

## Autoria e cooperação em duas obras musicais: *Sobre Chão Móvel e Noite Branca*.

Alexandre Sperandéo Fenerich (IAD-UFJF)

**Resumo:** o presente artigo pretende problematizar, a partir de dois trabalhos musicais de seu autor - *Sobre Chão Móvel* e *Noite Branca* - como o processo de criação das mesmas distanciou-se da relação estabelecida pelo modelo tradicional da música da tradição ocidental, em que a hierarquia compositor/intérpretes é marcada. Discute ainda o papel da autoria nesta tradição e, a partir do processo criativo apresentado pelas obras, propõe um outro dispositivo de criação que inclui os intérpretes enquanto participantes ativos na composição da obra. Este dispositivo garante, todavia, que elementos propriamente autorais não sejam perdidos – estes tidos, neste contexto, enquanto necessários para que um primeiro delineamento musical se efetue, os quais podem posteriormente ser modificados no decorrer do processo de criação das obras – este sim efetivamente coletivo e integrador de múltiplas “formações politécnicas”.

**Palavras-chave:** composição musical, performance musical, criação coletiva, relação compositor-intérpretes, música tradicional do Ocidente

**Abstract:** This paper intends to discuss, from two musical works of its author - *Sobre Chão Móvel* and *Noite Branca* – how the piece's process of creation has been separated from the relationship established by the traditional model of music in the Western tradition, in which the hierarchy composer/performer is marked. It also discusses the role of authorship in this tradition and, from the creative process presented by the pieces, proposes another creation device that includes the performers as active participants in the work's composition. The device ensures, however, that authorship elements will not be lost – those enfolded, on this context, as necessary for a first musical design, which can be modified during the work's process of creation – the last truly collective and integrator of multiple “polytechnique formations”.

**Key-words:** musical composition, musical performance, collective creation, composer-performers relationship, traditional music of the West.

### 1. Advertência

Escrever sobre o próprio trabalho criativo é, salvo casos de extremo idealismo ou de um narcisismo tal em que atue uma falsa objetividade científica, exercício que incorre em distorções inevitáveis. Em musicologia, uma voz narrativa em primeira pessoa sobre ações ou escolhas estéticas que invariavelmente se deram no passado assemelhar-se-ia à do defunto autor machadiano, na qual

(...) procedimentos formais ficam privados de isenção e exibem algo de manobras ad hoc, situadas praticamente, obrigando à glosa conteudista em termos de circunstância imediata. A leitura está em desacordo com as indicações de Brás, que atribui o seu estilo – as contravenções morais e literárias, bem como a altura filosófica – à superioridade do morto sobre os vivos. (Schwartz, p. 172, 1990).

Superioridade do musicólogo sobre o artista? Ao coincidirem os personagens – ambos ficcionais – as intenções incertas de um serão fundamentadas pelo outro, mas também serão selecionadas, amplificadas, refinadas e/ou contextualizadas. O defunto autor tem para si o privilégio da escrita, que organiza e pondera, ou ainda, que nomeia – ato de transpor do domínio da sensação, vago e individual, singular a cada ouvinte - para a certeza do conceito.

Leia-se o texto a seguir, portanto, com olhos atentos para as artimanhas de um autor sobre um objeto cuja isenção não encontrará – de um narrador que, inevitavelmente, puxa para si a sardinha da brasa.

### 2. Introdução

O objetivo deste artigo é discutir uma relação particular criada entre compositor e intérpretes de duas obras originárias de um mesmo veio, *Sobre Chão Móvel* e *Noite Branca*<sup>2</sup>. Nestas peças,

---

2 *Sobre Chão Móvel*, para sons ferroviários, saxofones barítono e soprano, violoncelo, eletrônica em tempo real, três

abri mão do papel de compositor em função de um propositos de configurações iniciais a serem negociadas com os músicos, bem como de sons pré-gravados com os quais se relacionaram no decorrer das obras. Propus, assim, alguns gestos e objetos sonoros tendo em vista sua relação com os sons pré-gravados, um delineamento geral destes objetos no tempo e, mesmo, um gênero musical incomum (documentário musical eletroacústico misto). Entretanto, a criação dos micro-elementos sonoros – ou seja, seu próprio tecido - ficou ao cargo dos intérpretes que, com sua musicalidade, suas ideias e seu corpo deram, em diálogo com as proposições iniciais, a sonoridade concreta das peças.

Este diálogo teve na oralidade a principal forma de transmissão de meus preceitos para os executantes – ou seja, pela conversa: não havia notação alguma; as ideias musicais foram colocadas a partir de convenções estritamente sonoras, negociadas com o grupo, que delas se apropriou e as transformou. Isso foi feito a partir dos sons pré-gravados, que serviam de base temporal para sua atuação, bem como de modelo a ser imitado pelos instrumentos. Em ambas as peças, contávamos também (e me incluo no grupo dos intérpretes, pois também participei do trabalho como tal) com um dispositivo de gravação e reprodução controlado por cada um de nós<sup>3</sup>, que também nos guiava temporalmente e, de certa forma, deturpava as temporalidades inscritas de início na parte sonora pré-montada.

Embora as peças contassem com um trecho improvisado e com alta flexibilidade em sua realização, foram previamente planejadas em detalhe – ou seja, o ponto inicial foi determinante para os resultados obtidos. Com isto gostaria de enfatizar que o gesto autoral se manifestou na concretude das obras. Entretanto, foi altamente transformado pelo encontro e o contrato com o grupo, numa dinâmica de criação que se deu por diálogos constantes e sucessivos ensaios. É esta dinâmica precisamente que gostaria de discutir e problematizar neste artigo: a possibilidade de sua aparição em uma tradição musical fortemente marcada pela centralidade na figura do compositor – a música ocidental. Nesta tradição, a composição é valorizada enquanto conformação de uma ideia musical laboriosamente alcançada (se pensarmos, por exemplo, no processo de criação beethoveniano, com seus sucessivos esboços) – o artesanato virtuoso de seu autor. Esta valoração acaba por criar uma relação hierárquica entre o compositor e intérpretes<sup>4</sup> - uma separação que, no limite, fora entendida até mesmo como de submissão dos executantes ao compositor, tal qual numa relação patriarcal<sup>5</sup>.

É importante delimitar que, apesar do questionamento destes trabalhos e deste artigo da

projeções de imagens manipuladas em tempo real e projeção sonora em 5.1, foi um convite do Museu da Imagem e do Som – MIS São Paulo. A composição e o processo contaram com o apoio tanto do programa de residências do museu quanto do Laboratório de Acústica Musical e Informática – LAMI USP. *Noite Branca*, para sons ferroviários, eletrônica em tempo real e saxofone barítono foi uma encomenda da II Bienal Música Hoje de Curitiba de 2013, a convite do compositor Alexandre Torres Porres.

- 3 Exceto Giuliano Obici, que cuidava, na primeira obra, da parte visual do trabalho – atuando também como intérprete, pois sua parte previa improvisos e escolhas pessoais.
- 4 “Já disse muitas vezes que minha música deve ser 'lida' para ser 'executada', não para ser 'interpretada'. E vou continuar dizendo isso porque nela não vejo nada que exija interpretação. (...) Mas você vai protestar: as questões estilísticas na minha música não são concludentemente indicadas na notação; meu estilo requer interpretação. Isto é verdade, e é também por isso que considero minhas gravações como suplementos indispensáveis à música impressa.” (Stravinski, 1999, p. 98). “A peça é orquestrada de tal forma (sobretudo esta é minha intenção) que o som depende de que os intérpretes toquem exatamente aquilo que escrevi” (Schoenberg *apud* Bosseur, 1992, p.9). Nestas citações dos dois músicos que encarnam, seja o ápice do compositor do séc. XIX pelo domínio técnico, seja o modelo do modernismo pelas rupturas que instauram, está marcada a relação hierárquica: aos intérpretes cabe “executar” a obra, ou seja, aterem-se ao que está escrito, sendo a notação – e a interpretação da mesma sob a batuta do compositor russo, no caso das gravações – documento de um labor e da autoridade do compositor, a ser fielmente seguida.
- 5 “A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e *performers* no século XIX. A concepção platônica da obra musical demanda do *performer* a obediência ao texto reificado como expressão de fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do *performer*.” (DOMENICI, 2013, p.92).

relação clássica compositor-intérprete, presente na tradição da música de concertos, é neste contexto que as peças talvez se insiram. Ambas foram estreadas em uma situação de concerto convencional e foram criadas a partir de instituições de fomento e de divulgação ligadas a este circuito, no qual se inseriram através posteriores apresentações<sup>6</sup>. Além disso, ao trabalharem em maior ou menor grau a partir de pressupostos pouco convencionais seja de performance, seja na criação tecnológica, seja na forma da apresentação<sup>7</sup> – características que talvez situem estas peças em uma música de invenção (CAMPOS, 1998)<sup>8</sup>, elas mantêm a condição autoral que caracteriza o status de obra nesta tradição. Foi a partir de uma certa delimitação sonora, temática e de performance que aconteceram – e que possuem sua identidade – temas que foram propostos por mim. No entanto, o estatuto do compositor foi alterado de alguma maneira, ou seja, do autor musical que possui certa técnica – qual seja a de configurar pela notação musical ou por um suporte qualquer suas ideias musicais, as quais devem ser atualizadas por um dispositivo, seja performático (intérpretes), seja tecnológico (Acusmonium<sup>9</sup>, PUTS<sup>10</sup> etc, ou um simples aparelho de CD). Aqui, ao contrário, a própria composição foi se delineando através do contato entre as configurações iniciais do autor e o grupo musical que a realizou, quebrando assim a direcionalidade monolítica da criação em torno da figura do compositor. Desta forma, este artigo só faz sentido por estas peças se inserirem nesta tradição, a qual possui como forte característica a criação individual como um valor estético. A dinâmica de criação partilhada é muito presente em outras tradições ou gêneros musicais, de modo que nestes contextos não cabe a problematização aqui proposta.

Feito este delineamento, passemos agora para a discussão da ruptura com o estatuto do compositor. Para tal devemos olhar para trás em direção às origens desta figura na modernidade - o compositor como autor - para em seguida contextualizar as propostas de autoria partilhada colocadas aqui em relação com as elaboradas no contexto da música experimental americana, no qual este estatuto também fora relativizado.

- 
- 6 *Sobre Chão Móvel* foi apresentada em São Paulo, auditório do MIS, quatro vezes: duas em 17/11/2009 (estréia) e duas em 11/12/2009 ([http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao\\_interna&id\\_event=464](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=464) , [http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao\\_interna&id\\_event=497](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=497) acesso em 21/09/2014). *Noite Branca* foi estreada em Curitiba em 22/08/2013 (Sesc Paço da Liberdade - <http://www.bienalmusicahoje.com/links/programacao.html#e> acesso em 21/09/2014) e foi posteriormente apresentada em 26/03/2014 e 28/03/2014 em Belo Horizonte (reitoria da UFMG e no Centro Cultural UFMG - <https://www.ufmg.br/online/arquivos/032494.shtml> acesso em 21/09/2014) e em São Paulo (Ibrasotope, 11/04/2014 - <http://ibrasotope.blogspot.com.br/2014/04/ibr59-buried-paul-manu-falleiros.html> acesso e, 21/09/2014).
- 7 No campo da performance, a pesquisa do grupo levou a sonoridades pouco usuais dos instrumentos e uma abordagem imitativa dos sons pré-gravados. No plano tecnológico manteve-se uma pesquisa em distribuição computacional em rede, síntese sonora e processamento de áudio, e manipulação de imagens em tempo real. No plano do espetáculo em si, *Sobre Chão Móvel* contou com três telas de projeção de imagens, projeção sonora em 5.1 além dos músicos ao vivo – portanto uma *cinema-música* expandido, com um modelo cinematográfico semelhante ao *Napoleon* de Abel Ganz, com sons e imagens, em parte, feitos ao vivo.
- 8 O termo, emprestado do poeta Ezra Pound, designaria os “*inventores*, responsáveis pela descoberta de um novo processo” (CAMPOS *apud* PALOMBINI: 1999) – ou seja, que, pelo mergulho radical na criação, inventam sonoridades, formas, escutas e, mesmo, posturas éticas e estéticas perante a música. Apesar de mantermos distância do discurso de entronização que o trabalho de Campos parece realizar ao elencar os nomes mais destacados da música da vanguarda do pós-guerra (tal como crítica Palombini no artigo supracitado), o termo ainda parece útil para designar certas práticas musicais que possuem como meta tais delineamentos, como as ligadas às vanguardas do pós-guerra. Born (1995, p. 40-42), por sua vez, enumera algumas das características da música do modernismo e das vanguardas, tais como reação contra as bases estéticas e filosóficas do classicismo e romantismo, a experimentação formal e a pesquisa e o fascínio pela ciência e a tecnologia. De certa maneira, as peças aqui levantadas possuem estas características. Born enumera uma quarta característica, que seria a tendência à teorização por parte dos artistas modernistas, na tentativa de justificar e reafirmar seus achados. Neste sentido, este artigo vem a cumprir tal papel. Por fim, estas peças filiam-se talvez a uma tradição que vem da música concreta e do cine-olho de Dziga Vertov, adaptadas a situações tecnológicas atuais, as quais permitem uma criação em tempo real.
- 9 Trata-se da orquestra de alto-falantes mais tradicional da música eletroacústica, com mais de 50 anos. Ver <http://www.inagrm.com/accueil/concerts/lacousmonium>, acesso em 21/09/2014.
- 10 Trata-se do equivalente brasileiro do Acousmonium, fundado em 2002.. Ver [http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/biography\\_port/biography.html](http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/biography_port/biography.html), acesso em 21/09/2014.

### 3. Origens modernas da entidade compositor

A hierarquia compositor-intérpretes mencionada anteriormente e questionada aqui tem como pano de fundo certos valores que a música passa a ter na sociedade burguesa do séc XIX, os quais perpassam o século XX e chegam à atualidade. É em Hanslick – teórico que formula uma estética musical do final do século XIX cujo modelo é a música instrumental “pura”, ou seja, ausente de um programa e do suporte das palavras – que encontraremos estes valores de modo mais consistente. A música ideal nesse paradigma seria a que “não expressa nenhum conteúdo conceitual” e é composta por formas que são “emanação direta de um espírito artístico criador” (VIDEIRA, 2006, 124-125). O trabalho do compositor seria o de configurar, por via da notação, uma obra musical fechada que apresenta formas em estado puro, ou seja, ausente de interferências externas tais como uma narração verbal, uma temática ou o contexto em que a obra se deu. A escuta resume-se assim à contemplação destas formas que se dão no tempo, e o prazer musical acontece na sua pura vivência, no plano exclusivo da escuta.

Na relação compositor-intérprete, que me interessa neste artigo, a consequência da estética do puro belo musical é a demanda de um “performer nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída.” (DOMENICI, 2013, p.89). A notação inequívoca – a qual privilegia parâmetros bem quantificáveis (alturas e durações) - reifica tanto a noção de autoria quanto a de um objeto fechado em si mesmo, que configura uma certa forma. Entendida deste modo, a obra musical seria a manifestação da forma, moldada pelo espírito e a técnica do compositor. Nesse sentido, seu fechamento enquanto um objeto e sua valorização na cultura europeia oitocentista fazem dela, conforme Attali (1989), uma commodity, ou seja, um bem a ser livremente comercializado pelos seus detentores. E por ser resultado de um trabalho não-mecânico (e por isso singular) na conformação sensível de uma forma, a autoria agrega valor ao bem, fechando assim o círculo de reificação ao redor da figura do compositor.

Ainda para Attali, na sociedade laica e materialista de fins do século XIX a música, que sempre ocupara um papel importante na relação com o sublime ganharia, após a queda das monarquias absolutistas na Inglaterra e França (e posteriormente na Alemanha, Itália e Rússia) preponderância neste papel por substituir a experiência religiosa. Podemos inferir do pensamento do economista francês que a pura forma musical cujo acesso se dava pela grande obra romântica seria o substituto do divino. Isto teria acontecido pelo menos no plano simbólico: com o fim do mecenato real, a experiência musical, antes dedicada e patrocinada pelos reis – os quais possuíam ligação divina cuja origem remota os “reis milagrosos” da Idade Média, mentalidade que tem ressonância na evolução das instituições europeias<sup>11</sup> - perdem sua ligação direta com o sagrado. Mas a música, por atualizar a experiência sensível com um objeto impalpável e irrepitível por conta da singularidade da performance musical, guarda ainda os poderes evocativos de um inefável, agora tomados enquanto valor em si e reificados pela noção de obra, da notação inequívoca e pelo estatuto da autoria. Ganha além disso status de um bem sujeito ao comércio, sobretudo após o advento do concerto pago, da edição musical em massa (ambos do fim do séc. XVIII) e, mais tarde, da gravação sonora – meios pelos quais a música como commodity pode ser comercializada.

Neste cenário, para certas vertentes musicais oitocentistas o intérprete tem o papel que já explicitamos: deve seguir estritamente os signos musicais prescritos na partitura, a qual passa a contar com progressivo grau de detalhamento das sonoridades planejadas pelo autor (e aqui ressoam as citações acima de Stravinsky e Schoenberg). A notação toma assim o papel de um contrato entre os compositores com os executantes, e estes devem segui-la estritamente – para tal são pagos pelo seu trabalho: modelo que serve para aferir a fidelidade da execução frente aos signos prescritos pelo compositor, o qual configurou uma forma que deve ser transmitida com o menor grau de interferência possível<sup>12</sup>.

11 Cf. Bloch, M. *Les Rois Thaumaturges- Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*.

12 Domenici (2012, p.69) aponta que, se no contexto do romantismo, para garantir a integridade da obra musical o intérprete deve obediência às *intenções* do compositor (*Werktreue*), no modernismo ele passa a ater-se cegamente

Discorrendo sobre a função da autoria na literatura da sociedade burguesa, Foucault marca seu papel numa economia em que a posse do saber precisa ser regulada e assegurada:

O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e significações. (...) Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. O autor é então a figura ideológica pela qual se afasta a proliferação de sentido. (Foucault, 2009, p. 287)

Em música, sua figura centralizadora faz girar em torno de si os agentes do fazer musical (executantes, público), inevitavelmente em hierarquia abaixo da sua. O compositor - este autor de um objeto específico, a obra musical – centraliza os sentidos musicais e cria leituras unívocas, agenciadas pela obra musical. A notação assegura a fidelidade ao seu projeto e uma certa ética garante a leitura com o mínimo de interferências possíveis. Uma ética que conta, no limite, com a objetificação do executante; que o toma como especialista altamente técnico, capaz de proezas motoras incríveis, mas que não deve interferir na musicalidade imposta pela notação – ou seja, no trabalho do compositor, tomado como valor em si.

#### **4. O questionamento do paradigma autoral pelo experimentalismo americano e suas contradições.**

Se certas poéticas do pós-guerra, como o serialismo integral e suas vertentes, acentuaram a clássica divisão de trabalho compositor/intérpretes pela determinação radical dada pela escrita de elementos sonoros e sua fixação na obra<sup>13</sup>, outras vertentes das vanguardas do pós-guerra encararam a questão e deram respostas a ela. No caso da música eletroacústica não-mista<sup>14</sup> (concreta ou eletrônica), preferiu-se subtrair o intérprete em favor de sua versão mecanizada (a gravação sonora). E a própria poética pós-serial, em crise após o extremo determinismo das primeiras obras e em contato com a poética de John Cage, passa a adotar a indeterminação enquanto recurso composicional, a fim de inserirem a possibilidade da inclusão de variâncias nos trajetos entre partes articuláveis das obras – trajetos que podem ser pré-determinados (de acordo com certas regras) e escolhidos pelos intérpretes (estou me referindo aqui às obras clássicas da primeira indeterminação europeia, como o *Klavierstück XI* de Stockhausen e a Terceira Sonata de Boulez). Mas, apesar de abrirem esta margem de negociação com os executantes, o tecido e a própria

---

(ou surdamente, como observa) à partitura (*Textreue*) – ou seja, que em certas poéticas modernistas acentuou-se a reificação da autoria (como aponta também Born: 1995). Com a intensificação deste aspecto, os papéis de compositores e intérpretes passam a ter uma delimitação ainda mais clara: “o único dever dos compositores era tornar possível o cumprimento de seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que as suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelo compositor. (Goehr *apud* Domenici, 2013, p. 92).

13 Cabe aqui uma anedota pessoal: quando muito jovem, em 1998, participei do primeiro *Stockhausen Courses Kürten* na cidade do mestre, na Alemanha. Ali pude assistir aos ensaios do grupo musical residente para as apresentações noturnas, com a presença e supervisão do compositor. Em uma ocasião, ensaiava-se um dos *Klavierstück* cuja complexidade da partitura dificulta até mesmo sua leitura acompanhada da escuta. Em um dado momento Stockhausen interrompe aos brados o jovem pianista espanhol, com quem trabalhava a algum tempo. “No compasso 29 [e lembro-me bem da numeração] o senhor tocou, ao invés de um do#, um ré!”. O pianista, acostumado às excentricidades do compositor, indagou: “como o senhor pode distinguir se estava correto a esta velocidade e complexidade?” - ao passo que Stockhausen respondeu que “reconheço, não quando está certo, mas quando está errado”.

14 Para não dizer *acusmática*, termo incompatível com produções musicais anteriores à aparição do termo relacionado com certa tradição musical ou a produções alheias às vertentes da música concreta.

organização interna das obras permanece estritamente atado à notação, e tem-se a sensação de que a indeterminação aparece aqui como que, se a muito custo, os compositores fizessem uma pequena concessão ao seu papel tradicional, todavia não ameaçado.

Neste período, é na poética norte-americana do experimentalismo o principal questionamento da divisão hierárquica compositor-intérprete<sup>15</sup>. Cage, por exemplo, após abordar o acaso enquanto princípio ordenador de seu material musical em *Music of Changes*, dentre outras peças<sup>16</sup> – proposição de um descontrole que contrasta com as vertentes pós-seriais de extremo determinismo (BORN, 1995, p. 56) – passa a adotar partituras cuja forma e seu guia de interpretação abrem para os intérpretes possibilidades quase que totais (se pensarmos, por exemplo, na série das *Variations*) – ou seja, em que cada signo, pela configuração visual específica, “deve ser interpretado no contexto de seu papel no todo” (Cardew apud Nyman, p. 10) – como Cornelius Cardew se referiu à possível interpretação de seu *Treatise*, obra musical mais extrema desta tendência, cujo grafismo não possui significado<sup>17</sup> - observação que também vale para as *Variations*, exceto que nestas há, em cada uma, um texto que determina algumas formas de leituras, e portanto, de identidade musical.

Com estas práticas o experimentalismo americano (e posteriormente inglês – caso de Cardew) vislumbra atacar a hierarquia mencionada aqui, até mesmo por normalmente o compositor atuar também como intérprete. As obras musicais abrem-se para a realização dos executantes, muitas vezes na forma de um enigma a ser solucionado ou de uma ação a ser realizada, com resultado não determinado. Pairava sobre esta poética a ideologia de uma radicalização da democracia, como notamos na citação abaixo:

Um compositor escreve, neste momento, indeterminadamente. Os executantes já não são seus escravos, mas homens livres. Um compositor escreve partes mas, para não fixar suas relações, não escreve partitura. As fontes sonoras são uma multiplicidade de pontos no espaço em relação à audiência, de forma que cada ouvinte tem sua própria experiência. (CAGE, 2013, p. 31).

Com a ênfase na realização ao invés do resultado, os processos instaurados pela música experimental mudam o jogo de realização de uma obra musical. O intérprete tem tanto ou mais poder que o compositor enquanto atuante na obra, ou seja, lhe é permitido um alto grau de interferência e de criação ativa, e portanto, diríamos, de uma responsabilidade autoral. Pelo menos era esta a intenção implícita em algumas das propostas da música experimental. Entretanto, apesar desta abertura, as obras permanecem sob a chancela do compositor, e por isso, tanto a divisão de trabalho quanto a hierarquia entre os personagens permanecem (BORN, 1995, p. 38). Talvez uma partitura aberta, pela sua singularidade gráfica, acentue a tendência da música enquanto commodity: tanto as dinâmicas de criação propostas quanto a solução visual seriam assim objetos muito singulares por não se basearem sequer em procedimentos de performance ou signos musicais pré-existentes. Desta forma, as propostas da música experimental americana incorreriam, ao menos no aspecto da ética colocada entre compositor/intérprete, em uma contradição por proporem um questionamento desta hierarquia sem efetivamente aboli-la. Afinal, permanecendo a autoria, o compositor se mantém como a voz mais forte e decisiva na realização da obra. Além disso, por manter sua figura enquanto centralizadora das decisões, o conceito “obra” permanece, e com ele o valor de commodity que comentamos acima. Pois, paradoxalmente, ao manter-se o estatuto do autor, é a delimitação de uma certa significação musical que fica. E embora as obras proponham justamente o esfacelamento de uma identidade, o dispositivo da autoria está lá, garantindo sua presença.

Uma “autoria sem autoridade” poderia ser uma fórmula pertinente para a ideologia desta corrente musical. Mas, de fato, a presença do autor e da obra não permitem com que o compositor

---

15 A oposição entre esta vertente e as vanguardas européias pós-seriais que coloquei aqui apresenta-se também em Born: 1995, p. 56.

16 Obra que fora organizada pelo jogo do I-Ching mas que possui notação estritamente convencional, e talvez com o mesmo nível de complexidade de obras da tradição pós-serial.

17 Ou seja, o compositor não fornece nenhum tipo de regra interpretativa aos signos que criou.

perca o papel de autoridade. Cria-se talvez até mesmo um mecanismo de disfarce da hierarquia implícita, numa relação que aparenta ser horizontal, mas que não é. Além disso, os intérpretes passam a ter uma responsabilidade pela obra que não possuíam antes – sem que esta seja efetivamente reconhecida tanto no plano das relações de trabalho entre os agentes em questão quanto do ponto de vista, seja econômico, seja do status que a autoria acaba por trazer consigo.

Nas propostas das peças que apresento aqui a noção de autoria não é abandonada: ela serve para dar início a um dado delineamento musical; a figura do autor, por outro lado, pelo valor simbólico que ainda levanta frente a instituições de fomento às artes, permite com que se angarie recursos para que a produção das obras seja realizada. Entretanto, é outra a maneira de proceder e de compor: a peça não se apresenta ao intérprete enquanto entidade acabada – e com isso aproxima-se de certos aspectos da música experimental americana tais como maior abertura para a realização do executante, improvisação e ausência de uma notação prescritiva dos gestos musicais. Entretanto, não abro mão de elementos que, de início, configuram o eixo de minhas propostas e constituem em uma estratégia de invariância<sup>18</sup> que é dada enquanto sonoridade concreta, presente seja como sons pré-gravados, seja como gestos sonoros – sem falar em um certo delineamento formal. Mas este núcleo invariante presta-se como start para um jogo musical a ser elaborado pelos intérpretes: ponto de partida que constitui uma base de sustentação para a sua criação. É a discussão desse processo – passando por uma necessária descrição da criação das obras – o passo seguinte deste texto.

## **5. Duas peças móveis sobre suporte fixo**

### **5.1 Sobre Chão Móvel**

Sobre Chão Móvel nasceu de um convite para trabalhar no recém-montado laboratório do MIS São Paulo. Frente aos equipamentos que o museu colocava à minha disposição<sup>19</sup>, decidi elaborar o projeto de uma música-documentário, com participação ativa de músicos em cena e imagens e sons gravados do percurso ferroviário Luz - Francisco Morato. O trajeto fora escolhido por apresentar, na época, elementos sonoros e visuais que me interessavam: o trem era muito antigo e não possuía ar-condicionado (as janelas ficavam abertas), de modo que emitia um som bruto e ruidoso muito característico que me agradava, além de possibilitar a visão da paisagem de dentro dos vagões, sem a intermediação de um vidro. A paisagem, por sua vez, interessava-me por apresentar um percurso do centro da capital paulista – região cheia de ressonâncias afetivas – para a área rural decadente dos subúrbios da metrópole. Ao passar pelos arredores da Estação da Luz, podia-se ver a favela do Moinho, destruída por muitos incêndios, desde 2011. No trabalho, o prédio abandonado da antiga fábrica é exibido enquanto um grande personagem.

Por não podermos contar com uma situação ideal de captação (esta só poderia ocorrer com autorizações da empresa que presta o serviço ferroviário, que atrasavam muito a produção da obra – tínhamos até 3 meses para realizá-la) – atuamos como passageiros e, câmaras, microfones e gravador na mochila, sacávamos clandestinamente os equipamentos e capturávamos os sons-imagens quando era possível. Esta situação precária, todavia, foi benéfica para o trabalho, pois a condição de passageiros transferiu-se para o material captado. Com isso, uma das minhas solicitações aos músicos, na criação da peça, foi a de que se imaginassem na condição de passageiros deste trem. E, trabalho montado, esta condição foi transferida para os espectadores, conforme coloquei no catálogo da mostra:

O trabalho resultou (...) em um cinema documentário cujo tema é a própria experiência da viagem, partilhada como imagens e sons – à maneira do cinema de Dziga Vertov. O espectador é colocado como olhar participante dos trajetos em uma situação imersiva, com imagens laterais e frontais,

---

<sup>18</sup> Ou seja, “tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que eu chamo de uma *estratégia de invariância*.” (COSTA, 2009, p. 48).

<sup>19</sup> Dois microfones super-direcionais, gravadores portáteis de áudio, câmaras de vídeo semi-profissionais, uma ilha de edição de som e de imagens profissionais, estúdio de mixagem em 5.1 e inúmeros projetores de imagem, além de R\$ 4000 para produção.

além de um som que preenche todo o espaço do auditório (FENERICH, 2009, p.12).

Havia um primeiro roteiro desta peça, guia de sua montagem, que consistia em preservar nos seus primeiros minutos o caráter documental dos sons-imagens. Procurou-se retratar a partida do trem, sua ocupação pelos passageiros, o olhar voltado para o exterior mostrando a paisagem. Dentro desta pequena narrativa, o intuito era construir uma câmara subjetiva de um passageiro que, voltado o olhar para as imagens em movimento e imerso no ambiente sonoro do trem a todo vapor (a viagem de trem enquanto metáfora da experiência cinematográfica, como aprendi com Jacques Aumont<sup>20</sup>), pouco a pouco devaneasse com as próprias imagens-movimento. A construção da peça vai, assim, abandonando o caráter naturalista inicial e, a partir dos elementos sonoro-visuais do início, vai deixando emergir formas musicais, rítmicas e audiovisuais que se configuram como “fluxos autônomos de som e de imagem, com uma dramaturgia e um percurso próprios” (FENERICH, 2009). O filme ganha assim um caráter musical pela autonomia das formas da construção naturalista – imagem primeira que vai pouco a pouco sendo esfacelada e tomada por sons decupados do bloco, e de detalhes das imagens.

Em um dado instante, era estipulado que saxofone e violoncelo emitissem a nota que se sobressaía das emissões do trem (um ré 5), e a sustentassem de diversas formas, em crescendo. Posteriormente deveriam realizar curtos glissandos a partir desta nota. A entrada dos instrumentos tinha a função de conduzir da situação pré-montada e fixa para outra, planejada mas não determinada, e por fim, totalmente improvisada pelos quatro performers. Éramos eu na eletrônica, Giuliano Obici no agenciamento das imagens em movimento, Manuel Falleiros nos saxofones soprano e barítono e Tânia Neiva no Violoncelo. A nota que os instrumentistas emitiam era gravada e sobreposta a si mesma através de um dispositivo eletrônico o qual podiam controlar por um pedal; todos os sons instrumentais eram microfônados. Seu trabalho, até o estilhaçar das partes pré-montadas, era de adensar, com desafinações, vibratos e diferentes timbres, essa grosse note que se formava das sucessivas sobreposições.

As imagens focavam trilhos em movimento, alternando com uma dança dos fios de alta tensão. Isto tudo convergia para uma situação em que nada mais estava planejado nem montado – nem mesmo as imagens, que passaram a ser montadas em tempo real por Giuliano Obici. Este era o segundo momento da peça – improvisatório – que por sua vez continha uma única determinação de minha parte: que durasse de 3 a 4 minutos e consistisse em um lento desfocamento rumo ao silêncio e à escuridão.

Uma terceira e última parte da peça consistia em uma interrupção súbita do silêncio com o som-imagem exterior de um trem que parte – com sua buzina característica. Funde-se a seguir a imagem exterior deste trem com uma câmara posicionada em sua janela e voltada para fora, em chegada na Estação da Luz. Pouco a pouco, uma granulação na parte sonora – processo realizado no suporte fixo – sugere a nota fundamental que ressoa da Gare da Luz, que aparecerá minutos depois. A narrativa é a da chegada do trem na estação, passando por um muro cheio de inscrições de grafiteiros, uma das quais uma cruz invertida – imagem que me recorda a chegada na Área especial dos três invasores, em *Stalker*, de Tarkovski. É nesse trajeto que se vê o enorme prédio do moinho abandonado da antiga fábrica de trigo, na favela que levava este nome<sup>21</sup> - e sobre sua imagem construiu-se o ápice da forma sonoro-visual.

Pedi que os instrumentistas tocassem a mesma nota que a fundamental da Gare – um Sib baixo (Bb 3). Sobre esta nota, que executassem ataques em forma de delta, imitando a passagem do trem nos dormentes do trilho. Poderiam improvisar a partir destas informações, sobretudo quando a imagem se aproximasse da passagem pelo moinho: pelo menos era esta a indicação inicial, que acabou sendo expandida e “deturpada” pelo grupo nos ensaios subsequentes. Por fim, a peça

20 AUMONT, 1997, p. 90.

21 O trecho da parte fixada pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=jj2yaVJ86UI>, acesso em 24/09/2014.



termina com a chegada do trem na estação, em que a nota que fora anunciada antes aparece como pertencente, afinal, àquele espaço.

Os modos de sustentação, de ataque e de emissão das notas da primeira e terceira partes ficaram ao cargo dos intérpretes; fomos escolhendo sua forma e delineamento nos ensaios para as apresentações, os quais ocorreram no LAMI – USP. Se bem me lembro, contamos com 4 ensaios no total. Neles construímos a peça: Manuel Falleiros havia me emprestado antes um livro que mostrava as técnicas expandidas do saxofone, e sugeri, dentre as que me soavam mais próximas da sonoridade do trem, algumas delas para a primeira parte. O mesmo procedimento foi feito com o violoncelo. A partir deste repertório, os intérpretes improvisaram na segunda parte. Já na terceira, especialmente quando próximos da chegada ao moinho, escolheram formas sonoras que mais levassem a um ápice – sem no entanto perderem as características harmônicas ao redor da nota pedal da Gare da Luz. O saxofonista, por exemplo, escolheu uma varreduta pela série harmônica sobre esta nota a partir de uma técnica de esmagamento da palheta, que produz sons bastante estridentes. Já a violoncelista decidiu esmagar o arco sobre um acorde formado pelas notas da série harmônica ao redor da nota pedal. Eu decidi sobrepor diferentes camadas sobre esta nota - texturas diversas de granulação no sintetizador em FOF realizado em Csound e agenciado por Pure Data<sup>22</sup>, as quais variava continuamente. E Giuliano Obici contava com um banco de samples de imagens pré-editadas à sua disposição, construindo um set<sup>23</sup> com diferentes formas de fusão, distorção ou tratamento das imagens em tempo real – repertório com o qual podia improvisar, na segunda parte.

Nosso guia de durações e entradas eram, na primeira e terceira partes, as camadas pré-montadas de som e de imagem, para as quais convencionamos deixas sonoras ou visuais. A escolha das poucas alturas da parte instrumental além de um delineamento das dinâmicas fora feita por mim, mas esta consistiu em decisões bastante simples. Deixei ao cargo dos intérpretes a construção dos parâmetros realmente interessantes de sua parte, confiando na sua musicalidade e no seu conhecimento do instrumento. Com isso, respeitei tanto sua técnica individual – conquistada pela sua pesquisa particular – quanto sua escuta da parte pré-montada. A indicação para que se colocassem como passageiros do trem ou que fossem, eles mesmos, a máquina em movimento conduziu à energia que gostaria de impregnar pela parte instrumental ao vivo. Não fora preciso intervenções fortes para se chegar ao resultado final, que por sua vez não foi de todo planejado: emergiu do meu contato com eles nos ensaios.

Importante salientar é que não procurei trabalhar com qualquer instrumentista, como normalmente ocorre na tradição (compor-se uma obra em notação comum que poderá ser tocada por qualquer músico). Escolhi, não os mais virtuosos, mas os que julgava ter maior capacidade de entendimento da proposta e que pudessem improvisar com elementos sonoros ao invés de atrelados a uma linguagem musical. Pois se houve de minha parte alguma forte escolha dos materiais que foram trabalhados nas improvisações, talvez tenha sido esse: variar certa sonoridade, com dada energia. Não uma certa harmonia ou frase musical; não um modo de tocar: uma certa sonoridade, a qual, pela técnica que possuíam, saberiam alcançar bem melhor que eu pelas minhas poucas indicações. Já nas imagens que Giuliano criou, sugeri apenas uma certa rítmica ou textura, a ser buscada, e que fora alcançada por ele.

Esta aproximação, afinal, se deu pelo diálogo: eu comunicava um som que havia escutado na parte pré-montada, pesquisávamos como imitá-lo nos instrumentos, escolhíamos nos ensaios. O processo também era realizado pelos intérpretes: selecionavam um aspecto sonoro a ser imitado e incorporado, sem minha intervenção. O que me fez notar que o procedimento da peça já estava instaurado – que eles de fato estavam criando a partir dela. Uma fluidez que foi possível também porque éramos bons amigos, sendo que a realização da peça só veio a acentuar a relação entre os membros do grupo.

---

22 Cf. [https://ccrma.stanford.edu/~serafin/320/lab3/Fundamentals\\_FOFs.html](https://ccrma.stanford.edu/~serafin/320/lab3/Fundamentals_FOFs.html) e <http://www.csounds.com/manual/html/fof.html>, acesso em 24/09/2014.

23 Seu *set* foi feito no software Pure Data e a partir da biblioteca GEM (<http://puredata.info/downloads/gem/documentation/tutorial>, acesso em 24/09/2014).

## 5.2 Noite Branca

Noite Branca - para saxofone barítono, sons ferroviários e eletrônica - é completamente diferente da anterior, muito embora conte também com o mesmo material sonoro pré-gravado de Sobre Chão Móvel. Aqui, porém, a montagem foi completamente distinta: um único sample de um trem chegando na estação é a base para a sua totalidade. Este sample aparece de diversas formas: na última parte, original e sem modificação; no início, com transformações como granulação, saturação, filtragem, fragmentação. Enfim, a sirene contida na amostra serviu para sucessivos ataques de sons curtos e fortes, que pontuavam a segunda parte da peça.

Ela não tem nenhum elemento visual, mas embora seja muito mais curta que Sobre Chão Móvel (cujas versões giravam em torno de 40 minutos) – tem em geral cerca de 13 minutos – possui o mesma relação entre o saxofone e os demais sons. Mais experientes acerca destes procedimentos, eu e Manuel Falleiros pensamos de início em certos tipos de emissão cuja sonoridade se aproximava com a camada pré-gravada. O som da primeira parte, por exemplo – um trem em alta velocidade – teve sobre si, em diálogo criado pelo saxofone, o som de uma emissão com muito ar, súbitos ataques e rápidos movimentos de dedilhado (sendo o saxofone também microfonado) – procedimento de imitação que se seguiu nas partes sucessivas.

Assim como na primeira peça, as marcações, as escolhas sonoras e a composição da parte instrumental se deu em dupla, no diálogo entre mim e Manuel. Não há partitura escrita, de modo que a peça, se tocada novamente, precisará ao menos de um ensaio para rememorarmos os gestos sonoros que escolhemos, que inevitavelmente não soarão idênticos à versão anterior (cada nova aparição da peça é uma nova versão).

Acentuando este aspecto, assim como na outra, este trabalho conta com um trecho improvisado, que acontece após o seu ápice. Ele é composto, da minha parte, por redesenhos em loop sobre o sample que permeia a obra, com saturação, filtragem e redefinição da duração e posição no arquivo, selecionados manualmente e pela escuta. Já o saxofonista escolheu construir desenhos melódicos a partir da nota e da 'estridência' da sirene já mencionada.

A partir da experiência desta peça ficou claro para mim que sua composição nada mais foi do que configurar as bases para um diálogo entre o saxofone e os elementos sonoros que escolhi, os quais fizeram parte do set eletrônico com o qual atuei como intérprete. Ou seja, que seu processo foi muito mais o de possibilitar um diálogo entre campos distantes – entre o saxofone e os sons ferroviários, e a partir deles, entre mim e Manuel Falleiros – que a obtenção de um resultado unívoco. Este tem sido, aliás, um método de trabalho recorrente em minhas parcerias mais recentes, como com Tato Tabora e sua Geralda<sup>24</sup> e com Giuliano Obici no Duo N-125.

## 6. Por uma ética de composição participativa

Ao pensar sobre o papel do autor literário comunista na sociedade capitalista dos anos 30, Walter Benjamin aponta que, mais do que que exibir as razões pelas quais o socialismo deveria ser alcançado (desigualdades sociais e exploração do trabalho), o ofício do autor deveria ser o de construir mecanismos para, por um lado, atuar nos meios de massa, como o jornal e, por outro, democratizar o fazer e a fruição do texto. Sobre este aspecto, gostaria de trazer duas citações:

Certos trabalhos não devem mais corresponder a vivências individuais (possuir caráter de obras), e sim visar à utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições (BRECHT apud BENJAMIN, 2012, p. 137)

24 O meu trabalho com Tato Tabora consiste em construir diálogos em meu instrumento – uma plataforma computacional - com seu multi-instrumento *Geralda*. Cf. <http://www.overmundo.com.br/overblog/colecao-de-inutilidades>, [http://www.multiplicidade.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:conteudo-multi1506&catid=42:videos-e-fotos-2007&Itemid=56](http://www.multiplicidade.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=91:conteudo-multi1506&catid=42:videos-e-fotos-2007&Itemid=56) e <https://www.youtube.com/watch?v=vwDnbOa1obU> – acesso em 26/09/2014.

25 O *Duo N-1* é um grupo musical voltado para experimentação musical, tecnológica e audiovisual. Cf. <http://n-1.art.br/> - acesso em 26/09/2014.

[o trabalho do autor contemporâneo] não será jamais a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, junto com, e mesmo antes de seu caráter de obras, devem possuir uma função organizadora” (BENJAMIN, 2012, p. 141)

Olhando para o capitalismo contemporâneo, capitalismo cognitivo<sup>26</sup>, no qual o valor se constitui não sobre a informação – racionalidade instrumental voltada para a produção de bens – mas para o conhecimento que gera conhecimento, ou seja, que repercute o próprio conhecimento em cadeias em cascata – ou, em outras palavras, não um capitalismo estático que cria produtos ou técnicas, mas que cria mundos<sup>27</sup>, valoração qualitativa ao invés de quantitativa, produção de sentidos em espiral – podemos olhar para o texto de Benjamin com outros olhos. Ele ganha destaque na medida em que pensa sobre a necessidade de se criar, para que se obtenha resultados com alguma potência diante dos paradigmas atuais, não produtos, obras fechadas, mas, antes, mecanismos de criação – conhecimento que se reformula constantemente.

Diante deste panorama, esperou-se então que este texto contribuísse enquanto possível modelo de dispositivo para criação de dinâmicas musicais coletivas que, a partir de configurações iniciais, dêem conta das especificidades individuais de seus integrantes, de modo a valorizar e a incluir seus desejos e pesquisas musicais através de sua participação ativa. É desta forma que a atuação dos intérpretes permitiu a potencialização das investigações dos agentes das obras: Manuel Falleiros e Tânia Neiva em pesquisas em improvisação livre e técnicas estendidas do saxofone e do violoncelo; Giuliano Obici em computação compartilhada em rede e manipulação de imagens em tempo real; e eu mesmo na configuração de um set envolvendo granulação e síntese em Pure Data, na direção e montagem cinematográfica e na proposição desta dinâmica de criação coletiva.

Se este texto propôs uma certa dinâmica de criação, por outro lado pretendeu discutir, na cultura oriunda da música de concertos, um modo de reformulação do músico de invenção, introduzindo em sua praxis uma outra ética fundada no diálogo e na criação participativa com os outros músicos. Entendo assim o compositor aqui como mero agenciador de sujeitos com formações e aspirações distintas<sup>28</sup> - sendo ele mesmo um deles, com sua formação e vontade específicas. Sujeitos que, a partir de uma certa fagulha inicial, passam a trabalhar em torno da potencialização das ideias iniciais: conhecimentos em cascata que se acumulam ao redor de um certo átomo e que, no final, constituem a obra.

#### Referências Bibliográficas:

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. (3<sup>o</sup> Ed.).

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor In: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 (8<sup>o</sup> edição).

BLOCH, Marc. *Les Rois Thaumaturges: Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris: Ed. Gallimard, 1983.

BORN, Georgina. *Rationalized Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

---

<sup>26</sup> Cocco in Belisário & Tarin, 2012, p. 11.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>28</sup> Sendo este mais um dos aspectos que, para Benjamin, consistiria em uma das características de uma arte potente: sua vocação em conciliar uma “formação politécnica” (Benjamin, 2012, p. 139).

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le Sonore et le Visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Éditions Dis Voir, s. d.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COCCO, Giuseppe. Trabalho sem obra, obra sem autor: a constituição do comum In: BELISÁRIO, Adriano & TARIN, Bruno (Org.). :(){ Copyfight :|: Pirataria & Cultura Livre };. . Rio de Janeiro: Azouge editorial, 2012. p. 9-29.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89-109.

\_\_\_\_\_. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas: n. 5, 2012. p. 65-97.

FENERICH, Alexandre. *Sobre Chão Móvel* In: *Mostra Labmis 2009*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

COSTA, Valério Fiel da. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto*. 2009. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

FOCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (2º Ed.).

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PALOMBINI, Carlos. Violentado pelo Zelo Modernista. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba: UFPR, Vol. VII, 2002. [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr7/Campos/Violentado.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr7/Campos/Violentado.html) [acesso em 26/09/2014].

SCHWARTZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2012 (5º Ed).

STRAVINSKI, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

**Alexandre Sperandéo Fenerich** é professor adjunto do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora - IAD – UFJF. Membro do Mestrado em Artes, Tecnologias e Linguagens do mesmo instituto. Compositor e sound designer. Doutor em musicologia pela USP (2012) com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais, com foco em live electronics, espacialização aural e performances audiovisuais ao vivo. Participou de projetos internacionais como compositor e sound designer na Alemanha, em Portugal e no Brasil, além de diversos festivais de música e artes digitais (Festival Ibrasotopé, Live Cinema, Bienal de Música Contemporânea Brasileira, Bienal Música Nova de Curitiba, ZKM, Münchener Biennale, Futura (France), Beliner März Musik). Tem trabalhado desde 2001 com compositores, diretores de cinema, dançarinos, artistas visuais e teatrólogos. Trabalha desde 2005 com Tato Tabora em seu multi-instrumento Geralda e realizou a espacialização sonora, em projeto de automação em 24 canais, de sua ópera *A Queda do Céu*, que contou com récitas em Munique, Viena e São Paulo. Trabalha com Giuliano Obici no Duo N-1, centrado em experimentações sonoras e audiovisuais, com quem tocou em diversos festivais no Brasil e na Alemanha. Participa do grupo de criação musical colaborativa *Persona*, com Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar e Lilian Campesato. Ganhou diversos prêmios e editais com seu trabalho, como o Prêmio Funarte de Composição Clássica (2005).