

> MÚSICA EXPERIMENTAL, TÉCNICAS ESTENDIDAS E PRÁTICAS CRIATIVAS COMO FERRAMENTAS DECOLONIAIS: UM RELATO DE VÁRIAS TORÇÕES E TENSÕES*

MARCELLO MESSINA

> Universidade Federal da Paraíba

CARLOS MARIO GÓMEZ MEJÍA

> Universidade Federal da Paraíba

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

> Universidade Federal do Acre

CARLOS EDUARDO DA SILVA

> Universidade Federal do Acre

ARTHUR JOSÉ DE SOUZA MARTINS

> Universidade Federal do Acre

RESUMO >

Conjugar a teoria decolonial com práticas musicais no campo do que é geralmente significado como “música contemporânea” ou “experimental” não é tarefa fácil. Na introdução ao artigo, apresentamos o problema da ação ambivalente do significante “modernidade”, ou seja, um sinônimo de libertação para estéticas musicais envolvidas na experimentação, e um sinônimo de colonialidade para a teoria decolonial. A partir desta contradição fundamental e dos paradoxos que brotam dela, apresentamos os nossos esforços ao longo de dois eixos principais: um eixo performático, preocupado com aspetos práticos e teóricos das técnicas estendidas; e um eixo criativo, envolvido na atividade da composição. Finalmente, indicamos uma forma de síntese dos dois eixos nas nossas atividades improvisativas, junto ao Grupo de Improvisação Livre (G.I.L.), e refletimos sobre a irredutibilidade das contradições envolvidas nas nossas ações.

PALAVRAS-CHAVE >

Decolonialidade; Música Contemporânea; Modernidade; Improvisação; Técnicas Estendidas.

* APRESENTAÇÃO EM VÍDEO DISPONÍVEL EM: [HTTPS://YOUTU.BE/_LoO7UsZ400](https://youtu.be/_LoO7UsZ400)

> MÚSICA EXPERIMENTAL, TÉCNICAS ESTENDIDAS E PRÁTICAS CRIATIVAS COMO FERRAMENTAS DECOLONIAIS: UM RELATO DE VÁRIAS TORÇÕES E TENSÕES

MARCELLO MESSINA

> marcello@ccta.ufpb.br

Doutor em Composição Musical pela University of Leeds
Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade da Paraíba

CARLOS MARIO GÓMEZ MEJÍA

> cmgarun1@gmail.com

Mestre em Performance Musical e Doutorando
em Musicologia Universidade Federal da Paraíba

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

> leonardofeichas@hotmail.com

Doutorando em Música pela Universidade Nova de Lisboa e pela
Universidade Estadual de Campinas
Professor Adjunto da Licenciatura em Música da
Universidade Federal do Acre

CARLOS EDUARDO DA SILVA

> eduardo.soul3@gmail.com

Mestrando em Educação pela Universidade Federal do Acre
Professor Substituto de Educação Musical
da Universidade Federal do Acre

ARTHUR JOSÉ DE SOUZA MARTINS

> miudarthur@gmail.com

Graduando em Música pela Universidade Federal do Acre

1 Introdução

Conjugar a teoria decolonial com as nossas práticas musicais enquanto intérpretes, compositores e teóricos não é tarefa fácil, já que costumamos adscrever a maio-

ria das nossas atividades nesse campo ao que é normalmente qualificado através de adjetivos, tais como “contemporânea”, “experimental”, “nova”, etc.

Em um dia qualquer das nossas pesquisas, podemos, por exemplo, assimilar noções sobre uma “nova organização do mundo sonoro” (BOULEZ, 2012 [1951], p. 39), ou sobre “novos métodos” composicionais a serem “descobertos” (CAGE, 2011 [1937]). Ainda podemos, lendo os escritos de Karlheinz Stockhausen, aprender que ele, em 1979, dizia ter realizado “uma nova fórmula musical europeia, uma fórmula ligada à revolução das nossas consciências”: uma fórmula, ainda segundo Stockhausen (1985, p. 5-6), baseada em “novas leis do som”¹ e em uma “nova maneira de escutar a música”².

Como músicos “contemporâneos”, ou “experimentais”, somos propensos, e provavelmente obrigados, a fundamentar nossas produções intelectuais a partir de conceitos como o “novo”, o “moderno”, a “descoberta”, o “progresso”, etc. A “nostalgia do futuro”³ (NONO, 2007), ou seja, a impaciência na realização dos porvindouros eventos utópicos que inspiram nossas produções, informa as nossas aspirações artísticas e acadêmicas, assim como o alcance da condição de “homem músico autenticamente moderno” (NONO, 2014 [1983], p. 153), que Nono assinava a Helmut Lachenmann. Nos empolgamos em descobrir, ainda através dos escritos de Luigi Nono, que o material dessa “nova organização do mundo sonoro” traz consigo a promessa política e social do “derrube de estruturas já existentes, para dar lugar a novas estruturas em desenvolvimento” (NONO, 2014 [1959], p. 30). Enfim, concordamos com ele sobre o fato de que é “o momento do começo de uma concepção moderna do teatro musical” (NONO, 2014 [1961], p. 65).

Em outro dia qualquer, porém, aconteceu que, motivados pelas mesmas, idênticas ideias de emancipação que norteavam Nono e os outros, nos deparamos com os trabalhos de Enrique Dussel e Walter Mignolo, entre outros. Nestes trabalhos, as mesmas noções de “novo”, “moderno”, “descoberta”, “progresso”, eram tratadas com conotações negativas, como heranças de uma persistente lógica colonial, chamada, por estes acadêmicos, de “colonialidade do saber” (LANDER, 2005). Neste contexto, a mesma “modernidade”, rumo à qual muitos dos esforços do nosso fazer musical são endereçados, é desmascarada como “justificativa de uma práxis irracional de violência” (DUSSEL, 2005, p. 30). A “descoberta” de novos territórios musicais se assemelha preocupante-

1 “nuove leggi del suono”

2 “un nuovo modo di ascoltare musica”

3 “la nostalgia del futuro”

mente, ainda citando Dussel, com o “encobrimento do Outro” que a “descoberta” do continente no qual moramos atualmente desencadeia (DUSSEL, 1993):

Chamo “descobrimento”, como nova figura posterior à “invenção”, a experiência também contemplativa, aventura explorativa e até científica de conhecer “o novo”, que a partir de uma “experiência” resistente e teimosa (que se afirma contra toda a tradição) exige que se rompa com a representação do “mundo europeu” como uma das “Três Partes” da Terra. Ao descobrir uma “Quarta parte” (desde a “quarta península” asiática) ocorre uma auto-interpretação diferente da própria Europa. A Europa provinciana e renascentista, mediterrânea, se transforma na Europa “centro” do mundo: na Europa “moderna” (DUSSEL, 1993, pp. 32-33).

Por um lado, estamos cientes de que fazer música não é exatamente a mesma coisa que conquistar e pilhar um continente inteiro. Por outro lado, percebemos sem dúvida que os nossos princípios poéticos e estéticos são inevitavelmente comprometidos com uma lógica eurocêntrica, e que não é à toa que, de certa forma, os significantes utilizados pelo colonizador e aqueles usados pelo compositor/executor/teórico de música “contemporânea” ou “experimental” coincidem.

Claramente, é importante reiterar que tanto a nossa paixão pela decolonialidade, quanto o nosso comprometimento com o fazer música “contemporânea” ou “experimental”, são inspirados por uma necessidade de romper com os habituais paradigmas coercitivos do saber, uma necessidade que, em ambos os casos, pode ser adscrita ao que Mignolo chama de “desobediência epistêmica” (2009).

Contudo, certamente existe, nessa desobediência epistêmica do fazer música “experimental” e “contemporânea”, uma tendência a reconfirmar a centralidade da Europa, exatamente na contramão da necessidade, exposta por Mignolo, de se “desencadear” dos protocolos eurocêntricos de produção do conhecimento (2009). Voltando às citações reportadas acima, já na preocupação de Stockhausen de demarcar a sua “nova fórmula musical” como “europeia”, e de comissionar a ela “a revolução das nossas consciências” é possível perceber concretamente esse eurocentrismo. Procurando novamente a ajuda de Dussel, poderíamos responder a Stockhausen que

Dar uma definição “europeia” da Modernidade – como faz Habermas⁴, por exemplo – é não entender que a Modernidade *da Europa* torna todas as outras culturas “periferia” sua. Trata-se de chegar a uma definição “mundial” da Modernidade (na qual o Outro da Europa será negado e obrigado a seguir um processo de “modernização”, que não é o mesmo que Modernidade). (DUSSEL, 1993, p. 33).

⁴ Para Habermas, a ideia de modernidade é intrinsecamente interligada à ideia de Europa, cf. Habermas (1981).

Contra nós poderia ser argumentado que escolhemos talvez um recorte muito restrito de referências explicativas sobre a música “contemporânea”: Boulez, Cage, Stockhausen e Nono estavam entre os compositores que se reuniam na cidade de Darmstadt, na Alemanha, para os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*. Embora aquilo que consideramos referência mundial nesse campo vá bem além de Darmstadt, a tendência a ter um número restrito de centros e grupos hegemônicos, reunidos geralmente entre a Europa centro-ocidental e a América do Norte, permanece. Falamos assim de escolas de Viena, Nova Iorque, e por aí vai. O sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, ao criticar esse fenômeno de concentração artificial dos lugares de produção de pensamento, fala expressamente de “egopolítica do conhecimento” ocidental, a qual, segundo ele,

permitiu ao homem ocidental (esta referência ao sexo masculino é usada intencionalmente) representar o seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, bem como dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularístico e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade (GROSFOGUEL, 2008, p. 120)

O paradoxo da “egopolítica do conhecimento”, aqui, é que Darmstadt, um pequeno centro industrial da Alemanha centro-ocidental, uma cidadezinha de 150 mil habitantes, é muito mais imaginável como referência universal do que os lugares que norteiam os nossos interesses de pesquisadores e as nossas trajetórias humanas. Falamos de lugares de imensa importância, tais como a Amazônia, os Andes, a costa atlântica do continente sul-americano, e até mesmo de realidades mediterrâneas como a Sicília e o Sul da Itália – lugares, esses últimos, incluídos só condicionalmente e provisoriamente na construção ego-política do dito Ocidente (MESSINA; DI SOMMA, 2017, pp. 281-284).

Logo, nos encontramos presos dentro de um dilema sério: como músicos, nós participamos de práticas, estéticas, poéticas, e recortes teóricos que de certa forma desfazem os nossos mesmos esforços no sentido de promover e contribuir a pensamentos e comportamentos decoloniais. Em outras palavras, não podemos evitar imaginar uma conjunção entre essas duas áreas teóricas e programáticas sem pensar em uma série de tensões, torções e lacerações comprometendo tanto as nossas trajetórias artísticas e acadêmicas, quanto, conseqüentemente, as nossas vidas pessoais.

É dentro dessas lacerações que temos, aos poucos, retalhado espaços produtivos, nos articulando ao interno de um grupo de pesquisa mais abrangente, chamado de “Música e Decolonialidade”⁵. Dentro do grupo, que trabalha tanto com músicas

⁵ Fazem parte do grupo, além dos autores deste texto, outros pesquisadores mais ativos no campo da música

“eruditas” quanto com músicas “populares” e “folclóricas”, temos enfrentado em várias ocasiões esse mesmo dilema, que se manifesta também no paradoxo de expor o legado colonial implicado no eixo do “erudito”, do “experimental” e do “contemporâneo”, enquanto tentamos ocupar espaços estratégicos dentro da mesma área.

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas das propostas que têm caracterizado os nossos estudos nesta direção. Na primeira seção, trabalharemos a proposta do uso das técnicas estendidas como uma ferramenta decolonial no ensino. Na segunda seção, consideraremos opções vinculadas a atividades composicionais e improvisativas.

2 Técnicas estendidas

Marcello Messina: “No compasso 24, os primeiros violinos deveriam executar um *scratch*”. Alunos(as): “O que é isso?”. Leonardo Vieira Feichas: “Toquem o efeito da porteira”.⁶

O debate sobre modernidade e colonialidade é extremamente relevante quando falamos em técnicas estendidas. Toffolo (2010), por exemplo, afirma que definir as técnicas estendidas é uma questão problemática, já que elas são de uma natureza evolutiva e que, portanto, as suas definições e demarcações podem mudar dependendo da abordagem ou do momento histórico. De acordo com Ray (2011), talvez o ponto mais conflitante na definição das técnicas estendidas seja determinar se elas são técnicas inovadoras pelas novas formas de executar um instrumento, por utilizar um instrumento num contexto novo, ou se são “técnicas tradicionais que evoluíram até se transformarem em uma nova técnica” (RAY, 2011, p. 2). Rosa (2014, p. 17) oferece uma definição próxima à de Ray, segundo a qual as técnicas estendidas podem ser entendidas de duas maneiras, como: “elementos inovadores ou como elementos tradicionais em contextos diferenciados”. Nesses relatos, termos como “inovação” e “evolutiva” colidem com significantes como “tradicionais”, e as técnicas estendidas anunciam sempre a chegada da “nova técnica”.

Padovani e Ferraz (2011), por outro lado, igualam o termo “técnicas estendidas” ao de “técnica não-usual” e apresentam a seguinte definição: “maneira de tocar

“popular”: Letícia Porto Ribeiro, Teresa Di Somma, Jairo de Araújo Souza, entre outros. Em abril de 2020 foi aberto um registro do grupo no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, e o grupo passou a contar com a colaboração de pesquisadores da Universidade Federal da Paraíba, tais como Valério Fiel da Costa, Eurides de Souza Santos, Luis Ricardo Silva Queiroz e Micas Orlando Silambo entre outros.

⁶ Conversa entre os autores, 2017. A menção à porteira é uma referência à peça *A porteira da fazenda*, prelúdio de número 14 da coleção de 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só (1933) de Flausino Valle, onde se faz uso abundante da técnica do *scratch* (cf. FEICHAS, 2012).

ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11). Os autores fazem referência à aplicação desta definição no momento atual afirmando que podemos considerar as técnicas estendidas como: “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p.11). Além de atenuar sabidamente termos que reproduzem a obsessão do moderno, relativizando o caráter aparentemente “novo” da inovação, Padovani e Ferraz conseguem, nessa referência ao “período clássico-romântico”, mostrar de que maneira é construída a ideia social de música “erudita”.

Outrossim, complementando as teses de Padovani e Ferraz, nós queremos revistar criticamente o fato de que as técnicas estendidas não são simplesmente imaginadas como práticas circunscritas a uma determinada cronologia, a uma espécie de eterno futuro que se contrapõe ao passado: além de “pertencer” a determinados momentos na dimensão temporal, as técnicas estendidas “pertencem” também a determinados lugares. Sempre parafraseando o pensamento de Grosfoguel, a tensão entre a “universalidade” da cidadezinha provinciana da Alemanha (com as suas ramificações) e as nossas realidades “particularísticas” entra novamente em jogo.

Ao redor das narrativas sobre técnicas estendidas, na nossa visão, está um eurocentrismo entrincheirado, que vê o vanguardismo e a experimentação como prerrogativas europeias, norte-americanas ou genericamente “ocidentais”. A epígrafe que abre esta seção serve justamente para ilustrar o contínuo deslocamento ao qual nossas práticas composicionais, performáticas e educativas são forçadas: na nossa conversa, a palavra inglesa *scratch* é tida inicialmente como referente universal e autoevidente de uma técnica, cuja realização, porém, já é possível a partir de experiências e materiais mais próximos em termos culturais e geográficos. Neste caso, o referente mais próximo é o prelúdio *A porteira da fazenda* de Flausino Valle, caracterizado, entre outras coisas, por essa mesma técnica estendida, obtida, conforme manuscritos inéditos do compositor, calcando “o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que lhe obtém imprimindo-lhe certa aspereza” (VALLE *apud* FEICHAS, 2012, p. 33).

Aqui o uso da técnica estendida por Valle não visa obter, de forma abstrata, um som áspero e estridente, mas sim se propõe a evocar, através do som do instrumento, a materialidade sonora de um objeto existente. Esse atributo, outrossim, não é ocasional no trabalho de Valle, mas é sim um traço sistemático da sua obra, especialmente no que diz respeito aos 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, a ponto

de alguns de nós nos referirmos às técnicas estendidas de Valle como “sons biofônicos” (FEICHAS et al., 2017, p. 363-365).

Ora, voltando à disputa entre o *scratch* e a *porteira* da epígrafe, consideramos o fato que Valle escreveu *A porteira da fazenda* em 1933 e concluiu os 26 Prelúdios na década de 1940. A partir disso tentamos, nos nossos esforços atuais (MESSINA, FEICHAS, RIBEIRO, 2019), questionar ou redimensionar a efetiva inovatividade de formulações técnico-estéticas mais recentes, mas muito mais relevantes em termos de impacto internacional, como, por exemplo, o conceito de Música Concreta Instrumental, introduzido pelo compositor alemão Helmut Lachenmann no final da década de 1960.

O trabalho de Lachenmann, como apontado por Ribeiro e Ferraz, utiliza as técnicas estendidas de maneira que “os sons obtidos por tais técnicas são item primordial na estrutura da obra” (2017, p. 2) e que, diante de “uma hipotética exclusão destes sons da obra [...], tal ação inviabilizaria a existência” da obra mesma (2017, p. 2). Sem ressalva, é possível dizer o mesmo sobre a utilização das técnicas estendidas no trabalho de Flausino Valle (FEICHAS, 2012), a tal ponto que – apenas considerando o caso de *A porteira da fazenda* – aqui as técnicas estendidas reproduzem o mesmo material alusivo-evocativo do título, e, como atestado pela conversa citada na epígrafe, tornam-se metonímia da mesma peça.

Ora, sem querer minimizar o extraordinário trabalho de Lachenmann e nem alegar que ele pôde chegar a “plagiar” Valle, o que nos interessa é o contraste impressionante entre a alta visibilidade da revolução estética de Lachenmann e a baixíssima visibilidade do trabalho extremamente inovativo de Valle. Novamente, não podemos considerar este contraste sem pensar na assimetria dos respectivos lugares de fala desses dois compositores e sem pensar novamente na “ego-política do conhecimento” eurocentrado e supostamente universal, como denunciado por Grosfoguel. Em outras palavras, repensar e reformular a maneira de tocar e escrever para instrumentos é possível sim, mas apenas quando se pertence ao dito Ocidente: caso um “mineiro caipira” como Valle consiga fazer a mesma coisa 50 anos antes do seu *alter ego* alemão, o destino é o obívio e o esquecimento.

Também dessa maneira, a colonialidade leva ao epistemicídio, que é definido por Boaventura de Sousa Santos (1998) como “o processo político-cultural através do qual se mata ou destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subordinados, como meio para manter ou aprofundar essa subordinação” (SANTOS 1998, p. 208). Assim, o genocídio dos povos originários da América era acompanhado pelo epistemicídio dos seus conhecimentos ancestrais por parte dos europeus (SANTOS, 1998), o que

levou as sociedades atuais a perder a capacidade de incluir diferentes visões do mundo que abranjem múltiplos grupos sociais e não só uma elite dominante. Aplicando este conceito na área de música no Brasil, Queiroz (2017a; 2017b) afirma que os saberes musicais foram vítimas de múltiplos epistemicídios desde a colonização até hoje.

Nesse sentido, é útil reconhecer que a situação reportada na epígrafe, em que alunos e alunas de cordas aprendem a tocar o *scratch* – uma técnica estendida “universal” – a partir do gesto da *porteira*, é insólito e devido às particulares circunstâncias em que as nossas trajetórias de pesquisa e ensino se desenvolveram. O cenário mais comum contemplaria a aprendizagem do *scratch* só a partir de um cânon eurocentrado de peças “experimentais”. Em outras palavras, o cenário mais comum, baseado no *habitus* conservatorial e universitário, contempla sempre o epistemicídio como ato já realizado, terminado e até esquecido.

Encontramo-nos assim no ato constante de ter que importar inovação na forma de “novas” técnicas estendidas e “novos” paradigmas estéticos, assim como “novas” teorias sobre as nossas identidades sociais e culturais (cf. PELÚCIO, 2014), do mesmo jeito em que importamos produtos tecnológicos, serviços financeiros e informáticos, e até chocolate.

A partir dessas contradições, uma parte do nosso grupo de pesquisa⁷ tem se preocupado com a busca pela formulação de uma aplicação da teoria decolonial ao ensino das cordas e, em particular, do contrabaixo acústico. Coerentemente com o paradoxo exposto acima – ou seja, a necessidade de ocupar espaços decoloniais dentro do eixo do “erudito” e do “experimental” enquanto, ao mesmo tempo, denunciemos o legado colonial da mesma área –, observamos que a discussão em torno da decolonialidade no ensino musical tem se dado sobre mudanças curriculares, como a abertura de cursos para instrumentos de caráter não erudito e os cursos com foco em músicas populares. Em sentido contrário, a discussão sobre como aplicar a decolonialidade dentro de espaços e práticas de música “erudita” é incipiente: uma exceção sendo, por exemplo, o trabalho de Daumas (2017).

Novamente, os nossos esforços nesse sentido têm privilegiado o uso das técnicas estendidas, baseando-nos, no caso, nos trabalhos ilustrativos de Rosa (2014) e posteriormente de Paziani (2017). Outrossim, a experiência paralela, citada acima, sobre Flausino Valle e Helmut Lachenmann, tem fornecido uma resposta exauriente e contundente a um dos nossos principais questionamentos iniciais: *mas se as técnicas*

⁷ Trata-se de um trabalho doutoral em andamento, conduzido por Carlos Gómez sob a orientação de Marcello Messina.

estendidas são um produto da tradição musical europeia, então, por que fazer uma proposta decolonial baseada nelas? Bem, a nossa resposta desafia a mesma ideia de que as técnicas estendidas sejam, de fato, “um produto da tradição musical europeia”, e visa desenterrar genealogias interruptas, epistemicídios, e invisibilizações das várias *porteiras* excogitadas nas diversas periferias do mundo.

O nosso questionamento inicial se fundamentava em uma narrativa difusa sobre a evolução da arte no dito Ocidente, segundo a qual as técnicas estendidas tomaram relevância a partir da segunda metade do século XX, num contexto onde a linguagem musical chegou a níveis de “eficiência” tão altos, que a tornaram ininteligíveis para a grande maioria das pessoas. Assim, se deu um divórcio entre o grande público de “leigos” e os músicos experimentais (cf. BABBITT, 1958). A produtividade e a pertinência dessa narrativa não escondem a sua pretensão de universalidade, quando, em outros lugares e contextos, experimentações análogas podiam até existir fora dessa separação abrupta entre músicos e leigos (cf. KELLER et al., 2020).

Mesmo assim, justamente a partir dessa narrativa de pertença à tradição musical europeia, é que as técnicas estendidas podem servir de ponte entre o *habitus* conservatorial, dominador do ensino musical institucionalizado, e uma abertura na forma de nos relacionarmos com a música na sociedade. A nível institucional, o ensino de técnicas estendidas pode ser sustentado justamente com o argumento de promover as linguagens musicais (europeias e ocidentais) do século XX, e isto dificilmente geraria grandes conflitos no mundo acadêmico, permitindo sua aplicação em diferentes espaços educativos como projetos sociais, conservatórios e cursos de graduação, algo que já vem acontecendo.

A nível “prático”, podemos ao contrário manter um olhar decolonial sobre o uso de técnicas estendidas, desenterrando genealogias e descobertas periféricas, e oferecendo um processo de ensino que rompe com o *habitus* conservatorial de várias maneiras: dando a oportunidade de interagir, de forma *aberta*, com linguagens musicais diferentes daquela da música “erudita”, e que, como exemplificado por Rosa (2014) e Paziani (2017), não precisam ser de origem europeia e podem fazer parte do cotidiano dos estudantes; focando na experiência da performance ao invés da leitura de partituras; focando no som como meio expressivo e não na abstração simbólica da nota musical, redimensionando assim a prática hegemônica do *solfejo*; evitando desenvolver o virtuosismo do aluno, e sim, processos criativos executáveis desde o início do aprendizado;

⁸ Devido às formas abertas utilizadas neste tipo de prática, a partitura é só uma guia e não uma verdade absoluta.

destruindo o “mito” da música “erudita”, liberando a mente dos alunos para procurar as expressões musicais da sua afinidade e sem preconceitos.

3 Práticas criativas

O fulcro mais importante da crítica, citada acima, da “ego-política do conhecimento”, avançada por Ramón Grosfoguel, é a questão da falsa objetividade vendida a partir da produção acadêmica eurocentrada. Para o autor,

na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico--racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (GROSFOGUEL, 2008, p. 119).

Ora, acontece que o estudo acadêmico da música, por ser sempre escrutinado no que diz respeito à sua legitimidade, encontra-se extremamente ansioso com o alcance dessa fictícia objetividade (cf. NATTIEZ, 2005). Ademais, dentro do perenemente vigiado estudo da música, o que é ainda mais suspeito, mais vigiado, e, portanto, mais ansioso de segurar um espaço legítimo dentro do olimpo da produção científica, é a produção de pesquisa sobre e através da atividade da composição ou, mais em geral, da criação musical, que cabe no campo mais amplo da prática como pesquisa (cf. REDHEAD, 2012).

Dentro desse cenário, já caótico e problemático em si, há várias tentativas de deslegitimar ulteriormente a composição/criação musical enquanto atividade acadêmica, mediante declarações altissonantes sobre a suposta não-pertença da mesma no campo da “pesquisa” (HELLAWELL, 2014; CROFT, 2015).

Diante dessas inquietações, temos externado a nossa posição em outras ocasiões:

a universidade, como locus de reprodução de discursos de poder globais e nacionais, impõe e instrumentaliza conceitos como “pesquisa”, “método científico”, “contribuição ao conhecimento” precisamente para utilizá-los como parâmetros de controle e repressão sobre a atividade de professores, pesquisadores e estudantes universitários. Nesse sentido, a prática como pesquisa

pode assumir o papel de atividade contra-simbólica que combata e questione os discursos institucionais da academia (MESSINA, 2016, p. 2).

Este papel de atividade contra-simbólica pode ser subsumido, por um lado, ao já mencionado conceito de “desobediência epistêmica” formulado por Walter D. Mignolo, ou seja, a rejeição de categorias impostas por consciências eurocêntricas como parâmetros ontológicos e epistemológicos universais, no processo ininterrupto de dominação colonial e neocolonial (MIGNOLO, 2009). Por outro lado, em empreender essa rebelião epistêmica contra a academia, utilizaremos verossimilmente categorias suspeitas, que dialogam muito provavelmente com os mesmos conceitos impregnados de colonialidade – conceitos como “novo”, “moderno”, “descoberta”, “progresso” – vistos acima em referência aos compositores darmstadtianos. Aliás, o nosso confronto com os autores europeus e norte-americanos da “contemporânea” é – como visto acima em referência às técnicas estendidas – inevitável, inscrito a priori na nossa mesma pretensão de ocupar estrategicamente espaços acadêmicos com a composição. Como, então, conciliar a nossa desobediência epistêmica decolonial com a nossa passagem quase forçada pelos centros coloniais da produção de pensamento?

Frente a inquietações análogas, a autora Larissa Pelúcio entrevê um “prazer carnibal” em fagocitar pensamentos europeus e norte-americanos e reinventá-los a partir da “nossa experiência marginal” (PELÚCIO, 2014, s.p.). Às vezes, temos utilizado produtivamente essa justificativa de Pelúcio, que está fundamentada no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1928). Porém, devemos reconhecer que essa invocação da antropofagia é altamente problemática, já que, de acordo com Maria Thereza Alves (2018, p. 34), o texto de Andrade “legitima a apropriação das culturas indígenas e negras pela elite europeia”:

Essa apropriação atua em defesa de uma ideia “brasileira” de autenticidade da mesma elite europeia que exige na sua lógica e prática o desaparecimento físico dos povos nativos originais para que esse novo e especial “Brasil” possa permanecer incontestável e inquestionável. A premissa é que eles estão canibalizando a arte europeia como “nativos” e usando os seus impulsos “brasileiros” para canibalizar e, em seguida, melhorar a arte europeia [...] a fascinação contínua dos euro-brasileiros com o canibalismo pode, talvez, ser um reconhecimento subconsciente do genocídio cometido no Brasil contra a população nativa (ALVES, 2018, p. 34-35).

Descartamos assim o trocadilho semântico da antropofagia, que, além de constituir, como dito acima por Alves, uma fascinação das elites euro-descendentes e um reconhecimento simbólico da violência genocida cometida pelos mesmos europeus,

deriva também de fantasias perversas que retratam os indígenas brasileiros como perpetradores de práticas de canibalismo, criando hoje em dia inúmeros prejuízos e preconceitos contra indígenas nas escolas e em outros lugares de socialização (cf. KOLKER, 2012, p. 143; CARNEIRO, 2017, p. 28). Sem esse trocadilho a disposição das nossas consciências, o único caminho é assumir a contradição profunda implicada nos nossos esforços de conciliar a desobediência epistêmica da prática como pesquisa com a “obediência epistêmica” da composição inspirada nos preceitos estéticos dos grandes nomes da música gringa “experimental” e “contemporânea”.

Assim, sem o conforto de poder chamar em causa a antropofagia, continuamos na prática contraditória e lacerante do estudo e da admiração dos compositores europeus, no contexto de uma tentativa intelectual de nos desencadear da pressão epistêmica da Europa. Os nossos encontros com o trabalho de Hans-Joaquim Koellreutter⁹ têm se concentrado exatamente nessas contradições, ou seja, no imenso potencial emancipatório das formas e dos materiais propostos na sua obra, contra o seu inegável papel de enésimo portador europeu de conhecimento, verdades e progresso. Outrossim, temos refletido sobre a substancial irrelevância da disputa entre Koellreutter e Camargo Guarnieri, ou seja, entre dodecafonismo e nacionalismo, que é desencadeada a partir da mesma atuação de Koellreutter e da sua fundação do Grupo Musica Viva¹⁰: na nossa visão, dodecafonismo e nacionalismo são apenas as duas faces oposta da mesma moeda eurocêntrica e colonial. Em outras palavras, aqui estamos em presença de mais dois euro-brasileiros, Guarnieri e Koellreutter, “duas eminentes figuras formadoras da mentalidade musical brasileira, um de origem siciliana outro alemã, forjando os caminhos da composição no Brasil como dois polos que se aproximam e se afastam” (PICCHI; SOUZA, 2018, pp. 370-371). Ambos esses polos fazem parte de sistemas simbólicos/ideológicos inventados na Europa e impostos ao mundo como degraus sucessivos de uma modernidade global que é sempre funcional a agendas coloniais (DUSSEL, 2005; SISKIND, 2014).

Ora, o potencial emancipatório do trabalho de Koellreutter, mesmo dentro dessas contradições, não tem deixado de nos inspirar. A peça *Destempos* (2017), escrita por Carlos Eduardo da Silva, se baseia na formulação pessoal de Koellreutter do conceito de “composição planimétrica”, a partir da peça *Wu-li* (KOELLREUTTER, 1990), ou seja:

uma maneira específica de ordenar música estruturalista, em que unidades estruturais ou gestaltes substituem melodia, harmonia, tempos fortes e fracos,

⁹ Nos referimos em particular a um TCC de Carlos Eduardo da Silva (2018), orientado por Marcello Mesina.

¹⁰ Sobre a altercação entre Camargo Guarnieri e Koellreutter, cf., por exemplo, Picchi e Souza (2018). Sobre o Grupo Música Viva, cf. Kater (2001).

temas e desenvolvimento. É a realização de um plano temporal (fundo), tomado isoladamente ou em relação a outros, pelo levantamento de ocorrências sonoras e musicais. Sua estética é uma estética relativista do impreciso e paradoxal (KOELLREUTTER, 1990, p. 204).

Como Wu-li (1990), *Destempos* está organizada em uma partitura gráfica que serve de guia para a improvisação dos intérpretes/coautores, que se orientam por caminhos aleatórios ao longo de uma planimetria com diagramas dispostos nesse caminho (Figura 1).

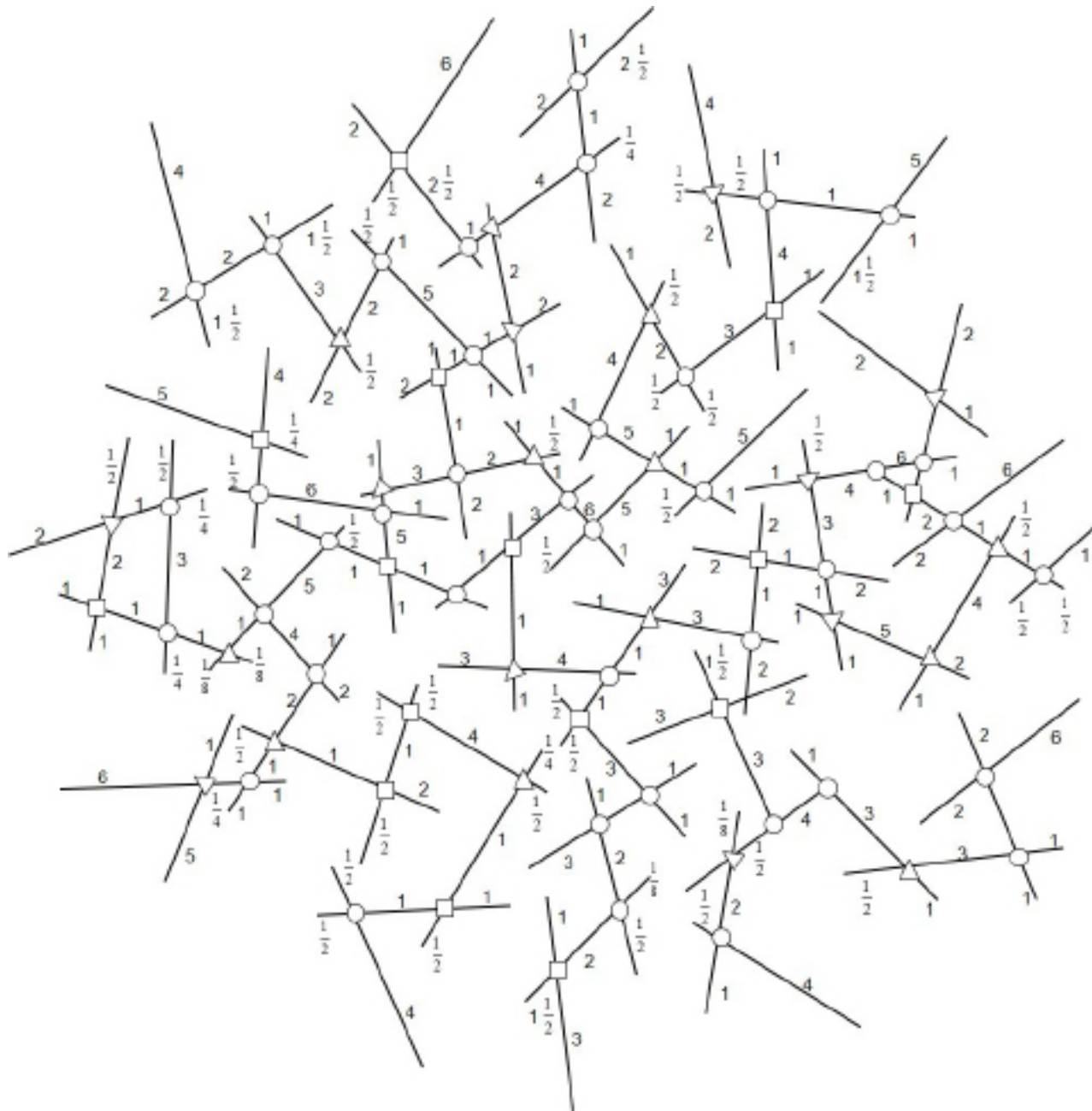


Figura 1 – Destempos, de Carlos Eduardo da Silva (2018, p. 44).

A forma e a instrumentação são abertas, fazendo com que os intérpretes, que assumem o papel de coautores da peça, possam escolher a ordem dos movimentos e fonte sonora para a execução. Assim como em *Wu-li*, “o dualismo compositor/intérprete-ouvinte deixa de existir, pois intérprete e ouvinte tornam-se co-compositores, complementando e completando o processo de composição” (KOELLREUTTER, 1990, p. 203).

Dentro dessa perspectiva, os intérpretes têm que ter uma relação com a estética musical proposta por *Destempos*, que envolve a libertação do tempo medido, livre da métrica racional, da duração definida e determinada, assim, o sentido da realização musical será menos rígido, mais contemplativo, e requererá uma vivência de relações emocionais das ocorrências musicais. Ademais, em *Destempos*, como em *Wu-li*, existe uma ênfase em proporcionar caminhos relativos, imprecisos e contraditórios.

A emulação do trabalho de Koellreutter é aqui pensada em termos de desconstrução de práticas habituais, eurocêntricas e colonizadoras. Esse esforço não é baseado tanto na fase dodecafônica do compositor, mas sim nos desdobramentos sucessivos da sua estética, e no seu papel de figura que se torna periférica na sua naturalização como brasileiro, que transita por outras periferias globais¹¹, e que no panorama da música “erudita” e “experimental” centradas na Europa e no Norte América, pode ser significada só entre os inúmeros *marginalia* latino-americanos (cf. BESSA, 2006). Tudo isso não significa deixar de considerar o privilégio do compositor enquanto alemão e euro-brasileiro, mas sim complexificar a leitura da sua figura, contemplando novamente as tensões e torções que caracterizam o nosso trabalho neste sentido.

Diferentemente da planimetria em diagramas de Koellreutter, que oferece caminhos em rotas circulares, *Destempos* foi pensada como um mapa aberto, cheio de interseções e becos sem saídas, labiríntico e, ao mesmo tempo, esticado e projetado em inúmeras direções externas. A peça pode ser interpretada por um solista ou mesmo por uma formação aberta, de um número indefinido de executores. De forma preferencial, mas não obrigatória, os executores entram e, no final, saem de *Destempos* através de glissandos e crescendos nas pontas do mapa. A proposta da peça *Destempos* não traz consigo indicações sobre o comportamento dos intérpretes no palco: mesmo assim, performances corporais e elementos cênicos podem ser integrados pelos intérpretes.

Exatamente como *Wu-li*, *Destempos* requer dos intérpretes o foco na expressão musical dos gestos e não nas suas características quantitativas; visa proporcionar a libertação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, ou seja, amarrado às

11 Sobre as estadias de Koellreutter no Japão e na Índia, cf. Amadio (1999).

quantificações incorporadas na notação da música “erudita” europeia; enfim, celebra e evidencia a assimetria como traço fundador da sua substância. Todos esses elementos não oferecem nenhuma descontinuidade prática em respeito ao trabalho original de Koellreutter: o que muda aqui é a maneira em que essas características são pensadas para invocar a ruptura das genealogias e cronologias fundamentadas na colonialidade, dos “mitos da modernidade” à disposição da pilhagem (DUSSEL, 2005), dos regimes de invisibilização das desigualdades impostas a partir de demarcações sociais como raça, gênero, classe, cultura, etnia, etc.

Não se busca, como Koellreutter em *Wu-li*, uma “nova estética da música” a partir de uma “nova imagem do mundo” (KOELLREUTTER, 1990, p. 204). Pretende-se, ao contrário, desenterrar e reapropriar-se em função decolonial de detalhes escondidos, histórias silenciadas, genealogias interrompidas. Como discutido acima, o intenso diálogo com o trabalho de um sujeito, descritível como alemão ou euro-brasileiro, não deve ser enquadrado como ato antropofágico no sentido dado por Pelúcio (2014) inspirada em Andrade (1928), mas sim como ato de reapropriação, redistribuição e reutilização subalterna e subversiva de saberes e soluções estéticas.

Palavras Finais: O Agir Sonoro

O agir sonoro / Praticado como resposta / Um experimentar-a-ação / Capaz de motivar a / busca pela preservação / da subjetividade do ser, / Disponível ao disposto / A sentir o não falar, / Chave que abre / as correntes do agradável, / Ferramenta de ação / Não verbal, / Onde o subalterno periférico, / Incorporado de si, / Entra em contato e / Comunica / Outras realidades / Sonoras¹²

Destempos foi estreada em outubro de 2017 durante o I Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte (GELLNORTE), evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, em Rio Branco (AC). O trabalho foi apresentado de forma oral, com o tema “*Destempos*: rumo a uma música descolonizadora” e, em seguida, a peça foi executada com o apoio de músicos convidados, integrantes do Grupo de Improvisação Livre (G.I.L.): entre eles, Deivid de Menezes Bezerra, Jairo de Araújo Souza, João Veras, Carlos Eduardo da Silva e Marcello Messina.

O G.I.L. – cuja formação inclui, entre outros, Arthur José de Souza Martins, João Paulo de Souza Araújo, Daniel Lima, Carlos Alberto Benjamin Tupinambá e

¹² Poema inédito de Arthur José de Souza Martins, escrito propositalmente para este trabalho.

Dyonnatan Silva Costa, boa parte dos quais costumam participar como pesquisadores do Grupo Música e Decolonialidade – tem-se configurado quase como complemento prático e operacional dos estudos teóricos do grupo de pesquisa. As sessões musicais em espaços devorados pela incúria, ou no meio da floresta, ou ainda em estúdios caseiros e improvisados, têm proporcionado a possibilidade de uma ação prática ao lado da atuação intelectual e acadêmica.¹³

Através das sessões musicais organizados junto ao G.I.L., temos minimizado e anulado a distância entre momentos de reflexão performática e momentos de composição. Contra a obsessão do novo e o medo da tradição e do clichê, nas sessões musicais “são incorporadas as experiências prévias de cada músico, sem a estigmatização de estilos ou requisitos de formas” (MARTINS; ARAÚJO, 2016).

Dentro do G.I.L., o agir sonoro tem funcionado como instigador de debates, antes e depois das sessões. Parte das nossas inquietações tem se relacionado com o teor ambivalente e vulnerável da criação livre, que coexiste com as imensas possibilidades emancipatórias implicadas na atuação do grupo. Parte dos questionamentos e das preocupações, emersas a partir dos debates, têm sido reformulados em textos, providos ou não de ambições líricas:

Sem a prática de automutilação do agir, como abrir as chaves do cativeiro, que mantém vigiada a liberdade através dos sistemas dominantes de significação? Pode o subalterno tocar? Como evidenciar um agir sonoro, que está fundamentado em realidades extramusicais? Como dialogar sonoramente em conjunto, sem que a voz do meu instrumento silencie o direito de expressão do outro – o mesmo outro que figura como um nutriente indispensável na manutenção do fluxo sonoro, fornecendo energia ao organismo de ação manifestado de forma intuitiva, visando o improvável, praticando sintonias, ressonância e dissonâncias, capaz de refletir no fazer musical de cada um, a soma das frentes de ação sonora, fundamentadas na união pela semelhança, ao invés da separação pela diferença?¹⁴

Os questionamentos formulados pelo G.I.L. não estão lá apenas para receberem respostas. Certamente, ao lado dessas questões fundamentais, podemos elencar outros problemas importantes. Por exemplo, é essencial notar que a presença feminina tem sido quase inexistente, desde o início das nossas atividades, com as importantes exceções das participações esporádicas de Mara Santos, Joana Dias, e especialmente Jehnny Lima. Esta falta de participação feminina caracteriza também a autoria coletiva deste artigo, e isso só pode confirmar o caráter não apenas colonial, mas também patriarcal

¹³ Um exemplo da produção do G.I.L. está disponível neste link: <<https://youtu.be/mCukJcPaJBO>>. Acesso em: 07 de maio de 2020.

¹⁴ Prosa inédita de Arthur José de Souza Martins, escrita a partir dos nossos debates.

(cf. REDHEAD, 2015) da música “erudita”, “contemporânea”, “experimental”, e por aí vai, além de evidenciar a nossa total responsabilidade frente a essa falta.

Enfim, isso ressalta ainda mais o caminho de contradições, incongruências e lacerações que caracteriza as nossas atividades em campos declaradamente antipódicos. Embora o G.I.L., de alguma forma, solucione através do agir sonoro algumas das contradições que caracterizam os nossos esforços de pesquisadores, os debates trazem outras questões, complicando ulteriormente o cenário. Mesmo assim, o agir sonoro, com o seu complemento de debates e discussões, fornece uma dimensão programática que faz com que os nossos esforços de pesquisa sejam algo mais do que um simples exercício teórico, coerentemente com as inquietações de Mignolo (2009). Novamente, é somente nesse percurso contraditório e irresolvido que se pode traçar o nosso caminho.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Thereza. Colonialismo no Brasil desde 1500... Muiiraquitã, vol. 6, n. 1, pp. 26-40.

AMADIO, Ligia. Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal. Dissertação de mestrado. Curso de mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, SP, 1999.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropofágico”. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> acesso em 10 de janeiro, 2019

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010. Disponível em: <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-1/rbm23-1-04.pdf>. Acesso em 02 de Janeiro. 2019.

BOULEZ, Pierre. Schönberg está morto. In: ASSIS, Paulo de (org.) *Pierre Boulez: Escritos Seletos*. Porto: Casa da Música, 2012 [1951], pp. 37-44.

CAGE, John. O futuro da música: Credo. Trad. ZEYTOUNLIAN, Willian; BOGOSSIAN, Gabriel, 2011 [1937]. Disponível em <http://cagechancechange.blogspot.com/2011/03/o-futuro-da-musica-credo.html>, acesso em 28 de fevereiro, 2019

CARNEIRO, Michael George Costa. Espaço, singularidades e memória Guarani Mbyá. Gramma, 2017.

CROFT, J. Composition is not research. *Tempo*, vol. 69, n. 272, p. 6-11, 2015.

DAUMAS, Daniel. Descolonizando a banda de música: epistemologia, tradição e práxis sonora. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música* n. 19. p. 20-37. 2017.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In LANDER, Edgardo (org.) *A*

colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas

latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 25-34.

DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do Outro (a origem do mito da modernidade). Petrópolis: Vozes, 1993.

FEICHAS, Leonardo Vieira; KELLER, Damián; SILVA, Carlos Eduardo; SILVA, Marxson Henrique. Sons biofônicos e criação musical: Estudo exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos. In SIMA 2017: Anais do VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia, Boa Vista (RR): Editora da UFRR, 2017, pp. 363-374.

FEICHAS, Leonardo Vieira. O Papel do Instrumentista na Performance Musical: um estudo sobre o “Prelúdio 14– A Porteira da Fazenda” de Flausino Valle. Ensaio: Revista Cultural do Conservatório de Tatuí, março/abril 2012, n.73, pp. 32-35.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista crítica de ciências sociais, 2008, n. 80, pp. 115-147.

HABERMAS, Jürgen. Modernity versus postmodernity. Trad. BEN-HABIB, Seyla. New German Critique, 1981, n. 22, pp. 3-14.

HELLAWELL, Piers. Treating Composers as Researchers is Bonkers, Standpoint, maio 2014, disponível em <http://standpointmag.co.uk/critique-may-14-treating-composers-as-researchers-bonkerspiers-hellawell> acesso em 26 de fevereiro, 2019.

KATER, Carlos Elias. Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KELLER, Damián, MESSINA, Marcello, SILVA, Carlos Eduardo, FEICHAS, Leonardo Vieira (2020). Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa: Estudo Exploratório com Emulações Instrumentais. Journal of Digital Media and Interaction, 2020, no prelo.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Wu-li: um ensaio de música experimental. Estudos Avançados, 1990, vol. 4, n. 10, pp. 203-208.

KOLKER, Diana. Mediadores Culturais Indígenas: Aproximações com Ensino em Artes na Ação Educativa do Projeto Séculos Indígenas no Brasil. Seminário Nacional de Arte e Educação, 2012, 23: P. 139-144.

LANDER, Edgardo (Org), A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

MARTINS, Arthur José de Souza; ARAÚJO, João Paulo de Souza. Sessões Musicais: Um Mergulho na Improvisação Livre. Anais do Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, n. 1, 2016.

MESSINA, Marcello. A mattanza: criação musical, estratificações de significação, relações de poder e codificação da violência. Anais do Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, n. 1, 2016.

MESSINA, Marcello; DI SOMMA, Teresa. Ocidente. In: Uwa'kürü - dicionário analítico: vol. 2, Rio Branco: Nepan Editora, p. 272-286, 2017.

MESSINA, Marcello; FEICHAS, Leonardo Vieira; RIBEIRO, Leticia Porto. Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-normative Bias of New Music Genealogies. II Congresso MUSAM: En, Desde, y Hacia las Américas. Migraciones Musicales: Comunidades Transnacionales, Historia Oral y Memoria Cultural. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 24-25 de outubro de 2019.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. *Theory, Culture & Society*, v. 26, n. 7-8, p. 159-181, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, 2005, vol. 11, pp. 5-18.

NONO, Luigi. *La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986*. Milano: Il saggiatore, 2007.

NONO, Luigi. Luigi Nono: Escritos e Entrevistas. Org. ASSIS, Paulo de. Porto: Casa da Música, 2014, pp. 150-153.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Música Hodie*, vol. 11, n. 2, p. 11-25, 2011.

PAZIANI, Danilo Ribeiro. O Ensino coletivo de contrabaixo acústico: a vivência de processos criativos com alunos do Projeto Guri/Ribeirão Preto e a ideia de experiência de Jorge Larrosa. Dissertação, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151995>. Acesso em 14 de Janeiro, 2019.

PELÚCIO, L. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? In *Revista Periódicus*, vol. 1, n. 1, 2014, pp. 68-91.

PICCHI, Achille; DE SOUZA, Iracele Vera Livero. Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois polos. *DAPesquisa*, 2018, v. 7, n. 9, pp. 366-379.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicidíós musicais. *InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicidíós musicais e exclusões. *Revista da Abem*, Londrina, v.25, n.39, p. 132-159, jul.dez. 2017

RAY, Sonia. Editorial. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, 2011.

REDHEAD, Lauren. Is Composition Research?, 17 de janeiro, 2012, disponível em http://web-log.laurenredhead.eu/post/16023387444/is-composition-research#disqus_thread, acesso em 15 de fevereiro, 2019.

REDHEAD, Lauren. “New music” as patriarchal category. In HAWORTH, Catherine; COLTON, Lisa (orgs.) *Gender, Age and Musical Creativity*. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 171-184.

RIBEIRO, Guilherme; FERRAZ, Silvio. Guero: música concreta instrumental e direcionalidade na peça-estudo para piano de Helmut Lachenmann. *Revista Vórtex*, vol. 5, n. 1, 2017.

ROSA, Alexandre Silva. *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. ISBN 9788568334287 Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/113733>. acesso em 10 de Janeiro, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *La globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*. ILSA, universidad nacional de Colombia. 1998, Bogota

SILVA, Carlos Eduardo. *Estética Modernista, Crítica Decolonial e Criação Musical: Hans Joachim Koellreutter, Enrique Dussel e a minha Prática Compositiva; Trabalho de Conclusão de Curso; (Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Acre; Orientador: Marcello Messina*. 2018.

SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan desires: global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Intervista sul genio musicale*. Org. TANNENBAUM, Mya. Bari: Laterza, 1985.

TOFFOLO, Rael. *Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., Florianópolis, 2010. p. 1280 - 1285.

Experimental Music, Extended Techniques and Creative Practices as Decolonial Instruments: an account of various torsions and tensions

Abstract: Combining decolonial theory with musical practices in the sphere of what is generally described as “contemporary” or “experimental” music is no easy task. In the introduction to this article, we problematize the ambivalent action of the signifier “modernity”: that is, a synonym of liberation in the context of musical aesthetics involved in experimentation, and a synonym of coloniality in the context of decolonial theory. Based on this fundamental contradiction and on the paradoxes that arise from it, we present our efforts along two main axes: a performance axis, concerned with practical and theoretical aspects of the extended techniques; and a creative axis, involved in the activity of composition. Finally, we indicate a way of synthesizing the two axes in our improvisation activities, together with the Grupo de Improvisação Livre (G.I.L.), and we reflect on the irreducibility of the contradictions involved in our actions.

Keywords: Decoloniality; Contemporary music; Modernity; Improvisation; Extended techniques.

Recebido em 28 de fevereiro de 2019

Aprovado em 01 de fevereiro de 2020