem ser tomados como referência para essa discussão: Coelho (1992); Gozza (2000); Schramm e outros (2008); Wardhaugh (2008) e Gouk (2012).

concepção moderna de ciência. A filosofia natural, baseada nas formulações do pensamento clássico, abriu espaço para uma atitude *experimental* de investigação. A natureza foi trazida para dentro do laboratório e passou a ser medida e validada pelos instrumentos científicos. Tanto na música, quanto na ciência, este processo de instrumentalização ocorreu com notável sincronia.

O instrumento, na música ou na ciência, permite a regulação e a sistematização dos elementos e dos eventos e, por consequência, a construção de formulações estáveis e generalizantes a respeito de um determinado campo. Se este processo de formalização pode ser entendido como algo próprio das ciências naturais, ele também contamina, em doses variadas, os discursos sobre a música, possibilitando a construção de esquemas formais, cujo emprego recorrente acaba por transformá-los em regras. Ainda que essas regras sejam constantemente transgredidas ou ignoradas, elas se fixam como referências musicais. Falamos o tempo todo de regras do contraponto, de leis da harmonia, de forma sonata, de sistema dodecafônico. Os termos “regra”, “lei”, “forma” ou “sistema” estão de tal modo introjetados no pensamento musical que se “naturalizaram”: são aspectos que compõem uma espécie de essência da música, algo que passou a fazer parte da sua “natureza” e que está lá, mesmo antes que a música seja escrita na partitura, ou cantarolada nos corredores, ou tocada pela orquestra. Seguir a regra ou transgredir a regra, na música, são ações que pertencem a um mesmo campo de relações e músicas diferentes podem ser valoradas em função desse

campo: do pastiche à experimentação, da conformação às regras à transgressão criativa dos seus usos. Mas o que gostaríamos de ressaltar não é tanto as assimetrias que podem ocorrer dentro desse campo, mas o quanto é difícil considerar o que está fora dele. É o que se observa, por exemplo, no descrédito da música popular frente à música de concerto, ou no confinamento de parte da produção musical associada ao folclore a uma condição estática e imutável que é regulada pela ideia de tradição.

EXPERIMENTALISMO COMO UNIVERSAL

Tomada num âmbito mais amplo, a ideia de experimentalismo vai muito além das produções musicais do período do pós-guerra. Ela está associada a um processo abrangente de formação de um território específico da arte como a concebemos no sentido moderno e ocidental: ou seja, uma produção voltada para o domínio do sensível, do representacional, mas que ao mesmo tempo se distingue de outros campos do conhecimento e da cultura, como a ciência, a filosofia ou a religião.

Dentro deste projeto, a música de vanguarda e a música experimental serviriam para representar um ideário de produção que se colocava em contraponto à música alicerçada em alguns pilares do tonalismo (linhas melódicas, estabilidade harmônica, estruturação rítmica a partir de pulsos regulares, uso da noção de

nota como elemento básico da composição). Além disso, representavam uma certa oposição a uma abordagem mais subjetiva e intuitiva do processo de criação musical, apontando para uma postura mais racional, sistemática e formalista. Por outro lado, esses termos esconderam atrás da diversidade de propostas musicais a que se referiam, um território de dominação: toda a música de vanguarda e experimental do período é pensada a partir de certas referências acadêmicas e institucionais (como os cursos dos Festivais de Darmstadt, e de periódicos como *Die Reihe*, *Gravesaner Blätter* e *Musique en Jeu* que disseminaram o pensamento musical daquele momento), de uma mesma geração emblemática de compositores nascidos entre 1910 e 1930 (Boulez, Stockhausen, Schaeffer, Maderna, Nono, Berio, Ligeti, Xenakis e Cage) e, especialmente, de uma dimensão geográfica euro-americana focada na produção de países como Alemanha, França, Bélgica, Itália, Reino Unido e Estados Unidos. Ou seja, um território em que os principais protagonistas foram todos homens, brancos, localizados no “norte” do mundo.

Isso só foi possível a partir da criação de uma sensação de universalismo, em que vanguarda e experimentalismo tornaram-se sinônimo de música do presente e um número reduzido de compositores, oriundos de um pequeno grupo de países serviu, ainda que simbolicamente, como referência para a música de concerto de modo geral. Daí não causa estranhamento que muitos compositores brasileiros e latino-americanos atuantes nas décadas de 1960 e 1970 tenham buscado uma formação no

exterior, balizando e validando sua produção a partir das músicas experimentais e de vanguarda de matriz europeia, mesmo quando quiseram marcar seu afastamento delas. A competência estética é, então, superposta por uma ação política: o Norte impõe culturalmente os modos válidos de produção e o Sul submete-se a eles. Essa colocação reflete o esforço feito nas últimas décadas pelos estudos pós-coloniais no sentido de lançar um olhar crítico ao desequilibrado contexto global de dominação do Ocidente sobre o Oriente e do Norte sobre o Sul.

Essa assimetria generalizada entre o Norte e o Sul é um dos fatores que impedem que emergjam os conhecimentos e as formas de pensar que não se radicam diretamente a uma matriz europeia. Boaventura de Souza Santos (2010) chama a consequência desse processo de epistemicídio, pois a invisibilidade dos modos de ser de uma determinada cultura diante da cultura de um outro grupo dominante e hegemônico, impede que sobrevivam as suas próprias formas, particulares e locais, de conhecimento. Se essa tensão tem sido exposta com frequência na relação entre países colonizados e colonizadores, quando pensamos no contexto local brasileiro a situação mostra-se mais complicada, uma vez que podemos assumir as duas posições em paralelo: mesmo colonizados, assumimos o papel colonialista toda vez que tornamos subalterna uma parte da cultura local que não se conforma com os lugares hegemônicos do saber. Realizamos uma espécie de intracolonialismo, em que oscilamos entre o papel de *eu* (aquele que fala, que cria as representações e, portanto, se

apodera daquilo que representa) e de *outro* (aquele a quem é imposto um lugar dentro de uma representação criada pela cultura dominante). O uso de elementos da cultura local dentro dos moldes de uma música de matriz europeia remete à operação em que se forja, ficticiamente, a imagem de uma determinada cultura a partir dos interesses e fantasias de outra cultura dominante, como expôs Edward Said (1979) em *Orientalism*.⁴

EXPERIMENTALISMO E SEUS *OUTROS*

Desde a segunda metade do século XX, o termo música experimental tem sido associado a uma produção que se coloca numa posição de reação ou oposição às práticas canônicas da chamada música de concerto. Ainda que exista uma tentativa de desconstrução dessas práticas, ora por um posicionamento marginal em relação a elas, ora pela proposição de uma ruptura, não se pode deixar de apontar que esse experimentalismo é, ele mesmo, organizado em nichos relativamente fechados. Seu diálogo se dá, ainda que por oposição, com as formas musicais que pretende confrontar, ou seja, aquelas ligadas à tradição e geralmente renega outras culturas musicais, como as populares, por exemplo.

4 Partindo do campo da crítica literária, Said aponta como o Ocidente inventou uma ideia de Oriente para se reportar a diversas regiões da Ásia, norte da África e Oriente Médio, com atenção especial a uma visão romantizada e exótica do mundo Árabe.

Há um processo de retroalimentação em que uma parte significativa dos discursos críticos e acadêmicos sobre a música permanecem focados em questões formais e historicistas, evitando discussões a respeito de questões de raça, cultura, política, como se elas não exercessem nenhum papel na formação das práticas e repertórios musicais que estudamos. Esses discursos, por sua vez, servem para “naturalizar” certas maneiras de fazer música como se elas estivessem além das construções sociais, históricas, materiais e das sensibilidades dos povos que produzem essa música. Daí surge um discurso unidirecional, em que as formas canônicas de produção são tomadas como referência para se discutir (mas também valorar) qualquer outra prática musical.

É claro que há um esforço recente para a desconstrução dessa perspectiva universalizante, que tende a problematizar o papel da música de concerto europeia como referência para se falar de música em geral, criando uma espécie de *eu* universal que baliza a existência de diversos *outros* particulares. Esse esforço, em maior ou menor medida, aparece na proposta da chamada nova musicologia nos anos de 1980,⁵ na etnomusicologia,⁶ nos estudos sobre gênero e musicologia *queer*,⁷ nas perspectivas dos estudos críticos e dos estudos do som.⁸

5 Ver, por exemplo, Joseph Kerman (1986), Charles Rosen (2000), Lawrence Kramer (1990), Rose Rosengard Subotnik (1991, 1996).

6 Neste sentido são referenciais os trabalhos de etnomusicólogos como Steven Feld (1982, 2015) e Kofi Agawu (2003).

Em *Western Music and its Others*, Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000) evidenciam a dificuldade para que a música de concerto estabeleça diálogos com perspectivas políticas, identitárias e culturais, talvez porque essas relações colocariam em evidência o caráter particular das manifestações musicais e impediriam a formação de conceitos hegemônicos que se tornam universais. Born e Hesmondhalgh encontram na aparente contraposição do experimentalismo norte-americano à vanguarda europeia do pós-guerra um exemplo desse processo em que discursos que se colocam como plurais encampam facilmente uma condição generalizante. Na discussão desenvolvida pelos autores, uma tradição cageana é tomada como um “universal alternativo” à tradição modernista, ao mesmo tempo que parece reproduzir os mecanismos da:

[...] hegemonia do modernismo pós-serialista – isto é, a maneira como os movimentos estéticos estabelecem trajetórias históricas profundas por meio do momento cumulativo de sua institucionalização, autoridade cultural, poder e, dada a internacionalização das vanguardas do século XX, de sua dispersão geográfica. (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 21)

-
- 7 Apenas para citar alguns poucos trabalhos nesse campo cuja produção tem se expandido rapidamente, ver: Susan McClary (2002), Suzanne Cusick (1999), Philip Brett e outros (1994). Ver também o periódico *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*.
 - 8 A respeito da formação do campo dos estudos do som, ver por exemplo: Emily Thompson (2002), Jonathan Sterne (2003), Kodwo Eshun (1998), Peter Szendy (2001), Trevor Pinch e Karin Bijsterveld (2013), Brian Kane (2014).

Trata-se de um mecanismo de substituição de uma condição “universal” por outra de natureza semelhante. Esse processo, ajudado por uma globalização que se estende por toda a trama do tecido social e cultural, está fortemente arraigado no “arcabouço institucional da música contemporânea” em que os discursos universalizantes desempenham um papel central na “socialização dos compositores do oriente e do ocidente” ao mesmo tempo em que impõem uma “violência estética” que tende a aplacar as formas musicais que não se conformam com os discursos e instituições musicais estabelecidos. (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 21)

O caráter globalizante das relações entre diversas localidades que se impõe hoje serve de álibi para a aceitação desses discursos hegemônicos e generalizantes, assim como para a construção historicista de linhas que explicariam um desenvolvimento acumulativo da história da música. No caso da música experimental, essa linha é frequentemente iniciada com o futurismo de Luigi Russolo, passando por compositores como Edgard Varèse e Erik Satie, para chegar numa espécie de consolidação durante a segunda metade do século XX com o surgimento da eletroacústica, das formas indeterminadas de organização musical e de um cientificismo exacerbado⁹ que contaminou a composição musical do período. Especialmente no que diz respeito à importância da produção musical de uma vanguarda do pós-guerra, John Cage e

9 Sobre esse debate, ver o artigo *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, de Susan McClary (1989).

Pierre Schaeffer são recorrentemente tomados como referências emblemáticas para essa “nova” perspectiva de fazer música em oposição a uma tradição moderna já consolidada. Ainda que esse trajeto linear aponte referências importantes para a compreensão da constituição de um campo de experimentalismo em música, o caráter hegemônico dessa linha acaba ofuscando outras práticas e saberes que constituíram e constituem nossa produção musical. O termo ofuscar parece adquirir uma pertinência particular aqui: ele não indica a supressão direta de outras formas musicais, mas impede que elas sejam reconhecidas na medida em que são obscurecidas pelas práticas hegemônicas e bem consolidadas.

Apesar da significativa contribuição do experimentalismo na formação da cultura musical na segunda metade do século XX, raramente se discute que os discursos sobre essa produção estiveram bastante marcados por uma visão homogênea e associada a um grupo de compositores específico. Por exemplo, a farta bibliografia sobre a música norte-americana a partir da segunda metade do século XX delineou uma concepção particular do experimentalismo nos Estados Unidos da América, muitas vezes assumindo o experimentalismo como a verdadeira contribuição musical daquele país frente à produção contemporânea realizada na Europa ocidental.¹⁰ Ou seja, essa compreensão do experimentalismo em geral como uma espécie de

10 A esse respeito, ver o texto *From Experimental Music to Musical Experiment* (1997), em que Frank Mauceri mostra como o experimentalismo é tomado, recorrentemente, como uma tradição tipicamente norte-americana.

essência da música norte-americana não é reflexo do alcance de textos como o de Nyman, mas é construída numa série de referências que remontam a gerações de compositores muito anteriores à de John Cage, como Charles Ives (1874-1954), Carl Ruggles (1876-1971), Henry Cowell (1897-1965), Ruth Crawford (1901-1953) e Harry Partch (1901-1974).

Por exemplo, em *American Experimental Music 1890-1940*, o musicólogo britânico David Nicholls (1990) coloca essa geração de compositores como os precursores da música experimental do pós-guerra, a qual será retratada em textos como *New Directions in Music*, do compositor e pesquisador norte-americano David Cope (1991) e *Music Since 1945*, de Elliott Schwartz e Daniel Godfrey (1993), como representante de um traço essencial da música norte-americana.¹¹

OUTROS EXPERIMENTALISMOS

O compositor e improvisador norte-americano George Lewis vai ser um dos primeiros autores a questionar de maneira sistemática essa construção linear de uma história do experimentalismo dentro dos discursos da alta cultura, marcada por uma posição que desprezaria as formas — especialmente o jazz — que não se encaixam na

11 Essa linha tem continuidade com o livro *Experimental Music Since 1970*, de Jennie Gottschalk (2016), obra que a própria autora coloca como uma continuação da contribuição de Michael Nyman.

produção da música de concerto. Lewis (1996) refere-se ao ressurgimento, a partir da década de 1950, de modos de realização de música em tempo real, referindo-se com esse termo às diversas formas de criação musical que não estavam baseadas na escrita prescritiva das partituras tradicionais, incluindo aí tanto as formas indeterminadas da música de vanguarda, quanto a improvisação no jazz. Lewis argumenta que o interesse renovado pela improvisação depois de 150 anos de domínio das formas musicais escritas não poderia ser compreendido sem que se levasse em conta a existência de manifestações como o *bebop* dos anos 1940, em que músicos negros sujeitos a condições econômica e politicamente restritas puseram em prática modos de criação musical baseados numa perspectiva afro-americana. (LEWIS, 1996) Para Lewis, o impacto desses movimentos na música de tradição europeia e norte-americana foi recorrentemente negligenciado, a despeito de sua nítida contribuição para os segmentos da música de vanguarda que recorreram a diferentes formas de improvisação. Este apagamento das práticas de realização musical em tempo real de origem afro-americana teria contribuído também para a construção de uma história da música experimental que revela uma disputa cultural e social entre músicos representando modos improvisacionais e composicionais diferentes. Lewis problematiza essa questão a partir do contraponto entre dois músicos norte-americanos, Charlie “Bird” Parker e John Cage, os quais exerceram notável influência, cada um a seu modo, na constituição das músicas feitas em tempo real. Não se trata aqui apenas de um contraponto entre as noções de música

popular e erudita, mas do fato de que essas músicas refletem contextos e modos de existência particulares que Lewis caracteriza como afrológicos e eurológicos.

John Cage, junto a outros compositores como Christian Wolff, David Tudor, Morton Feldman e Earle Brown, trouxe uma contribuição notável para as práticas musicais baseadas em ações realizadas em tempo real que confrontaram o pensamento eurológico então vigente. Particularmente no caso de Cage, essa contribuição se concretiza em suas discussões a respeito da indeterminação, das operações de acaso e do experimentalismo musical. Entretanto, para Lewis, estes compositores estão completamente inseridos no contexto artístico e sociocultural de tradição europeia e, ainda que tenham se colocado criticamente em relação a esse modelo, “estavam explicitamente preocupados em continuar a desenvolver essa tradição ‘ocidental’ no continente americano”. (LEWIS, 1996, p. 98)

Em sua *History of experimental music in the United States*,¹² Cage (1970) critica frontalmente a associação de vários compositores ao termo experimental. Alguns de seus colegas norte-americanos, como Elliott Carter, Henry Cowell, Harry Partch, e até mesmo os *eletrônicos* Vladimir Ussachevsky e Louis e Bebe Barron são alvo de comentários negativos, já que para Cage o fato de que eles tenham introduzido alguns novos elementos em sua

12 Este texto foi escrito por Cage em 1958 a pedido do então diretor do Festival de Darmstadt, Wolfgang Steincke, e aparece reproduzido no seu livro *Silence* (1961, p. 67-76).

música não é suficiente para considerá-los como compositores experimentais. Mas suas críticas mais diretas em relação à música local recaem sobre a tradição afro-americana do jazz. Opiniões depreciativas em relação ao jazz aparecem de modo contundente no texto, como, por exemplo, no contraponto entre o jazz e a própria música de concerto que Cage (1970, p. 72) parece confrontar: “O jazz, em si, deriva da música séria. E quando a música séria deriva dele, a situação se torna um tanto tola”.

Figura 1: George Lewis



Fonte: John D. & Catherine T. MacArthur Foundation.

George Lewis analisa as consequências desse tipo de discurso em que a hegemonia de uma certa produção acaba por diminuir a relevância de outras formas musicais correlatas. Ele aponta que, apesar da enorme influência de movimentos como o *bebop* e o *free jazz* para a formação da cultura musical norte-americana, estes movimentos foram excluídos do contexto da música experimental institucionalizada. Lewis vai problematizar essa questão, apontando que essa exclusão pode ser explicada, ao menos em parte, pela “ausência geral de discursos sobre questões de raça e etnia na crítica ao experimentalismo norte-americano”. (LEWIS, 2009, p. xiii)

Lewis (1996, p. 107) entende que compositores, teóricos e críticos tentaram recorrentemente diminuir a relevância das práticas improvisacionais do jazz por estas estarem demasiadamente ligadas a formas e contextos musicais já estabelecidos, impedindo a emergência de um modo de criação “verdadeiramente espontâneo e original”. Segundo esses discursos, uma forma tão dependente da memória de motivos musicais existentes não poderia gerar uma “verdadeira improvisação”. (LEWIS, 1996, p. 108)

Para Lewis esse tipo de discurso está em acordo com o projeto das vanguardas do pós-guerra que buscaram em alguma medida diminuir a referência à memória e aos contextos históricos, focando num *aqui e agora* deslocado de contextos específicos. No caso da improvisação, essa fixação no presente também estaria ligada à dificuldade de conectar o uso de recursos

como a indeterminação e o acaso da música experimental às práticas de improvisação que desapareceram há mais de 150 anos da música de concerto europeia.¹³ Por outro lado, Lewis detecta que os discursos sobre a música de concerto demonstram uma preocupação em manter uma certa “pureza europeia” das referências dessa tradição, o que tornaria muito difícil associá-la a uma música de origem afrológica. Entretanto, essa postura eurológica se torna problemática quando confrontada à tradição afro-americana dos improvisadores de jazz, cuja história esteve impregnada das heranças de escravidão e opressão:

A destruição da família e da linhagem, a reescrita da história e da memória na imagem da branquitude, é um dos fatos com os quais todas as pessoas de cor devem viver. Não surpreende, portanto, que, do ponto de vista de um ex-escravo, uma insistência em ser livre de memória possa ser vista com alguma suspeita – como uma forma de negação ou de desinformação. (LEWIS, 1996, p. 108)

Ao tomar a música de concerto como referência para discutir qualquer outro tipo de música, boa parte dos discursos

13 A música ocidental esteve sempre ligada às práticas de improvisação. A partir do século XV, quando a fixação da música na partitura começa a se difundir é que aparece uma distinção mais clara entre a música improvisada e música escrita. No período Barroco os músicos improvisavam a partir das indicações do baixo contínuo e algumas formas musicais dos períodos Clássico e Romântico tinham sessões improvisadas, como nas cadenzas dos concertos para solo de instrumentos. Essa prática entrou em declínio entre o final do século XIX e início do XX, quando as improvisações na música de concerto tornaram-se raras.

sobre a música dos últimos 100 anos carece de um exercício de alteridade, em que músicas oriundas de outros contextos (as músicas populares, as músicas associadas a contextos religiosos, e mesmo as músicas de concerto realizadas fora do eixo traçado entre Europa Ocidental e Estados Unidos) possam ser consideradas não como *outras* músicas, mas entendidas a partir de suas próprias lógicas e contingências.

Um argumento semelhante ao de Lewis e que questiona a tensão ocasionada pelo estabelecimento de um *eu* hegemônico em oposição a uma diversidade de *outros* subconsiderados dentro do pensamento musical é colocado pelo historiador e cientista político camaronês Achille Mbembe (2006). Ao invés de Cage, Mbembe parte da posição crítica do filósofo Theodor Adorno em relação ao jazz para reivindicar uma visão da música que não seja construída exclusivamente a partir de valores derivados da alta cultura europeia e que não trate a música a partir apenas das relações intrínsecas de sua constituição formal e material (notas, ritmos, harmonias, orquestração, desenvolvimento narrativo e melódico, etc.). Assim como Lewis, Mbembe enfatiza a importância de âmbitos geralmente tomados como extramusicais, como a dimensão sensorial (a escuta, a experiência corporal), os contextos socioculturais e as relações interpessoais que constituem as práticas musicais. Não é nossa intenção aqui ressaltar crítica a John Cage ou a Theodor Adorno realizada por Lewis ou por Mbembe. Em ambos os casos nos interessa ressaltar o papel emblemático desses autores na representação de um discurso

musical de fundação eurocêntrica e que reluta em conferir valor a outras formas musicais.

Mbembe toma o exemplo da rumba congoleza, um estilo que é resultado de interação complexa de tradições locais, tensões com músicas de procedência europeia e do refluxo de músicas latino-americanas e caribenhas originárias das diásporas negras. Para Mbembe (2006, p. 72-73), a rumba congoleza

[...] demonstrou ser a mais bem-sucedida expressão de serenidade diante da tragédia. Ao mesmo tempo poesia, dança e oração, tornou-se uma experiência dual de liberdade e posse interior, de tristeza, angústia e perda de um lado, e felicidade radiante e expressividade emocional do outro. Como resultado, longe de se assemelhar a uma religião narcótica que se torna mais poderosa à medida que a insatisfação com a realidade aumenta, ela surgiu como uma declaração da mais radical e mais imediata fé em uma vida que é necessariamente contraditória e paradoxal.

Um discurso que tomasse a música como um objeto autônomo, deslocado de seus contextos, seria insuficiente para compreender a relevância desse repertório. Por exemplo, a força da colonização na região trouxe forte influência dos hinos cristãos. Essa colonização não apenas impregnou a música congoleza de características europeias em termos de figuração melódica ou de técnicas de emissão vocal, mas ajudou a estabelecer critérios do que “constitui beleza, regras relativas a progressões harmônicas

corretas, condução das vozes e características tímbricas”. (MBEMBE, 2006, p. 75) À maneira correta de cantar (projeção vocal, postura corporal, controle da respiração) somam-se a introdução de um desenvolvimento narrativo, representacional e dramático da música litúrgica cristã na composição de determinadas manifestações musicais congoleesas. Esta configuração eurocêntrica se manifesta no controle e regularidade dos sons musicais e no apagamento das referências corporais, especialmente aquelas que podem fazer referência mais direta ao erotismo, mas que são percebidas na performance de certas músicas locais.

Aqui há uma tensão entre a introdução de “rudimentos de uma civilidade burguesa colonial” e contingências em que a música local permite uma reabilitação dos corpos “humilhados e tornados feios no local de trabalho ou nas mãos de um regime colonial brutal”. (MBEMBE, 2006, p. 75) Para Mbembe (2006, p. 81), o terror a que os corpos dos congoleeses estiveram sujeitos nos períodos colonial e pós-colonial, em certa medida aparece como ruído: feiura e degradação se dissolvem numa música que “procura estabelecer um equilíbrio precário entre ruído, som e grito”.

AURALIDADE BRANCA

Retornamos aqui ao argumento inicial do texto em que a ideia de experimentalismo se coloca como traço essencial da modernidade, privilegiando uma abordagem material e empírica, que desconecta o acontecimento sonoro de relações com os corpos que o produzem e com as histórias que constroem as suas escutas. Tanto no experimentalismo de John Cage, quanto no de Pierre Schaeffer, perpassa uma objetividade que permite falar de som como algo material, objetivo e universal, como o *som em si*.

A pesquisadora inglesa Marie Thompson ressalta essa relação no que diz respeito a Cage a partir da análise de certos discursos que aproximam o trabalho do compositor ao de um artista sonoro – que deixa “os sons serem eles mesmos” – mais do que ao trabalho de um compositor de músicas. Aqui fazemos referência direta ao texto de Thompson (2017), *Whiteness and the ontological turn in sound studies*, cujo argumento principal é mostrar como o interesse renovado em relação à ontologia dentro dos estudos do som se conecta a questões de raça. Embora Thompson concentre-se num debate que foge à dimensão e ao escopo deste texto acerca de uma virada ontológica¹⁴ – a qual é evidenciada em certos discursos dos estudos do som – sua

14 “Sintomática de uma ‘virada’ mais ampla em direção à ontologia no pensamento crítico, a (re)virada para a ontologia nos estudos do som é baseada em um ‘mito da origem’ que rejeita ‘antigas’ questões de cultura, significação, discurso e identidade, e promove ‘novas’ questões de materialidade, afetividade, realidade e ser”. (THOMPSON, 2017, p. 266).

argumentação nos serve aqui como referência para pensar os apagamentos que os discursos sobre o experimentalismo têm provocado nos contextos locais ou, ao menos, fora do cânone hegemônico.

Seu texto parte de uma crítica sobre o discurso do filósofo do som Christopher Cox (2011), especialmente na sua leitura particular sobre o legado de John Cage. Thompson aponta que Cox acaba evidenciando o trabalho de alguns artistas canônicos do repertório das artes sonoras e da música experimental exatamente na sua relação com o apagamento dos lugares, corpos, contextos e políticas, ao dar voz à natureza do sônico, do *som em si*, desvinculado da sua história, sua significação e suas identidades.¹⁵ Thompson sugere que a ontologia de Cox é baseada em uma *modesta* auralidade branca – um ponto de partida racializado que é ao mesmo tempo situado e universalizante.

A posição de Cox criticada por Thompson (2017, p. 266) vai amplificar uma leitura universalizante da obra de Cage que exalta uma “distinção aparente entre o social e o ontológico [...] enquanto camufla suas dimensões políticas”. Com isso, revela-se o desejo de promover uma troca de posições, “do compositor egocêntrico para um ‘modesto’ curador do fluxo sonoro”, expondo o dualismo entre “música (que se liga a significação, cultura, sentido, discurso) e arte sonora (que se liga a ontologia, materialidade, som-

15 Essa discussão é complexa e foge ao assunto deste texto. Vários autores debateram esse tema, dentre eles, Seth Kim-Cohen (2009), Rodolfo Caesar (2007) e Douglas Kahn (1999).

em-si, fluxo)”. (THOMPSON 2017, p. 272) A associação de Cage ao segundo polo, colocando-o como *modesto* curador, implica o apagamento do lugar indubitável de compositor que ele ocupou. Reportando-se a um argumento desenvolvido por Donna Haraway, Thompson (2017, p. 272) reforça essa relação entre o experimentalismo e a modernidade, em que ser modesto “é a virtude modernista do cientista”, cujo trabalho de observação não deixa traços:

Emaranhada com formulações de branquitude, masculinidade e eurocentrismo, [essa concepção] pertence a uma posição sem sujeito a partir da qual o mundo é observado de qualquer lugar e de lugar nenhum, e da qual tendências ou vieses são removidos por meio de ofuscação. Como Ben Piekut argumenta, embora muitas vezes tenha sido atribuído a seus empréstimos da filosofia ‘asiática’, a ambição cageana de auto-abnegação ‘reproduz uma dinâmica familiar de poder no Ocidente’: Cage recapitula a auto-invisibilização do ponto de vista branco, masculino e eurocêntrico, permitindo-se tornar-se o observador auditivo da natureza do som.

Assim, as práticas experimentais, mesmo quando confrontam as formas musicais mais hegemônicas, apoiam-se também numa posição material e objetiva que se coloca como universal e buscam, também, uma hegemonia. Tanto no caso de uma *écoute réduite* do objeto sonoro proposta por Pierre Schaeffer – em que

se privilegiam as relações estabelecidas no interior do próprio som a partir de sua percepção – quanto na proposta de musicalização do silêncio e na ideia de “deixar os sons serem eles mesmos” de John Cage, o que temos é o *apagamento* dos lugares, tempos e contextos em que essas construções foram criadas.

Schaeffer, chega a questionar diversas vezes, especialmente no primeiro livro do *Traité* (SCHAEFFER, 1966), o caráter universalista imposto pela música ocidental (leia-se, europeia), chamando a atenção para que se observe o que acontece em outras culturas. Entretanto, quando prossegue em seu exercício de investigação dos instrumentos musicais, não se detém nas particularidades dos corpos e imaginários sonoros de diferentes culturas, nas implicações dos instrumentos para a produção de conhecimentos e sensibilidades, ou na compreensão dos contextos sociais, místicos, ou quem sabe, medicinais e filosóficos, a que esses instrumentos estão conectados. O que Schaeffer (1966, p. 41-56) vai buscar é desvendar o funcionamento do instrumento em geral, do corpo sonoro universal, despido de tempo e de lugar.

De modo mais explícito, Thompson (2017, p. 272) acompanha a reflexão de George Lewis ao lembrar a já mencionada posição crítica de Cage em relação ao jazz, e de como sua *branquitude* permitiu que ele agisse como um “árbitro do valor estético” ao considerar que a improvisação de origem *afrológica* deveria ainda se aperfeiçoar para alcançar a liberdade em termos de valores *eurológicos*.

Vale salientar que, mesmo que recentemente comece a surgir um debate em torno da desconstrução dos discursos que dominaram o ideário da música de concerto a partir da segunda metade do século XX, esses discursos se mantêm hegemônicos. O risco de se incorporar de modo acrítico esses discursos é o achatamento das diversas manifestações locais, da emergência de uma diversidade de posições dentro do processo criativo da música atual.

OLHAR PARA O LOCAL

Mudanças de perspectivas não implicam apenas mudanças de objeto. Torna-se necessário também mudar nossa relação com eles e refazer as perguntas que formulamos a respeito dessa relação. Ou seja, implica uma mudança de método. Esse exercício nem sempre é evidente em razão do modo em que estamos imersos nos discursos já bem construídos e consolidados. Quando se fala de música, a profusão de discursos existentes impõe um diálogo com tudo aquilo que já está dito: é preciso localizar nosso objeto nas tramas já existentes, de modo que aquilo que não encontra lugar nas histórias, nas genealogias, nas práticas já conhecidas, torne-se invisível. Muitas vezes aquilo que é pequeno, insignificante, diminuto, é ofuscado pelo que nos deslumbra.

Nem sempre aquilo que é mais aparente, mais intenso, é o que mais atua na formação daquilo que somos e que sabemos. Dentro de uma perspectiva da cultura material, por exemplo, o antropólogo britânico Daniel Miller elabora o conceito de *humildade das coisas* para a indicar que a importância dos objetos que nos rodeiam não está necessariamente em sua existência física, mas em algo que, em geral, sequer vemos. Quanto menos nos damos conta da sua existência, mais eles “podem determinar nossas expectativas [...] na medida em que estamos inconscientes de sua capacidade de fazê-lo”. (MILLER, 2010, p. 50) A ideia de que os objetos que estão no mundo ajudam a constituir o que somos aproxima-se do conceito de *habitus* do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Os *habitus* são um sistema de condicionamentos sociais e individuais que moldam a maneira como agimos, nossos gostos e nossos corpos. O que ouvimos, o que comemos, como nos vestimos, são reflexos desse sistema de condicionamentos. É ele que nos une e ao mesmo tempo nos separa, pois permite que sejam criados modos de classificação e valoração que são particulares:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas [...] Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc. [...] Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, p. 22)

Como parte de nosso *habitus*, nossos gostos e escolhas estéticas reproduzem as relações de poder que são condicionadas por nossa posição dentro de uma rede de relações sociais representada pelo capital econômico e simbólico a que temos acesso. Essas relações são constituídas, também, pelo conjunto de pequenos eventos que nos rodeiam, pelos gestos e ações cotidianos que praticamos e pela infinidade de objetos que constituem nosso ambiente.

Então, pode-se indagar: o quanto tudo aquilo que deixa marcas em nossas histórias, em nossos afetos, em nossos corpos, depende dos pequenos gestos, das insignificâncias, dos eventos corriqueiros? Pode-se falar de uma grande música ignorando o campo extenso das músicas domésticas, das melodias assoviadas ao acaso, dos batuques nas festas de confraternização? O que nos compõe para fazermos música?

A distância entre o pequeno e o importante, entre a caixinha-de-música e a orquestra, entre o reco-reco e o piano, está nos lugares em que se colocam as coisas e nos lugares em que as coisas se colocam. Em *O instrumento do “Diabo”*, Carlos Stasi (2011) retoma os acordos estabelecidos entre o eu e o outro, entre o central e o marginal, para desvelar o que está ligado à existência de uma classe de instrumentos musicais *raspadores*, a que nos referimos genericamente pelo termo reco-reco. Trata-se de um instrumento associado a algo simples e menor dentro do imaginário que remete à tradição – tanto técnica, quanto simbolicamente – sofisticada dos instrumentos musicais em geral.

Nesse livro Stasi traz à tona uma série de relações – simbólicas, afetivas, eróticas, políticas – a partir das quais o reco-reco é usado para revelar a importância daquilo que é tomado como resto, como resíduo, na formação de nossa condição social e na constituição das lógicas de valoração e de dominação cultural.

Compare-se, então, um reco-reco a um piano. Se a valorização do primeiro em relação ao segundo parece clara dentro do imaginário que temos sobre as práticas musicais, a assimetria entre os dois contamina de maneira sutil diversas outras instâncias dos discursos sobre a música. No âmbito doméstico, por exemplo, o piano na sala de estar é símbolo positivado da alta cultura burguesa. O reco-reco, por sua vez, remete ao instrumento improvisado, construído a partir de materiais descartados ou de utensílios achados na cozinha, como os raladores ou as antigas tábuas de lavar roupa. Do piano ao reco-reco, da sala de estar para a cozinha, da casa grande para a senzala, reproduzimos musicalmente as assimetrias socioeconômicas, cuja origem não está apenas na disparidade de riquezas.

O fato de que Stasi tem um doutorado no exterior a respeito da família de instrumentos raspadores, e de que ele mesmo é um instrumentista virtuoso, aparentemente não desconstrói essas assimetrias, porque elas já estão embutidas nas materialidades das coisas. Raspar um objeto é muito diferente do que deslizar um arco, de acionar teclas ou de soprar bocais armados com palhetas. Stasi (2011, p. 43) descreve como o verbo raspar está associado a

uma ação incompleta, a algo que se realiza apenas parcialmente ou sem profundidade. Em vez de uma ação decisiva, o *raspar* representa um *quase*. Stasi (2011, p. 15) aponta que a representação marginal do instrumento estaria ligada também a esse estado precário e deficiente que o autor chama de *quasitude*. Portanto, a música feita por um reco-reco, este instrumento tão “simples e insignificante”, está fadada a ser uma *quase-música* tocada por um *quase-músico*.

Essa *quasitude* só pode acontecer num contexto em que repertórios e discursos ainda não estejam consolidados e em que a produção estética não esteja sempre sujeita a um julgamento moral, e que se pretende *universal*. No contexto de uma música de concerto, o adjetivo *quase* é indubitavelmente pejorativo, pois a vocação do músico, de seu instrumento e da própria música é a da superação, da plenitude, da totalidade. Em contraponto, uma música que não se pauta pelos mesmos critérios apresenta-se como uma moral defeituosa que deve ser mantida em um espaço periférico.

Para desvelar as relações de poder subjacentes aos discursos sobre a música em geral e sobre o experimentalismo musical em particular, é necessário assumir que não há música sem sujeito, sem contexto, sem a construção de uma ideologia. Um acorde de sétima maior, uma forma sonata, o conceito de objeto sonoro ou uma postura experimental, são todos construídos *em e por* um contexto específico. Quando estes termos aparecem idealizados por uma aparente neutralidade, eles se tornam

referências absolutas que vão se *naturalizando* em nosso imaginário à medida que são reiteradas em nossos discursos. E mesmo quando essas referências admitem a existência de outras formas musicais, só permitem que essas formas sejam conhecidas e reconhecidas a partir de seu próprio filtro, e avaliadas a partir de sua própria régua.

No Brasil é notável o ressurgimento do interesse pelas práticas musicais experimentais nas últimas duas décadas. Movimentos ligados às artes sonoras, improvisação livre, *noise music*, eletrônica experimental, e luteria eletrônica têm promovido o arejamento das produções musicais de modo geral, com o aparecimento de espaços alternativos e criando um senso de comunidade e resistência em relação ao âmbito cada vez mais institucionalizado da música de concerto. Mas, frequentemente, o espírito de resistência, combinado com um sentido de auto-sobrevivência, faz com que esses movimentos também inventem seus próprios ritos excludentes. Em centros urbanos, uma “cena alternativa”¹⁶ de música experimental bastante atuante num circuito que se desenvolve fora dos palcos oficiais e dos esquemas comerciais, frequentemente rechaça produções que possam se aproximar das músicas populares, por exemplo. Muitas vezes

16 Para um amplo estudo sobre a cena de música alternativa em São Paulo, por exemplo, ver a tese de doutorado intitulada *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*, de Mario del Nunzio (2017). Por sua vez, José Guilherme A. Lima discute uma concepção local de luteria na música instrumental em sua tese de doutorado *Práticas de luteria na música experimental brasileira* (2018).

essas cenas também reproduzem assimetrias observadas nos domínios da música de concerto: há um nítido predomínio masculino,¹⁷ tanto entre os músicos, quanto entre os frequentadores, uma baixa representatividade de negros e pouca interação com movimentos da periferia ou com grupos de baixa renda. E, apesar de um discurso que ataca frontalmente o caráter institucional da música de concerto, muitos desses músicos associados à cena experimental têm encontrado espaço dentro da Universidade para desenvolver suas carreiras, bem como têm recorrido ao apoio de entidades culturais e órgãos de fomento para suas realizações artísticas. (IAZZETTA, 2017) Em parte, essas assimetrias podem ser compreendidas e justificadas na medida em que esses movimentos operam sempre num território que é marginal, seja em relação ao mercado e formas de financiamento, seja em relação a domínios mais bem estabelecidos tanto da música popular quanto da música de concerto. Sua sobrevivência depende em boa medida do senso de comunidade, do provimento de um espaço identitário para seus integrantes, o que acaba por impor barreiras pouco permeáveis à diferença. O fechamento em torno de circuitos musicais específicos torna-se, em certa medida, uma estratégia de sobrevivência.

O efeito colateral, entretanto, é o apagamento de outras histórias, de outras formas de resistência, de outras ações

17 Sobre a questão de gênero na música experimental brasileira, ver a tese de doutorado intitulada *Mulheres Brasileiras Na Música Experimental: uma Abordagem Feminista*, de Tânia de Mello Neiva (2018).

igualmente singulares no campo da música. O jornalista GG Albuquerque (2018), por exemplo, aponta a ocorrência de diversos “apagamentos históricos das culturas afro-diaspóricas em um país que, historicamente, tentou varrer seu passado escravista para baixo do tapete”. Assim, uma vanguarda negra ainda é lida por lentes ofuscadas por uma história que não sabe como lidar com as consequências do racismo, da opressão e da escravidão a que os povos negros estiveram sujeitos e que compõem nossa subjetividade de modo geral. Albuquerque aponta que as músicas de tradição afro-brasileira, mesmo quando tomadas positivamente pelos discursos dominantes, são confinadas a um território idealizado da tradição e suas inovações só são reconhecidas quando já completamente aceitas. Um de seus comentários é sobre o “lance de mestre” em que o sambista Alcebiades Barcelos, conhecido como Bide, resolve “‘encourar’ uma lata de manteiga de 20 quilos com papel de saco de cimento umedecido, criando assim o tambor de som grave conhecido como surdo”, que acabou por influenciar o surgimento de uma batida de samba “nova e singular, distante do toque amaxiado de Donga” (ALBUQUERQUE, 2018). Entretanto, dentro dos discursos hegemônicos, uma modificação como essa não pôde, historicamente, vir associada, fora da tradição do samba, a um movimento genuíno de expansão criativa ou de uma inovação estética. Daí que

[...] categorias como ‘vanguarda cultural’, ‘música de invenção’ e ‘inovação estética’ não são atribuídas ao samba, mas sim – ou

somente – ao Modernismo e à Semana de 22. Ao samba, gênero forjado na mão de negros descendentes de escravos, é destinada uma espécie de morte térmica: o paternalismo de uma ‘tradição’, tutela estratificante que enclausura todas as invenções do contemporâneo e engessa o agora sob a égide da museificação. (ALBUQUERQUE, 2018)

Ao referir-se ao caráter experimental que pode ser observado em práticas musicais distantes daquelas que têm sido geralmente associadas ao experimentalismo, GG Albuquerque acaba por expor as redes de poder e as conformações políticas que estão presentes nestes movimentos e que se fundamentam numa relação complexa entre a perspectiva de quem está dentro e de quem está fora desses movimentos.

Assim, o emprego do termo música experimental não se refere apenas a uma produção que flerta com os limites da música, mas significa a constituição de uma música baseada num certo tipo de auralidade, que é fruto da especificidade das pessoas, lugares, tecnologias, condições sociais e ideologias que a compõem.

Um projeto como o Rádio Diáspora, pode servir de exemplo das contradições capazes de emergir no contexto da música experimental quando sua prática sai dos espaços e condições em que ela é geralmente realizada. O projeto é integrado Rômulo Alexis e Wagner Ramos, músicos interessados tanto em explorar uma produção experimental, especialmente no que diz respeito à

improvisação livre, quanto em exercer uma militância em relação a questões raciais junto às comunidades negra e das periferias. No resultado sonoro – baseado no duo de trompete, bateria e sons eletrônicos – é possível perceber claramente a fricção entre uma atitude experimental e o transbordamento de referências à cultura musical negra. Essas referências aparecem de maneira sutil no caráter quase sensual das performances e na condução rítmica que, mesmo evitando uma regularidade de pulso e de andamento, remete à corporalidade e à dança. Para o duo, o experimentalismo estaria justamente naquilo que emerge de seus corpos marcados por suas histórias e condições.

Figura 2: Duo de música experimental Rádio Diáspora – Wagner Ramos e Rômulo Alexis



Fonte: Foto de Samanta Ogawa.

Em palestra recente (ALEXIS; RAMOS, 2018),¹⁸ tanto Rômulo Alexis quanto Wagner Ramos mencionaram uma tensão entre a sua adesão ao experimentalismo e a sua condição de músicos negros. A contaminação de sua música por traços de uma diáspora de origem africana provoca um estranhamento em relação a uma cena experimental urbana, cuja hegemonia é nitidamente branca. Por outro lado, seu trabalho não se encaixa nos moldes das músicas de caráter mais popular, nem apresenta elementos que sejam facilmente reconhecíveis como pertencentes a uma cultura negra, como ritmos dançantes, ou que façam referência a gêneros como o hip-hop. A esse respeito, Romulo Alexis se expressa (informação verbal) da seguinte maneira:

Em algum momento a gente falou: temos um trabalho interessante, mas a gente não vai se encaixar em nada que a galera tem feito por aqui. Nem na galera da improvisação livre, [porque tem] a questão rítmica que a gente traz muito forte; [isso] é um tabu para a alguns improvisadores, pois não pode ter pulso contínuo. E nem para a galera da música instrumental bem-comportada, que a gente chama de música instrumental de salão [...]. Então a gente percebeu que estava num limbo e na verdade é também um pouco do limbo do artista negro no contexto do Brasil. Já que a

18 Palestra intitulada Música Negra Experimental, realizada como parte da programação do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, em 01/10/2018. Ver o registro em: http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos_radio_diaspora.

gente está no limbo, a gente vai fazer o que a gente quer mesmo. [...] Nossa música é uma música de risco. (ALEXIS; RAMOS, 2018)

Obviamente o desequilíbrio em termos de representatividade racial é apenas uma das assimetrias que fazem parte das produções experimentais. Outra questão significativa reside na relação entre acessibilidade tecnológica e representação de gênero. Este aspecto tem sido explorado com alguma frequência e alguns autores têm apontado para uma relação direta entre desigualdade de gênero e contextos musicais tecnológicos.¹⁹

Comentando sobre relações de gênero e tecnologia no contexto da música eletrônica, a compositora e pesquisadora norte-americana Tara Rodgers (2010) demonstra como os discursos sobre a música eletrônica tendem a desassociar a atuação das mulheres dos papéis de criação em razão de uma forte conexão com o que ela chama de “lógica da *reprodução*”. Dessa forma, Rodgers (2010, p. 12) ressalta como os discursos hegemônicos sobre a música eletrônica produzem visões estereotipadas, baseadas numa construção social que associa mulheres a determinadas funções e os homens a outras:

[...] um obstáculo para pensar as mulheres como *produtoras* na cultura da música eletrônica pode ser o de que elas sempre

19 Embora mais voltado para o contexto do Reino Unido, o artigo *Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain* (BORN; DEVINE, 2015) é ilustrativo neste ponto.

estejam entrelaçadas com uma lógica da *reprodução* – perpetuada nos discursos de reprodução sonora e materializada em tecnologias correlatas – que vincula as mulheres a antigas noções de passividade, receptividade e maternidade.

Este tipo de lógica desvaloriza e silencia o trabalho das mulheres nos contextos de criação musical, cuja presença e ação é sempre ofuscada por uma linhagem essencialmente masculina. Rodgers analisa como a história no campo da tecnologia musical foi construída em torno de compositores, inventores e técnicos, todos homens. Basta pensar a linha geralmente reproduzida nos livros que abordam a tecnologia dentro da história da música. Do futurismo de Luigi Russolo à *computer music*, a história é contada a partir de personagens que são tomados como pontos referenciais e cujas realizações vão sendo acumuladas progressivamente em uma linha imaginária da história. Essa linha, como aponta Rodgers, apoia-se na construção de uma subjetividade masculina do som e cria uma história “patrilinear normativa”. (RODGERS, 2010, p. 15)

Ao comentar o projeto Pink Noises criado pela própria Tara Rodgers²⁰ e voltado para a criação de espaços femininos no campo da música experimental, Marie Thompson reforça essa tese apontando que a história do experimentalismo “frequentemente

20 Pink Noises foi uma das primeiras comunidades na Internet voltadas para o trabalho de mulheres na música eletrônica. O site do projeto, criado em 2000, não está mais ativo, mas o trabalho tem continuidade no Facebook.

cria uma ‘linha pontilhada’ patrilinear de inovadores, inventores e agitadores. No entanto, as características de gênero [*gender-ing*] dessa linhagem são muitas vezes obscurecidas”. (THOMPSON, 2016, p. 89)

Embora a análise da produção experimental brasileira sob a perspectiva de gênero só recentemente tenha começado a receber atenção, deve-se mencionar o trabalho de Tânia Neiva (2018) e também de Isabel Nogueira (NOGUEIRA; NEIVA, 2018) analisando a contribuição que projetos voltados especificamente para a produção experimental de mulheres tem representado para motivar um aumento da participação feminina neste campo, reconhecidamente dominado pelo trabalho realizado por homens.

Não se pode deixar de notar que os discursos incidem numa disparidade que vai além da questão de representação e de igualdade de representatividade entre homens e mulheres no campo. Eles se ligam a um entendimento estereotipado das funções e papéis que mulheres e homens assumem na música. Precisamos nos perguntar como e por que a distribuição de papéis de produção (criação) ou reprodução são sempre sujeitos a um perfil com demarcações de gênero.

CONCLUINDO

Neste texto buscamos evidenciar a inter-relação entre duas dimensões do experimentalismo. A primeira diz respeito à prática musical propriamente dita, em seus diversos aspectos poéticos, técnicos e políticos. A partir desses aspectos é possível compreender como diferentes formas de experimentalismo musical lidaram com questões criativas, desconstruíram modos cristalizados de realização sonora e realocaram os papéis de agentes musicais como a partitura, a relação entre compositor e intérprete, as estratégias de escuta etc. Com isso, o experimentalismo desafiou concepções sobre música e as epistemologias criadas para validá-las. Uma segunda dimensão, que nos parece igualmente importante, é a dos discursos que se formam a partir dessas práticas. Esses discursos, ao mesmo tempo que exercitam a análise e estimulam a reflexão sobre esse repertório, carregam ideologias, crenças e relações de poder que também acabam por condicionar nosso entendimento e nossa escuta da música experimental. Embora nem sempre coincidentes, prática e discurso são interdependentes, se retroalimentam e se reconfiguram mutuamente. À percepção de que o discurso segue a prática, podemos igualmente adicionar que as práticas se alimentam dos discursos. De fato, quando os discursos se cristalizam, ou quando são tomados de maneira acrítica, desaparece este jogo maleável entre discurso e prática: o discurso coloca-se como referência para aquilo que ele descreve; engessada, a prática torna-se refém do discurso.

Deve-se lembrar que qualquer descrição é sempre parcial e sempre realizada a partir de um ponto de vista. Entretanto, quando os discursos se cristalizam e se *naturalizam*, essa condição é invertida: de referência parcial, incompleta e contingencial, passam a ser entendidos como algo totalizante, geral e universal. Quando Michael Nyman define os horizontes do experimentalismo como sendo uma música que se origina na cultura norte-americana e se contrapõe a outra música, representada pela vanguarda europeia, ele nos ajuda a compreender o lugar desse experimentalismo, suas idiossincrasias, suas ações e reações no campo da música. Ele também lastreia essa música dentro do conjunto de valores de uma cultura. Mas ao mesmo tempo, quando essa construção é tomada como referência para *o que é experimentalismo*, ela impede que se encontre o experimental em qualquer outro lugar distante dessa lógica, seja no *bebop* de Charlie Parker, no reco-reco de Carlos Stasi ou nas improvisações do Rádio Diáspora.

Frente a esses discursos tão fortemente armados é difícil reconhecer a porta de entrada para se observar uma produção experimental brasileira a partir de uma perspectiva local, com suas especificidades e contingências, já que os discursos hegemônicos universalizantes facilmente escondem os corpos, as condições e os afetos particulares daqueles que produzem essa música. São discursos que estão em conformidade com dispositivos de poder, que moldam não apenas o que buscamos escutar, mas também a maneira como escutamos.

No século XX a escuta passou a ser pensada não apenas como ato reflexivo das práticas musicais, como um efeito da nossa condição de receptores da música, mas como parte essencial da configuração daquilo que chamamos música. E escuta é antes de tudo ação, é um elemento ativo e reativo dentro do campo da música. Portanto, faz sentido pensarmos numa política da escuta em que sejam consideradas as condições materiais, sociais e afetivas em que ela se dá. Essas condições definem uma *auralidade*, um modo de exercer a escuta que não se desconecta dos corpos que ouvem, dos objetos que a circunscrevem, das histórias que a alimentam. Assim como ocorre com a oralidade, a constituição da auralidade é realizada tanto pelo sujeito, quanto pelo que está em torno dele. Ambas, auralidade e oralidade, fazem parte de um mesmo campo de produção de sentido a partir do som (GAUTIER, 2014) e são confrontadas com as formas de representação imagéticas e logocêntricas (IAZZETTA, 2016) que dominam boa parte de nossos discursos, inclusive no campo da música.

Em sua tese de doutorado a respeito das políticas da escuta, Henrique Rocha de Souza Lima aponta que “sendo a auralidade da ordem das condições da escuta, uma política da auralidade é uma política das condições da escuta”. (SOUZA-LIMA, 2018, p. 7) Isso nos remete novamente à questão dos discursos acerca da música experimental. Como tentamos mostrar, a existência de discursos a respeito do experimentalismo que assumem uma posição eurocêntrica e uma ascendência patrilinear deve-se à existência

de forças políticas, econômicas e sociais que moldam o que escutamos e como escutamos.

Assim como Marie Thompson se refere a uma auralidade branca, racializada e universalizante para descrever os discursos de Christopher Cox, GG Albuquerque aponta de que modo as categorias de vanguarda, inovação e invenção não poderiam ser aplicadas ao samba, uma vez que este tem que permanecer enquadrado pela tradição. Em ambos os casos, o que se percebe é a existência de discursos de poder, de formulações reguladoras que dirigem nossas formas de conhecer esses repertórios. Para que outras perspectivas possam emergir, é necessário elaborar outras formas de conceber essas músicas e dar lugar para o surgimento de outras epistemologias. Quando Romulo Alexis e Wagner Ramos promovem uma música experimental marcada por suas histórias, suas escutas e seus corpos dentro do Rádio Diáspora, eles se contrapõem aos discursos hegemônicos acerca do experimentalismo. Eles criam um ruído (CAMPESATO, 2012) que vai além do material sonoro que utilizam: esse ruído emerge do lugar de “limbo” que eles ocupam, um lugar que não se “adequa” aos contextos em que a dupla atua, seja na cena de música experimental, seja nas cenas de uma música que habita as periferias. Esse ruído revela as políticas das nossas auralidades, “pois a escuta envolve também a memória, e, portanto, o tempo, a identidade subjetiva, a mente como matéria individual e transindividual”. (SOUZA-LIMA, 2018, p. 7) Resgatar as nossas políticas de escuta não significa apenas reestabelecer uma história esquecida

das nossas práticas musicais e sonoras. Significa também criar frestas por onde novos sons possam entrar; significa alargar os espaços que qualquer forma hegemônica de discurso busca estreitar.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, GG. A vanguarda negra do Brasil contemporâneo. *In: Blog Volume Morto*. [S. l.], 26 jul. 2018. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo>. Acesso em: 26 fev. 2019.

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, London: Routledge, 2003.

ALEXIS, Rômulo; RAMOS, Wagner. *Música Negra Experimental: Conversa com Rômulo Alexis e Wagner Ramos*. São Paulo: NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, Departamento de Música – ECA/USP, 2018. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos_radio_diaspora. Acesso em: 24 jan. 2019.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain. *Twentieth-Century Music*, v. 12, n. 2, 2015. p. 135-172.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. California: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (ed.). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, 1994.

CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p. 31-52.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1970.

CAMPESATO, Lílian. Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais [...]* Vitória: ANPPOM, 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3779/1119>. Acesso em: 26 fev. 2019. p. 1-8.

CAMPESATO, Lílian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. 151 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COELHO, Victor. *Music and Science in the Age of Galileo*. Dordrecht: Springer, 1992.

COPE, David. *New Directions in Music*. Madison: Brown & Benchmark Publishers, 1991.

COX, Christoph. Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism. *Journal of visual culture*, v. 10, n. 2, p. 145-161, ago. 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1470412911402880>. Acesso em: 28 fev. 2019.

CUSICK, Suzanne G. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999. p. 471-498.

DAHLHAUS, Carl. La Crise de L'expérimentation. *Contrechamps* n. 3, September, 1984. p. 106-117.

ESHUN, Kodwo. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books, 1998.

FELD, Steven. Acustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (ed.). *Keywords in Sound*. Durham; London: Duke University Press Books, 2015. p. 12-21.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FOX, Christopher. Why Experimental? Why me? In: SAUNDERS, James (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham, England: Ashgate, 2009. p. 7-26.

GAUTIER, Ana María Ochoa. *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham; London: Duke University Press, 2014.

GOEHR, Lydia. *The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. New York, Oxford University Press, 2007.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury, 2016.

GOUK, Penelope. Music and the Emergence of Experimental Science in Early Modern Europe. *SoundEffects* 2, n. 1, 2012. p. 5–21.

GOZZA, Paolo (ed.). *Number to Sound: The Musical Way to the Scientific Revolution*. Dordrecht: Springer, 2000.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lílian. Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*, Manaus: ANPPOM, 2018. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5456>. Acesso em: 26 fev. 2019. p. 1-9.

IAZZETTA, Fernando. 'La música es mucho más (o menos) que la música': reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia. In: QUARANTA, Daniel (org.). *Creación musical*,

investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad. Morelia, México: CMMAS – Centro mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017. p. 17-54.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. *In:* PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa.* São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 376-395.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts.* Cambridge: MIT Press, 1999.

KANE, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice.* Oxford: Oxford University Press, 2014.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology.* Reprint edition. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non cochlear sonic art.* New York, Continuum, 2009.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900.* University of California Press, 1990.

LEWIS, George. *A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music.* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

LEWIS, George. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1, Spring, 1996. p. 91-122.

- LIMA, José Guilherme Allen. *Práticas de luteria na música experimental brasileira*. 2018. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MAUCERI, Frank. From Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, Winter, 1997. p. 187-204.
- MBEMBE, Achille. Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds. *Politique Africaine*, v. 100, n. 4, 2005. p. 69-91.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Reprint edition. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2002.
- McCLARY, Susan. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique* 12, 1989. p. 57-81.
- MILLER, Dennis. *Stuff*. Cambridge: Polity, 2010.
- NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma Abordagem Feminista*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, 2018.
- NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990.
- NOGUEIRA, Isabel; NEIVA, Tania Mello. Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. *Escena: Revista de las artes*, v. 78, n. 1, 2018. p. 98-124.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 506 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford University Press, 2013

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

ROSEN, Charles. The New Musicology. In: *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. 255–272.

SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger; LAZARDZIG Jan (eds.). *Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York, Schirmer Books, 1993.

SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z: Experiments in Sound And Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books, 2013.

SOUZA-LIMA, Henrique Rocha de. *Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo*. 2018. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

STASI, Carlos. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

SZENDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and culture of listening in america, 1900-1933*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

THOMPSON, Marie. Feminised noise and the 'dotted line' of sonic experimentalism. *Contemporary Music Review*, v. 35, n. 1, 2016. p. 85-101.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies, *Parallax*, v. 23, n. 3, 2017. p. 266-282.

VIEL, Nicolas. *La Musique et L'Axiome: Création Musicale et Néo-Positivism Au 20e Siècle*. Paris: Editions Delatour France / Ircam, 2014.

WARDHAUGH, Benjamin. Music, *Experiment and Mathematics in England, 1653-1705*. New York: Routledge, 2008.

WOMAN AND MUSIC: A Journal of Gender and Culture. Edited by Emily Wilbourne. University of Nebraska Press.