

Experimentalismo musical do Nordeste

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Marco Pinagé
Universidade Federal da Paraíba
marcopinage@outlook.com

Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba
fielcosta2@gmail.com

Resumo. O presente texto se refere a uma pesquisa de mestrado em andamento frente ao Programa de Pós Graduação em Música da UFPB, sobre o uso de recursos tecnológicos na música experimental do Nordeste. Procurando compreender as movimentações da música experimental no âmbito nordestino através da colaboração artística, seja na criação ou na performance, uma série de questões emergiram a respeito da complexidade do fazer artístico contemporâneo dessa região. O texto apresenta aqui uma síntese do trabalho de campo realizado pelo autor frente a artistas sediados em Fortaleza, João Pessoa, Recife, Aracaju e Salvador.

Palavras-chave. Música Experimental brasileira, Região Nordeste, DIY.

Music Experimentalism from Northeast (Brazil)

Abstract. The present text addresses ongoing research in the Graduate Music Program of UFPB, on the use of technological equipment in experimental music from the Northeast (Brazil). Seeking to understand the movements of experimental music in the Northeast through artistic collaboration, whether in creation or performance, a series of questions emerged regarding the complexity of contemporary artistic making in this region. The paper brings a synthesis of the field work already made by the author together with artists collaborators in Fortaleza, João Pessoa, Recife, Sergipe and Salvador.

Keywords. Brazilian Experimental Music, Northeast Region, DIY.

Introdução

O texto aqui apresentado visa fazer um levantamento e análise de processos criativos no âmbito da música experimental sobre suporte tecnológico produzida no Nordeste do Brasil e corresponde ao trabalho de mestrado em Processos Criativos, em andamento, frente ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. A pesquisa tem como objetivo realizar mapeamento da cena, entrevistar atores sociais identificados com o termo “experimental”, listar e classificar os recursos tecnológicos empregados na sua produção e produzir obras autorais a partir daquilo que foi levantado no decorrer do processo.

Ao tentarmos realizar uma pesquisa sobre a música experimental no Nordeste, com foco nos recursos tecnológicos empregados na sua confecção, observamos, em primeiro lugar, que há uma escassez de trabalhos acadêmicos dedicados ao tema. Sendo um artista vinculado ativamente ao panorama da música experimental da região, e frequentado alguns dos nichos de produção nesse sentido, intuo que haja uma diversidade enorme no que diz respeito a abordagens criativas e performativas envolvendo recursos tecnológicos. A pesquisa, portanto, procura cuidar das seguintes questões: quais seriam os principais nichos (locais de produção e difusão) da música experimental do Nordeste? E, para além, no sentido de estreitar a questão, fazer uma releitura desse questionamento: como se dá o uso de recursos tecnológicos na música experimental do Nordeste? Como artistas identificados como “experimentais” têm mantido suas atividades em música? Quem são, como, por que e onde atuam esses artistas ou grupo de artistas? Quais os equipamentos e materiais sonoros utilizados e como se dão os processos criativos voltados para essa perspectiva?

Levando em conta as especificidades e a diversidade da cena musical experimental brasileira e, em especial, do Nordeste, pensamos que seria prudente, ao invés de partir de uma definição a priori, generalista e abstrata do termo “experimental”, procurar observar de que modo a própria cena se define enquanto tal. O desafio seria construir, a partir do contexto, uma melhor compreensão da realidade local e, a partir daí, tecer considerações sobre o seu funcionamento. Tal abordagem caracteriza o trabalho de autores como Benjamin Piekut (2011), Mário Del Nunzio (2017) e Paula Guerra (2019) além de estar presente na metodologia contextualista do projeto Artesanato Furioso (PPGM/UFPB), ao qual estou atualmente vinculado.

Aqui, devido a características emergentes do objeto, coletadas durante o trabalho de campo, pretendemos dar ênfase a abordagens de tipo DIY (*Do it yourself*) (GUERRA, 2019) e (McKEY, 1998) e a conceitos tais como o de *gambiarra* e *engenharia reversa* (OBICI, 2014), “De maneira geral, a gambiarra é uma solução individual, às vezes contra as normas, não especializada e improvisada em relação a um artefato, seja ele rústico ou sofisticado, hidráulico ou mecânico, elétrico ou digital” (idem, 2014, p.10), e engenharia reversa, para o autor, seria o processo de exploração dos princípios tecnológicos de um dispositivo, objeto ou sistema através da análise de sua estrutura, função e operação (idem, ibidem).

A pesquisa se encaixa numa perspectiva metodológica qualitativa, visto que: “a abordagem qualitativa privilegia o nível subjetivo e consequentemente interpretativo da

pesquisa” (FREIRE, 2010, p.14) e já foram realizadas a maioria das entrevistas, a pesquisa bibliográfica, a coleta de dados em campo, e já dei início à produção artística vinculada ao processo. A catalogação das práticas da música experimental regional através de pesquisa de campo teve como objeto entrevistas semiestruturadas, gravadas em áudio e vídeo, além de sessões de improvisação realizadas entre mim e os sujeitos, nas quais foram utilizados os recursos tecnológicos típicos de sua prática artística. Os participantes, via de regra, são compositores(as) autônomos e/ou participantes de coletivos específicos vinculados à música experimental do Nordeste. Como critério de escolha dos sujeitos, utilizei dados coletados da internet (blogs, páginas em redes sociais, vídeos do Youtube, além de selos de música experimental) buscando identificar a presença e relevância do artista no campo da música experimental da região, através da análise de suas respectivas trajetórias e dando relevo à regularidade e consistência de suas colaborações musicais.

A música experimental e a prática do “faça-você-mesmo”

Quando se pretende discutir o termo “Música experimental” é importante dar relevo aos enunciados do compositor estadunidense John Cage (1912-1992) no final da década de 1950 que foram reverberados por teóricos como Michael Nyman nas décadas seguintes. Em seu livro publicado em 1971, *Experimental Music: Cage and Beyond*, o autor inglês buscou determinar uma dicotomia básica entre uma música “de vanguarda” europeia e uma música “experimental” norte-americana. Na obra citada, Nyman se esforça por propor uma série de características que seriam típicas de uma postura experimental americana em relação ao fenômeno musical (que estariam ausentes na prática musical europeia). Mesmo considerando que o receituário nymaniano é, na verdade, uma síntese da abordagem cageana (e não de uma atitude geral norte-americana), tal dicotomia acabou servindo como modo de articulação conceitual entre ambas as práticas. Entretanto, vale notar “na primeira metade do século XX o termo é mais frequente no discurso sobre música realizado nos Estados Unidos, mas praticamente inexistente na Europa. (DEL NÚNZIO, 2017, P.18)

Para os europeus o termo “experimentalismo” estava sendo difundido e debatido a partir de um enfoque parecido com o modo como se entende experimento no campo da ciência. A formação do *Studio d’Essai* por Pierre Schaeffer nos anos 50, que contou com a colaboração de Pierre Henry, resultou na formação do G, importante iniciativa no contexto do pós-guerra. Nessa época as práticas nesse escopo assumiam ainda um status “laboratorial” cujo próprio

nome significa “estúdio de testes” (CIACCHI, 2020, p.3). Tal acepção do termo era, de certa forma, compartilhada por figuras importantes do debate; Del Núnzio aponta a postura de Edgar Varése (1883-1965) a respeito do termo “experimental” dizendo que para o compositor a experimentação “se dá em etapas do processo criativo anteriores à divulgação de uma composição” (DEL NUNZIO, 2017, p.18). Já no contexto norte americano, “o uso do termo está fortemente ligado à chamada Escola de Nova York, grupo de compositores ligados à figura de John Cage. Embora haja registros de 1930 que falam em música experimental” (CIACCHI, 2020, p.3).

Como frisamos no início do artigo, não é nossa intenção tentar compreender o campo a partir de uma visão predeterminada do que seria “música experimental”, seja como gênero musical, seja como tendência estético-estilística ou ideológica. Pensamos que tal abordagem, assim como foi proposta por Nyman, apresenta dificuldades quando enfrentamos a prática daquilo que é chamado no Brasil de experimentalismo. Existe uma variedade enorme de tendências identificadas com o termo em diversos nichos, de modo que se torna praticamente impossível delimitar de forma categórica o que seria “de direito” experimental e o que não seria.

Conscientes de que o contexto da música experimental praticada no Brasil se constitui mais por uma afinidade dos artistas com o termo do que por uma orientação estético-estilística única, optamos por seguir a abordagem contextual de Benjamin Piekut aplicada à cena novaiorquina do ano de 1964 apresentada em seu livro *Experimentalism Otherwise* (2017). O autor supera o dilema experimental x não experimental assumindo que a cena da música experimental de um lugar (no caso, Nova Iorque dos anos 60) acaba se constituindo pelo conjunto de todos os artistas, grupos e iniciativas institucionais que se identificam espontaneamente com o termo “experimental”, organizados de forma consistente numa rede cuja presença e operatividade no sistema é patente: “ao marcar um limite ou fronteira, esses indivíduos, eventos e organizações testaram a rede experimental e ajudaram a defini-la historicamente” (PIEKUT, 2011 p.7). Essa abordagem nos leva a observar a música experimental brasileira para além de um viés estético-estilístico. Tal cena, mais do que se definir a partir de uma base estético-estilística, está, como Del Nunzio (2017) aponta, concordando com Piekut, constituída por uma rede de iniciativas independentes. Desse modo se faz necessário uma breve reflexão sobre alguns meios de se fazer música experimental feita no Brasil e, mais especificamente, no século XXI.

O conceito *Do it Yourself* na música

O *Do it Yourself* (DIY), ou “faça-você-mesmo” é, literalmente, a prática de consertar coisas por conta própria. Tal prática, se popularizou nos Estados Unidos em períodos de crise econômica tais como o da Grande Depressão de 1929. Lemos (2014) explica que só por volta de 1940 o DIY surge como um “movimento cultural que buscava uma conexão maior das pessoas com as coisas que elas usavam” (LEMOS, 2014 p.30). Por possuir uma lógica de independência e ser uma potencial estratégia e alívio econômico, a cultura DIY teve reverberação em diversas áreas. Na música, mais especificamente no Rock, o conceito DIY é ligado às práticas de produção musical pelo menos desde a década de 50, em contraponto às práticas nos circuitos culturais mais tradicionais da época. (BENNETT 2018, OLIVEIRA 2019). Porém apenas na década de 1970, com o movimento Punk, e inspirado no movimento internacional situacionista da década de 60, é que o termo se consolida e atinge sua maior reverberação. Susana Januário ao discutir sobre o DIY e sua capacidade de mediar, criar e consagrar no âmbito da arte contemporânea, nos chama atenção para as novas perspectivas sociais “nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, papel de produtores/gestores, e os *gatekeepers* e os processos de criação de reputações surgem como fundamentais na provisão/atração/fruição destas atividades”. (JANUÁRIO, 2019, p.293).

Compreendemos, a partir de nossa experiência de campo, que a música experimental brasileira é estreitamente ligada a um contexto independente e colaborativo, como ocorre no modelo de Piekut (2011), formada por um conjunto de atitudes que vão além da própria produção musical em si, extrapolando para parcerias com outros setores do campo artístico, mas também para iniciativas institucionais que visam abrigar e divulgar seus artistas de forma independente. Na maioria dos casos, é formada por pessoas desvinculadas dos grandes centros de decisão institucional e, por consequência, dos recursos (verbas, equipamentos, salas, etc.) típicos das atividades artísticas do *mainstream*. Por isso consideramos pertinente contar com o diálogo entre o que se chama experimentalismo musical e a lógica do DIY. Para o pesquisador e compositor Fernando Iazzetta (2011, p.7) o termo DIY na arte “Pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacionista”, sugerindo a pertinência de uma crítica mais profunda sobre o paradigma do artista criador, de matriz europeia e conservatorial, enquanto figura central de nossa área.

Movimentação independente no cenário brasileiro no século XXI

Valério Fiel da Costa, em seu texto *O Grupo de compositores da UNICAMP e o ENCUN* publicado em 2007 no site *Overmundo*¹, abordou o modo como o grupo de compositores (alunos e professores) da UNICAMP, entre os anos de 2002 e 2004 vinham elaborando táticas de ocupação de espaço e formulando diretrizes para incrementar e tornar mais dinâmico o seu curso. Entre diversas iniciativas interessantes, surgiu a proposta de criação de um encontro nacional que permitisse a outros cursos de composição “re-pensar a sua própria relação com a academia e para que a produção artístico-acadêmica brasileira pudesse circular fora do âmbito universitário” (FIEL DA COSTA, 2007). O encontro em questão foi o ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários), movimento itinerante que existiu no Brasil nas primeiras décadas do Século XXI e que se configurou como alternativa de produzir, tocar, ouvir, divulgar e vivenciar música. Conforme Mário Del Núnzio (2017, p.76), “o evento também sempre manteve em seu discurso a abertura a propostas diversas, sem filtros artísticos, estéticos ou técnicos, com exceção da possibilidade de sua realização (sob aspectos técnicos: equipamentos, espaço, tempo)”. Essas características, que dialogam com os termos discutidos no tópico anterior, deram relevo e mesmo influenciaram o surgimento de formas alternativas de se tocar música experimental no Brasil, sendo inseparável disso as estratégias de produção da luteria experimental, artesanania sonora, bricolagem, gambiarra, *hacking*, entre outros meios que dialogam com essa prática de uma música experimental independente no Brasil e estreitamente vinculadas ao conceito de DIY.

O ENCUN serviu, entre outras coisas, para desmistificar a inexistência de atividade de música experimental no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo, mesmo não desqualificando conclusões que possam ser levantadas segundo o levantamento feito por Del Núnzio (2017) em sua tese de doutorado, onde é atestada uma predominância do Sudeste na prática de música experimental em relação à produção no Nordeste e demais regiões. Mas é justamente a despeito disso, e compreendendo que a movimentação de artistas de música experimental do Nordeste é expressiva, que nos propomos tal mergulho. Trabalhos recentes como os de Luna (2021) e Freire (2022) dão luz a uma intensa movimentação artística nas décadas de 2010 e 2020 em que grupos de artistas independentes e selos de música experimental agitam a cena do Nordeste com

¹ Texto integral no site: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-grupo-de-compositores-da-unicamp-e-o-encun>

produção de conhecimento acadêmico e artístico, entre outros acontecimentos, como ocorre nas frequentes colaborações entre artistas de João Pessoa (PB) e Recife (PE).

Relato de experiência: A música experimental feita no Nordeste

Entre os anos de 2022 e o presente ano de 2023 colaborei com artistas da música experimental do Nordeste através de performances e criações em conjunto de modo que pude observar algumas atuações e manifestações deste escopo. Tal atividade se deu através de observações feitas durante apresentações (em shows públicos e/ou em improvisações privadas), oficinas (de improvisação e luteria experimental) e processos criativos (composições em conjunto).

Em Fortaleza (CE), onde já atuava artisticamente, pude participar de uma oficina de experimentação vocal ministrada pela artista e pesquisadora Loreta Dialla onde fizemos algumas improvisações com outros artistas presentes. Também pude assistir ao festival *Barulhinho Delas* destinado às artistas mulheres na Estação das Artes. Foi possível também colaborar com o artista Uirá dos Reis, um experiente músico e poeta atuante na cidade desde os anos 90. Destaco também a improvisação com o artista sonoro cearense Eric Barbosa na qual pude presenciar diversas esculturas sonoras em seu ateliê e compreender um pouco mais sobre seu trabalho com artesanaria e equipamentos feito por ele mesmo como pedais, objetos sonoros e microfones.

Em João Pessoa (PB), onde a pesquisa tratada neste artigo se desenvolve, participei de diversas apresentações juntamente com o grupo de pesquisa em performance ativa e criativa Artesanato Furioso. Também improvisei em duo com o performer, compositor e musicólogo Didier Guigue em uma apresentação no Espaço Cultural da FUNESC do Governo da Paraíba. Com o grupo *Whypatterns_* me apresentei na Sala de Concertos Radegundes Feitosa (UFPB) e na Galeria de Artes Archidy Picado (também no Espaço Cultural – FUNESC), dois espaços importantíssimos para o desenvolvimento da música experimental local. O Com essa vivência pude entrar em contato com diversas formas de se produzir música e escrituras.

Em Recife (PE) pude conhecer o espaço *Casa Lontra*, um importante e relativamente recente local de produção artística experimental. Lá assisti apresentações de artistas como Thai Leal e May Menezes. Também me apresentei nesse espaço em um duo com o compositor pernambucano Renê Freire que contou ainda com a colaboração de Thelmo Cristovam, outro importante artista experimental da cena local pernambucana.

Em Aracajú (SE) compus uma faixa em colaboração com o artista sonoro Alessandro Santana, numa peça que consistia em colagem musical e ruído extremo. Em Salvador (BA) transitei na academia (UFBA) onde pude colaborar com o professor e compositor Cristiano Figueiró no projeto de criação assistida por computador *Música Móvel* na Universidade Federal da Bahia. Ainda em Salvador, visitei o projeto JACA (Juventude Ativista de Cajazeiras) cujos artistas participantes estão efetivamente discutindo sobre música afro-experimental. O projeto também conta com uma intensa produção de aparatos tecnológicos a partir das carcaças de computadores. Lá pude tocar com Edbrass Brasil e os próprios artistas do JACA

Mapeamento preliminar

Nesse curto período em que a pesquisa se encontra em desenvolvimento apenas o mapeamento das atuações, ou seja, os dados sobre quem são alguns dos artistas e onde atuam é ainda preliminar. Até agora foi possível detectar em sete dos nove estados do Nordeste algum tipo de manifestação dentro do escopo da música experimental. A Figura 1 mostra algumas das ocorrências detectadas até agora através do mapeamento do campo. Nela podemos observar uma maior diversidade nas atividades em João Pessoa (PB) e Recife (PE):

Figura 1 – Mapa das práticas em música experimental do Nordeste



Fonte: Do próprio autor (2023)

Tivemos dificuldade em encontrar atividades de indivíduos identificados com o termo “música experimental”, e que trabalhem utilizando algum tipo de ferramenta tecnológica elétrico, eletrônica ou digital, nos estados do Maranhão, Piauí e Alagoas. Apesar disso, é de se salientar que tais resultados são prévios e passivos de atualização dado o tempo que ainda falta percorrer para a conclusão da pesquisa. Entretanto, com a amostra até agora observada na pesquisa de campo, consideramos que a música experimental no Nordeste se apresenta de forma bastante multifacetada apresentando iniciativas em diversos nichos, que vão da universidade até a periferia como lugares de produção. Os artistas são indivíduos que não necessariamente vieram do campo formal da música e da composição apesar de, via de regra, apresentarem uma grande atividade musical criativa. Tais artistas também tendem a recorrer à colaboração frente aos pares, numa espécie de rede fraterna de parcerias entre artistas experimentais e coletivamente acabam cultivando determinados lugares para continuar produzindo e se mantendo economicamente e artisticamente. As tecnologias utilizadas pelos artistas podem ser ou não customizadas pelos próprios e serão catalogadas futuramente na última parte da pesquisa.

Conclusão

Certamente a literatura aqui apresentada ainda não é o suficiente para preencher todas as lacunas que o estudo almeja. Tal feito deverá ser alcançado ao longo do desenvolvimento da pesquisa no segundo ano de mestrado. Os resultados aqui apresentados não são conclusivos, mas já apontam para uma visão da prática da música experimental do Nordeste que dá relevo à presença de um artista criativo e performático que se caracteriza pela prática de tocar as próprias peças, que inventa os próprios instrumentos e que colabora com os pares por falta de um suporte profissional na produção dos seus espetáculos. Essa figura parece servir de contraponto à tradição do compositor especulativo acadêmico europeu sem, ao mesmo tempo, deixar de usufruir eventualmente também de alguns recursos interessantes do cânone tradicional como a partitura para a fixação e execução de ideias em performance.

Referências

- BENNETT, A. (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: a critical overview. *Cultural Sociology*, v.12, n.2, pp. 133–155
- CIACCHI, Matteo. Experimentalismo e Brasilidade in: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020, Manaus. *Anais* . [...]Manaus:Universidade Federal do Amazonas, 2020.
- DEL NUNZIO, Mário. Práticas Colaborativas em Música Experimental no Brasil entre 2000 e 2016. 2017. *Tese* (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo. 2017.
- FIEL DA COSTA, Valério. *O grupo de compositores da Unicamp e o Encun*. 2007.
- FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes de Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GUERRA, Paula. Artes Ilimitadas in Paula Guerra e Lígia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal. 2019, pp. 376–381
- IAZZETTA, Fernando. *Performance Na Música Experimental*. In: Performa'11, 2011, Aveiro. Performa'11 - Encontro de Investigação e Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.
- LEMOS, Manoel. *De volta aos átomos: Movimento Maker, Hardware Livre e o surgimento de uma nova revolução industrial*. Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo. V.16. p.20-37, 2014.
- MARTINS, Renê Gustavo Freire Compositor performer: processos criativos como performance e a performance como processo criativo na música experimental de Recife. 2022. *Dissertação* (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022
- McKay, G. (1998). DiY Culture: notes towards an intro. DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain
- MENEZES, Daniel Luna de. O projeto artístico do artesanato furioso: uma proposta de estudo da morfologia musical por meio do processo performático. 2021. 339 f. *Dissertação* (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
- NEIVA, Tânia Mello. Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista. 2018. 421 f. *Tese* (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. Sao Paulo: G. L. Obici, 2014.

OLIVEIRA, Ana. Do Ethos à Praxis: Carreiras DIY Na Cena Musical Independente in Paula Guerra e Lígia Dabul (Org.), *De Vidas Artes*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, Portugal, 2019. pp. 421–442

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