

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/381855583>

Por poéticas decoloniais na música contemporânea: Contradições, apontamentos e perspectivas

Article in *Musica Theorica* · July 2024

DOI: 10.52930/mt.v9i1.271

CITATIONS

0

READS

15

2 authors:



[Vinicius Cesar](#)

State University of Campinas (UNICAMP)

14 PUBLICATIONS 2 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



[Pedro Yugo Sano Mani](#)

State University of Campinas (UNICAMP)

9 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Por poéticas decoloniais na música contemporânea: contradições, apontamentos e perspectivas

*Towards Decolonial Poetics in Contemporary Music: Contradictions,
Notes, and Perspectives*

Vinícius Cesar de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Pedro Yugo Sano Mani
Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Em meio às repercussões dos processos históricos de colonização, os conceitos de colonialidade e modernidade exercem profunda influência nas construções coletivas e individuais. Apesar da transformação destes processos em diferentes manifestações, a colonialidade persiste como uma força latente de dominação capaz de moldar o pensamento coletivo em múltiplas camadas. Consequentemente, a prática musical como componente dessas camadas incorpora seus paradigmas, afetando a escuta, a educação e até mesmo o imaginário sonoro e musical. Este texto busca propor discussões no contexto da música contemporânea, investigando como o fenômeno da colonialidade sublinha as práticas composicionais. Paralelamente, aborda a busca de caminhos decoloniais e, ao mesmo tempo, problematiza a ideia de soluções fechadas e definitivas. Para tal, elucidamos os conceitos de colonização, colonialidade, decolonialidade e modernidade, contextualizando-os no domínio das práticas musicais. Posteriormente, avaliamos possíveis caminhos decoloniais e as contradições que surgem quando adotamos esta postura na criação musical, com exemplos específicos do cenário da música contemporânea e de nossas próprias composições musicais¹.

Palavras-chave: decolonialidade; música contemporânea; escuta; modernidade; processos criativos.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Esta consideração se aplica às pesquisas de ambos os autores.



Abstract: Amid the repercussions of historical colonization processes, the concepts of coloniality and modernity exert a deep influence over collective and individual constructs. Despite transforming these processes into different manifestations, coloniality persists as a latent force of domination capable of shaping collective thought at multiple layers. Consequently, musical practice as a component of these layers incorporates their paradigms, affecting listening, education, and even sound and music imaginary. This text seeks to propose discussions within the context of contemporary music, delving into how the phenomenon of coloniality underscores compositional practices. In parallel, it addresses the search for decolonial ways while simultaneously problematizing the idea of closed and definitive solutions. So that, we elucidate the concepts of colonization, coloniality, decoloniality, and modernity, contextualizing them within the domain of musical practices. Subsequently, we evaluate possible decolonial ways and the contradictions that arise when we adopt this posture in music creation through specific examples from contemporary music scenarios and our musical compositions.

Keywords: decoloniality; contemporary music; listening; modernity; creative processes.

* * *

1. Introdução

Colonialismo e *colonialidade* são processos de dominação que fundamentalmente apresentam similaridades, mas que podem divergir em aspectos específicos. O colonialismo é um modelo de dominação política e econômica que coloca a soberania de um povo sob o poder de outro povo. Já a colonialidade se manifesta enquanto padrão de poder que emerge do colonialismo, mas que extrapola as relações formais de poder entre dois povos ou nações. É uma relação de dominação que se reflete no conhecimento, na autoridade, no trabalho e nas relações intersubjetivas que se articulam por meio do mercado capitalista e da ideia de “raça” (Maldonado-Torres 2007, p. 131).

Contudo, a colonialidade não é simplesmente o resultado ou um corpo residual das relações deixadas pelo processo colonial. Em nosso caso ela surge a partir de um contexto histórico-social bem específico que se dá pela conquista das Américas. Segundo Aníbal Quijano, há dois eixos de poder que passaram a operar e a definir esse modelo espaço-temporal que se convencionou chamar de América: (1) a manifestação das diferenças entre conquistadores e conquistados no conceito de “raça”, que colocava certos povos ou nações em uma situação naturalizada de subalternidade em relação a outros; (2) instalação de uma nova organização de controle do trabalho e de seus meios a partir de uma articulação — que se baseia no capital e no mercado mundial — de todas as estruturas

historicamente conhecidas de escravidão, servidão, produção mercantil independente e reciprocidade (Quijano 2000, p. 533). Logo, conforme apontado no dossiê *Música enquanto prática decolonial* (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 11–12), por mais que em certos contextos o colonialismo não mais vigore, a colonialidade permanece e observamos uma colonialidade do saber – repertórios difundidos, metodologias, sistemas de notação, etc.

De fato, o processo que levou à colonização das Américas impactou não somente as relações políticas, econômicas e socioculturais em território americano. Suas estruturas forneceram um modelo de poder, que serviu como fundamento para a concepção da identidade moderna de forma geral. Tal identidade se manteve inevitavelmente ligada ao capitalismo e às relações de dominação concebidas em torno da ideia de “raça”. Este padrão de poder se tornou o núcleo de toda a vivência e experiência moderna (Nassif 2021).

A *modernidade*, expressa como uma consequência do pensamento renascentista/iluminista europeu, não seria viável sem a colonialidade, uma vez que ela se mostra um ponto fundamental na concepção dos discursos modernos (Maldonado-Torres 2007, p. 132). A noção de modernidade começa a ser construída a partir do momento em que a Europa se afirma como centro de uma história mundial inaugurada por ela mesma. Dessa forma, o “mito da modernidade” é construído através de um pensamento que coloca sua própria cultura como superior e mais desenvolvida em relação à cultura do Outro — considerada inferior, não civilizada, bárbara e imbuída de uma imaturidade intelectual. Assim, a dominação que é exercida sobre o Outro é vista como processo de emancipação, civilização, desenvolvimento e modernização do “bárbaro”. No presente texto esta lógica será esmiuçada pelo viés das relações estabelecidas entre o fazer musical no Brasil e as cargas históricas vinculadas à nossa herança colonial. Entretanto, enquanto observação adicional, vale apontar que, mesmo dentro do continente europeu, a ideia do Outro ainda vigora entre os países tidos como centrais e os tidos como periféricos: representações do que seriam consideradas “músicas nacionais” dos países do leste europeu eram frequentemente apresentadas, pelos países “centrais” da Europa, como músicas simples e voltadas para amadores, passando uma mensagem subjacente de que essas músicas evocavam um fazer musical mais “primitivo”. Estas representações baseiam-se, explícita ou implicitamente, num

“entendimento compartilhado do leste europeu e de sua música como incultos, simples e sem profundidade artística [artless]” (Mayes 2014, p.90).

Em suma, o “mito da modernidade” consiste em vitimar o inocente (Outro) o declarando como culpado de sua própria vitimação (Dussel 2021, p. 75). É preciso destacar que a construção do “mito da modernidade” só foi bem sucedida, tornando esse pensamento parte fundamental de um novo modelo de poder hegemônico, porque a violência e opressão foram os principais métodos utilizados neste processo. A violência física, psicológica e o apagamento de epistemologias e cosmovisões periféricas foram os grandes pilares que sustentaram a perpetuação de uma episteme euro-centralizada e de uma subserviência ao colonizador.

Sendo assim, em perspectiva à teoria *decolonial* e às ideias de colonialidade e modernidade expostas acima, abordaremos alguns aspectos relacionando *decolonialidade* e criação musical no contexto da música contemporânea. Para tanto, a partir de reflexões acerca das contradições, tensões e deslocamentos que emergem desse conflito, investigaremos inicialmente a noção de *escuta*, num sentido concreto (perceptivo) e metafórico (epistemológico). Em seguida, através de apontamentos sobre colonialidades na prática composicional, discutiremos possíveis posturas decoloniais. Sendo assim, comentaremos dois processos composicionais vivenciados pelos autores anteriormente ao contato com a teoria decolonial, contudo, já dialogando em certa medida com questões que emergem desse debate, mesmo que de forma germinal e inconsciente. É preciso destacar que tais apontamentos não são propostas, reflexões ou estratégias herméticas e definitivas — assim como não extinguem os paradoxos que surgem desse embate. São relatos de processos composicionais individuais de artistas latino-americanos pensando o próprio ato criativo sob uma ótica *decolonial*. Portanto, uma análise aprofundada dos processos composicionais envolvidos na escrita das duas peças não é o foco deste trabalho.

2. Colonialidades e as práticas musicais

As relações de colonialidade estão fortemente enraizadas nos discursos reproduzidos cotidianamente em nossa sociedade. Ainda que seja antepassada pelo colonialismo, a colonialidade o transcende. É perpetuada em materiais

didáticos, em diretrizes de legitimação acadêmicas, na cultura, no “bom senso”, na autoimagem dos povos, nas relações intersubjetivas e em diversos outros aspectos da nossa vivência moderna (Maldonado-Torres 2007, p. 131).

Um exemplo a ser observado é a academia musical na América Latina. O meio acadêmico perpetua tendências racistas no que diz respeito às práticas musicais afrodiáspóricas e indígenas (dentre outras). Uma vez que apresentam um pensamento musical que difere da prática europeia em termos de técnicas e teorias, as práticas musicais “não ocidentais” acabam sendo classificadas como inferiores. Contudo, o que de fato gera sua discriminação é estarem relacionadas a grupos racializados (Larsen; Souza; Ramirez 2020, p. 145). Somente quando as músicas desses grupos passam por um processo de apropriação e embranquecimento se tornam adequadas aos padrões musicais europeus.

Essas construções simbólicas — implantadas desde a invasão colonial em 1500 e perpetuadas até os dias de hoje —, fizeram com que a colonialidade fosse imposta com tamanha força sobre todos a ponto de sermos distanciados de outras formas de criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e experienciar música (Queiroz 2020, p. 154). De fato, a música não só no Brasil, mas como em toda a América Latina — e em outras regiões “periféricas”² do mundo — foi “fundada” por meio de um processo violento de colonização. Encontramos reminiscências disso nas grades curriculares, nos conteúdos, objetivos e abordagens metodológicas, além de outros aspectos do ensino musical formal no país. O impacto que esse processo de colonialidade teve na música opera diretamente na formação dos músicos, professores e pesquisadores, gerando assim um sistema que se retroalimenta e propaga uma prática musical elitizada.

O musicólogo Kofi Agawu mostra muito bem como esse processo afetou a música africana. A partir de observações de aspectos do tonalismo na música africana atual, do pensamento tonal africano pré-colonial e de elaborações composicionais de autores africanos, Agawu aponta o tonalismo como uma força colonizadora na África. O autor cita como exemplo icônico desse processo a exportação de hinos da Igreja Protestante à África. Para além da mensagem religiosa — que oferece um vislumbre sedutor de uma vida melhor que aguarda os fiéis no além —, esses hinos são compostos por melodias de fácil

² Neste caso, vale dizer que o “periférico” refere-se a regiões distantes dos grandes centros europeus.

assimilação, harmonizados usando acordes primários, apresentando um âmbito tonal restrito, com uma textura padronizada em quatro partes (soprano, contralto, tenor e baixo) que nenhum povo africano utilizava, além de apresentarem uma prosódia e esquema de rimas incompatíveis com as línguas e dialetos africanos. Quando traduzidos (geralmente a partir do alemão e do inglês), e “adaptados” para o consumo local, aspectos naturais do canto e da fala dos povos nativos eram ignorados (Agawu; Padovani 2021, p. 3–4).

Isso tudo mostra a violência musical que os africanos sofreram com a introdução desses hinos em seu território a partir do século XIX. Para o colonizador, os hinos eram uma ferramenta de poder e dominação sobre as populações nativas, fazendo-as falar uma linguagem que não tinham chance de dominar. Limitada e limitante, a linguagem harmônica dos hinos foi imposta, de modo que houve uma rejeição a tudo que não se encaixasse nesses padrões, tendo um efeito sedativo e mantendo-os confinados em uma prisão de tonalidade diatônica (Agawu; Padovani 2021, p. 4).

Como consequência, a submissão estética que perdurou da metade do século XIX em diante fez com que diversos aspectos das imaginações musicais africanas fossem substituídos pela imaginação musical de seus colonizadores (Agawu; Padovani 2021). Podemos imaginar processos semelhantes com as culturas indígenas colonizadas na América do Sul.

A dialética musical e o sistema de escrita europeus, tidos como formas hegemônicas de pensamento, podem ser encarados como consequência do epistemicídio (Pino; Cohon; Sanchez 2020) de outras práticas musicais. Conforme constatado por Delalande (2001, p. 32–50), o suporte de criação influencia as formas de conceber e perceber o que se cria, de modo que o pentagrama induz a uma lógica vinculada a parâmetros específicos — como a divisão das notas e figuras rítmicas.

A predominância dessa maneira de pensar a notação de eventos musicais distribuídos no tempo — que prioriza certos parâmetros sonoros como altura e ritmo, assim como suas formas de subdivisão — afeta não só a prática da música instrumental e vocal, mas adentra outras esferas do pensamento musical. É o caso da criação e do desenvolvimento de ferramentas computacionais voltadas à extração de informações sonoras/musicais. Algoritmos e técnicas de mensuração de estruturas rítmicas, ou aquelas voltadas à *beat track*, nem sempre fazem sentido quando aplicadas em músicas

nas quais a linguagem rítmica se desenvolve em torno de conceitos de tempo que não aqueles utilizados pela música ocidental europeia. Da mesma forma, algoritmos que extraem medidas relacionadas à altura, como *chroma* podem não dialogar com práticas musicais baseadas em sistemas de afinação que dividem a oitava em mais de doze partes (Cella 2020, p. 130).

Em contrapartida, existem trabalhos recentes voltados à implementação deste tipo de técnicas em práticas musicais não ocidentais, como é o caso do projeto *CompMusic*, que trabalha com abordagens computacionais para descrever gravações musicais não ocidentais, focando em cinco culturas do Magrebe, China, Turquia, e Norte e Sul da Índia (Serra 2014), e o trabalho de Cornelis *et al.* (2013) que visa analisar como abordagens de estimativa de tempo automatizadas operam no contexto da música centro-africana.

Nesse sentido, o grupo Modernidade/Colonialidade composto por pensadores latino-americanos, também vêm trabalhando na decolonialidade em diversas áreas da prática musical. A partir da resistência epistêmica proposta por este grupo, o projeto decolonial busca resgatar cosmovisões, sejam ameríndias e afrodiáspóricas, uma vez que o apagamento imperialista da pluralidade de cosmovisões, sustentado em imposições epistêmicas, apagou/deslegitimou importantes práticas e modos de produção de conhecimento (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 10).

É importante destacar que a iniciativa de se pensar práticas decoloniais em contexto musical acaba invariavelmente passando por processos de escuta. Uma vez que esta se mostra um meio relevante através do qual são exercidas diversas formas de imposição epistemológica, é preciso que saibamos apontar e identificar as diversas formas de colonialidades exercidas através da escuta. A partir de então, podemos traçar estratégias e propostas que subvertam, ao menos parcialmente, os modelos vigentes do saber musical.

3. Sobre a escuta pelo prisma colonial

Dentre as problemáticas e contradições vinculadas à decolonialidade nas práticas musicais, a questão da escuta é um ponto central a ser investigado, uma vez que reflete particularidades das configurações sociais, jurídicas, econômicas, simbólicas e culturais em que vivemos, como mostra Peter Szendy em *Listen: A History of Our Ears* (2008). Exemplificando uma destas facetas da

escuta, ele reflete sobre o “direito de ouvir” através de uma anedota do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): quando jovem, após ouvir a obra *Miserere mei, Deus*, de Gregorio Allegri (1582–1652), sendo apresentada na Capela Sistina, Mozart transcreveu de memória a peça numa folha. Acontece que essa música era propriedade da Igreja, somente podendo ser executada por seus membros e em épocas específicas. Logo, o feito do jovem compositor seria uma grande transgressão se descoberto; através da escuta, ele copiara um segredo de Roma.

Szendy evidencia no episódio uma violência dos “direitos de ouvir” [grifo dele] exercida pela Igreja que, através do cerceamento da escuta, tornava inacessível uma propriedade (Szendy 2008, p. 9–10). Esta prática fazia parte dos valores da época e, de modo análogo na contemporaneidade, as noções de direitos autorais e direitos de execução, assim como traços de uma escuta colonizada, refletem o funcionamento de nossa sociedade (cf. Szendy 2008, p. 13–34) — numa camada simbólica isto engendra noções próprias ao capitalismo, como patenteamento de ideias, propriedade privada³, etc. Já numa camada perceptiva, isto se reflete em aspectos estéticos, como certos paradigmas de “beleza”, determinadas estruturas tonais e formais recorrentes, e em elementos reforçados pelo próprio sistema de notação musical ocidental, como altura, ritmo, etc.

Tomemos como exemplo a ideia de que há uma “escuta mais correta”, conforme exemplificado por Theodor Adorno (Adorno; Barros 2011) quando cria uma tipologia de escutas musicais em que os ouvintes podem ser colocados numa ordem crescente. A classificação vai do “ouvinte despreparado” e sem bagagem musical alguma ao ouvinte “totalmente adequado”, cuja escuta estrutural é capaz de analisar e sintetizar os conteúdos musicais (Adorno; Barros 2011, p. 55–83).

Atentemos a duas características disso (Szendy 2008): 1) o que está em jogo não é apenas uma colocação sensorial/conceitual, mas também uma posição sociológica; 2) as formas de escutas serem organizadas de modo linear

³ No tocante aos direitos autorais, é curioso pensarmos agora, a título ilustrativo, no BWV 974 de Johann Sebastian Bach (1685–1750). A obra para cravo solo nada mais é do que a transcrição de um concerto para oboé, cordas e contínuo composto por Benedetto Marcello (1686–1739) – há fontes que cogitam que a obra seja do irmão deste, Alessandro Marcello (1673–1747). De toda forma, o BWV 974 consiste na transcrição de uma obra já existente, o que era uma prática corrente no período barroco.

culmina numa hierarquia, o que leva à premissa de haver uma escuta ideal. Quando Szendy, porém, argumenta que “nós não podemos dizer que a obra é o pólo objetivo da escuta, já que a história da noção de obra condiciona a história da escuta, e vice-versa” (Szendy 2008, p. 102), certos axiomas são postos em xeque.

Apesar de contextualmente distantes da tipologia de Adorno, vale também trazer dois exemplos práticos de “vozes corretas”, ilustrando um cruzamento entre colonialidade, escuta e vocalização. Marlene Schäfers (2017) relata que, no contexto de certas igrejas ligadas ao cristianismo na Coreia do Sul, diversos membros se esforçam para cantar de modo mais “limpo” — próximo da “voz cantada europeia”, evitando o canto com timbre mais “rasgado” ou “rugoso”, que remete ao canto tradicional coreano —, assim como pessoas afro-americanas são incentivadas, em certas escolas de canto dos Estados Unidos, a cantar de forma “menos negra”. Usar a voz de uma forma diferente daquela praticada em sua própria história, ou ainda tentando alterar ou mascarar suas próprias características corpóreas.

Evidenciando a colonialidade que emerge através de uma escuta instituída, é possível traçar um paralelo entre este relato e o processo de introdução dos hinos protestantes na África, tal como descrito por Agawu. Em ambas situações, a escuta exerceu um papel fundamental no processo colonizador, é através dela que ocorreu a imposição de um padrão estético e sonoro hegemônico, paralelamente à negação de construções estéticas e perceptivas das próprias culturas dominadas.

Dito isso, os exemplos expostos acima — relacionados, de um lado, à escuta, conforme exposto por Szendy e, de outro lado, à voz, conforme demonstrado por Schäfers e Agawu — não são tão distantes entre si⁴. Levando em conta a proposta central deste texto, podemos inferir que encarnamos todo um conjunto de axiomas inconscientes, dos quais se desvincular é uma tarefa

⁴ Podemos esmiuçar a proximidade entre as noções de escuta e de voz: do ponto de vista perceptivo, Gustavo Penha (2021) afirma que, numa escuta, há um acionamento espontâneo e instantâneo de nosso aparelho fonador, de modo que uma percepção se dá por meio de um acoplamento voz-ouvido (Penha, 2021, p. 281-283). Ouvir uma palavra é, também, articulá-la internamente, assim como perceber os sons à nossa volta é acionar respostas de nossos aparelhos fonadores e respiratórios; uma “voz-escuta”. O texto de Penha volta-se às questões perceptiva e cognitiva em diálogo com a filosofia, não lidando com o tema da decolonialidade. Entretanto, podemos emprestar seu conceito de *voz-ouvido* dentro do prisma aqui apresentado para refletir se há traços de colonialidade presentes em nossos acoplamentos voz-ouvido.

difícil. A principal dificuldade desta empreitada reside no fato de que a nossa escuta é historicamente carregada de referências que foram gradualmente se sedimentando e se cristalizando pelo processo de colonialidade.

Em perspectiva à lógica da colonialidade do pensamento e das práticas musicais não ocidentais, é possível pensar a música e todo aspecto que de alguma forma está ligado a ela (escuta, ensino, performance, estética, imaginário, poética, criação, etc.) a partir de um viés decolonial, “enquanto *desobediência epistêmica*, enquanto propostas educacionais, estéticas e/ou de produção de conhecimento contra-hegemônicas” (Pino; Cohon; Sanchez 2020, p. 11, grifos deles). Entretanto, ao pensar processos decoloniais em certas práticas musicais nos deparamos com algumas contradições. Especialmente em práticas musicais naturalmente elitistas, em que a perpetuação de epistemologias hegemônicas e a idealização de uma estética musical baseada no “novo” são aspectos importantes da sua concepção.

4. Possíveis caminhos decoloniais no contexto da música contemporânea?

Quando trazemos a questão da colonialidade para o contexto do que se convencionou chamar de música contemporânea e buscamos vislumbrar possíveis processos decoloniais, nos deparamos com essas contradições. Há um paradoxo que emerge a partir do duplo significado que a noção de “modernidade” pode apresentar em meio a esse embate. Por um lado, a ideia de “modernidade” aponta para uma prática musical baseada na busca e na experimentação por novas maneiras de organização do mundo sonoro, ou na “descoberta” de novos métodos composicionais. Por outro, adquire um significado negativo nos remetendo à colonialidade e à herança de uma lógica colonial que é perpetuada (Messina *et al.* 2020, p. 103).

Nós, compositores/as envolvidos/as com a “música contemporânea”, buscamos constantemente justificar nossas práticas artísticas sob a égide do “moderno”, do “novo”, da “descoberta”, do “progresso”, etc. No entanto, não percebemos que nossos princípios poéticos e estéticos repercutem uma lógica elitizada e eurocêntrica, e que conceitos como “moderno” acabam coincidindo com aqueles utilizados pelo colonizador para colocar sua própria cultura em uma posição de superioridade em relação às outras.

Todavia, esse embate não suscita apenas contradições, há pontos de convergência. Tanto a busca por práticas musicais decoloniais, quanto nosso comprometimento com a poética e estética da “música contemporânea” apontam para uma necessidade de transgressão dos paradigmas do saber, convergindo para o que Mignolo denomina como “desobediência epistêmica” (Mignolo 2009). Segundo o próprio Mignolo, sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocêntricos, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases (Mignolo 2008, p. 288).

Apesar de estarmos envolvidos com práticas musicais que de alguma maneira contrapõem nossos esforços no que diz respeito a uma busca por decolonialidades, não podemos invalidar discussões e reflexões em torno de possíveis processos que nos levem a uma prática que cada vez mais possa dar espaço às epistemologias e cosmovisões historicamente inferiorizadas. É justamente a partir dessas contradições que surge a necessidade de propormos algumas tensões, seja no pensamento crítico, na poética, estética ou na técnica composicional.

Um decurso criativo particularmente interessante — que, embora não tenha a pretensão de propor processos decoloniais, dialoga de alguma forma com este pensamento —, aparece no trabalho de mestrado da compositora Josi de Mattos Neto. Unindo voz, respiração e escrita através de prismas não convencionais, Mattos Neto relata o processo criativo de *Respire, ou o brotar das vozes na criação* (cf. Mattos Neto 2020, p. 23–56). A compositora fez inicialmente o experimento de desenhar seus fluxos respiratórios, posteriormente podendo performar tais desenhos. Em seguida, unindo dinâmicas coletivas e práticas de liberação vocal, ela e um grupo de artistas realizaram diversos testes práticos: usaram diferentes materiais (lápiz, carvão, nanquim; papel de *sumi-ê*, papel de arroz, etc.), assim como diferentes relações entre escrita e emissão sonora (exemplos: fazer primeiro a notação dos fluxos respiratórios e depois a emissão vocal; ou notar esses fluxos ao mesmo tempo em que se emitem sons vocais; ver diferentes formas de apneia, relacionadas aos espaços sem traços no papel, etc.). Este processo culminou numa peça que não utiliza o sistema tradicional de

escrita musical e lida com morfologias e técnicas vocais à escolha dos/das intérpretes, surgindo a partir de suas próprias experiências de liberação vocal⁵.

Consideramos que, neste caso, o diálogo com uma postura decolonial se dá através de uma soma de fatores. Primeiramente, pelo fato da técnica vocal utilizada não se basear nos paradigmas do canto lírico, mas, ao invés disso, em processos de autodescoberta por parte dos/das artistas. Além disso, o caráter processual e a forma de escrita utilizada, fazem com que as noções de “partitura” e de “obra” sejam postas em jogo. Como resultado, cria-se uma quebra com a epistemologia europeia tradicional.

Agora, é importante atentar que não é o fato de usarmos um determinado sistema de escrita musical — ou de buscarmos alternativas a ele — que determinará se uma prática é colonialista ou não, ou se a escrita e a escuta manifestas carregam ou não certos axiomas. Os parâmetros para ponderar isto são plurais e, por fim, a maneira como a proposta criativa é desenvolvida pode ser muito mais relevante. É igualmente pertinente pensarmos que, através deste nosso sistema de escrita musical — cuja história vincula-se a diversas instâncias de silenciamento —, podemos também evocar vozes silenciadas ou amplificar uma voz coletiva. Saindo momentaneamente do caráter decolonial, mas em consonância com o caráter de *resistência*, vinculado à dimensão política, trazemos três casos enquanto ilustração de tais situações:

- *Lacrimosa Campesina – um canto de resistência por justiça e paz*⁶ 4 (coro a capella, 2018), de Rodrigo Lima (Brasil, nascido em 1976): escrita após o compositor descobrir que entre 2016 e 2017 cerca de sessenta pessoas foram assassinadas nos campos por conta das lutas por seus territórios, no Rio de Janeiro. Há territórios que não são reconhecidos oficialmente como pertencentes aos seus habitantes e, como consequência, disputas violentas ocorreram e ainda ocorrem. Por meio do título, das notas de programa e do

⁵ Uma das integrantes deste processo narrado foi a artista-pesquisadora Isadora Borges do Amaral, que atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP explorando diferentes formas de vocalidade enquanto engendradoras de poéticas sonoras, corporais, cênicas. Sua pesquisa também pode ser considerada como uma possível via para ampliar as questões levantadas acerca da criação sonora a partir de uma concepção de voz não eurocêntrica.

⁶ Estreada na 29ª edição do Panorama da Música Brasileira, realizada no Rio de Janeiro em 2018.

caráter de réquiem⁷, são evocadas as vozes silenciadas nestes acontecimentos. Portanto, por mais que a música ocorra num lugar vinculado à tradição da música de concerto, abre-se um elo com outro lugar, diretamente referente a eventos específicos de caráter político e social de nosso contexto. Vale ainda apontar que a peça foi estreada no XXIX Panorama de Música Brasileira Atual (2018), realizado na cidade do Rio de Janeiro, de modo que a proximidade entre os ouvintes e o contexto evocado é marcante⁸.

- *The People United Will Never Be Defeated!* (piano solo, 1975) de Frederic Rzewski (Estados Unidos, nascido em 1938): 36 variações da composição do chileno Sergio Ortega com o grupo Quilapayún, *¡El pueblo unido, jamás será vencido!*. É uma peça virtuosística para piano que mescla diferentes estéticas e ferramentas composicionais. A canção original chilena manifesta uma postura política contrária à ditadura militar instalada na época (início dos anos 70), tendo se tornado um símbolo de resistência da esquerda. Os diversos estilos estéticos nas variações representam a união de diferentes pessoas, como uma clara metáfora da canção. Portanto, o material germinal e suas formas de manipulação refletem uma mensagem de caráter político. Além disso, pelo fato da canção ter tornado-se muito famosa, a ponto de virar um símbolo estimado mesmo para contextos exteriores ao seu original, esta peça de piano incorpora um atributo afetivo de resistência⁹.
- *Il canto sospeso* (1955–56, para solistas cantores, coro e orquestra), de Luigi Nono (Itália, 1924–1990): a obra utiliza textos reunidos no livro *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* [Cartas de condenados à morte da resistência europeia], publicado em 1954 por Giulio Einaudi. Este livro contém cartas de adeus escritas por prisioneiros do terceiro Reich, mortos

⁷ A obra utiliza um texto em latim, comumente empregado em Réquiens: *Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo reus. / Huic ergo parce, Deus: / Pie Jesu Domine, / Dona eis requiem*. Uma possível tradução seria: Dia de lágrimas aquele / Na qual, ressurgirá das cinzas / Um homem para ser julgado. / Portanto, poupe-o, ó Deus: / Misericordioso Senhor Jesus / Conceda-lhe a paz eterna.

⁸ Para mais informações, cf. <https://www.brasildefatorj.com.br/2018/11/12/compositor-estreia-musica-em-homenagem-as-vitimas-de-violencia-no-campo-no-rio> (Acesso: 9 dez. 2022)

⁹ Para mais informações, cf.: <https://accelerandobjmd.weebly.com/issue2/5-reviews-on-rzewskis-leftist-political-piano-variations-the-people-united-will-never-be-defeated> (Acesso: 25 set. 2023)

por fazerem parte da resistência. Todas as cartas foram escritas pouco antes da execução de seus autores e, em *Il canto sospeso*, são utilizadas cartas de pessoas entre 14 e 40 anos. O compositor dedicou a obra a todos e todas que deram suas vidas na luta pela liberdade de suas coletividades. Sua estreia ocorreria no Munich Oktoberfest em 1980, mas nesta data um ataque a bombas assassinou treze pessoas e feriu mais de duzentas: crê-se que era direcionado à apresentação que, na ocasião, precisou ser cancelada¹⁰. A peça, que utiliza técnicas dodecafônicas e seriais — bastante representativas por um prisma colonial —, visa trazer à luz mortes que, de outra forma, perderiam-se no tempo sem serem rememoradas. Ao evidenciar, como parte estruturante do discurso musical, pessoas silenciadas pelo terceiro Reich, a peça ganha uma clara dimensão de resistência política.

Aqui ressaltamos as camadas políticas por levar em conta que as expressões artísticas as tocam diretamente, conscientemente ou não. Assim como no relato anterior de Mozart que “roubara” uma propriedade da Igreja (soberana política à sua época) — de modo que a própria memorização através da escuta seria tida como um “roubo” —, hoje somos atravessados por múltiplos preceitos, como ideais de beleza, formas de escuta e de valorização, muitos destes níveis estando em ressonância com os reflexos da colonialidade de nossa bagagem histórica e, conseqüentemente, política. Há então uma intersecção entre visões de mundo, construções políticas, práticas artísticas, etc.

Paralelamente à decolonialidade, há variadas formas de resistência epistêmica possíveis, de modo que a própria noção de resistência mostra-se multifacetada e, por certos pontos de vista, pode até apresentar feições contraditórias. Ao nos debruçarmos sobre as questões de gênero, por exemplo, abrem-se vias para novas discussões, ora em coincidência com buscas decoloniais, ora com problemáticas particulares. Sobre este assunto, igualmente relevante, Ana Paula Orlandi (2023) resume diferentes pesquisas que constatarem um abismo nas formas de reconhecimento, tratamento e incentivo entre mulheres e homens no meio musical, de modo que a produção feminina é

¹⁰ Para mais informações sobre a obra, tanto por um viés técnico quanto conceitual, cf. Mila (2018). Disponível em: <https://books.openedition.org/contrechamps/1610> (Acesso: 1 dez. 2022)

claramente desvalorizada¹¹ — heranças de uma carga histórica enraizada há séculos¹². E esta é apenas uma das vias possíveis de investigação.

Dito isso, embora existam peças que dialoguem em certa medida com posturas de resistência (como as descritas acima), agora retornando ao escopo voltado à decolonialidade, constatamos que compositores/as não costumam comumente pensar tais questões em perspectiva a uma prática decolonial. É complexo levantar uma bandeira que vá estritamente de encontro com uma prática musical contra-hegemônica e abordá-la como objetivo unívoco de uma criação artística. Grande parte das peças que apresentam uma posição de resistência, seja no âmbito poético ou estético, acabam se valendo de elementos oriundos de práticas musicais europeias/ocidentais, o que enfatiza ainda mais uma contradição. Afinal de contas, existe todo um imaginário introjetado, assim como um sistema de pensamento, cujas origens remontam a séculos de práticas estabelecidas.

Contudo, acreditamos que a solução para tal problemática não se daria pelo viés do cancelamento de tais bagagens. Não se trata de uma postura de negação, mas sim de salvaguardar as epistemologias, os saberes e as práticas musicais que foram e ainda estão sendo apagados em detrimento de uma realidade hegemônica. Existe a possibilidade de diferentes culturas e práticas coexistirem sem a necessidade de uma anular a outra, construindo uma *ecologia dos saberes*, tal como apontado por Nina Graeff no dossiê “Matizes Africanos na Música Brasileira” (2020), em diálogo com Boaventura de Souza Santos (2007).

Um exemplo dessa dimensão se apresenta no uso de técnicas estendidas: enquanto, por um lado, abrem possibilidades que escapam às noções tradicionais de percepção e discurso musical — mostrando potencialidades decoloniais —, por outro lado, comumente vinculam-se a uma tradição acentuadamente eurocêntrica e elitizada. Porém, se pensarmos que as técnicas

¹¹ A respeito disso, segue uma breve citação: “O relatório “O que o Brasil ouve – Edição mulheres na música”, divulgado em março de 2022 pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), oferece pistas do abismo entre as participações feminina e masculina no mercado musical brasileiro. De acordo com o documento, em 2021 foram distribuídos R\$ 901 milhões em direitos autorais. Às mulheres foi destinado pouco mais de 7% desse valor. No mesmo ano, na lista dos 100 autores com maior rendimento, as compositoras representaram apenas 4% do total”. (Orlandi 2023, p. 84)

¹² Outra camada relevante nesta discussão seria a inclusão de pessoas transgênero e não binárias.

estendidas são ideias europeias, nos privamos de criar técnicas estendidas, sendo que, em realidade, a vinculação “técnica estendida → música europeia” é apenas consequência de uma lógica histórica, como se a Europa tivesse patentado tal princípio (Messina *et al.* 2020, p. 109–110). Inclusive, é possível encontrar técnicas de produção sonora que não aquelas consideradas “convencionais”, em culturas musicais não eurocêtricas, que se comparadas com a tradição européia, poderiam ser encaradas como técnicas estendidas — apesar de não carregarem tal nome em seu contexto.

Portanto, não é apenas o uso de técnicas estendidas ou o fato de a escrita ocorrer sobre um sistema musical hegemônico que determinará o quão distantes ou próximos estamos de uma busca decolonial. Afinal, é possível nos apropriarmos de arcabouços técnicos e de sistemas de notação tipicamente europeus e ainda assim estarmos preocupados com questões relacionadas à criação de espaços onde imaginários poéticos e culturas de povos não europeus possam habitar. Em vez de abandonarmos nossa bagagem musical e irmos em direção a Stockhausen, por que não trazemos Stockhausen para sambar conosco? Será que ele aceitaria? Nós aceitamos!

Motivados por estas questões, sentimos a necessidade de uma reflexão que tensione e desloque nosso próprio processo criativo. Para tanto, realizaremos apontamentos reflexivos acerca de alguns aspectos composicionais que dialogam em certa medida com a noção de decolonialidade em duas peças compostas por nós: *Do corpo ao pó* (2021), de Vinícius César de Oliveira e *Caminho através da inquietude* (2017), de Yugo Sano Mani. Vale ressaltar que ambas as peças não foram concebidas a partir de uma crítica deliberadamente decolonial, mas possuem aspectos conscientes e inconscientes de diálogos com noções decoloniais.

Nestas peças são percorridas algumas dessas encruzilhadas na busca por uma poética menos elitizada e subscrita a partir de ideias e conceitos europeus. Em *Do corpo ao pó* existe uma poética vinculada à noção de corpo e territorialidade dos povos Kaiowá e Guarani, somada a uma crítica à questão social e política da demarcação de terras indígenas. Já em *Caminho através da inquietude* há discursos sonoros e simbólicos criados a partir do berimbau — instrumento que comumente é visto como “externo” à música de concerto —, de modo que os instrumentos de concerto tradicionais são modulados e atravessados por este. A seguir relataremos os processos criativos das duas

peças, de maneira a destacar algumas possíveis aberturas que vão de encontro com a teoria decolonial.

5. *Do corpo ao pó* (2021) — Vinícius Cesar de Oliveira

*Do corpo ao pó*¹³, para violão e *live-electronics*, foi composta durante o ano de 2021 visando a exploração e a aplicação criativa de ferramentas específicas voltadas à escuta de máquina e à recuperação de informações musicais. A peça busca através do uso criativo das ferramentas e técnicas de *machine listening* e *music information retrieval* estabelecer um diálogo entre instrumento e computador no nível temporal, espacial, e timbrístico-morfológico.

O título da peça faz referência à dissertação e ao livro *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*, do antropólogo Bruno Moraes (2015). Esse texto traz reflexões acerca do genocídio sofrido pelos povos Kaiowá e Guarani — ocorrido no Mato Grosso do Sul no contexto dos conflitos fundiários —, a partir de suas relações com o mundo, sendo a terra e o corpo, vivo ou morto, indissociáveis nesse debate (Marcurio 2018). Através de reflexões sobre a violência e a morte, suscitadas a partir de relatos de indivíduos pertencentes a esses povos, Moraes percorre dois modelos de *territorialidade*: (1) com base em concepções próprias dos indígenas das categorias territoriais; (2) pautado na expressão *tekoha*¹⁴ como contingências políticas do Estado que historicamente vincularam os Kaiowá e Guarani a um território específico e restrito — o que levou ao surgimento de um movimento de retomada de seu território original.

A imagem poética que permeia a peça surge desse debate em torno da territorialidade que se direciona a uma crítica Kaiowá e Guarani à colonização de suas terras. Tal crítica é traçada a partir do delineamento de uma genealogia própria do corpo e de uma escatologia. Durante a vida de uma pessoa suas atividades vão sediando seu próprio corpo no terreno, vão mesclando-o com a

¹³ Uma gravação da peça pode ser ouvida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=FYxJW0c3U1Q>

¹⁴ Termo utilizado pelos Guarani e Kaiowa para se referirem a um “lugar em que vivemos” segundos nossos costumes. De acordo com a etimologia clássica estabelecida por Meliá *et al.* (1998, p. 131), teko significa “costume”/ “modo de ser”; e ha, “lugar em que”.

terra, até o ponto em que corpo e terra se confundem. O corpo “faz parte do local”, ao mesmo tempo em que seu pó escatológico, sua poeira, se mistura com a terra, e em alguma dimensão é a terra ela mesma. A princípio, essa confusão material da pessoa com o espaço só está dada na relação com os parentes e familiares — o avô, o tio, o primo. Mas à medida que vive, come, dorme, casa, faz filhos e, principalmente, morre, a pessoa vai se misturando progressivamente ao terreno (Morais 2019, p. 10).

Por fim, o sujeito está definitivamente inscrito no espaço — o corpo passa a integrar o terreno de fato. Em outras palavras, a terra enquanto espaço é composta pelos corpos e pelas relações destes com ela, assim como dos corpos entre si, na vida e na morte — trocas materiais e imateriais entre os corpos e a terra.

Trazendo essa imagem poética para o contexto da criação musical, busquei evocar metáforas que remetessem a essas relações, bem como à noção de territorialidade descrita acima. Diferentes desdobramentos destas metáforas podem ser observados na concepção do projeto composicional como um todo, seja nas relações estabelecidas entre os processos computacionais/interativos e os gestos instrumentais, ou na estruturação e no desenvolvimento dos materiais musicais a nível micro e macro.

No que diz respeito à escrita instrumental, a metáfora da territorialidade se manifestou enquanto um processo de elaboração dos materiais e de estruturação do discurso musical. Tal processo se dividiu em duas etapas: (1) definição de um conjunto de elementos/motivos/unidades musicais e gestuais intrínsecos ao idiomatismo do violão a partir de princípios musicais básicos (ritmo; acordes; perfil melódico, etc.); (2) justaposição e combinação destas unidades musicais a fim de engendrar novas morfologias.

Consequentemente, esse procedimento moldou a micro e macro forma da peça, permitindo que as pequenas unidades morfológicas fossem utilizadas como blocos constituintes de ideias musicais mais extensas. Dependendo do grau de atomização dessas unidades, tem-se uma maior ou menor possibilidade de recombina-las e, com isso, obter estruturas mais complexas e variadas.

A primeira seção (Ex. 1) ilustra de forma simplificada esse processo de engendramento e agenciamento dos materiais. Neste trecho foram tomados

como unidades musicais básicas, acordes; *tambora*¹⁵; apogiatura; arpejo e harmônico natural. Ao passo que a unidade acorde — elemento em destaque desta seção — vai sendo reiterada, se combina e se justapõe às demais unidades. É justamente a partir desse processo de justaposição e fusão das unidades que as morfologias sonoras/musicais vão emergindo.

Exemplo 1: Trecho da primeira seção de *Do corpo ao pó*

Cada seção de *Do corpo ao pó* explora diversas combinações e diferentes elementos enquanto blocos formadores de morfologias. De fato, a macro forma da peça é elaborada através deste processo de parametrização e incrustação de ideias musicais atomizadas, que ao serem combinadas entre si engendram novas estruturas. Tal processo viabilizou a circunscrição destes blocos morfológicos de tal maneira que um certo espaço/repositório/território fosse delineado.

Com este processo de amálgama, superposição, justaposição, e diluição dos elementos musicais em jogo buscou-se evocar a metáfora das relações dos corpos entre si e entre a terra. Ao mesmo tempo, foi possível entrever maneiras de circunscrever e sedimentar um espaço formal constituído pelos elos criados na elaboração dos materiais. Aqui, as relações dos corpos entre si e entre a terra serviram como um modelo para a concepção de tal processo. As unidades

¹⁵ Técnica violonística que consiste em golpear as cordas com o polegar ou a palma da mão direita na região da ponte ou da boca do instrumento, produzindo um som percussivo.

musicais (corpos) ao estabelecerem relações entre si se proliferam e se misturam ao terreno (forma), que por sua vez emerge a partir destas relações.

Já na concepção da eletrônica em tempo-real, a metáfora da territorialidade se manifesta na modelagem dos algoritmos e processos interativos. Por exemplo, para controlar as linhas de atraso de *delay spectral*¹⁶, foi utilizada a função de auto-correlação especial normalizada (*Special Normalized Autocorrelatoin* – SNAC) (Mcleod 2009) extraída de acordes específicos ao longo das seções I e II. A função de auto-correlação é um processo realizado no domínio do tempo que mede a similaridade de um sinal (ou de formas de ondas) com ele mesmo.

Como mostra o Ex. 2, a função SNAC é extraída nos eventos 4, 7, 10 e 12 (destacados em azul). As setas indicam que a curva de auto-correlação extraída dos acordes destacados em azul é utilizada para manipular as linhas de atraso do *delay spectral* nos acordes destacados em vermelho.

Exemplo 2: Exemplo da função de autocorrelação para controlar processos na seção I

Há uma relação entre a concepção desta estratégia e a noção de territorialidade. O próprio conceito de auto-correlação pode ser associado às relações que o corpo estabelece com ele mesmo no processo de constituição do território. Quando a curva de auto-correlação é extraída de um acorde estamos medindo de alguma forma sua relação consigo mesmo. Já a estratégia de utilizar atributos extraídos do violão para controlar processos evoca a noção de trocas materiais e imateriais entre os corpos e o terreno. Há neste processo uma

¹⁶ Método de processamento de sinal digital de áudio que consiste na criação de linhas de atraso para cada *bin* de frequência de um dado espectro sonoro.

ideia de troca que se acentua nos momentos em que ocorre a utilização de atributos extraídos de um gesto para manipular outro gesto.

Outro exemplo é a modelização de um algoritmo de reconhecimento de acordes, que foi utilizado para classificar todos os acordes presentes na peça em cinco grupos. Cada um desses cinco grupos foi associado a uma posição no espaço sonoro circular — atrás; esquerda; frente; direita e atrás. Quando acionado, esse processo é responsável por posicionar as morfologias sonoras resultantes dos processamentos em tempo-real em um ponto específico do espaço de acordo com o acorde que está sendo tocado ao vivo pelo violonista.

O emprego desta estratégia busca realizar uma aproximação com a poética da peça ao estabelecer uma correlação entre as classes de acordes e os vários pontos do espaço sonoro. A associação entre a estratégia composicional e a poética está justamente na circunscrição de um espaço sonoro que se constitui através das relações estabelecidas entre cada um dos acordes e entre os acordes e o próprio espaço. Tal qual a noção de territorialidade, as atividades do instrumentista vão circunscrevendo as estruturas sonoras geradas pela eletrônica no espaço, e em certa medida passa a ser incorporada a ele.

Contudo, é importante frisar que *Do corpo ao pó* foi composta antes de eu ter um contato mais aprofundado e sistematizado com o pensamento decolonial. Portanto, não tive a pretensão de abordar as questões que emergem em torno da ideia de decolonialidade como uma proposta central da peça. De fato, há uma motivação que esbarra nessas questões, porém não tão formalizada e elaborada em perspectiva às reflexões e propostas que vêm sendo discutidas pela academia na atualidade.

Enquanto artista brasileiro que vive em um país situado fora dos grandes centros e preocupado em pensar seu contexto social e político, me encontrava propenso a buscar cada vez mais por uma escrita que pudesse incorporar cosmovisões e práticas próprias do espaço e do tempo em que estou inserido. É certo que já existiam reflexões — mesmo que embrionárias e elementares — que me motivavam a dar corpo às epistemes ameríndias e sul-americanas, numa contra resposta ao apagamento que sofrem, principalmente em práticas e contextos elitistas e racistas como o da “música contemporânea”. Mas, foi o contexto social e político — questões relacionadas à demarcação das terras dos povos originários e, paralelamente, a crítica ao descaso do governo

Bolsonaro em relação ao tema — que me levou de forma incisiva a refletir sobre meu próprio processo criativo e propor possíveis deslocamentos.

Em *Do corpo ao pó* tentei propor uma abordagem que não caísse na simples apropriação de elementos da prática musical de determinados povos originários ou da música popular brasileira sem qualquer reflexão musical, poética, social ou política. A intenção era buscar por uma poética que de alguma forma incorporasse o Brasil em seu contexto político-social, e em certa medida, trazer para minha prática composicional a cosmologia de um povo que sofre incessantemente, por mais de quinhentos anos, com a repressão de uma classe dominante.

6. *Caminho através da inquietude* – Yugo Sano Mani

*Caminho através da inquietude*¹⁷ foi composta em 2017 no Ateliê Contemporâneo da Escola Municipal de Música de São Paulo, curso coordenado por Tiago Gati. Os intérpretes que a estrearam, aos quais a obra é dedicada, são: Iris Soares (violino), Fábio Simão (trompete), Rubens Oliveira (berimbau), Julio Nogueira (contrabaixo) e Leonardo Serrão (regência). Nela, todo o discurso sonoro – morfologias, ideias gestuais e combinações texturais – foi criado a partir do berimbau, instrumento que comumente não integra o imaginário da “música de concerto” e que, paralelamente, carrega um elo simbólico com histórias de resistência no Brasil.

Enquanto proposta metafórica com consequências sonoras, trompete, violino e contrabaixo realizam gestos que não pertencem aos seus idiomas tradicionais, precisando se adequar às possibilidades naturalmente oferecidas pelo berimbau (Ex. 3): sons percussivos variados, sonoridades sem frequências definidas, gestos abafados, *glissandi*, etc. Era evocada, portanto, a metáfora de uma inversão dos poderes historicamente exercidos através da música.

Na época da escrita desta peça estava estudando o *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer (1966), com foco no capítulo sobre morfologia e tipologia sonoras — que fundamentam seu pensamento tipomorfológico. Paralelamente, pesquisava diferentes formas de articulação do sonoro, como a

¹⁷ Uma gravação da peça pode ser ouvida no link a seguir: <<https://youtu.be/S15keC22GPg?feature=shared>>.

tipologia proposta por Helmut Lachenmann em seu texto *Tipos sonoros da nova música* (Lachenmann 1996). Pelo viés decolonial, trata-se de mais uma das muitas situações de contradição, pois, enquanto o berimbau era o engendrador fundamental dos eventos — um símbolo de resistência vinculado à história do instrumento e, paralelamente, uma quebra com as concepções tradicionais de escuta —, havia lógicas remetendo claramente à música contemporânea europeia.

Assim como no caso da obra *Do corpo ao pó*, a escrita de *Caminho através da inquietude* se deu anteriormente ao contato com o pensamento decolonial. Mais do que um discurso formalizado e elaborado de acordo com diretrizes explícitas de decolonialidade, as questões simbólicas e sociais lá presentes surgiram apenas como fruto de uma busca enquanto artista brasileiro questionando suas próprias práticas.

16

Tpt. C

16

Vln. (perc.)

16 (p + m, a)

Cb. (perc.)

16

Ber.

19

Tpt. C

19

Vln. (perc.)

19

Cb. (perc.)

19

Ber.

slap tongue (after eolian sound)

Exemplo 3: *Caminho através da inquietude* (c. 16–21)

Dentre as sonoridades particulares que o berimbau propícia, há: ataques seguidos de *bends* (criados pelo uso do dobrão que, ao encostar no arame do berimbau, gera uma alteração ascendente de frequência, ou, ao ser tirado do arame após o ataque, gera uma alteração descendente); efeito de *wah-wah* criado pelo contato ou distanciamento da cabaça do berimbau com o tórax do intérprete; diferentes tipos de percussão da vareta no corpo do berimbau (além da percussão no arame, há percussão na boca da cabaça e na verga do instrumento); raspagem da vareta na boca da cabaça, assim como a combinação entre estas técnicas. O repertório técnico do grupo foi pensado enquanto uma transdução das possibilidades do berimbau para os idiomas de cada instrumento. Desta, forma, o vocabulário de violino e contrabaixo consistia em: pizzicato comum; pizzicato realizado com a corda encostando na unha da mão esquerda (engendrando um som mais ruidoso); pizzicato Bártok; percussão em três regiões distintas dos corpos dos instrumentos; “tremolo” de percussões contínuas sobre os corpos dos instrumentos; glissando com arco; glissando com pizzicato. Já no caso do trompete, foram utilizados: sons eólicos longos com diferentes tipos de articulação; *bisbigliando*; soma de sons eólicos e *bisbigliando*; gradações do uso de surdina *wah-wah* (Ex. 4).

Enquanto reflexão a posteriori percebi que tenho o hábito de vocalizar ao longo dos processos criativos e, neste específico, a voz com notas claras e uma lógica melódica deu lugar a onomatopeias e sons difusos. Conforme mestrado realizado posteriormente (Mani 2020), concluí que, em atos criativos musicais, a voz entra numa categoria de especial interesse: numa canção cantada sua presença é óbvia, mas também em peças puramente instrumentais há a presença da voz, pois cantar ou imaginar linhas melódicas, assim como gestos instrumentais ou texturas complexas, engendra igualmente uma voz-escuta (Penha 2012) — sistemas vocal e respiratório, assim como musculaturas da garganta, do abdômen, etc. — por mais que isto se dê de maneiras multiformes e muitas vezes inconscientes¹⁸. Disto, surgiu a constatação de que o berimbau não modulou apenas as técnicas utilizadas pelos outros três instrumentos, pois também (e primeiramente) modulou minha própria forma de vocalizar neste processo. A voz, sempre presente num solfejar e tão habituada a certas formas

¹⁸ Para maiores aprofundamentos sobre este tema, sugiro a leitura de Penha (2021).

de emissão sonora, comumente carrega preceitos próprios à música tradicional europeia e, para escapar de tais, é preciso buscar possíveis vias de quebra.

Por fim, queria que a presença do berimbau criasse um outro lugar subjetivo e dialogasse com um imaginário mais próximo de características da história brasileira. Um exemplo disso é o acionamento da imagem da capoeira — onde a presença do berimbau é bastante relevante —, que já evoca símbolos que extrapolam o palco italiano onde a música é apresentada. Porém, também não desejava evocar estereótipos de “brasilidade”: mais do que tanger uma história brasileira específica, buscava o acionamento de uma camada subjetiva particular, a “abertura” para um imaginário não eurocêntrico que pudesse ressoar em diferentes níveis da escuta e que fosse permeado por certas camadas de nossas histórias coletivas.

Exemplo 4: *Caminho através da inquietude* (c. 43–45)

7. Considerações finais

Vimos que, apesar da colonialidade entrecorrer o colonialismo, ambos processos se valem de uma mesma estrutura baseada na violência (física e/ou psicológica, explícita e/ou tácita) para a manutenção contínua de relações de dominação e imposição de epistemes, manifestadas enquanto distinção entre hegemônico-periférico e “Eu-Outro”. Um reflexo disso se dá nos âmbitos da

educação e formação, como bem exemplificado no ensino musical, onde observa-se uma imposição de determinados repertórios e práticas.

Os efeitos da colonialidade na educação e formação ficam ainda mais evidentes quando constatamos que apenas tivemos contato com essas questões em disciplinas do doutorado — como no caso da maioria de graduandos/as e pós-graduandos/as. Ou seja, passamos praticamente toda formação musical e acadêmica afastados de tais discussões e importando manufaturados epistêmicos vindos do hemisfério norte, sem problematizar essa prática. Um dos motivos para tanto reside no fato de não haver, comumente, nas grades curriculares, as presenças das diversas culturas e práticas musicais autóctones e africanas vinculadas à história de nosso país e da América Latina como um todo.

Uma outra dimensão dessa problemática reflete nos nossos próprios processos de escuta e recepção sonoros. Concepções como “escuta correta”, “coerência formal”, “afinação”, “técnica vocal adequada” são resultantes de modelos paradigmáticos que condicionam inconscientemente nossas práticas musicais. De fato, se a escuta é atravessada por tais camadas, qualquer prática musical/sonora estará condicionada e aprisionada a estes axiomas, incluindo a composição.

Um dos frutos deste contexto nos conduz à premissa de modernidade, cuja busca pelo novo, manifestada em saberes produzidos na Europa enquanto um modelo positivista, cria um prisma evolutivo enviesado. Ora, se pensarmos uma prática composicional decolonial dentro do âmbito da música de concerto na atualidade, nos defrontamos com contradições implícitas e explícitas.

O que buscamos mostrar neste artigo são justamente os embates criativos e reflexivos que emergem quando falamos de práticas decoloniais na música contemporânea. Utilizando peças que compusemos antes de termos um contato mais sistematizado e aprofundado com essas problemáticas, tangenciamos algumas destas questões.

Dessa revisitação de processos decorridos, a partir de uma nova perspectiva, em diálogo com as temáticas aqui levantadas, concluímos que no contexto da música contemporânea, não é possível uma prática composicional estritamente e integralmente decolonial, se pensarmos em indivíduos que passaram por uma formação musical “conservatorial”. Uma vez que somos atravessados por séculos de construções que já se encontram introjetadas em

nossas práticas, seria inviável obliterar essa bagagem e engendrar uma proposta inteiramente “emancipada” do zero. Seria como negar nossas próprias memórias, construções gestuais/corpóreas/sonoras e as relações com nossas escutas.

Paralelamente a essas questões, sempre nos depararemos com contradições geradas a partir da noção de modernidade. Ao relatar a postura de Karlheinz Stockhausen em relação à sua “nova fórmula musical européia” que “revolucionaria nossas consciências”, Messina *et al.* (2020) mostra a articulação de um discurso que nos coloca de frente a essas contradições. Stockhausen inserido na música contemporânea, contexto no qual também estamos inseridos, evidencia a relação que existe entre a busca pelo novo e ao mesmo tempo uma lógica hierárquica e evolutiva. Logo, se as próprias premissas da esfera da música contemporânea já carregam tantas camadas vinculadas a um pensamento colonizador e eurocêntrico, a busca por fazer uma música decolonial inserida neste contexto pode ser uma geradora de diversas situações de contradição.

Entretanto, embora a música contemporânea apresente estas características bem enraizadas, não se trata de uma prática estática. Ela se modula ao longo do tempo e também pode criar espaços para que ela mesma seja questionada. Nesse sentido, mais do que propor saídas unívocas, propomos uma postura de auto-reflexão e visão crítica com relação às bagagens históricas que nos permeiam. O que é mais válido não é a proposta de uma música contemporânea puramente decolonial, mas justamente a reflexão do processo criativo, que de alguma forma nos fez caminhar para esse lugar de questionamento, pondo em jogo paradigmas que muitas vezes são inconscientes.

Não propomos rechaçar a prática musical hegemônica; em vez de uma ambivalência, propomos inicialmente uma postura consciente da sua presença em nossas expressões artísticas, para então pensarmos em possíveis abordagens. Nossas escutas e escritas encarnam seu funcionamento, pois faz parte de nossas bagagens, mas o mesmo sistema pode ser revisitado e questionado, assim como seu contato com formas de pensamento não-hegemônico podem modulá-lo. Uma possível via para lidar com esta problemática é pensar numa ecologia de saberes (Graeff 2020, p. 15–17; Santos 2007) onde, sem necessariamente destruir as bagagens presentes, coexistem

formas variadas de pensamento e de *saberes sensíveis*. Ou seja, em vez de opor epistemologias umas às outras, ter consciência das diversas encruzilhadas que possibilitam: “[...] campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento — de constantes migrações internas e externas, enraizamentos, expropriações e reapropriações territoriais” (Graeff 2020, p. 5).

Referências

1. Adorno, Theodor W.; Barros, Fernando. R. d. M. 2011. *Introdução à sociologia da música*: Doze preleções teóricas. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp.
2. Agawu, Kofi; Padovani, José H. (trad.). 2021. O tonalismo como força colonizadora na África. *Revista Vórtex*, v. 9, n. 1, p. 1–34. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4191>>.
3. Santos, Boaventura de S. 2007. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*. n. 79, p. 71–94. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso>.
4. Cella, Carmine E. 2020. Music Information Retrieval and Contemporary Classical Music: A Successful Failure. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, v. 3, n. 1, p. 126–136. Londres: Ubiquity Press. Disponível em: <<http://transactions.ismir.net/articles/10.5334/tismir.55/>>
5. Cornelis, Olmo; Six, Joren; Holzapfel, Andre; Leman, Marc. 2013. Evaluation and Recommendation of Pulse and Tempo Annotation in Ethnic Music. *Journal of New Music Research*, v. 42, n. 2, p. 131–149. Routledge (online). Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09298215.2013.812123>>
6. Delalande, François. 2001. *Le Son des Musiques*: Entre Technologie et Esthétique. Paris: Buchet-Chastel.
7. Graeff, Nina. 2020. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Claves*, v. 9, n. 14, p. 1–28. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57512>>.
8. Lachenmann, Helmut. 1996. Klangtypen der Neuen Musik. *Musik Als Existentielle Erfahrung*: Schriften 1966-1995, p. 1–20. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
9. Larsen, Juliane C.; Souza, Clarissa L.; Ramirez, Liz L. M. 2020. A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina

- e Caribe. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 122–152. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3460>>.
10. Liang, Deng. 2017. Reviews in Rzewski's leftist political piano variations *The People United Will Never be Defeated*. *Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance*. Disponível em: <<http://accelerandobjmd.weebly.com/7/post/2017/02/5-reviews-on-rzewskis-leftist-political-piano-variations-the-people-united-will-never-be-defeated.html>>.
 11. Maldonado-Torres, Nelson. 2007. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 127–167. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Disponível em: <<http://observatorioedhemfoc.hospedagemdesites.ws/observatorio/wp-content/uploads/2020/09/El-giro-decolonial-1.pdf>>
 12. Marcurio, Gabriela de P. 2018. Do corpo ao pó. *Cadernos de Campo* (São Paulo 1991), v. 27, n. 1, p. 415–419. Universidade de São Paulo (online). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/147038>> (Acesso: 23 fev. 2024)
 13. McLeod, Philip. 2008. *Fast, Accurate Pitch Detection Tools for Music Analysis*. Dunedin: University of Otago.
 14. Meliá, Bartolomeu; Grünberg, Georg; Grünberg, Friedl v. 1998. *Los Pañ-Tavyterã: etnografía Guaraní del Paraguay Contemporáneo*. Asunción: Ceaduc/Cepag.
 15. Messina, Marcello; Mejía, Carlos M. G.; Feichas, Leonardo V.; Silva, Carlos E. da; Martins, Arthur J. de S. 2020. Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 101–121. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3459>>.
 16. Mignolo, Walter. D. 2008. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Literatura, língua e identidade*, n. 34.
 17. Mignolo, Walter. D. 2009. Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. *Theory, Culture & Society*, v. 26, n. 7–8, p. 159–181.

SAGE Publications Ltd. Disponível em:
<<https://doi.org/10.1177/0263276409349275>>.

18. Mila, Massimo. 2018. La ligne Nono. (A propos de Il canto sospeso). In: ALBÈRA, P. (Ed.). Luigi Nono: Revue Contrechamps, numéro spécial. Genève: Éditions Contrechamps, (Essais sur les œuvres). p. 56–67. Disponível em: <<http://books.openedition.org/contrechamps/1610>>.
19. Moraes, Bruno M. 2019. Do que é feito um corpo?: uma crítica substantiva kaiowá e guarani ao agronegócio. *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, v. 5, n. 21, p. 1–17.
20. _____. 2015. *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*. Tese: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-23032016-134741/>>.
21. Nassif, Silvia, C. 2021. Quando o músico e o educador se encontram: um estudo sobre o perfil discente em um curso de Licenciatura em Música. *Revista Música Hodie*, v. 21. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/67701>>.
22. Mani, Pedro Y. S. 2020. *Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturações da composição*. Dissertação: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-09032021-234203>>.
23. Mattos, Neto, Josí, P. 2020. *A muitas vozes: composição como encontro*. Dissertação: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-04032021-223440/>>.
24. Mayes, Catherine. 2014. Eastern European national music as concept and commodity at the turn of the nineteenth century. *Music & Letters*, v. 45, n. 1, p.70–91. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24549142>>.
25. Orlandi, Ana, P. 2023. Os impactos do desequilíbrio de gênero na música. In *Pesquisa FAPESP*, n. 324, p. 82–85. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/os-impactos-do-desequilibrio-de-genero-na-musica/>>.
26. Penha, Gustavo, R. 2022. Ouvido-voz: uma máquina. *Revista Criação & Crítica*, n. 31, p. 280–296. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190187>>.
27. Pino, R. D.; Cohon, J. C. K.; Sanchez, L. P. 2020. Apresentação do dossiê: música enquanto prática decolonial. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1,

- n. 10, p. 9–17. Disponível em:
<<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/4127>>.
28. Queiroz, Luis. R. S. 2020. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153–199. Disponível em:
<<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3536>>.
29. Quijano, Anibal; Enis, Michael 2000. Coloniality of power, eurocentrism, and latin america. *Nepantla: Views from South*, v. 1, n. 3, p. 533–580.
30. Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions Seuil.
31. Serra, Xavier. 2014. Creating Research Corpora for the Computational Study of Music: the case of the CompMusic Project. In *53rd International Conference: Semantic Audio*, p. 2–9.
32. Szendy, Peter. Nancy, Jean-Luc. Mandell, Charlotte (trad). 2008. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press.
33. Schäfer, Marlene. 2017. Voice. In *The Open Encyclopedia of Anthropology*, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. University of Ghent. Disponível em:
<<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice>>.