

O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo¹

Valério Fiel da Costa (DEMUS/CCTA/UFPB)

Resumo Relato de atividades do curso “Estruturação em Cage” ministrado entre 14 e 16 de julho de 2009 na Escola de Música da UFPA para alunos do curso de Especialização em Fundamentos Criação Musical do ICA/UFPA, análise de algumas peças realizadas durante o curso relevando aspectos metodológicos e o uso de estratégias composicionais de curto prazo e um breve reflexão a respeito do experimentalismo em música. **Palavras-Chave:** John Cage; Acaso como Ferramenta Composicional; Estratégias Composicionais de Curto Prazo; Música Contemporânea Paraense.

Introdução

Há na tela uma ordem de probabilidades iguais e desiguais e é quando a probabilidade desigual se torna quase uma certeza, que posso começar a pintar. Mas, nesse exato momento, quando já comecei, como fazer com que aquilo que pinto não seja um clichê? Será preciso fazer, rapidamente “marcas livres” no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. (DELEUZE:2007, p.97)

Uma apresentação deste artigo foi realizada em 22 de outubro de 2010 durante as atividades do 1º Seminário de Pesquisa em Música do Pará em formato de palestra com a utilização de recursos de áudio e vídeo. A explanação fez parte da mesa redonda “Composição Musical no Pará”. Seu objeto principal é o uso de 'estratégias composicionais de curto prazo' exploradas na disciplina Técnicas Avançadas de Estruturação Musical - “Estruturação em Cage”, ministrada por mim entre 14 e 16 de julho de 2009, como parte da Especialização *Lato Sensu* em Fundamentos da Criação Musical do ICA/UFPA.

Tal palestra pretendia ser um relato dessa experiência artístico-pedagógica tendo como mote a possível relação entre seus resultados concretos e o cenário atual da música experimental brasileira. Tal relação poderia ser objetivada pelo uso daquilo que defini como “estratégias composicionais de curto prazo”, ou seja, a tarefa de criar música para situações nas quais não fosse possível realizar ensaios, não houvesse tempo para elaborar uma partitura convencional ou contar com músicos de formação, mas que demandassem do compositor, mesmo assim, a produção de uma

¹ Este artigo foi originalmente publicado no volume II dos Anais do 1º Simpósio de Pesquisa em Música da Amazônia (ICA-UFPA – Belém-PA) em 2012. Está sendo republicado agora depois de revisão do autor.

obra acabada, perfeitamente executável e legível do ponto de vista notacional.

A proposta era a de, diante de tal tarefa, levar o aluno a formatos de cujo sucesso dependeria: a rápida definição de parcerias específicas, a elaboração de estratégias de notação baseadas em instruções diretas literais ou em grafismos, o acaso como forma de realizar escolhas no processo de estruturação, a improvisação segundo modelos mais ou menos genéricos, a acessibilidade técnica como garantia da execução da obra, o uso de corpos sonoros diferentes dos instrumentos musicais tradicionais ou o uso não convencional de tais instrumentos, o apoio de elementos extra musicais como texto, cenário, figurino, coreografia, entre outras possibilidades.

De tal experiência foi possível colher, espontaneamente, no período de 3 dias, 12 propostas composicionais bastante heterogêneas entre si e que atestavam a incrível disponibilidade experimental dos alunos que apresentaram, ao invés de peças copiadas de modelos apresentados em classe (como suposto), propostas originais que atestavam o seu esforço, sensibilidade e curiosidade na busca de novas formas de expressão em música.

Tal pacote de expectativas não foi erguido, porém, sobre o *nada*: ele se configurou como possibilidade, e mesmo como evento de alta probabilidade, devido à ênfase dada em classe à estratégias composicionais do circuito de música experimental estadunidense, configurado a partir dos anos 50, principalmente a partir de exemplos retirados da obra de John Cage. Foi lançado um desafio aos alunos, de não apelar para soluções como improvisação usando um referencial harmônico-melódico tradicional, instrumentos convencionais executados de forma meramente idiomática, elaboração de partituras convencionais e a definição acrítica do par hierárquico 'compositor-intérprete'. Os alunos foram convidados a inventar não apenas novas combinações de materiais rítmicos, melódicos e harmônicos, mas novos territórios sonoros dentro dos quais esses elementos adquiririam um comportamento único e original.

Um ponto importante do processo de configuração desse repertório, que fiz questão de enfatizar, foi a necessidade de calcular as consequências musicais de qualquer escolha realizada; aos alunos coube elaborar de forma pragmática estratégias de comunicação com o intérprete que fossem objetivas e eficazes do ponto de vista de sua função, atentar para as idiosincrasias dos colegas que favorecessem o projeto, bolar uma pequena explanação sobre os procedimentos utilizados para que a turma pudesse acompanhar a relação entre aquilo que foi pensado e aquilo que soou e, sobretudo, insisti para que os alunos não desistissem do resultado musical independentemente da eventual precariedade das circunstâncias de preparação e performance.

A tarefa de pensar música em termos de: escolha de objetos sonoros e blocos de sonoridades, sua gestualização, sua elaboração formal no tempo, sua notação, sua performance, representaram, a meu ver, um avanço metodológico na prática composicional de cada um dos alunos que, durante esse processo, perceberam que o campo da música não precisa ser necessariamente restrito a soluções clichê e que ao lidarem com a pressão de resolver rapidamente uma demanda composicional, sem a necessidade expressa de atingir um resultado estética e ideologicamente orientado, coisas inesperadas podem ocorrer. Nesse processo há uma chance de que surja algo novo e original. Não o original que se espera dos grandes mestres da composição universal, com sua tarefa de atualização das premissas da arte, mas o original 'local', porém não gregário, que se determina por uma atitude obstinada e pessoal de construir seu próprio caminho e trabalha-lo sem realizar concessões.

O filósofo francês Gilles Deleuze elaborou em seu livro *A Lógica da Sensação* (2007) uma interessante reflexão a esse respeito que podemos utilizar aqui. O livro discute a atividade e as obras do pintor irlandês Francis Bacon e, no seu capítulo 11 “A Pintura antes de Pintar”, trata do problema da 'tela em branco': “é um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco” (Deleuze: 2007, p.91). A tela em branco está sempre impregnada de clichês, lembranças ou elementos do entorno e a função do pintor – do compositor – é a de vencer este obstáculo em busca de uma realização original. Bacon, segundo Deleuze, enfrentaria tal demanda impondo ao contexto, através de atos pré-picturais, esquemas e gestos ao acaso que buscavam negar ou neutralizar tendências do contexto, tomando a providência de, em seguida, capturar os efeitos desse ato pré-pictural num processo, desta vez pictural, de definição, propriamente dita da obra. Resumindo: “Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual, improvável (segunda figuração)” (Deleuze: 2007, p.101). Mas, ao mesmo tempo, afirma em outro momento, “só existe acaso manipulado e acidente utilizado” (Deleuze: 2007, p. 99), ou seja, através do acaso, pode-se escapar do clichê que a tela em branco impõe, porém é necessário que, uma vez exorcizado o dado de alta probabilidade e tendo surgido um outro de baixa probabilidade (o que nos interessa), o utilizemos de forma a dar vazão a um projeto. O acaso é transitório, trata-se de um dado “pré-pictural” cuja função é desestabilizar o clichê e criar a chance (a mera chance, frisa Deleuze) de que as coisas ocorram 'por fora' dele; uma vez alcançado este objetivo, opera-se normalmente segundo o projeto autoral.

Tal uso do acaso enquanto fator de desestabilização do clichê me interessa como item pedagógico e faz parte de meu processo composicional desde meados de 2000. Ele costuma carregar um severo peso ideológico quando proposto como resposta a uma suposta maneira tradicional de se fazer música (mais tarde falaremos sobre isso). Normalmente exerce fascinação entre os jovens compositores e incita alguns a negligenciar o trabalho de escolha e escritura que, para mim, permanece importante. Assim, procurei equilibrar, à maneira do Bacon de Deleuze, o recurso ao acaso e o compromisso com a forma; a necessidade de haver um projeto formal minimamente elaborado dentro do qual aqueles eventos de baixa probabilidade pudessem encontrar uma 'rédea' autoral, um formato coerente com os desejos de quem os manipula.

Ao contrário do que se possa pensar a priori, o mero recurso ao acaso não multiplica indefinidamente caminhos possíveis dentro da escritura. Ele carrega consigo, também, um formato clichê e, na maioria das vezes, é fácil distinguir numa obra musical os momentos randômicos (ou "randomistas"), dos momentos estruturados segundo escolhas precisas. Assim, em busca de uma saída para a questão do clichê, não basta o recurso ao acaso, mas é necessária uma certa disciplina de escritura, compromisso com o resultado, disponibilidade experimental e criatividade.

Há nessa escolha de equilíbrio entre acaso e escritura, portanto, duas preocupações básicas: uma pedagógica e outra que poderia classificar como ideológica (ou antes como a-ideológica, se isso fosse possível). A ênfase na relação estreita entre projeto musical e resultado tem uma função ilustrativa que se torna quase imperiosa nesse caso: como foi realizada a escolha de objetos e corpos sonoros? Como foi elaborada a partitura? Por que se optou por instruções diretas ao invés da partitura convencional? Que regras há e de que forma elas operam influenciando no resultado? Nesse contexto nenhuma resposta a essas perguntas é óbvia. Todos os alunos foram obrigados a explicar detalhadamente como se deu seu processo criativo, que dificuldades encontrou, como resolveu os eventuais problemas, enfim, como pretendia fazer funcionar a 'máquina' que acabou de inventar usando os recursos disponíveis. Ao compartilhar com os colegas sua experiência, trocas riquíssimas ocorreram e foi possível apreender de forma consistente e objetiva uma série de preceitos e técnicas supostamente herméticos devido ao pouco contato da maioria dos alunos com aquilo que é comumente chamado, no jargão da área, de "música experimental".

O viés ideológico a que me referi diz respeito ao tratamento que resolvi dar ao problema do acaso e da indeterminação em música, assumindo-os como simples metodologia de composição (recursos visando a elaboração de uma obra e cujo funcionamento depende de escolhas autorais),

sem adotar como premissas as recomendações que estão na origem da utilização dos termos em música, pelo menos a partir da segunda metade do século XX, como enunciado nos escritos de John Cage (1912-1992). O compositor estadunidense, ao vincular o termo 'experimental' a sua própria produção e ao defini-lo em termos de uma disciplina na qual, entre outras coisas a figura da autoria deveria ser descartada, acabou gerando uma querela conceitual que reverbera até os dias de hoje e que, a meu ver, não contribui para que absorvamos adequadamente as suas idéias musicais, nem faz jus à complexidade da questão, pelo contrário, simplifica-a e dá margem a posturas mais ou menos sectárias tanto da parte de “cageanos”, quanto de “anti-cageanos”.

Realizarei uma pequena introdução ao problema da música experimental enquanto proposta conceitual e prática para entendermos melhor o porque de minha escolha metodológica e de certos desdobramentos verificados no decorrer desse processo pedagógico.

Música Experimental

O termo *música experimental* veio sendo cunhado desde o final da Segunda Grande Guerra nos EUA, mas recebeu uma espécie de batismo formal no final dos anos 50 com a publicação do texto das conferências de Cage: *Experimental Music* (1957), *Composition as Process* e *Indeterminacy* (1958); a primeira proferida em Chicago, as duas últimas durante o prestigiado Curso de Verão de Darmstadt na Alemanha. Todas elas foram publicadas na coletânea de escritos e conferências *Silence* (1961). Nelas Cage discute abertamente sua escolha por uma música na qual a figura do autor estaria em processo de superação: “Tornei-me um ouvinte e a música algo a ser ouvido” (Cage: 1967, p. 7). A partir de fins da década de 50, o compositor passa a investir em propostas composicionais nas quais o intérprete é chamado a intervir criativamente. A essa situação onde o compositor, deliberadamente cede, total ou parcialmente, o controle sobre o resultado musical de sua obra, Cage chamou de *indeterminação* e a música que apresenta este preceito como base, de *música indeterminada*. Ter “se tornado um ouvinte” diz respeito à expectativa que o compositor de música indeterminada poderia ter em relação ao seu trabalho uma vez que não sabia exatamente como soaria.

Na conferência *Experimental Music* o termo “música experimental” se propunha como um “guarda-chuva conceitual” dentro do qual cabiam o acaso enquanto método, o ruído enquanto material musical, o silêncio enquanto espaço sonoro “preche de sons”, o compositor-ouvinte, o intérprete enquanto agente de conformação morfológica (na “música indeterminada”), a

substituição do padrão métrico pelo cronométrico, a sobreposição (a interpenetração) de informações sonoras mais ou menos autônomas, entre outras propostas. Estas idéias foram aderindo à retórica cageanista como sinônimo de experimentalismo e, em 1974, o compositor e pesquisador inglês Michael Nyman reforçou tal “guarda-chuva”, no seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) ao buscar elevá-lo à categoria de paradigma.

Nyman empenhou-se em propor de forma objetiva uma dicotomia de cunho ideológico entre a produção musical de uma vanguarda europeia definida no pós-guerra principalmente pela obra e escritos de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen e as experiências dos compositores estadunidenses da chamada Escola de Nova York reunidos em torno da carismática figura de John Cage. Trata-se de um livro polêmico, mas que foi usado como guia para o entendimento da questão porque traz, pela primeira vez na literatura, em forma de glossário, termos vinculados à música experimental, o que contribui para uma aproximação do problema. Na realidade, o autor elencou procedimentos usados por John Cage na sua obra, bem como o parecer cageano a respeito de cada um deles e assumiu que tais procedimentos delimitariam o campo da experimentação em música. Afirmou, por exemplo, que os compositores experimentais

Não estão preocupados com um *objeto-tempo* definido cujos materiais e relações sejam calculadas e arranjadas mais adiante, mas estão mais motivados pela possibilidade de delimitar uma *situação* na qual os sons ocorrerão, um *processo* de geração de ação (...) um *campo* delineado por certas regras composicionais (Nyman:1981, p.3);

Ou seja, o compositor experimental teria substituído a ênfase na obra musical – no resultado sonoro – pela ênfase no processo – a série de atividades sonoro-gestuais preliminares à definição da obra enquanto algo acabado. Ao não ser definida enquanto objeto fechado ou imutável, a obra permaneceria “em aberto” permitindo diversas interpretações e exigindo do intérprete uma participação criativa no seu processo de definição morfológica. Tal definição visou corroborar a impressão de desapego entre autor e obra presente na retórica cageana. O contrário disso seria o apego ao resultado, que, segundo Nyman caracterizaria a postura do compositor de vanguarda europeu: “Os compositores da vanguarda europeia desejam congelar o momento para fazer de sua singularidade artificial uma posse conservada de forma ciumenta” (Nyman:1981, p.8).

Entendo a postura de Nyman como uma reação ao modo como alguns autores europeus se referiram à obra e aos escritos de Cage buscando desqualificá-la, mesmo que de forma indireta.

Entre eles: Umberto Eco em sua *Obra Aberta* (1962) e Pierre Boulez em seu texto *Alea*² (1964), ambos dedicados a tratar do problema do imperativo de contar com o arbítrio do intérprete enquanto elemento de definição morfológica da obra musical (diga-se de passagem, 'imperativo' graças a enorme influência das idéias de Cage sobre os compositores europeus da época). Para Eco o que estava em jogo ao aceitar o acaso como metodologia de composição ou mesmo o ruído como material musical era, nada menos, que a própria inteligibilidade da obra, que poderia ser reduzida a um mero agrupamento de eventos sonoros desgarrados de qualquer projeto:

O problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua e, por isso mesmo, difícil de decodificar. É um problema que já individuamos: ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, na qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis resultam inorganizáveis. Evidentemente, este é o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a escala utilizável, permitir a intervenção do acaso no processo da composição. (Eco: 2003, p.127).

Enquanto isso, Boulez, empenhado em garantir a presença do projeto composicional no resultado ao mesmo tempo em que valorizava o potencial musical da idéia de libertar o intérprete, fazia a denuncia do “acaso por negligência”: “o acaso repousa na adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional” (Boulez: 1964, p.42).

Assim, o “panfleto”, vamos dizer assim, de Nyman tinha a função de estabelecer uma barreira ideológica que respaldasse uma atividade composicional até então altamente estigmatizada e constantemente acusada de superficialismo. Sua retórica esbarra, porém, no sectarismo quando empenha-se em denunciar o caráter autoritário e, como vimos, “ciumento” da música européia: “a despeito de sua eventual conversão à uma música-processo, ele (Stockhausen) de fato mudou muito pouco – uma vez um compositor europeu, sempre um compositor europeu” (Nyman:1981, p.25) (referindo-se à fase da “música intuitiva” de Stockhausen, em meados dos anos 60, quando este passou a propor poemas no lugar de partituras).

O estudioso de Cage, James Pritchett, segue uma lógica diferente e, a meu ver, mais interessante, pois ocupa-se em entender a obra de Cage em termos de uma poética. Com isso realiza um importante passo no sentido de reintroduzir o compositor no campo de estudo formal da composição. Na introdução de seu livro sobre o autor, *The Music of John Cage* (1993), capítulo proposto enquanto advertência, empenha-se na defesa de um “Cage-compositor” cujas escolhas

2 Boulez, curiosamente, rejeitou o termo “indeterminado” pra tratar da mediação criativa do intérprete, preferindo o termo “aleatório” e a noção de “música aleatória”. Termo inadequado pois dá a entender que o resultado musical seria, ou deveria ser, imprevisível; o que não era o caso. (N.P.).

produzem efeitos musicais a despeito do uso do acaso como método. Reclama da crítica e de sua alienação:

Diante de peças produzidas usando acaso, os críticos sofrem um branco. Como alguém pode entender uma composição feita randomicamente? O que se pode dizer sobre uma coisa dessas? Criticar isso seria criticar um ato randômico; como se julga um lance de dados? A saída para esse dilema é ignorar a música e lidar com *as idéias por trás dela* (Pritchett: 1999, p.2).

E elenca diversas obras para piano escritas por Cage usando operações de acaso e que soam completamente diferentes umas das outras, numa demonstração de que o princípio não implica em propor as obras enquanto meras variações estatísticas de um mesmo modelo de distribuição aleatória, mas que o acaso está ali em função de um projeto composicional. Mas como um dado do acaso pode estar compreendido num esquema que se quer íntegro? Cage, discutindo o uso do acaso numa entrevista ao compositor e pesquisador David Cope em 1980, evoca a memória das aulas de seu professor de composição Arnold Schoenberg:

Ele nos mandou ir ao quadro negro resolver um problema de contraponto (...). Ele disse, “*Quando vocês tiverem uma solução, deixe-me vê-la*”. Fiz isso. Ele disse: *Agora outra solução, por favor*. Eu dei outra e outra até que finalmente, tendo feito 7 ou 8, refleti um momento e disse com alguma certeza: *Não há mais soluções*. Ele disse: *Ok. Qual é o princípio por trás de todas as soluções?* (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.215)

Significa que, para Schoenberg, uma vez realizado o exercício de buscar de formas diferentes o mesmo objetivo, cercado-o, seria possível deduzir um princípio lógico que permearia todas as respostas, que funcionaria como um *nexo* para a apreensão da técnica. Isso é importante para a obra de Cage na medida em que este utiliza o acaso para tomar decisões: uma vez definido que o autor não deve interferir no resultado final da obra e que o acaso deve decidir como as coisas se configurarão, convém saber fazer perguntas adequadas. O argumento de Pritchett em relação ao uso do acaso enquanto método em Cage (e respaldado pelo próprio compositor que chegou a colaborar com o livro), portanto, se apóia na idéia de que o acaso em Cage está em função da resolução de perguntas dentro do processo composicional; eu acrescentaria: aquela parte do esquema que precisa soar “como se os sons fossem eles mesmos”, para usar uma expressão característica do compositor. O acaso enquanto modelo de organização.

Insisto neste ponto, pois havia por parte dos alunos do curso de 2009, que conheciam por alto as idéias de Cage, uma certa expectativa em relação à sua obra no sentido de qualificá-la como anárquica, como oportunidade de abrir mão de certas premissas da escritura. Superada esta questão,

procedimentos como os utilizados pelo compositor puderam servir em função de projetos de todo tipo.

Análise de Algumas Obras

Realizarei agora uma breve descrição e análise de alguns trabalhos apresentados durante o curso dentre aqueles que mais me chamaram a atenção do ponto de vista da sua articulação com os demais no que diz respeito a sua inventividade, simplicidade e possibilidade de desdobramentos. Trata-se de obras apresentadas depois de apenas 2 dias de trabalho, envolvendo escolha de parceiros (critério que deixei, propositalmente, em aberto), concepção conjunta e ensaios. Isso redundou, em alguns trabalhos, em certa precariedade técnica no ato da performance que, a meu ver, além de ser um efeito esperado diante da pressão da demanda, poderiam ser perfeitamente resolvidas no processo de amadurecimento posterior das propostas.

Das 12 propostas, elenco, para fins deste trabalho, 4:

1 – COBRA GRANDE de Elienay Gomes Carvalho e Moisés Freitas Gonçalves.

A peça foi concebida para ser executada, em parte, pelo público. A dupla de compositores preparou um set de corpos sonoros, tais como pratos metálicos, garfos, facas, brinquedos, esferas de aço, moedas, e pequenos objetos de metal, plástico e vidro. O público realizava sons vocálicos simples, em coro, guiados pelo acender e apagar de luzes de um enfeite de árvore de natal. A peça deveria ser executada no escuro para por em evidência as luzes natalinas, que, nesse caso desempenhariam o papel de regência e ativação de material sonoro.

Elienay e Moisés, durante seu processo criativo se deram conta de que o enfeite de árvore de natal, ao ser ativado, piscava segundo um ciclo, formado por padrões distintos, de aproximadamente 1 minuto de duração: piscadelas curtas, piscadelas longas, combinações entre elas, momentos de luz plena, momentos de escuridão mais ou menos prolongados, momentos de *fade-in* e de *fade-out*, etc. Como eu havia definido que as peças poderiam ser miniaturas de cerca de 1 minuto, eles resolveram definir o ciclo completo do enfeite como esquema macroformal para sua peça.

As regras de execução eram bastante simples: o público, dividido entre mulheres e homens, deveria reagir ao acender das lâmpadas balbuciando algumas sílabas previamente combinadas. Enquanto isso, seguindo a mesma regra, Elienay e Moisés improvisariam articulando os objetos de

metal, plástico e vidro, criando uma textura sonora bastante estridente, que complementava-se com os sons graves da platéia, emoldurados pelos silêncios absolutos dos momentos em que as luzes se mantinham apagadas.

A idéia de **utilizar o público como agente da performance** foi retomada algumas vezes em pelo menos mais 3 propostas. Um grupo de 20 pessoas é capaz de gerar com facilidade, e sem o auxílio de partituras escritas ou ensaios, texturas sonoras mais ou menos densas, sons agudos e graves, crescendos e decrescendos e mesmo fazer aderir ao contexto informação textual. Esse recurso é chamado por Nyman de *people process*: situações de multidão onde se sugere algum comportamento sonoro que gere uma resultante específica.

A **partitura foi substituída por camadas de estratégias de invariância**³: a) as luzes de natal funcionando como regentes e disparadoras de eventos sonoros pré-estabelecidos; b) o acordo verbal entre os compositores-intérpretes sobre a conduta musical frente aos corpos sonoros e c) as regras de conduta combinadas previamente com a platéia através de breve explanação ao quadro negro. Cada estratégia de invariância foi pensada separadamente para garantir determinados efeitos dentro do esquema composicional do duo e a figura da *grade* tornou-se prescindível.

O uso como corpos sonoros **de objetos quaisquer ao invés de instrumentos musicais típicos**, demanda uma certa disponibilidade de escolha de elementos puramente sonoros para compor o contexto. Grande parte da prática composicional da música fixa sobre suporte tecnológico (música eletroacústica e ramificações) depende de que o compositor seja capaz de escolher, dentro de um campo excepcionalmente amplo de possibilidades, aqueles objetos sonoros que lhes interessam. No caso, os compositores preocuparam-se em dividir seu campo sonoro em camadas complementares: sons graves e vocálicos + sons estridentes de metal, e isso definiu o tipo de corpo sonoro que deveria servir à performance. O silêncio aparece aqui como “moldura” entre uma intervenção e outra.

O uso do enfeite de natal e da idéia de realizar a performance no escuro tem uma razão lógica que é a de permitir que o público enxergue sem problemas a “regência”, e o fato de que ninguém precisa atentar para outra coisa que não ela uma vez entendidas as regras de execução. Mas também reside numa vontade de fazer aderir, **como elemento indispensável ao contexto da**

³ Elementos da obra que, segundo o autor, devem se repetir a cada performance e que são propostos como ponto de partida para a performance. Para um estudo detalhado sobre esse assunto, ver minha tese de doutorado: *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. (N.P.)

execução musical, a informação visual⁴, opção raramente acessada em recitais formais, mesmo no âmbito acadêmico, por supostamente desviar a atenção daquilo que realmente importaria: a música.

2 – DUAL de Thaina Roberta da Silva Souza e Fabrício Pinheiro da Cruz

Thaina e Fabricio resolveram, aos moldes dos colegas citados anteriormente, usar como referência temporal um elemento extra-musical, no caso um poema, escrito pela própria Thaina. No *set* constava Fabrício ao violão, o colega Afonso Luz, como convidado, declamando o texto e Thaina manipulando um balde cheio d'água. Uma partitura com instruções diretas dispostas num tempo cronométrico, de 1 minuto e 30 segundos, foi elaborada.

A peça iniciava com a compositora enchendo o balde de água. Em determinado ponto o narrador iniciava o poema e o violonista realizava efeitos de cordas trançadas, sons harmônicos e abafados, com generosos espaços de silêncio entre eles. A peça concluía-se subitamente, sem aviso, segundos depois da conclusão do texto, como um dispositivo elétrico que é desligado da tomada.

O poema se referia ao próprio processo criativo e à suposta perplexidade de quem vê e escuta a cena: *Isso é o que não parece ser/ Na real o que se é/ Isso parece-nos o não óbvio/ O óbvio presente que há muito provoca/ A aflição do que especulam no óbvio e o não óbvio/ O não óbvio seria realmente o indício de um novo Eu?/ Isso pode ser que é/ E não o que parece ser/ Paradigmas monumentais de blocos, pensamentos e silêncio/ Manifesto do próprio Eu/ Este que adentra e imagina o Eu idealizador, inovador/ A atmosfera que vagueia e percorre suposições e gira em torno do próprio Eu.*

Curioso exemplo de peça para narrador onde se comenta a própria peça e a situação de performance. Remete claramente à obra cageana de 1962: *0'00''* onde um performer escreve numa máquina de escrever a partitura da obra, que consiste num texto que, por sua vez, simplesmente descreve a ação ora em curso. *Numa situação de amplificação máxima (sem feedback), realize um ato disciplinado.* O ato disciplinado, em 1962, foi a própria elaboração da partitura (Pritchett: 1999, p.138).

Na peça de Thaina e Fabricio o texto comenta a reflexão que lhes veio à mente durante o processo de elaboração da peça. Denuncia a dificuldade de realizar escolhas simples,

4 Tema discutido em classe depois de assistirmos ao vídeo da célebre performance da peça *Water Music* de John Cage, executada pelo próprio compositor num programa de TV. A performance contava com uma parte visual e coreográfica importante e surgiu a questão: aquilo poderia ser chamado de performance musical? Este vídeo pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> (N.P.)

despretensiosas e diretas dentro de um universo de expectativas ideais e preconceitos onde uma certa noção de música figura como referência. Autoria, *metiér*, consistência formal, equilíbrio entre diferença e repetição; Itens postos em questão numa peça feita em parceria, que apresenta corpos sonoros articulados de forma casual como se desvinculados de qualquer necessidade idiomática; cuja sequência de eventos não segue o caminho normal do estável para o instável, seguindo-se a nova estabilidade afim de concluir-se, mas apresenta figuras aparentemente desgarradas de um projeto formal e que podem ser ativadas ou canceladas a qualquer momento; aquilo que chamamos desenvolvimento, a transformação gradual de elementos de acordo com um projeto evolutivo, não há graças a esse mesmo caráter fugidio dos objetos sonoros. A coerência da peça reside na simples escolha de material sonoro que gera uma textura de sons e silêncios recorrente e, é claro, no poema que, por destacar-se no contexto devido a sua natureza textual, acaba atraindo a escuta para a “moral da estória” que poderia ser sintetizada na pergunta: “por que não?”

Tal postura alinha-se com a crítica cageana ao peso da autoria. Para o compositor, o ato autoral territorializava os sons de forma fatal inibindo a liberdade de leitura. O ideal é que “os sons sejam eles mesmos”, ou seja, que soem como se não fizessem parte de projeto autoral algum. O acaso como método de fixação de eventos no tempo é responsável por essa impressão. Na realidade, como vimos, o acaso pode cumprir uma função bastante específica e pragmática num projeto composicional.

3 – **PRA ACORDAR** de Aloysio de Mello Luz

O título faz referência ao hábito de programar um toque de celular para servir de despertador. O autor solicitou aos colegas na platéia que usassem seus celulares para compor uma textura sonora de perfil acausal seguindo alguns procedimentos: celulares deveriam ligar uns para os outros e deixar ativados dispositivos de discagem que respondessem automaticamente às chamadas. A idéia era criar um *moto perpetuo* de sons de celular que, uma vez ativado, não demandasse intervenção humana. Uma curiosa máquina sonora que se basearia em informação recorrente sobreposta e distribuída no tempo com perfil randômico: melodias sintéticas breves e em *looping* mescladas a fragmentos de música em baixa resolução (os dois tipos de tons padrão para chamadas telefônicas). Os elementos sonoros deveriam ser colhidos ao acaso aproveitando-se as escolhas pessoais dos colegas, expressas pelos sons de seus celulares; desse modo a composição teria efetivamente caráter coletivo, pois todos participariam da confecção do resultado final.

Com o intuito de aproveitar as escolhas pessoais pelos toques de celular, Aloysio guardou seu projeto em segredo até a data da performance. Ocorreu que nem todos os colegas sabiam como programar em seus aparelhos de acordo com o exigido pelo autor e havia ainda alguns celulares que não dispunham dos dispositivos requeridos. Depois de algum tempo, configurou-se um trio de celulares aptos a executar a peça. Isso, porém, não satisfazia o autor em termos de massa sonora. Tivemos que inventar uma maneira de fazer cumprir os objetivos da peça sem recorrer aos dispositivos planejados. Optou-se por uma simulação da situação ideal na qual cada intérprete acionaria seu telefone de acordo com sinais de regência do autor.

Essa solução nos remeteu a uma reflexão do musicólogo Paul Griffiths em sua *Música Moderna* a respeito a impossibilidade de se averiguar à primeira escuta o quanto uma peça é de fato determinada: “toda obra aleatória efetivamente apresenta uma ordem fixa: não é possível transmitir a impressão de mobilidade formal em uma única execução, menos ainda em se tratando de reprodução gravada” (Griffiths: 1994, p.164). A abertura, assim como os esquemas formais que justificam a estrutura mesmo de uma peça serial ou estocástica, são um dado do processo composicional e não se prestam à percepção geral. Isso possibilita uma importante reflexão a respeito da obra musical: ela é o que o autor pensa, o que o autor escreve ou aquilo que soa durante a performance?

Demonstrou-se aqui que ao menos a partitura não pode ser vista como absolutamente imprescindível pois que pode ser, dependendo do caso, substituída por outras estratégias de invariância como, no caso, as novas regras de conduta e os sinais de regência combinados com os colegas intérpretes. Para manter a integridade daquilo que era considerado prioritário, o resultado sonoro, Aloysio adaptou-se, no momento da performance, lançando mão de uma pequena *heresia* quanto ao *metiér*: abandono do projeto original, insustentável do ponto de vista da performance, por uma solução menos pretensiosa (e espetacular), porém eficaz.

Em minha tese de doutorado discuto a relação entre invariância e resultado sonoro realizando a crítica à tendência a considerar a partitura como um “duplo” ideal da obra. Defendo que a obra seria aquilo que é posto a soar e não exatamente aquilo que foi planejado. A obra é proposta a partir de estratégias de invariância (partituras, instruções, regências, direção de performance, imitação de modelos, etc.) que representam nada além de expressões do desejo do autor de que determinados elementos se repitam a cada execução da obra. É a esse desejo que o intérprete se reporta ao tocar a peça e o resultado será fruto do modo, mais ou menos disciplinado, como este intérprete agirá e a

obra, no longo prazo, será aquilo que permanecer depois de inúmeras interpretações. A permanência no tempo de certos elementos atestaria tão somente a robustez (a eficácia) das estratégias de invariância vinculadas a eles. A pergunta, portanto, em PARA ACORDAR seria: “estas estratégias que ora trago comigo são suficientemente eficazes para que eu alcance o resultado almejado?”

4 – **PRELÚDIO E QUATRO MOVIMENTOS** de Judson Araújo Rodrigues Brito e Carlos Augusto Vasconcelos Pires.

Uma dupla de *performers* em torno de uma mesa na qual repousa uma partitura que consiste em quadros nos quais estão desenhadas durações, dinâmicas e articulações; enquanto um deles lê um texto, o outro, distraidamente, realiza dobraduras numa folha de papel de seda transparente; depois os “papéis” são trocados e agora é o primeiro que realiza as dobraduras enquanto o outro lê a continuação do texto. Uma vez concluída esta fase, a folha de papel transparente, cheia de marcas de dobraduras, é fixada sobre a partitura e estas marcas passam a servir como referências para a leitura e conexão das figuras previamente inscritas no papel. Para executar a peça, são utilizados apenas copos plásticos e pedaços de papel. Cada performer lê a folha de papel, de um posição a outra, a partir de seu próprio ponto de vista; a resultante final é a sobreposição dessas duas escolhas arbitrárias.

Apenas o “Prelúdio” desta peça foi apresentado em classe; o restante, segundo os autores, ficou como projeto para o futuro. O texto lido durante a performance era uma tradução minha, para o português, do texto *Experimental Music* (1957) de John Cage que tinha sido preparado para leitura em classe, mas que, devido ao pouco tempo disponível para o curso, tinha sido descartado. A leitura do mesmo tinha função, portanto, além de vinculá-lo à performance, a de realizar simbolicamente a “conclusão” do curso.

A performance foi uma explícita homenagem a Cage: há referência a *0'00"* (1962) pelo fato da partitura (no caso, parte dela) ser elaborada durante a performance; *Music for Carillon N°1* (1952) cuja partitura foi escrita observando as dobraduras ao acaso de um papel; as operações de acaso: dobraduras, fixação das linhas sobre os símbolos de performance, a sobreposição ao acaso de escolhas arbitrárias no ato de leitura da partitura; o uso de ruídos como material musical (copos plásticos, papel amassado ou rasgado, os sons da fala); finalmente, o texto com as idéias expressas do compositor sobre seu método composicional.

A improvisação final foi baseada, como já mencionei, na sobreposição de informações fixas e

linhas de dobradura dispostas ao acaso. Esse procedimento visa eliminar do contexto, pelo menos no que diz respeito à sequência e simultaneidade de eventos, qualquer indício de projeto formal. Cage, a partir de fins dos anos 50, como vimos, passou a investir na idéia de deixar aos intérpretes a decisão sobre aspectos morfológicos de suas obras; a esse procedimento, chamou indeterminação. Ocorre que também é frequente nos escritos e entrevistas do compositor, queixas a respeito do “mau uso” dessa liberdade: “Eu preciso encontrar um jeito de dar liberdade às pessoas sem que elas se tornem idiotas, de modo que esta liberdade as enobreça. Como farei isso?” (Cage:1969, p.136). Sem referências claras de como proceder em determinados casos, os intérpretes, via de regra, acabavam assumindo os clichês da música tradicional como via de escape e isso acabava destruindo os objetivos dessa música.

A partir de 1958, Cage assume uma nova estratégia: cede liberdades ao intérprete, mas sempre impondo ao contexto, em alguma medida, operações de acaso. Um exemplo desse procedimento pode ser visto em peças como *Music Walk* (1958) para pianos (com ou sem rádios): Trata-se de folhas transparentes contendo pontos dispersos a serem sobrepostas ao acaso a outras que contém linhas. Dessa sobreposição surgem desenhos que podem servir como guias para se criar uma partitura. As sugestões são: escolher um ou mais pianos e, se quiser, adicionar pessoas tocando rádios; As regras são: os pontos representam eventos sonoros e, as linhas, diferentes categorias de apresentação destes; 4 categorias podem ser interpretadas por sons de rádio ou de piano (Pritchett:1999, p.126). Ao sobrepor essa regra a um conjunto de objetos sonoros previamente determinados, temos como resultado uma sequência de eventos de perfil aleatório (consequência do sorteio preliminar) e a possibilidade de sobrepor várias linhas torna esse resultado mais complexo, ampliando a impressão de randomicidade.

É exatamente o caso do PRELÚDIO, pois trata-se da sobreposição de várias camadas de relações mais ou menos definidas cuja sobreposição gera um resultado de perfil acausal: a folha de papel com elementos fixos é sobreposta às dobraduras aleatórias (objetos fixos submetidos a operação de acaso como em *Music Walk*), e duas leituras possíveis e simultâneas do resultado geram a complexidade que o projeto demanda. A coerência no ato da escuta, por outro lado, é mais um dado da escolha de materiais (papel e plástico) do que da referência a um projeto abstrato e a sua forma, impregnada de elementos cênicos, pode ser descrita em termos de um *script*: voz 1 diz texto enquanto 2 dobra papel; voz 2 diz texto enquanto 1 dobra papel; fixa-se o papel dobrado sobre a partitura; ambos iniciam performance usando sons de plástico e papel; subitamente param depois

de concluída a leitura dos símbolos partituras.

Estratégias de curto prazo e a noção de Projeto.

É claro que estes exemplos estão circunscritos a uma situação específica, de caráter pedagógico e que não representam necessariamente amostras do projeto poético dos alunos participantes. Trata-se, antes, de uma oportunidade de experimentar certos procedimentos numa situação sob controle, na qual, orientados pelo conteúdo ministrado nas aulas e graças a uma notável disponibilidade experimental, cada indivíduo sentiu-se à vontade para testar os limites do que entendia por música.

Por outro lado, tais procedimentos são geralmente vistos como oportunidades de se por em questão as regras do jogo musical. Haveria algo de subversivo no uso do acaso: “a eliminação do autor”; na cessão de liberdades ao intérprete: “socialização do projeto composicional”; no uso do ruído como material: “rompimento com a tradição melódico-harmônica” que, por sua vez, está expresso no discurso cageano a respeito de sua própria metodologia. É tentador, uma vez introduzidos tais preceitos, encará-los como uma válvula de escape, como oportunidade de fugir das regras, como chance de libertar-se da “tradição musical do ocidente”. Arroubos panfletários ocorrem a todo momento como se o objetivo do estudo de tais técnicas fosse o de uma cooptação. Cooptação a qual a maioria sucumbe e que se reverte, pelo menos no ambiente seguro da sala de aula, num ritual subversivo, numa espécie de convenção de partido de oposição. Diante de tal quadro, é necessário, a todo momento, chamar atenção dos alunos para o verdadeiro objetivo do trabalho que é o de investigação de ferramentas composicionais. Tal prática visa, tão somente, incrementar as possibilidades de articulação do aluno com o fazer musical tentando, no processo, eliminar certos preconceitos.

A metodologia consiste em submeter o aluno à pressão de uma demanda de curto prazo oferecendo alternativas de escritura para que ele consiga cumpri-la efetivamente. O tipo de resultado musical a se obter não se confunde mais com aquilo que se deveria obter numa situação padrão na qual estão postas expectativas quanto a resultados mais ou menos específicos. Ao aluno é requerido não um compromisso com formas pré-determinadas, mas com as formas que for capaz de engendrar no processo que ora vivencia. Isso não o isenta de realizar escolhas, estabelecer critérios metodológicos e produzir expectativa quanto a um resultado. Nesse sentido não passa de uma tentativa de continuar fazendo música como sempre se fez, mas substituindo a figura da orientação

correta, da certeza do melhor caminho, pela *dúvida* a respeito do que virá a se configurar como resposta a dado estímulo. A base de raciocínio pedagógico é a *curiosidade* a respeito de como determinado indivíduo responderá a isso; em seguida, busca-se captar e relevar nesse processo “emergências” de aspectos pessoais que denotem a presença de um *projeto*. Não se trata de uma prática vinculada a um manifesto, mas simplesmente de assumir que a música *pode ser* mais do que aquilo que esperamos dela e que o indivíduo, com suas idiossincrasias, *pode servir* como veículo de desvelamento de possibilidades ocultas.

Entendo por *projeto*, aqui, não a peça musical propriamente dita, mas o universo de possibilidades de onde ela pôde emergir. Seria o universo formado pelas obras, mas também e, sobretudo, pelo repertório de objetos sonoros, recursos técnicos, devaneios autorais, clichês, limitações e singularidades do autor; as peças, dentro dessa ótica, seriam subprodutos desse esquema que eventualmente emergiriam de acordo com demandas contextuais. Assim, é objetivo do trabalho pedagógico não a produção da peça em si, mas o esforço de constituição desse campo de possibilidades de onde peças podem surgir. É por isso que opera-se dentro de um âmbito essencial (ou antes, “essencialista”): materiais, gestos, corpos sonoros, uma forma, um objetivo; tudo isso para cuidar que a poética do aluno, sua obra, seu universo de possibilidades, não sejam mascarados pelo uso de clichês.

Uma vez captada a essência do seu trabalho pessoal, as sutilezas do seu próprio projeto, suas particularidades, o aluno teria melhores condições de escolher caminhos dentro do universo da música uma vez que no seu relacionamento com tendências hegemônicas contaria com uma mediação local inescapável: uma poética. Aqui volto a evocar a imagem deleuziana do gesto de acaso que, ao ser enunciado, gera uma situação de baixa probabilidade na qual a adesão ao clichê (a resposta de alta probabilidade), se tornaria problemática. Ao interagir com o universo de escolhas próprio à prática musical padrão, o aluno estaria mais apto a estabelecer *negociações* baseadas em suas próprias necessidades expressivas. Que isso se revertesse em música original dependeria da habilidade de tais negociações e da postura mais ou menos consensual do autor.

À guisa de conclusão

Um dos objetivos alcançados pelo curso, mas que veio à tona apenas depois de sua plena realização, foi o de demonstrar que é possível criar no curto prazo, com poucos ensaios, com poucos recursos, contando com a participação de intérpretes não necessariamente virtuosos, um

programa de concerto consistente, original e bem executado. A base de raciocínio seria a *racionalização* dos recursos disponíveis mantendo como referência um resultado musical desejado. O *tempo* entraria aqui como fator de delimitação morfológica: se tenho que escrever uma peça para orquestra em um mês, uma semana ou dois dias, isso acarretaria em adaptações no projeto composicional, mas não necessariamente tornaria a demanda inviável. Escrever para orquestra, ou para qualquer meio que seja, não implicariam em nada de exato em termos de uma escritura que demandasse uma quantidade específica de dias ou mais ou menos esforço para ser cumprida. A medida do tempo e do esforço seriam *itens* do Projeto e o resultado musical acompanharia o esquema se adaptando a ele. Com isso, às vezes, seria necessário romper com determinados padrões morfológicos optando por outros, mas nisso residiria a potência do método que poderia levar o aluno a sua própria rotina de soluções técnicas e ao consequente desenvolvimento de uma poética pessoal, de um estilo.

A disciplina mais importante aqui, estaria em, apesar do uso de estratégias de curto prazo, não abrir mão daquilo que se espera como resultado musical. Uma solução parcial que lançasse mão de técnicas de curto prazo, mas em prejuízo da música, não poderia ser qualificada como adequada: a inépcia aqui cobrariam um preço caro pois a uma atitude aparentemente negligente e excêntrica, corresponderia, como suposto, um resultado débil. Assim, interessaria saber, caso se opte por instruções diretas orais ou textuais ao invés de uma partitura formal, como garantir que determinada textura orquestral se realize; caso se opte por eliminar os ensaios, como lidar com a autonomia entre as partes numa situação na qual o ensaio geral coincida com a apresentação. Como realizar previsões nesse sentido e calcular adequadamente, e com alguma margem de segurança, o que deva ocorrer?

Como já observei anteriormente, houve propostas no curso de 2009 para as quais seriam necessários mais que dois dias para termos um resultado ótimo: mesmo as propostas não demandando muitas horas de ensaio ou elaboração, todas elas possuíam uma *agenda mínima* que necessitava ser cumprida para que se atingisse um bom rendimento. Assim, mesmo considerando a performance, por exemplo, de DUAL (peça de Thaina e Fabricio) como bem acabada, ainda poderia sugerir opções para; a) tornar a articulação da fala mais afim com o conteúdo do texto de modo a potencializá-lo; b) ampliar a função da água no contexto através de um estudo de gestualização que enriquecesse o repertório de possibilidades instrumentais desta e c) verificar, de acordo com o projeto, se não poderíamos extrair da parte de violão mais recursos ou mais maneiras de interagir

com os demais sons do contexto; enfim, de posse de mais tempo e ensaios, uma ampliação da duração da peça seria viável? Quais as consequências disso do ponto de vista da forma, da relação com o texto, do resultado sonoro, etc. De qualquer modo estaríamos lidando com um projeto composicional que deixara de ser genérico e que, com mais alguns ensaios, poderia já cumprir sua função de indicar uma poética.

Tal perspectiva pretendia servir como estímulo para o incremento da produção de música experimental em Belém. Tendo lecionado nesta cidade em 2005 frente a Universidade do Estado do Pará (UEPA) e participado, em diversas ocasiões, nos últimos 10 anos, de suas atividades artísticas e acadêmicas, tive a oportunidade de conhecer diversos jovens compositores interessados em produzir música experimental. Segundo depoimentos dos próprios compositores, estes não conseguem criar um ambiente para tal prática na cidade devido a uma suposta insensibilidade institucional, ao baixo interesse do público por música experimental e à dificuldade de estabelecer parcerias com colegas “músicos de conservatório”. Na dúvida, imaginou-se como forma de chamar atenção e consolidar a proposta, projetos de longo prazo: festivais de música experimental e grandes concertos anuais, bem produzidos e com patrocínio que raramente, ou nunca, se concretizam. Na opinião destes jovens músicos, o que faltaria seria demonstrar aos diversos atores sociais que o campo da música experimental paraense era sério, articulado e capaz de produzir grandes obras: critérios considerados razoáveis para o respaldo de qualquer proposta artística.

O curso de 2009 contribuiu não só para desvelar o potencial criativo do alunos, mas também para levantar a questão da pertinência das estratégias de longo prazo na criação e consolidação de uma cena de música experimental em Belém. Se é possível, como foi demonstrado, num prazo de, digamos, uma semana, realizar um concerto com 12 peças inéditas e originais, por que a produção de música nova da cidade se mantém tão tímida?

É claro que se pode argumentar que há na sociedade e, em particular no círculo dos musicistas, determinadas expectativas que inibem certos resultados e que o estudo de música está vinculado à tarefa de satisfazer a estas demandas de modo que qualquer proposta mais ou menos desviante pode não atingir resultados do ponto de vista profissional. De fato, é normal discutir o campo da composição musical em termos de um mercado bastante bem definido ao qual deve-se, ao menos por cautela, aliar-se para poder usufruir dos benefícios profissionais que historicamente estão vinculados à arte. Nesse contexto, o compositor seria (ou deveria ser) um especialista capaz de adaptar-se a demandas específicas e seu *metiér* – sua capacidade de lançar mão de respostas

técnicas adequadas para lidar com tais demandas – serviria como medida de sua capacidade.

Não faço objeção ao fato de que uma parte importante do trabalho do compositor de carreira se realiza através de encomendas desse tipo: há diversos exemplos de indivíduos, em todos os níveis técnicos, que adquiriram espaço e notoriedade no campo da criação atendendo a demandas objetivas. No entanto, considerar que não haja alternativa a essa situação seria o mesmo que dizer que a única motivação para a criação musical residiria na adaptação a expectativas alheias ao projeto composicional. Não haveria nesse contexto, como tema prioritário, a figura da escolha que identificaria em determinado projeto suas singularidades: caberia ao compositor unicamente saber corresponder a algo dado abstendo-se da possibilidade de conceber algo original, ou tentar garantir no processo de adaptação à demanda, que algo de sua poética permaneça patente mas apenas na medida em que não comprometa a proposta em questão.

Num contexto como esse, a meu ver, subestima-se a figura da *curiosidade* a respeito daquilo que soaria. Curiosidade esta que poderia servir como estímulo para a adesão de um novo público para a música contemporânea, interessado não apenas em consumir algo bem acabado dentro do que se espera, mas também em ser introduzido a poéticas particulares, únicas, porque pessoais. Ser reintroduzido ao contexto da perplexidade e à prerrogativa de reagir a uma concepção criativa original aplaudindo-a ou rejeitando-a, sem precisar necessariamente estar em dia com os elementos estéticos e ideológicos daquilo que nos acostumamos a reconhecer, a partir da segunda metade do século passado, como Música Contemporânea.

Referencias Bibliográficas

BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*, Vol.3, Nº1, p.42-53. Outono-Inverno, 1964.

CAGE, John. *A Year From Monday: New Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.

_____. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

COSTA, Valério Fiel da. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto*. Campinas: UNICAMP, 2009. 197 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight, 1991.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

(2000), mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e doutorado em Música na Universidade Estadual de Campinas (2009). Professor Adjunto Nível I do DEMUS do CCTA/UFPB, pesquisador frente aos laboratórios COMPOMUS (composição musical) e do MUS3: Sonologia, Musicologia e Computação. É presidente do Grupo de Pesquisa COMPOMUS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição musical, atuando principalmente nos seguintes temas: criação musical, forma aberta, improvisação livre, música eletroacústica e piano preparado.