Dossiê

Questionamentos sobre a música contemporânea no século XXI e reflexões sobre meu trabalho como compositor e instrumentista

Questions about contemporary music in the 21st century and reflections on my work as a composer and instrumentalist

Souza, Glauber Kiss de

Glauber Kiss de Souza
glauberks@gmail.com
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Brasil

Revista Orfeu
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
ISSN: 2525-5304
Periodicidade: Semestral
vol. 5, núm. 1, 2020
revistaorfeu@gmail.com

Recepção: 30 Abril 2020
Aprovação: 12 Agosto 2020

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/147/1472120014/index.html

DOI: https://doi.org/10.5965/2525530405012020337

Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution 4.0 International License. Autores mantém os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação.

Este trabalho está sob uma Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

Resumo: O presente estudo visa trazer à tona alguns questionamentos sobre meu trabalho com música contemporânea para dialogar com o meio acadêmico, seja como compositor, intérprete ou instrumentista. São eles: arte *naïf*, utilização lúdica do conceito de *Übermensch*, intérprete como agente ativo/passivo, Sistema Stanislavski na composição e a tentativa de atrair mais público para a música experimental sem apelar para a estética *kitsch*. Trago a esta discussão nomes de outros compositores, reflexões sobre minhas composições e abordagens que vão da psicanálise até a análise tecnológico-econômica do período em que estamos. Dedico também um item para comentar brevemente uma seleção de minha produção. No final, todos estes questionamentos resultam na grande angústia de minha geração: a impossibilidade de definir o que é música nos dias de hoje. Este é definitivamente um assunto do qual ainda haverá muita discussão e que parece estar longe de ser resolvido (isso se algum dia realmente o for).

Palavras-chave: naïf, *Übermensch*, idiomática, psique, popularização, consumo.

Abstract: The present study aims to bring up some questions about my work with contemporary music to dialogue with the academic environment, whether as a composer, performer or instrumentalist, the subjects are: *naïf* art, playful use of the *Übermensch* concept, interpreter as an active/passive agent, Stanislavsky System used in compositions and the attempt to attract more audiences to experimental music without appealing to *kitsch* aesthetics. I bring other composers to this discussion, reflections on my compositions and approaches that range from psychoanalysis to the technological-economical analysis of the period we are in. I also dedicate an item to briefly comment on a selection of my works. In the end, all these questions result in the great anguish of my generation: The impossibility of defining what music is today. This is definitely a subject that will still have a lot of discussion and that seems to be far from being solved (if it ever will be).

Keywords: naïf, Übermensch, idiomatic, psyche, popularization, consumption.

1. Prólogo

Este é um texto pessoal sobre questionamentos que possuo em relação à música do século XXI e meu processo de subjetivação e singularização artística. Como já diria Schoenberg em seu *Harmonielehre*:

> Como músico que não aprendeu através de leituras aquilo que apresenta, podendo, isto sim, considerá-lo resultado da reflexão baseada em sua experiência no ensino e na composição, sinto-me no direito de dispensar-me citar fontes, tal como é costume nos trabalhos científicos. Uma tarefa tão pesada e estéril só pode ser empreendida por quem se interessa mais pela teoria do que pelo aspecto vivo da arte. Prefiro reconhecer que, manifestamente, devo muitas ideias a sistemas que já existem. Quantos e quais são, não é coisa que atualmente eu seja mais capaz de dizê-lo, pois, em razão de meu método de trabalho, essa distinção escapou faz tempo ao meu controle. (SCHOENBERG, 2001, p.53).

Nada mais radical e rebelde, levando em consideração as sanções e censuras que a obra de Schoenberg teve em sua época (principalmente a censura da estreia de sua obra *Noite transfigurada*, por conter progressões harmônicas que não eram consideradas corretas pelas regras oficiais de harmonia da época). No entanto, Schoenberg lia, compunha e estudava muito também, principalmente as obras dos grandes compositores que o precederam, como pode ser percebido em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (SCHOENBERG, 2012), tendo como guia um método teórico-prático.

Partindo então dessa premissa, meus questionamentos pessoais, de alguém que aprendeu tanto na prática quanto no estudo, são: o que é importante na música dita contemporânea no século XXI? O que a sociedade líquida, segundo Bauman (ZYGMUNT, 2011), reserva como surpresas em se tratando de novos questionamentos sobre música contemporânea? Há nomes, como Simon Steen-Andersen, que trazem conceitos como hiperidiomática (STEEN-ANDERSEN, 2005); Panayiotis Kokoras, John Teske e Joseph Michaels, que reluzem pós-modernismo; Yair Elazar Glotman, Caterina Barbieri e Max Richter, que realizam composições eruditas, porém, completamente dentro de uma estética pop (salvas as devidas proporções). Para mim, prefiro seguir uma poiética musical dentro de uma estética experimental. Então, definirei poeticamente o que minha produção musical traz como experimental: todas as infinitas possibilidades entre a espiral da cristalização e seu estilhaçamento.

Sendo assim, tratarei neste trabalho de temas independentes e não relacionados entre si que considero pertinentes à discussão em um momento onde o mundo é plano (FRIEDMAN, 2005, p.14), e o planeta inteiro cabe literalmente dentro de seu quarto: pensamentos sobre música e estética *naïf*, utilização lúdica do conceito de *Übermensch* como crítica à música não-idiomática, a psique do intérprete como ressignificante do símbolo musical, elucubrações sobre aproximação popular à música experimental e a problemática da tecnologia e do poder de grandes corporações em relação a artis tas independentes. Juntamente com isso, faço comentários e exemplifico os conceitos com algumas de minhas produções musicais.

2. Pensamentos sobre música e estética naïf

Uma definição de arte *naïf* é a de que "o interessante da pintura *Naïf* é que se trata de um estilo que não se aprende. Ele nasce com quem o executa. Cada pintor *naïf* tem um estilo próprio e nos obriga a entrar em contato com a criança pura que existe em nosso interior" (BIRALGI, 1978 apud D'AMBRÓSIO, 1999, p.164). Outra citação interessante é a apresentada no livro *Manifesto canibal* (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p.11): "Um Kanibaru Sinema antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto os colonizados quanto os colonizadores". À sua maneira, cada um descreve que um artista *naïve* é individualista e que suas manifestações são puras e baseadas em sua própria experiência e em técnicas desenvolvidas por eles mesmos para solucionar problemas relativos às suas obras.

Dentro da música erudita, o primeiro compositor que sempre me vem à cabeça é Erick Satie, cujas obras mais famosas são as peças *Gymnopédies* (1889) e *Gnossienes* (1890). Outras obras dele também

são muito interessantes, como as Sarabandes (1887), 2 *Préludes du nazaréen* (1892), *Fête donnée par des chevaliers normands* (1892), *Messe des pauvres* (1895), *Sonatine bureaucratique* (1917), *Socrate* (1917-1918) e obviamente *Parade* (revisada em 1919). O nome de Satie pode ser bastante controverso como artista naïf pelo fato de ele sempre tentar estudar formalmente. No entanto, sua arte não era acadêmica (para a época), chegava a ser ridicularizada em certos pontos e não era influenciada por nenhum estilo musical *avant-garde* que estava acontecendo à época (apesar de sua amizade com Claude Debussy).

Como música popular, pode-se citar os **Ramones** como música *naïve*[2]. O efeito é o mesmo: todo mundo consegue tocar suas músicas, mas ninguém consegue tocar como eles. Não é só o fato dos três acordes que torna sua música fácil, pessoas sem muito critério diriam "ah, isso até eu toco". Porém, o timbre do instrumento, a maneira como as cordas são palhetadas, a energia do palco, o pensar artístico, tudo isso são alguns dos detalhes que demonstram por que é tão difícil encontrar um bom cover dessa banda.

Finkelstein (1994, p.28) assinala que Kant e Goethe abordam o "estado ingênuo como de uma qualidade extremamente preciosa e rara, quintessência do verdadeiro, do simples, do natural, daquilo que não pode ser corrompido". Seguindo esta filosofia, em minha própria experiência musical, o mais importante (onde talvez resida o real *naïf* de meu trabalho, assim como o dos exemplos citados) é que a música deveria ser composta com honestidade, expressando puramente o impulso criativo inconsciente e sua ressignificação. Composições que são feitas pensando em venda, em aceitação, em seguir um estilo predeterminado para que alguma orquestra/pessoa as toque, são um caminho mais fácil e eticamente duvidoso, não pela falta de romantismo (no sentido autêntico desta palavra), mas porque você abre mão do que mais lhe é valioso: sua arte, sua quintessência. A evolução ou aprendizado de outras técnicas com o tempo é um mero acaso de necessidade; no tempo da internet, qualquer manifestação artística pode encontrar intérpretes à altura.

Para finalizar, cito um exemplo de uma aula de violão em que tive que tocar a peça *Adelita*, de Francisco Tárrega. Meu professor à época disse uma frase muito importante: Tárrega parece fácil se você apenas ler as notas, mas não existe música fácil... Então ele pegou meu violão Yamaha C70 e começou a interpretar *Adelita* e descrever como seria uma orquestração, onde estavam os baixos, as cordas, as melodias, onde poderia ter inclusive um tímpano. Sua interpretação foi muito além da realização de apenas uma leitura musical. Da mesma maneira, fugindo de qualquer pensamento simplista e/ou preconceituoso, músicas *naïve* (honestas e independentes de extrema seriedade ou não) não são sinônimas de preguiça ou de falta de conhecimento, afinal, não existe música fácil quando se percebe além do que está escrito.

3. Übersmusikprachen como crítica à música não-idiomática

Os questionamentos acerca da música não-idiomática já se encontravam em meus pensamentos e em conversas informais desde meu primeiro contato com a mesma e se intensificaram conforme eu segui trabalhando com música experimental. Minha crítica principal sempre seguiu na linha de que, uma vez que uma idiomática musical é negada e uma performance é realizada, uma nova idiomática surge. O termo música não-idiomática surgiu pela primeira vez no livro *Improvisation: its nature and practice in music*, de Derek Bailey, publicado em 1980. O autor afirma que a improvisação livre é diferente de qualquer tipo de outra improvisação e que os termos idiomática e não-idiomática são descrições das duas principais formas de improvisação. A primeira, mais amplamente utilizada, se preocupa principalmente com a expressão de um idioma – como o jazz, o flamenco ou barroco – e toma sua identidade a motivação desse idioma. O problema da negação em sua nomenclatura é tratado como um viés de diversidade, de não compromisso idiomático, e o próprio autor cita que não possuía outra palavra melhor para designar esta prática e que desejava que eles (seus contribuidores e ele mesmo) conseguissem redefini-la (BAILEY, 1993, p.xi-xii).

Justamente o autor percebe que a utilização da palavra não-idiomática como uma negação é no mínimo problemática ou reducionista, pois, no momento em que algo é nomeado, ele passa a existir. Com um idioma musical não seria diferente. Além disso, vários estudiosos confrontam essas teorias e seus problemas

ontológicos e morfológicos, seja por meio da nomenclatura auto-idiomática (BULLOCK, 2010, p.142), seja em artigos bastante interessantes, como o realizado por Matteo Ciacchi (2018).

Pensando de maneira psicanalítica, o mais próximo do que poderia ser chamado de música livre seria o ato de uma pessoa neurótica chegar o mais próximo possível da pulsão inconsciente total de uma pessoa psicótica em uma tangente entre o que seria e o que não seria arte, pois o *performer* de alguma maneira ainda realiza uma ressignificação do ato por meio do mecanismo de sublimação das pulsões inconscientes, transformando-as em linguagem simbólica. Para Freud (2012), a cultura foi criada por meio das leis iniciadas nas tribos primitivas, principalmente pela proibição do incesto – esse conjunto de leis criou o que chamamos de civilização, e essa civilização permitiu a sublimação dos impulsos inconscientes processados a partir do Édipo. Todo esse processo civilizatório/cultural a partir da sublimação permitiu atividades como a arte e a ciência, dentre outras.

Desta maneira, minhas colaborações destacadas sobre o assunto (além das já citadas) se sustentam em dois pontos principais:

a) **a) Repertório inconsciente.** Não importa o fato de você nunca ter tido contato com um instrumento musical, todo o estofo acumulado de linguagem musical será acessado em uma performance. No caso de uma improvisação idiomática (como blues, por exemplo), você interage a partir da reafirmação de um repertório e da constante retroalimentação do mesmo. Em uma improvisação não-idiomática, você interagiria negando um repertório tradicional acumulado (seja por audição, influência do meio ou aprendizado) e recriaria o mesmo de uma nova maneira, retroalimentando assim um novo estofo de linguagem musical.

   b) Ressignificação da linguagem. A partir do contato inicial com qualquer instrumento, um sujeito interage com o mesmo e cria um repertório musical a ser acessado em um momento de interação/performance musical. Isso se sustenta como um ato de aprendizado construtivista, pois, a partir do estímulo inicial, o conhecimento é construído pelo próprio indivíduo.

Outro reforço para meu questionamento acerca da música não-idiomática veio após uma entrevista concedida pelo Amao Quartet (quarteto de guitarras de música experimental do qual sou membro fundador e idealizador) a um *podcast* chamado *WTBC Radio In Beautiful Anywhere, Anywhen!*[3], organizado na cidade de Salem (Oregon, USA), onde o entrevistador chegou à seguinte constatação:

> E é verdade, porque até aqui nos Estados Unidos os grupos experimentais são, muitas vezes, focados em um limite muito pequeno do que eles criam e, sabe, eles não vão para fora daquela caixinha em que eles se colocaram e eles não veem desse jeito, eles veem como se fossem eles mesmos, mas de fora parece muito que eles não têm... não têm um grande alcance[4] no trabalho que eles fazem, o que é realmente o oposto de ouvir o álbum de vocês, onde se percebe que vocês estão sob influência de todos os lugares. (WTBC RADIO, 2018, tradução nossa).

Logo então, complementei o entrevistador:

> Sim, e isto é algo interessante, porque nós estamos realmente muito, muito, muito profundamente longe do mercado de free jazz de Nova York; sim, vou usar a palavra mercado, porque as pessoas lá conseguem vender seus discos e ser pagos para tocar esse tipo de música, e nós estamos aqui no Rio Grande do Sul, nós estamos bem longe de São Paulo, e nós fazemos o nosso tipo de música experimental porque estamos, de alguma maneira, isolados disso. E, na minha opinião, eu consigo perceber algo como isso em alguns lugares distantes da Europa, onde há bandas muito, muito boas de um estilo chamado metal jazz. (WTBC RADIO, 2018, tradução nossa).

A interlocução sobre música experimental na entrevista é proposital, pois todas as músicas concebidas e veiculadas no *podcast* foram acordos verbais de estruturas onde improvisávamos. Como toda teoria radical (seja ela o dodecafonismo, o serialismo integral e até o minimalismo, em certo momento), a improvisação não-idiomática se dissolveu assim que se concebeu, seja por meio do free jazz, do conducting, do soundpainting, do noise, das criações coletivas etc.

Tudo isso reflete o fato de que a música não-idiomática, ao contrário do que alguns teóricos defendem, é extremamente limitante e não libertadora. Ao mesmo tempo em que ela liberta o indivíduo de estruturas formais preconcebidas, ela o prende em seu novo idioma, quase um dialeto paralelo, e, como sujeito de uma performance, o mesmo se encontrará tão "preso" quanto um músico de blues e jazz (em termos apenas idiomáticos). Um fenômeno interessante é a sonoridade não limitada idiomaticamente de uma das maiores gravadoras de free jazz e música experimental do mundo: a **Leo Records**. Como exemplo, posso citar os álbuns catalogados como CD LR 861, CD LR 852, CD LR 835, CD LR 746 e CD LR 567. Todos eles demonstram músicas que chegam, até certo ponto, a possuir características formais/tradicionais, demonstrando que, além de qualquer justificativa, a liberdade criativa e musical está acima de qualquer parâmetro e/ou ideologia que cerce uma prática musical, seja ela qual for. Desta maneira, a gravadora supracitada conseguiu se retirar do papel de suposto saber (FOUCAULT, 2007).

Ao trazer a discussão para a hierarquia[5], ainda pode haver uma estrutura compositor/intérprete predefinida em vários casos de improvisação. Historicamente, sabe-se que músicos de dixieland simplesmente trouxeram a improvisação coletiva, sem hierarquia entre intérpretes (até a chegada dos grupos Louis Armstrong Hot Five e Hot Seven). Porém, no caso dos *payadores* sul-americanos (com um declamador e um violão de acompanhamento), suas poesias e música podem ser tanto escritas/esquematizadas quanto totalmente improvisadas e sem qualquer acordo prévio (além do idioma musical preestabelecido). A questão central é que se pode romper/fusionar determinadas hierarquias em qualquer idioma musical. No caso compositor/intérprete, apenas seleciona-se o idioma musical e segue-se o fluxo da música[6].

Portanto, pelo fato da escolha do idioma ser mais fundamental do que a maneira com a qual a música será conduzida (com ou sem hierarquia compositor/intérprete), o que mais importa é a questão de que o ato do músico descobrir um novo *lick* de blues ou descobrir que tocar o cabo da guitarra desplugado nas partes de metal da mesma gera um som legal faz com que algo novo aconteça no círculo de aprendizado. Durante o estudo ou experimentação, houve a aprendizagem de novo repertório e, nesse caso, também houve uma superação, uma ida além do que era esperado para si em uma linguagem específica musical. Cada retorno está um passo acima do que se estava no início do aprendizado, e isso faz com que um músico construa novos conhecimentos durante o processo.

Além dos exemplos já citados de superação dentro de estilos musicais específicos, temos casos maiores, casos que transitam nas mais diversas práticas musicais, onde se pode colocar o músico em qualquer tipo de estilo e o mesmo conseguirá se superar, um caso de *Übermusiksprachen* (palavra que criei de maneira lúdica, a partir da liberdade da língua alemã de se formar novas palavras pela junção de outras, partindo do conceito nietzschiano de *Übermensch*, que, em uma tradução livre, seria o equivalente em português a "para além da linguagem musical"). Como exemplos (os quais podem ser contrariados sem problema algum), citarei dois músicos:

a) **a) Jeff Beck**. Músico que dialoga com blues-rock (álbuns que participou no Yardbirds), rock (álbuns como *Truth* e *Beck-Ola*), funk (músicas como *You know what I mean* e *Air blow*), jazz-fusion (álbum *Wired*), música pop (álbum *Flash*), trilha sonora (para a minissérie *Frankie's house*), rockabilly (álbum *Crazy legs*), rock instrumental (diversas músicas e gravações), música eletrônica (álbuns *Who else!*, *You had it coming* e *Jeff*), como intérprete frente a uma orquestra (álbum *Emotion & Commotion*) etc.

b) Pat Metheny. Músico que dialoga com free jazz (álbum *Song X*), jazz tradicional (*Jaco*, *80/91* e *Rejoicing*), jazz comercial (álbuns como *Falls*, *Bright size life, Watercolors*, *As falls wichita*, *So falls wichita*, *Works*), música erudita contemporânea (*Electric couterpoint*, de Steve Reich), noise music (álbum *Zero tolerance for silence*, endossado por Thurston Moore, apesar das críticas), construção de novos equipamentos (Projeto Orquestrion, Picasso Guitar), música eletrônica (música *The roots of coincidence*), rock (tributo ao Jimi Hendrix com a música *Third stone from the sun*), world music (*The*

heat of the day, Into the dream, o álbum Secret story), trilha sonora (para o filme A map of the world) etc.

Esses músicos citados superam todas as expectativas em qualquer estilo musical porque os mesmos possuem uma versatilidade musical muito grande, sendo um exemplo do que possa ser *Übermusiksprachen*. Ao se depararem com um novo estilo, eles conseguem se adaptar e incorporar a novidade ao seu modo de tocar, superando e renovando seu repertório inconsciente e ressignificando sua linguagem musical de uma maneira muito mais ampla do que apenas em um estilo específico. Claro que Sartre já dizia que "Ser livre é estar condenado a ser livre" (SARTRE, 2007, p.183), pois a angústia de se ter um repertório cada vez maior de escolhas pode fazer com que o indivíduo produza menos ou até que não produza. Isso faz parte das escolhas estilísticas individuais e não cabe à minha pessoa decidi-la por ninguém.

Partindo dessa reflexão, a discussão de idiomas musicais é válida e necessária, porém, a superação dentro do que um músico se propõe a fazer (seu compromisso de ir além do medíocre e do óbvio, com todas as liberdades individuais que se possa ter) não pode ser negligenciada. Um sujeito pode ser um concertista/intérprete, um livre-improvisador, um artista pop, e, mesmo assim, se superar de uma maneira em que sua linguagem musical se torne flexível e versátil para além de uma determinada média, se abrindo para toda e qualquer experiência e alcançando o estado de *Übermusiksprachen*. Já diriam Aldir Blanc e Guinga na música *Chá de panela*: "E que até pinico dá bom som / Se a criação é mais / Se o músico for bom".

4. A psique do intérprete como ressignificante do símbolo musical

A partir de seu trabalho no Círculo Aleskseivs, Konstantin Stanislavski iniciou o desenvolvimento de seu sistema, e, após conhecer o dramaturgo Vladimir Nemiorovich-Dântchenko, ambos se uniram para fundar o Teatro de Arte de Moscou. Após trabalhar com essa companhia, passou por um momento de frustração e se isolou na Finlândia, "e assim construiu um guia de aprimoramento do ator através do acionamento de mecanismos psíquicos que levassem ao inconsciente, encontrando lá a matéria-prima para o papel" (CAVAGNA; RUSH, 2019, on-line). O ato de relembrar sentimentos provoca uma indução de reações físico-psicológicas que torna possível uma interpretação de determinadas reações muito mais próximas da realidade.

Assuntos referentes à importância do intérprete na execução de música erudita sempre estiveram presentes na literatura acadêmica, porém, a grande maioria discute o quanto um intérprete interfere na obra. Há quem defenda que somente partituras abertas permitem que o intérprete seja um agente ativo na obra e há quem defenda que os detalhes mínimos da interpretação da leitura de peças clássicas e fechadas também tornam o intérprete um agente ativo do fazer musical, pois o mesmo delibera sobre como interpretará os signos musicais. Como defendido por Caron (2013, p.25), peças de escritura complexa, como as de Bryan Ferneyhough, com um número altíssimo de detalhes de execução, praticamente obrigam o intérprete a escolher quais informações terá que abrir mão para conseguir executar determinada obra, o que já é uma forma de interpretação ativa. Particularmente acredito que ambas as correntes de pensamento são úteis como reflexão.

Quanto ao pensamento que aborda a identidade de uma obra musical, Caron traz uma contraposição entre os escritos de Nelson Goodman e de Lydia Goehr. O primeiro defende uma "teoria nominalista da identidade da obra enquanto perfeita obediência a uma partitura" (CARON, 2012, p.2), já a segunda defende que "a relação vertical entre ideia e instanciações é substituída, na teoria de Goodman, pelas relações horizontais entre partituras e performances e cada performance com a próxima" (CARON, 2012, p.4).

Trazendo a discussão para o caso de músicas fechadas (ignorando o caráter ativo da ação performática como fator de devir), podemos aplicar um teste muito simples: um *software* implementado por uma empresa A é extremamente efetivo em jogos de xadrez, ganhando dos melhores enxadristas do mundo, mas um *software*

musical codificado pela mesma empresa A, que possuísse o timbre do melhor violão do mundo, seria capaz de interpretar *Adelita*, de Tarrega, melhor que um violonista como John Williams? No primeiro caso, o *software* implementado analisa as possibilidades de movimento do xadrez, armazena dados do estilo de jogo de seu adversário, sabe a probabilidade de várias jogadas à frente da atual e, com uma lógica de programação adequada, pode ser efetivo em todos os confrontos contra o ser humano. No segundo caso, o *software* seguiria à risca todas as instruções dadas e não conseguiria ser tão efetivo quanto no exemplo do xadrez.

Vamos mais longe neste exemplo... Digamos que o *software* de violão possua inteligência artificial e consiga reproduzir o estilo de John Williams. Muito possivelmente ele chegaria a uma interpretação bastante adequada, pois aprenderia detalhes de interpretação e enganaria até o mais treinado ouvido. O que então diferiria esta interpretação de uma interpretação humana? A psique e a singularidade humana, que faz com que cada um tenha uma interpretação diferente de um repertório diferente de músicas a partir da ressignificação da subjetividade do símbolo musical. Um excelente exemplo disso pode ser visto no vídeo *Beethoven's Eroica: opening chord*[7], que demonstra a maneira como vários maestros de diferentes épocas interpretaram os dois primeiros acordes da 3ª Sinfonia de Beethoven.

Claro que este pensamento ainda é muito pequeno em comparação com tudo o que pode ser realizado, mas deixo-o como semente para novas aplicações dentro da música e para que o intérprete, independentemente se estiver tocando uma obra aberta ou fechada, seja considerado sempre um agente ativo em sua execução. Se todos um dia concordarem que um músico que toque, por exemplo, a 5ª Sinfonia de Beethoven (para citar um repertório clássico e muito bem documentado) é meramente um meio de reprodução musical passivo, pode-se chegar então ao ato distópico de aposentar as orquestras e apenas ouvir sons reproduzidos por supercomputadores inteligentes.

5. Elucubrações sobre aproximação popular à música experimental

A modificabilidade cognitiva se refere à capacidade que o organismo humano possui de modificar sua estrutura de funcionamento para adaptar-se às diversas situações de seu cotidiano, como um sistema aberto. Essas mudanças ocorrem devido aos processos mediadores que o sujeito vivencia durante sua vida (FEUERSTEIN[8]; RAND, 1997). Os atos mediadores ocorrem no cerne da cultura, na forma de diferentes instrumentalizações materiais e psicológicas (SARMENTO et al., p.31). Sendo assim, como pesquisadores sonoros, também é (ou deveria ser) nosso dever repensar uma nova aproximação para mediação com o público.

Até os dias atuais, os palcos populares utilizam a linguagem visual de uma maneira muito inteligente. Temos bons exemplos no Brasil, como **Ney Matogrosso**, que, desde o tempo dos Secos e Molhados, fazia performances singulares em plena ditadura militar (e segue com uma carreira sólida até hoje). O mesmo Ney, por exemplo, cuidou de toda a direção cênica do espetáculo da turnê que resultou no álbum *Rádio Pirata ao Vivo*, da banda RPM. Isso era tão grandioso em termos de estrutura de espetáculo que o público praticamente nunca havia tido acesso a algo do gênero sendo realizado por uma banda brasileira (REDE GLOBO, 2010). O álbum *Rádio Pirata ao Vivo* ainda é um dos álbuns brasileiros mais vendidos até os dias atuais, tamanho o sucesso que foi projetado por uma grande equipe para essa banda.

Experiências interessantes já foram realizadas anteriormente, e, partindo dessa premissa, gostaria de citar **Brian Eno**. O mesmo sempre esteve vinculado com popularização de música *avant-garde* com relativo sucesso, seja com seus discos de música minimalista, seja com seu selo Obscure Records[9], seja com seu interesse pela Portsmouth Sinphonia (onde o mesmo produziu seus primeiros dois álbuns e tornou-a cult, chegando a tocar no Royal Albert Hall). Atualmente, o melhor exemplo que posso citar são as *netlabels* (principalmente europeias), que, sustentadas pelo "processo sistemático de personalização" (LIPOVETSKY, 2005), vendem músicas experimentais com extrema facilidade por meio de numeração de CDs/K7s/vinis, tiragens limitadas,

produção *hand-made* e muita criatividade em se tratando de embalagens e identidade de marca[10]. Como exemplo, cito os selos *Sound in silence*, *Whitelabrecs*, *IIKKI* e *Eilean rec*[11]. Novas experiências do ramo deveriam ser realizadas, pois somente o futuro poderá comprovar se alguma ação tomada a partir de agora plantará alguma semente.

6. A problemática da tecnologia e do poder de grandes corporações em relação a artistas independentes

Desde a criação do fonógrafo pelas empresas Edison, em 1877, descobriu-se que o ato de gravar músicas rendia lucro. A partir desse momento, gravações começaram a ser comercializadas em discos de cera. Avançando no tempo, qualquer música que fosse gravada em LP poderia render milhões para grandes corporações e para os artistas (shows eram apenas uma parte dos ganhos). O CD foi apenas uma mídia que, fisicamente, fez o mesmo papel do vinil com uma qualidade técnica muito melhor (falando em aspectos técnicos, ignorando a questão afetiva e os rituais ligados ao disco de vinil).

Em 1999, haveria uma mudança de paradigma com a criação do Napster.

> "O Napster é o exemplo mais famoso de uma rede P2P[12]. Desenvolvido por dois estudantes universitários em 1999, permitiu aos usuários compartilhar os MP3 armazenados em seus computadores. No auge de sua breve vida, o Napster teria dezenas de milhões de usuários baixando centenas de milhões de arquivos de som. Seu apelo era claro: era gratuito, fácil de usar e fornecia acesso a uma imensa coleção de músicas." (KATZ, 2004, p.162, tradução nossa).

Isso causou problemas na indústria musical, porém, foi apenas algo que surgiria mais cedo ou mais tarde com o advento da internet e dos formatos de música digitais: a distribuição gratuita de um produto digital, sem algo físico que justificasse uma compra. No documentário The Defiant Ones (PART 4, 2017), vemos informações que mostram que mais de 100 milhões de discos deixaram de ser vendidos dois anos após redes de compartilhamento P2P surgirem. Também vemos nomes como Jimmy Iovine, cofundador da Interscope Records, dizerem que a indústria musical estaria falida com o advento de tais redes de compartilhamento. A questão central nesse ponto é muito simples e segue o mesmo funcionamento de quando apenas havia a possibilidade de compra de um LP: muitas pessoas compravam álbuns diferentes e copiavam por uma fração do preço para os amigos em fitas K7. A diferença é que na World Wide Web esse número é infinitamente maior em uma rede de compartilhamento P2P, sejam elas o Napster, o Shareaza, o eMule, o The Pirate Bay, entre outros. Além do que já foi citado, é incrivelmente fácil ripar[13] um CD e compartilhar ele em tais redes.

Nesse momento as gravadoras estavam com problemas financeiros, e os artistas pop *mainstream* começaram a reverter sua arrecadação para shows (cada vez mais gigantemente produzidos), e a Apple (por meio de uma ideia de Steve Jobs) lançou o iTunes. A música digital agora era um bem "fisicável" novamente por meio do iPod, porque você adquiria um álbum que poderia ser tocado apenas nesse *hardware*. Partindo de um pressuposto ideal, este foi o melhor ponto onde grandes gravadoras perderam seu poder de barganha e artistas independentes começaram a faturar com álbuns, pois você poderia ouvir Merzbow e Kenji Haima apenas uma vez pagando o valor de um disco físico e ouvir um mega hit um milhão de vezes pagando o mesmo valor, afinal, você realmente tinha comprado um álbum.

Então como as gravadoras poderiam continuar capitalizando músicas se elas não eram vistas como produtos simplesmente por não serem palpáveis? Parece que bens materiais não devem ser monetizados e o que pode ser vendido deve incluir matéria-prima industrializada... Foi aí que uma empresa começou a obter investimento de grandes gravadoras: a empresa responsável pelo Spotify. "E ele já começou com um financiamento de 21 milhões de dólares de vários fundos e negociações com gravadoras de peso. Várias delas só toparam porque a própria indústria não estava bem das pernas por causa da pirataria, e um experimento pago poderia ser uma salvação" (KLEINA, 2017, on-line). Assim foi iniciada uma das partes da história que mais prejudicou o artista independente (e ainda mais quem se aventura pela música experimental). "Atualmente,

o Spotify paga somando todas as suas receitas e dividindo com base em quanto cada artista é tocado. Esse sistema de pagamento obviamente favorece artistas populares em vez de músicos independentes" (SMITH-ENGELHARDT, 2020, on-line, tradução nossa).

Um streaming não é uma compra de um disco, é um aluguel de uma música. Se você ouve Merzbow e Kenji Haino uma vez, eles ganham uma fração ínfima de dólar, no entanto, se você (e mais centenas de milhares de fãs) ouve um mega hit com grande publicidade por centenas de vezes, essa única música fatura o valor de milhares de discos físicos vendidos. Nesse momento econômico e sociocultural, a arte experimental que se autossustenta parece estar em estado de sobrevida.

Vemos na mesma série *The Defiant Ones* o produtor musical Dr. Dre e o próprio Jimmy Iovine voltarem suas atividades e equipes de marketing para a produção de uma linha de fones de ouvido chamada Beats, criando a empresa Beats Electronics. Tais fones eram divulgados como aprovados pelo próprio Dr. Dre, além de seu marketing apelar para os mesmos como um item *fashion*, sendo largamente utilizados em videoclipes de *rappers*, atletas e tendo artistas praticamente sendo obrigados a usar tais acessórios em fotos promocionais de redes sociais (PART 4, 2017). Além de tudo, a mesma empresa entrou nos serviços de *streaming* em 2012 com a plataforma Beats Music, convidando Trent Reznor como CCO[14] deste serviço que, diferentemente do seu rival Spotify, utilizava "personalização" com base nos hábitos do usuário combinados com curadoria especializada para sugerir faixas.

A empresa Beats Electronics lançou seu primeiro produto em 2008, e a plataforma Beats foi lançada em 2014. Novamente entramos com a psicologização do corpo (LIPOVETSKY, 2007), onde o corpo é objetificado em desejo – nesse caso, o ouvido do produtor e a imagem dos artistas e atletas –, se tornando um produto desejável e dando valor ao sujeito que o consumia. Tal empreitada garantiu um acordo com a empresa Apple em mais de três bilhões de dólares (PART 4, 2017). Mesmo assim, há controvérsias em relação à qualidade de tais fones. Em uma matéria para o *HuffPost*, foi citada uma declaração dada em 2011 por Tyll Hertsens (editor-chefe do website audiófilo InnerFidelity) ao *The New York Times* onde o mesmo dizia que, "em termos de performance sonora, eles estão entre os piores que você pode comprar", além de chamar tais fones de "extraordinariamente ruins" (KLEINMAN, 2014, tradução nossa).

Tais armadilhas de marketing aliadas à infantilização da sociedade por meio da psicologização do corpo poderiam ser revertidas? Há essa possibilidade? A meu ver, é algo quase impossível, um paradigma tão parecido quanto reverter o capitalismo. Música sempre esteve ligada a poder, dinheiro e influência, desde o tempo das cortes. Então, como um pessimista como eu encararia uma situação praticamente perdida? Realizando uma viagem no tempo.

6.1 A incapacidade de gravação e reprodução virtual de elementos da performance

Existiu uma época em que a gravação do som era ficção científica, e as pessoas precisavam sair de suas residências, sair de suas zonas de conforto ou no caso de algumas comunidades, agrupar-se como um todo em festividades ou ritos para usufruir da música. Da mesma maneira, por meio da utilização de elementos que não podem ser gravados e reproduzidos em casa (ainda), como cheiro, calor, interação direta com o espectador etc., seria (em tese, e pensando de maneira radical) o retorno da necessidade de formar tais agrupamentos, pois não há outra possibilidade de usufruir da experiência completa do espetáculo/show/recital. Se um expectador sentir falta de algo prazeroso que ele não consegue fruir da poltrona de sua casa[15], haveria uma possibilidade do mesmo sentir a necessidade e curiosidade de experimentá-la.

Em se tratando de música erudita, sei que meu pensamento poderá soar utópico e não resultar em nada, ou simplesmente ser apenas mais um dentre tantos elementos já incluídos na música de concerto por nomes como Mark Applebaum, Maurício Kagel, Steve Reich, John Cage etc. (salvas as devidas proporções)... Talvez, em um futuro distópico, odores, temperaturas e sentimentos sejam realmente reproduzidos por meios

tecnológicos, ou quem sabe apenas precisaremos tomar alguma pílula mágica, como as pílulas soma[16], para sentirmos qualquer tipo de emoção no conforto de nossas residências.

Mais pesquisas poderiam ser iniciadas nesse ramo, pois, até onde percebo, a experiência sensorial em salas de concerto não é utilizada ou, se é, ela basicamente não é divulgada da maneira que deveria ser feita. Alguns musicistas do mainstream pop comercial já realizaram experimentos muito interessantes, como: Pink Floyd e o sistema Azimuth Coordinator; pirotecnias em shows da banda Kiss; um canhão de espuma em formato de pênis utilizado em shows da banda Rammstein; baterias que viravam de cabeça para baixo nos shows do Mötley Crüe e do Slipknot; um porco voador e uma pirâmide *laser* que apareciam no meio da plateia durante a turnê *Us + Them* (2017-2018), do Roger Waters; a megaturnê *Legacy of the Beast World Tour* (2018-), da banda Iron Maiden (que também divulga um *mobile-game* homônimo), entre outros. Obviamente tais empreitadas necessitam de apoio financeiro, e, para o caso de artistas que não produzem pop hits, leis de incentivo e verbas estatais mais bem distribuídas auxiliariam muito nesse desafio.

Além disso, há um questionamento ético que ainda perdura: deveríamos aceitar o *status* quo tal qual ele é (como as atividades de marketing realizadas pela empresa Beats Electronics, por exemplo) ou procurar uma nova forma de tentar popularizar uma estética experimental sem criar um consumidor alienado/infantilizado? As intenções com uma adaptação ética da música experimental com o que há de mais avançado no marketing e no *show business* são as melhores possíveis, no entanto, como diria o ditado popular, de boas intenções o inferno está cheio. Creio ser esta mais uma situação que só o tempo demonstrará se foi eticamente correta ou não.

7. Reflexões sobre minha produção musical

Neste subitem consta um apanhado de meus trabalhos musicais com exemplos que ilustram os pensares musicais dos capítulos anteriores. Há composições eruditas, gravações de álbuns de temática diversificada e um recital do Amao Quartet.

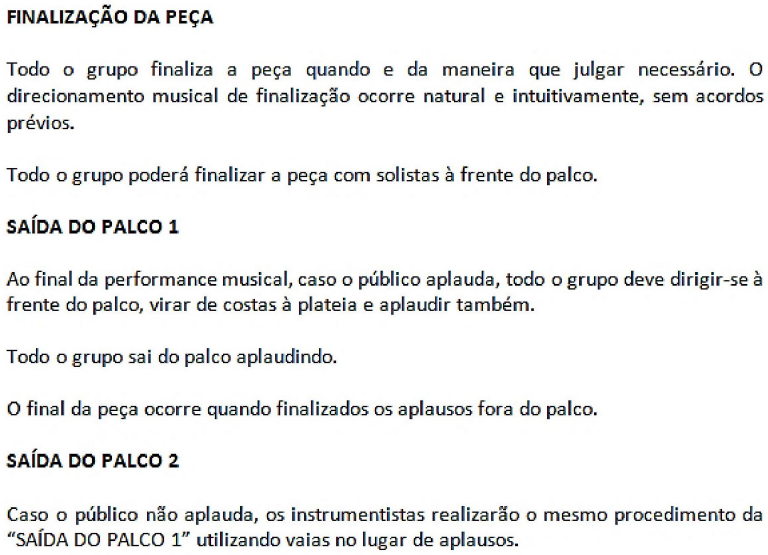
7.1. Composições

7.1.1. Instrumental – Para quarteto de air guitars

Como exemplo de estética *naïve* aplicada em minha produção musical, cito a peça *Instrumental*, escrita para quarteto de *air guitars* (quando uma pessoa finge que está tocando guitarra sem ter o instrumento em mãos). Cito abaixo um trecho do prólogo da composição, escrito por mim e incluso na partitura da música.

> Quem nunca tocou air guitar bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça ou doente do pé. Nesta clássica frase de Dorival Caymmi, percebe-se o quanto a prática de air guitar faz parte de nossa sociedade contemporânea, afinal, quem nunca se viu tocando aquele grande solo de guitarra neste instrumento tão popular?
>
> *Air guitars* são instrumentos cegos, não olham para classe social, cor, religião ou opção sexual. São instrumentos mágicos, vindos diretamente do além da imaginação e caindo nos braços de todos os seus intérpretes para serem tocados perante plateias em grandes estádios lotados ou para aquela(e) garota(o) do colégio que te fez aprender a tocar para impressionar. (SOUZA, 2014a).

Esta foi a minha primeira composição estreada oficialmente, pois anteriormente tive apenas alguns estudos que foram apresentados em situações fechadas. O que mais me chamou a atenção em todas as vezes que a música foi apresentada, tanto pelo Amao Quartet[17] quanto pelo Tempo-Câmara[18], foi a reação da plateia. Havia uma divisão entre quem se divertia, quem ficava sério, quem ficava incrédulo e quem achava que aquilo não era música. Demonstro um exemplo da partitura na Fig. 1.



FINALIZAÇÃO DA PEÇA

Todo o grupo finaliza a peça quando e da maneira que julgar necessário. O direcionamento musical de finalização ocorre natural e intuitivamente, sem acordos prévios.

Todo o grupo poderá finalizar a peça com solistas à frente do palco.

SAÍDA DO PALCO 1

Ao final da performance musical, caso o público aplauda, todo o grupo deve dirigir-se à frente do palco, virar de costas à plateia e aplaudir também.

Todo o grupo sai do palco aplaudindo.

O final da peça ocorre quando finalizados os aplausos fora do palco.

SAÍDA DO PALCO 2

Caso o público não aplauda, os instrumentistas realizarão o mesmo procedimento da "SAÍDA DO PALCO 1" utilizando vaias no lugar de aplausos.

FIG. 1
Fig. 1: Excerto da partitura de *Instrumental*

No primeiro e segundo casos, a maioria dos espectadores que se divertia consistia de pessoas que nunca entraram em contato com música erudita de cunho humorístico e/ou absurdo/surreal (como no movimento *Repertoire* da obra *Staatstheater*, de Maurício Kagel, ou na obra *The Tapewriter*, de Leroy Andersen). Quem não se divertia, dentre várias razões, estava levando a sério uma peça de cunho humorístico, e não a apreciando em sua plenitude. Talvez pela rigidez e excesso de seriedade com que a música erudita é tratada no Brasil, talvez pelo excesso de etiqueta que é cobrado da plateia (como casos onde a mesma é instruída previamente a um concerto para aplaudir apenas no final de uma obra completa, e não entre seus movimentos).

No terceiro e quarto casos (muito parecidos, por sinal), as justificativas sempre tenderam para o famoso "isso eu mesmo faço" ou "qualquer criança faz isso". Curioso, pois desde muito antes de Picasso as pessoas têm a mesma reação diante de uma desconstrução do que elas consideram arte. O processo de aprendizado funciona como um círculo que inicia em um ponto A, faz um percurso de aquisição[19] técnico/teórico e, no momento em que achamos que retornamos ao ponto inicial por meio da desconstrução (ou seja, o ponto em que "qualquer criança faria isso"), a ressignificação do simbólico é o que tornará isso arte e fará com que o eterno retorno esteja um passo acima. O *naïf* na música já possui certa resistência por parte de *ensembles* e músicos.

Isso só é ampliado quando a composição está ligada ao humor. Apresentações de *Instrumental* já causaram estranhamento da plateia (uns riam, outros tentavam entender como um protesto, outros ficavam incrédulos etc.). Curioso isso acontecer em pleno século XXI, pois compositores como Camille Saint-Saëns apenas executavam obras cômicas como *Le carnaval des animaux* em situações muito restritas, por medo de não serem levados a sério... A história sempre se repete, infelizmente.

7.1.2. Desodorante, use com moderação! – Para três ou cinco piromaníacos e Cigarro tem vitamina C! – Para dois instrumentistas

Em meu repertório de composições há duas peças que seguem a linha de pensamento do subitem 6.1, utilizando multisensorialismo como tentativa de utilizar algo que não possui meios para gravação e

reprodução para provocar um espectador a se deslocar para um evento fora de sua zona de conforto[20]: *Cigarro tem vitamina C!* e *Desodorante, use com moderação!*. O prólogo da segunda peça consta na citação abaixo:

> Estava eu em minha cidade natal, retornando de um cursinho de inglês em um ônibus quase lotado, quando, de repente, na parada da universidade, adentram vários cidadãos que poderiam ser presos por atentado violento ao odor! Seus cheiros misturados de desodorante, um misto de limão azedo com chocolate hidrogenado, simplesmente INFESTARAM todo o ônibus! Não havia escapatória... O máximo que poderia ser feito era colocar o rosto para fora da janela. Não obstante essa situação traumática, já tive o desprazer de parentes próximos comprarem verdadeiras armas químicas encapsuladas como aerossol 250 ml... Um spray e pá, morte na certa! (SOUZA, 2014b)

A primeira peça consiste em um "duelo" entre dois instrumentistas realizando uma batalha frente a frente; ao final, ambos se deslocam em direção à plateia, um acende um cigarro, dá uma baforada e o outro diz: "O Ministério da Saúde adverte: cigarro causa impotência sexual!". No caso da segunda peça, são realizados improvisos rítmicos com fogo realizado por isqueiros e desodorantes tipo *spray* (de fragrâncias extremamente duvidosas), primeiramente voltando as chamas para frente, depois para cima ou para baixo e após para os lados. Na segunda parte, os intérpretes passam todo o resto do desodorante em seus corpos e andam pela plateia falando frases de ônibus, como: "Para no centro?", "Balinha a um real!", "Mais pra trás pessoal!" etc. Na Fig. 2 demonstro como é abordada a gestualidade na partitura de *Desodorante, use com moderação!*.

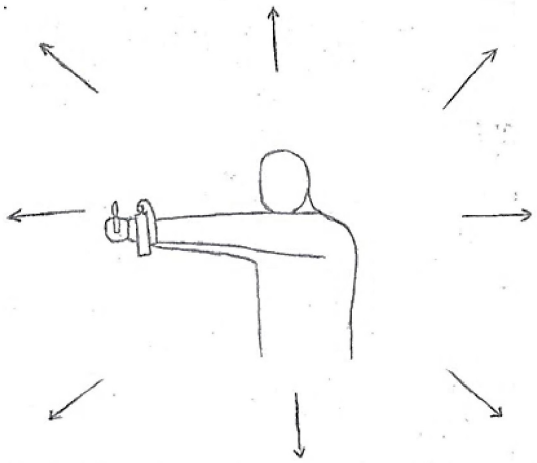


Figura 5 – Mov.4: Laterais diagonais médias, para cima e para baixos (com fogo)

Todas as diferentes alturas e durações dos jatos devem ser padronizadas por todo o grupo. O tempo de cada jato do desodorante deve ser curto e durar o suficiente para obter-se um bom efeito de fogo ou uma boa quantidade de odor no palco, já as diferentes alturas para os sprays de fogo devem ser padronizadas de maneira a não dificultar as execuções dos jatos e prover a maior segurança para todos os intérpretes nos momentos com fogo.

FIG. 2
Fig. 2: Excerto da partitura de *Desodorante, use com moderação!*

7.1.3. Deep memories – Para piano solo

Indo de acordo com as ideias sobre o intérprete como agente criador (subitem 4), realizei uma reflexão sobre o tema e propus, então, minha composição chamada *Deep memories*. Ela possuía a união do Sistema Stanislavski com a escrita tradicional sem nenhuma informação interpretativa. O intérprete deveria acessar memórias tristes desde os ensaios e, a partir delas, ir ressignificando os símbolos musicais e dando sentido interpretativo à obra. Assim, ao menos em tese, seria realizada uma comunicação emocional, uma ressignificação de emoções

aplicadas ao signo musical tradicional de maneira intencional. Podemos ver na Fig. 3 como tal sistema é abordado e na Fig. 4 como escrevi um dos movimentos da peça.

Feche os olhos

Vá ao lado obscuro de sua mente
Na zona abissal de suas lembranças

Traga-as de volta
Em uma viagem no tempo

Toque como nunca

Não há certo ou errado
Somente cores
Pintadas com clusters
Sem medo nem piedade

O tempo, a intensidade, o caráter
São forjados pelos fantasmas
Alimentados pelo masoquismo da repetição

Porque das profundezas obscuras
Até o alívio da superfície
Há um longo e doloroso caminho

FIG. 3
Fig. 3: Excerto um da partitura de *Deep memories*

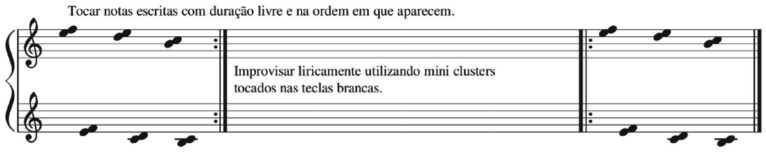


FIG. 4
Fig. 4: Excerto dois da partitura de *Deep memories*

7.2. Gravações

7.2.1. Improcreations – Amao Quartet

O processo criativo deste álbum[21] surgiu em conjunto com todos os integrantes do Amao Quartet da época e envolveu estruturas criadas coletivamente durante um ano de ensaios. Para exemplificar tal processo, farei uma escrita pessoal e aproximada desses acordos para as músicas *TrVdIcI0nVl* e *Terremoto*:

a) **a) TrVdIcI0nVl**: Começar tocando algo que remeta ao minimalismo / Lentamente ir aproximando essa improvisação do free jazz / Adicionar acordes / Lentamente ir tornando o improviso mais agudo até chegar à nota mais aguda possível / Realizar um glissando até a nota mais grave / Esperar um momento / Finalizar com um *power chord* em E.

b) Terremoto: Ficar em silêncio absoluto por um tempo / Lentamente iniciar uma textura de caráter experimental com volume quase nulo / Realizar um crescendo lento até *p* / Após um período de tempo considerável, realizar um crescendo para *mf* / Retornar para a textura de caráter experimental em *p* / Iniciar um processo de bater a mão contra as cordas da guitarra em *ff* (com entrada *ad lib*) / Ao bater nas cordas, deve-se desafinar a guitarra soltando as tarraxas / Sincronizar as batidas nas cordas da guitarra e tocá-las por um período considerável, até que as cordas estejam completamente soltas.

Além do processo criativo descrito anteriormente, a parte que mais considero importante em relação a este álbum é a ligação com a crítica realizada no subitem 6: dis paridade entre a "posse" de um produto (seja ele um CD, um vinil, um K7 ou um download) em relação a um "aluguel" de uma música (serviços de *streaming*). O referido álbum obteve dez resenhas positivas e diversas veiculações em mais de 20 rádios de 11 países (entre programas especializados em free jazz e música experimental de college radios e community radios). Tal exposição nos levou a quase 900 streamings somente no Spotify (informação obtida na plataforma Spotify for Artists).

Levando em conta que nossa música não seguiu o padrão comercial de produção musical (muitas músicas ficaram abaixo de -19 LUFS de dinâmica, o que é muito abaixo do requerido por rádios comerciais, e, inclusive, abaixo dos -13 LUFS de dinâmica adotados pelo próprio Spotify), pode-se estimar (a partir de dados relacionados ao número de ouvintes diferentes por faixa) que em torno de 100 a 150 pessoas se interessaram por esse trabalho em apenas um aplicativo de *streaming*, seja pelo álbum como um todo ou por uma faixa em especial.

Como demonstrado no subitem 6, esse aplicativo paga de acordo com quanto ele arrecada e divide o valor segundo o número de *streams* de cada artista. Para exemplificar melhor sem divulgar maiores dados e entrar em terreno especulativo, posso dizer que apenas uma venda de um álbum na loja do iTunes pagou mais do que todos esses *streamings*. Se cada um dos ouvintes da média estimada para essa plataforma compras se o álbum no iTunes durante a época do lançamento (um valor em torno de $ 10,00), o montante arrecadado seria bem diferente.

7.2.2. Nerja Sound - T. R. Hand vs. The Glove of Bones

Após participar da coletânea beneficente para a Shawn Might Foundation com a faixa *Robot Ranger vs. The Chupacabras*[22]e de lançar o álbum *Suburban Solitude*[23]com o artista T. R. Hand pela netlabel Submarine Broadcasting Company (situada no Reino Unido), o próprio artista T. R. Hand, que lançaria um novo

trabalho, convidou outros músicos, de maneira que cada um poderia escolher duas faixas para trabalhar. Minhas faixas foram *We scattered* e *Dedicated to the proposition of hazard*.

Na primeira faixa, montei toda a estrutura musical assim que fui ouvindo-a; trechos rápidos tocando uma escala com padrões simétricos muito rápidos como homenagem aos guitarristas de *fusion/shred* da **Shrapnel Records** (Fig. 5) e um solo improvisado em uma pentatônica simples com delay e uma boa quantidade de distorção (transcrito na Fig. 6). Também acabei adicionando padrões melódicos com atraso de delay fora de tempo onde entra uma parte vocal. Uma curiosidade sobre a faixa é que gravei mais dois takes para o solo de guitarra situado no meio da música, porém nenhum ficou tão bom quanto o original e preferi deixá-lo na música, mesmo possuindo alguns mínimos defeitos.
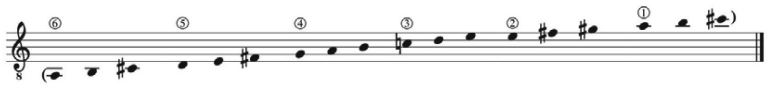


FIG. 5
Fig. 5: Padrão da escala utilizado nos trechos rápidos da música *We scattered, com hammer-ons e pull-offs*

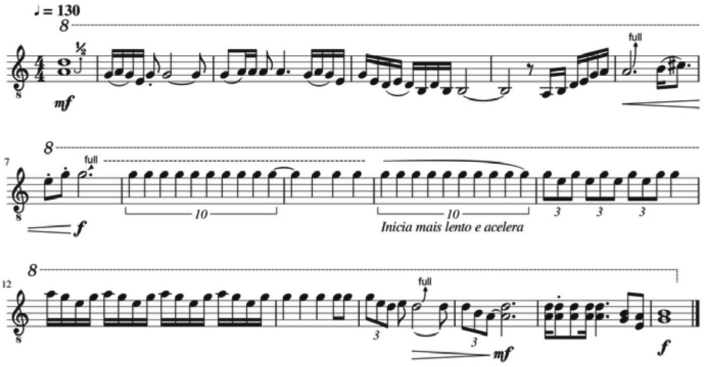


FIG. 6
Fig. 6: Transcrição do solo da música *We scattered*

Já na segunda faixa citada, todo o som base e algumas melodias solo já estavam prontos, então a solução que encontrei foi a adição de trechos de guitarra harmonizados que lembravam muito o que se ouviria na peça *A Crimson Grail*, composta por Rhys Chatam, além de algum tipo de influência indireta de Glenn Branca e música drone; ao final, executo técnicas expandidas em multicanais onde toco a palheta perpendicularmente às cordas acima dos últimos trastes em movimentos circulares e *staccatos* para que, no clímax da música, o *reverb* e o *delay* sejam aumentados de nível para gerar mais dramaticidade.

O resultado final acabou fazendo com que Raffaele Pezzele, dono e curador da rádio **Unexplained Sounds Group**, selecionasse a música *We scattered* como uma das melhores do ano para entrar na primeira versão em CD de seus *Annual Reports*[24]. Nesses álbuns gigantes, ele seleciona dezenas de músicas que se destacaram em todos os programas semanais que ele realiza. De todas elas, treze entraram no CD físico com masterização realizada por ele mesmo e cuja tiragem foi limitada a 100 cópias.

7.2.3. Corpórea – Música para guitarra

Nesta compilação, músicos do Brasil (principalmente de Porto Alegre e região), conhecidos dentro da cena de improviso livre (ou free jazz), foram convidados a gravar faixas para uma compilação digital em dois álbuns, lançados pela **Mansarda Records** (*netlabel* conhecida por lançamentos do gênero). Em um pequeno prólogo, Camila Alexandrini cita que a seleção de músicos visou reunir diferentes universos de exploração

do instrumento, de maneira porosa, para que tudo, inclusive o ruído (que também é música em muitas correntes de pensamento), pudesse ser adicionado a uma coletânea que mostra que música experimental de qualidade também é produzida em nosso território com visões individuais acerca das possibilidades infinitas do instrumento chamado guitarra elétrica (ou guitarra, para os mais chegados). A mesma coletânea foi citada como um dos álbuns mais importantes do ano pela revista Bravo.

Confesso, pela primeira vez em um documento, que o cunho de minha faixa (*Robopop*[25]) era extremamente provocativo/jocoso e visava simplesmente confrontar a elitização (por seleção de público) do referido estilo musical. Isso deveria ter ficado muito claro no próprio texto que incluí no encarte, com todas as pistas dadas acerca de meu pensamento sobre esta faixa:

> Esta música contém um diálogo em "two hands tapping" entre uma minifresadora CNC[26] controlada manualmente e uma guitarra processada por um wha-wha em conjunto com o mesmo modelo de pedal de distorção utilizado pelo guitarrista Euronymous. A música se chama *Robopop* porque tem menos de três minutos. Se tivesse sete minutos ou mais, se chamaria Roboprog. (CORPÓREA, 2017, p.15).

Na verdade, nem utilizei uma guitarra, o que se ouve é o som da interferência de minha mão tocando em um cabo de guitarra desplugado e processado pelos pedais descritos. O texto supracitado é completamente diferente do publicado pela pessoa responsável pelo encarte: "Ciborgue, performance do som. Transfiguração das máquinas do som. Desfiguradas, tão somente maquínicas, para interromper com a representação, para evitar os simbolismos, para propor outra compreensão do instrumento" (CORPÓREA, 2017, p.5).

Certa vez fui questionado muito enfaticamente se a música que eu tocava/compunha não seria tão elitizada a ponto de apenas uma pequena parcela da população realmente entender o que está acontecendo. Muito a contragosto, digo que concordo com essa afirmação em partes até hoje, mas isso será explicado no próximo parágrafo. Por enquanto, a informação que importa é a de que, cada vez que eu comparecia a um evento desse estilo musical na capital gaúcha, encontrava sempre os mesmos músicos, que se apresentavam para os outros músicos que se apresentariam na mesma noite e que eram gravados e lançados por selos dos músicos que também estavam ali (fenômeno que não ocorre apenas na cidade de Porto Alegre). Além disso, existe, sim, uma previsibilidade no que tange à pergunta "O que é e como soa free jazz e improvisação livre?" (já dissertado no subitem 2 desse trabalho).

Como dito anteriormente, neste parágrafo explicarei por que não discordo 100% com o fato que me foi questionado, e essa é uma história muito interessante. Há alguns anos, o Amao Quartet foi convidado para se apresentar em um hospital de Porto Alegre nas alas infantil e psiquiátrica. Confesso que fiquei muito nervoso... Um som completamente estranho sendo tocado num hospital para crianças e para pacientes que pode riam ser até agressivos... Então chegamos ao hospital para fazer um recital semiacústico (três violões e uma guitarra plugada em um miniamplificador com bateria recarregável).

Na ala infantil, as crianças sentiram-se muito à vontade com nosso estilo, tanto que uma delas inclusive pediu para tocar conosco em um último improviso não programado! Na ala psiquiátrica, o intervalo já havia acabado, porém fomos autorizados a tocar. Assim que começamos, os pacientes começaram a voltar à sala de convívio para ver o que era aquilo que estava acontecendo, e o local simplesmente lotou! Um dos pacientes nos disse para não irmos embora, pois poderíamos ficar lá com eles se quiséssemos (o que foi um dos maiores carinhos de público que recebi até hoje em minha vida). Na saída, um paciente em estado catatônico que, ou possuía um grau de autismo muito grande ou estava completamente impregnado de medicação Aldol ou algo do gênero, fez contato visual comigo, estendeu sua mão e, após me dar adeus, retornou ao seu estado inicial.

A música diferente, experimental, ruidosa, não é elitista, tampouco marginal. Não devemos ter nem vergonha nem orgulho de nenhum desses dois adjetivos. As condições sociais impostas hoje em sua padronização cultural (ao mesmo tempo em que tudo se liquefaz em uma falsa individualidade) são um dos fatores que tornam as pes soas refratárias, e a sociedade, cada vez mais psicótica e caótica de sentido. O público assistir a artistas pop mainstream superconhecidos à custa de fortunas se torna mais importante do que ter

o privilégio de ver o primeiro show de um grande talento. Imagina se tivesse sido assim com nomes como Jimi Hendrix, Carlos Santana, Miles Davies, Kiss, Madonna e Grimes (para citar um nome mais recente). *Robopop* retratou toda essa raiva basal que, de uma forma ou de outra, foi sublimada num processo simbólico por meio de uma música. Ela é apenas uma gravação/produção para brincar com o som e provocar, afinal, eu sabia que nenhum outro músico do estilo (ao menos da coletânea) possuiria uma mini fresadora CNC construída por seu pai dentro de casa.

7.3. Apresentação

7.3.1. In (M)usi k

In (M)usi k foi o primeiro recital do Amao Quartet, realizado na Sala Álvaro Moreira, em Porto Alegre. A estética utilizada nesse espetáculo flertava com o dadaísmo, o improviso livre, a música aberta e a música escrita contemporânea. A apresentação se caracterizou, por si só, completamente deslocada tanto do universo pop quando do universo de concerto (seja clássico ou contemporâneo). Foram executadas peças bem-humoradas de minha composição (*Cigarro tem vitamina C!* e *Instrumental*), além de peças como *Six graphic scores*, de John Teske; *Terceiro* ou *quarto dia da primavera*, de Felipe Ferla da Costa; *Richtige dauern*, de Karlheiz Stockhausen; *Bells in the wind*, de Vera Vieira (escrita originalmente para piano e transcrita para quatro guitarras); Trocando cordas, de Gustavo Gusmão Beroth; e um improviso em homenagem a Fred Frith[27]. O diferencial que permitiu quebrar (nem que fosse parcialmente) o estranhamento da plateia foi o fato de que o recital possuía um projeto de luz, e toda essa combinação conseguia perfurar o estereótipo de que música contemporânea é "chata" e "extremamente elitizada" (de acordo com alguns relatos pós-show de quem estava presente). Dessa maneira, pudemos aplicar o conceito de utilização da estética de show para aproximar o público de uma música que não é muito difundida em nosso país.

Considerações finais

Os questionamentos e assuntos discutidos neste trabalho são pessoais e refletem as minhas angústias como compositor e músico contemporâneo do século XXI. Portanto, minhas conclusões são de que nenhum compositor precisa abandonar sua quintessência para ser aceito; antes de qualquer teoria, um músico (seja ele intérprete, compositor ou ambos fusionados) não necessita estar em um nível de *Übermusiksprachen*, porém a autossuperação é essencial para que ele possa tocar qualquer som que venha à sua mente. Todo intérprete é um agente ativo e delibera sobre a obra que executará (em menor ou maior proporção, o que jamais o desmerecerá ou fará com que uma prática musical se sobreponha hierarquicamente a outra como "mais libertadora"). Há meios de se pesquisar e tentar aproximar a música experimental do grande público (o devir prevê essa interação), porém essa prática exigirá coragem, pois muitos erros surgirão durante o caminho, e o público poderá ficar um pouco (ou talvez um tantinho mais) decepcionado, intrigado ou até exaltado durante este longo processo (se *Parade* e *A Sagração da Primavera* tiveram problemas, o que resta para nós, meros mortais...). Espero também que minha reflexão acerca de meu trabalho musical gere curiosidade e colabore para outros processos criativos. Para finalizar, gostaria de comentar que o *Zeitgeist* de nossa geração musical é justamente o fato de que há uma incapacidade de, num mesmo con ceito, dar conta da complexidade do fenômeno musical. Não há regras, e o devir, com suas diferentes linhas de força, acaba por formar diversos dobramentos da linha do Fora (invaginamentos), possuidor de certa porosidade (DELEUZE, 2005, p.126-128). Porém, algum dia, em um futuro distante, alguma mente olhará para trás e (talvez) conseguirá definir algum ponto em comum no caos em que estamos inseridos.

Agradecimentos

Agradeço à Patrícia Hoff (graduada em Psicologia – Currículo 2 – e Jornalismo pela Unisinos, em Artes com ênfase em Pintura pela Freie Universität Berlin e mestra em artes pela Universidad de Buenos Aires) pelo meu aprofundamento nas teorias de psicanálise e esquizoanálise durante nossas conversas/discussões filosóficas. Também agradeço pela disponibilidade com a qual se propôs a ajudar na leitura e revisão da maneira em que apliquei tais conceitos em minha produção musical.

Agradeço também a todos os colegas músicos que acreditaram e ainda acreditam em meus projetos musicais, sejam eles eruditos, populares, gravações de trilhas etc. O mundo da arte precisa de mais companheirismo e de mais pessoas como vocês, que acreditam em ideias e projetos que não venham exclusivamente do meio acadêmico musical.

Referências

BAIESTORF, P.; SOUZA, C. Manifesto Canibal. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

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

BANDEIRA, L. Qual a relação entre a duração de um CD e a 9ª Sinfonia de Beethoven. Nexo, 2018. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/01/04/ Qual-a-rela%C3%A7%C3%A3o-entre-a-dura%C3%A7%C3%A3o-de-um-CD-e-a- 9%C2%AA-Sinfonia-de-Beethoven. Acesso em: 22 abr. 2020.

BAUMAN, Z. Vida líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BEETHOVEN'S Eroica: opening chords. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal proteinjivesutra. Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v=UnhlQUBsd6g.

BULLOCK, M. T. Self-idiomatic music: an introduction. Leonardo, Cambridge, v. 43, n. 2, p. 141-144, 2010.

CARON, J. P. Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical. Claves, João Pessoa, v. 9, p. 16-33, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ ojs2/index.php/claves/article/view/24151/13255.

CARON, J. P. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. In: EIMAS, 2012, Juiz de Fora. Anais [...]. Juiz de Fora: setembro 2012. p. 1-20. Disponível em: https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0- morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf.

CAVAGNA, A. S.; RUSH, R. J. Sistema Stanislavsky: a relação entre a psicologia, o teatro e os processos, psíquicos envolvidos no trabalho do ator criador. Psicologado, 2019. Disponível em: https://psicologado.com.br/atuacao/psicologia-social/sistema- stanislavski-a-relacao-entre-a-psicologia-o-teatro-e-os-processos-psiquicos- envolvidos-no-trabalho-do-ator-criador. Acesso em: 20 ago. 2020.

CIACCHI, M. Problemas do estudo da improvisação livre. In: SIMPOM, 5., 2018, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, maio 2018. p. 643-651. Disponível em: http://www. seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7765/6708.

CORPÓREA: música para guitarra. [Encarte]. Intérpretes: Vários Artistas (Compilação). Porto Alegre: Mansarda Records, 2017. 2 CDs. Disponível em https://mansardarecords. wordpress.com/2017/12/07/msrcd087-88-v-a-corporea-musica-para-guitarra/. Acesso em: 10 ago. 2020.

D'AMBRÓSIO, O. Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus. São Paulo: Unesp, 1999.

DELEUZE, G. Foucault. 5. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FEUERSTEIN, R.; RAND, Y. Don't accept me as I am: helping "retarded" people to excel. Ed. rev. Estados Unidos: SkyLight Training and Publishing, 1997.

FINKELSTEIN, L. Naïfs brasileiros de hoje. Frankfurt: Feira Internacional de Frankfurt, 1994.

FOUCAULT, M. Vigiar e punir. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREUD, S. Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIEDMAN, T. L. O mundo é plano: uma breve história do século XXI. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IMPROCREATIONS. Compositores e intérpretes: Glauber Kiss de Souza, Daniel de Souza Mendes, Igor Dornelles Mendez, Pedro Guareschi Paiva. São Paulo: Tratore, 2014. 1 álbum eletrônico (35 min). Disponível em: https:// open.spotify.com/ album/1lDrKG5JCS7NQHFLW2B6hQ.

INSTRUMENTAL - Glauber Kiss De Souza. [S. l.: s. n.], 2014. Publicado pelo canal Amao Quartet. 1 áudio (3 min). Disponível em: https://soundcloud.com/amaoquartet/ instrumental-glauber-kiss-de.

INSTRUMENTAL - Glauber K. de Souza. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal Recitais da Maquinaria Sonoro-Musical Tempo-Câmara. 1 áudio (8 min). Disponível em: https:// soundcloud.com/maquinaria-recitais/ instrumental.

KATZ, M. Capturing sound: how technology has changed music. London: University of California Press, 2004.

KLEINA, N. A história do Spotify e a revolução do streaming na música [vídeo]. Tecmundo, 2018. Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633- historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm. Acesso em: 20 ago. 2020.

KLEINMAN, A. Face the music: beats by dre headphones are "extraordinarily bad". HuffPost Brasil, 2014. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/beats- headphones-reviews_n_5294628?ri18n=true. Acesso em: 20 ago. 2020.

LIPOVESTSKY, G. A era do vazio. São Paulo: Manole, 2005.

PART 4 (Temporada 1, ep. 4). The Defiant Ones [Seriado]. Direção: Allen Hughes. Produção: Ryan Gallagher, Broderick Johnson, Gene Kirkwood, Andrew A. Kosove, Laura Lancaster, Charles Parish, Brady Kephart, Sarah Anthony, Steven D. Williams, Fritzi Horstman, Allen Hughes e Doug Pray. Los Angeles: Alcon Entertainment, Silverback 5150 Pictures, 2017.

REDE GLOBO. RPM – Por toda a minha vida [Especial]. Direção: Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2010.

ROBOPOP. Compositor e intérprete: Glauber K. de Souza. 1 áudio (2 min). Disponível em: https:// ia600101.us.archive.org/28/items/MSRCD087-88/09_glauber_k_de_ souza%20-%20robopop.mp3.

ROBOT Ranger vs The Chupacabras. Compositor e intérprete: Glauber K. de Souza. Reino Unido: Submarine Broadcasting Company, 2018. 1 áudio (6 min). Disponível em: https:// submarinebroadcastingco.bandcamp.com/track/robot-ranger-vs-the- chupacabras.

SARMENTO, D. F.; RAPOPORT, A.; FOSSATI, P. Psicologia e educação: perspectivas teóricas e implicações educacionais. Canoas: Salles, 2008.

SARTRE, J. P. O ser e o nada. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SCHOENBERG, A. Harmonia. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHOENBERG, A. Fundamentos da composição musical. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

SMITH-ENGELHARDT, J. Spotify pays the least per stream according to independent artist. Altpress, 2020. Disponível em: https://www.altpress.com/news/spotify-pays- the-least-per-stream-according-to-independent-artist/. Acesso em: 20 ago. 2020.

SOUZA, G. K. Instrumental. São Leopoldo: s. n., 2014a. 1 partitura.

SOUZA, G. K. Desodorante, use com moderação!. São Leopoldo: s. n., 2014b. 1 partitura.

STEEN-ANDERSEN, S. "Next To Beside Besides": a re-cycle. Simon Steen- Andersen, apr. 2005. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art- nexttobesidebesides.htm. 2005. Acesso em: 24 abr. 2020.

SUBURBAN Solitude. Compositores e intérpretes: T. R. Hand e Glauber K. S. Reino Unido: Submarine Broadcasting Company. 2018. 1 álbum eletrônico (74 min). Disponível em: https:// submarinebroadcastingco.bandcamp.com/album/suburban- solitude.

WE scattered. Intérpretes: T. R. Hand vs The Glove of Bones, Glauber K. S. In: 5th Annual Repport: compilation. 1 áudio (3 min). Disponível em: https:// unexplainedsoundsgroup.bandcamp.com/track/t-r-hand-vs-the-glove-of-bones-we- scattered-feat-glauber-k-s-cd-track.

WTBC RADIO: Amao Quartet: "We Are Not Only Performing, We Are Creating". Salem, United States, 10 july 2018. Podcast.

ZYGMUNT Bauman: fronteiras do pensamento. [S. l.: s n.], 2011. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal Fronteiras do Pensamento. Disponível em: https://www.youtube. com/watch?v=POZcBNo-D4A. Acesso em: 13 abr. 2020.

Notas

2 *Now I want Sniff some glue, Blitzkrieg Bop*, 53rd & 3rd, entre outras músicas, dificilmente possuíam contexto político. Dado tudo o que se sabe hoje sobre o grupo, essas músicas podem ser interpretadas como uma descrição da vida pela técnica limitada (tanto musical quanto literária) de seus integrantes.

3 WTBC RADIO: Amao Quartet: "We Are Not Only Performing, We Are Creating". Salem, United States, 10 july 2018. Podcast. Disponível em: https://anywhenanywhere.com/2018/07/10/amao-quartet-we-are-not-only-performing-we-are-creating/.

4 No sentido estético.

5 Em grupos de improvisação, sejam eles acadêmicos ou não, o simples fato de alguém se denominar coordenador de projeto não causa uma contradição à inexistência de hierarquia? Dentro dos conceitos de esquizoanálise, a criação musical pode ser rizomática, mas o fato do fluxo de informação de dentro para fora do grupo possuir um canal principal não caracteriza o mesmo.

6 Um bom exemplo é a música chamada *Let's Funk* do Amao Quartet. Simplesmente tivemos um acordo de que tocaríamos algo "meio funk" (escolha idiomática), e a música iniciava e seguia seu próprio fluxo, totalmente improvisada e sem nenhum tipo de hierarquia compositor/intérprete.

7 BEETHOVEN'S Eroica: opening chords. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal proteinjivesutra. Disponível em: https:// www.youtube.com/watch?v=UnhlQUBsd6g.

8 Feuerstein é mais conhecido pelo seu trabalho otimista em relação às pessoas possuidoras de deficiência cognitiva, além de ser um expoente na educação especial. No entanto, ele é conhecido também por seus conceitos que seguem os ensinamentos vygotskianos, como a experiência de aprendizagem mediada (EAM).

9 Onde foram produzidos e lançados álbuns como *The Sinking of Titanic* (1975), de Gavin Bryars (que também contém a música *Jesus' blood never faild me yet*, além da participação de Derek Bailey no violão e Michael Newman no órgão); *Decay music*, de Michael Newman; *Music from the Penguin Cafe* (1976), da Penguin Cafe Orchestra, entre outros.

10 Não trato do assunto em questão com o mesmo cunho que Lipovetsky (criticidade), mas como uma característica geracional de consumo da qual não há como fugir em pleno século XXI. O processo sistemático de personalização já está dissolvido em nossa sociedade há muitos anos.

11 Bandcamp do selo *Sound in silence*: https://soundinsilencerecords.bandcamp.com/; *bandcamp* do selo Whitelabrecs: https://whitelabrecs. bandcamp.com/; *bandcamp* do selo IIKKI: https://iikki.bandcamp.com/ e *bandcamp* do selo Eilean rec: https://eileanrec.bandcamp.com/.

12 Rede *peer-to-peer*, ou, em tradução livre, ponto a ponto. É uma arquitetura de rede onde cada ponto funciona como cliente e servidor, permitindo compartilhamento de serviços e dados sem um servidor central.

13 Ripar é um jargão advindo da palavra em inglês *ripper*, que designa o ato de utilizar um software para copiar o conteúdo de um CD, DVD ou outra música para um disco rígido, pen drive ou similar.

14 Sigla para *chief creative officer*, ou, em tradução livre, diretor de criação.

15 Na era da internet, uma discussão ontológica profunda sobre a diferença entre uma experiência do ato de estar em um show e de assistir a um show gravado pela televisão é muito relevante, porém os pesquisadores que tratam desta temática têm consciência da diferença entre fruir pessoalmente e fruir virtualmente por questões geracionais. Para gerações como os *millennials*, por exemplo, a alienação social por meio da psicologização do corpo (LIPOVETSKY, 2007) faz com que ocorra uma erotização exacerbada do mesmo, levando a uma diminuição do investimento em categorias de produção simbólica e aumentando a infantilização (BAUMAN, 2007). Tal fenômeno acaba levando, em tese, ao fato de que o ato de assistir a um filme no cinema ou no celular acaba não possuindo diferença relevante. Há uma necessidade de entendimento a partir do pensar das novas gerações para que novas formas de expressão artística acabem por gerar uma necessidade de rompimento de inércia e ressocialização na era da individualidade e da tecnologia.

16 Pílulas dos sentimentos do romance Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley.

17 INSTRUMENTAL - Glauber kiss De Souza, [S. l.: s. n.], 2014. Publicado pelo canal Amao Quartet. 1 áudio (3 min). Disponível em: https:// soundcloud.com/amaoquartet/instrumental-glauber-kiss-de.

18 INSTRUMENTAL - Glauber Kiss de Souza. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal Recitais da Maquinaria Sonoro-Musical Tempo-Câmara. 1 áudio (8 min). Disponível em: https://soundcloud.com/maquinaria-recitais/instrumental.

19 Ou construção de conhecimento, dependendo dos métodos pedagógicos elegidos para tal.

20 Multisensorialismo, ou seja, adição de outros sentidos além da visão e audição, como odores, no caso das composições citadas.

21 IMPROCREATIONS. Compositores e intérpretes: Glauber Kiss de Souza, Daniel de Souza Mendes, Igor Dornelles Mendez, Pedro Gua reschi Paiva. São Paulo: Tratore, 2016. 1 álbum eletrônico (35 min). Disponível em: https:// open.spotify.com/album/1lDrKG5JCS7NQHFLW2B6hQ.

22 ROBOT Ranger vs The Chupacabras. Compositor e intérprete: Glauber K. de Souza. Reino Unido: Submarine Broadcasting Company, 2018. 1 áudio (6 min). Disponível em: https://submarinebroadcastingco.bandcamp.com/track/robot-ranger-vs-the-chupacabras.

23 SUBURBAN Solitude. Compositores e intérpretes: T. R. Hand e Glauber K. S. Reino Unido: Submarine Broadcasting Company, 2018 . 1 álbum eletrônico (74 min).. Disponível em: https://submarinebroadcastingco.bandcamp.com/album/suburban-solitude.

24 WE scattered. Compositores e Intérpretes: T. R. Hand vs The Glove of Bones, Glauber K. S. In: 5th Annual Repport: compilation. 1 áudio (3 min). Disponível em: https://unexplainedsoundsgroup.bandcamp.com/track/t-r-hand-vs-the-glove-of-bones-we-scattered-feat-glauber-k-s-cd-track.

25 ROBOPOP. Compositor e intérprete: Glauber K de Souza. 1 áudio (2 min). Disponível em: https:// ia600101.us.archive.org/28/items/ MSRCD087-88/09_glauber_k_de_souza%20-%20robopop.mp3.

26 Sigla para *Computer Numeric Control*, ou, em tradução livre, Controle Numérico Computadorizado.

27 Infelizmente não tenho registros oficiais desta apresentação, além de pequenos trechos em vídeo (com áudio bem deteriorado) e algumas fotografias. Não incluí nenhum desses registros neste artigo por motivo de direitos de imagem.