

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

André Luís Córdova Brasil

**LABORATÓRIO DE DESCONSTRUÇÃO DE PRÁTICA IDIOMÁTICA:
REFLEXÕES E DESDOBRAMENTOS NA COMPOSIÇÃO**

Porto Alegre
2017

André Luís Córdova Brasil

**LABORATÓRIO DE DESCONSTRUÇÃO DE PRÁTICA IDIOMÁTICA:
REFLEXÕES E DESDOBRAMENTOS NA COMPOSIÇÃO**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Zanatta

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Brasil, André Luís Cordova
LABORATÓRIO DE DESCONSTRUÇÃO DE PRÁTICA
IDIOMÁTICA: REFLEXÕES E DESDOBRAMENTOS NA COMPOSIÇÃO
/ André Luís Cordova Brasil. -- 2017.
76 f.
Orientador: Luciano Zanatta.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2017.

1. Música Popular. 2. Improvisação. 3. Improvisação
Livre. 4. Gambiarra. 5. Live Electronics. I.
Zanatta, Luciano, orient. II. Título.

Para minhas quatro princesas,
nada seria possível sem a existência de vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família maravilhosa, minhas filhas e minha eterna esposa que estão presentes em todas as etapas do que eu faço, oferecendo incentivos e motivações.

Aos professores do Departamento de Música da UFRGS: Prof. Fernando Mattos, por ter facilitado o acesso a conhecimentos que mudaram minha vida, não só musicais mas também ensinamentos de valores humanos; Profa. Isabel Nogueira por ter me feitos questionamentos no momento certo e me fornecido os subsídios para resolvê-los com incentivo e confiança; Prof. Luciana Prass pela parceria durante todo o curso me ajudando e incentivando na trajetória acadêmica; Prof. Luciano Zanatta pela compreensão do meu tempo de aproximação com o grupo e as doses motivadores de conhecimento.

Ao coletivo Medula e todos os seus participantes: Chico Machado, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, Bê Smidt, Carlos Ferreira, Kevin Brezolin, Isadora Martins, Nikolas Ferranddis e Ricardo de Carli, me servindo de inspiração para a exploração dos meus questionamentos.

À Tamiris Duarte pela grande parceria e auxílio na formatação final do trabalho.

Aos grandes colegas e músic@s que conheci nesta trajetória de cinco anos, pela amizade e aprendizado em conjunto.

Agradeço à música por não desistir de mim, mesmo eu tendo desistido dela por tantas vezes.

Investigar es encaminarse hacia lo desconocido.
Lo desconocido por nosotros, en primer lugar (...)
Luca Chiantore

RESUMO

Este trabalho trata de um estudo a partir de processos de exploração de instrumentos fabricados artesanalmente em ambientes de livre improvisação, com o intuito de contribuir para a discussão da possibilidade de desconstrução dos territórios idiomáticos e formais em música. A pesquisa consistiu em três etapas: 1) Criação de instrumentos - através da construção de quatro instrumentos se utilizando de ressignificação de objetos; 2) Ateliê de prática - exploração de suas possibilidades técnicas e sonoras através de experimentações empíricas e suas explorações em ambientes de livre-improvisação; e 3) Disco - Composição de cinco peças aplicando as ferramentas exploradas no ateliê e fragmentos ressignificados de improvisação livre.

Palavras-chave: Música Popular, Improvisação, Improvisação Livre, Gambiarra, Live Electronics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tambor de fita primeira versão	33
Figura 2 – Tambor de fita segunda versão	34
Figura 3 – Traste para alterar tensão da fita	35
Figura 4 – Captador de piezoelétrico	35
Figura 5 – Arco-Barco	37
Figura 6 – Tampa de máquina de lavar primeira versão	38
Figura 7 – Tampa de máquina de lavar segunda versão	39
Figura 8 – Agogô-Pet	42

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. REFERENCIAL TEÓRICO	12
3. METODOLOGIA	14
4. O ARTISTA	16
5. IMPROVISACÃO	20
5.1 APONTAMENTOS SOBRE IDIOMATISMO	20
5.2 APONTAMENTOS SOBRE LIVRE IMPROVISACÃO	23
5.3 LINHA DE FUGA E PSICOLOGIA DA EXPECTATIVA	24
6. GAMBOLUTHERIA	28
6.1 PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DOS INSTRUMENTOS	30
6.1.1 BRICOLAGEM	31
6.1.2 FINALIZACÃO	32
6.1.3 ATELIÊ	32
7. BRICOLAGEM E FINALIZACÃO	34
7.1 TAMBOR DE FITA	34
7.2 ARCO-BARCO	39
7.3 TAMPA DE MÁQUINA DE LAVAR	41
7.4 AGOGÔ-PET	44
8. PRÁTICAS NO ATELIÊ	46
8.1 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - TAMBOR DE FITA	47
8.2 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - ARCO BARCO	48
8.3 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - TAMPA DE MÁQUINA DE LAVAR	49
8.4 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICA - AGOGÔ-PET	51
9. MÚSICAS, COMPOSIÇÕES E IMPROVISACÕES	52
DISCO	52
10. MEMORIAL DESCRITIVO	53
10.1 - SILÊNCIO	53
10.2 - DOMANDO O PENSAMENTO	56
10.3 - O DONO DA CHAVE	60
10.4 - DE ONDE EU VIM	64
10.5 - AGORA EU TÔ AQUI	67
11. CONCLUSÃO	70
12. PERSPECTIVAS	71

13. REFERENCIAL TEÓRICO	72
14. APÊNDICE 1 - PRÁTICA NO ATELIÊ	74
15. APÊNDICE 2 - DISCO	75

1. INTRODUÇÃO

Observo que minha vivência musical se constitui de uma maneira híbrida, através do contato com diferentes ambientes culturais e sociais. Essa diversidade também construiu valores que transbordam os musicais, tendo atravessamentos em como eu lido com normatividades e como me sinto em ambientes onde os paradigmas são mais herméticos. Penso que o material musical e cultural, presentes nos meios aos que fui exposto, construíram o meu imaginário de significações, que acesso e dele seleciono materiais para a minha criação. Embora essa percepção faça parte de um processo de aprendizado pessoal no decorrer da minha formação, meu acesso a esse imaginário permanece involuntário fazendo parte da minha constituição enquanto indivíduo.

Foi no decorrer do curso de Bacharelado em Música Popular, inclusive durante esse trabalho de conclusão, que pude perceber muitos desdobramentos sobre fatos que remontam a minha infância, os convívios sociais e demais situações da minha vida gerando subsídios para a minha criação e significação musical. Também são frutos dessas reflexões o enfrentamento das sensações de insatisfação com a minha prática de improvisação idiomática e a busca em desenvolver ferramentas para lidar com esta insatisfação, que até então me trazia a sensação de aprisionamento em normativas.

Escolhi, portanto, através de um laboratório de prática pessoal, através do método de investigação artística, desenvolver práticas de desconstrução idiomática através da criação de instrumentos e do exercício da livre improvisação como recurso para captação de material para composição, como cenário para este trabalho de conclusão de curso. Esse laboratório também está ligado a um longo processo anterior, desde a aproximação com o Coletivo Medula¹ no final de 2015, que desencadeou a necessidade pessoal de buscar, no afastamento do meu instrumento de origem, a guitarra-elétrica, e na construção de instrumentos experimentais, um recurso para acessar esse ambiente da livre improvisação.

Como produto deste laboratório, foram gerados registros musicais gravados durante os estudos como forma de relatório de processo e posteriormente foi feita a formatação das composições através da manipulação dos materiais improvisatórios gerados através desse laboratório. Esta manipulação foi feita com procedimentos de análise do material musical e escolha de trechos a serem utilizados na composição. Destaco aqui a importância da existência da possibilidade de uma profunda reflexão

¹ Coletivo Medula é um grupo de estudos em experimentação sonora ligado à UFRGS, orientado por Chico Machado, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta.

enquanto artista e improvisador com foco no fluxo da criação, e do retorno para o ambiente reflexivo da pesquisa e seus desdobramentos novamente na criação.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

"La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos pensar haciendo o hacer pensando: es pensar el mundo desde el hacer."
(CANO, 2014 p. 129)

Investigação artística segundo Rubens Lopez Cano (2015) "é um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática." (CANO, 2015 p.71), onde o projeto artístico é o seu eixo fundamental. Conforme Cano, a área de investigação artística está inserida em um contexto de discussões intelectual, institucional e artística acerca de sua natureza e método, não havendo ainda uma conformidade de opiniões na área.

"Alguns autores insistem que a atividade artística é produtora de conhecimento e que este é transmitido por seus próprios meios através das obras. Devido a isto, dizem, toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas (...) Outra corrente de pensamento defende a especificidade da pesquisa artística como uma atividade distinta da criação ou pesquisa acadêmica. Um pensamento contrário a esta última postura, considera que existe uma tensão e inclusive uma contraposição entre criação e pesquisa: a criação se apresenta como forma privilegiada de produção na arte, diferentemente do trabalho de "pesquisa" que os artistas podem realizar para sua criação; nega tanto as práticas de pesquisa articuladas às práticas artísticas, quanto a capacidade criadora dos cientistas." (Cano, 2015 p. 71)

A investigação artística referida por Cano trata de um "conhecimento orientado para a ação" (Cano, 2015 p. 75) e análise musical feita pelos próprios criadores, "como se os músicos-pesquisadores fossem analistas independentes do intérprete" (Cano, 2015 p. 75) analisando seus critérios de escolhas, maneira como surgiram ideias e materiais, de modo que relatam os seus processos individuais para o desenvolvimento de uma criação artística. Do ponto de vista prático do pesquisador a investigação artística oscila entre o estudo dos processos e a composição de um resultado artístico, tendo como produtos um material artístico-musical e um relatório em forma de memorial. Assim o material artístico-musical "forma parte do tecido do conhecimento produzido" (Cano, 2015 p.79) e "também é o espaço onde as reflexões e ações de pesquisa são validadas ou negadas" (Cano, 2015 p. 79). Caracterizado-se também, por uma

retroalimentação entre o fazer criativo e a prática reflexiva, onde o fluxo de prática artística e observação do processo desta prática através levam a novas estratégias e por sua vez a novas práticas artísticas.

Para observação desses processos, registro e reflexão, um dos métodos de pesquisa utilizado é a autoetnografia. Este método há muito é utilizada na antropologia e nas ciências sociais, porém no âmbito da investigação artística ele tem sido utilizada com adaptações (Cano 2014 p. 138). Na antropologia e ciências sociais é utilizada para refletir acerca de aspectos nos quais o olhar do investigador se lança sobre a própria cultura ou sobre a cultura na qual está inserido, por meio de descrições, da história e da explicação etnográfica, se centrando na conexão entre o pessoal e o cultural, com finalidade de compreensão de uma cultura.

"Na atualidade, o termo (autoetnografia) geralmente refere-se a estratégias de investigação que pretendem descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal do investigador para compreender alguns aspectos da cultura, fenômeno ou evento aos que pertence ou participa (...) o interesse antropológico do pesquisador não reside tanto em suas "qualidades pessoais" tanto quanto no fato de serem parte da comunidade, coletivo ou evento que eles pretendem estudar." (CANO, 2014 p. 138)²

Aqui, com seu uso em investigação artística, a autoetnografia não está apenas voltada ao registro dos fatos acontecidos e suas reflexões, mas também ao momento do presente no processo criativo, com um registro contínuo das diversas fases incluindo a elaboração das perguntas de investigação. Há, portanto, uma diferença da prática etnográfica da investigação artística e das ciências sociais: na investigação artística a prática etnográfica está centrada nas significações do investigador, focado em suas motivações pessoais artísticas e no que ele próprio quer fazer, não como um representante de uma cultura ou fenômeno cultural no qual está inserido. (CANO, 2014 p. 142)

²Tradução nossa. "En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (...) el interés antropológico por el investigador no radica tanto en sus "cualidades personales" como en el hecho que éste forma parte de la comunidad, colectivo o evento que se pretende estudiar." (Cano, 2014 p. 138)

3. METODOLOGIA

A pesquisa foi realizada durante o ano de 2017 através da criação de instrumentos musicais e a busca por utilizá-los na criação artística, tanto em performances individuais e coletivas quanto nas gravações que compõem esse trabalho, de modo que fosse possível desenvolver habilidades de prática não idiomática durante esse laboratório de pesquisa.

A criação dos instrumentos ocorreu de modo contínuo durante o ano de 2017 sem uma periodicidade fixa de trabalho e sem estabelecimento de número mínimo ou máximo de instrumentos a serem desenvolvidos. O desenvolvimento dos instrumentos ocorreu de modo concomitante as experiências práticas de performance, o que estabeleceu durante o período da pesquisa instrumentos provisórios que foram sendo testados e alterados livremente durante o processo de criação. Cada instrumento teve sua própria rotina criação, tempo de desenvolvimento, número de alteração e formas de utilização em performance, sendo o único critério estabelecido a criação de instrumentos com possibilidades de uso não idiomático e a necessidade de experimentações criativas em performances individuais e coletivas para o desenvolvimentos das possibilidades de uso dos instrumentos e a ampliação da capacidade de observação do ambiente não idiomático. Os detalhes referentes a construção de cada instrumento e as definições dos conceitos de improvisação serão detalhados no decorrer do trabalho.

As práticas coletivas aconteciam semanalmente com o coletivo *Medula*, em forma de discussões do referencial teórico estabelecido pelos coordenadores do coletivo e de práticas de improvisação livre, buscando a aplicação prática do conteúdo teórico estudado.

O desenvolvimento dos instrumentos e as práticas coletivas e individuais com cada instrumento gerou documentos como: fotos do processo de construção e alterações dos instrumentos, áudios e vídeos de performances e gravações de obras compostas. Estes documentos formam um diário, material que foi utilizado para análise durante o desenvolvimento da pesquisa através de revisão das anotações e audição das gravações de modo constante durante a pesquisa.

A análise deste material foi realizada através de técnicas de autoetnografia como: a auto-observação indireta e a auto-observação direta. A auto-observação indireta consiste no processo de gravação de áudio e/ou vídeo para a posterior observação e a auto-observação direta consiste no processo de observação durante a performance, através da reflexão logo após o registro de áudio e/ou vídeo ou a sua interrupção abrupta como meio de registro de reflexões durante o fazer artístico. (Cano 2014 pa. 152-153)

As ações desenvolvidas no meu fazer artístico, a partir das indagações, como objeto e sujeito da investigação, foram analisadas através de um método qualitativo com foco na minha motivação enquanto pesquisador, minhas expectativas e significações, buscando uma descrição e uma compreensão interpretativa através do confronto expectativa e resultado.

4. O ARTISTA

Para compreensão do contexto onde estou inserido e a formulação das questões pessoais acredito que seja necessário um breve histórico. Este histórico relata minha formação musical, o contexto onde desenvolvi e desenvolvo a minha prática e algumas observações que considero pertinentes ao entendimento da minhas indagações e a formação das minhas reflexões.

Histórico:

Eu venho de uma família humilde que havia rompido com paradigmas sociais e de etnia, cujo o lado materno possuía um poder aquisitivo e nível de instrução bem superior ao lado paterno.

Meu falecido avô materno era branco, descendente de europeu, reverendo da igreja episcopal, teólogo. Minha falecida avó materna era branca, igualmente descendente de europeu, dona de casa e dedicava-se às atividades da Igreja. Minha falecida mãe estudou piano, balé, cursou alguns semestres da faculdade de Belas Artes na UFRGS, falava inglês e francês.

Meu falecido avô paterno era mestiço visto como negro, índio e negro, ex-presidiário por ter se envolvido em uma briga que levou a morte do filho de um líder "Chimango" na região de São Gabriel e trabalhava informalmente como papelheiro e jardineiro. Minha avó paterna era branca, descendente de europeu, lavadeira. Ambos semi analfabetos. Meu pai nasceu na colônia penal de São Gabriel, concluiu os estudos com muito custo durante a fase adulta e era frequentador de religião de matriz africana. Teve muitas profissões em sua vida e nenhuma formação formal, trabalha como vendedor até o presente momento com seus 73 anos.

Possuo dois irmãos mais velhos com 5 e 9 anos de diferença de idade. Desse modo muitas das informações musicais que chegaram até mim eram providas também pelo convívio com eles e seus núcleos de amizade.

Essa mistura cultural, social e de gerações, me fez conviver com muitos ambientes diferentes em minha infância, onde frequentei centros de batuque, umbanda, centros espíritas, bares com rodas de samba, CTGs, audição de balé, ópera, apresentações de música erudita, rock desde o rockabilly até death metal.

O meu estudo musical iniciou em 1996 em uma oficina de descentralização da cultura com o músico Paulo Romeu, um músico que reencontrei vinte anos depois e pude observar a importância de seu trabalho como um disseminador das ideias de visibilidade e valor da cultura negra e a cultura da periferia através de ações sociais no centro cultural Afro-Sul Odomode, trabalho muito importante em

comunidades carentes como a em que eu vivia e vivo até hoje. Esse primeiro contato foi fundamental, apesar de bem superficial, sendo apenas de duas ou três aulas básicas de violão, mas que me possibilitaram o entendimento da leitura de acordes cifrados comuns nas revistas vendidas em bancas de revista na época. Desse modo, em poucas semanas eu era capaz de tocar algumas músicas e ler acordes, me motivando a seguir o estudo da música. Pouco tempo depois, meu irmão mais velho e meu pai, vendo meu esforço, me deram de presente uma guitarra bem simples, e assim pude melhorar os estudos com o uso de um instrumento melhor.

Em decorrência de ter tido filhos muito jovem, eu não podia dedicar quase nenhum tempo ao estudo musical. Dividia o tempo entre os estudos escolares do segundo grau, hoje ensino médio, e as tentativas frustradas de encontrar emprego devido ao serviço militar obrigatório. Pensei muitas vezes em largar a escola, sendo a música um lugar alternativo onde eu me refugiava em minha imaginação. Em 1999, minha esposa, nossas três filhas e eu morávamos todos em uma peça, de favor na casa de meu sogro. O horário que eu possuía para os estudos musicais geralmente era durante a madrugada. Com um espaço bem reduzido e compartilhado com minha família, eu estudava no quarto enquanto elas dormiam. Assim todas sofreram um aprendizado compulsório do uso do metrônomo até aprenderem a ignorá-lo para poder dormir.

O meu estudo era bastante prático e se baseou em exercícios técnicos que eu tinha aprendido com a revista recém surgida no Brasil "Guitar Player" em 1996, com as sugestões de alguns amigos que tocavam há mais tempo e também com a prática de "tirar músicas de ouvido". Nesse período eu fazia parte de uma banda que se reunia semanalmente na casa de um dos integrantes, onde podíamos praticar músicas e desenvolver algumas composições próprias. Eu participava pouco das composições, mas frequentemente participava dos arranjos e estruturação das músicas. Tudo era feito de forma intuitiva e sem estudo formal de nenhum dos integrantes. Durante esse período tocamos pouco em bares e grande parte das atividades era em pequenos festivais de música, festivais da prefeitura de Porto Alegre e festivais pelo interior. Até esse momento eu não acreditava que era possível viver de música e não entendia como o mercado artístico local acontecia, mas eu seguia mantendo a rotina de estudos mesmo que com uma certa inconstância ocasionada pelo pouco tempo disponível do trabalho.

No período entre 1999 e final de 2000 fui office-boy, vendedor de título de turismo, vendedor de consórcio, pesquisador na Data Folha, Vox Populi e outros centros de pesquisa mercadológica, até passar em um concurso da prefeitura de Porto Alegre para ser cobrador de ônibus na companhia Carris Porto Alegrense em final de 2000. Nesse mesmo ano eu ganhei o livro "Harmonia e improvisação volume I" de Almir Chediak de presente de aniversário da minha esposa em conjunto com amigos e familiares. O tempo sentado no ônibus me fez entender, através deste livro, muitos dos meus questionamentos musicais na época sobre

campo harmônico e ciclos comuns na música popular, modos gregos e improvisação. Esse estudo me fez bem musicalmente e mal psicologicamente, pois cada vez mais me sentia deslocado no local de trabalho e não enxergava como poderia mudar tal situação. Também observo que nesse período a minha prática musical, que era voltado ao Rock, adquiriu interesse na Música Brasileira e o jazz norte americano.

Em 2002 iniciei um processo de ajudar uns amigos a produzir um disco que seria lançado por uma nova gravadora local chamada *Fran Discos*. Com base na expectativa deste lançamento render possibilidades de trabalho, a minha dedicação era exclusiva de todo o tempo livre do trabalho como cobrador de ônibus e muitas vezes das madrugadas de descanso.

Comecei também a frequentar um bar chamado *Guanabara Bistrô* na Avenida João Pessoa. Esse bar tinha um dia de palco aberto e assim eu podia conhecer e tocar com várias pessoas novas, o que me fez ampliar o núcleo social em que eu convivia e observar como outras pessoas se relacionavam profissionalmente com a arte.

A produção deste disco, em conjunto com o emprego de cobrador de ônibus me trouxe, além de poucas horas de sono e atrasos na empresa de ônibus, um profundo sentimento de não pertencimento a esses locais. Em contraponto a isso, havia a necessidade de manter financeiramente a minha família, esposa e filhas. Esse desconforto me levou a uma crise depressiva no final de 2002, me afastando do trabalho. Durante esse tipo de afastamento o INSS disponibiliza um auxílio equivalente ao seu salário, mas o órgão estava de greve, me impossibilitando de começar a receber. A minha situação financeira era difícil e o desespero me fez pensar em como poderia ganhar algum dinheiro com a música. Com incentivo da minha esposa, comecei a procurar lugares para dar aulas de guitarra e violão e coloquei um anúncio no classificados do jornal local *Zero-Hora*. Para minha surpresa surgiram alunos, e desse modo eu pude continuar investindo até perceber que não precisava mais da Carris e nem do INSS. Essa confiança me fez buscar outros lugares para dar aulas, conhecer pessoas e continuar a me dedicar aos estudos musicais com um maior afinco, enxergando uma possibilidade financeira, apesar de ter medo da instabilidade durante muito tempo. O desdobramento desse medo perpassou até o período da graduação, me fazendo iniciar muitas tentativas de negócios em vários ramos até o ano 2016, como: fábrica de chinelos, estamperia de camisetas, empresa de filmagem de eventos e lancheria delivery. Isso ocorria como uma espécie de fuga na direção contrária do que me deixava feliz e motivado com a vida.

No período logo após a depressão e das aulas particulares de música, conheci uma pessoa que estava montando um estúdio e precisava de alguém para ajudar, dividir custos e também trabalhar. Isso coincidiu com a volta das atividades do INSS e o recebimento dos meses acumulados de pagamento. Com isso pude entrar de sócio no estúdio e pedir desligamento da empresa de ônibus, iniciando um

período de estudos de áudio e gravações e o aprofundamento lento no estudo da improvisação através da aproximação da música brasileira e do jazz.

Fui sócio do estúdio *Marquise 51* em Porto Alegre entre 2004 e 2013 eu dei aulas de música, fiz gravações, toquei estilos diversos em bares, festas e eventos, em estilos que trafegavam entre bailão, pagode, pop, rock e música instrumental brasileira e jazz. O meu estudo, nesse período, era focado em resolver o que precisava para cada repertório ao qual estava me dedicando sem planejar claramente o meu desenvolvimento, mas interessado em entender como poderia estar evoluindo constantemente.

O aprofundamento no estudo da improvisação me levou a me questionar, ainda de modo incipiente, sobre linguagem musical, as dinâmicas de cada prática e seus territórios e estes questionamentos impulsionam meus estudos até hoje. Muitos desses questionamentos eu colecionei quase que solitariamente durante a vida até quando na graduação, me deparei com um universo de prática de pesquisa que ainda eram desconhecidos para mim, através da aproximação com o coletivo *Medula*.

O coletivo *Medula* é um grupo de estudos em experimentação sonora ligado à UFRGS, orientado por Chico Machado, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, formado por um grupo multidisciplinar de artistas com ligação ou não com o meio acadêmico. Atualmente é formado por Bê Smidt, Carlos Ferreira, Kevin Brezolin, Isadora Martins, Nikolas Ferranddis e Ricardo de Carli. Esse convívio com o coletivo me proporcionou a vivência de muitas discussões teóricas e a aplicação prática do material discutido, proporcionando o entendimento de como procurar e compartilhar as respostas para meus questionamentos sobre música e foi de grande importância para a concepção e realização deste projeto de graduação.

5. IMPROVISACÃO

5.1 APONTAMENTOS SOBRE IDIOMATISMO

Através das discussões com o coletivo *Medula*³ pude perceber muitos dos meus questionamentos e seus desdobramentos, assim como entender onde eles estavam inseridos nas áreas acadêmicas de estudo musical. Esse conhecimento me levou à percepção de que muitos de meus questionamentos estavam, e estão, ligados à improvisação idiomática e suas normatizações. Entendo idioma musical como conjunto de significações e valores compartilhados por um grupo, como conjunto de regras, normatizações de características necessárias para que esse idioma musical seja reconhecido e aceito neste determinado grupo.

Também percebi que em boa parte da minha vida musical eu interagi com grupos nos quais a minha prática de improvisação gerava estranhamento, era questionada ou tida como inadequada, mesmo que nem sempre fosse vista como ruim, eu não tinha tanto cuidado com a manutenção das características idiomáticas do contexto onde estava tocando o que costumava destoar do conjunto. Desse modo percebi que durante muito tempo houve uma inadequação entre o que estava praticando através da improvisação e o meio no qual isto estava sendo praticado. Esse processo na minha formação, foi sendo entendido por mim, em minha prática pessoal, como uma falha, um erro musical pessoal a ser corrigido. Essa inadequação me levou intuitivamente, no decorrer dos anos de prática e estudo, a procurar como operam as idiomáticas de cada estilo musical, buscando entender como poderiam ser utilizadas e/ou extrapoladas, quando deviam ou não ser extrapoladas, sempre com o intuito de me adequar. As tentativas de adequação também tinham efeitos emocionais e tatuavam valores em minha prática musical, cristalizando normatividades ao mesmo tempo em que eu procurava formas de me libertar delas.

Na minha prática pessoal, especificamente de música instrumental entre 2006 e 2017, tive contato com aproximadamente 19 formações de grupos e mais de 30 músicos, que lidaram com improvisação jazzística e suas ramificações em improvisação; alguns como grupos regulares de estudo e outros com formações pontuais para apresentações. Nestes grupos tive a oportunidade de tocar e estudar com músicos atuantes na área de improvisação idiomática como: Ayrton Zettermann

³ Medula é um grupo de estudos em experimentação sonora ligado à UFRGS, orientado por Chico Machado, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta.

(Geraldo Flach), Júa Ferreira (Renato Borguetti, Banda Municipal de Porto Alegre), Jorginho do Trompete, Luiz Mauro Filho, Kiko Freitas (João Bosco), Frank Solari, Fernando Petry, Zé Montenegro, Marcelo Barbosa (Almah), Tiago Daielo (Grupo Cangerana), Pedro Tagliani entre outros.

As práticas musicais destes grupos, utilizavam o estudo e a prática da improvisação como material central da performance, entendendo improvisação como um jogo dinâmico das escolhas sonoras entre os participantes, buscando a sua expressão pessoal, ou seja, a criação. O performer improvisador "não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical." (Costa, 2013) De modo que a composição e a improvisação estabelecem a mesma relação quanto a criação porém com diferentes relações de tempo, onde uma ocorre anterior à performance e se formaliza em uma obra fixa enquanto criação e a outra ocorre durante a performance e está atrelada a uma instabilidade da criação momentânea que ocorre durante a performance.

Na prática da improvisação em contexto jazzístico, o espaço para a improvisação é geralmente delimitado a partir da estrutura harmônica do tema musical principal, onde após a sua apresentação, inicia-se uma sessão de improvisos dos participantes sobre a forma da música que se mantém em repetição.

No estudo com estes grupos pude observar que cada conjunto e cada artista percebe de maneira diferente as delimitações de idioma musical e reage de maneira diferente a extrapolação de limites dos idiomas, de modo que me concediam limites maiores ou menores para experimentação dentro da improvisação de cada grupo. Esses limites na minha prática eram expressos através de delimitação construídas pelos participantes que estruturam forma para os improvisos com delimitações de compassos ou rítmicas, delimitações de tonalidades, delimitações de estilo a ser tocado e delimitações de interação entre os participantes. A dinâmica de compreensão desses limites não é tão simples e nem se pretende simplificá-la aqui. Muitas vezes os procedimento pelo qual se entende que uma determinada ação musical não é aceita em determinado grupo é através códigos repressivos, implícitos, que silenciosamente permeiam atitudes de um determinado grupo criando e/ou replicando valores. Esses códigos constroem valores no imaginário destes participantes e são replicados em todo o seu âmbito social. Dessa forma, o que é reconhecível como pertencente ao grupo pode ser validado como melhor, e o que não é pertencente, como pior e não aceito na prática do conjunto. As ideia de validação dialogam com o que Acácio Piedade (2005), através do pensamento de Charles Hamm, chama de narrativa de autenticidade e associa a sua ocorrência em muitos meios de práticas musicais consolidadas. A música possui, portanto, mais ou menos valor para um determinado grupo a partir do seu "grau de não-contaminação" (Piedade, 2005 p. 3), ou seja, por não apresentar misturas com outros idiomas ou culturas. Desse modo, esses valores criam na prática de improvisação de determinados idiomas um grupo de normas que, se extrapolados, incorre no não reconhecimento de determinada prática musical, tido dessa forma, como ineficiente

por não atingir, ou preservar, um número de padrões reconhecidos como de raízes do estilo.

Tomando emprestado as observações de Rogério Costa acerca dos conceitos de Deleuze e Guattari (COSTA, 2012, 2013, 2015) há portanto, um processo de constituição de um "território" a partir da aplicação desses valores como normatividades cristalizadas em um grupo. O território é um conceito que estabelece posse, domínio e claras delimitações de espaço fruto da territorialização e que, desse modo, não existe de antemão mas é, sim, construído.

"O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização." (2004 p. 22 Deleuze apud Zourabichvili, François. 2004.)

Dessa forma um conjunto de normatizações é constituído em um grupo de práticas e através da sequente replicação de valores dentro desse grupo ocorre a territorialização. Como as escolhas musicais expressas pelo performer no momento da improvisação estão atreladas a um conjunto de paradigmas idiomáticos que norteiam a performance, um território, isso influencia na escolha dos elementos com os quais improvisador lidará durante a performance, por exemplo, com qual biblioteca interna de fragmentos idiomáticos ou qual banco interno de ferramentas irá trabalhar, mas sempre com o objetivo de atender às normas de cada idioma.

Sendo a improvisação idiomática proveniente de uma criação que opera dentro de paradigmas dados, o performer, antes de mais nada, necessita conhecer os códigos do idioma para poder manipulá-los. Conhecer os códigos de idioma frequentemente está ligado ao convívio com um grupo, de modo que determinados códigos e valores subjetivos sejam procedimentos naturais para o performer podendo ser acessados durante a prática improvisatória.

Frequentemente o aprendizado em música popular, onde eu estava inserido, se dá na prática, através do convívio com determinado grupo, onde os músicos iniciantes aprendem ouvindo os mais experientes. De modo que as informações, e os códigos, operam em um sistema de replicação de valores que foram aprendidos a partir da vivência diária, silenciosamente cobrados e normatizados na prática diária. Esse convívio cria "competência do ouvido musical em um sistema musical-simbólico, e o processo de aprendizado enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível". (Piedade 2005 p. 9)

"É algo diretamente ligado ao aprendizado de uma "audição de mundo" resultante de uma pedagogia estética sonora particular que é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis, mas não eternas e imutáveis." (Piedade, 2005 p. 9)

No panorama em que vivemos, em grandes centros urbanos com multiplicidade cultural proveniente da globalização, observa-se a popularização de canais de apreciação musical através da internet, ocorrendo um processo de acesso rápido a muitas linguagens culturais diferente de outros momentos da nossa história pré internet. Assim, o contato com idiomas musicais diversos faz parte da nossa atualidade, alimenta a biblioteca de valores culturais e fragmentos idiomático-musicais do performer e influencia no material criativo, e portanto também improvisatório de um performer.

Em alguns grupos ocorre um choque entre o ideal de conservação do idioma, a chamada narrativa da autenticidade (PIEDADE, 2005), e o acesso à multiplicidade cultural inerente ao nosso tempo. Isso pode ser observado por exemplo, no ambiente de uma roda de choro, onde todos compartilham do mesmo sotaque musical, e se algum improvisador utilizar sotaque jazzístico será imediatamente visto como um elemento estranho ao grupo. Quando há uma multiplicidade de idiomas em um mesmo ambiente, o choque entre os sotaques é menor e o surgimento de observações, comparações e julgamentos conforme valores hegemônicos é menos provável.

Percebo, então, que em decorrência da multiplicidade da minha formação, como indivíduo e como músico, ainda potencializado pelo choque que a internet causou no acesso às informações musicais e culturais diversas, eu nunca lidei bem com a ideia de me submeter às normatividades do idiomatismo musical. Mesmo que tentasse me adaptar e aprendê-las, o sentimento de não pertencimento a determinados grupos de práticas musicais era devido a essa insubordinação, expressa através da minha insistente tentativa de extrapolação e da percepção consequente de não aceitação.

5.2 APONTAMENTOS SOBRE LIVRE IMPROVISAÇÃO

Foi durante a graduação e o convívio com o coletivo *Medula* que pude me aproximar da prática da improvisação não idiomática ou improvisação livre. Nesta prática não há um sistema musical previamente estabelecido, "os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis" (COSTA, 2013). A aproximação com a prática musical do coletivo foi lenta, inicialmente minha atividade era de observador e de operador de áudio, mas o contato com literatura teórica e as discussões em grupo eu fui me aproximando da atividade prática. Com essa aproximação, percebi que o conjunto de valores proveniente das minhas tentativas anteriores e frustradas de prática idiomática imprimiu em mim juízos de valor negativos referentes à prática da improvisação livre, e assim inicialmente eu me sentia trancado em um espaço intermediário entre dois territórios: improvisação idiomática e improvisação livre. Era

como se mesmo buscando contrariar as normatividades durante a minha prática idiomática, eu buscase ainda a validação nela, avaliando a sonoridade do grupo através do molde de narrativa de autenticidade. Perceber esse meu padrão de comportamento me levou a querer confrontá-lo ativamente, de forma musical, tentando interagir com a prática musical do grupo que ainda me causava algum estranhamento até então.

No decorrer desse trabalho de pesquisa eu busco criar estratégias para desconstruir a minha prática musical, ou reconstruir uma prática mais liberta, através do atravessamento entre práticas idiomáticas e não idiomáticas e seus desdobramentos em fragmentos composicionais: um processo de fuga do local de origem em busca de um ambiente reflexivo para experimentação de ideias e procedimentos musicais.

Não é uma pretensão deste trabalho esgotar a discussão dos seguintes termos referentes à improvisação: idiomático⁴, não-idiomático⁵ e livre. É uma discussão acadêmica atual da qual estou ciente, mas entendo que são conceitos que não estão fechados e, portanto, os utilizo como suporte para me referir a ambientes que se configuram com diferentes formas e conjuntos de normatividades na medida do alcance possível da linguagem a que temos acesso.

5.3 LINHA DE FUGA E PSICOLOGIA DA EXPECTATIVA

*(...)à medida que alguém se transforma,
aquilo em que ele se transforma
muda tanto quanto ele próprio.
Gilles Deleuze*

Não há "nada mais ativo que uma fuga" (Deleuze apud Zourabichvili, François. 2004 p. 29), pois demonstra portanto uma ação de confronto a uma realidade operando como a necessidade de lidar com a instabilidade. "A linha de fuga é uma desterritorialização" (Deleuze apud Zourabichvili, François. 2004 p. 29), ou "o movimento pelo qual 'se' deixa o território." (Deleuze MP, 634 apud Zourabichvili, François. 2004 p. 22).

⁴ Improvisação idiomática opera dentro de um conjunto de valores compartilhados por um determinado grupo de prática musical.

⁵ Improvisação não-idiomática ou livre é onde não há um sistema musical previamente estabelecido, podendo haver atravessamentos entre idiomas musicais.

Nos primeiros contatos com o coletivo *Medula*, durante o período quando ainda não participava da prática musical e estava iniciando a aproximação das leituras teóricas, eu sentia que tudo que eu produzia musicalmente até então não se encaixava e que eu não lidava bem ou não acessava o contexto no qual a prática do grupo estava acontecendo. Mas, ainda assim, eu tinha a percepção de que havia algo amarrando a prática de improvisação, dando sentido, algo que me fazia gostar e sentir coerência ao experienciar auditivamente o que estava sendo produzido, me instigando a querer saber como isso ocorria. Através das reuniões teóricas me aproximei de materiais que possibilitaram algum entendimento sobre a prática, mas ainda me parecia muito distante do que acreditava que poderia fazer com meu instrumento (guitarra-elétrica). Há de se observar e deixar claro, que esta sensação não estava se referindo às possibilidades disponíveis no instrumento guitarra elétrica, tendo em vista que, o coletivo *Medula* possui outros dois guitarristas e há um grande número de referências na livre-improvisação que utilizam esse instrumento. O que ocorria era uma forma pessoal de lidar com o instrumento e com o idiomatismo, havendo uma dificuldade de me desprender do idiomatismo instrumental e dos valores idiomáticos musicais da minha prática até então. Entendo idiomatismo instrumental como um conjunto de ferramentas técnicas consolidadas e de seu uso comum no instrumento em um determinado contexto de prática musical. Conforme minha prática e contexto, quando tocava guitarra eu me sentia automaticamente acessando uma série de memórias, musicais e motoras, que me remetiam a contextos normativos idiomáticos. Essa sensação me roubava a motivação de experimentar no novo ambiente musical, como se eu não estivesse apto a fazê-lo.

Havia uma não conformidade entre o que estava presente em minhas memórias como música e processos musicais, e o material ao qual eu comecei a me expor através do convívio com o coletivo *Medula*, de modo que, o não reconhecimento do material musical em minhas experiências prévias provocava uma sensação de não validação do mesmo.

A partir das reflexões de Luciano Zanatta (2015), acredito que podemos utilizar as teorias de David Huron acerca da psicologia da expectativa para buscar esclarecimentos sobre como operavam as minhas percepções de não validação desse ambiente musical praticado pelo coletivo *Medula*.

O entendimento de um objeto musical, seja ele um ruído, apenas um som ou uma composição de sons em uma música, é um processo de reconhecimento pessoal do evento sonoro em meio a uma bagagem de significações e padrões culturais. Para Huron a noção de expectativa é de fundamental serventia para a nossa sobrevivência, pois esse sistema nos faz antecipar acontecimentos a partir da nossa experiência prévia, sendo, este processo de aprendizado de experiências um "produto da evolução por seleção natural, assim como qualquer outro instinto" (HURON, 2006, p. 62 apud Segalla, 2013 p. 119).

Esse dispositivo opera em cinco fases de expectativa ocorrentes em dois períodos, um pré-estímulo e outro pós-estímulo. No período pré-estímulo temos a *Imaginação*, que é quando imaginamos que um evento está para acontecer a partir de algum estímulo, podendo prever a aproximação de um predador através de um ruído, por exemplo, fazendo com que o evento futuro seja emocionalmente palpável: “nós não apenas pensamos em possibilidades futuras, nós sentimos possibilidades futuras” (HURON, 2006, p. 8 apud KS, Segalla, 2013 p. 118) e a *Resposta de Tensão*, que é quando, depois de imaginar, nos preparamos fisicamente para o evento. As próximas três fases ocorrem após o estímulo, sendo a *Resposta de Predição*, que avalia se o que imaginamos ocorreu como esperávamos, a *Reação*, reagindo ao fato ter se confirmado ou não, ou seja, o que faremos a partir dessa confirmação, e a *Avaliação*, que avalia se as primeiras reações tinham de fato a importância que imaginamos.

Desse modo Zanatta afirma que:

"A combinação destes tipos de respostas leva a uma série de recompensas pela habilidade de conseguir prever. Conseguir prever o evento futuro com precisão gera uma resposta positiva. (...) Quando a gente prevê que uma coisa boa vai acontecer e acerta a previsão temos uma resposta altamente positiva no cérebro. (...) O contrário disso é quando uma coisa ruim acontece e não fomos capazes de prever. Essa é a resposta mais negativa. (...) Isto, então, em termos da teoria da psicologia da expectativa, é como um mecanismo geral cognitivo que serve pra tudo." (Zanatta, 2015, p. 353-354)

Assim continua Zanatta

"(...) a mente faz uma conta de todas as experiências musicais que já se teve, todo o conhecimento musical que o indivíduo tem previamente, e faz uma previsão: aquilo na nossa experiência que mais aconteceu no passado é provavelmente o que a gente vai encontrar pela frente." (Zanatta, 2015 p. 353-354)

Este mecanismo é um modo de pressupor quais são os eventos de maior incidência no nosso meio, a partir das experiências vividas anteriormente. Assim, se um estímulo sonoro musical pertence ao grupo das experiências prévias e é confirmado através da satisfação da expectativa, eu terei uma resposta positiva, e esse estímulo causará sensação boa, ou seja, eu irei gostar. É um processo de recompensa da previsão da expectativa a partir de um procedimento estatístico. Assim, esse mecanismo de aprendizado, tem grande relevância na formação de significado sonoro em um grupo cultural.

Não encontrando, na prática musical do *Medula*, uma resposta positiva de acordo com as minhas experiências prévias, acredito que este mecanismo de aprendizado natural gerava a incompreensão do evento musical, mesmo que percebesse que tais eventos possuíam características que dialogavam com as quebras de paradigmas que buscava, contrários à improvisação idiomática.

Não acredito que esse mecanismo elimine o gosto pessoal, mas sim que proporcione e facilite a aproximação e o entendimento de significações de um repertório ou de outro, de uma prática musical ou de outra. A aproximação de um novo repertório é um processo cognitivo que requer algum empenho e tempo, e estes mecanismos certamente auxiliam nesta aproximação ou afastamento.

Queria buscar uma forma de transitar entre esses territórios musicais, traçar uma linha de fuga que me tirasse do território em que operava musicalmente como uma forma de expandir a minha compreensão. Acessar esse novo território significava também me apropriar de novos subsídios teóricos e práticos através da discussão acerca do idiomatismo e o do não idiomatismo podendo os utilizar na minha criação artística.

Como plano de ação, pensei que precisava de um novo instrumento para iniciar esse trânsito entre territórios. Um instrumento à cuja sonoridade eu não tivesse uma memória atrelada, que não me remetesse a nenhuma prática direta e com o qual eu pudesse utilizar pouco ou nada da minha habilidade idiomática instrumental.

6. GAMBIO LUTHERIA

Em minha experiência musical prévia tive contato com grupos de diversas formações instrumentais, e sinto que isso me trouxe uma proximidade com a sonoridade de vários instrumentos que são comuns nas práticas em música popular - minha área de atuação - além da guitarra elétrica como, por exemplo, baixo, piano, bateria e percussão, sintetizadores. Partindo disso, achei por bem estabelecer como primeiros passos no desenvolvimento da minha desconstrução idiomática a construção de um instrumento ou a ressignificação de objetos utilizando-os como instrumentos musicais. Meu objetivo foi iniciar uma aproximação com instrumentos sobre os quais eu tivesse o mínimo de conceitos pré-estabelecidos. Talvez seja necessário antes investigar: O que são instrumentos? De modo geral, instrumento musical é um objeto emissor de som utilizado com o objetivo de produzir música.

Para João Carlos Machado, artista visual multimídia, inventor de esculturas sonoras, músico e professor, a palavra,

"(...) instrumento conecta-se com a ideia de dispositivo ou de utensílio, e está bastante associada às ferramentas da música, como um objeto ou aparelho destinado a produzir sons musicais." (MACHADO, 2012 p. 53)

Para Walter Smetak, músico, compositor e inventor de instrumentos,

"Analisemos em primeiro lugar, ou procuremos dar sentido à palavra "instrumento". Cortamo-la ao meio e surgem duas palavras: Instru e Mentis. Sim, instruir mentes. E chegamos bem depressa ao único sentido da música e de todas as artes na sua síntese: instruir mentes." (SMETAK, 2001, p. 41 apud Machado, João Carlos. 2012 p. 53)

Machado e Smetak tratam a construção de instrumentos em suas respectivas obras de uma maneira onde há uma expansão da noção tradicional de instrumento, onde produzir sons não é a única função do instrumento musical, pois há o experimentalismo em seu uso e o atravessamento destes para o campo das artes visuais, moldando o significado a partir do entendimento do fazer artístico. Machado coloca que não pensa nos instrumentos apenas como "dispositivos musicais, mas como aparelhos que incorporam diversas potências, da visualidade, da sonoridade e do movimento. Eles também se encontram próximos das categorias do objeto e da escultura." (MACHADO, 2012 p. 55).

Giuliano Obici, artista e pesquisador, diz que a questão sobre o que é instrumento musical "é portadora de uma outra questão, talvez anterior: o que é música?" (OBICI, 2014, p. 69), o que demonstra que a significação de instrumento musical parte de um contexto maior. Assim, Obici não propõe uma resposta para a

pergunta "O que é música?" mas assinala alguns aspectos que são muito pertinentes à sua busca por uma resposta e pertinentes também ao que busco com a possibilidade de construir e/ou ressignificar um instrumento musical, me mantendo focado na desconstrução do idiomatismo:

"1) **recolocar** a noção de instrumento, seu design, planejamento e desígnios daquilo que se entende por música; 2) **repensar o fazer musical** em um amplo processo que parte desde a **escolha dos materiais**, passando pela redefinição e/ou **desobediência do design** dos instrumentos e dispositivos sonoros, bem como os processos de construção, confecção, remodelagem, reparação, apropriação e desfragmentação dos materiais; 3) **revisitar os lugares e aspectos da performance** e recepção que conseqüentemente não se restringem ao campo da música como o das instalações sonoras. Para isso, propomos fundir a atividade de construção, reparação e confecção de instrumentos (luteria) com a gambiarra." (OBICI, 2014 p. 78 grifo meu)

Obici apresenta o neologismo Gambioluteria para descrever as atividades de construir, compor, recompor, inventar e apropriar-se de materiais, objetos, dispositivos e/ou instrumentos (Obici. 2014 p. 169). Essa palavra é formada pela junção de duas outras: gambiarra e luteria.

Obici apresenta a definição estrita de gambiarra como sendo

"uma solução individual, às vezes contra as normas, não especializada e improvisada em relação a um artefato (...) uma saída técnica que se vale dos recursos disponíveis, como fita, cabos elétricos, circuitos eletrônicos, ou mesmo de códigos ou programas adaptados no contexto computacional" (OBICI. 2014 p. 169)

mas expande o significado do termo, desenvolvendo um conceito que utilizo como central na minha prática de construção de instrumentos:

"muito ligada a uma prática de luteria como campo de investigação em diferentes formas de acessar e construir táticas relacionadas ao sonoro." (...) como uma intervenção ao design dos instrumentos e ao design sonoro em um sentido amplo. Essa ação traz conseqüências maiores do que o instrumentário musical, implicando também repensar a **concepção de design do som e da música**, entendendo que o design do instrumento circunscreve boa parte do próprio projeto musical que lhe é intrínseco." (OBICI. 2014 p 69 grifo meu)

Desse modo penso que a construção dos meus instrumentos tem em sua materialidade uma forma decorrente do processo de criação dos mesmos e não uma preocupação pessoal com a sua aparência visual, o que dialoga com o conceito de gambiarra a partir dos ajustes constantes e provisórios que têm influência inclusive sobre sua aparência. Minha maior preocupação, durante o processo de construção e durante a performance, foi adaptar alguns recursos sonoros de acordo com as minhas necessidades e condições de uso mas, por

vezes, este processo incluiu aceitar e manipular características sonoras e inclusive visuais intrínsecas do objeto que estava sendo utilizado. Por exemplo, imaginando o uso de uma panela como um instrumento musical podemos pensar em sua possível semelhança visual com um instrumento de cordas, como um violino, com uma caixa acústica e um braço para tocar as alturas nas cordas. Assim, partindo de uma observação da aparência, podemos juntar ao instrumento outros elementos que o ajudem a parecer cada vez mais com a funcionalidade do violino através de ressignificação de objetos como a instalação de apenas uma corda devido às dimensões do instrumento, ou como uma colher utilizada como ponte para as cordas etc. Neste caso que dirigiu a construção não foi um ideal de aparência visual embora a motivação tenha surgido a partir da observação dos atributos físicos visuais do instrumento. Para a performance podemos então posicioná-lo como um violino e utilizar um arco para friccionar suas cordas. Outras possibilidades seriam percutir a panela com a mão ou com outro objeto e acrescentar algum acessório como uma mola em algum ponto para modificar o som ou ligar a panela em um sistema de amplificação e utilizar de efeitos digitais. Neste caso as modificações foram motivadas pela busca livre de uma sonoridade.

Desse modo, é a partir de uma revisão da noção de instrumento e sua inerente ligação com o meu entendimento de música, que passo a repensar o fazer musical, buscando questionar os aspectos da criação e da performance.

6.1 PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DOS INSTRUMENTOS

O processo de construção de todos os instrumentos se deu de maneira aberta, havendo uma sequência de ações imprevisíveis utilizando "solução momentânea" como acepção da palavra improvisação e sua relação com a gambiarra. Desse modo uma ação durante a construção do instrumento pode impulsionar a próxima e também pode anular a ação anterior, gerando a abertura para voltar as etapas da construção do instrumento e/ou refazer etapas já finalizadas. O fato de não haver um projeto fixo ou um planejamento, faz com que cada intuição criativa no momento da construção seja levada em consideração e desenvolvida, o que por sua vez, gera uma nova intuição realimentado em um ciclo que pode, por muitas vezes, ser longo.

Como o intuito da criação de instrumentos é gerar material musical, durante o seu processo de construção os instrumentos passam por uma sucessão de tentativas de performances, e o processo chega ao fim quando, durante os testes, percebo no instrumento características sonoras suficientes para serem exploradas se houver o desenvolvimento de técnicas instrumentais, mesmo que estas não possam ainda ser acessadas sem o aprofundamento necessário do seu estudo.

Desse modo, separo o processo de construção dos instrumentos em três etapas chamadas: Bricolagem, Finalização e Ateliê.

6.1.1 BRICOLAGEM

Bricolagem é a primeira etapa de desenvolvimento dos instrumentos. O termo é popularmente empregado para designar o processo de *faça você mesmo*, ou seja a ação de fazer algo sem ter a especialização necessária para essa função. Conforme Giuliano Obici, a partir das significações de Claude Lévi Strauss, defino *bricoleur* como quem pratica a bricolagem, como um artesão que se utiliza dos meios limitados disponíveis no ambiente para a criação sem um planejamento, a partir de fragmentos pré-elaborados que resultam em um novo arranjo de elementos (Obici, 2014).

Assim o Bricoleur não tem a sua criação associada a um planejamento de obtenção precisa de matérias primas, nem ao aproveitamento dos materiais com o mínimo de desperdício, e sim ao uso do material que tem à sua disposição no momento da criação.

"seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções anteriores." (STRAUSS, 1989 p. 33)

Para o meu processo de construção dos instrumentos, a etapa de bricolagem esteve ligada a momentos de impulsos criativos gerados por estímulos através da experimentação sonora de percutir um objeto ou da experiência de apreciação de uma performance artística. Isto ocorreu, por exemplo, no processo de criação do instrumento "Tambor de Fita", que, através a experiência de assistir um vídeo de uma performance no youtube com o instrumento que eu não conhecia, senti a vontade de criar algum instrumento semelhante; e no processo de construção do instrumento "Tampa de Máquina de Lavar", no qual o ato de procurar por objetos que produzissem um determinado som presente na minha imaginação me fez testar o som percussivo de vários objetos disponíveis no ambiente, até achar um som parecido com o que eu imaginava.

Esse processo trata de ressignificar e compor objetos a partir de materiais heteróclitos, observando a sua semelhança física ou sonora com um elemento referencial presente na imaginação. Muitas vezes nesse processo de ressignificação, há ruptura e extrapolação da utilização tradicional dos objetos e suas funcionalidades originais.

Assim, a criação através da gambiarra durante a etapa de bricolagem não está ligada a uma idéia estética de valorização do uso de elementos reaproveitados embora esse fato esteja ligado com a viabilização da produção dos instrumentos. O que está sendo levado em consideração durante a criação é a composição livre de materiais ressignificados independente da origem de sua matéria prima.

6.1.2 FINALIZAÇÃO

Após a etapa *Bricolagem* existe a necessidade de adequar os instrumentos para resistirem fisicamente à sua finalidade motivadora: produzir sons em performance. Nesta etapa de finalização há uma análise da resistência do equipamento ao uso durante a performance de modo que possa resistir à movimentação e às ações de tocar. Nessa etapa foram feitas alterações como: fixação de fios de instalação elétrica, criação de suportes para apoio do instrumento e melhorias estéticas de diversas ordens geralmente ligadas a segurança do instrumento ou de quem o manipula. Apesar dessa etapa ser chamada de finalização, não é necessariamente definitiva, de modo que o instrumento pode, no decorrer do processo de uso, voltar etapas para alguma alteração ou conserto, assim como voltar para a etapa *Bricolagem* para uma nova pesquisa em um fluxo aberto e livre entre as etapas de construção.

6.1.3 ATELIÊ

Me apropriando do conceito geral de ateliê utilizado por Falleiros (2012), em que

"o ateliê é o espaço no qual o artista concentra muitos documentos que estarão em diferentes graus relacionados ao processo de criação. (...) É também o espaço do projeto, da experimentação, da confecção e finalização da sua arte." (FALLEIROS, 2012 p. 54)

utilizo o conceito como um ambiente onde o artista experimenta as possibilidades de criação e trabalha no desenvolvimento das habilidades. Assim como em um ambiente de prática musical idiomática, este espaço serve para o ensaio e a definição de procedimentos a serem utilizados. No ambiente da improvisação livre com o qual tive contato não há a busca pela pré-definição dos procedimentos mas sim um estudo do processo criativo, um espaço para a experimentação prática e reflexão. Utilizo esse conceito de ateliê para designar um espaço onde o músico vai descobrir, reunir e desenvolver habilidades no uso do instrumento criado refletindo

sobre quais possibilidades sonoras estão disponíveis e como acessá-las, além de experimentar a sua aplicação na prática musical.

Meu objetivo com a criação do *ateliê* é o desenvolvimento empírico de ferramentas técnicas para os instrumentos e a criação de processos de aplicação dessas técnicas em um ambiente musical não idiomático, desenvolvendo o uso do instrumento em um ambiente onde não há cobranças ou finalidades específicas a serem alcançadas de acordo com uma normatividade idiomática. A pesquisa empírica por novas técnicas também representa para mim a recordação de um processo de aprendizado sem nenhuma normatividade a ser seguida, como quando iniciei a estudar música tendo pouco ou nenhum direcionamento.

7. BRICOLAGEM E FINALIZAÇÃO

As primeiras versões dos instrumentos *Tambor de Fita* e *Arco-Barco* foram feitas antes do meu contato com o coletivo *Medula* e da minha aproximação com o material teórico utilizado nesta monografia. Por não terem sido finalizados, ficaram na primeira fase de testes e esquecidos até eu iniciar essa pesquisa. Neste trabalho, tratarei dos instrumentos separadamente e em ordem de criação.

7.1 TAMBOR DE FITA

A ideia da construção do *Tambor de Fita* surgiu de uma busca por instrumentos musicais pouco conhecidos no youtube a partir das inquietações pessoais que me levavam a buscar sonoridades diferentes do meu instrumento e de referências de improvisação que instigassem minha criatividade. Esta inquietação já havia me levado a procurar diferentes recursos de efeitos para a guitarra sem ficar satisfeito.

Nessas buscas na internet, descobri um instrumento chamado *Slaperoo* do luthier Andy Graham⁶. Fiquei fascinado com sua sonoridade e resolvi tentar construir um instrumento livremente baseado no que havia de fotos e vídeos na internet. Era possível observar que era um instrumento eletroacústico, tubular, de alumínio com uma fita metálica tensionada. Não havia nenhuma informação sobre sua construção, o material da fita metálica, tipo de captação e/ou dimensões, apenas o material do corpo do instrumento era descrito. Também era possível observar aspectos da sua sonoridade através dos vídeos.

Iniciei o processo de tentativa de construção procurando a fita metálica em ferragens e pedindo para amigos através do facebook peças usadas e sucatas de instrumentos musicais. Como não sabia o que utilizaria, comecei a guardar todas as peças que me ofereciam. Procurei nas ferragens e lojas de material de construção por fitas de aço niquelado, imaginando um material semelhante às cordas de guitarra, mas não obtive sucesso e nem informações sobre outros produtos

⁶ Este luthier criou vários instrumentos experimentais, mas desenvolve para este instrumento especificamente um processo de industrialização e inserção no mercado. Site do artista <http://www.andygraham.net/> e site do produto <http://www.slaperoo.com/>. Acessado em 28 de outubro de 2017.

semelhantes disponíveis. Era muito difícil obter informações devido ao fato de eu não saber exatamente o que procurava.

Entrando em contato com alguns fabricantes e distribuidores de aço através da internet, descobri que havia a possibilidade de fazer sob medida uma fita metálica em rolos muito caros com 300 metros. Mesmo que tivesse o dinheiro disponível não era possível fabricar um rolo sem saber as necessidades e as especificações técnicas da fita como: largura, espessura e composição da liga metálica.

Comecei intuitivamente a lidar com a possibilidade da gambiarra quando, observando os postes na rua, percebi que alguns tipos de instalações elétricas e telefônicas utilizavam uma fita metálica para prender os fios. Desse modo procurei distribuidores de materiais para telefonia, e mais uma vez a venda do rolo de fita passava da minha expectativa de gastos para testes iniciais sem saber da real utilidade do produto.

Comecei, em um ato desesperado, a tentar comprar um pedaço de fita metálica de todos os instaladores que eu avistava em postes da rede elétrica, até que em uma das abordagens ganhei um pedaço para teste. Pegando a fita na mão pude ver que não era o produto certo, a fita era muito mais grossa do que necessitava e precisaria de muita força para tensionar, além de uma base muito forte para aguentar a tensão.

Encontrei por acaso, em casa, uma sobra de uma fita de papel utilizada para instalação de gesso acartonado, esta fita possui internamente uma fina lâmina de aço galvanizado colada. Colocando a fita de molho na água, consegui descolar a parte metálica do papel, e em conjunto com alguns pedaços de madeira e as peças de um contraixo, montei o primeiro instrumento por volta de dezembro de 2015.

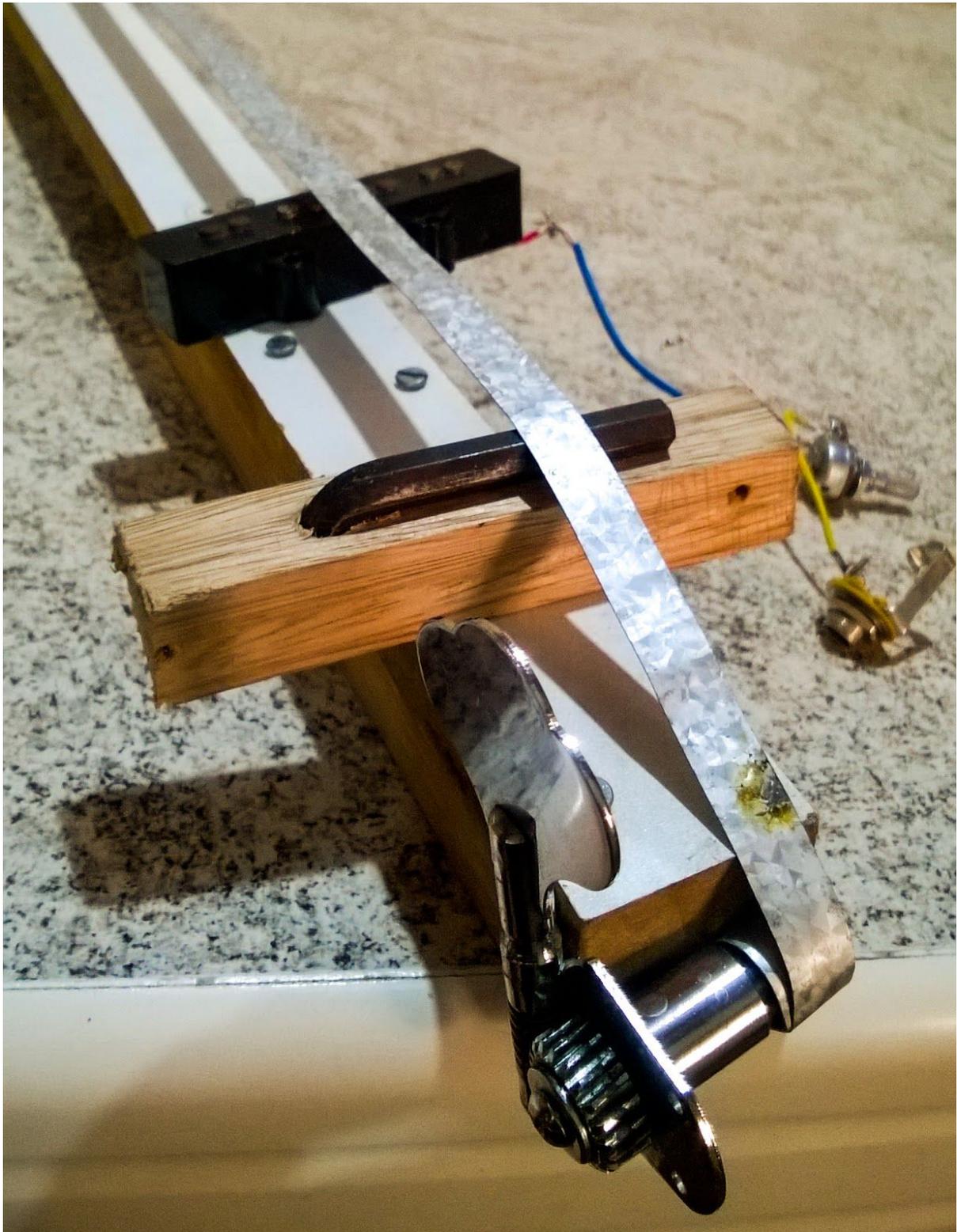


Figura 1. Tambor de fita primeira versão

A primeira versão do instrumento não foi satisfatória pra mim em um primeiro momento principalmente porque estava procurando replicar a sonoridade do instrumento que havia visto nos vídeos e não obtive sucesso.

Abandonei o instrumento até o segundo semestre de 2016 quando o coletivo *Medula* fez um período de residência na galeria La Photo, onde o grupo produziu ações de ensaios abertos e apresentações por um período de três semanas. Eu já estava mais familiarizado com a linguagem musical e a forma de improvisação, mas ainda não tinha improvisado com o grupo por não me sentir a vontade de tocar guitarra no ambiente de livre improvisação. Nessa residência artística eu levei os dois primeiros instrumentos para mostrar ao grupo, a tentativa de *Sleperoo* e um pequeno Berimbau⁷ sem cabaça feito de alumínio. Esse segundo instrumento era apenas um teste inacabado que consistia de uma tarracha de guitarra instalado em uma régua de alumínio tensionando uma corda. Neste dia mostrei os instrumentos para o coletivo e me senti muito incentivado com as reações e sugestões do uso como pesquisa, e os instrumentos foram usados na improvisação por Luciano Zanatta, onde percebi uma possibilidade real de uso que me inspirou.

Avistava portanto a possibilidade de uso desses instrumentos como meio de participar das improvisações e de utilizá-los nos estudos acadêmicos. Ao contrário do que eu sentia com a guitarra, não havia nenhuma normativa para esses instrumentos, não havia nenhum mapeamento idiomático e nenhum resultado esperado de sua performance. Havia apenas um som, e eu me senti instigado e motivado com isso.

Voltei ao processo de construção do instrumento com o objetivo de melhorar o que não gostava em sua sonoridade e de melhorar a estabilidade da sua construção, pois os fios estavam soltos e o material de madeira tinha sido feito de maneira muito rudimentar, com risco de quebrar a qualquer momento.



Figura 2. Tambor de fita segunda versão.

⁷ Refere-se a primeira versão do instrumento *Arco-Barco* ainda inacabado neste momento, o processo de construção deste instrumento será tratado em detalhes no item destinado a ele.

O *Slaperoo* se tornou o *Tambor de Fita*, um instrumento eletroacústico, composto por um tubo de alumínio e uma fita metálica tensionada, que utiliza dois sistemas de captação, uma bobina eletromagnética e um piezoelétrico. Possui um som de afinação instável, graves encorpados, com possibilidade de uso de sons percussivos em toda a extensão do instrumento e com grande número de variações tímbricas. Possibilita o uso de aproximadamente uma oitava de alturas sem afinação definida.

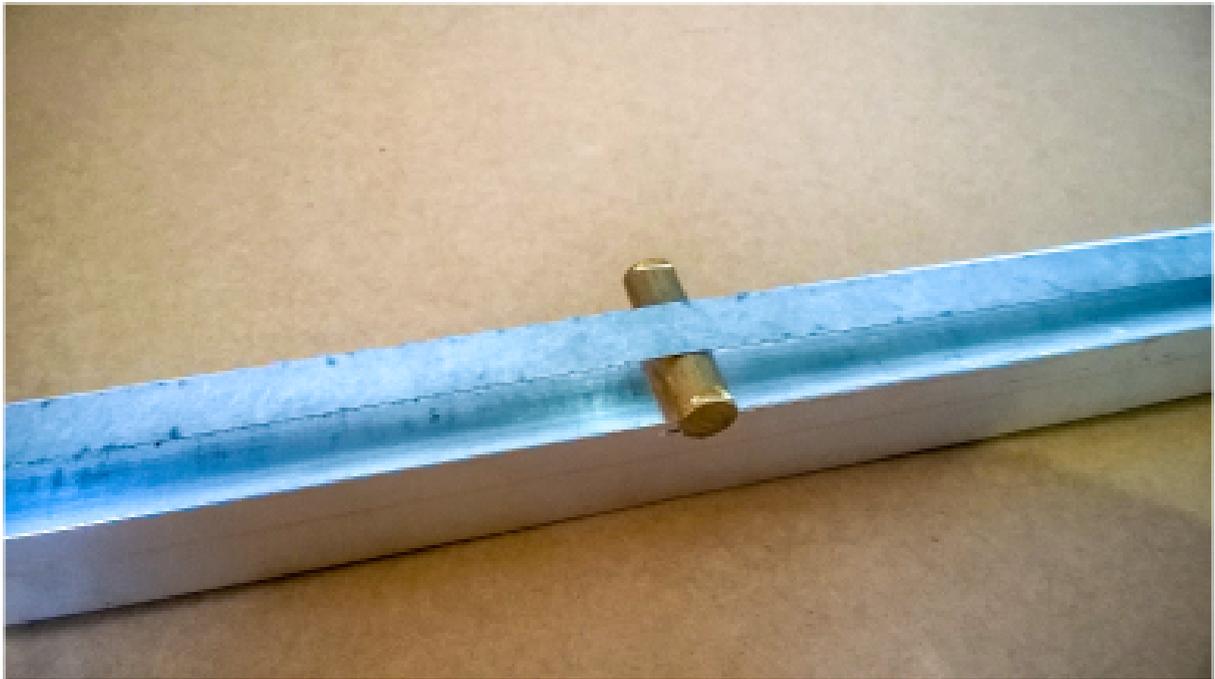


Figura 3. Traste para alterar tensão da fita.

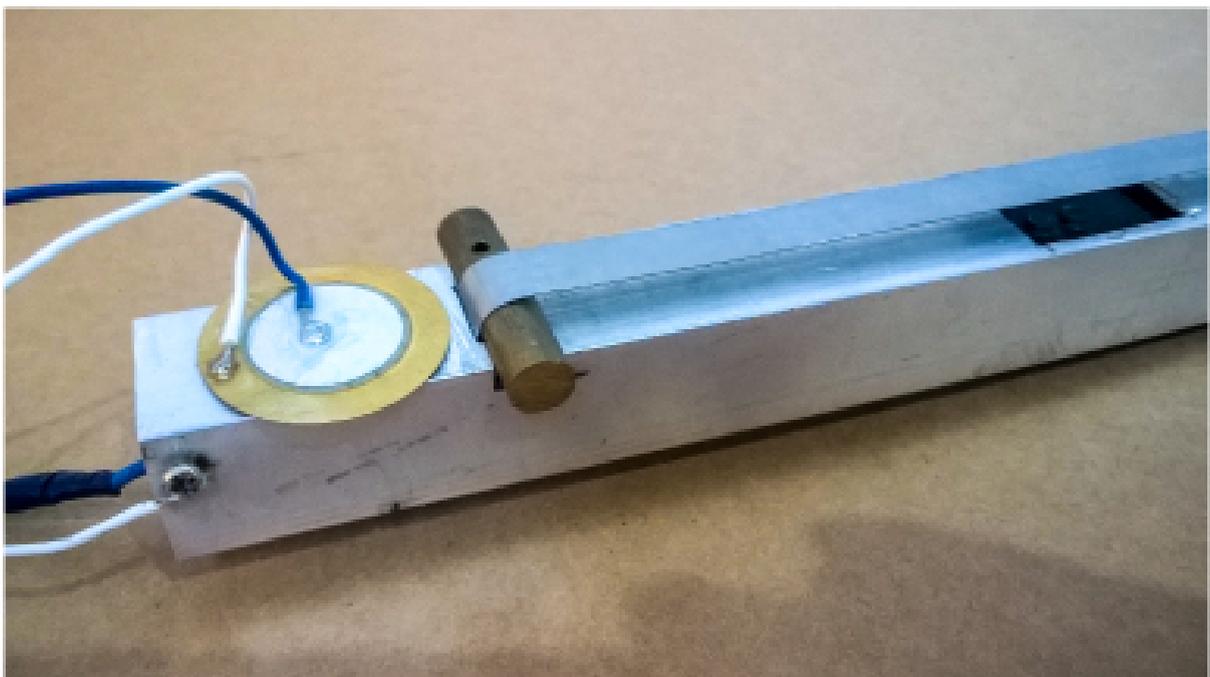


Figura 4. Captador de piezoelétrico.

7.2 ARCO-BARCO

Este instrumento é a continuação da construção do pequeno berimbau sem cabaça, também mostrado ao coletivo durante a residência na galeria *La Photo*. Por conta do processo ter sido iniciado antes da pesquisa acadêmica não foram documentados os estágios iniciais da construção.

Inicialmente era apenas um arco feito de uma régua de alumínio com uma corda tensionada. Essa corda produzia sons mas necessitava de um ressonador ou uma amplificação para que fosse ouvida. A referência para a construção deste instrumento é um berimbau africano chamado *ngongo*, originário do Gabão país da África central, composto por um arco com uma corda e a caixa de ressonância é a própria boca do instrumentista. Desde o início da construção da minha versão do instrumento queria ligá-lo ao computador e utilizar efeitos, mas as primeiras tentativas haviam sido frustradas até a experiência de uso na performance realizada pelo coletivo *Medula*. Nesta performance esse instrumento foi amplificado de forma satisfatória com um captador piezoelétrico o que me levou a instalar nele o mesmo dispositivo.

Na época em que estava fazendo as alterações neste instrumento, pesquisava também sobre a fabricação de máquinas *reverber*, então, tive a ideia de fazer um ressonador para o instrumento semelhante aos ressonadores dessas máquinas. Descobri que os reverberes do tipo "plate" são feitos com chapas ressonadoras de aço e que seu som é produzido através da captação da vibração das chapas. Fui em busca de materiais disponíveis na minha casa para utilizar como uma chapa ressonadora para o instrumento e encontrei uma peça velha de um fogão industrial: era um quadrado de aço galvanizado na forma de uma assadeira. Pendurei a chapa de aço no arco de alumínio de forma que o contato das duas peças transmitisse a vibração da corda para a chapa, amplificando o som e adicionando uma sonoridade semelhante a um reverber do tipo plate.

Gostei tanto do som produzido pelo ressonador que quis aumentar o número de cordas e a possibilidade melódica do instrumento. Com o aumento do número de cordas do instrumento a régua de alumínio não aguentou a tensão e ficou muito curvada, precisando ser estruturada internamente com uma madeira que evitasse a curvatura do arco de alumínio. Essa madeira interna possibilitou a fixação da chapa ressonadora parafusada na régua de alumínio de uma maneira mais eficiente que a inicial agindo como contra-peso e contendo a envergadura.

Como normalmente ocorre em situações sem planejamento, uma alteração impulsiona a próxima de modo que se perde o controle durante a criação e muitas vezes nos afasta das ideias iniciais. Este processo estava sendo considerado normal dentro da etapa de *bricolagem*.

A próxima etapa na construção do arco-barco foi a solução da necessidade de um suporte capaz de aguentar o peso do instrumento. Inicialmente o suporte foi feito com um pedestal de luz para fotografia e filmagem que não suportou o peso. A solução improvisada com o que tinha no ambiente foi utilizar um banco de madeira como um parafuso no assento para prendê-lo sobre o banco.

Já era possível produzir algum som acústico com o instrumento, mas eu ainda achava necessário instalar algum sistema elétrico. Instalei dois captadores piezoelétricos na chapa, podendo aproveitar a sonoridade peculiar que ela produzia. Durante os testes de performance senti necessidade de ter mais controle de volume do som das cordas, por isso instalei um piezoelétrico no arco de alumínio, captando a vibração direta do corpo do instrumento.



Figura 5. Arco-Barco.

7.3 TAMPA DE MÁQUINA DE LAVAR

Durante o ano de 2017, o coletivo *Medula* produziu apresentações solo dos participantes na *Sala do Sons*, uma sala da UFRGS com sistema de som octafônico destinado a prática e difusão de música eletroacústica. Eu participei das apresentações em conjunto com Bê Smidt e Isadora Martins no dia 12 de julho de 2017, performando uma peça chamada *Silêncio*, primeira utilização ao vivo dos instrumentos *Arco-Barco* e *Tampa de Máquina de Lavar*.

Durante a concepção dessa peça eu estava procurando para utilizar na composição um som com características percussivas, grave e que permanecesse soando por bastante tempo, como um efeito PAD de teclado, mas não consegui com os instrumentos construídos até o momento e decidi procurar novos materiais para fazer um novo instrumento. Queria utilizar o mínimo possível de samples e queria produzir os sons na hora da performance sobrepondo gravações dos instrumentos em loop. Fui em busca de algum objeto que produzisse esse som, casualmente estava trocando a máquina de lavar da minha casa e ainda tinha sucata da antiga máquina guardada. Percutindo no vidro da máquina achei que poderia produzir o som que necessitava com esse objeto. Para amplificar o som da tampa utilizei um captador piezoelétrico grudado em sua superfície com fita dupla-face. Como suporte, apoiei o vidro sobre uma fronha dobrada em contato com o mínimo possível de superfície do objeto deixando o vidro vibrar e produzir sons.



Figura 6. Tampa de máquina de lavar primeira versão, sem o suporte definitivo.

No decorrer do processo de uso eu desenvolvi um outro sistema de apoio para o vidro com uma ventosa sobre um suporte de pirulitos. Essa ventosa evita que o vidro se mova e caia, possibilitando o uso de mais agressividade no ataque percussivo, o que levou ao desenvolvimento de novas técnicas de uso.



Figura 7. Tampa de máquina de lavar segunda versão com suporte com ventosa.

O desenvolvimento do suporte com ventosa descreve bem o procedimento da etapa de bricolagem, com o uso de materiais disponíveis no ambiente, sobreposição de vários materiais heteróclitos, acúmulo de sobras para projetos futuros, e o trânsito entre as demais etapas.

O primeiro passo para a construção do suporte com ventosa foi o de reunir materiais disponíveis e sua possível utilidade, sendo eles: osso de borracha para cachorro, bola de borracha para cachorro, gancho com ventosa para cozinha, amoeba (brinquedo infantil feito de uma massa pegajosa) e uma bolinha de borracha que se compra em máquinas do tipo caça níquel. Primeiro tentei utilizar a ventosa instalada na bola de borracha com o auxílio de um furo, mas a bola não segurava a ventosa com segurança. Depois tentei cortar a ponta do osso de borracha como se fosse metade de uma esfera, e instalar a ventosa na parte superior. O resultado era igualmente inseguro quanto a fixação da ventosa. Precisava de um material mais rígido para fazer a base: encontrei em uma caixa

com sobras de decoração das festas de aniversário das minhas filhas um suporte para pirulitos. Uma metade de uma esfera plástica com aproximadamente 12 centímetros de diâmetro, rígida, oca e com furos para encaixar pirulitos. Fiz um furo na parte superior para encaixar e fixar a ventosa, fixei-a por dentro da esfera oca com um pino. Para que não ficasse vibrando, enrolei uma tira de borracha de câmara de bicicleta entre a ventosa e a base. Fixei os captadores piezoelétricos na ventosa para que pudesse mudar de vidro quando quisesse e para que pudesse guardar o instrumento desmontado.

O que ocorreu durante esse processo foi a volta de um instrumento da etapa de finalização para a etapa de bricolagem. Durante este segundo momento de bricolagem houve a separação de materiais disponíveis e algumas tentativas até descobrir qual material seria mais adequado à necessidade dos meus objetivos. A sobra e perda de materiais é inevitável durante os testes, não sendo contabilizadas como um problema e sim como uma possibilidade de peças para uso futuro.

7.4 AGOGÔ-PET

A motivação para a fabricação desse instrumento foi a busca por uma sonoridade semelhante à de um *hang-drum*, um instrumento fabricado com uma chapa de metal que possui regiões côncavas de diferentes tamanhos, produzindo sons percussivos e com alturas definidas. Eu queria fabricar em casa um instrumento que produzisse um som semelhante a este, porém feito com a sucata disponível. Pesquisei na internet muitas formas de fazer *hang-drum* caseiro com tanques de gás, chamado de *tank-drum*, mas eu não possuía as ferramentas necessárias para cortar o metal. Pesquisando opções alternativas vi um tutorial em vídeo no youtube de construção de uma bateria com garrafas plásticas de refrigerante, através da instalação de válvulas de pneu de bicicleta nas tampas e da modificação da afinação através da alteração da pressão interna das garrafas. Vendo o vídeo achei que o som não tinha tanta sustentação e brilho quanto o *hang-drum*, mas imaginei que se conseguisse captar o som poderia funcionar para a minha necessidade.

Primeiro fui atrás de válvulas disponíveis para câmara de carro, moto e bicicleta, comprei alguns modelos para testes e recolhi garrafas de vários modelos para testar as diferentes sonoridades.

Conforme é possível verificar nos *APÊNDICE 1*⁸ deste trabalho:

APÊNDICE 1.1 - Faixa 1 - [Agogô-Pet garrafa 1](#)

APÊNDICE 1.2 - Faixa 2 - [Agogô-Pet garrafa 2](#)

Entre as garrafas que testei, escolhi o modelo que produzia para mim a melhor sonoridade em relação a clareza e sustentação das frequências e desenvolvi uma maneira de instalar as válvulas nas tampas. Precisava desenvolver um suporte para segurar várias garrafas e ter diferentes sonoridades disponíveis no instrumento: tentei suportes de madeira e plástico mas não consegui fixar bem as garrafas. Utilizei uma peça de varal de roupa de parede para fazer o suporte, é uma peça forte de metal que possui furos para encaixar as hastes do varal. Retirei as hastes e utilizei os furos para encaixar e fixar as válvulas das garrafas, desse modo, pude instalar 3 garrafas no mesmo suporte ampliando o número de alturas disponíveis.

Utilizei inicialmente baquetas normais para tocar as garrafas, mas suas pontas rígidas geram um som percussivo de ataque muito forte ao atingir a garrafa.

⁸ Para melhor visualização em plataformas digitais os itens em APÊNDICE 1 contam com hyperlink para visualização online dos itens.

Desenvolvi uma alteração nas pontas das baquetas comuns que tinha disponível semelhante às baquetas do tipo mallet, com um pedaço de espuma utilizada para bóias infantis de piscina enrolado com fio de lã. Esse procedimento diminuiu a agressividade do som percussivo.

Precisava ainda amplificar o som acústico, tentei com um microfone condensador para percussão, mas a amplitude do som das garrafas é muito baixa para ser captada e, em uma performance com um sistema de som de maior potência, haveria grande risco de microfonia. Achei que a melhor solução seria utilizar novamente captadores piezoelétricos. Tive problemas para encontrar o melhor lugar para a instalação dos captadores pois, quando instalados na base de metal, eles não conseguem captar o som da vibração das garrafas. Após vários testes, instalei os captadores nas garrafas de modo que cada garrafa tivesse seu próprio captador dedicado. Foi o resultado mais satisfatório até então porém ainda não capta algumas nuances presentes no som acústico.



Figura 8. Agogô-Pet.

8. PRÁTICAS NO ATELIÊ

Essa é uma etapa de testes práticos e reflexão acerca dos resultados, buscando também fazer questionamentos sobre a prática musical e desenvolvendo exercícios de performance durante o desenvolvimento das técnicas instrumentais. Vale lembrar que todas as etapas do processo se sobrepõem: *Bricolagem*, *Finalização* e *Ateliê*, não apenas entre os diferentes instrumentos, mas também no processo de desenvolvimento de cada instrumento, um processo onde não há uma ordenação lógica de ações, apenas criar e experimentar. Para um melhor entendimento do texto, as observações descritivas sobre os processos estão separadas por instrumento, mesmo que os processos tenham sido concomitantes entre os instrumentos e entre as etapas de cada instrumento. Mas de modo geral, podemos observar e separar o processo em dois momentos para cada instrumento, onde o primeiro momento está focado na observação e desenvolvimento de técnicas instrumentais utilizadas para tocar os instrumentos criados de modo que seja possível acessar as suas diferentes nuances sonoras disponíveis. E o segundo momento está focado na criação de procedimentos para uso das ferramentas técnicas em performance.

É interessante observar como há fatores ligados à imagem e significação que se dá aos objetos que compõem o instrumento com a escolha de técnicas para uso, e como essas significações são fontes de impulsos técnicos iniciais que utilizo na minha aproximação do instrumento. Desse modo, se vejo uma corda tensionada, é natural que tenha lembranças de instrumentos semelhantes que conheço e suas técnicas de uso como: pizzicato, slap, arco, etc. Não foi diferente neste *Ateliê*, porém na medida que observo essas ações, eu procuro extrapolar me despreendendo do impulso técnico inicial.

É importante salientar também que estou considerando o som dos instrumentos a partir de seu resultado gravado, isso se deve a forma como eu me relaciono com a performance e os ambientes de performance que frequento. Na minha prática de música popular não é comum o uso de instrumentos em performances apenas acústicas, sendo elas em bares pequenos, teatros ou casas de show maiores. Na minha prática de música popular também se utiliza gravações como meio de registro musical de ideias, sendo uma forma de partituração, bem como um dos principais meios de apreciação musical em áudio e/ou vídeo através da internet. Desse modo o sistema de captação não é considerado como parte de um aparato externo ao instrumento que capta o som acústico, mas sim parte integrante dos instrumentos, bem como seu som.

8.1 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - TAMBOR DE FITA

O primeiro instrumento a chegar nesta etapa da pesquisa foi o "Tambor de Fita" e a sua primeira gravação-teste ocorreu em 25 de novembro de 2016. As conclusões deste primeiro teste levaram a várias alterações até a sua forma atual.

Nessa primeira gravação eu estava buscando testar o sistema de captação e avaliar se o resultado de sua captação era satisfatório para a minha necessidade. Ainda não estava envolvido na busca por técnicas instrumentais, apenas verificar se o som era satisfatório pra mim no momento. O "Tambor de Fita" possuía apenas o captador eletromagnético neste primeiro teste e foi gravado através da entrada Hi-Z de uma placa de áudio (entrada de alta impedância para pré amplificação de instrumentos como guitarra) e o software utilizado foi o *Cubase*. O áudio foi manipulado internamente no software através do uso de dois plugins assistentes: o equalizador *Pro Eq 2* da empresa *Fabfilter* e o compressor *L2* da empresa *Waves*.

Não gostei do resultado sonoro obtido, percebi que ainda precisava trabalhar na captação de frequências mais agudas disponíveis acusticamente no instrumento e que ainda não estavam sendo captadas pelo sistema escolhido. Não era o caso que o instrumento necessitasse de todas as propriedades acústicas sendo amplificadas mas nesse caso, arbitrariamente, gostaria que fosse captado mais do que eu ouvia acusticamente, mas esse fator pode vir a ser ignorado em outros instrumentos..

Conforme é possível verificar nos APÊNDICE 1 deste trabalho:

APÊNDICE 1. 3 - Faixa 3 - [Tambor de Fita 1 teste 1](#) - Percutindo no instrumento com a mão, ainda sem o domínio do instrumento.

APÊNDICE 1.4 - Faixa 4 - [Tambor de Fita 1 teste 2](#) - Técnica semelhante ao pizzicato.

APÊNDICE 1.5 - Faixa 5 - [Tambor de Fita 1 teste 3](#) - pizzicato com um microfone condensador auxiliando na captação.

Para a minha percepção o melhor resultado sonoro foi o teste que fiz com o auxílio de um microfone, posicionado em frente ao corpo do instrumento com o objetivo de captar a fita metálica vibrando como a corda de um violão, desse modo a presença de frequências mais agudas ajuda na definição sonora do instrumento. O uso de microfone era inviável devido ao risco de realimentação em sistemas de som ao vivo, desse modo o captador piezoelétrico mostrou-se a melhor opção no

momento. Após a instalação do piezoelétrico iniciei a etapa da pesquisa de sonoridades disponíveis, técnicas instrumentais, acessórios e efeitos que poderiam ser utilizados digitalmente no instrumento.

Durante este período de ateliê foram utilizados os seguintes recursos: baquetas de bateria, percussão com as mãos, arco de violino, slide de guitarra, canetas, anéis e pente de cabelo, efeitos digitais como: delays, flanger, phaser, pithshifter e envelope filter. Os testes ocorreram de maneira empírica, experimentando os recursos disponíveis no ambiente, e no decorrer do uso buscando maior precisão no controle das sonoridades específicas de cada objeto.

Inicialmente tive bastante dificuldade de me desprender da ação de utilizar os instrumentos criados como adaptações sonoras em substituição a instrumentos tradicionais da prática idiomática, de modo que as primeiras técnicas desenvolvidas ocorreram através da replicação de ritmos básicos idiomáticos como samba, por exemplo.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.6 - Faixa 6 - [Tambor de Fita 2 - Samba](#)

Gradativamente foi buscando o desprendimento do idiomatismo tentando expandir a pesquisa por sons, técnicas instrumentos e outras ferramentas, como por exemplo, utilizando efeitos digitais com o intuito de desfigurar o som do instrumento, criando sons texturais e distantes do que se espera da imagem do instrumento.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.7 - Faixa 7 - [Tambor de Fita 2 - Textura](#)

8.2 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - ARCO BARCO

Esse instrumento teve sua pesquisa de técnicas instrumentais durante os encontros semanais do coletivo *Medula* onde muitas vezes praticamos a improvisação livre em conjunto. Assim pude experimentar em grupo os recursos praticados anteriormente sozinho no ateliê, e ainda observar outras pessoas tocando o instrumento que eu havia criado.

A primeira gravação com o instrumento ainda durante a sua etapa de bricolagem foi utilizada nesta prática de conjunto em fevereiro de 2017

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.8 - Faixa 8 - [Improviso](#) - (André - Arco-Barco, Isadora Martins - Guitarra, Carlos Ferreira - Guitarra, registro de ensaio em 21 de fevereiro de 2017 durante sessão de improvisos de estudo do coletivo Medula)

Foi durante esta performance que decidi acrescentar um captador no corpo do instrumento para melhorar a definição da sua sonoridade. As técnicas que utilizo no instrumento já haviam sido desenvolvidas, sendo: o uso do arco de violino tanto nas cordas como na chapa, o uso de pizzicato nas cordas e na chapa, sons percussivos por toda a extensão do instrumento. Eu ainda não havia explorado o uso de efeitos digitais através do Ableton Live.

Com a instalação do captador no corpo do instrumento, algumas técnicas como pizzicato e arco, ganharam maior nitidez devido a captação ficar próxima às cordas no corpo do instrumento.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.9 - Faixa 9 - [Silêncio](#) - Esse vídeo foi gravado em uma apresentação de peças solas em conjunto com Bê Smidt e Isadora Martins no dia 12 de Julho de 2017. Utilizo os instrumentos *Arco-Barco* e *Tampa de Máquina de Lavar*

Durante a etapa de ateliê do *Agogô-Pet* percebi que poderia utilizar a baqueta do tipo mallet também para este instrumento tocando na chapa de aço como um prato de bateria. Também fiz testes utilizando palito de churrasco como baqueta para percutir as cordas do instrumento e slide de guitarra como recurso para manipular a variação de alturas mas não cheguei a conclusões definitivas.

8.3 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICAS - TAMPA DE MÁQUINA DE LAVAR

Conforme descrito na etapa de bricolagem, esse instrumento foi criado durante a composição de uma peça para a qual eu buscava uma sonoridade específica, o que levou ao desenvolvimento da primeira ferramenta técnica deste instrumento. Essa primeira sonoridade pode ser ouvida no vídeo de apresentação na Sala dos Sons, na peça *Silêncio*, que foi performada em 12 de julho de 2017 (mesmo link do item anterior).

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.9 - Faixa 9 - [Silêncio](#) - Tampa de Máquina de Lavar
O som da tampa de máquina de lavar está presente em solo na minutagem 00:00 a 01:08, após esse momento ela começa a ser sobreposta por outros instrumentos.

Essa primeira técnica foi desenvolvida buscando um som de maior sustentação para que, em conjunto com delays, se parecesse com um PAD de teclado (efeito com grande sustentação de som). Inicialmente a técnica básica era percutir com a mão no instrumento, o uso da baqueta aconteceu após seu desenvolvimento durante a criação do "Agogô Pet". Nesta gravação eu também utilizei uma pequena corrente para passar no vidro como acessório.

Em um segundo momento, após a apresentação e já com a baqueta desenvolvida, pude perceber que era possível obter diferentes alturas dependendo do local do instrumento onde era percutido, bem como o uso de duas baquetas podendo diminuir a vibração de parte do instrumento com uma e percutir com a outra ao mesmo tempo. Desse modo, mesmo sem o uso de efeitos digitais, é possível uma composição de variações tímbricas e de alturas. O uso da corrente pode ser semelhante ao acessório chamado *Cymbal Rattler* de uso comum em pratos de bateria de alguns estilos musicais, sendo uma corrente com pequenas esferas de metal que é amarrada ao prato da bateria para que vibre em conjunto com ele. Abaixo segue uma gravação com os sons do desenvolvimento das técnicas.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.10 - Faixa 10 - [Tampa de máquina de lavar baquetas 1](#)

APÊNDICE 1.11 - Faixa 11 - [Tampa de máquina de lavar baquetas 2](#)

APÊNDICE 1.12 - Faixa 12 - [Tampa de máquina de lavar corrente](#)

APÊNDICE 1.13 - Faixa 13 - [Peça improvisação livre](#)

8.4 DESENVOLVIMENTO DE TÉCNICA - AGOGÔ-PET

O desenvolvimento de técnicas para esse instrumento, assim como para a *Tampa De Máquina de Lavar*, passa pelo processo de imaginar o que mais podemos fazer além de bater no corpo do instrumento.

Os primeiros procedimentos partiram das mesmas técnicas instrumentais da *Tampa de Máquina de Lavar*, procurando locais diferentes para percutir na garrafa. Nesses primeiros testes percebi que havia um ponto na garrafa em que a afinação se modificava em aproximadamente um semitom: isso ocorria quando a garrafa estava vibrando e eu interferia encostando em um determinado ponto. Era possível então, tocar com a baqueta deixando vibrar e encostar levemente com a baqueta no ponto, como se estivesse tocando harmônicos em uma corda encostando suavemente o dedo sobre a mesma. Testei diversos materiais para fazer esse segundo toque: outras baquetas, o dedo, faca e tesoura. Cheguei à conclusão de que o melhor material deve ser firme e tocar o menor espaço possível da superfície, assim pequenas lâminas obtiveram o melhor resultado. Essa técnica permite manipular semitons nas garrafas e, então, a instalação de 3 garrafas no mesmo suporte torna possível a manipulação de 6 alturas diferentes. Utilizando duas baquetas e o instrumento em um suporte pode-se também tocar duas notas ao mesmo tempo criando intervalos harmônicos.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.14 - Faixa 14 - [Exemplo 1](#) - Variações de alturas - A variação de alturas a partir do harmônico quando se encosta a tesoura ainda é mais perceptível ouvido no ambiente, e acredito que tenha como melhorar a captação.

APÊNDICE 1.15 - Faixa 15 - [Exemplo 2](#) - Uso de Efeitos - Neste tem o uso de delay (Memory Boy - Electro Harmonix) e um simulador de pianos elétrico (Key9 Electro Harmonix).

APÊNDICE 1.16 - Faixa 16 - [Peça improvisação Livre 1](#)

APÊNDICE 1.17 - Faixa 17 - [Peça improvisação Livre 2](#)

Eu não consegui atingir exatamente o que buscava com o instrumento - partindo da busca pela sonoridade do hang-drum - porém a sonoridade se mostrou interessante e com potencial de uso na criação.

9. MÚSICAS, COMPOSIÇÕES E IMPROVISAÇÕES

A coleção de músicas intitulada "Disco" é composta por peças que tiveram diferentes processos de criação, assim, cada peça será tratada individualmente no memorial descritivo. Utilizei os exercícios criados para o desenvolvimento das ferramentas técnicas de cada um dos instrumentos como reflexão e como material para as composições em conjunto com materiais compostos. Utilizei também um conjunto de significações para as peças que foi sendo desenvolvido no decorrer da composição e acabou por direcionar muitas escolhas. Esse conjunto de significações utilizado será tratado com mais detalhes no memorial descritivo que trata da criação das peças em sequência cronológica.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 2*⁹ deste trabalho:

DISCO

APÊNDICE 2.1	-	Faixa 1 - Silêncio
APÊNDICE 2.2	-	Faixa 2 - Domando o Pensamento
APÊNDICE 2.3	-	Faixa 3 - O dono da Chave
APÊNDICE 2.4	-	Faixa 4 - De onde eu vim
APÊNDICE 2.5	-	Faixa 5 - Agora estou aqui

⁹ Para melhor visualização em plataformas digitais os itens em APÊNDICE 2 contam com hyperlink para visualização online dos itens.

10. MEMORIAL DESCRITIVO

10.1 - SILÊNCIO

Essa foi a minha primeira aproximação com a composição nesse ambiente não-idiomático. Por ela ter sido concebida para uma apresentação solo dentro do roteiro de atividades do coletivo *Medula*, o prazo foi fundamental para impulsionar que os questionamentos se resolvessem e gerassem um material sonoro.

Iniciei o processo de criação desta peça refletindo sobre a minha experiência ao ouvir as improvisações presentes nas composições do coletivo *Medula* e tive a oportunidade de participar da concepção de seu espetáculo *Forças* em 2016. Nesse espetáculo os procedimentos de improvisação aconteciam sobre uma base de música e vídeo pré-concebida, contendo elementos fixos dos arranjos, sendo esses elementos provenientes de material composto, improvisação livre e de procedimentos algoritmos. Para a performance sobre essa base fixa, foi estipulado um roteiro de procedimentos, por exemplo: Em uma música todos começam em uma dinâmica piano e vão crescendo em dinâmica até terminar o mais alto possível. Em outra, uma pessoa fala no microfone um texto gerado através do *gerador de lero lero*¹⁰ e duas pessoas improvisam sobre esta voz, uma manipulando livremente o seu som e a outra sobrepondo sons de discos de vinil. Esses dois exemplos de procedimentos ocorrem sobre uma base de música e vídeo que possui um tempo definido. Assim, era estruturado quem faz o que e quando, mas apenas em linhas gerais do que era feito, sem uma partituração exata, podendo o material performado ser proveniente de improvisação livre. Esses procedimentos são mais flexíveis do que comumente ocorre no contexto idiomático não ocorrendo um tema fixo, estrutura harmônica, número de ciclos harmônicos para cada improvisador, tonalidade, etc.

Eu queria experimentar algo mais aberto na parte estrutural, diferente dessa experiência com o grupo. Queria compor algo sem uma duração fixa, com um material gravado ao vivo em loop que fosse ganhando elementos à medida que a performance fosse acontecendo.

Pensei também em utilizar efeitos que me possibilitassem ter vários timbres com um mesmo instrumento. Refletindo sobre o uso de efeitos disponíveis no

¹⁰ Site para geração de conteúdo de frases prontas. <http://www.geradordelerolero.com/> visitado em 29/11/2017.

ambiente digital, podemos observar a existência uma infinidade de possibilidades para escolhas. Muitos dos efeitos podem gerar um material sonoro complexo a partir de uma ação simples como, por exemplo, o toque em uma tecla. Em decorrência dessas facilidades eu tinha medo de fazer escolhas banais, como uma sucessão de efeitos sobrepostos sem significação alguma para mim. Eu queria significar as escolhas dos elementos da composição mesmo que a experiência do ouvinte não pudesse decodificar essa significação, para mim, esses elementos fariam parte um pano de fundo de uso pessoal para a criação. Talvez isso não mudasse o resultado final, mas mudaria a minha experiência durante o processo.

Refleti sobre como dar significado discursivo aos elementos que eram tocados e sobre como eu poderia criar alguma discursividade com os sons dos instrumentos que poderiam não remeter o ouvinte à significados. Percebi que estava preocupado em ser compreendido e que isso era contrário ao que estava procurando na improvisação não-idiomática, sendo que, não utilizar uma série de códigos compartilhados poderia dificultar a compreensão do discurso. Pensei então sobre o uso da palavra na canção popular e do quanto a palavra pode em alguns casos auxiliar na compreensão do discurso musical, explicitando através das palavras intenções do compositor ou alguns elementos que compõem essa intenção, ajudando a conduzir o ouvinte na apreciação musical. Assim, sintetizei em um papel uma frase que serviu para elencar um conjunto de palavras que utilizaria na composição:

*A **palavra** na canção carrega **códigos**, **segredos** utilizados para decodificar a **razão** real por trás da composição, mas a compreensão real está na escuta de si próprio e sua significação através do **silêncio**.*

As palavras: A palavra, O Código, O segredo, A razão e O silêncio, foram separadas e com elas eu criei a ideia da composição. Queria que essa composição expressasse um pouco do que estava sentindo na minha vida no momento: eu havia sido recentemente roubado e por esta razão tinha adquirido muitas dívidas. Essa situação ainda estava sem solução e queria expressar isso na composição. Pensei que me sentia acorrentado à ela e queria que algum som de correntes estivesse presente na música. Não consegui encontrar nenhuma corrente que tivesse o som que desejava para gravar então utilizei uma sample que encontrei internet. Outras elementos também foram utilizados com a intenção de expressar esses sentimentos como flutuação rítmica, reverberações e delays longos representando para mim indefinição e incerteza e momentos de grande densidade textural representando sensação de angústia e tristeza.

Os elementos utilizados são:

1. Sample com sons de Correntes - Representação da prisão.
2. Tampa da Máquina de Lavar - Som constante de PAD, presença de grave e notas indefinidas representando desconforto.
3. Arco nas cordas com delay granular - Sons longos e indefinidos gerados pelas repetições representando indefinição e incerteza.
4. Arco na chapa de aço - Som estridente, agressivo e desconfortável representando angústia.
5. Pizzicato e melodias com arco - Representando a reflexão e a possível compreensão dos fatos.
6. Vozes falando - Representa o loop de pensamentos em busca da resolução de um problema.
7. Voz dizendo apenas a palavra silêncio de maneira definida - representa a resolução do problema e o encontro comigo mesmo.

Criei um projeto no software *Ableton* onde cada um desses elementos tinha um canal independente com seus efeitos e um loop, e gravei ao vivo sobrepondo cada elemento. Na gravação anterior utilizando o [nome do instrumento], processo de performance ao vivo¹¹ em sistema de som octafônico, foi feita a gravação do loop e a manipulação ao vivo dos sons. Esta composição foi estruturada através de um processo de gravação para reprodução acusmática no qual houve uma redução para apenas dois canais L e R, e a manipulação dos sons foi feita após a gravação possibilitando a exploração e a manipulação do áudio durante a mixagem.

A gravação foi feita ao vivo, mas na finalização os áudios foram manipulados livremente sem respeitar a execução, transformando a performance de aproximadamente 12 minutos em uma peça com 8 minutos. Os cortes de redução foram feitos baseados na escolha do tempo que considero necessário para expor e explorar o número de elementos ali dispostos.

A peça explora um número bem grande de processos improvisatórios **no qual** apenas os timbres são pré estabelecidos, sendo o material musical e o tempo de entrada de cada elemento totalmente livres. A melodia feita com a técnica pizzicato é o único material que tem alturas e ritmo definidos genericamente como grave, médio e agudo, sem definição de frequência e de localização no tempo global da música e no pulso.

Inicialmente esse processo de composição **de cada** peça não era dirigido por uma organização de um conjunto de obras, assim as músicas foram sendo compostas uma a uma até essa significação de conjunto ir sendo elaborada.

¹¹ Vide Silêncio já comentado no item Arco Barco.

10.2 - DOMANDO O PENSAMENTO

Me questionei muito após a prática do ateliê do instrumento Tambor de Fita, que pode ser ouvida na faixa 7 (apêndice 7.1) com uso de efeitos mais texturais¹²: O que pode dar o status de peça musical a essas improvisações sendo que eu tinha pouco ou nenhum controle sobre os efeitos? Quais os elementos seriam necessários para mim em uma gravação de improvisação livre para que eu a considere uma peça? Como a diferenciaria de uma sucessão de ideias sendo tocadas aleatoriamente?

As gravações de Improvisação Livre são recortes de um momento que as formaliza em peças, como a cristalização de um momento irreversível, de um fluxo de criação e construção contínua. Desse modo o improvisador não pode voltar atrás em algo que tocou no momento da criação, pode apenas agregar adendos em momentos seguintes. (Falleiros, 2012 p. 19) Assim, "o que importa é a continuidade do fluxo interativo baseado metaforicamente nas ideias de jogo e de conversa" (Costa, 2015 p. 123). O entendimento dessa ideia de fluxo é um fator fundamental para o entendimento de um recorte temporal como uma peça formalizada.

Para Falleiros, o jogo na improvisação é uma sucessão de escapadas como superação de condições momentâneas que ocorrem durante o jogo e que mantêm o mesmo acontecendo, sendo a sua principal característica o fluxo:

"O que caracteriza o jogo é o fluxo, a ideia de continuidade. No jogo, como no fluxo de uma fala tudo está aparente: não pode haver sobreposições que hierarquizem outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade pelo ritmo daquilo que nos referimos como a velocidade dada pela articulação de um elemento para o outro." (FALLEIROS, 2012 p. 20)

O jogo é um contínuo de ações resultantes de ações anteriores dadas pela interação dos elementos sonoros que surgem, seja em um grupo ou em uma performance solo, como o fluxo de uma conversa onde os elementos se interligam e se sucedem mas não voltam e nem apagam o que foi dito. Em uma conversa, a coerência do jogo depende do fluxo de ações e reações.

A partir dos questionamentos acerca do fluxo, pensei: Como desenvolver exercícios e praticá-los sozinho em forma de interação que pudesse gerar o jogo de um diálogo praticado em conjunto? Como poderia criar um ambiente para estudar essa vivência e observação do fluxo?

¹² Vide APÊNDICE 1.7 - Faixa 7 - [Tambor de Fita 2 - Textura](#) no item desenvolvimento de técnicas do instrumento "Tambor de Fita".

Se eu tivesse elementos aleatórios com os quais eu pudesse dialogar, eu poderia criar o fluxo. Nesse momento recordei as práticas de improvisação do coletivo *Medula* e da minha percepção acerca dos elementos aleatórios utilizados nas composições; eu não entendia qual a razão de sua utilização. Sempre pensava como iria dialogar com elementos sobre os quais eu não tinha controle algum e não entenderia sobre o que discursam. Entendi, portanto, uma forma de dialogar com esse elemento da aleatoriedade: seria possível se o entendesse como uma ferramenta para praticar o jogo e seu fluxo, seja dentro de um exercício ou de uma composição.

Montei, através do software Ableton Live e um conjunto de plugins, um sistema que recebe o som e dispara efeitos ligados em série, onde em todos os estágios há procedimentos aleatórios. Assim o som do instrumento é apenas um gatilho de disparo de efeitos, sendo que o software pode devolver o som em uma altura, duração e ritmo completamente diferentes do original. Eu poderia então *dialogar* com o material sonoro que receberia e não teria controle sobre ele, mesmo entendendo que não seria um diálogo de fato pois esses efeitos não partiriam de processos onde houvesse escolha por parte do computador. Poderia responder a estes estímulos como em um diálogo, buscando utilizar esses materiais como impulsionadores para as minhas escolhas, completando o estímulo, copiando, ou contrapondo com uma nova ideia.

Esses testes resultaram em algumas gravações de improvisação que podem ser também consideradas peças individuais, a partir da ideia de que são recortes de um fluxo de uma performance em um processo de jogo entre as propostas provenientes dos procedimentos aleatórios e as minhas tentativas de utilizar os estímulos recebidos como material para diálogo.

Conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

- APÊNDICE 1.18 - Faixa 18 - [Take 1](#)
- APÊNDICE 1.19 - Faixa 19 - [Take 2](#)
- APÊNDICE 1.20 - Faixa 20 - [Take 3](#)

Essas experiências resultaram em um artigo que foi apresentado no congresso Performa'17 na cidade de São João Del Rey - MG, em 07 de junho de 2017 com o título "*Práticas de improvisação livre sobre instrumentos construídos: considerações sobre territórios, gambiarras e live electronics*".

Percebi, durante o processo de gravação dessa improvisação, a importância de um ambiente propício para a criação, seja ela qual for. Com o ambiente associado a intenção de observação do improvisador, é possível alimentar o fluxo de criação estimulando o processo improvisatório.

Segundo Rogério Costa, no contexto da livre improvisação

"é necessário partir de uma escuta intensa, reduzida, que abstrai as fontes produtoras, os significados musicais e os gestos idiomáticos inevitáveis presentes nas enunciações de cada músico, e que prioriza as qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais." (COSTA, 2006 p. 150)

O ambiente é importante, mas o desenvolvimento da capacidade de escuta do improvisador é o que permite que a improvisação seja motivada e impulsionada através dos impulsos do ambiente, no meu caso os efeitos aleatórios. No ambiente da livre improvisação há a necessidade de intenção de escuta a partir da busca por interação entre os participantes (neste caso do Tambor de Fita e o procedimento de efeitos aleatórios). O ato de escutar é, portanto, um processo cognitivo onde a percepção se dá em um ambiente onde há o confronto do objeto musical e o improvisador, que compreende como interagir com os objetos sonoros a partir de sua vivência musical. Este objeto sonoro pode ser percebido com vinculado ou não a um contexto e sistema musical ou percebido com foco em suas qualidades apenas físico-acústicas, havendo diversas percepções do mesmo objeto a partir de várias escutas, inclusive pelo mesmo improvisador.

Para Costa, a partir dos conceitos de escuta de Pierre Schaeffer, a improvisação idiomática atribui sentido a um objeto sonoro:

"supõe uma forma de escuta que enfatiza, sem excluir as outras, o *compréendre*: o idioma, o sentido, o léxico, a sintaxe e enfim a história e a geografia em que se insere este idioma." (COSTA, 2006 p. 153)

Enquanto que na improvisação livre,

"supõe-se que a ênfase recaia sobre o *enténdre* que é uma intenção de escuta dirigida às características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou idiomas e tomado como um objeto em si mesmo. (...) [a livre improvisação] se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida que é segundo Schaeffer uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender "significados" (semânticos, gestuais ou mesmo musicais no sentido de estar inserida em algum idioma) quanto de uma identificação de causas instrumentais. Ela é dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro." (COSTA, 2006 p. 153)

O ambiente instável e com elementos em trânsito é o que propicia que a percepção e a escuta atinjam esses objetivos de percepção, pois é dentro desta instabilidade que é possível o jogo e a constante atualização por parte do improvisador: onde não há estados transitórios, não há interação e não há conversa. (Costa, 2006 p. 155)

A música "Domando o Pensamento" é a gravação da improvisação denominada take 2 e foi obtida através da manipulação do áudio com alguns a exclusão de momentos que julguei menos interessantes. Ou seja, a partir da cristalização de um momento de improvisação livre eu fiz escolhas dos momentos que queria utilizar do material gravado e gerar um peça.

10.3 - O DONO DA CHAVE

Iniciei o processo de composição dessa peça a partir da atribuição de significado das outras duas peças que já estavam compostas, pensando em qual ligação elas teriam para estarem em um mesmo conjunto e, a partir disso, que discurso elas teriam se significadas em um conjunto. Assumindo que estas composições formariam um conjunto com as demais que seriam compostas, pensava também na sequência do discurso: para onde vai esse discurso? Como segui-lo mantendo o foco na improvisação como elemento de construção de materiais para a composição?

Eu estava tentando seguir a composição dessa peça a partir da atribuição de algum significado para o conjunto, e improvisar a partir desse estímulo. Não queria que essa significação aprisionasse a improvisação e nem que uma atribuição de sentido me levasse ao idiomatismo musical, mas queria utilizá-la como estímulo para a improvisação livre.

Rogério Costa coloca que os significados e os gestos idiomáticos são inevitáveis na enunciação de cada músico (Costa, 2006 p. 150), desse modo o material da sua criação musical é fruto de sua formação e contexto e está inevitavelmente presente na sua improvisação. Isso não quer dizer que a sua improvisação será idiomática ou não, isso dependerá da sua escuta e da sua aproximação da escuta intensa e reduzida, bem como a sua relação com o jogo e o fluxo. Portanto, utilizar elementos carregados de significado como estímulo não necessariamente eliminaria os procedimentos de escuta, fluxo e jogo.

Inicialmente pensei em buscar elementos sonoros que pudessem estar guardadas em minha memória e usá-los para significar o material composto e a sequência do que viria a ser composto, me aproveitar dessas significações para criar outros ambientes motivadores para a improvisação.

Minhas lembranças sonoras que julgo mais ricas remetem à infância e à prática religiosa que meus pais tinham e à qual conseqüentemente me expuseram: as religiões de matriz africana Umbanda, Batuque do Rio Grande do Sul, especificamente Nação Nagô, na qual participei até aproximadamente dez ou onze anos de idade. Hoje não pratico nenhuma religião, mas faço parte de grupos musicais com influência africana e orientados por um músico nigeriano, da etnia Yorùbá¹³, um dos grupos presentes na formação da miscigenação do Brasil. As minhas recordações que trazem conhecimentos, cantigas e valores, vem de informações que me foram passadas através de literatura oral, definida por Schiffler (2017) como

¹³ Grupo étnico africano. A escrita pode ser encontrada como lorubá.

"formas literárias transmitidas pelo sistema verbal oral, em que é possível reconhecer um discurso capaz de transmitir sensações, emoções e saberes capazes de orientar o indivíduo em sua conduta social. (SCHIFFLER, 2017 p. 115)

E corresponde

"à vocalização de uma formulação simbólica e subjetiva do mundo. A construção dessa representação de si e do mundo, por sua vez, não está dissociada de uma dimensão estética, veiculada pela palavra e pelo ritmo da oralidade." (SCHIFFLER, 2017 p. 114)

A diversidade e o dinamismo caracterizam a oralidade pela capacidade de se reinventar graças a interpretação sempre nova de seus interlocutores, onde o indivíduo constrói seu próprio texto a partir da história folclórica no processo de narração. (Schipper 2006 p. 11, Finnegan 2006 p. 63) Desse modo, devido ao grau de variações possíveis na transmissão desse conhecimento popular e também devido ao meu afastamento ainda na infância desse universo de significações culturais, eu não pretendo me aprofundar nas raízes fundadoras desses conhecimentos, apenas utilizo algumas lembranças que conservei na memória de forma livre na minha criação.

Comecei a reunir lembranças ouvindo no youtube gravações de sessões de batuque e observando o que me recordava, quais ritmos, melodias e letras. Depois de vários vídeos lembrei que as *rezas*, chamadas *pontos* na religião, eram mantidas em uma ordem fixa no ritual, sendo que o primeiro orixá (divindade) ao qual se faz qualquer saudação, oferenda e canto era o *Bará*. O *Bará* é chamado também de dono das porteiras, detentor das chaves, e no ritual deve se prestar reverência no início e no final de tudo que é feito, como se ele abrisse e fechasse os caminhos de entrada e saída do ritual, detendo poder sobre o seu território. Associei essa história mitológica ao processo que estava praticando com essa pesquisa, ou seja, eu estava em um território de busca por uma expressão pessoal, por uma descoberta de procedimentos musicais, uma entrada em um território novo, que merece respeito e reverência. Precisava, assim, simbolicamente pedir permissão a *Bará* para fazer essa passagem.

Voltei para as análises de significado do princípio do "Disco", pensei então que a primeira peça "Silêncio" poderia ser interpretada com uma reflexão pessoal através da busca pelo silêncio, através da meditação e a calma da mente. Alguém buscando se desprender dos pensamentos e entrar nesse território de encontro com a decodificação, a verdade ou o divino. A segunda peça "Domando o pensamento" poderia ser a luta em conter o pensamento na meditação, o momento onde se está em busca da tranquilidade para ir ao encontro da compreensão ou do divino. E a terceira peça a ser composta deveria então ser a passagem pela porteira e a entrada no novo ambiente. O encontro com quem detém a chave e pode abrir caminho nesse mundo de descobertas: *Bará*. Comecei a utilizar alguns elementos

religiosos que encontrava na memória como símbolos que me ajudassem a significar as músicas que estavam sendo compostas e as que ainda seriam compostas no decorrer do trabalho.

Com esse estímulo em mente eu iniciei a criação da nova peça. Para manter o caráter improvisatório estabeleci apenas o andamento com o metrônomo e a utilização do instrumento *Arco-Barco*. Após alguns minutos gravando sobre o metrônomo, eu tinha um material gravado com experimentos, fragmentos musicais utilizando uma técnica de percutir as cordas com um palito e modificando as alturas com um slide de guitarra. Separei os momentos da improvisação que mais me agradavam, ordenei em uma estrutura, e pensei em sobrepor algum loop pronto.

Para escolha do sample pensei em utilizar tambores, por ter ligação com o tema escolhido e lembrei que recentemente tinha encontrado na internet alguns loops de pandeiro de couro, assim como os tambores, também me remetiam à musicalidade negra e sua forte contribuição cultural no Brasil. Separei todos os fragmentos de pandeiro que estavam no mesmo andamento que tinha utilizado para gravar os experimentos e selecionei dois que mais se encaixavam nos padrões que tinha escolhido do material improvisado. Escolhi uma ordem para usar os padrões e um número de vezes para repetirem. Desse modo montei a ideia de estrutura musical.

Pensei em transformar a sonoridade do pandeiro para que remetesse menos ao idioma musical onde ele é utilizado, queria desfigurar o seu som. Utilizei um efeito chamado *Rigshifter*, plugin nativo do software Logic Pro X., conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.21 - Faixa 21 - [Pandeiro sem efeito](#)

APÊNDICE 1.22 - Faixa 22 - [Pandeiro com efeito](#)

Escolhi 3 variações para o efeito e separei o uso do sample em partes como uma canção: um efeito para introdução (Parte A), outro para o momento principal (Parte A') e outro para um momento conclusivo (Refrão), sendo a estrutura final: A - A' - Refrão - A' - Refrão. Colei sobre essa estrutura o material improvisado que tinha gravado e deixei um espaço para a improvisação na repetição da parte A' após o refrão .

Para destacar a passagem entre as partes eu queria um som semelhante aos pratos de uma bateria, mas queria usar o mínimo de samples, já que havia utilizado o pandeiro. Com a baqueta do *Agogô-Pet* eu fiz um som semelhante aos pratos tocando na chapa de metal do *Arco-Barco*. Gravei um take deste som improvisando sobre toda a música e depois recortei os pontos que achei excessivos. Ainda achei que precisava de algum reforço nos graves e, ouvindo apenas com o som da chapa marcando as passagens de partes, pensei em marcar com um som de bumbo,

poderia ter usado o som do *Tambor de Fita*, mas optei por utilizar um sample eletrônico.

Para o espaço que eu havia destinado a um improviso, eu pensei em utilizar o mesmo instrumento, com um timbre diferente para que não fosse confundido ou misturado com os sons que já haviam. Utilizei o efeito de distorção *Bitcrusher*, por soar bem diferente dos elementos que já havia gravado. Gravei uma vez do início até o final da música um improviso com a distorção e o arco de violino. O momento destinado ao improviso era muito importante para mim na composição, era como o encontro com o orixá que dá nome a música, "Bará", como se naquele momento estivessemos falando com ele, e utilizei esses elementos de motivação para improvisar. É possível verificar esse resultado no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.23 - Faixa 23 - [O Dono da Chave](#) - Este vídeo mostra a gravação do take final do tema e o improviso com o bitcrusher e o arco de violino. Na finalização de áudio para o "Disco" eu alterei um pouco alguns momentos do tema fazendo essa versão soar um pouco diferente do disco.

10.4 - DE ONDE EU VIM

Nessa composição eu inicio o processo de criação com um grupo de significações já estabelecido, de modo que esta deve se inserir na narrativa criativa buscando na significação proposta elementos que impulsionam a criação, mas procurando não limitar a criatividade em função da narrativa

Seguindo a analogia, se o "Dono da Chave" abriu a porta de algum lugar, e este lugar leva ao encontro de si mesmo há, dessa forma, o encontro com sua origem, a consciência de *quem você é e o que está buscando*. Pensei que este momento de encontro consigo mesmo deveria ser algo ritualístico, e também deveria representar uma batalha interior em busca do autoconhecimento.

Iniciei o processo de pensar elementos da mitologia africana que ajudassem na representação. A partir do que pude vivenciar da mitologia afro brasileira, o orixá que representa o guerreiro e o enfrentamento das batalhas da vida é *Ogum*. Ele tem, assim como o Bará, a função de proteção do local do culto e é o segundo orixá a ser saudado na ordem do ritual.

Uma das cantigas que recordei é "Xonipado¹⁴", utilizada para saudar Ogum nos cultos de batuque, religião de matriz africana praticado do Rio Grande do Sul. Na minha memória estão bem presentes o ritmo básico do tambor e o canto, assim, pensei em utilizar o seu ritmo base para a construção da música.

Para iniciar o processo de criação escolhi um instrumento que ainda não tinha utilizado suficientemente, o *Agogô-Pet*, cujo nome também tem referência na cultura negra e religiosa. O agogô é um idiofone de origem Yorùbá formado por campanas de ferro, normalmente duas ou três que costuma ser utilizado em rituais tradicionais.

Querida utilizar uma forma textural que reconheço como formadora da música Yorùbá da qual tenho contato, mas criando a partir de uma improvisação. Na música tradicional Yorùbá é comum o uso ostinatos rítmicos de vários instrumentos sobrepostos, formando uma malha rítmica complexa, essa malha faz os elementos se fundirem de tal modo que não se reconhece o emissor de cada ostinato.

Assim como na música *Dono da Chave*, eu escolhi um andamento e improvisei células rítmicas até, durante o improviso, sentir que a célula que estava manipulando poderia se estabilizar em um ostinato. Assim que eu definia um ostinato eu parava de improvisar para gravá-lo por alguns minutos e usá-lo de base para o próximo improviso. Com esse método gravei dois ostinatos com o *Agogô-Pet* e dois com a *Tampa de Máquina de Lavar* conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

¹⁴ Vídeo de referência no qual lembrei de ter ouvido o canto na minha infância, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9nQbLEABzG4> link visitado em 01/12/2017.

APÊNDICE 1.24 - Faixa 24 - [Agogô-Pet ostinato 1](#)

APÊNDICE 1.25 - Faixa 25 - [Agogô-Pet ostinato 2](#)

APÊNDICE 1.26 - Faixa 26 - [Tampa de Máquina de Lavar ostinato 1](#)

APÊNDICE 1.27 - Faixa 27 - [Tampa de Máquina de Lavar ostinato 2](#)

APÊNDICE 1.28 - Faixa 28 - [Textura Rítmica Final](#)

O efeito do ostinato 2 foi escolhido como recurso de mixagem para que os timbres não se confundissem. O ritmo do tambor foi utilizado no instrumento *Tambor de Fita* conforme é possível verificar no *APÊNDICE 1* deste trabalho:

APÊNDICE 1.29 - Faixa 29 - [Tambor de Fita Tambor Xonipado](#)

Esse conjunto forma para mim a representação da batalha ritualística em busca do autoconhecimento expresso através da saudação a *Ogum* com referência na textura rítmica da cultura Yorùbá.

Ouvindo o resultado final achei que ainda necessitava de um momento introdutório que representasse o ritual e de um momento final de conclusão dessa busca de autoconhecimento e busquei a solução para isso nos conhecimentos que adquiri durante meu convívio com o universo da música Yorùbá apresentada pelo músico nigeriano Ìdòwú Akínrúli com o qual convivo nos grupos ÌBEJÌ e Ò, s, é, è, túrá Africa'njazz. Neste grupo tive a oportunidade de presenciar momentos ritualísticos feitos antes de todas as apresentações. Esses momentos são feitos com um tambor chamado "Dùndún", conhecido no ocidente como *Talking Drum*, através da uso do tambor e sua variação de afinação imitando a fala Yorùbá, as rezas são feitas pela fala do tambor:

"O iorubá é um idioma tonal(...). Dependendo da entonação uma palavra de grafia igual pode ter vários significados. A função do acento colocado acima das letras é exatamente indicar o tom." (ALMEIDA, 2006 p. 144)

É esta acentuação que dá sentido às palavras, com entoações grave médio e agudo. Yorùbá, Yo = nota média, rù = nota grave e bá = nota aguda, e desse modo representada pela afinação dos tambores. Com a intenção de representar elementos que se assemelham a recordação que tenho destas rezas feitas por Idowu no momento inicial da música, eu utilizo o tambor de fita com variações de afinação imitando um tambor Dùndún. Além desse elemento eu acrescentei ruídos

sonoros e vozes que me remetem a sensação ritualística, como gemidos e respiração profunda.

Como finalização utilizo uma música incidental chamada "Alguém me avisou" de Dona Ivone Lara e Hermínio Bello de Carvalho, a letra da música representa para mim alguém que chega em algum lugar e deve respeitar onde chegou.

Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho. (2x)

Alguém me avisou pra eu pisar nesse chão devagarinho. (2x)

Esse respeito dialoga com a ideia de alguém se descobrindo, se conhecendo, e tomando esse espaço que lhe compete com cautela e cuidado, até poder estar à vontade no ambiente novo. A segunda estrofe da música não foi utilizada, e a terceira estrofe foi guardado para o início da próxima música com a intenção de representar a posse de si mesmo após o ritual de encontro:

Foram me chamar

Eu estou aqui, o que é que há

A gravação dessas vozes foi feita por três pessoas separadamente e os resultados foram sobrepostos sem preocupação com tonalidade e divisão rítmica. Para que isso ocorresse de forma livre pedi que um amigo gravasse (Daniel Rosa) e à sua mãe (Dejamira Rosa) cantando separadamente as estrofes e me mandasse por whatsapp, sem nenhuma audição da base. A minha voz foi gravada sem utilizar as vozes recebidas como referência.

10.5 - AGORA EU TÔ AQUI

Essa música representa o final de uma etapa vivida, que foi trilhada a partir de indagações. É onde eu consegui chegar com as meu conhecimento de hoje. Ao mesmo tempo representa uma mensagem para quem possa ter ouvido e tido uma audição menos agradável da experiência sonora, dizendo: – *Eu estou aqui, o que é que há?*

É a única composição do disco a ter guitarra-elétrica e sua criação foi focado na sensação vivida durante o processo de construção de ferramentas de improvisação não-idiomática a partir da lutheria experimental. Assim como o afastamento do meu instrumento de origem para dar espaço a essa reflexão foi pertinente para o desenvolvimento da pesquisa, penso que também é interessante a tentativa de fazer o uso destas novas ferramentas adquiridas no meu instrumento guitarra-elétrica, confrontando as indagações iniciais e motivações.

Seguindo a partir dessas reflexões, começo com a montagem do que já tenho de elementos para utilizar na composição. Pensei em utilizar a frase da terceira estrofe da música *Alguém me chamou* com mais algum elemento sonoro que ainda lembrasse algo ritualístico da música anterior. Escolhi a *Sineta* como esse elemento. Esse objeto, para o batuque, é um acessório sagrado que é utilizado na sessão para chamar os orixás (divindades). E tocado na frente do *Congá*, local onde ficam as estátuas dos santos, quando se vai saudar e fazer pedidos. A sineta também é tocada na casa do Bará, pequena casa vermelha onde fica a estátua do santo e suas oferendas em frente a casa principal onde são realizados os rituais. Desse modo ter a sineta aqui representaria ritualisticamente a saudação ao Bará no final do "Disco" e também uma chamada dos orixás para que tragam forças criativas para o uso da guitarra nesse ambiente.

Não queria deixar de dar atenção ao caráter improvisatório na criação, não precisava escolher um instrumento específico para começar pois já tinha explorado todos durante as composições anteriores. Então com o mesmo método de começar improvisando sobre o metrônomo, eu escolhi um andamento e o *Tambor de Fita* para iniciar.

A composição já tinha a voz da entrada e a sineta, assim, iniciei as improvisações ouvindo esse elemento e tentando seguir o improviso com algo que servisse de continuidade para essa introdução, o que durou algumas tentativas. O material rítmico foi gravado sem contar compassos ou minutos, até achar que era suficiente sem um critério definido. Durante a gravação improvisei variações do ritmo e dinâmica livremente, me preocupando apenas em voltar para algo parecido com o ritmo inicial em alguns momentos.

Após o *Tambor de Fita* com função rítmica, pensei que precisava criar alguma base textural antes de acrescentar a guitarra. Internamente estava sentindo medo de gravar a guitarra por ainda não me sentir à vontade de tocar nesse ambiente, sentia vontade de estipular um harmonia ou tema melódico, ou seja, retornar para um ambiente mais tradicional onde me sentia mais confortável. Pensava que se tivesse alguma textura anterior que não fosse tão formal, teria menos espaço para pensar algo idiomático na guitarra. Gravei então dois canais com o *Tambor de Fita* com timbres mais texturas, bastantes delays e reverbers.

Após isso, acreditei que estava com a base pronta para gravar a guitarra. Comecei a primeira tentativa com um timbre mais comum, apenas com delay e reverber, pensando que deveria me comportar tocando guitarra como se estivesse com qualquer um dos outros instrumentos. A sensação enquanto gravava é que não tinha espaço para gravar guitarra, como se já houvessem muitos elementos gravados, mas mesmo assim gravei até o final para poder ouvir. A minha percepção ouvindo a gravação era que eu não deixava espaço enquanto tocava, estava tocando o tempo todo e não estava ouvindo o que já havia gravado, não estava dialogando.

Pensei em mudar o timbre da guitarra, procurando algum que me obrigasse a tocar menos, como uma distorção *Bitcrusher*. Este efeito é bem barulhento e com timbre agressivo, desse modo não seria possível tocar o tempo todo. Deixei os canais do *Tambor de Fita* texturais mutados e voltei a tentar gravar. Tocando guitarra com o *Bitcrusher* eu sentia vontade de improvisar com elementos mais percussivos, gostei e gravei uma vez dessa forma.

Ainda com o *Tambor de Fita* textural mutado, gravei a segunda guitarra com um timbre que tivesse menos controle do resultado, lembrando do procedimento de aleatoriedade adotado na música *Domando o Pensamento*. A escolha desse timbre não foi muito consciente, foi resultado alguns teste de parâmetros prontos disponíveis no software Logic X. No efeito escolhido o som não é emitido no momento em que se toca mas, sim, alguns milisegundos depois com um delay invertido. Isso fazia com que durante a improvisação fosse difícil prever o resultado pois a frase musical soava muito diferente da tocada. Apesar de ser um tipo de efeito que não costumo utilizar quando toco guitarra, nesse contexto achei o resultado bem próximo do que buscava. Gravei mais alguns takes com esse efeito para escolher.

Nesse momento já tinha um grande número de materiais armazenado, e achei que antes de continuar precisava editar e escolher o que ficaria e o que seria descartado. Peguei todo o material, escutei e recortei os momentos que me interessava em utilizar. Ajustei um pouco a mixagem de volumes para poder ter uma noção de como soava no conjunto e se faltava algo a ser gravado. Achei que apesar de texturalmente cheio, ainda faltava algum elemento.

Pensei em utilizar novamente o timbre mais comum de guitarra sobre esta base já mais estruturada, não com a ideia de modificar o ambiente, mas com a ideia

de imaginar a possibilidade de me ver como um instrumentista após passar por este processo de laboratório de improvisação. O que eu poderia tocar nesse contexto que respeitasse o trânsito de elementos criativos provenientes das minhas vivências mas também respeitasse o ambiente onde está acontecendo esta improvisação? Eu buscava algo que somasse ao ambiente e não que tivesse o objetivo de mudá-lo. Utilizei essa guitarra para terminar a composição em conjunto com alguns efeitos e uma repetição da estrofe cantada na introdução, reiterando a ideia e saudando Bará no último momento da música.

11. CONCLUSÃO

A conclusão de um trabalho de investigação artística é o encerramento de um ciclo, ou seja, a finalização do período onde as indagações foram feitas e os experimentos testados. Mesmo havendo um produto final chamado *Disco* proveniente dos experimentos, a atenção maior aqui é dada ao processo e ao desenvolvimento de cada etapa do processo. Esse encerramento não demonstra o esgotamento das possibilidades, e nem uma conclusão final analítica do material gerado, mas uma escolha arbitrária de encerrar um ciclo e apresentar uma fotografia desse período.

Para Costa "a livre improvisação só é enquanto processo" (Costa, 2013 p. 37), desse modo, durante este trabalho procurei me focar na descrição dos processos elaborados pelo improvisador durante as criações e do ambiente criado para a prática dessa improvisação. Muito da percepção se modifica com o afastamento e com a cristalização dos improvisos em peças musicais gravadas. As peças improvisadas não são mais um processo e a audição destas peças pelo ouvinte não contempla a apreciação do processo. Esse fato não diminui em nada a obra, apenas muda a percepção de quem faz, de quem ouve e de quem analisa. Por essa razão eu não analiso o resultado final das obras, apenas descrevo os processos e as percepções durante a criação.

A observação durante a pesquisa a partir auto-etnográfica com foco no processo do fazer iluminado pelo método de investigação artística, me trouxe novas capacidades de análise que são de fundamental importância para meu crescimento pessoal. Penso que a sistematização da observação do fazer artístico trouxe maior clareza quanto ao meu processo de criação além de ampliá-lo, sentindo que a criatividade era estimulada a cada imersão reflexiva potencializando o processo de criação.

Seguramente o resultado desse trabalho contribui com a ampliação da minha capacidade reflexiva e criativa, expandindo a percepção acerca de qualquer material musical que possa vir a produzir. Essa expansão não provoca uma mudança de postura e afastamento do idiomatismo, mas a vivência de um conjunto de ferramentas e procedimentos da livre improvisação abertos aos atravessamentos entre vários idiomas musicais e a geração de um ambiente híbrido fruto do jogo em fluxo das vivências pessoais de cada músico. Depois desse trabalho vejo uma mudança na minha capacidade de percepção do diálogo musical em um ambiente de improvisação, a partir da possibilidade de lidar com materiais musicais que anteriormente não faziam parte da minha prática musical.

12. PERSPECTIVAS

A partir de um convite de Diego Berquó, músico e professor de percussão, no momento estou desenvolvendo um projeto em trio: guitarra, baixo e bateria, no qual tocamos minhas composições de uma maneira mais parecida com essa sonoridade híbrida que se apresentou ao final deste trabalho e acredito que ela está em constante renovação. Acredito que os aprendizados, transformações e informações obtidos durante o processo dessa pesquisa contribuem para o desenvolvimento do trabalho em trio que poderá ser ouvido no início do próximo ano quando gravaremos um álbum com composições inéditas. Pretendo também lançar digitalmente o conjunto de composições “Disco” presente nesse projeto de graduação como um álbum autoral.

No âmbito acadêmico estou elaborando um projeto de mestrado ainda na linha da Improvisação Livre com o intuito de continuar o aprofundamento nesta área de estudo ampliando cada vez mais meus conhecimentos.

13. REFERENCIAL TEÓRICO

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. Cultura Iorubá: costumes e tradições / Maria Inez Couto de Almeida, Ifatosin. – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BONVINI, Emilio. Textos Oraís e Textura Oral. A Tradição Oral. Belo Horizonte: FAE / UFMG, 2006. p. 5-11.

COSTA, R. L. M. . A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida. Anais do Simpemus 3 - Simpósio de pesquisa em música 2006. Curitiba: Editora do departamento de artes da UFPR, 2006. p. 150-157.

COSTA, R. L. M. . A livre improvisação e a filosofia de Gilles Deleuze. Per Musi (UFMG) , v. 26, p. 60-66, 2012.

COSTA, R. L. M.. A livre Improvisação enquanto operação de individuação. Artefilosofia, Ouro Preto, n.15. dezembro de 2013. p. 34-45.

COSTA, R. L. M. ; IAZZETTA, Fernando ; VILLAVICENCIO, C. . Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação in Keller, D., Quaranta, D. & Sigal, R., (eds.) (2013). Special Volume Sonic Ideas: Musical Creativity (Volume Especial Sonic Ideas: Criatividade Musical), Vol. 10. Morelia, Michoacán: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - CMMAS. Sonic Ideas , v. 10, p. 120, 2013.

COSTA, R. L. M. . A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. Música Hodie , v. 15, p. 119-131, 2015.

FALLEIROS, Manuel. Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação. Tese de doutorado - Escola de Comunicações e Artes - USP. 2012.

FINNEGAN, RUTH. Literatura Oral e Oralidade Escrita. A Tradição Oral. Belo Horizonte: Fae/UFMG, 2006. p. 63-102.

FERREIRA, Karin Segalla. O significado Musical: Expectativas. O gosto da Musica. 9º Encontro Internacional de Música e Mídia. 2013. p. 114-128.

LÉVI-STRAUSS, C. O pensamento selvagem, Campinas: Papyrus, 1989. p. 32-49.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal* v. 2, n. 1. p. 69-94. 2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <http://invariantic.blogspot.com.es/> Acesso em: 21 - out - 2017.

MACHADO, João Carlos. Do ritimifiqueitor ao remiquistifiqueitor: trânsitos entre a materialidade e a imaterialidade. Tese de doutorado. UFRGS. Porto Alegre, 2012.

OBICI, GIULIANO. Gambiarra e Experimentalismo Sonoro. Tese de doutorado, USP. São Paulo, 2014

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, 11, 2005, p. 197-207.

SCHIFFLER, Michele Freire. 2017. Literatura, Oratura e Oralidade na Performance do Tempo. *REVELL* ISSN: 2179-4456 v.2, nº 16 - Literatura e Oralidade

SCHIPPER, Mineke. Literatura Oral e Oralidade Escrita. *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. p. 12-26.

ZANATTA, Luciano. 2015. *REV. TULHA, RIBEIRÃO PRETO*, v. 1, n. 2, p. 343-360, jul.-dez. 2015

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro. 2004

14. APÊNDICE 1 - PRÁTICA NO ATELIÊ

O material deste apêndice está disponível no pendrive em anexo e nos hyperlink em cada ítem que facilitam a visualização em plataformas digitais.

APÊNDICE 1.1 Faixa 1	Agogô-Pet garrafa 1
APÊNDICE 1.2 Faixa 2	Agogô-Pet garrafa 2
APÊNDICE 1.3 Faixa 3	Tambor de Fita 1 teste 1
APÊNDICE 1.4 Faixa 4	Tambor de Fita 1 teste 2
APÊNDICE 1.5 Faixa 5	Tambor de Fita 1 teste 3
APÊNDICE 1.6 Faixa 6	Tambor de Fita 2 - Samba
APÊNDICE 1.7 Faixa 7	Tambor de Fita 2 - Textura
APÊNDICE 1.8 Faixa 8	Improviso
APÊNDICE 1.9 Faixa 9	Silêncio
APÊNDICE 1.10 Faixa 10	Tampa de máquina de lavar baquetas 1
APÊNDICE 1.11 Faixa 11	Tampa de máquina de lavar baquetas 2
APÊNDICE 1.12 Faixa 12	Tampa de máquina de lavar corrente
APÊNDICE 1.13 Faixa 13	Peça improvisação livre
APÊNDICE 1.14 Faixa 14	Exemplo 1
APÊNDICE 1.15 Faixa 15	Exemplo 2
APÊNDICE 1.16 Faixa 16	Peça improvisação Livre 1
APÊNDICE 1.17 Faixa 17	Peça improvisação Livre 2
APÊNDICE 1.18 Faixa 18	Take 1
APÊNDICE 1.19 Faixa 19	Take 2
APÊNDICE 1.20 Faixa 20	Take 3
APÊNDICE 1.21 Faixa 21	Pandeiro sem efeito
APÊNDICE 1.22 Faixa 22	Pandeiro com efeito
APÊNDICE 1.23 Faixa 23	Dono da chave
APÊNDICE 1.24 Faixa 24	Agogô-Pet ostinato 1
APÊNDICE 1.25 Faixa 25	Agogô-Pet ostinato 2
APÊNDICE 1.26 Faixa 26	Tampa de Máquina de Lavar ostinato 1
APÊNDICE 1.27 Faixa 27	Tampa de Máquina de Lavar ostinato 2
APÊNDICE 1.28 Faixa 28	Textura Rítmica Final
APÊNDICE 1.29 Faixa 29	Tambor de Fita Tambor Xonipado

15. APÊNDICE 2 - DISCO

O material deste apêndice está disponível no pendrive em anexo e nos hyperlinks em cada ítem que facilitam a visualização em plataformas digitais.

APÊNDICE 2.1Faixa 1	<u>Silêncio</u>
APÊNDICE 2.2Faixa 2	<u>Domando o Pensamento</u>
APÊNDICE 2.3Faixa 3	<u>O dono da Chave</u>
APÊNDICE 2.4Faixa 4	<u>De onde eu vim</u>
APÊNDICE 2.5Faixa 5	<u>Agora estou aqui</u>