

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

MÚSICA *STRICTO SENSU*

LEANDRO HENRIQUE DE AMORIM MARTINS

**ABORDAGENS DA BATERIA NA MÚSICA EXPERIMENTAL PELA PERSPECTIVA
DA *MODERN DRUMMER***

São Paulo

2023

LEANDRO HENRIQUE DE AMORIM MARTINS

**ABORDAGENS DA BATERIA NA MÚSICA EXPERIMENTAL PELA PERSPECTIVA
DA *MODERN DRUMMER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M386a Martins, Leandro Henrique de Amorim,
Abordagens da bateria na música experimental pela perspectiva
da Modern Drummer / Leandro Henrique de Amorim Martins. - São
Paulo, 2023.

106f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo di Stasi.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Execução. 2. Bateria (Música). 3. Música experimental.
I. Stasi, Carlos Eduardo di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título.

CDD 786.9

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

BANCA EXAMINADORA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música.

Aprovada em 11/07/2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Eduardo di Stasi (Orientador)
Instituto de Artes – UNESP

Prof.^a Dra. Bibiana Maria Bragagnolo
Faculdade de Comunicação e Artes – UFMT

Prof. Dr. John Edward Boudler
Instituto de Artes – UNESP

São Paulo

2023

à Monica Andrea Ribeiro de Amorim

in memoriam

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Agradeço à minha companheira de jornada e musa, Rosana Ferreira pela dedicação extrema em construir comigo o nosso lar e por dividir a paixão pelo esclarecimento intelectual; ao meu brilhante amigo, orientador e guru Carlos Stasi; ao amigo, parceiro e duo Sérgio Vieira; aos amigos Victor Djun e Felipe Perez pela amizade mais do que essencial; à Amanda Lima e Gabriela Bothrel pela inestimável amizade condenada até o fim de nossas vidas; à Gabriela Fauth por ter sido brilhante no seu trabalho como terapeuta e ter aceitado mudar tanto quanto mudei; aos membros e membra que constituíram a banca avaliadora por sua competência e gentileza e aos amigos graciosamente adquiridos no departamento de artes da Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT.

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende

João Guimarães Rosa

(Grande Sertão: Veredas)

Eu costumava cortar legumes na cozinha. As vagens tinham de ser cortadas em pedaços de 2cm, o que deveria ser feito da seguinte maneira: segurar duas vagens com uma mão, a faca com a outra, pressionar a faca contra a vagem e o polegar, quase cortando-o. Era um processo lento. Então botei minha cabeça para funcionar, e tive uma ideia bastante boa. Sentei-me na mesa de madeira fora da cozinha, pus uma vasilha no meu colo e finquei uma faca muito afiada na mesa inclinada de um ângulo de quarenta e cinco graus e afastada de mim. Coloquei uma pilha de vagens em cada lado, pegava as vagens, uma em cada mão, e as trazia de encontro a mim com uma velocidade suficiente para que elas deslizassem, e os pedaços rolassem para a vasilha que estava no meu colo. Assim, ia cortando as vagens uma após a outra — tum, tum, tum, tum, tum—, e todo mundo passando—me as vagens; eu já tinha picado cerca de sessenta, quando a patroa aparece e diz: "O que você está fazendo?" Respondi: "Dá uma olhada em como estou cortando as vagens!" — e exatamente nessa hora coloquei o dedo no lugar de uma vagem. O sangue escorreu e cobriu as vagens, havia grande agitação: "Olhe quantas vagens você estragou. Que jeito estúpido de fazer as coisas!", e assim por diante. Nunca consegui aprimorar a ideia, o que teria sido fácil — com um protetor ou algo assim —, mas não, não houve chance para o aprimoramento.

Richard P. Feynman

(O Sr. Está brincando, Sr. Feynman)

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma investigação que almejou abordar a bateria em um contexto de música experimental através da análise de importante revista do segmento, a *Modern Drummer*. Seu objetivo foi desvelar uma possível correlação onde a performance da bateria encontra a música experimental por meio das proposições teóricas de autores e autoras selecionadas. Este estudo foi desenvolvido metodologicamente através de confrontos teóricos a partir de uma bibliografia atualizada no que diz respeito à pesquisa em bateria e a revelação do termo “*Drumscape*” (Brennan, 2021); a análise do conjunto de arquivos da revista *Modern Drummer* através de uma ferramenta digital e uma interação entre teorizações discutidas em performance musical e música experimental. Como resultado, foi possível observar a bateria localizada à frente de propostas associadas ao experimentalismo que foram reveladas a partir de uma visão fundamental da construção histórica utilizando, também, outros modelos de atuação e de definição da bateria.

Palavras-Chave: Experimentalismo; Performance; Bateria; História.

ABSTRACT

This research consists of an investigation that aimed to discuss the drum set within the context of experimental music through the analysis of an important magazine in the field, Modern Drummer. Its aim was to unveil a possible correlation where drum set performance intersects with experimental music through the theoretical propositions of selected authors. This study was methodologically developed through theoretical confrontations based on an updated bibliography regarding drum set research and the unveiling of the term "Drumscape" (Brennan, 2021); the analysis of the collection of Modern Drummer magazine archives using a digital tool and an interaction between theorizations discussed in musical performance and experimental music. As a result, it was possible to observe the drums situated at the forefront of proposals associated with experimentalism, which were revealed from a fundamental perspective of historical construction, also incorporating other models of practice and definition of the drum set.

Keywords: Experimentalism; Performance; DrumSet; History.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - FOTO DE PÁGINA DE LIVRO “KICK IT” DE BRENNAN. THE PROGRESSIVE DRUMMER, UM HOMEM DE NEGÓCIOS	41
FIGURA 2 - FOTOGRAFIA. DEE CHANDLER NA 1ª FOTO DE UM BATERISTA COM UM PEDAL DE BATERIA.	47
FIGURA 3 - DOWNLOAD DA INTERNET. PATENTE DO PEDAL DE BUMBO LUDWIG	48
FIGURA 4 - DOWNLOAD DA INTERNET. PATENTE DO PEDAL DE G.R. OLNEY DE 1887.....	49
FIGURA 5 - FOTO DE PÁGINA DE LIVRO. ONE MAN BAND — FRANÇA, 1820	50
FIGURA 6 - DOWNLOAD DA INTERNET. MONTAGEM DE UM SETUP DO INÍCIO DO SÉC. XX.....	51
FIGURA 7 - DOWNLOAD DA INTERNET. PATENTE DO SUPORTE DE CAIXA DA U.G. LEEDY, 1899.	52
FIGURA 8 - PRINT DO ARQUIVO MD. ENTREVISTA DO PRODUTOR KEN SCOTT.....	62
FIGURA 9 - PRINT DO ARQUIVO MD. CAPA DE NOVEMBRO DE 1990.....	65
FIGURA 10 - TABELA COM A LISTA DE PALAVRAS-CHAVE	70
FIGURA 11 - CÓDIGO PRINCIPAL PARA WEB SCRAPING	71
FIGURA 12 - CONTINUAÇÃO DO CÓDIGO.....	72
FIGURA 13 - RESULTADO OBTIDO.....	73
FIGURA 14 - LISTA EM FORMATO DE DATAFRAME	73
FIGURA 15 - CÁLCULO DA MÉDIA E MEDIANA	74
FIGURA 16 - CÁLCULO DA MODA	75
FIGURA 17 - CÁLCULO DOS QUARTIS.....	76
FIGURA 18 - CÁLCULO DO GRÁFICO DE DISPERSÃO	76
FIGURA 19 - GRÁFICO DE DISPERSÃO	77
FIGURA 20 - FILTRANDO OS VALORES E PLOTANDO UM RANKING	78
FIGURA 21 – RANKING DE PALAVRAS-CHAVE RESTANTES	79
FIGURA 22 - EXERCÍCIO PROPOSTO POR SÉRGIO VIEIRA	93
FIGURA 23 - PRINT DO APLICATIVO DE MENSAGENS TELEGRAM/ENVIO DE VÍDEOS COM IDEIAS E EXERCÍCIOS	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRINCÍPIOS	16
1.1 Por uma (in)definição de música experimental — História, Teoria, Ciência e Experimentalismo	16
1.1.2 A universalidade na definição de música experimental	27
1.2 Performance para criação e crítica	31
1.2.3 Performance e experimentalismo	37
2 TAMBORES E PRATOS NÃO PENSAM, MAS OS TEMPOS SÃO OUTROS AO REDOR DO MUNDO	40
2.1 A bateria como objeto de intersecção: teoria e prática	40
2.2 Afinal, o que é bateria? “Drumscape”, a existência plural e a inovação	46
2.3 “Os bateristas de estúdio ao redor da mesa”: O estúdio, o backbeat e a profissão	59
3 MODERN DRUMMER — ALIANDO WEB SCRAPING E PESQUISA HISTORIOGRÁFICA.....	66
3.1 Um baixo contínuo historiográfico auxiliar — A Modern Drummer	66
3.2 Web scraping e Historiografia – aliados em potencial	67
3.3 Localizando as palavras-chave e reorientação da busca no arquivo	69
3.4 Análise após a pesquisa das palavras-chave	79
4 BOMBUS PRÁXIS, DOCTRINA USU EXPERIMENTUM EST	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

Ao longo desta dissertação, compartilhamos as descobertas e análises resultantes da investigação na revista *Modern Drummer*. Além disso, buscamos estabelecer conexões entre a música experimental e a bateria, investigando como os bateristas exploram e desafiam as convenções estabelecidas por meio de sua criatividade e experimentação. Nosso propósito, neste sentido, era que a música experimental oferecesse um terreno fértil para a exploração sonora e a expansão dos limites da bateria como instrumento musical. Através do processo de pesquisa, também nos deparamos com a interseção entre a criatividade, o aspecto empresarial, a arte, a indústria e o trabalho na perspectiva do baterista. Essa compreensão mais ampla do papel do baterista na indústria musical contribui para uma visão mais abrangente da bateria e que agiu como um núcleo fronteiro que impôs limites ao conceito de música experimental que assumimos, colocando um parêntese na insistente linearidade histórica que naturalmente costuma ser determinada.

No âmago do processo artístico/científico, reside um ar audacioso, uma coragem que desafia os limites. Inquietações emergem, a insatisfação sussurra, e uma necessidade inescapável se manifesta. Estas palavras ecoam no ambiente abstrato que compõe o processo criativo, seja no instrumento ou na escrita sobre ele. Nos inquietava, aprioristicamente, uma falta de localização clara sobre a performance de bateristas considerados “outsiders”. Geralmente esses bateristas são colocados em uma pequena caixa que guarda toda a extensa produção do *free-jazz*. Observamos isso em Amorim (2019) e Amorim (2020), contudo, percebemos que à medida que a literatura sobre música experimental avançava, a localização desses bateristas em um ambiente mais propício estava, talvez, por aí pairando em algum lugar.

A dissertação, portanto, apresenta uma visão abrangente sobre a bateria, explorando diferentes modelos de atuação e definição desse instrumento ao longo da história. Nosso intuito foi não apenas observar a bateria em sua forma tradicional, mas também visualizar modelos conceituais e práticas de performance/criação que a situem em um contexto de música experimental. Por isso, tornou-se premente delinear o conceito de música experimental como um objeto de estudo específico.

Propomos uma abordagem que considera a música experimental como movimentos autônomos que desafiam formas estabelecidas de criação musical, envolvendo

experimentação empírica com materiais sonoros e musicais. Nosso objetivo, alinhados aos propósitos quanto ao nosso objeto de estudo, não é discutir a música experimental dentro dos limites considerados hegemônicos, onde o performer não está no centro da narrativa. Neste trabalho, apontamos a necessidade de discutir a performance e o experimentalismo como um sistema complexo de prática, sempre mantendo em mente que nosso foco principal é compreender o papel que a bateria desempenha nesse contexto, uma vez que por meio da literatura sobre o instrumento, amplamente discutida em trabalhos como Amorim (2019) e Amorim (2020), nos restava buscar, por trás de uma sombra de narrativas limitadas onde não havia uma definição clara desta atuação, o local ofuscado e indefinido que a bateria ocupa na prática de música experimental.

Na essência da criação em tempo real, que se desdobra com a improvisação como sua ferramenta, podemos “abraçar o perigo” — o qual Bukovski tão eloquentemente definiu como arte — e o experimentalismo na música nos apresenta um campo de ambientes sonoros inimagináveis. Além da experiência direta da audição, adentramos um território plural e complexo que condiciona a prática musical com condições extramusicais que, na medida do absoluto, fundem-se holisticamente. Isto é, não há como separar a performance de cada linha aqui escrita. Elas são, exatamente, a mesma coisa, porque reproduzem os mesmos desejos e inquietações, em linguagens e métodos diferentes.

Nesse universo sinestésico, o leitor é convocado a um envolvimento profundo com as teorias que compõem a árdua tarefa de sintetizar o traço conceitual que elaboramos, não perdendo de mente que a expansão desses critérios tem como ponto fundamental compreender se há, como mencionado anteriormente, devida localização clara da performance de bateria em um contexto de música experimental que possa ser retirado do extenso arquivo da *Modern Drummer*.

Tudo que se seguirá neste trabalho foi produzido com o intuito de localizar a bateria no contexto da música experimental a partir da revista *Modern Drummer*. Cada ação realizada teve esse propósito em mente, mesmo que tenham sido necessários momentos teóricos mais densos. Para abordar esse tema, foi necessário discutir a música experimental como um elemento estrutural no processo de autonomia da Performance e lugares mais profundos do debate sobre a música experimental, cujo cerne vai desde as narrativas sobre a ciência — caracterizado através dos processos de cientificação do mundo ocidental no século dezoito — até os debates sobre performance e música experimental atuais.

A revista *Modern Drummer* é reconhecida mundialmente como uma referência no universo da bateria e percussão. Através de uma ferramenta digital, chamada *web scraping*¹, fornecemos um olhar estatístico sobre o resultado de pesquisas de determinadas palavras-chave retiradas dos contextos teóricos e um trabalho historiográfico qualitativo. Para realizar esta pesquisa, como já mencionado, optamos por utilizar a revista *Modern Drummer* como uma peça central em nossa investigação. Fundada em 1977, a revista é uma das mais renomadas e influentes dedicadas ao universo da bateria e percussão. Ao longo dos anos, a revista se estabeleceu como uma autoridade na comunidade de bateristas, abrangendo diversos estilos musicais e fornecendo uma plataforma para discussões, análises e recursos educacionais.

Através da MD², acessamos entrevistas exclusivas e materiais. Essas entrevistas proporcionaram uma oportunidade de mergulhar e descobrir perspectivas únicas sobre técnicas, estilos e abordagens à bateria. Foi por meio dessas entrevistas que exploramos as conexões entre a bateria e a música experimental, buscando compreender como os bateristas abordam e experimentam com o instrumento nesse contexto. Nossa expectativa era que o período abrangido pela revista poderia desempenhar um papel relevante na localização da bateria dentro do contexto da música experimental, e de fato ela desempenhou esse papel. Contudo, os exemplos discutidos ao longo do trabalho foram reduzidos àqueles que pudessem abarcar as conclusões de forma centralizada.

O primeiro recorte teórico está baseado no prestígio que a bateria ocupa em qualquer gênero musical do século XX, segundo Brennan et. al (2021). Os limites dos objetos de estudo — ou seja, as práticas consideradas experimentais na bateria — serão examinados com base no arcabouço teórico construído até aqui.

Adotamos o ambiente teórico-metodológico crítico para discutir os conceitos de obra, experimentação, essência e universalidade. A pesquisa empenhou-se em ressignificar a figura do baterista, incluindo práticas e atuações que fogem das convenções estabelecidas. Além disso, discutimos a relação da bateria com a percussão e questionamos a separação entre

¹ Web scraping é o processo que usa robôs para extrair conteúdos e dados de um website
<<https://www.imperva.com/learn/application-security/web-scraping-attack/#:~:text=Web%20scraping%20is%20the%20process,replicate%20entire%20website%20content%20elsewhere.>>>

² A partir deste momento iremos nos referir à *Modern Drummer* também como *MD*.

esses dois elementos musicais. Ao longo do texto, destacamos a natureza adaptativa e flexível do baterista, bem como sua participação ativa no debate e na criação musical.

O primeiro desafio foi compreender como Dahlhaus visualizou sua crítica e seu apego com a ideia de linearidade temporal cujo enfoque fecha o espaço para múltiplas possibilidades de contexto e conceitualização da música experimental, apresentadas por autores como Campesato & Iazzetta, que podem gerar certo caos no mundo das ideias e nas proposições atribuídas a John Cage e Michael Nyman.

Na busca por compreender a estética da música experimental, Campesato & Iazzetta (2019) destacam a existência de grupos e práticas que desafiam as formas tradicionais de pensar e criar música e, sobretudo, os discursos universalizantes em torno da música. Essas formas artísticas não se conformam mais com a narrativa e a performance musical convencionais. Diante disso, surgiu a necessidade de investigar as narrativas da música experimental como hegemônicas e universais, levando em consideração fatores como discursos, estratificações e classificações. Nesse sentido, a obra de Nyman desempenha um papel relevante. Sendo assim, este trabalho se ocupa de pensar a música integralmente dentro do ambiente no qual ela é germinada, *i.e.*, sua existência em um mundo concreto de seres humanos em completa relação social, econômica e política.

A dissertação segue localizando o contexto peculiar dos performers, buscando compreender como a história da bateria se insere e se relaciona com as proposições teóricas de autores e autoras selecionadas. Para isso, desenvolvemos um ambiente de pesquisa que envolveu confrontos teóricos a partir de uma bibliografia atualizada sobre a pesquisa em bateria, bem como a revelação do termo "*Drumscape*" proposto por Brennan em 2021.

A partir dessas questões, tornou-se necessário desenvolver ferramentas metodológicas que permitissem a coleta de dados e a análise de detalhes que contribuíssem para a compreensão da construção social e estética de um conjunto de performances, ou seja, dos Performers. Nesse sentido, expandimos nosso horizonte metodológico para garantir uma atuação que englobasse a coleta de informações relevantes, estabelecendo limites tangíveis para a pesquisa. Essa análise foi complementada por uma interação entre teorizações discutidas em performance musical e música experimental. Neste sentido, nos apoiamos nas proposições teóricas de Matt Brennan, que nos levaram a considerar a bateria como um objeto de prática, poder e narrativa na construção da História do instrumento e de nossa própria performance.

A possibilidade de fazer um recorte temporal e localizar a prática musical ao intenso e trágico período de convivência da humanidade com a COVID-19 foi apresentada por Cuervo e Santiago (2020). Durante a pandemia, músicos enfrentaram várias dificuldades para ensaiar e colaborar, devido às restrições de distanciamento social e às limitações de encontros presenciais. No entanto, a tecnologia desempenhou um papel fundamental ao proporcionar soluções criativas para superar esses obstáculos e permitir que os músicos continuassem a praticar, ensaiar e colaborar à distância. A "imprevisibilidade e instabilidade" (Cuervo; Santiago, 2020) que as relações foram submetidas por vias da tecnologia nos trouxeram até aqui.

Uma das principais dificuldades enfrentadas pelos músicos em geral durante a pandemia foi a impossibilidade de realizar ensaios presenciais. As restrições de movimentação e as medidas de segurança tornaram inviável o encontro físico para tocar juntos. No entanto, através do uso da tecnologia, como aplicativos de videochamada e plataformas de compartilhamento de vídeos algumas atividades foram possíveis. Através dessas trocas, surgiu o duo *Profane Chops* com o baterista Sérgio Vieira. A ideia era gravar nossas performances individuais e compartilhá-las digitalmente, permitindo que o outro participante acompanhasse e respondesse.

O compartilhamento diário de links com músicas e textos mencionado no texto tornou-se uma maneira de alimentar a criatividade e refletir sobre a música experimental. Através de plataformas de streaming de música, como *Spotify* ou *YouTube*, os músicos tiveram acesso a uma ampla gama de obras e estilos musicais, enriquecendo suas referências e expandindo seus horizontes sonoros.

A revista *Modern Drummer*, mencionada no texto como uma fonte de pesquisa valiosa, também se beneficiou da tecnologia para disponibilizar conteúdo online. Os músicos puderam explorar entrevistas com bateristas renomados e aprender sobre suas técnicas e abordagens na música experimental. O acesso a conteúdo digital e publicações online permitiu que os músicos continuassem a se atualizar e aprofundar seus conhecimentos mesmo durante a pandemia. No entanto, era importante reconhecer que as dificuldades ainda persistiam. As limitações tecnológicas, como a qualidade de áudio e a latência nas videochamadas, podiam afetar a experiência musical e dificultar a sincronização precisa.

Apesar desses desafios, a tecnologia desempenhou um papel crucial ao fornecer alternativas para que os músicos pudessem continuar a explorar, praticar e colaborar durante

a pandemia. Ela permitiu que a música experimental e a bateria fossem exploradas mesmo à distância, proporcionando uma plataforma para a expressão individual e a criação musical.

Essa foi a forma que a performance foi obtida e explorada neste trabalho, através da incursão holística aos terrenos dele. Mesmo à distância, mantivemos uma colaboração ativa, enviando vídeos e exercícios um para o outro, buscando aprimorar nossas habilidades e técnicas. Através de uma atitude iconoclasta, exploramos novas formas de expressão, sem nos preocupar com fronteiras estabelecidas.

1 PRINCÍPIOS

Neste estudo, a performance musical está posicionada em um ambiente específico com um intuito claro: inseri-la no centro da pesquisa como objeto ativo do processo musical, ainda que compartilhada a partir de um viés também musicológico. As premissas da pesquisa em Performance a partir de uma discussão transdisciplinar não é uma necessidade de ocasião, é resultado da própria produção que naturalmente converge para uma área específica, um subtópico ou um método. Tópicos em plena propulsão têm tomado a dianteira das pesquisas que tratam de performance não só como uma ação própria do termo em si, aquela que envolve um corpo, mas aquelas que tratam da performance como um objeto de investigação intelectual e como esta ação se desenvolve no mundo artístico e social. Estes tópicos podem ser encontrados em Pesquisas Artísticas que, no Brasil, têm sido observados cuidadosamente por Bibiana Bragagnolo e Leonardo Pelegrim³, bem como têm sido encontrados em diversas outras áreas que começam a escapar das suas próprias fronteiras em direção — puxado por uma força gravitacional natural, como acima descrito — ao centro da área de Performance. Abre-se, então, nas palavras de Darla Crispin e Bob Gilmore (2014, p. 12), uma caixa de ferramentas críticas, que possibilitam análises de novas questões abertas em terrenos mais bem sedimentados, como a musicologia, a teoria social etc. Neste trabalho, propomos abordar esta questão especificamente diante de um debate teórico e conceitual sobre o experimentalismo na música, principalmente diante de uma iminente questão que se estabelece a partir de narrativas centralistas e periféricas.

1.1 Por uma (in)definição de música experimental — História, Teoria, Ciência e Experimentalismo

Quem ousaria dizer que não seria esta uma tarefa complexa? É possível afirmar que qualquer primeira tentativa de proposta seja atribuída a Cage e isto se confirma em trabalhos tais como: Pena (2022), Iazzetta (2011; 2018) e Campesato & Iazzetta (2019). Estes trabalhos guardam como principal detalhe algumas semelhanças em relação à literatura consultada. Sob

³ Coordenadores do Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: Performance, Criação e Cultura Contemporânea na América Latina. Grupo de Pesquisa cadastrado junto à UFMT/CNPq do qual faz parte o autor desta dissertação.

este aspecto, concluímos que estaremos, cedo ou tarde, objetivamente ou subjetivamente, diante de revisões de literatura que partem dos mesmos autores.

Uma vez que partimos de uma localização de trabalhos afunilados pela confluência temática, poderíamos, evidentemente, partir diretamente de Nyman, Dahlhaus ou Brian Eno. De certa forma o fizemos, mas reconhecer e dar uso dialético à literatura atualizada, em português, de pesquisadores que dialogam com o mesmo tema é, antes de tudo, exercer nossa função. Portanto, reconhecer que qualquer tentativa de compor uma visão crítica das definições de Música experimental passam por John Cage, então, pode ser apenas uma constatação de que a literatura caminha em sintonia, ou é a constatação de que estamos falando de uma visão muito especificamente situada de música experimental. Ou seja, que utilizamos todos os mesmos óculos, que são óculos hegemônicos, que se pode entender como a história “oficial” do experimentalismo. Na primeira página do seu prefácio à segunda edição de *Experimental Music: Cage and Beyond*, Nyman afirma se tratar de uma análise da definição global de Cage sobre aspectos históricos e estéticos da Música experimental (1974, p. xv). Pena e Campesato & Iazzetta concordam que há uma incursão de Nyman para propor uma narrativa diferente em face a outra que descende da estética propriamente europeia. No esforço de atribuir a *Henry Cowell* as láureas da estética experimental, Pena afirma: “toda a estética experimental, da segunda metade do século XX, é impensável sem a força energética quintessencial onipungente da atuação de Cowell na primeira metade do século XX” (Pena, 2022, p. 14).

Campesato & Iazzetta (2019) afirmam haver grupos/coletivos/práticas que apropriadamente demonstram caráter amorfo, de difícil generalização e que se agrupam unicamente pelo fato de produzirem música contrastante a formas sedimentadas de pensar e fazer música a qual implicitamente possam estar atrelados. Isto é, trata-se de “...formas artísticas que já não se conformam com o padrão de construção [da] narrativa e de performance musical” (Campesato; Iazzetta, 2019, p. 1). Nos colocamos, então, diante de uma meta-questão daquela acima mencionada: uma vez que se tornou necessário localizar se as narrativas de música experimental se configuram hegemônicas dentro de vários fatores como discursos universais, estratificações e classificações etc.; faz-se necessário atribuir, primeiramente, um consenso acerca do que seria esta estética. O que nos leva, novamente, a Michael Nyman.

O autor visualiza um espaço apropriadamente multi-artístico, onde tais práticas são geralmente consideradas cruas frente a normas dominantes que o autor atribui ao espírito da época das vanguardas institucionais de Darmstadt⁴ (1974, p. xv). Para Nyman, a principal premissa é que estas práticas – experimentais; multi-artísticas – seriam distintas daquelas baseadas no serialismo e no histórico estratificado de narrativas e escolas artísticas ocidentais, ao qual, como dito, o autor atribui a definição conceitual e a fundamentação estética destas práticas a Cage.

No entanto, antes disso, precisamos executar outra tarefa, que cabe a todos aqueles que se detêm a discutir práticas musicais de concerto do século XX: o debate entre o Experimentalismo na visão principal de Nyman e a Vanguarda a qual ele posiciona como antagônica. Em direção à própria crítica de Campesato & Iazzetta, oferecemos nossa leitura e interpretação a partir de Dahlhaus, uma vez que se faz presente também, uma questão secundária: o problema atribuído à ontologia da obra musical e, portanto, certo rebaixamento estratificado de determinadas práticas musicais, é também um problema da história (ou falta de historiografia) da música?

Seguindo o diálogo bibliográfico deste trabalho – considerando que os textos teóricos são, em parte, constituição fundamental das ferramentas metodológicas –, construímos abaixo não apenas uma leitura do Experimentalismo em Dahlhaus, mas trazemos também questões pertinentes ao seu olhar sobre a História da Música com o intuito de melhor se aproximar de uma observação lógica do texto principal. Quaisquer debates que venham a surgir na ordem da Teoria da História se farão presentes para enriquecer o diálogo.

Para o autor, no XIX e no XX, a História seria uma forma garantida de se saber sobre as origens de algumas coisas e suas essências, contudo ao longo do tempo essa tarefa básica perdeu sua credibilidade. Para Dahlhaus o centro do debate que se forma entre as vias positivistas da visão da História e a direção que ela toma posteriormente em busca de uma prática científica são imprescindíveis para o debate. Isto significa, de forma geral, que a História Política (aquilo que denominamos a História das grandes Figuras, personalidades etc.)

⁴ Refere-se ao curso de verão em composição contemporânea que acontecia frequentemente na cidade de Darmstadt na Alemanha e ficou conhecido como Escola de Darmstadt, por onde passou o próprio John Cage. Martin Iddon, pesquisador da Universidade de Leeds, considera a experiência de Cage em Darmstadt como “um estranho no paraíso”, caracterização que nomeia um projeto de pesquisa que liderou na mesma universidade. Sugerimos o acesso à página do projeto de pesquisa: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FH036687%2F1#/tabOverview>

fora dando lugar à História das Ideias, um lugar apropriadamente configurado no sistema central das Ciências Humanas que, segundo Dahlhaus, seria uma “moda intelectual” que visava posicionar a História ao lado da Sociologia, cuja força gravitacional não pouparia a História da Música (Dahlhaus, 2017, p. 3). Se faz importante aqui fazer uma intervenção para esclarecer aquilo que determinamos acima, faremos isso de forma breve sabendo que não é nossa intenção alongar—se neste tema, mas considerando que é importante explorar as fronteiras da História, da Filosofia e da Teoria como suporte integrador da Música.

Compreender a distinção entre Filosofia da História e Teoria da História é essencial. A Filosofia da História é produzida por filósofos, enquanto a Teoria da História é desenvolvida por historiadores como disciplina. José Barros D’Assunção (Barros, 2011, p. 101) destaca que uma Teoria da História está intimamente ligada à busca de cientificidade na História. O filósofo Paul Veyne discutirá “Núcleos de Cientificidade” (idem, p. 102) na construção do conhecimento historiográfico. Por outro lado, Voltaire considerava a história útil ao mostrar direitos e deveres. J.B. Robinson (Robinson, 1983, p. viii) explora o idealismo alemão, enfatizando a distinção entre sujeito e objeto.

A reificação ocorre ao transformar um objeto abstrato em algo concreto. Robinson discute, sobretudo, a visão de Hegel e destaca a importância da assimilação na aquisição de conhecimento. A História, escrita subjetivamente, objetifica os agentes históricos. Hegel (2008, p.8) afirma que a historiografia é essencial para a existência de uma história genuína e objetiva. A crítica desempenha um papel fundamental na análise minuciosa dos eventos históricos. A mudança de paradigma na historiografia ocorre quando os historiadores discutem como fazer História.

Os paradigmas teóricos internos são essenciais na busca pela cientificidade. Para Hegel, a História é uma construção subjetiva que dá existência à história das nações, contudo é importante pensar que, sendo uma construção, sempre implica algum posicionamento. O que tem, em última instância, consequências políticas na realidade. A realidade, por sua vez, sendo uma construção narrada, tem na historiografia um meio para interpretar e investigar os fatos. A integração da Musicologia na história das disciplinas humanas é um exemplo de busca pelo caráter crítico. Essa integração oferece abordagens teóricas e conceituais, além de discussões sobre performance musical. Portanto, o estudo proposto busca uma abordagem integrada da música que considere seu contexto e ecologia. A Nova Musicologia é uma

abordagem que emergiu nas últimas décadas do século XX e rompeu com as tradições mais conservadoras da musicologia tradicional.

Joseph Kerman (1924-2014) foi um dos principais proponentes dessa abordagem, que buscava expandir o escopo da musicologia para incluir uma gama mais ampla de questões culturais, sociais e políticas relacionadas à música. Uma das ideias centrais da Nova Musicologia é que a música não existe isoladamente, mas é parte integrante de um contexto social e cultural mais amplo, isto é a música não deveria ser estudada apenas como uma entidade autônoma, mas sim como uma expressão cultural que está intimamente ligada ao ambiente em que é criada, ou seja, sua "ecologia musical". Em vez de se concentrar exclusivamente na análise formal e estrutural das obras musicais, a Nova Musicologia abriu caminho para uma análise mais abrangente e contextualizada das práticas musicais.

Sobre uma possibilidade de investigar alguma crise na Nova Música, sob a perspectiva de Dahlhaus, há de se convir que nos referimos a algo que é postulante à uma posição. É algo que pretende-se ser — ou dar a si mesmo a condição de — como diz o próprio, a continuação do pensamento musical. Uma crise historiográfica para a música, como parece apontar Dahlhaus, é também uma crise da própria historiografia em si, e com ferramentas na mão, não lançaremos mão de trazer ao diálogo. Isto pode estar relacionado com a ideia transmitida anteriormente: o autor atribui à historiografia uma ausência de credibilidade provocada por uma suposta “incapacidade” de explicar os fatos. O que o autor reivindica, ou atesta, é certa “crise de representação”, sobretudo porque em sua visão seria pretensioso apontar tendências de composição (leia-se também estruturas particulares de cada compositor) como representativas ou mesmo o ramo principal cujo outras estruturas se entrelaçam e dialogam. Devemos lembrar que ele está se referindo a um momento histórico próximo a ele, em 1984, e isso fica claro quando afirma:

Desde os anos de 1950, a música serial — com ou sem razão, isto não importa — era considerada a posição fundamental da vanguarda. Ainda aqueles a quem restavam algumas dúvidas viam nesta prática a expressão inevitável do espírito da época (na medida em que se pode chamar uma década de época)⁵ (Dahlhaus, 2017, p. 2).

⁵ Todos os trechos em francês serão por nós traduzidos e os originais trazidos à nota de rodapé. Do original: *Dans les années cinquante, on tenait la musique sérielle — à tort ou à raison, peu importe — tout simplement pour l'avant—garde ; même ceux qui voyaient en elle une fatalité ne doutaient pas sérieusement qu'elle exprimât l'esprit de l'époque (pour autant qu'il soit permis de qualifier d'époque une décennie)*

Ou seja, até esse momento, Dahlhaus sequer menciona a existência de qualquer determinada prática que se contrapunha à natureza linear à qual a música serial estaria atrelada — mas irá fazer à frente —. Doravante, nos parece claro que ele construía suas premissas de forma linear, conduzido por uma narrativa costurada pela factualidade das tradições científicas e artísticas oriundas do século XIX na Europa, tradições estas que, mais à frente, veremos ser criticadas, tanto por Nyman quanto por Iazzetta. Este último traçando semelhanças entre os outros dois autores, enriquecendo nossa discussão sobre o paradigma da Música experimental.

Por um outro lado, reafirmamos uma premissa que transitará por toda a construção argumentativa deste trabalho: a linearidade da investigação em música ocidental de concerto encontra, cedo ou tarde, a figura do compositor. Afinal, as tais tendências de composição citadas por Dahlhaus não são objetos esvaziados de corporalidade ou dotados de natureza ontológica, mas sim resultado da produção intelectual de um sujeito. Elas existem, sobretudo, apenas porque elas foram criadas sob regras, métodos e habilidade artística, assim como pelo fato de estarem ligadas à tradição da linguagem escrita. Ao atestar esta falta de representação — ou um elo com o elo anterior — em seu tempo, o autor simplesmente parece esgotar a possibilidade de focar a investigação em música em uma crítica à Hegeliana. Ou seja, aquele filamento elo após elo que deveria, sob a égide dele — Dahlhaus —, possibilitar alguma explicação cientificamente argumentada do passado.

Até o momento, nos ocupamos de observar paralelos entre conceitos da História, da Filosofia da Ciência e da Filosofia da Teoria a partir da premissa que esses termos estão sob a ordem da argumentação de Dahlhaus. Também entendemos que através da filosofia da história a pesquisa histórica começou a obter seus primeiros sinais de interpretação e buscou averiguar a inteligibilidade do passado e construir os alicerces (mesmo que sem querer) do que seria iminente: o nascimento da metodologia e da teoria pluralizando o termo Ciência. Lembremos, não é nenhum propósito deste trabalho constituir-se inteiramente de uma *práxis* historiográfica, fundamentada apenas em teorias e métodos de uma área correlata.

Convenhamos, no entanto, que a percepção que Dahlhaus parecia ter da Música e sua forma de pensar a história, a estética, a filosofia da música e da própria história reside em um momento epistemológico que, definitivamente, não exclui os debates acerca da historiografia do início do Século XX e sua relação com as Teorias Sociais que nos ocupamos até agora.

Considerando a argumentação de Dahlhaus, nossa premissa parte de que é pela crítica a sistematização científica plural que a historiografia se lança no início do Século XX, e que Dahlhaus compreende a quebra de laços lineares dos conjuntos de teorias, métodos e estéticas da Música. Vamos voltar nosso foco mais precisamente ao *A Crise da Experimentação* (1983). Este é de fato o texto a que se dirigem as críticas tanto de Nyman quanto de Campesato & Iazzetta, no entanto, percebemos que os “Fundamentos da História da Música” não estão, em alguma medida, alheios aos argumentos apresentados.

Voltando a percepção da Nova Música, Dahlhaus não afirma tratar-se de uma pretensão comum, mas também de uma espécie de indiferença (Dahlhaus, 2017, p. 3). “A Vanguarda” seria um nome próprio, atribuído a este espírito da época entre-guerras do século XX e que não deveria ser visto, à época afirmava Dahlhaus, como “estabelecido”, uma vez que a vanguarda deixa de ser vanguarda quando se estabelece (idem). O que ele faz é propor uma reflexão sobre uma suposta crise da historiografia. Uma crítica que, além dos pontos acima mencionados, diz: a crise da crítica é também um desagrado com a teoria, *i.e.* fazer música como ato não condicionado a sua historiografia⁶.

Basta também lembrar anteriormente que, para Hegel, fazer historiografia é tornar vivo um fato. Isto é, o que é histórico é a narrativa e não o fato em si. Portanto, veja, fazer Historiografia é de fato, resguardados os intensos debates, fazer literatura de base no mínimo cientificamente baseada⁷; é colocar em termos científicos⁸ a possibilidade de superar certas premissas – como fazem as Ciências Naturais – e também como foi planejada a linearidade estilística da tradição ocidental musical, encadeadas pela figura política e social do compositor, *i.e.* o cientista. Como dissemos acima, estamos diante da ligação documental representativa de uma relação passado—presente da música.

Preme a dizer que, para Dahlhaus, não haverá a mínima possibilidade de compreensão do fenômeno sonoro sem algum arcabouço teórico/conceitual⁹. Seria algo

⁶ “la conviction qu’il suffit de faire de la musique et qu’il est superflu d’en parler” (Dahlhaus, 2017, p. 3). *i.e.* Falar sobre isso é fazer a historiografia que o autor defende. Vejamos que realmente fez—se necessário demonstrar este percurso como ferramenta teórica.

⁷ Barros repete essa questão incessantemente no livro já mencionado

⁸ não entraremos no mérito operístico de debate sobre literatura e romance vs ciência que a Teoria da História é comumente sempre alocada. Aliás, não queremos correr o risco de afirmar que se não há um grande paradigma para defender uma Disciplina, não é uma Disciplina. Essa é uma questão discutida por Barros e que, por sinal, não encontramos resposta adequada.

⁹ “Une culture musicale moderne digne de ce nom ne s’épuise pas dans des faits sonores et dans la réception muette de ceux—ci, mais englobe aussi une littérature sur la musique, sans laquelle l’écoute seule reste sourde et sans concepts.”

como uma “literatura sobre a música” que, como nos dirá à frente Campesato & Iazzetta, universaliza e fecha os elos da produção da narrativa que produzirá a história: “Uma cultura musical moderna digna desse nome não se esgota em fatos sonoros e na recepção muda destes, mas engloba também uma literatura sobre música, sem a qual apenas a escuta permanece surda e sem conceitos” (Dahlhaus, 2017, p. 3).

Qual seria o momento científico que se pode considerar estar por trás do pensamento de Dahlhaus? O próprio responde:

[a normalidade da ciência é] o processo no qual – de acordo com certas premissas que Kuhn¹⁰ conceituou como “paradigma” – os problemas levam a soluções que por sua vez, devem gerar outros problemas, de modo que mais uma vez é necessário buscar soluções, sem que se possa prever o fim dessa reação em cadeia (Dahlhaus, 2017, p. 5)¹¹.

Uma vez que se começam a adotar conceitos como “obra aberta” ou “história plural” ou um mero questionamento à imutabilidade de uma metodologia universal de produção de resultados através das Ciências Naturais, o próprio resultado em si, perde seu sentido. Explicitamente os percursos se cruzam novamente quando Dahlhaus afirma que este declínio do pensamento científico deteriorou posições análogas entre música, ciência e composição (Dahlhaus, 2017, p.5). *i.e.* tornaram—se objetos céticos. Vejamos:

Evidentemente, os jovens compositores não acreditam mais que a participação em um “*work in progress*” intersubjetivo, que vá além das intenções de um indivíduo — ou seja, a participação em uma espécie de processo global de avanço — guarda musical —, garante ao compositor um sentido, um critério de valor. Não escrevemos mais para que uma crítica, que se comporta como a história de seu próprio tempo, confirme que estamos fazendo exatamente o que hoje é uma exigência do momento e que amanhã pertencerá ao passado, definitivamente morto¹² (Dahlhaus, 2017, p. 5).

¹⁰ Thomaz Kuhn, Historiador da Ciência citado por Dahlhaus.

¹¹ (normale Wissenschaft): le processus où, selon des prémisses déterminées que Kuhn regroupait sous le concept de « paradigme », des problèmes conduisaient à des solutions qui de leur côté engendraient ou laissaient apparaître d’autres problèmes, de sorte qu’à nouveau il fallait chercher des solutions, sans que l’on puisse prévoir un terme à cette réaction en chaîne.

¹² “De toute évidence, les jeunes compositeurs ne croient plus que la participation à un « work in progress » intersubjectif, s’étendant au-delà des intentions d’un individu — autrement dit la participation à une sorte de démarche globale de l’avant—garde musicale —, garantisse au compositeur un sens, un critère de valeur. On n’écrit plus pour qu’une critique, qui se comporte comme l’histoire de sa propre époque, confirme que l’on fait exactement ce qui aujourd’hui est une exigence du moment et qui demain appartiendra à un passé, définitivement mort”.

Se compreendemos que Dahlhaus explicita seu descontentamento com a posição de relevar fundamentos análogos à ciência, portanto, resta ao autor evidenciar uma Crise da Experimentação. Seria a experimentação musical um processo semelhante ao científico, cujo resultado se dá por uma obra. Sendo, para ele, útil como procedimento de estudo; inacabado; provisório.

Quem estaria, então, com a possibilidade de representar uma posição antagônica a esta? Como já dissemos acima, esta característica foi atribuída no plano conceitual a Nyman. Então, voltemos a ele. Compreendemos que o termo “Experimental Music” é apresentado por Cage em seu prestigioso livro intitulado *Silence: Lectures and Writings*. Neste livro Cage apresenta o termo ao mundo a partir de uma reflexão que julga o ato de experienciar como condição inferior ao trabalho finalizado, portanto, o produto. O que Cage quer dizer com isso, ele mesmo explica no texto:

It seemed to me that composers knew what they were doing, and that the experiments that had been made had taken place prior to the finished works, just as sketches are made before paintings and rehearsals precede performances (Cage, 1961, p.7).

Há uma classe de eventos subjetivos como “os sons que acontecem no ambiente” e relações com a arquitetura e as artes plásticas a que Cage se refere, mas o que fica claro é que a questão não é meramente estrutural, diríamos, mas formal. Cage diria que não há uma necessidade de acordo entre todas as faces estratificadas de um trabalho musical porque os caminhos formais objetivos da música, tais como padrões, repetições e variações devem desvanecer (CAGE, 1961, p. 15). Sem as fronteiras da forma, um objeto naturalmente torna—se desconhecido, logo Cage afirma que é aqui que a palavra experimental se encaixa em sua visão, um simples “ato não descritivo onde o resultado é desconhecido” (CAGE, 1961, p.15).

Pena explicita a necessidade de discutir o termo experimental em termos mais profundos, uma vez que há sempre o risco iminente da confusão básica de suas premissas. Pena diz “se levássemos em conta apenas a palavra, qualquer ato composicional poderia se tratar de um experimento” (PENA, 2022, p. 17). De fato, se um processo é precedido por etapas primárias antes de se concluir em um produto, logo, segundo Cage, há determinação. O que ele irá chamar de indeterminação, portanto, é o resultado desconhecido, onde não há condições, objetivas ou subjetivas, de se determinar a forma como será executado e apreciado

determinado ato. É como Cage descreve o princípio de sua inquietação: “...eu compreendi que há geralmente uma diferença fundamental entre fazer um trabalho musical e ouvir um trabalho musical” (CAGE, 1961, p.7).

Então, a forma como Cage visualiza uma característica objetiva para o que ele quer dizer com “Música experimental” é a indeterminação do resultado, ainda que a posição de seus agentes — compositor, Performer e ouvinte — sejam ainda claras.

Vejamos que Nyman proporciona uma localização exata do papel de Cage na execução do trabalho musical, uma vez que analisa a peça 4’33” a partir desse modelo estrutural a que Cage posiciona o *status* de cada ator envolvido no trabalho musical. Nyman sugere que a liberdade com que um Performer executa uma partitura oferecida por um compositor de música experimental¹³ é um tanto ilusória (NYMAN, 1974, p.14), uma vez que são claros os limites impostos pela atuação do compositor naquele trabalho. Para Pena, antes mesmo da visão de Cage, a *New Music Society*, instituição pensada por Henry Cowell, calcou todo este panorama estético-conceitual que Cage elabora.

Segundo Pena, “Cowell repudiou compositores que utilizavam elementos de outras culturas em caráter exótico ou como elementos colorísticos dentro da técnica europeia” (PENA, 2022, p. 15) e, para além da adjetivação proposta por Cage, Cowell assumia que o fundamento principal do experimentalismo em música partia de formas técnicas claras de processos e teorias que tinham como objetivo principal buscar “uma independência de mecanismos tradicionais”. Sugerindo, claro, uma oposição à vanguarda europeia que apresentamos através de Dahlhaus.

Pena analisa o trabalho da musicóloga e pianista Cecília Sun e afirma que a autora visualiza a diferença entre o experimental e o *avant—garde* a partir da ideia de que “...o último trabalha com a expansão das extremidades de uma tradição musical enquanto o primeiro trabalha completamente fora desta tradição” (PENA, 2022, p. 18), exatamente aquele “elo atrás de elo” que Dahlhaus ocupou-se em defender. No entanto, o termo *completamente* aqui nos chama atenção. Vejamos que tanto Nyman como Pena, ainda que tratando de uma efetiva e válida posição desassociada da música experimental frente à vanguarda europeia, não se desprendem da estratificação natural a que são designados os atores deste tipo de prática musical apresentada tradicionalmente pela música de concerto.

¹³ É como Nyman se refere ao Cage: Experimental Composer

Percebe-se que Pena demonstra certa acusação ainda recente de que este tipo de prática gera, no mínimo, desqualificações técnicas por parte de seus praticantes, uma vez que compor significa experimentar até que se possa colocar à prova o resultado dessas experiências amparada em uma estrutura meta-linguística filológica com grafias e símbolos universais a serem executadas o mais perfeitamente possível por um intérprete. Pena traz um ar um pouco mais positivo ao afirmar que

Apesar disto, nos tempos atuais, o âmbito de aceitação e desmistificação da ideia de insuficiência técnica da música experimental é consideravelmente mais vasto, na medida da sua difusão entre o público, do que era em seu início (Pena, 2022, p. 18).

Mas vejamos, estas acusações não são elaboradas justamente porque há uma limitação clara oportunamente aparelhada pela ontologia da obra musical¹⁴? E mais, como poderíamos então lidar com estas definições estético-teóricas quando o material musical a que nos referimos não são diretamente ligados a estas proposições?

O que gostaríamos realmente de evidenciar é que Nyman, assim como Pena, usam, claro, a estratificação natural da relação classificada¹⁵ entre compositor, Performer e ouvinte. Não é nenhum mal, evidentemente, uma vez que é um viés de pensamento que se estabelece legitimamente. No entanto, quando o objetivo deste trabalho se dá por vias menos estratificadas e que posicionem o Performer em um lugar de prestígio, como diria Bragagnolo (2021), é claro que estas suposições perdem seu sentido em relação com o objeto; apesar de suas semelhanças teóricas.

Nyman, de forma mais objetiva, coaduna com Cage quando reafirma a estratificação: compor é uma coisa, performar é outra, ouvir é outra. Ainda que seja positiva a ideia de que estes não exercem papéis estratificados, para Iazzetta, o fazem. Há, então, uma pergunta não respondida, como diz Charles Ives ao intitular uma de suas famosas obras: como associamos a Performance Musical a todas estas questões? É necessário discutir primeiramente este padrão de universalidade estética e nominal que parece acusada nas duas principais correntes que buscam definir o conceito. Concluímos, também, que debruçados sobre os conceitos acima escrutinados, a música experimental reduz-se a um ambiente indefinido, uma vez que

¹⁴Refere-se ao artigo intitulado *A inclusão da performance na análise musical: uma reflexão sobre a ontologia da obra musical* de Bibiana Bragagnolo e Didier Guigue.

¹⁵ Diz do contrário a desclassificação e da crítica à ontologia da obra musical que será vista a partir de Bragagnolo em todo este trabalho e logo será tratada.

nenhuma delas é capaz de se tornar de fato propositiva. Diante da necessidade de abrir uma nova possibilidade de compreensão do termo, optamos por executar esta tarefa sob o crivo de Fernando Iazzetta e Lílian Campesato, autores que partem da premissa que existem grupos amorfos e complexamente contrastantes que desafiam estes discursos universais.

1.1.2 A universalidade na definição de música experimental

Este tópico discorre sobre uma crítica acerca das narrativas de universalidade. Essa pretensão universalista ocorre, por um lado, de toda essa narrativa histórica a que Dahlhaus esteve atrelado. Há, portanto, uma condição fundamental de relação passado *versus* presente através da obtenção de conhecimento determinado como verdade. Desta forma, consideramos discutir um espaço simplificado de pensamento historiográfico, trazendo um pouco dessa relação com os temas cujo este trabalho realmente está voltado. Entremos agora nesta seara cabendo, à mesma medida, atentarmos à inserção da performance ao debate da música e mais; abrindo espaço para o entendimento de certa fresta analítica e estética das práticas experimentais que o cruzamento destes dados teóricos retirados de fontes *stricto* ou *lato sensu* à música possibilitaram. Isto é, as veredas por onde têm passado e passarão esta pesquisa foram conhecidas por variadas formas de observação constituídas por material documental, teórico e artístico.

Vejamos o que nos diz Iazzetta a respeito da palavra Experimental na música:

...Experimental é um adjetivo usado em música de maneira bastante difusa. Se por um lado a arte do século XX tem um vínculo implícito com uma atitude experimental, por outro, o sentido desse experimentalismo pode apresentar contornos bastante variados (Iazzetta, 2014, p. 4).

Segundo Iazzetta (2014), temos então duas fontes dominantes do experimentalismo na música:

a) Noção herdada das ciências naturais

Por indução: traz-se o fenômeno observado para o laboratório de maneira a submetê-lo ao método investigativo. Há, então, a noção de comportamento experimental que habilita certa aproximação entre a música moderna (sobretudo a do período pós-guerra) e a ciência moderna. No entanto, Iazzetta pondera, quando afirma que há diferença na finalidade, uma

vez que “...neste contexto experimental não se busca provar nem demonstrar com a música, nada que esteja fora dela” (lazzetta, 2014, p. 04).

b) Transgressão

Quando “comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão” (lazzetta, 2014, p. 05).

lazzetta, então, define:

[Experimental] significa, nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte (lazzetta, 2014, p. 4).

Na música experimental, o foco na composição se transporta para a performance e a separação entre criação e recepção é atenuada uma vez que o público é chamado a ter um papel mais atuante nos processos de geração e fruição da obra. O traço de transgressão ou subversão torna—se elemento essencial do experimentalismo [...] unir essas duas vertentes do experimentalismo com elemento catalisador das pesquisas e produções artísticas realizadas” (lazzetta, 2014, p. 5).

Se estamos, portanto, lidando com questões mais objetivas da prática experimental, ou seja, um foco que altera sua posição de uma significação estratificada por posições piramidais¹⁶ em direção a posições relacionadas a um *habitus*¹⁷, podemos então, finalmente, encontrar uma definição teórica cujo contexto situa este trabalho. música experimental, portanto, é: “...um trabalho empírico de experimentação com materiais sonoros e musicais” (Campesato; lazzetta, 2020, p. 15), aprimorando o empirismo pela transgressão, subversão contínua, possível estranhamento — sutil ou não — de gênero e forma, retificação e não—consolidação de estruturas e, sobretudo, desconexões lineares e padronizadas, quer sejam por narrativa histórica ou por força cultural.

O que vai sedimentar e estruturar esta visão são vias críticas que dizem respeito à desclassificação da obra musical (Bragagnolo, 2021) e sobretudo à desestratificação dos papéis sociais de cada agente do trabalho musical que, automaticamente, abre uma fenda no

¹⁶ Refere-se a uma mera alusão a pirâmide de estratificação social onde lê—se base, meio e ponta da estrutura.

¹⁷ Refere-se ao modo de visão do Instituto Orpheus no livro *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. O termo, neste caso, refere—se à uma leitura clássica da filosofia Aristotélica, que pode ser definido como “valores e expectativas de um estilo de vida de grupos sociais particulares, adquiridos através de atividades e experiências diárias” (Crispin; Gilmore, 2014, p. 11). Obs. Tradução nossa.

caminho linear do fazer musical de concerto ocidental e coloca em xeque práticas musicais geralmente vistas como antagônicas.

Para Campesato & Iazzetta, os discursos sobre música experimental tornam-se centralistas (hegemônicos) a partir das duas visões anteriormente apresentadas, onde a ideia de central e periférico tem contornos parecidos com o tonalismo, ou seja, são forças que se atraem e repelem ao mesmo tempo, dando vida uma à outra. Se no tonalismo as dissonâncias geram tensões, o que os autores nos indicam é a indução de “problematizar o experimentalismo musical a partir dos seus discursos e práticas, apontando inclusive para as tensões entre esses dois campos” (Campesato; Iazzetta, 2020, p. 16).

Há o claro objetivo de se procurar contradições entre as principais narrativas da música experimental. Uma vez que se a música experimental, da forma que vê Nyman, é uma contraposição direta às formas canônicas institucionalizadas na música de concerto europeia, logo a experimentação estaria diretamente ligada a isto (idem). Vejamos que há questões que são puramente estéticas, fora do ambiente interno da música pós—Hanslick¹⁸. Para nós tornou-se latente perceber as nuances das concepções cristalizadas que buscam oferecer um *status* de significação à Música experimental, uma vez que dizem respeito a um gênero específico, dotado de regras e métodos tratadistas.

Para Campesato & Iazzetta existem mais pontos de convergência entre as duas práticas que se colocam como diferentes do que discordantes. Isto porque o uso do termo Experimental demonstra, em sua mais fundamental percepção, dicotomias e fragilidades e, segundo os autores, um ouvido treinado pode ouvir com certa facilidade características que perpassam de uma prática à outra, ainda que o objeto esteja relacionado a um ou outro lado. Traz, ainda, o caso de Mauricio Kagel em trabalhos musicais como *Staat heather* ou *Ludwig Van*. Campesato & Iazzetta afirmam que essas peças têm mais características próximas a Cornelius Cardew do que ao formalismo vanguardista de Stockhausen.

Para Iazzetta, essa dualidade apresenta falha em existir, uma vez que fazem parte do mesmo ideal de universalidade modernista diretamente ligado à música de concerto europeia, seja por concordância ou discordância; aceitação ou rejeição; tradição ou

¹⁸ Refere-se a Eduard Hanslick em *O Belo Musical*, onde o autor defende que a ideia de conteúdo das ideias musicais representa apenas sons em si mesmos e não emoções ou subjetificações externas. Portanto, esta ideia é o cerne do pensamento musical de concerto ocidental, sobretudo, a partir da superação do tonalismo no século XX.

vanguarda. Ou seja, associa-se a música a um progresso histórico (idem), uma espécie de “música do futuro” (idem). Soma-se à definição de experimentalismo uma relação diretamente a um trabalho empírico, como afirmado na página 24, seja de forma cotidiana, aproximando a arte da vida (Cage), ou em um ateliê, aproximando-se de uma prática laboral (Schaeffer), em busca de um resultado específico.

Para Iazzetta, essa contraposição se apresenta contraditória porque, nestes casos, “a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição” (idem, p. 21). Isto quer dizer, aquilo que se opõe obviamente se opõe a algo do qual se quer distanciar. Isto é, questionar e reprocessar não é o mesmo que quebrar por completo, uma vez que nesta condição é fundamental à ideia de proposta/contraproposta ou tese e antítese linearmente construída por um campo de superação de narrativas. Cria-se, então, um “campo de discursos, experiências e propostas musicais” (idem, p.21), onde se apresentam questões da manipulação do som como objetivo fundamental. O som em si que mencionamos acima em Hanslick.

É aqui que trazemos o papel deste trabalho, porque questionar as condições da criação não corresponde proporcionalmente a questionar o papel do compositor e, portanto, de autoria da criação, o que para Campesato & Iazzetta é fundamental e localiza os compositores em diálogo com outros compositores, atuando como: performers. Vejamos, então, como é simples e didático compreender a importância do modo modernista de ver as coisas.

As mudanças entendidas como vanguardas, cronologicamente substituem as mesmas ideias, como as teorias comuns das ciências duras e a que Dahlhaus atribui à construção histórica também. Os novos campos epistemológicos em performance têm tido condições ferramentais necessárias para trazer à luz epistemologias jamais substitutivas, mas adequadas aos objetos e objetivos das quais trata. Isto requer debates naturalmente longos, uma vez que se trata de objetos simplesmente compostos de características variáveis cujo processo não pode ser absoluto. Demonstrando, portanto, um viés tecnicista científico na forma de enxergar a música. Para Campesato & Iazzetta a “relação entre a reorganização do pensamento musical e a emergência de uma nova ciência, não é acidental” (p. 23), a exemplo da mudança de pensamento dedutivo para indutivo¹⁹ à própria concepção moderna do que é a ciência. Uma vez que a “instrumentalização dos processos ocorreu com notável sincronia”

¹⁹ Refere-se a Francis Bacon.

(p. 24) compreende-se, então, que instrumentalizar é também sistematizar elementos, o que por sua vez constrói formulações estáveis sobre um determinado objeto.

Para Campesato & Iazzetta, é determinante que processos de formalização — relembremos novamente toda a visão construtivista que relaciona passado e presente a partir de uma visão linear do mundo — tenham também "contaminado, em doses variadas, os discursos sobre a música, possibilitando a construção de esquemas formais, cujo emprego recorrente acaba por transformá-los em regras" (p. 24). Basta visualizarmos os termos "regra", "lei", "forma" ou "sistema". Dadas estas simetrias dentro de um campo tão amplo, o que de fato torna-se fundamental é considerar o que está fora dele. Isto cria dimensões diferentes em torno de um mesmo espectro, de maneira que a regulação da tradição colocará em conflito sempre duas posições. Pode ser a música popular frente à música de concerto ou a produção musical associada a cultura popular. O que é estático e imutável logo torna-se central e hegemônico.

1.2 Performance para criação e crítica

Neste tópico discutimos objetivamente as estratificações, classificações e a função da performance e do Performer. Compreenderemos melhor ao juntarmos Nicholas Cook, onde a razão encontrada na análise dos textos nos escancara a dualidade presente nos termos que apresentamos, antes passando pela caracterização do que é Processo e Produto para Cook. Somam-se também as definições de performance trazidas por Schechner — ou melhor, indefinições —, a fim de observar as mesmas enquanto termo não estratificado e adjetivado pelas estruturas dos grupos na música. Há também uma tentativa de aproximação da teorização de Nicholas Cook e Bibiana Bragagnolo a fim de criar um ambiente de análise mais robusto.

Vejamos novamente a relação cada vez mais próxima das Teorias da História — ou como se constrói a História — com as práticas teórico—metodológicas deste trabalho. José Carlos Reis, em *O lugar da teoria—metodologia na cultura histórica* (2011), não difere muito do que já é comum na literatura historiográfica que Dahlhaus tanto criticou, quando afirma: a postura do historiador referente ao objeto de estudo é crítica. A partir daqui a verdade

histórica paradoxalmente encontra um filamento de descontinuidade²⁰ e, principalmente, rigor científico. Ao contrário do que parecem fazer crer ser uma Teoria, ela na verdade deve estar aberta ao contraditório. Reis afirma, sustentado por uma ampla literatura, que em seu ofício o historiador é um intérprete do fato e a fonte documental (dados) é seu apoio para que ele levante seus problemas e hipóteses.

Por fonte, entende-se que estão incluídas fontes primárias, secundárias, arquivos e bibliotecas e que estas são, por consequência, o que Reis (2011) chama de “Canteiro de Obras”. Supõe-se, então, que o papel do historiador é investigar e interpretar a partir de um processo/produto objetivo: a Historiografia. Esta aproximação do método historiográfico com uma perspectiva musicológica não é nova. Myriam Chimènes, em “Musicologia e História: fronteira ou terra de ninguém entre duas disciplinas?” (2007), atestou esta aproximação, que encontra coro também nas palavras de Maria Alice Volpe, quando afirma: “A relevância da musicologia como disciplina se justifica em grande medida pelo seu potencial de se integrar no concerto das outras áreas de conhecimento” (Volpe, 2007, p. 1).

Ambas as afirmações são observadas no discurso teórico musicológico, a exemplo do que Mauricio Monteiro em “A construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro — 1808 — 1821” afirma ser uma premissa básica encontrada em Joseph Kerman. Monteiro sugere, se referindo a uma leitura de Kerman, “uma espécie de Musicologia orientada para a crítica e uma espécie de crítica orientada para a História” (Monteiro, 2008, p. 30), ao que Kerman afirma que a evolução da Musicologia na 2ª metade do século XX acontece em meio a um “declínio de um significativo caráter crítico”²¹ (Kerman, 1985, p. 113). Isto posto, compreendemos a necessidade de que uma integração seja feita sob a perspectiva da performance musical, oferecendo um viés integrado de abordagem que produz material teórico/conceitual, mas que também oferece possibilidades de discussões acerca da própria performance, uma vez que este trabalho propõe uma investigação em música que não a separa de seu contexto e da “ecologia que a sustenta” (Shepherd; Wicke, 1997, p. 8).

Para Haseman (2006), há uma clara virada de olhar para a performance nas metodologias qualitativas da Música. Esse argumento pode ser visualizado também em Schechner, ainda que caiba a ressalva de que Schechner não está relacionado com a virada de

²⁰ A descontinuidade é uma teoria da filosofia de Nietzsche que afirma que não existe uma continuidade na realidade, mas sim uma série de eventos desconexos.

²¹ tradução nossa.

olhar para a performance na música, mas com *o performative turn* num ambiente mais antropológico:

To perform is to act in a play, to dance, to make music; to play your life roles as friend, child, parent, student, and so on; to pretend or make believe; to engage in sports and games; to enact sacred and secular rituals; to argue a case in court or pres-ent a PowerPoint in class... and many more activities, too (Schechner, 2020, p. 1).

Nota-se que, dentro da esfera de disciplina cada um dos tópicos, terá suas próprias contradições. Schechner afirma que, embora haja outras formas de sistematizar esse campo de estudos, a característica que o universaliza é seu caráter aberto (idem). Isto implica que teoricamente, ou operacionalmente, os Estudos de Performance não se esgotam. Para Schechner, Performance é igual à Operação. Operar a vida, a vida real, seria também uma forma de performar, segundo o autor. Podemos então pensar; performar na vida, se apresentar na vida etc. Objetivamente, em Schechner podemos encontrar uma citação de Goffman que nos diz algo como: “Uma performance deve ser definida como uma atividade de um dado participante em interação com uma dada situação que serve para influenciar de alguma forma os outros participantes” (Goffman *apud* Schechner, 2020)²².

Portanto, o Performer é o indivíduo que é o ponto de referência numa situação. Tão bem é verdade afirmar que se o Performer apresenta a mesma coisa para a mesma audiência em diferentes situações “relações sociais podem surgir” (idem). Passada esta introdução, nos faz importante adicionar o que de fato configura mais um pano de fundo onde debruçamos mais à frente a bateria: a “Reflexão sobre a música enquanto uma arte da performance” (Cook, 2006, p. 5). Cook apresenta, já nas primeiras linhas, como a performance (do ponto de vista da própria ação) é inferiorizada perante a estrutura abstrata da música, ainda que no sentido prático. Demonstra falas de Schoenberg, Bernstein e Stravinsky e afirma que “...a ideia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem” (Cook, 2006, p. 6). Se nos orientarmos a partir da ideia de que a performance é apenas sobre “interpretar algo”, logo, nas palavras de Cook:

²² “A “performance” may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants” (Goffman *apud* Schechner, 2020).

a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta [. É] isto que nos leva a falar naturalmente sobre música 'e' sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme 'e' sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance (Cook, 2006, p. 6).

Cook demonstra que a Musicologia, especialmente até os anos 1990, ainda concebia a música como esta espécie de abstração já citada antes. No entanto, demonstra que alguns de seus representantes — os musicólogos — passaram a se concentrar em um argumento contrário que defendia certa “...impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, {ou seja, que não é} independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida” (Cook, 2006, p. 6). Isto é, a ideia de uma obra musical não seria intrínseca à música como prática cultural efetiva, mas sim um conceito estritamente histórico (aqui, novamente, o filamento passado x presente se faz mostrar) ligado diretamente à Música Ocidental Erudita (Cook, 2006, p. 6). Ademais, “...somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento (Cook, 2006, p. 7)”.

Vejamos que, nesta perspectiva, o papel do Performer na chamada Obra Musical seria a de um mero atravessador e que, se possível, poderia ser eliminado (Godlovitch *apud* Cook, 2006, p. 7). Cook nos diria: “...enquanto Obras dos seus compositores, compreendendo—as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível” (Cook, 2006, p. 7). Portanto, a posição possível à qual o Performer se adequa é “transparência, invisibilidade ou negação de sua personalidade” (Goehr *apud* Cook, 2006, p. 11). O que Cook propõe, portanto, é não separar Música “e” Performance, mas compreender Música “enquanto” Performance: “em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é, portanto, por definição, irreduzível ao produto” (Cook, 2006, p. 11). Concordamos inteiramente com Nicholas Cook ao concluir que a performance, sobretudo, é interação entre indivíduos.

compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade) (Cook, 2006, p. 11).

É necessário pensar na forma como foram conduzidas as conceitualizações estéticas da obra de arte musical (e suas interlocuções com as artes visuais e a literatura) e da música enquanto conceito europeu, pois, mantendo esse único viés, chegamos ao ponto que pensar em subversão (Foreman ou Cage). Temos, então, o que Cook afirma ser a subversão do “ídolo da obra reificada” (2006, p. 8). O que percebemos, então, é que de um lado há o caráter de uma Obra Musical (que deveria ser mais importante do que as interações entre indivíduos) e, por outro lado, como procuramos argumentar, compreendemos o performer como uma peça fundamental e central do processo musical em sendo ela de qualquer natureza. Vejam que não é uma questão do que é ou não mais importante, não há aqui uma simplificação ingênua de certo debate entre ideia e ação, o ponto é a legitimidade de uma antítese à tese vigente; i.e., a ideia de que a ação do performer é fundamento tanto quanto a ideia de um compositor tradicional²³ e não tão somente isso, podem ser ambas fruto da mesma situação, como em uma ocasião em que a música é obtida por meios improvisatórios e aleatórios.

Para Bragagnolo (2021), relações como essa poderiam ser resolvidas teoricamente e metodologicamente pela Pesquisa Artística. A Pesquisa Artística é um ambiente conturbado, mas em plena ascensão de diálogo acadêmico. Quando a figura do pesquisador e do artista tomam um ambiente próprio, é natural que um próximo passo possa ser a investigação de pesquisa como um problema oriundo da própria prática artística e por que não, prática de experimentação artística. Segundo Bragagnolo, há uma infinidade de pesquisadores discutindo o que é Pesquisa Artística e onde melhor se encaixa tal prática. Contudo, observa e afirma que:

a sua maioria, apesar de algumas diferenças em nível teórico ou filosófico, entende a Pesquisa Artística como uma prática na qual o Performer se posiciona de maneira crítica e reflexiva e, a partir dessas inquietações, cria (ou repensa) objetos artísticos e musicais, o que abre caminho para os processos experimentais na performance (Bragagnolo, 2021, p. 3).

Vimos que, para Dahlhaus, a perda do filamento entre passado e presente por uma

²³ Neste momento até podemos nos perguntar como um debate como este ainda deve ser trazido à mesa. Contudo, diante das atuais fontes consultadas que estimulam a mesma retórica, nos sentimos obrigados a colaborar com o mesmo. Uma vez que sustenta os vieses teóricos do trabalho.

atuação não-científica; não-verdadeira e que desemboca em uma não-obra histórica. Também, para o autor, esta fase acarreta um declínio da Experimentação em Música.

Na linguagem cotidiana, que deve ser sempre o ponto de partida das análises terminológicas, ainda que seus resultados levem muito mais longe, entendemos, aparentemente sem problemas, sob o termo experimentação musical, uma criação que carece de uma ou outra das características que constituem o conceito da obra. O que se considera então mais particularmente como experimentação depende, segundo as premissas do pensamento estético tradicional, de como se determina a categoria da obra e de quais momentos são trazidos à tona ou deixados na sombra (Dahlhaus, p. 7).

Sendo a ordenação uma ação meramente comum da sociedade moderna, não estaríamos ao mesmo passo, epistemologicamente, desordenando outras possibilidades? É uma pergunta que Bragagnolo apresenta a partir de Gutiérrez (2020). Portanto, não seria a experimentação, tão logo vimos em Campesato & Iazzetta, na verdade a negação deste filamento passado x presente? E mais, não seria a performance musical um ambiente de (des)construção significativa para esta prática?

Se Cook nos disse que era necessário pensar as conceitualizações de Obra Musical, Bragagnolo afirma e posiciona a sua desclassificação em função de um ambiente de performance crítico e reflexivo.

Sendo uma lógica arbitrária a da divisão de categorias, os materiais existentes no mundo precisam se enquadrar, muitas vezes forçando definições convenientemente para assegurar que a “exceção” ou discrepância será conformada/absorvida pela regra da totalidade (Bragagnolo, 2021, p. 5).

É paradoxal que mesmo que a Performance esteja inserida como um assunto da música experimental e vice-versa, ambas ações surgem como pares desassociados. Paradoxalmente, este paralelismo reside no mesmo problema intrínseco a esta pesquisa. Vejamos o que nos diz Bragagnolo, corroborando com todo o sentido não—linear que nos esforçamos para apresentar em todos os limites deste trabalho. Este que para nós é um caminho e para Dahlhaus era um o problema.

Em segundo, há a monocultura do tempo linear, que é “a ideia de que a história tem sentido e direção únicos e conhecidos” (SANTOS, 2002, p. 247) e que se alia com os conceitos de progresso, evolução, modernização, desenvolvimento, crescimento e globalização, invalidando temporalidades outras (Bragagnolo, 2021, p. 7).

Ainda que estejamos falando apenas de Experimentalismo e Performance até agora, a

própria absorção da crítica alijada pela Teoria da História e pela forma como se concebe a construção histórica, tratam ambos os assuntos como paralelos que se entrecruzam em alguma medida. Isto, claro, tem a ver certamente com as posições de classificação que Bragagnolo critica — a Obra Musical sem a presença do Performer como um ator do processo visualizando-o apenas como um “operador burocrático” (Gutiérrez *apud* Bragagnolo, 2021, p.10) — como também denunciou Cook, o que revela, no mínimo, algumas condições observadas por Campesato & Iazzetta: uma distância social, ontológica, criativa, econômica e política do Performer.

1.2.3 *Performance e experimentalismo*

A partir das leituras em experimentalismo e performance, percebemos que nos inquietava a posição disjunta que os termos são apresentados. Nos faltava, portanto, uma voz mais clara que pudesse trazer à luz aquilo que nos estava faltando. O resultado dessa inquietação surge quando nos damos conta de que seria nossa responsabilidade apresentar tal leitura, assim a música experimental e a performance assumem um caráter homogêneo na proposta de um binômio. Quando localizamos nossa abordagem em uma alternativa às narrativas de experimentalismo, construímos uma proposta teórica que observa o conjunto de narrativas tradicionais que isolam a música dentro de um sistema que se propõem como tese e antítese do mesmo campo (Campesato; Iazzetta, 2020) contraposto a uma epistemologia de outra natureza, onde o debate da performance, enquanto objeto de pesquisa, é inserido nas percepções de experimentalismo.

Há, então, uma conexão que emerge do entendimento do termo Experimentalismo como ferramenta e como estética. Como vimos anteriormente, o experimentalismo como ferramenta se desenvolve dentro de uma perspectiva cientificista que domina parte da produção musical ocidental do Século XX, já o Experimentalismo como Estética visa construir uma ideia de escola artística, neste caso a Escola Americana (Campesato; Iazzetta, 2020). O que sugerimos, baseados nas evidências teóricas, é que em ambas as pontas, as narrativas hegemônicas não davam conta de avaliar os processos que podem ser visualizados a partir dos objetos identificados neste trabalho. Portanto, foi crucial encontrar visões diferentes acerca do objeto.

Para este trabalho, tornou-se necessário discutir a Música experimental como um traço estrutural do processo de autonomia da Performance quando localizado um paradoxo que surge entre processo e o produto²⁴ (Cook, 2007) e o processo performático-criativo como uma ferramenta de uma Estética Experimental. Portanto, nos parece claro até o momento que este trabalho não tem o objetivo de discutir a Música experimental dentro dos limites considerados hegemônicos, onde o *Performer* não está inserido no centro da narrativa. Este trabalho aponta, então, que há uma necessidade, por hora tratada, de discutir a performance e o experimentalismo como um sistema complexo de prática, lembrando sempre que o foco principal é entender qual o *status* que a bateria ocupa neste ambiente. Uma vez que segundo Brennan *et al.* (2021), a bateria ocupa um lugar de prestígio em qualquer espécie de música do século XX, decidimos trazer um recorte dessa análise para uma discussão teórica, mas que ocasiona uma perspectiva analítica; uma vez que os limites dos objetos a serem averiguados — ou seja, práticas consideradas experimentais na bateria — serão dispostos sobre o pano de fundo teórico construído até aqui.

A partir desta visão, discutiremos, portanto, alguns aspectos de práticas distintas de bateristas de períodos diferentes. Faz-se necessário esclarecer que, destacados e escrutinados os paradoxos acima apresentados, observamos que as complexidades de suas práticas mediante a discussão teórica devem, daqui para a frente, ser apresentadas como uma dualidade, assumindo não só um paralelismo das ações, mas uma associação clara apontada pela literatura, *i.e.* não há Performance e Experimentalismo, há uma dualidade Performance—Experimentalismo.

Tomamos como pressuposto a visão de performance de Schechner (2020) e a observação de que na música, ela corresponde a uma única ação de reprodução *ipsis litteris* — ou a tentativa de — de uma ideia que vem antes dela, ou seja, uma interpretação. Nos foi latente a necessidade de posicionar os rumos da performance que estamos tratando, sobretudo, onde se localiza essa performance; promovendo de imediato as relações que, por um lado rompem com certas instituições, métodos e epistemologias e por outro abraçam atuais e complexas correntes de pensamento dentro da música. Para ajustar a óptica correta sobre o objeto deste trabalho no ambiente ao qual decidimos observá-lo, é necessário tomar performance e interpretação musical como elementos de naturezas ontologicamente

²⁴ Nicholas Cook.

distintas.

Consideramos que a performance é fator fundamental para a existência da música. Neste estudo, diante de todo o confronto teórico acima apresentado, torna—se evidente que é necessário abandonar a imagem da performance em uma relação direta com a interpretação em seu contexto tradicional, onde elementos de qualificação/comparação —como destreza técnica, precisão, expressividade etc. — dão lugar à uma visualização da performance como um fenômeno verificável em relação direta com o processo criativo e construtivo da música, onde a performance “sofre um deslocamento em virtude das propostas associadas ao experimentalismo” (Iazzetta, 2011, p. 3). Isto quer dizer que, como aponta Iazzetta (2019), abandonamos as relações “compositor—intérprete—ouvinte” e olhamos para o Performer (o baterista) como sujeito ativo e completo do processo, assim como a bateria como um objeto complexo que pode ou não desconfigurar as noções de experimentação.

Diante da impossibilidade de encontrar por meio da literatura acadêmica sobre o instrumento maior atenção ao tema que propomos, compreendemos, então, que o experimentalismo relacionado à bateria, pode estar escondido por trás de uma sombra de narrativas ainda limitadas onde não há uma definição clara desta atuação, tornando ofuscada e indefinida diversas práticas de bateristas na música experimental e, ao mesmo tempo, na relação que o instrumento pode ter com o ato de experimentar.

“My whole philosophy even then was that you've got to be able to play everything. You don't just play rock, you don't just play jazz—you play drums!”

Max Weinberg

2 TAMBORES E PRATOS NÃO PENSAM, MAS OS TEMPOS SÃO OUTROS AO REDOR DO MUNDO

2.1 A bateria como objeto de intersecção: teoria e prática

Ao dia 03 de agosto de 2021, acessamos a conferência onde Matt Brennan apresentou seu livro *Kick It: A Social History of Drum kit* (2021) no IASPM²⁵ Research Seminar em dezembro de 2020. O incômodo de Brennan surgiu de algo comum no meio dos percussionistas: o constante “*low status*” a que os instrumentos de percussão costumam estar atrelados, mesmo que as primeiras peças para percussão em grupo compostas por um compositor tradicional de música de concerto tenham sido escritas no início do século XX.

Brennan, ao citar a entrevista do baterista *Max Weinberg* na MD de abril de 1982, analisa o discurso de Weinberg com um tom de frustração, principalmente no que diz respeito às perguntas que acompanham a noção de baixo *status* que o incomodou: “*jokes are old?*”, “*how old in 1982?*”. Seguindo esta linha de raciocínio, Brennan analisa a figura clássica do baterista *Animal* do *Muppet Show*²⁶. Segundo ele, há uma narrativa consensual de que aquele personagem seria uma representação do baterista Keith Moon, da banda *The Who*. No entanto, afirma que a caricatura original não tem a ver com a bateria, tratando—se de uma representação clara de uma tribo, vista pejorativamente como primitiva. Em uma outra situação bem anterior envolvendo essa questão, no início do século XX, a Leedy Drum começou a vender uma ideia de *Modern/Progressive Drummers*, que diz respeito, sobretudo, ao surgimento de uma ideia de *set up* de bateria tradicional. Vejamos a imagem abaixo:

²⁵ Em português: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. A Associação foi criada em 1977 com o objetivo de estudar a música popular em todo o mundo. O IASPM tem membros em mais de 70 países e realiza congressos anuais em diferentes partes do mundo.

²⁶ Link do *drum solo* curto original do *Animal* do Muppet Show: Muppet Songs: Animal — Drum Solo.

Figura 1 - Foto de página de livro “Kick it” de Brennan. The Progressive Drummer, um homem de negócios



(Brennan, 2020, p. 11)

Brennan observa que imagens como estas tornavam os instrumentos de percussão um produto potencial no mercado industrial. Por outro lado, exploravam — de forma explícita — questões relacionadas à ideologia racista através da diferença entre moderno e tribal. Como podemos notar na imagem, o homem que está no canto superior esquerdo é colocado como uma antítese progressiva ao músico no canto inferior direito, o primitivo. Brennan, então, completa: “...to be clear that the supposed stupidity of drummers has dark roots in the history of racial stereotypes and in particular the racist assumptions which became embedded in Euro—American musical aesthetics by the early twentieth century (Brennan, 2020, p.11)”.

Trata-se de uma imagem que mostra uma página da tradicional *newsletter* da empresa Leedy Drum — que fabricava baterias na época — de fevereiro de 1926. O que vemos, portanto, é a figura de um baterista moderno sob o símbolo de um homem bem-vestido que, se não fosse por sua maleta naturalmente parecer um *semi-case* de uma caixa de bateria, poderia facilmente ser confundido com um dos homens de *Wall Street*, prestes a quebrar o mundo. O argumento de Brennan não é necessariamente refutar a ideia de que a bateria pode ser um símbolo de progresso industrial; não se trata disso. É, na verdade, algo que se relaciona intimamente com a complexidade de uma análise histórico-social, ou seja, que não despreza dados que estão no ambiente *macro* da sociedade. O que Brennan intenciona é a averiguação da possibilidade de se posicionar a bateria como um objeto complexo de observação, relacionando-o dentro de contextos intrincados, sem respostas simples e/ou duais. Abaixo segue um exemplo de uma análise de Brennan, que será revisitado no tópico 2.2. e inserido em seu lugar teórico de fato.

Para Brennan, a *Leedy Drum Topics* — a newsletter que já mencionamos anteriormente — foi efetivamente importante na criação de um discurso para o estabelecimento do *set up* de bateria, bem como sua inserção em uma posição de modernidade industrial da época. Segundo o autor, “a função da Leedy Drum Topics era, portanto, criar um consenso” (Brennan, 2021, p. 116). Isso não passava apenas pela inovação tecnológica e a evolução estética constante do jazz, mas também por um ambiente industrial muito forte que customizou e historicizou para sempre os caminhos simbólicos da bateria, ao passo que para encontrar os melhores caminhos para chegar aos objetivos que propomos, resolvemos partir de um exemplo diferente, mas não alheio, a um caminho estético-artístico. Seguiremos assim com dados históricos ligados à indústria, à economia e à sociedade americana do início do século XX.

Por um lado, é notório que o objetivo é argumentar por uma historiografia não apenas estética e linear, mas principalmente social, e ao mesmo tempo reforçar a ideia de que bateristas sempre estiveram lado a lado a quaisquer mudanças e experiências tecnológicas, sociais e econômicas do instrumento. Isso torna a relação entre a bateria e a experimentação ainda mais afluída e mais completa, o que fica claro quando, por um momento curto o bastante, colocamos em segundo plano questões estéticas e expressivas.

A partir de uma ideia de ambiente de negócios que tomou conta dos Estados Unidos, sobretudo após a Segunda Revolução Industrial, era possível patentear e produzir diversos

hardwares e instrumentos (Amorim, 2019). No entanto, havia algo além, era necessário — alguns anos depois, claro — estabelecer bateristas profissionais, atuando no mercado da música que pudessem oferecer endosso aos instrumentos: o popular *endorsement* tão vislumbrado pelos músicos. Não é possível criar uma narrativa sobre nenhum produto sem que se tenha o endosso de alguém importante que use e indique este produto, algo básico na economia de mercado e no conceito de venda. A Leedy contava ainda, para aprofundar um pouco mais nossa abstração, com certo interesse comercial da *Ludwig & Ludwig*, criando o ambiente perfeito de concorrência tão legitimado por narrativas relacionadas ao Capitalismo. O produto da Ludwig era apenas o pedal de bumbo, construído ainda em 1910²⁷. O Pedal de bumbo da Ludwig, ainda que não tenha sido o primeiro, corresponde à primeira patente industrial deste equipamento. Apesar da Leedy ter iniciado as relações com compradores assíduos, relações comerciais com o endosso de bateristas profissionais, contribuindo diretamente para o crescimento e coerência de um mercado para equipamentos de bateria, essa evolução só acontece realmente a partir de 1920 (Brennan, 2021, p 119), o que claramente deixava estagnada a Ludwig & Ludwig com apenas um equipamento disponível em seu portfólio.

Em 1922 a Ludwig & Ludwig decidiu criar novos modelos de bateria, tão completos quanto os da Leedy e, para além disso, lançou também uma *newsletter* para competir com a *Leedy Drum Topics*. Esse periódico se chamava “*Ludwig Drummer*” (*sic*) e, segundo Brennan, era basicamente similar ao *Leedy Drum Topics*. Muito embora fossem concorrentes, os periódicos, como dissemos antes, eram crucialmente utilizados para gerar interesse de mercado, portanto, positivamente interessante para tais companhias. Claro que há uma questão negativa; de forma geral, segundo o autor, a retórica de marketing levava em consideração as narrativas de diversão, argumentando que bateria era “fácil de se tocar” e que os ritmos são coisas naturais e simples. Evidenciava também que a possibilidade de ganhar algum dinheiro tocando bateria poderia ser interessante, se o indivíduo fosse, claro, algo como aquele símbolo de homem bem-vestido do mercado financeiro que destacamos anteriormente.

A partir daqui, as relações comerciais tornam-se cada vez mais globais, atingindo a Europa e trazendo ao mercado americano outras empresas de equipamentos de bateria como

²⁷ Para maiores esclarecimentos sobre esta e as outras afirmações relacionadas a efervescente produção de tecnologia da época, favor consultar Amorim (2019).

a Gretsch, a Premier e a Zildjian, sobretudo em busca de um ambiente de negócios mais capitalista possível. Segundo Brennan, a Europa apresentava um extenso desenvolvimento industrial interno. Podemos lembrar aqui da Revolução Industrial Inglesa, contudo sem entrar em detalhes. Ainda segundo Brennan, o historiador da música Geoff Nicholls afirmou algo como “as companhias britânicas descaradamente imitaram os instrumentos da Leedy e da Ludwig” (Brennan, 2019, p. 127) e, portanto, fazia algum sentido migrar para o mercado Norte Americano.

Ao passo que o mercado aqueceu e tornou-se ultra “esticado”²⁸ nos anos 20'; a Grande Depressão veio, desacelerando a economia global e destruindo quase tudo. Brennan coloca a Grande Depressão de 29', como um dos grandes fatores de mudanças neste cenário na época, forçando ambas, Leedy e Ludwig, a renunciar a suas participações via Mercado de Capitais para a Empresa Conn. Enquanto Leedy e Ludwig estavam investindo em outro instrumento, o banjo, o mercado estava pouco a pouco enfraquecendo, sobretudo porque os filmes mudos não precisavam mais de músicos ao vivo, uma vez que já existiam as possibilidades de gravações (Brennan, 2021, p. 134).

Segundo Brennan, Ulysses G. Leedy (proprietário da Leedy) decidiu vender sua empresa à Conn, um mês antes do fatídico *Cisne Negro*²⁹. Já a William Ludwig (proprietário da

²⁸ Segundo Jeremy J. Siegel em *Investindo em Ações no Longo Prazo (2015)*, um período econômico suficientemente longo precede grandes recessões. Há dois pontos extremos em uma espécie de pêndulo no mercado de capitais: um extremo é o altista e o outro o baixista. Há uma clara tendência da psicologia comportamental humana, diria Morgan Hausel em *A Psicologia Financeira (2021)*, a simplesmente iludir-se esquecendo de qualquer margem de erro quando as coisas parecem ser muito boas, é como se fossemos incapazes de enxergar que o pêndulo quando toca o extremo altista precisa, simplesmente, voltar. A Leedy e a Ludwig certamente podem ter cometido esse equívoco. Se pensarmos em outra analogia, por exemplo como uma mola, o Mercado pode estar flácido, em posição natural, ou esticado. É consenso nesta área de estudos que negócios em momentos esticados são arriscados, reduzem a margem de erro, elevam o sentimento de ganância e a correção para uma baixa expectativa pode ser cruel. Segundo Howard Marks em *O Mais Importante para o Investidor (2020)*, a alavancagem financeira é um problema porque não potencializa apenas ganhos, potencializa também prejuízos. Siegel diz que de forma geral as companhias costumam confiar muito no *Federal Reserve* (O Banco Central dos Estados Unidos), afirmando que “na década de 1920 os investidores também acreditavam que o Federal Reserve, criado na década precedente, poderia “amparar” a economia no caso de uma crise e moderar qualquer retração” (Siegel, 2015, p. 29). Ou seja, o “apetite de risco” (idem) das companhias por novos ativos (mais e mais produtos como o banjo) podem e devem ter culminado em sua própria ruptura.

²⁹ Cisne Negro, segundo a teoria de mercado de capitais e investimentos, é um acontecimento não previsível, aleatório e geralmente economicamente desastroso. É uma abstração criada pelo autor Nassim Nicholas Taleb no livro *A Lógica do Cisne Negro: O Impacto do altamente improvável*. Taleb organizou seu raciocínio mediante a ideia de que não é possível prever uma onda de choque econômica como esta, uma vez que é possível perceber um efeito acumulado de varios pequenos eventos significativos, mas que quando um grande evento ocorre só uma vez (como ver um Cisne Negro antes de saber que eles existem) são potencialmente desastrosos e avassaladores. Nassim Nicholas, TALEB. *A Lógica do Cisne Negro: O Impacto do Altamente Improvável*. Tradução de Marceclo Schild; revisão técnica Mário Pina. — 1. ed. — Rio de Janeiro: Best Seller, 2015.

Ludwig & Ludwig) não restou alternativa a não ser vender quase todo seu controle acionário à Conn, tornando-se um acionista minoritário. Havia também no páreo a empresa Slingerland que, segundo Brennan, não foi tão afetada pela quebra da Bolsa. Para Brennan, não apenas uma melhor condição de gerir e se expor aos negócios influenciou a boa passagem da Slingerland pela crise, mas também seu melhor ativo: o baterista Gene Krupa.

Krupa foi responsável por estabelecer e desenhar diversos produtos da Slingerland. Todo o processo criativo dos equipamentos tinha em Krupa um fiel aliado. O objetivo, em si, era vender. E vender bem. Era o início da era de mercado e o argumento crucial que se formou nesse ambiente era: entregar aos clientes o que eles precisavam. Segundo Brennan, Krupa era excelente em avaliar e criar tendências. Como dissemos anteriormente, não haveria narrativa que pudesse se sustentar sem um baterista profissional e definitivamente conhecido para endossar aquela reunião de tambores e pratos que se tornava a bateria.

Seria possível dizer que a standardização de um setup seria suficiente para localizar o instrumento como um símbolo material, atrelado a questões culturais, sociais e econômicas? Brennan irá discordar e trazer dados mais complexos ao debate, mas entende que, em alguma medida, a concepção do corpo (shape), assim como a ideia de produto/instrumento na história da bateria não podem ser negadas. Na verdade, tal condição — de um produto desenhado por engenheiros, músicos e o mercado de produtos e serviços — resulta de um ambiente social tão caótico quanto comum na história da civilização. Este é exatamente o nosso foco. Ou seja, atentar que para tratar deste pequeno e localizado esboço da história da bateria — de um ponto de vista social —, foi necessário tanto considerar o experimentalismo e a música experimental como uma espécie de plano de fundo — que nos permitisse uma observação qualitativa do instrumento —, como estarmos orientados entre a teoria e prática.

Isto diz respeito diretamente a um constante estado de método e abordagem que consiste em Pesquisar “o” instrumento e pesquisar “no” instrumento, e que nas palavras de Brennan seria relacionado a *Studying Drum Kit* e *Drum Kit Studies*. Este fato, para ser mais exato, pode ser observado nos detalhes gramaticais referentes ao uso dos termos *in* e *on* em inglês (Brennan, 2022). O ponto crucial aqui é que *Drum Kit Studies* não seria apenas uma disciplina, mas um campo de estudos em pleno avanço que vai demonstrando certos sinais de coerência (idem).

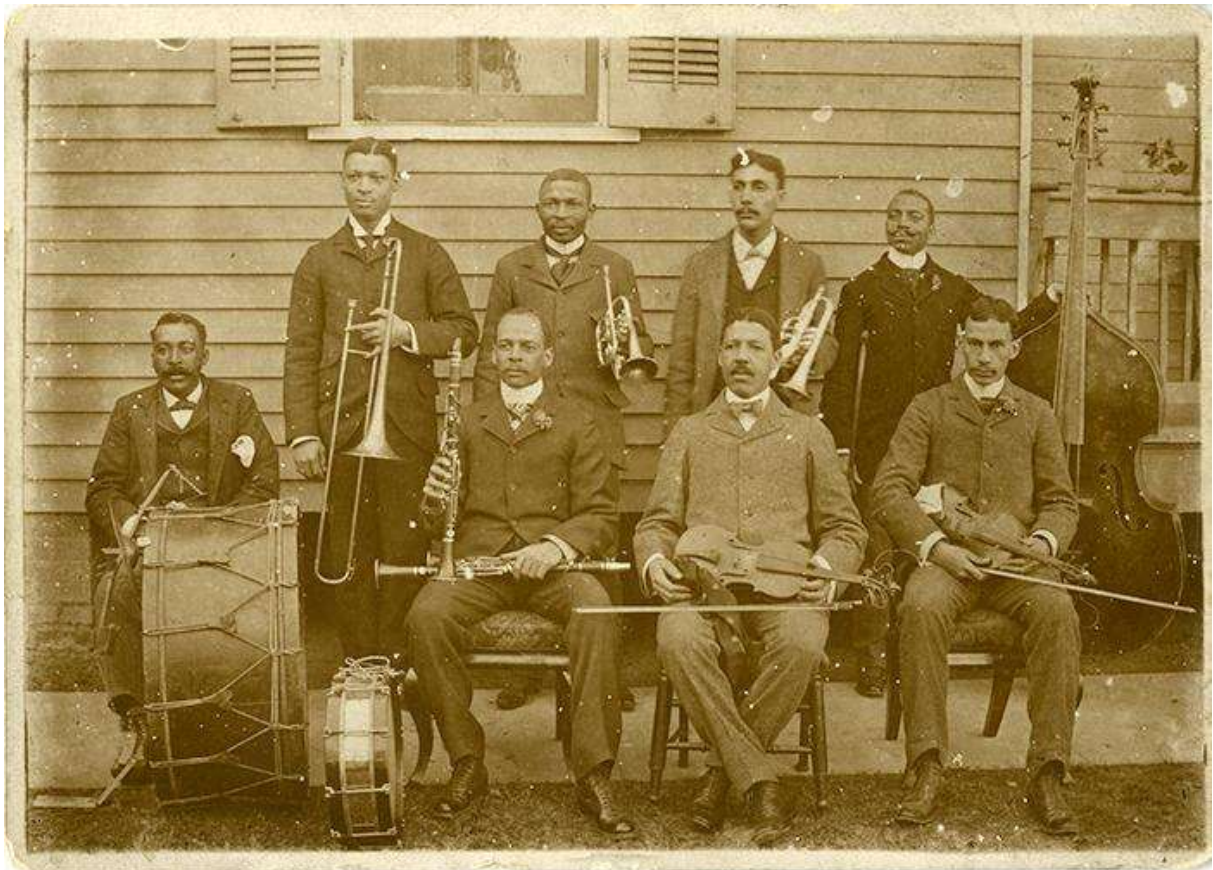
Quando afirmamos que Brennan discorda ao mesmo tempo que propõe outras condições, queremos dizer que a bateria não apenas representa um espectro vivo entre marginalização e centralidade, no sentido de atividade musical, ela molda tudo que está ao seu redor. Seu uso, sua organização, sua estética e sua evolução cronológica são frutos de uma relação múltipla o suficiente para desgastar e, sem correr o risco de sermos um pouco agressivos, simplesmente inutilizar as perspectivas lineares sobre a história desse instrumento. Estamos falando de misturas de práticas e performances diaspóricas, de música militar europeia e de um contexto de mercado industrial³⁰. Há, portanto, a partir deste modelo de historicização e ordenação dos dados históricos vozes dissonantes para debater o significado do instrumento, que não o reduzem apenas ao seu corpo mais comum, uma vez que ele parece não ser estável e ao mesmo tempo não se resumir a um objeto fixo. A bateria não só apresenta contextos tecnológicos complexos, apresentando—se também como um espaço tridimensional, um “*drumscape*” (Brennan, 2022).

2.2 *Afinal, o que é bateria? “Drumscape”, a existência plural e a inovação*

Segundo Brennan, a bateria pode ser estudada formalmente ou informalmente. No primeiro caso ele se refere a escolas de músicas, academias e conservatórios, e no segundo à prática com gravações, tocar em bandas, autodidatismo etc. A questão que aparece sob este detalhe da formalidade e da informalidade diz respeito à definição. Para Brennan “a bateria não é um objeto fixo, mas um conceito teórico” (Brennan, 2022, p. 7), sendo — ela, a bateria — modificada por todo o percurso histórico do próprio instrumento, aquilo que chamaria de Percurso Ontológico. Para entender melhor todo este caminho elaborado por Brennan, é necessário voltar à nossa discussão referente ao pedal de bumbo. Muito antes do registro da patente industrial de mercado pela Ludwig & Ludwig — para seu pedal de bumbo —, há dados e arquivos que demonstram a existência deste recurso em outras regiões do mundo, desenvolvido com a exclusiva finalidade de possibilitar ao músico acionar instrumentos ao tocar sozinho. Abaixo, apresentamos uma fotografia de 1896 que mostra o baterista Dee Chandler sentado ao lado de um pedal de bumbo (segundo Brennan, trata-se possivelmente da mais antiga fotografia do tipo).

³⁰ Novamente para mais instruções a respeito deste tema, favor consultar AMORIM, 2019.

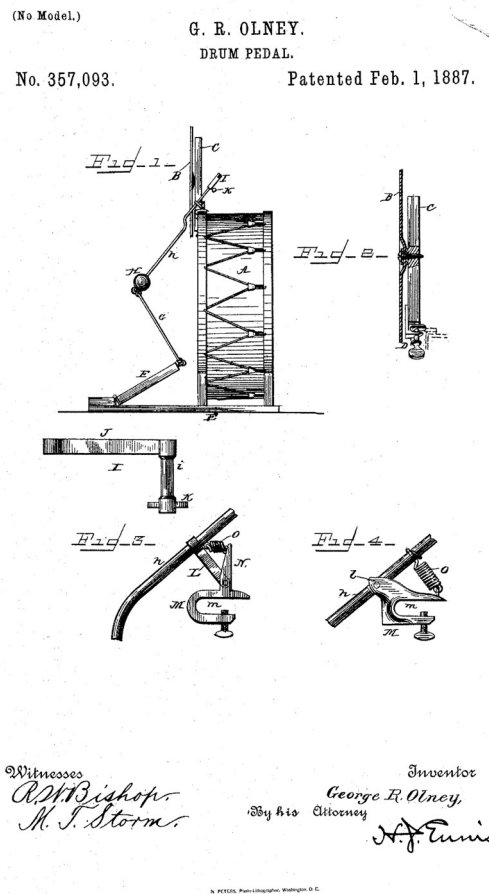
Figura 2 - fotografia. Dee Chandler na 1a foto de um baterista com um pedal de bateria.



<https://folkways.si.edu/magazine—winter—spring—2015—the—birth—of—the—drum—set/article/smithsonian>

Uma atenta observação nos permite perceber que o pedal apresentado na foto é muito parecido com aquele patenteado por George Olney. Ao mesmo tempo, observamos que a foto foi registrada treze anos antes da patente de pedal de bumbo da empresa Ludwig — em maio de 1909 —, como demonstramos na figura abaixo:

Figura 4 - download da internet. Patente do pedal de G.R. Olney de 1887.



<http://patentimages.storage.googleapis.com/pages/US357093-0.png>

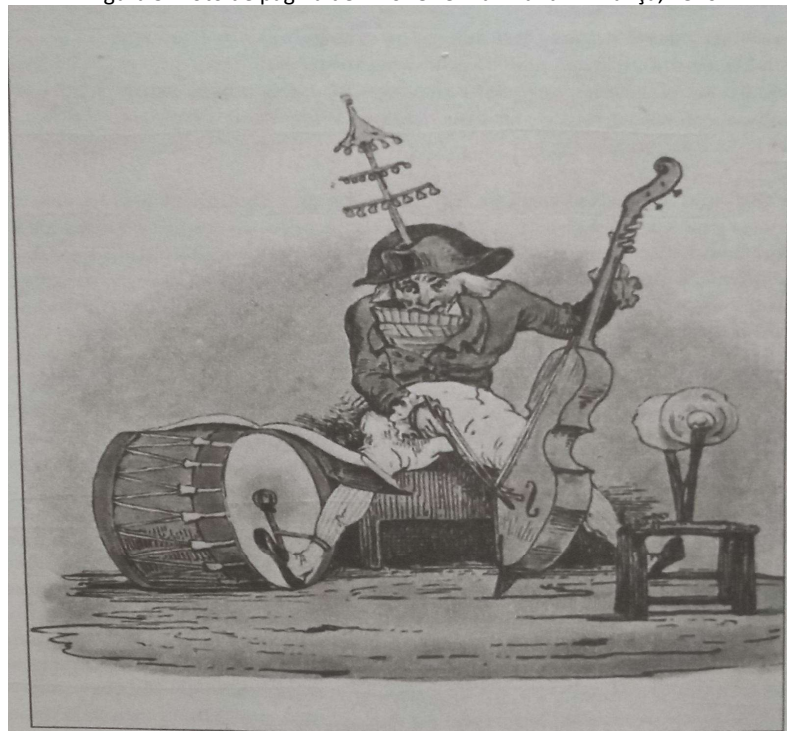
Brennan considera que esses dados apontam várias divergências potenciais em relação ao nascimento do pedal de bumbo. No entanto, para o autor, o importante é perceber o quanto cada uma das premissas aponta para uma determinada espécie de tentativa de obter privilégio cultural.

Queremos dizer que, a depender de quem constrói a narrativa e de quem detém o poder de moldar a cultura, podemos tomar como verdade algum fato que guarda certa dissonância. Vejamos dois exemplos de narrativas contrastantes que demonstram, de alguma forma, como uma posição historiográfica que se dá o benefício da dúvida deve se comportar. Se observarmos a presença marcante do baterista Dee Chandler naquele período, cujas perspectivas o apontam fortemente como um personagem inventivo e experimentalista, de

maneira a dar conta das rápidas mudanças estéticas das práticas musicais na época; podemos simplesmente entender que estamos falando do tal inventor/precursor. Neste sentido, o privilégio cultural obtido posiciona, de forma geral, os Norte-americanos como precursores das primeiras técnicas aplicadas à bateria.

Por outro lado, em uma observação historiográfica, Brennan encontrou o mais antigo documento que retrata um pedal de bumbo operado pelo pé — do início do século XIX, na França —, que o leva a considerar um certo privilégio para a inserção de músicos europeus na história da bateria, opondo—se naturalmente à posição acima mencionada. Ou seja, cada vez que uma nova evidência historiográfica é encontrada, ela claramente toma lugar da anterior. No entanto, quando as evidências são menos escrutinadas e não se opõem à longa jornada da narrativa cultural que naturalmente se organiza nos meios sociais, os processos de mudança de paradigma demoram a acontecer. No fundo, este deveria ser o papel de uma fonte historiográfica: ser capaz de desmontar paradigmas a partir de uma construção interpretativa de seu interlocutor. Na imagem abaixo, podemos ver o registro a que Brennan se refere:

Figura 5 - foto de página de livro. One Man Band — França, 1820

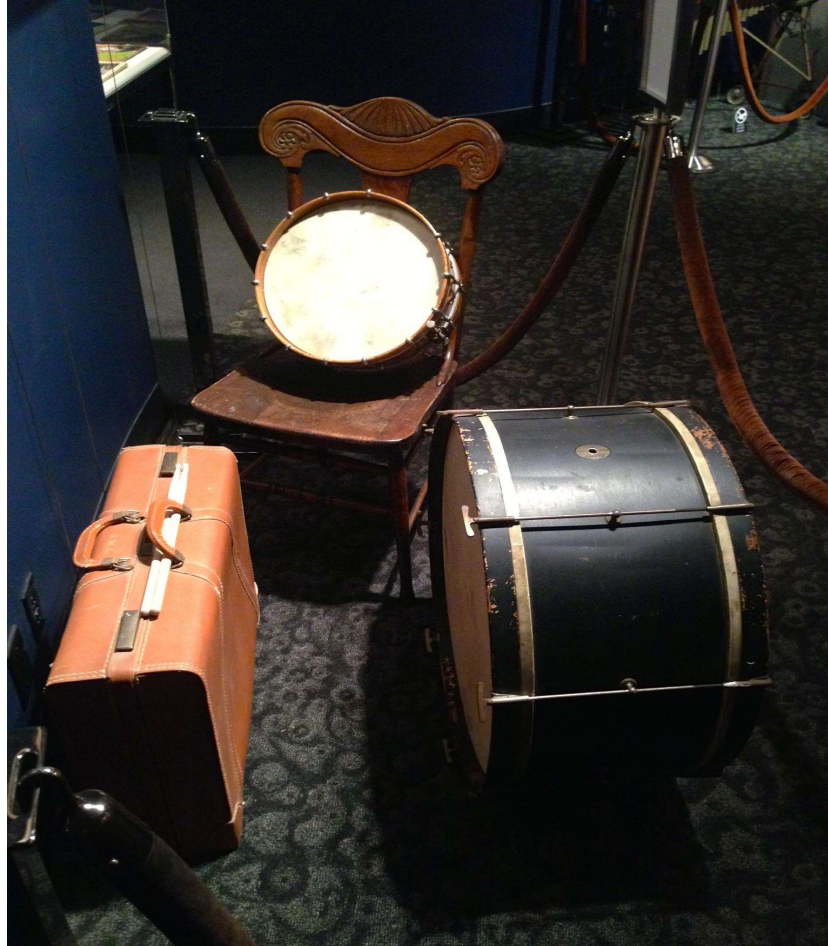


(Brennan, 2020, p.35)

Já no final do século XIX para o XX, nos Estados Unidos, uma técnica de execução específica entre bumbo e caixa era chamada de *Double Drumming* (Amorim, 2019). Nela, o músico deveria executar, sentado, o bumbo no chão e a caixa apoiada em uma cadeira. Apesar

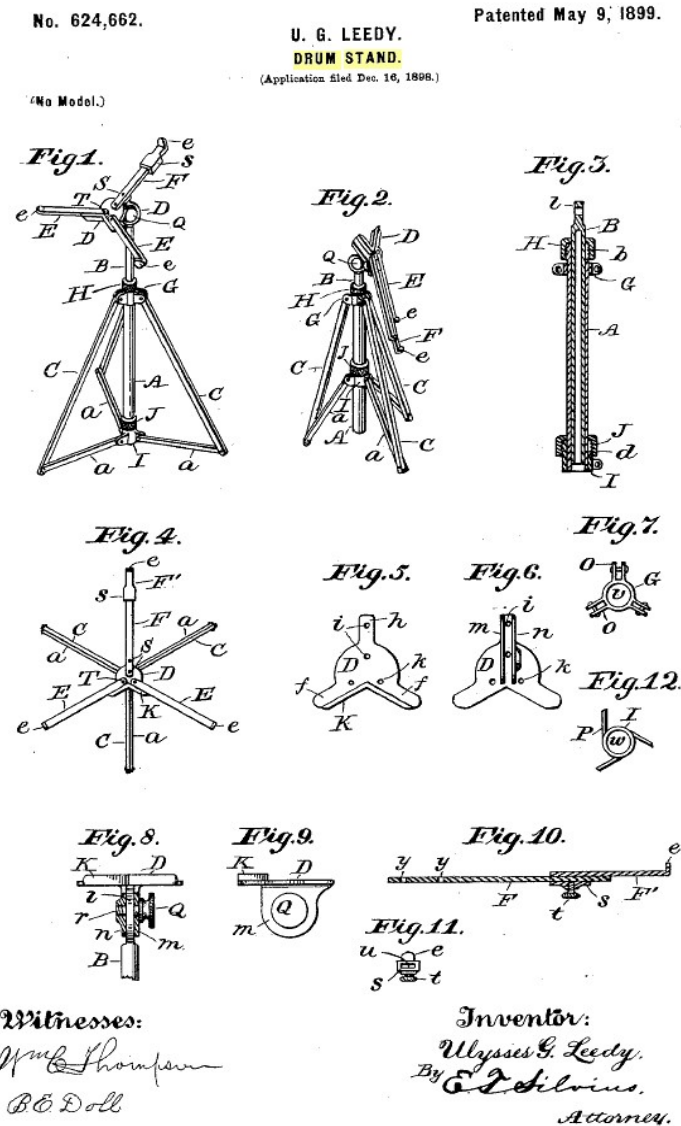
de que nesta época já existia um suporte para caixa fabricado pela empresa Leedy, tratava-se de um artefato ainda não tão comum.

Figura 6 - download da internet. Montagem de um setup do início do séc. XX



<https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/origins/>

Figura 7 - download da internet. Patente do suporte de caixa da U.G. Leedy, 1899.



https://vintagedrumguide.com/patents_leedy.html

Em Amorim (2019), levantamos a possibilidade de atribuir a criação da *técnica Double Drumming* ao músico Papa Jack Laine. Contudo, os dados acima destacados demonstram que esta informação é imprecisa. Segundo Brennan, Willian F. Ludwig atribui a Frank Wagner esta invenção, quando orientada pela visão norte—americana. Ao mesmo tempo vemos, na

imagem *One Man Band* trazida pelo autor, que algo muito parecido surgiu na França quase 60 anos antes, em 1820. Portanto, Brennan sugere que:

pedais acionados pelo pé {de forma arbitrária e inominada, como na imagem francesa} e técnicas {culturalmente austeras e simbólicas} como o *double drumming* aparecem como soluções rivalizadas para o mesmo problema de execução musical, espaço e trabalho que os bateristas encontraram à época (Brennan, 2021, p. 35).

Portanto, devemos considerar tanto evidências orais como as patentes legais demonstradas nas imagens acima. Por fim, o ponto é entender que a bateria surge de constantes inovações tecnológicas indubitavelmente acompanhadas da presença de bateristas, inventores e empreendedores, solidificadamente estruturadas na construção social da época.

Devemos observar também que se trata de um trabalho bastante complexo assegurar o máximo de cuidado na investigação historiográfica, o que nos obriga a observar determinados pontos marginais para que possamos encontrar o material suficiente para uma localização mais pragmática de nossos objetos de estudo. Neste sentido, podemos entender primeiramente o princípio da inclusão, *i.e.* incluir a base teórica construída até aqui sobre a Música experimental no bojo de uma “Historiografia da bateria”. Aqui cabe responder antecipadamente, talvez, a objeção de leitores mais atentos.

É correto afirmar que o conteúdo desta dissertação está fortemente baseado em Brennan, no entanto também é nosso papel afirmar que isso não acontece por escolha, mas por imposição de pares. Brennan não é apenas um autor de vasta literatura, é o sujeito principal que sustenta o início de uma área cujo paradigma também é definido por ele, como podemos ver no detalhamento de suas ideias subjacentemente contidas nesta dissertação. Em setembro de 2022, foi realizada a *2022 International Drum Kit Conference*, na cidade de Boston, MA. Lá estavam acadêmicos de todo o mundo, reunidos numa pequena sorte de 10 a 20 pessoas, com o intuito de promover debates sobre as ideias que Brennan materializou nas duas obras contidas nessa dissertação. Nós estivemos lá apresentando avaliações parciais deste trabalho.

Naturalmente haverá, por oposição, o princípio da exclusão. Em toda historiografia haverá por, no mínimo, condição científica, a exclusão de certos fatos e dados. Brennan observa que “é necessário escolher uma das suas fontes parciais”, mas não nos esqueçamos — e tudo que trouxemos acima, no mínimo, esclarece essa posição — de, primeiramente,

deixar que certos julgamentos se juntem à composição da análise para depois deixá-los ir. Uma vez que consideramos que um determinado espaço é construído de coisas múltiplas, integralmente relacionadas, mas de todo modo singulares, haverá a possibilidade de estarmos lidando com uma paisagem: um *Drumscape*.

Outrossim, é saudável à abordagem acadêmica deixar lacunas. Uma área, subárea ou método de pesquisa não são compostas de certezas, mas de incertezas. Não haveria *Drum Kit Studies*, sem um *Drumscape*. Observamos, claro, que uma dessas narrativas acaba priorizando uma agenda estética — se estivermos falando de pedal de bumbo ou da universalidade do termo Música experimental — e a aplicação disto, historiograficamente falando, é nesse momento trazida por Brennan em uma afirmação certamente disruptiva. O autor afirma que há uma probabilidade considerável de que não se possa relacionar a origem da bateria à uma estética — ou uma cultura — determinante (Brennan, 2022, p. 11) e que cada um dos aspectos que constroem o *Drumscape*, por simetria, indeterminam a questão.

Há a possibilidade de perceber isso como uma afirmação positiva ou negativa. Ficaremos com a positiva. Vejam, a observação da bateria dentro de uma proposição teórica que discute a Música experimental deixa de figurar nas margens de discursos centralistas, para afirmar—se dentro da história como um aspecto pouco estudado. Há uma diferença enorme nessas colocações. Isto só é possível a partir do momento que Brennan observa, sob seu ponto de vista, que a bateria não é mais um objeto tão perfeitamente alinhado historicamente com o passado da Ludwig, da Leedy ou da Slingerland, mas um conjunto de inovações tecnológicas, estéticas e físicas que envolvem a acústica, a eletrônica e a virtualização. De todo modo, não abandonaremos a observação crucial de que fora criada uma narrativa hegemônica sobre o que é a bateria, o que ela deve ser e quais são os limites de comportamento para ser um baterista. Mas, nos colocamos ao lado de Brennan na proposição de uma resolução não pela via de uma identidade a ser assegurada, mas pela via clara que demonstra a impossibilidade de se fazer história sem uma História. É discutindo a inexorabilidade de uma determinada existência que se constrói a realidade.

O ponto é que este símbolo material, a bateria, foi relativizado e modificado o tempo inteiro, desde seus surgimentos. Temos acordo com Brennan, entendemos que não é possível ao momento confirmar com precisão sua natureza, ou mesmo saber se isso é possível. Uma vez que as pesquisas só avançam. Isto, claro, não é um atestado de inexistência. Pelo contrário, é admitir que a bateria opera sob uma lógica similar àquela de um reco—reco

brasileiro (instrumento de raspar) que no Estado de Mato Grosso pode ser chamado de Ganzá (termo que, em outras regiões, refere-se à chocalhos)³². Ou seja, assim como Brennan, concordamos que é adequadamente correto presumir que a existência de um objeto é intrinsecamente validada por uma posição cultural.

Portanto, um objeto não é apenas uma coisa fixa, mas uma ideia teórica. Isto é, é possível observar que os conceitos — sobre o que é a bateria, como ela deveria ser ou como se comporta um baterista — foram resignados ao longo do tempo, tornando o objeto na verdade muito mais complexo do que se pode imaginar (idem, p. 11). Por outro lado, é importante observar também que as questões de aprendizado formal e informal da bateria também acompanham toda esta evolução. Na primeira parte do século XX as Companhias como Leedy, Ludwig e Slingerland estiveram à frente da construção e evolução do objeto, por outro lado os músicos atrelados a estas empresas incitavam e criavam estéticas de performance próprias. Em outras palavras, estabeleciam como a bateria era tocada. Após isso, sedimenta-se a organologia do objeto fixo e, finalmente, o ambiente de *jazz performance* gradualmente institucionaliza uma educação formalizada. Percebemos, então, que a palavra Instituição — disposta em seu sentido clássico de fundamentação de rigor e pleno Estado de Direito de coisas públicas e privadas e, portanto, de ideias — sedimenta o espaço.

É a partir da construção de uma narrativa institucional que as ideias tomam corpo como hegemônicas. Somados, claro, ao escrutínio público e à prova da passagem do tempo. Portanto, a Performance Jazzística funciona como *establishment* da bateria como instituição. Em outras palavras, seu campo de prática (Brennan, 2022). Observemos como a tenacidade de uma parametrização linear permanece a partir daqui. A história novamente se constrói pela via daquilo que se institucionaliza; a bem da verdade, é como operamos enquanto sociedade ocidental. Outras instituições simétricas surgem traçando uma linha pelo menos de representação objetiva, tais como: a *Percussive Arts Society*³³, os cursos acadêmicos

³² O ganzá é um instrumento de percussão, uma espécie de reco—reco, sendo, em alguns lugares, também conhecido como cracachá ou caracachá. Com aproximadamente 50 cm de comprimento, é feito de taquara e possui diversos cortes transversais a seu comprimento (um corte a cada meio centímetro). Para fazer o instrumento soar, é necessário friccionar um pequeno pedaço de pau, osso ou pedra de cima para baixo e de baixo para cima, no sentido do comprimento do instrumento. De volume mais elevado do que as violas de cocho e as próprias vozes dos cururueiros, o ganzá se destaca tanto no cururu como no siriri, pela peculiaridade de seu timbre.

<https://www.ipatrimonio.org/mato-grosso-viola-de-cocho-ganza-e-mocho/#!/map=38329&loc=-12.540636000000017,-55.608097,17> Acessado em 13/11/2022.

³³ A Percussive Arts Society é uma associação americana de profissionais de percussão. A associação tem como objetivo fornecer um fórum para os músicos de percussão, assim como educar o público em geral sobre música

institucionais e os conservatórios (seguindo a lógica de nossa impulsiva natureza litúrgica). No entanto, alerta Brennan, muito da análise e da criação da historicidade da bateria é feita fora da academia, nos catálogos, *newsletters* e periódicos. Não à toa, e rigorosamente embasados em Brennan, optamos por vincular nossa análise à uma abordagem musicológica (leia-se historiográfica) utilizando o mais importante periódico da história da bateria: *A Modern Drummer*; i.e. nosso desejo é atribuir, recorrendo à própria sugestão de Brennan, à nossa análise as significações culturais, retirando das margens aquilo que almejamos alcançar. Voltemos ao conceito de *drumscape* e vejamos como isto realmente se encaixa na natureza do pensamento de Brennan e porque precisamos chegar até aqui para, enfim, poder submeter a ideia a uma análise adequada.

A rigor *Drumscape* significa uma paisagem onde pesquisas em diversas áreas, subáreas e métodos podem aglutinar-se sob a influência da bateria, isto é, a bateria servindo de objeto de estudo. O agrupamento lógico destas influências torna o *Drumscape* um espaço que abriga este agrupamento lógico, chamado por Brennan de *Drum Kit Studies*. O que queremos dizer é que *Drumscape* funciona como uma grande lente que reflete informações para várias possibilidades de pesquisa.

Brennan emprestou este termo de *Soundscape* de Schafer e, antes dele, outro pesquisador chamado Arjun Appadurai cunhou o termo *Mediascape*. O que realmente importa aqui é perceber que se trata de “mapas globais de significação de um determinado objeto” (p. 15) ou uma espécie de larga escala que quantifica ocorrências musicais—culturais—sociais, qualificando, ao mesmo tempo, a seriedade e a organização acadêmica (p. 15). Brennan afirma, então, que particularidades acústicas, eletrônicas, físicas, virtuais e simbólicas habitam esta paisagem da bateria, onde podemos situar uma abordagem que, nas palavras de Brennan “encourages the study of the drum kit not just as a physical object or a performance practice, but as a symbol, whose meanings are determined by cultural use” (2022, p. 15).

Além desta grande lente, há outras pequenas configurações possíveis. Podemos: a) entender como se escreveu, pensou e se falou sobre a bateria; b) entender o poder e os efeitos pormenorizados da bateria na cultura e na sociedade ou c) entender que tipo de experiência envolve o ato de tocar bateria (mente e corpo). Segundo Brennan, essas configurações

de percussão. Além disso, a sociedade tem um impacto significativo na música educacional, oferecendo recursos para professores e alunos.

posicionam a “*drumscape*” como não apenas um fenômeno, mas um verdadeiro processo, passível de invariáveis análises. Dentro destas configurações, Brennan nos oferece quatro perspectivas diferentes, porém, relacionadas entre si. É, finalmente, neste momento que compreendemos a possibilidade de sedimentar a investigação analítica da MD, construindo argumentações pormenorizadas (a experiência da bateria na Música experimental) através de sua relação com o ambiente macroscópico (“*drumscape*”). As quatro perspectivas apresentadas por Brennan são: Objeto Tecnológico, Objeto Ideológico, Objeto Material e Objeto dentro de um relacionamento social.

a) Objeto Tecnológico

Esta perspectiva envolve problemáticas econômicas e sociais, inserindo, inclusive, a possibilidade de novas estéticas musicais (como o ragtime ou o jazz). Compreendemos aqui a interação social e o uso cultural — a bateria enquanto objeto tecnológico não está separado de seu contexto. Ou seja, ela não está separada dos grupos sociais que a utilizaram. Estamos, portanto, sempre considerando um sistema social. Inclui—se também as primeiras impressões a respeito de um arranjo espacial (o objeto) organizado sobre a representação de uma interface virtual. Também pode ser reconhecida como uma forma de software ou hardware. As coisas tomam forma complexa aqui. Percebamos que um setup clássico de bateria não envolve apenas sua existência física pois há uma questão muito forte de corporificação, isto é: “An amalgam of embodied techniques to coordinate one’s feet, hands and body and enable a particular kind of music making” (Brennan, 2022, p.17); No entanto, Brennan insiste que a bateria não é apenas um objeto fixo, e que tenha sons e usos implícitos. Isto acaba por proporcionar imensa valorização aos seus praticantes, os bateristas. i.e., a bateria não é necessariamente um objeto passivo. Ela se movimenta conforme uma relação entre o objeto e seu praticante, relações estas que estão em constante modificação: “Drum Kit is a rich instrument precisely because drummers frequently borrow and repurpose it’s symbols and techniques in unexpected ways” (idem).

b) Objeto Ideológico

Aqui Brennan visualiza o instrumento como uma ferramenta de reforço para ideias e

valores. Posiciona o baterista, neste ponto, como a figura capaz de simbolizar representativamente determinados conjuntos de comportamentos, valores e regras.

The ideology of the Drum Kit contains received wisdom about it's history, tradition, the accepted canon of significant drummers as artists (and the criteria by which they are judged to be significant), and it's status as a social and visual icon (Brennan, 2022, p. 18)

Assim como em qualquer outro objeto verificado nesta determinada conjuntura, ideias e valores são verdades absolutas e quando colocamos a bateria e o baterista nesta órbita, podemos perceber que as idealizações e valores que orbitam a bateria automaticamente repeliram outras formas de práticas. Desvelar uma delas, como exaustivamente temos dito, é o nosso objetivo central. Este conjunto ideológico provoca, na mesma medida, uma série de micro-culturas como *Afro-American Culture*, *Jazz Drumming Culture* ou *Electronic Music Culture*. Nesta ordem, podem representar: práticas que podem ser vistas como marginais a uma hierarquia de Valor Musical; a bateria acústica como a materialização de uma “realidade autêntica” — em oposição direta a *softwares* e objetos eletrônicos — ou uma falta completa de importância, pura e simplesmente.

c) Objeto Material

Aqui estamos falando de particularidades físicas e acústicas. Ou seja, podemos discutir a bateria como uma mercadoria global inserida no bojo do capitalismo industrial. Lembremos que no início deste capítulo, quando tratamos da relação da bateria com a expansão industrial das companhias Leedy, Ludwig e Slingerland, informamos que voltaríamos a este tópico. Pois bem, é aqui que se encaixa essa questão, podendo ainda suscitar críticas diretas aos modos de produção (leia-se uma perspectiva mais alinhada ao Marxismo Teórico) ou inserir debates sobre políticas ecológicas. O ponto é perceber que nesta perspectiva, a bateria suporta também uma lente não-estética. Pode-se discutir reutilização de materiais ou simplesmente a tecnologia de dados (utilizados em *softwares* e outros produtos virtuais).

d) Objeto dentro de um relacionamento social

Objetivamente, esta perspectiva visualiza a bateria quando está sendo usada. i.e. quando ela é tocada. Sendo mais objetivo ainda, podemos dizer que se trata de quando uma relação é estabelecida entre o instrumento, a pessoa que está tocando e suas relações sociais. O que queremos dizer é, sob a ótica de Brennan a bateria atua como objeto simbólico de uma identidade social do baterista (Brennan, 2022) Isto é, a relação entre seus usuários, os detalhes e as peculiaridades de suas existências e significados. Torna—se uma ferramenta que é inserida como parte integrante de uma humanidade. Não nos estenderemos neste tema — a propósito, o menos discutido por Brennan. Mesmo assim, era necessária sua apresentação.

Então, finalmente: o que é a bateria? Como a estudamos? Brennan, então, afirma que “The Drum Kit is a living, mutable concept, and to study it properly is not a short exercise, but a lifelong inquiry that requires the establishment of a community of scholarship with constituents from both inside and outside the academy.” (Brennan, 2022, p. 18)

2.3 “Os bateristas de estúdio ao redor da mesa”: O estúdio, o backbeat e a profissão

Neste momento, vai ficando claro que a ideia de que criatividade, business, arte, indústria e trabalho estão completamente alinhados ao imaginário comum do que é ser um baterista. Ou seja, oferecer um trabalho profissional e respeitoso a artistas e outras figuras mais relevantes no processo musical. Desta forma, a criatividade estaria atrelada a estas fronteiras, e é necessário estar muito alinhado com um padrão de comportamento de grupo para conseguir harmonizar os direitos de criatividade livre e o momento no qual deve—se apenas cumprir seu trabalho.

Podemos notar isso desde a capa do baterista Steve Gadd em 1978 que já advogou pelo comportamento de “tocar para a música”, o que pode popularmente ser entendido por “faça apenas seu trabalho”, “seja profissional”, “não exija muito”; i.e. torne—se um bom profissional que serve a um mercado de trabalho. Sequer queremos entrar no mérito dessa questão, não é definitivamente nossa seara, o importante é mesmo entender que as relações estampadas por essa matéria de Scott K. Fish na *MD* de janeiro de 1983 ou a continuação da série *Jobbing Drummer* na edição de fevereiro de 1984 intitulada “playing music you don’t like” de Simon Goodwin, começa mais e mais a causar uma clara separação que coloca de um lado o baterista profissional e do outro o baterista participativo do processo artístico — este último cada vez mais longínquo e marginalizado —, estando quase sempre a cargo de uma

banda de rock, um grupo de jazz etc. Mas, não tão somente, a função do baterista (estar atrás de todo mundo) se mantém mesmo em cenários que identificam o baterista como membro de uma banda. O que realmente nos interessa, portanto, é averiguar a pluralidade.

Ou seja, há outros tipos de bateristas, há outros usos, outros espaços e outros níveis de arregimentação social de grupos musicais que se estabelecem fora de uma competição de Mercado. Isto não é para ser qualificado, é para ser analisado. É o que propomos. Há de fato, neste período, uma “revolução das máquinas”, e localizar os bateristas nesta questão nos dá a possibilidade de anexar mais dados nos debates da Música.

Nos colocamos diante de uma questão que surge inevitavelmente: não há como separar quaisquer reflexões atuais sobre a experiência de imagem e identificação sonora da bateria de sua atuação na música *pop*³⁴. No que ela representa uma imagem comumente estandardizada, considera—se que o que estiver à margem desta imagem corresponderá a um objeto diferente e, portanto, musicalmente e culturalmente diverso.

Ainda que a experiência musical do estúdio tenha sido um fator imperativo para construir um discurso hegemônico sobre a atuação da bateria e do baterista, o que estamos propondo é a possibilidade de encontrar e analisar práticas, Performers e construções teóricas que envolvem bateristas que atuaram em diversos gêneros que não apenas aqueles que atingiram o *mainstream* e, utilizando deste discurso de atuação do instrumento na música popular e de representação do instrumento, é possível avaliar caminhos plurais à partir da abordagem crítica que tomamos como princípio epistemológico. Isto é algo importante, pois, nos colocamos diante de um processo ontológico de pesquisa do instrumento, em razão do que Brennan (2020, p.5) afirma ser o lugar e contexto ao qual ele está inserido, onde suas próprias contradições e relações com as práticas musicais e a cultura podem ser investigadas sob a luz de questões desenvolvidas por força de sua própria história (idem).

É necessário considerar a suposição de que o instrumento teve sua linguagem precisamente e minuciosamente alterada pela influência da música feita em estúdio (Zagorski, 2010), uma vez que as técnicas e componentes de gravações passaram a moldar uma fatia da música ao qual o instrumento se popularizou, sobretudo se puderem ser observadas espécies de sonoridades, guardadas as devidas proporções, estandardizadas e peculiares (idem). Então, para que possamos separar e encontrar figuras contrastantes é importante avaliar a figura do

³⁴ objetivamente, Simon Frith define a Música Pop como uma música produzida comercialmente para fins lucrativos (Frith, 2016, p. 168).

baterista como músico acompanhador em conformidade com o repertório neste tipo de prática a fim de avaliar, de um lado aspectos centralistas hegemônicos e de outro, práticas marginais dentro de ambientes mais ou menos próximos.

Na MD de maio de 1984, o editorial da revista afirma que bateristas foram impelidos a saber mais sobre outros critérios de música tradicional para além de sua atuação como ritmistas. Por exemplo, no artigo intitulado “The Musical Drummer”, considerando que um baterista musical só poderia ser aquele que também compreende aspectos como harmonia e melodia. O que temos a partir daqui é uma centralidade em favor do discurso do produtor musical. As capas de junho de 1984 e outubro de 1985 tratam exatamente dessa questão.

Figura 8 - Print do arquivo MD. Entrevista do produtor Ken Scott

IN THE STUDIO



by Robyn Flans

Ken Scott: A Producer's Perspective

Ken Scott should have been a drummer. He laughs as he illustrates the point: "Rick Derringer was over the other night and we were discussing an old song. For some obscure reason, he counted it off and immediately acted as if he were playing a guitar. I immediately acted as if I were playing drums."

Instead of playing drums, though, Scott has gained a reputation as the ultimate drummer's producer. At 16, he started as a second engineer on A Hard Day's Night by a group called the Beatles—not too shabby a start! After graduating to first engineer on Magical Mystery Tour and The White Album, he engineered a David Bowie-produced project and fate struck. In passing, Ken mentioned to Bowie that he had tired of only engineering, and Bowie asked him to coproduce his next project, Hunky Dory.

In the mid '70s, Scott left England and moved to L.A., where he began producing such acts as the Tubes, Devo, Supertramp, Dixie Dregs, Billy Cobham, Kansas, Stanley Clarke, Jeff Beck and Missing Persons. From his list of credits, it's not difficult to discern that he has worked with some of the most prominent drummers, and from the stories he tells, it's evident how much he enjoys it.

RF: You've worked with some terrific drummers. What appeals to you about a drummer?

KS: It depends on the music. Under the right circumstances, I love the fast Billy Cobham-style drummer. Under different circumstances, I prefer the Ringo Starr approach, which, when it comes to tom fills, is more the space that he leaves than the tom-toms he hits. It depends purely on the music. Quite often a drummer will come in and try to play the fast fills. I have to work very hard to calm that person down, be-

34

JUNE 1984

Fonte: Arquivo MD

Ou seja, podemos assumir que de 1980 em diante, a parte de estúdio — profissional — comportamento e estilo foram se tornando a tônica. Mas isso, claro, cria problemas internos. Em fevereiro de 1985 observamos uma entrevista com um famoso baterista de *country* da época — Mark Brzezicki. Nesta entrevista, feita por Stanley Hall, ele cita a ideia de que os anos 80 foram “the age of electronics” e que seria necessário discutir com os bateristas como eles se posicionavam e se viam neste mercado.

Although this is the age of electronics, Mark Brzezicki, drummer with Big Country, feels that it is important to have a real drummer and a real drum sound in today's music. In this exclusive interview, he reveals the means by which he ensures the prominence of the drum part in Big Country's music, and describes his approach to recording when working with artists such as Pete Townshend, Frida, and Roger Daltrey (Hall, 1980, p.3)

Neste mesmo período, notamos bastante aparições de Willie Wilcox, um baterista considerado experimentador, mas que guarda uma particularidade: suas experiências relacionam—se mais com a invenção de sistemas e instrumentos, não necessariamente com as questões e posições estéticas de sua música. Observamos, então, um paradoxo entre os conceitos usados por Brennan na ideia de *“Drumscape”* e uma questão problemática para a designação de Experimentalismo e música experimental. O que compreendemos, é que, como já dissemos antes, observar o que é essa música experimental e como defini—la — isto é, sob que aspectos —, é uma tarefa que exige correr o risco de prolixidade, uma vez que é necessário sempre deixar claro qual a base fundamental das questões levantadas. Neste caso, as conclusões seguem nos levando para um lugar onde o baterista é um ser “experimental” e a bateria é um instrumento que através de um senso de invenção, inovação e experimentação em seus praticantes.

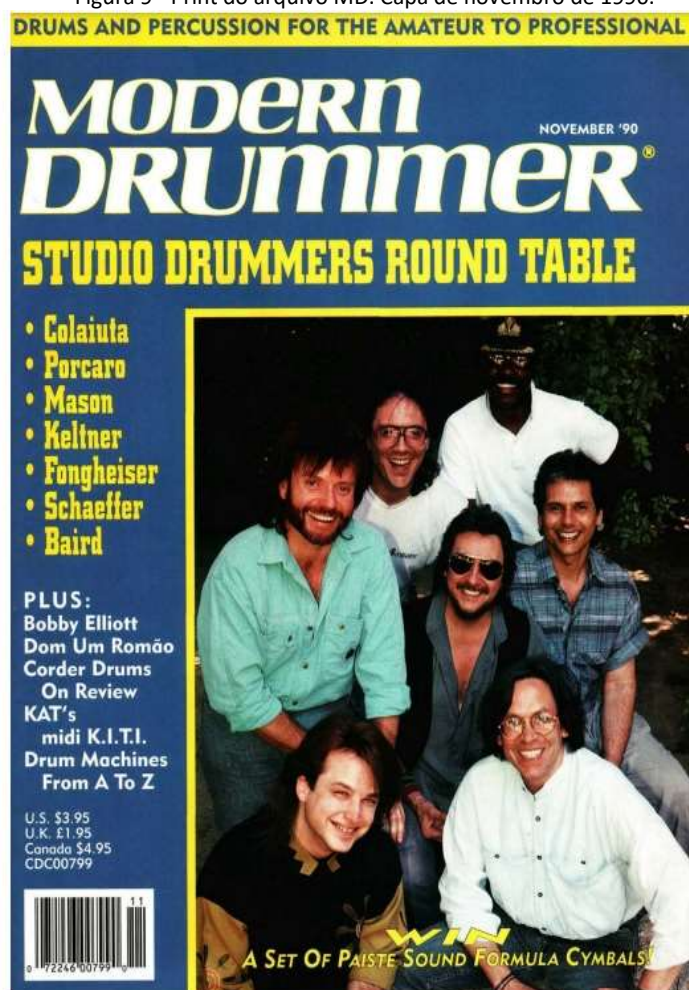
Não citamos ainda, por exemplo, os artigos intitulados *“The Eletronic Drummer”*, escritos por Jim Fiore nas edições de outubro e novembro de 1986. Observamos uma forte ideia de produto nesses artigos, uma forte designação para sistematizar o baterista como um “ser eletrônico”, capaz de dominar essas máquinas, ensinando-as e aprendendo com elas. Ou seja, que o baterista tinha uma função clara no estúdio, dominando as ferramentas eletrônicas e servindo como ferramenta aos produtores — aqueles que dominavam a linguagem/criação musical neste ambiente. Em maio de 1989, no artigo *“On Professionalism”* Craing Krampf nos diz: *“To be consistent, elements of compatibility are brought into play. In the recording world, this means we must be capable of adapting to the situation, and perform with a good attitude”*.

Ou seja, ser profissional. O baterista era uma peça fundamental no funcionamento laboral de um estúdio e na organização social do ambiente. Em Agosto de 1989 e setembro de 1990 a ideia de uma *“Perspectiva dos Produtores”* sobre a atuação do baterista surge realmente como um parâmetro significativo. Esses dados nos mostram que a perspectiva de Zagorski realmente tem muita relevância, mostrando—se determinante para uma espécie de marginalização de outros tipos de baterista, atuando em outros tipos de música que

igualmente são consideradas marginais ou localizadas demais, como nos apontaram, anteriormente, Campesato & Iazzetta. Perdemos então a pluralidade que Brennan atesta em mais da metade do seu livro *Kick It* e entramos num espaço de convenção de *Jobbing Drummer*, absolutamente criativos, profissionais e musicalmente hábeis.

No entanto, infelizmente, ao mesmo tempo criou-se uma representação fechada e enclausurada para definir um baterista e, principalmente, uma bateria. Na capa da MD (Figura 7, abaixo) de agosto de 1990, a partir do que, convenhamos, parece uma excelente estratégia editorial, a revista posiciona os mais célebres músicos que atenderam ao chamado do mercado da música nos anos de 1980. A capa da MD atesta a posição do baterista como um trabalhador braçal e limitadamente criativo. Vejam, não é uma questão de discutir o que é ou não é criatividade, isso definitivamente não importa aqui; o que queremos dizer é que há uma clara limitação da atuação do baterista na produção da música e no ambiente social onde estava inserido. Se por um lado essa observação suscitaria diversas outras discussões importantes, para nós, neste momento, cabe excluir por oposição essa centralidade e buscar os nossos objetivos nas margens, onde o baterista não seja considerado uma linha auxiliar da criação musical na qual, de forma geral, acabam sendo obrigados a se colocar em um lugar de falsa humildade e senso coletivo, silenciando-se ao seu papel de acompanhador.

Figura 9 - Print do arquivo MD. Capa de novembro de 1990.



Arquivo MD

Percebam que o que estamos propondo com esse olhar crítico da análise documental não é o estabelecimento de uma nova ordem, mas simplesmente a procura pela diferença, no intuito de se introduzir uma maior riqueza à nossa discussão. Ou seja, é considerar a soma das experiências da bateria — tanto no século XX como no século XXI — no jazz, na música pop ou em qualquer outro gênero. E é disso que trata o processo ontológico ao qual Brennan se refere, cuja premissa já falamos antes.

3 MODERN DRUMMER — ALIANDO WEB SCRAPING E PESQUISA HISTORIOGRÁFICA

3.1 Um baixo contínuo historiográfico auxiliar — A Modern Drummer

A MD, fundada em 1977, é uma das revistas mais renomadas e influentes dedicadas ao universo da bateria e percussão. Com uma longa trajetória, a revista se estabeleceu como uma autoridade na comunidade de bateristas, abrangendo diversos estilos musicais e fornecendo uma plataforma para discussões, análises e recursos educacionais. Ao longo dos anos, a revista conquistou reconhecimento por suas entrevistas exclusivas com alguns dos mais destacados bateristas do mundo. Através dessas entrevistas, os leitores têm a oportunidade de mergulhar no mundo musical de artistas consagrados e descobrir suas perspectivas únicas sobre técnicas, estilos e abordagens à bateria.

Além das entrevistas, a revista apresenta análises detalhadas de equipamentos, transcrições de músicas, colunas educacionais e artigos que abordam uma ampla variedade de tópicos relacionados à bateria. Esses recursos fornecem aos bateristas um conhecimento aprofundado sobre seu instrumento e incentivam a exploração de novas possibilidades sonoras.

No afã de encontrar um arquivo dinâmico e que pudesse atender à exequibilidade deste trabalho, ao definirmos o experimentalismo como uma estratégia de criação musical que abraça a liberdade de explorar e desafiar as convenções estabelecidas, optamos por usar a Modern Drummer como centro gravitacional da nossa investigação, pela capacidade que o período poderia ter de desempenhar um papel relevante na localização do instrumento bateria dentro do contexto acima descrito. Ao abordar uma ampla gama de estilos musicais e técnicas de bateria, a revista oferece aos bateristas uma plataforma para descobrir novas abordagens e perspectivas musicais. A MD se destaca por seu foco específico na bateria. A revista permite que os bateristas explorem e experimentem dentro das possibilidades sonoras do instrumento, abrindo espaço para o desenvolvimento de novas técnicas, estilos e abordagens criativas. Em suma, a revista tem desempenhado um papel significativo na história da bateria. Sua longa trajetória, entrevistas exclusivas, análises de equipamentos e recursos educacionais tornam-na uma fonte de conhecimento para bateristas de todas as partes do mundo.

Uma vez posto que a bateria é um objeto complexo em meio aos detalhes caóticos que a cercam, entendemos que a melhor forma de averiguar essa complexidade reduzindo as contradições de um sistema caótico sem que se percam exatamente seus aspectos positivos — digo, o contraditório enquanto questão central —, seria utilizando um corpo documental em que todas estas complexidades de tecnologia, inovação, estética e cultura pudessem ser observadas, ou não. Considerar pontos marginais que desviam da centralidade comumente observada nos praticantes de bateria é possível, a rigor, a partir da observação de narrativas documentais. É observando a média das narrativas que objetificam o instrumento e sua prática que podemos desvelar por quais vias os praticantes marginais se instalam. Nossa análise estende—se por todo o período de existência do periódico, desde sua criação até os dias de hoje. Ou seja, de 1977 a 2023.

3.2 Web scraping e Historiografia – aliados em potencial

O *web scraping* tem se mostrado uma ferramenta valiosa no contexto da análise qualitativa de dados, permitindo a extração e organização de informações relevantes a partir de fontes digitais. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por Eric Brasil (2022) intitulado "pyHDB: uma ferramenta para *web scraping* na Hemeroteca Digital Brasileira" destaca—se como uma contribuição significativa para a área. O autor apresenta uma abordagem que utiliza a linguagem de programação *Python* para automatizar o processo de coleta de dados na Hemeroteca Digital Brasileira, um repositório online de periódicos históricos. Através da aplicação de técnicas de *web scraping*, o pyHDB permite aos pesquisadores acessar e extrair informações qualitativas de forma eficiente e sistemática, tornando possível a análise de um grande volume de documentos de maneira mais ágil. Além disso, o autor ressalta a importância de um cuidadoso planejamento e codificação para garantir a confiabilidade e a integridade dos dados coletados. Essa ferramenta apresentada por Freire demonstra o potencial do *web scraping* como uma técnica viável e eficaz para a obtenção de dados qualitativos em pesquisas acadêmicas, ampliando assim as possibilidades de análise e interpretação de arquivos digitais.

Brasil afirma que no início da terceira década do século XXI ainda não se encontra um campo consolidado para esses debates na historiografia brasileira — apesar de importantes trabalhos publicados, como os de Anita Lucchesi (2014), Pedro Telles (2018), Thiago Nicodemo

(2019), Marcela Albaine Costa (2021) para citar apenas alguns, e do surgimento de laboratórios e investigações sobre o tema. O que o autor também percebeu é que tais questões foram aceleradas e aprofundadas, mesmo que de forma açodada e desequilibrada, pela pandemia da COVID-19 que assolou a humanidade desde o início de 2020.

Muitas reflexões emanam desse cenário, ainda que de forma incipiente, em espaços acadêmicos nacionais, girando, em grande medida, em torno de dois polos: de um lado, a urgência em enfrentar tal virada digital como elemento chave para a produção historiográfica do século XXI. Por outro lado, reconhece-se a importância de uma colaboração estreita entre historiadores, arquivistas, bibliotecários, programadores e cientistas de dados, a fim de ampliar tanto os aspectos técnicos quanto os epistemológicos do desenvolvimento e uso de ferramentas e métodos digitais na pesquisa histórica.

Com base no trabalho acima, foi utilizada a ferramenta *web scraping* para contar as palavras-chave que determinamos para modelar os dados e atender às necessidades da pesquisa. O site da MD reúne todo o arquivo da revista, separado por ano e conteúdo e é também disponibilizado em página separada e externa ao conteúdo da edição subjacente da revista, facilitando, assim, o contato com as informações. É fundamental compreender o *web scraping* como uma prática de análise que reflete as escolhas, perguntas, interesses e abordagens do pesquisador, estando imbricada com a teoria e metodologia da história. Nesse contexto, o uso de *web scraping* na pesquisa histórica auxilia na exploração e análise de fontes digitais, ampliando os aspectos técnicos e epistemológicos do desenvolvimento de ferramentas e métodos digitais na pesquisa histórica.

Algumas das vantagens do desenvolvimento e uso de ferramentas metodológicas digitais para a pesquisa histórica incluem:

- Ampliação dos aspectos técnicos e epistemológicos da pesquisa em história
- Possibilidade de construção e registro de dados com rigor metodológico por meio de relatórios, planilhas e data sets
- Facilidade na coleta e seleção de fontes
- Possibilidade de encontrar padrões, dinâmicas e relações nos dados
- Superar questões relacionadas à crítica das fontes
- Acesso a edições completas, informações sobre cada acervo, entre outros recursos

3.3 Localizando as palavras-chave e reorientação da busca no arquivo

As palavras-chave foram inicialmente definidas à medida que eram percebidas nos textos. Ao analisar as obras, foi possível realizar uma leitura crítica que resultou na identificação de palavras-chave que definem a música experimental. Essas palavras-chave emergiram a partir de uma compreensão aprofundada dos escritos desses autores, levando em consideração os conceitos e ideias apresentados por eles. "Experimental Music", reflete o próprio objeto de estudo e é uma expressão amplamente utilizada para descrever essa vertente musical que rompe com as convenções tradicionais.

A presença do compositor Henry Cowell, mencionado como referência por Pena, evidencia sua importância na história da Música experimental e sua contribuição para a sua evolução. Outra palavra—chave relevante é "standardless", que denota a quebra de padrões estabelecidos e a busca por novas abordagens musicais. Essa ideia está intrinsicamente ligada à noção de "Indeterminate Music", que remete à música que incorpora elementos aleatórios e imprecisos, desafiando as estruturas tradicionais da composição. O termo "Avant—Garde" é fundamental para descrever a natureza vanguardista da Música experimental, que busca expandir as fronteiras e explorar novas possibilidades sonoras. Além disso, a figura do "Experimental Composer" destaca aqueles que se dedicam a criar obras inovadoras, desafiando as convenções estabelecidas.

A palavra "Transgression" está presente para ressaltar a natureza transgressora da Música experimental, que desafia as normas e convicções estabelecidas. A abordagem empírica no trabalho com materiais musicais e sonoros é destacada como um método de exploração e descoberta, aproximando-se da proposta de John Cage, cuja caracterização formal é essencial para compreender sua contribuição. A noção de "Soundscape" está associada à perspectiva de Schafer e se refere ao ambiente sonoro como um objeto de estudo e composição. Inclui-se o conceito de "Jobbing Drummer", que enfatiza a atuação desses músicos como profissionais discretos, cujo trabalho é essencial mesmo que sua identidade seja pouco reconhecida. No contexto da Música experimental, a busca por um "Aesthetic Endeavor", foi encontrado na MD de janeiro de 1983. O termo nos pareceu considerável por envolver uma exploração estética que transcende as noções tradicionais de beleza e busca novas formas de expressão. A expressão "utterly faceless" destaca a ideia de um músico sem rosto, aliado ao *jobbing drummer* e foi cunhada por Matt Brennan.

Ao adotar uma abordagem crítica na leitura das obras desses autores, foi possível identificar e selecionar palavras-chave que encapsulam as ideias e conceitos fundamentais da Música experimental. Essas palavras-chave oferecem um ponto de partida para a compreensão e análise mais aprofundada desse campo em constante evolução, revelando a riqueza e a diversidade de abordagens presentes na música experimental contemporânea.

Abaixo, segue a lista de palavras-chave com seus respectivos autores e a lógica que envolveu a escolha:

Figura 10 - Tabela com a lista de palavras-chave

Lista de Palavras-Chave

Aa Palavras-chave	AUTOR	RACIONAL
Experimental Music	Cage/Nyman/Cecilia Sun/C&I	Completamente fora da tradição/Para campesato & Iazetta não.
Henry Cowell	Pena	Pena argumenta que é grande referência antes de Cage
standardless	C & I	fora de padrão
Composer	Dahlaus/Cage/C&I	A figura representativa de um compositor
Indeterminate Music	Cage	Caracterização formal de John Cage
Avant-Garde	Cecilia Sun	expansão das extremidades de uma tradição específica
Experimental Composer	Nyman	referência a Cage
Transgression	Iazzetta	comportamentos e modelos são colocados em questão
Empirical Approach	Iazzetta	trabalho empírico com materiais musicais e sonoros
Soundscape	Brennan	em alusão à Schafer
Jobbing Drummer	Ken Scott	MD jan 1983
Aesthetic Endeavor		Capa da MD com o Andrew Cyrille
utterly faceless	Brennan	baterista sem rosto, i.e. que faz apenas o seu trabalho sem aparecer
outstanding	Brennan	aquele que se distancia ainda mais de simplesmente “diferente”
Musical Drummer	Ken Scott	MD jan 1983

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Inicialmente, é importante destacar que o *web scraping* foi realizado utilizando a biblioteca Selenium em conjunto com o BeautifulSoup para a extração de dados de uma página da web. No código, foi utilizado o exemplo do site "https://www.moderndrummer.com/" como fonte de dados para a pesquisa histórica.

Após o carregamento da página, o código itera³⁵ sobre a lista de palavras-chave fornecida. Para cada palavra-chave, o código realiza as seguintes etapas:

1. Clica no botão de pesquisa no site para abrir o campo de busca.

³⁵ do verbo Iterar: 1. fazer ou dizer novamente; repetir, reiterar.

2. ÁLGEBRA: fazer uso da iteração em.

2. Insere a palavra-chave no campo de pesquisa.
3. Clica no botão de busca para iniciar a pesquisa.
4. Percorre todas as páginas de resultados e conta a incidência da palavra-chave e quantos resultados ela retorna utilizando a biblioteca BeautifulSoup.
5. Quando não há mais páginas de resultados, o código interrompe o loop.

A contagem de resultados de cada palavra-chave é armazenada na lista³⁶ "contagem_palavras". Em seguida, é plotado um gráfico de barras utilizando a biblioteca Matplotlib, onde as palavras-chave estão no eixo x e as contagens estão no eixo y. Abaixo segue o código criado pelo pesquisador responsável da dissertação:

Figura 11 - Código Principal para Web Scraping

Código com plotagem de gráfico de barras e contagem de palavras

▼ Código com plotagem de gráfico de barras e contagem de palavras

```
from selenium import webdriver
from selenium.webdriver.chrome.service import Service
from webdriver_manager.chrome import ChromeDriverManager
import time
from bs4 import BeautifulSoup
from selenium.common.exceptions import NoSuchElementException
import matplotlib.pyplot as plt

palavras_chave = ['Experimental Music', 'Henry Cowell', 'standardless', 'composer', 'e
xperimental composer',
                  'transgression', 'empirical approach', 'soundscape', 'jobbing drumme
r',
                  'aesthetic endeavor', 'utterly faceless', 'outstanding', 'Avant-Gard
e',
                  'Indeterminate Music', 'Experimental Music', 'musical drummer']

driver = webdriver.Chrome(service=Service(ChromeDriverManager().install()))
driver.get('https://www.modrndrummer.com/')

time.sleep(30)

contagem_palavras = []

for palavra in palavras_chave:
    botao_pesquisa = driver.find_element("xpath", '//html/body/div[1]/nav[1]/div/div
[2]/ul[1]/li[2]')
    driver.execute_script("arguments[0].click();", botao_pesquisa)

    time.sleep(5)

    campo_pesquisa = driver.find_element("xpath", '/html/body/div[1]/div[3]/div/div/di
v/div[2]/form/input')
    campo_pesquisa.clear()
    campo_pesquisa.send_keys(palavra)

    botao_buscar = driver.find_element("xpath", '//*[@id="search-bar"]/div/div[2]/for
```

Código com plotagem de gráfico de barras e contagem de palavras

1

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

³⁶ Lista em programação é uma estrutura de dados utilizada para armazenar elementos de forma sequencial e ordenada.

<https://blog.betrybe.com/python/pythonlist/#:~:text=Em%20Python%2C%20list%20%C3%A9%20uma,pelo%20%C3%ADndice%20%E2%80%9C%E2%80%93%20%931%E2%80%9D>.

Figura 12 - Continuação do Código

```

m/button/span')
    botao_buscar.click()

    count = 0

    while True:

        soup = BeautifulSoup(driver.page_source, 'html.parser')
        conteudo = soup.get_text()
        count += conteudo.count(palavra)

        try:

            botao_next = driver.find_element("xpath", '//*[@id="main"]/div[4]/div/div/div[16]/div/a[contains(text(),"Next")]')

            driver.execute_script("arguments[0].click();", botao_next)
            time.sleep(3)

        except NoSuchElementException:

            break

        contagem_palavras.append(count)
        print(f"A palavra '{palavra}' apareceu {count} vezes.")

    driver.quit()

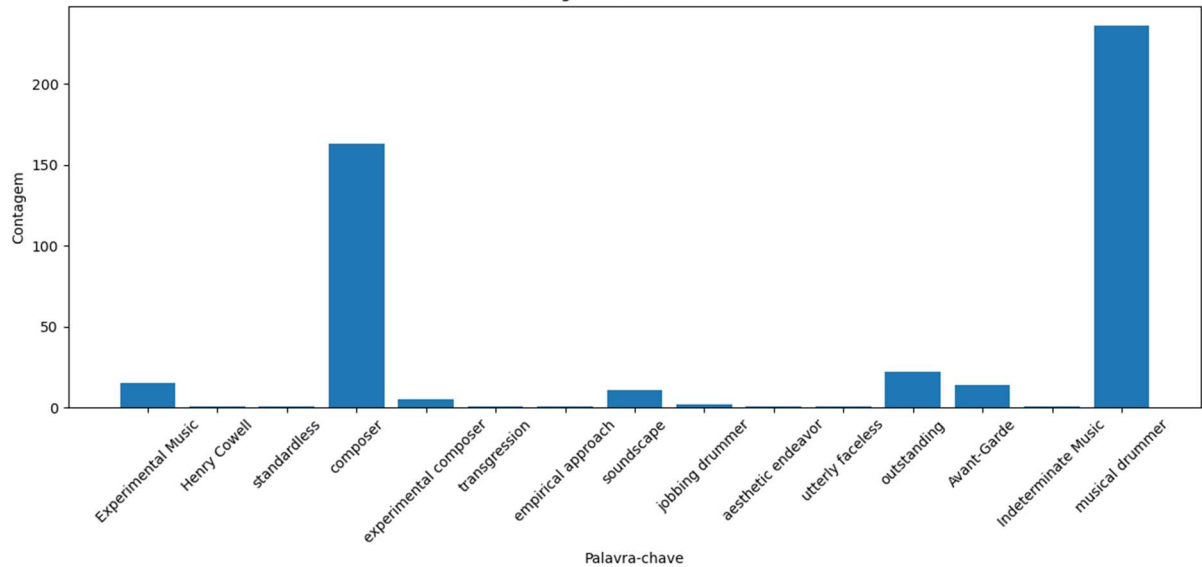
plt.figure(figsize=(12, 6))
plt.bar(palavras_chave, contagem_palavras)
plt.xlabel('Palavra-chave')
plt.ylabel('Contagem')
plt.title('Contagem de Palavras-chave')
plt.xticks(rotation=45)
plt.tight_layout()
plt.show()

```

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Segue o resultado obtido:

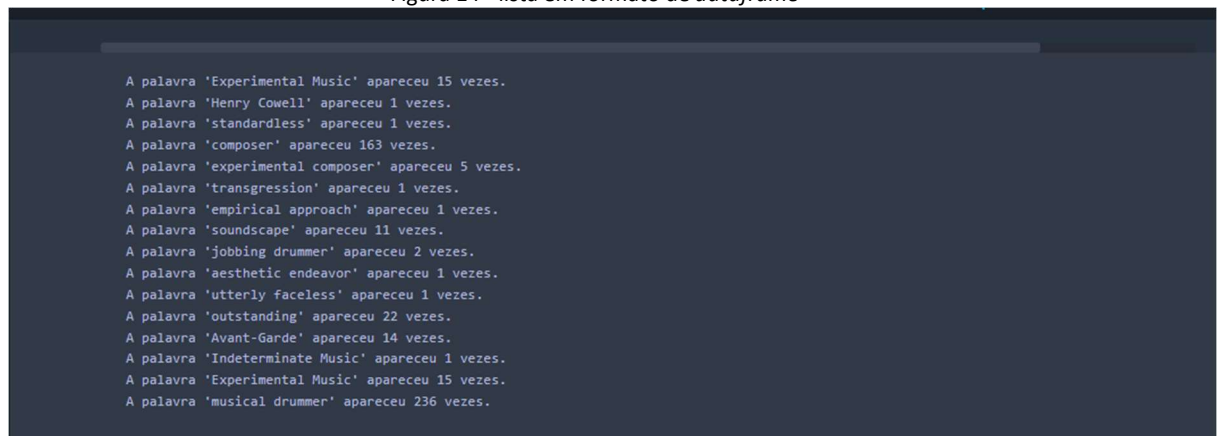
Figura 13 - resultado obtido
Contagem de Palavras-chave



Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Aqui a lista de quantas vezes cada uma das palavras-chave apareceu nos resultados, ou seja, quantas páginas de resultado cada palavra-chave gerou:

Figura 14 - lista em formato de *dataframe*



Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Diante das condições dos dados, foram implementados alguns filtros iniciais:

1. Excluir sumariamente aquelas que só apareciam uma única vez
2. Orientar medições de comportamento do conjunto de dados até que seja possível obter a possibilidade de uma análise otimizada.

A primeira medição foi o cálculo da média e mediana:

Figura 15 - Cálculo da média e mediana

Cálculo da média e mediana, após retirada de palavras com valor 1.

```
import pandas as pd

media = sum(contagem_palavras) / len(contagem_palavras)
mediana = sorted(contagem_palavras)[len(contagem_palavras) // 2]

df = pd.DataFrame({'Métrica': ['Média', 'Mediana', 'Contagem'],
                    'Valor': [media, mediana, contagem_palavras]})

print(df)
```

	Métrica	Valor
0	Média	53.66
1	Mediana	15
2	Contagem	[15, 163, 5, 11, 2, 22, 14, 15, 236]

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Optou-se por seguir utilizando a mediana para nossas medições. E por quê? Comparativamente com a média, o uso da mediana ganha importância quando a distribuição dos valores é assimétrica, isto é, tem valores muito extremos (1, 2 ou 236). No entanto, percebemos que uma das palavras-chave importantes e destacadas ao longo da análise qualitativa, a palavra “Avant-Garde”, com 14 resultados, ficaria de fora do escopo. Sendo assim, estressamos o modelo para encontrar a possibilidade de inseri-la.

Seguindo, foi aplicado o cálculo da moda porque seu emprego é mais bem justificado quando se tem interesse específico em determinar sobre qual valor encontra-se uma maior concentração de frequência. Isto é, a moda nos dá exatamente o que mais se repetiu.

Figura 16 - Cálculo da moda

Cálculo da moda

```
from statistics import mode

# Lista de valores para não quebrar o código que rodou
valores = [15, 1, 1, 163, 5, 1, 1, 11, 2, 1, 1, 22, 14, 1, 15, 236]

moda = mode(valores)

print(f"A moda é: {moda}")

A moda é: 1
```

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

A moda, portanto, é contraintuitiva e absolutamente descartável neste caso, pois, relaciona palavras-chave de valor “1” cuja decisão foi de exclusão. Modelamos, então, a partir da análise por *quartis*.

Os *quartis* dividem os dados em quatro partes iguais, sendo o segundo quartil equivalente à mediana. Os valores que estão próximos do terceiro quartil (75% dos dados) podem ser relevantes. Dessa forma, seria possível usar os quartis para identificar a faixa em que o valor 14 (quantidade de vezes que a palavra “Avant-Garde” aparece) está localizado.

Figura 17 - Cálculo dos quartis

quartis

```
import numpy as np

primeiro_quartil = np.percentile(contagem_palavras, 25)
terceiro_quartil = np.percentile(contagem_palavras, 75)

print(f"Primeiro quartil: {primeiro_quartil}")
print(f"Terceiro quartil: {terceiro_quartil}")

Primeiro quartil: 1.0
Terceiro quartil: 15.0
```

Fonte: Arquivo Pessoal – *Notion Dashboard*

Ainda assim, os dados não ficam claros, correndo o risco de perder o equilíbrio da mediana. Portanto, restou o Gráfico de Dispersão. Além das medidas estatísticas, um gráfico de dispersão pode ser útil para visualizar a distribuição dos valores e identificar padrões ou valores discrepantes. Utilizando este gráfico de dispersão dos dados podemos observar a posição do valor 14 em relação aos outros pontos.

Figura 18 - Cálculo do gráfico de dispersão

gráfico de dispersão

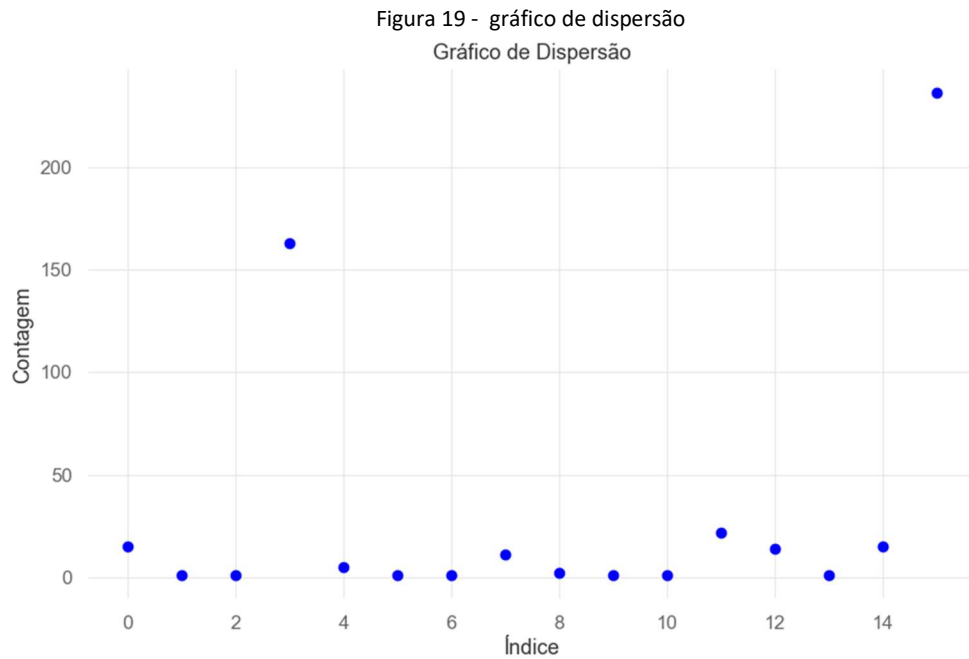
```
import matplotlib.pyplot as plt

x = range(len(contagem_palavras))
y = contagem_palavras

plt.scatter(x, y, marker='o', color='blue')
plt.xlabel('Índice')
plt.ylabel('Contagem')
plt.title('Gráfico de Dispersão')

plt.show()
```

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*



Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Com o gráfico de dispersão, é possível visualizar que, excluindo 1 — como havíamos definido antes — e 2 — por serem uma amostra muito pequena e estarem muito à esquerda —, há um claro acúmulo de valor entre 4 e 15. Dessa forma, foi possível sugerir um código que nos desse apenas os resultados de igual ou maior que 4.

Figura 20 - Filtrando os valores e plotando um ranking

Filtrando os valores e plotando um ranking

```
import matplotlib.pyplot as plt
import pandas as pd

palavras_chave = ['Experimental Music', 'Henry Cowell', 'standardless', 'composer', 'experimen
tal composer',
                  'transgression', 'empirical approach', 'soundscape', 'jobbing drummer',
                  'aesthetic endeavor', 'utterly faceless', 'outstanding', 'Avant-Garde',
                  'Indeterminate Music', 'Experimental Music', 'musical drummer']

contagem_palavras = [15, 1, 1, 163, 5, 1, 1, 11, 2, 1, 1, 22, 14, 1, 15, 236]

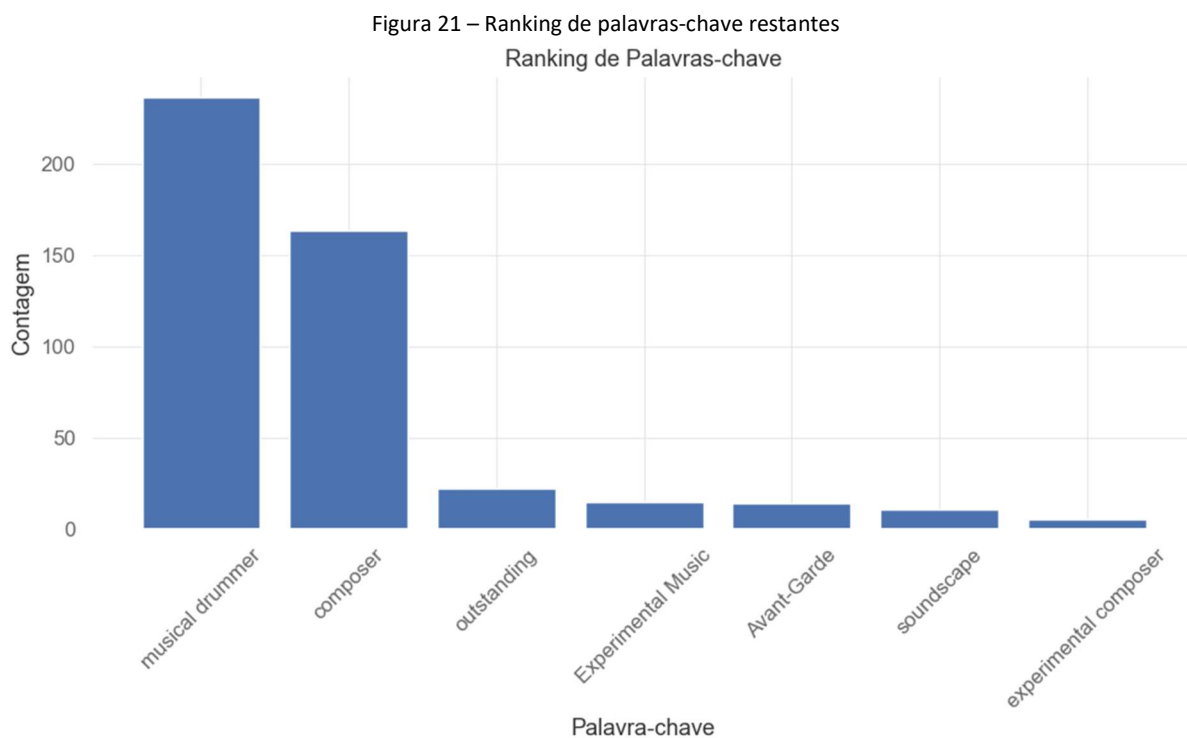
df = pd.DataFrame({'Palavra-chave': palavras_chave, 'Contagem': contagem_palavras})

df_filtrado = df[df['Contagem'] >= 4]

df_ranking = df_filtrado.sort_values(by='Contagem', ascending=False)

plt.bar(df_ranking['Palavra-chave'], df_ranking['Contagem'])
plt.xlabel('Palavra-chave')
plt.ylabel('Contagem')
plt.title('Ranking de Palavras-chave')
plt.xticks(rotation=45)
plt.tight_layout()
plt.show()
```

Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*



Fonte: Arquivo da Pesquisa – *Notion Dashboard*

Finalmente, nos foi possível perceber que o uso das palavras-chave observadas de forma qualitativa nas referências teóricas apresentadas nos capítulos anteriores, guardam proporções correlacionais com a incidência de seu uso no arquivo. Ainda que fosse possível fazer todo o trabalho acima descrito manualmente, decidiu-se por fornecer uma análise digital com a natureza otimizada que um algoritmo propõe. Dessa forma, evitamos qualquer tipo de erro na contagem e na análise e, mais importante, mantemos a fidelidade e o rigor da pesquisa. Portanto, seguimos averiguando a revista a partir deste ponto de vista e revisando apenas os exemplares que surgirem em cada uma das pesquisas. Percebamos que os termos “*musical drummer*” e “*composer*” aparecem na lista mesmo que a mediana e o gráfico de dispersão os coloque fora do alcance ótimo. Decidimos pela manutenção porque ao longo do trabalho qualitativo percebemos que estes termos desviavam sutilmente nossa leitura para bateristas que de alguma forma não estavam em acordo com aquilo que era considerado seu papel.

3.4 Análise após a pesquisa das palavras-chave

O que se detalha a seguir é uma série de exemplos que devem atender aos modelos teóricos que propostos e que surgem da pesquisa das palavras-chave. Os exemplos abaixo

constituem uma síntese da nossa visão em relação ao teor qualitativo do arquivo. Para nossos objetivos, encontramos adequação suficiente nos exemplos a seguir.

Maio de 1981 trouxe consigo a publicação de um artigo intitulado "*The Musical Drummer*" por Alan Dawson. Nesse texto, Dawson aborda a visão convencional da música ocidental e destaca a importância de um baterista estar inserido nas formas musicais tradicionais, compreendendo aspectos melódicos e harmônicos, e interagindo de maneira organizada com outros músicos. Essa perspectiva reflete a atuação dos bateristas no início do século XX, cujo objetivo era solidificar os tambores como um objeto moderno e progressista, distanciando—se das origens africanas, asiáticas e outras, como afirmamos anteriormente em Brennan. No entanto, o artigo deixa claro que ser um baterista musical não implica necessariamente em contribuir para o debate estético e dialógico da música, mas sim em manter-se preso a uma tradição estagnada.

A questão que nos saltou aqui é que o termo "*musical drummer*", por ser o termo de maior incidência nas pesquisas, demonstra um certo teor genérico subjacente. Em nossa visão, o termo "*musical drummer*" — onde também inserimos no mesmo bojo o termo *composer* — no contexto do artigo se refere mais ao baterista que está inserido nas formas musicais tradicionais da música ocidental, compreendendo aspectos melódicos e harmônicos, e interagindo de forma organizada com outros músicos. Portanto, não necessariamente sugere a figura do baterista/performer cujo conceito que trabalhamos se refere, mas sim um enquadramento dentro dos padrões estabelecidos. Esses bateristas são encontrados em conjunto com os termos "*Avant—Garde*" ou "*outstanding*" e aqueles que quantitativamente surgem aglomerados pelo gráfico de dispersão, isto é, desenvolvem resultados contrários em relação às expectativas estabelecidas para um baterista dentro de um contexto musical mais convencional.

Em novembro de 1981, Scott K. Fish apresentou um artigo intitulado "Ed Blackwell — Singin' On the Set", no qual destaca a relação entre o baterista Ed Blackwell e o renomado músico Ornette Coleman. Blackwell admitia que Coleman mantinha o desejo de que a seção rítmica fosse tão livre quanto ele em suas composições, mas afirmava que eram poucos os músicos capazes de alcançar essa liberdade. Fish menciona que Blackwell traz consigo a tradição da bateria no jazz, adicionando-lhe novas dimensões. É interessante notar que, ao falar de bateristas como Blackwell, que buscam ser diferentes ou incomuns, frequentemente se fazem referência às raízes mais antigas e profundas do tocar tambores.

Ao abordar bateristas que transcendem limites e desenvolvem um estilo único, é importante ressaltar que isso é considerado uma característica distintiva. Blackwell relata que, na época, ninguém queria tocar com Coleman, pois não conseguiam compreender sua música. No entanto, eles não sentiam falta dos baixistas (ou seja, os músicos que não queriam tocar no grupo) e desfrutavam de tocar juntos, sem se apegar a músicas pré-existentes, mas criando constantemente. A prática musical era um processo constante de criação, envolvendo discussões, composição e aprimoramento das ideias musicais.

A liberdade musical encontrada na colaboração entre Blackwell e Coleman também é evidenciada pela forma como eles se desafiavam mutuamente. Blackwell teve que se adaptar a um conceito de música completamente novo ao tocar com Coleman, o que o estimulou e manteve sua dedicação à parceria. A abordagem de Blackwell, utilizando um bastão na mão direita e um malho na esquerda, trazendo contrastes de som, demonstra sua busca por inovação e diferentes texturas sonoras. Por oposto ao termo *“musical drummer”*, sugerimos que Blackwell seria um "baterista não musical", o que pode ser interpretado como um baterista que não se encaixa nos parâmetros tradicionais da música ocidental, talvez buscando abordagens musicais mais experimentais, não convencionais ou explorando outros gêneros musicais.

Em suma, esses dois artigos revelam a busca por criar uma música a partir de novas ideias técnicas, sonoras e estéticas, ultrapassando limites e tradições estabelecidas. Tanto Dawson quanto Fish exploram a relação entre os bateristas e o contexto musical em que atuam, destacando a importância da prática criativa e da liberdade artística na música experimental.

Airto Moreira, grande músico brasileiro radicado nos Estados Unidos, também figura nos resultados. Na entrevista de Airto concedida à revista *Modern Drummer* em agosto de 1983, percebemos a simplicidade e complexidade que Robyn Flans — autor da coluna — encontra nele. A comunicação é o cerne para Flans. Embora pareça uma ideia simples, está intrinsecamente ligada à experiência musical complexa que Airto proporcionava. Airto relata como sua relação com a percussão e bateria se originou de uma circunstância inesperada: quando o baterista que ele gostava de assistir não compareceu a um show e ele foi chamado para substituí-lo. Assim, ele entrou no mundo profissional da música. Essa entrevista nos ofereceu *insights* sobre como a bateria assumiu um lugar distinto no jazz, como um elemento particular. Airto foi apresentado a Miles Davis por Joe Zawinul, e Miles estava em busca de

algo diferente em termos de percussão. Airto descreve as diferenças entre percussionistas e bateristas no contexto dos instrumentos, práticas e culturas dos músicos que migravam para os Estados Unidos. Ele enfatiza a importância da escuta mútua e do respeito entre os músicos durante a improvisação, destacando a comunicação como fator essencial. Airto também aborda a questão de não tocar em excesso, enfatizando que o que não se toca muitas vezes é mais importante do que o que se toca. Ele coloca limites e fronteiras em relação ao que considera um ambiente "musical correto".

Em outra entrevista, em maio de 2004, ele expressa uma visão crítica em relação ao termo "*world music*" e sua categorização na indústria musical. Para Airto, a música mundial é simplesmente aquela que é aceita e compreendida em qualquer lugar do mundo, independentemente da origem dos músicos. Ele sugere que o termo foi criado pela indústria musical para comercializar e agrupar músicas que envolvem músicos de diferentes países. Airto enfatiza sua própria experiência ao tentar tocar música latina nos Estados Unidos e encontrar resistência devido às divisões entre músicos de diferentes nacionalidades. Ele destaca a liberdade e a fraternidade encontradas na música brasileira e sua capacidade de se encaixar em qualquer estilo musical. Assim, o primeiro texto enfoca as realizações de Airto como um mestre da percussão e sua contribuição para a música mundial, enquanto o segundo texto destaca sua visão crítica em relação à categorização da música e sua experiência pessoal na cena musical norte-americana.

Há uma ponderação, em certa medida Airto não defende fronteiras conservadoras para as maneiras de se fazer música, é muito claro que todo o seu *background* de criação diz respeito a música que emerge da performance e da criação em tempo real. No entanto, ainda que haja desacordo com parâmetros estruturais de uma história da música ocidental, a forma, a designação, a organização, e os atributos que limitam a construção do fazer musical, são tradicionais. Quanto diz que Jack DeJohnette "respeitava os solistas" ou quando insiste em vários momentos em afirmar que o músico "pode sair, mas deve voltar para seu lugar". É um detalhe muito pequeno, mas a palavra *experimental* ganha completamente outro significado se considerado em estrutura ou em forma. Quanto mais amórfico e subversivo, mas nos aproximamos de um conjunto teórico e prático possível de uma Música experimental. Enquanto no teor estrutural, isto é apenas uma ressignificação daquele experimentalismo científico ocidental a que tanto foi referido no início deste trabalho. Não deixa, de forma

alguma, de ser válido, criativo e esteticamente exuberante, no entanto, nos mostrou que a procura está em outras vertentes.

Embora Airto se envolva com a música experimental, sua visão ainda está vinculada às estruturas e formas tradicionais da música ocidental. Ele busca uma comunicação fluida durante a improvisação, reconhecendo o valor dos momentos de silêncio e a importância de respeitar os outros músicos. Airto não se identifica com a música brasileira rígida e busca constantemente adicionar um toque especial à música que cria. No entanto, apesar de questionar os parâmetros estruturais, ele mantém a forma, a organização e os atributos tradicionais da música.

Outro exemplo que nos coloca nesse ambiente de “inovação” e “experimentação”, mas que não se adequa exatamente ao que procuramos é o caso de Willie Wilcox.

Willie Wilcox completamente redesenhou seu kit de bateria, aproveitando os avanços da tecnologia de bateria eletrônica na época. Ele incorporou estética moderna e utilizou a síntese de materiais eletrônicos para criar o que ele chamou de "The Trapparatus". Wilcox escolheu usar a bateria eletrônica *ddrums* para o Trapparatus porque os samples deles eram os únicos que ele havia ouvido que incluíam os sons ambiente da sala que ele desejava. Além disso, na época em que ele projetou o kit, as baterias da *ddrums* eram as únicas que tinham a quantidade de tempo de amostragem que ele considerava necessária, cerca de 1,6 segundos. Embora não haja informações específicas sobre a abordagem experimental sob nossa perspectiva de performance de Wilcox com o Trapparatus, os arquivos sobre ele mencionam que ele trazia cada vez mais uso sintético ao processo, realizando experimentações sonoras. Como não há detalhes adicionais sobre as especificidades do experimentalismo de Wilcox com o Trapparatus, podemos inferir que sua abordagem envolvia a exploração de novas sonoridades e possibilidades oferecidas pela tecnologia eletrônica. A incorporação de elementos sintéticos e a busca por sons inovadores sugerem uma abordagem experimental no sentido tecnológico do termo, mas não é suficiente para adequá-lo às práticas observadas por Campesato & Iazzetta e toda a discussão teórica.

Em dezembro de 1981 (e janeiro de 1982), Andrew Cyrille apareceu na MD sob um título que nos chamou atenção: *An Aesthetic Endeavor*³⁷. Neste exemplo compreendemos que tanto Cyrille como outros músicos que começaram a surgir na pesquisa haviam tido alguma

³⁷ Em alguma medida evitaremos traduzir o título das capas ou matérias.

espécie de conhecimento tradicional de música. No entanto, notamos que os verdadeiros discursos sobre criatividade ou “um jeito diferente de tocar” são trazidos quanto esses músicos estão falando justamente sobre indisciplina. Na verdade, Cyrille conseguiu um lugar para estudar na Julliard, com a qual, de acordo com suas palavras, ele ficou totalmente desapontado. Cyrille afirma que “procurava aprender sobre {Thelonious} Monk” e o que recebeu foi uma educação rígida, de música clássica erudita. Outro ponto importante é que, para Cyrille, a estética assume uma característica relacionada à uma espécie de “atitude experimental”. Aqui é o que Iazzetta nos mostrou anteriormente. Mais do que estética, experimentar é uma atitude. Se há fronteiras, evidentemente, você estará limitado. O que enxergamos em Cyrille, sobretudo, é uma ação direta de construção estética. Uma vontade de reorganizar os sons e as ideias sobre suas padronizações, indicando esta aspiração experimental. Mais do que gênero, é uma atitude. Como Cyrille via sua própria música nesta época? Ele mesmo responde:

It's improvised; you have all of these crossrhythms; you have all of the antiphonal, call—and—response factors; you have the vocal inflection into the instrument to make it reminiscent of the human voice, so that it relates to the talking drum (a lot of people may not be aware of that). All of the ingredients that go into the making of African music go also into the making of jazz, but with the European means of instrumentation, chord structure, and so forth. We drummers use the rudiments—paradiddles, ratamacues, and so forth—in so many different ways within the sticking patterns. The idea is to make it sound or feel more natural to yourself, and because of the encultural influences in how the music survives, I think that in its intrinsic methodology here in the U.S. jazz is more related to Africa than to Europe (Cyrille, 1982, p. 43).

E continua, narrando sobre o que acredita ser o *jazz*: “As long as I have heard the word ‘jazz’ it has meant essentially an improvised music, composed, organized, varied, and performed spontaneously” (idem). Haverá aqui certo conflito, claro, com as proposições teóricas que trazemos. Se considerarmos a afirmação de Cyrille, reduzimos tudo à prática de *jazz* enquanto gênero agregador de tudo que é espontâneo. Talvez possamos ter nesse momento um certo indicativo do que pode ser considerado a raiz que agrega todas nossas estruturas, no entanto, é pela própria necessidade de tantas ponderações que Cyrille está sendo usado na introdução desses argumentos e não na conclusão deles. Vejamos o que ele nos diz sobre sua forma de encarar a criação musical:

...Even when I, and I have to speak for myself, do something that may be considered abstract, I always try to inject it with a feeling of swing, or at least to impart some kind of feeling of levitation; that is, people get some kind of an emotional and organic stimulation as well as an intellectual stimulation. In that light, I would say that the word "jazz" could still be used but you have some people who would dispute that simply because now the rules and concepts of making the music have broadened (Cyrille, 1982, p. 44).

E continua:

I may not play a four—four metrical pattern; it may be ametrical. It might be as I'm talking now, which very often is how I think about... ...what I do, as a conversation; I don't talk in four—four or six—eight or nine—eight or whatever. If people get something from the way I deliver what I say, then to me that has an organic, emotional appeal; then if they can move their bodies as well, then it imparts also [sic] a kind of levitation (idem).

Importante lembrar que, para Cyrille, nada disso tem a ver com criatividade. Para ele, denominar-se como “pessoa criativa” seria apenas uma questão de discurso moralista sobre si mesmo. Em suas palavras: “if you say, creative music, they might say, well, what kind?” (idem). Assim sendo, este tópico deve, portanto, encontrar as qualificações desses bateristas enquanto performers em termos e gêneros como Avant—Garde e Experimental Music, compreendendo que os seus “estilos excêntricos” podem potencialmente atingir graus mais elevados — quando a ação do baterista é preconizada por uma “curadoria sonora” em uma espécie de música onde as formas e as estruturas são desassociadas de suas funções comuns. Sem regras. Sem fronteiras.

Ao longo da história, músicos e compositores experimentais exploraram as possibilidades sonoras da bateria, questionando as convenções estabelecidas e expandindo os limites do instrumento. Neste contexto, a revista *Modern Drummer* desempenha um papel crucial ao fornecer um ponto de referência fundamental para a comunidade de bateristas e entusiastas. Apresentaremos a revista e discutiremos porque ela se destaca como uma escolha relevante para a localização do instrumento bateria dentro de conceitos de experimentalismo como o tratamos no escopo conceitual deste trabalho.

A primeira aparição de um músico que se adequa as palavras-chave que usamos, foi na MD de abril — Maio 1980 intitulada “Drawing from tradition”. Paul Motian, em grande parte da carreira foi um profissional de jazz e teve sua primeira aparição marcada por uma abordagem tradicional, embora houvesse algo de diferente nele. Motian, segundo a própria

entrevista, revela uma relação única com a percussão, considerando-a como música em todos os níveis, sem cair em efeitos superficiais. Motian valorizava a espontaneidade em suas performances, permitindo-se fazer alterações e interpretar as músicas de maneira diferente a cada apresentação. Ele via a afinação no jazz como algo importante, embora não se preocupasse em afinar meticulosamente os instrumentos, preferindo apreciar os harmônicos naturais da bateria. A sua atitude em relação à música era aberta e diversa, pois ele não se restringia a um único gênero, misturando estilos como jazz fusion, música africana, indiana, asiática, do Oriente Médio, rock & roll, country e rhythm & blues.

Susie Ibarra figura em algumas pequenas aparições no arquivo da MD e foi capa em julho de 2018. De forma geral, a revista compreende Ibarra como uma multi-instrumentista conhecida por um estilo único original que tem sido uma presença marcante na cena musical de Nova York desde os anos 2000. Seu som incorpora a percussão e abordagens musicais únicas de sua herança filipina, combinadas com seu estilo fluente de bateria jazzística. Ibarra se apresentou com renomados músicos como William Parker, Dave Douglas, Matthew Shipp, John Zorn e David S. Ware, além de liderar seus próprios grupos musicais, como o Mephista.

Além de suas performances, Ibarra expandiu seu trabalho para múltiplos modos de percussão étnica e formalizada, tocando bateria para dançarinos, artistas e trupes de percussão, além de realizar apresentações solo em museus, salas de concerto e instalações sonoras.

No texto, Ibarra fala sobre seu mais recente lançamento, "Perception", realizado pelo *Dream Time Ensemble*, que combina guitarra, teclados, eletrônicos, vocais e violino em algo que a *Modern Drummer* de 2018 afirma ser uma "jornada colorida e quase psicodélica". Ela explora conceitos de percepção sensorial e a maneira como interagimos com o ambiente e as pessoas ao nosso redor. Além disso, Ibarra menciona sua experiência como professora na Bennington College, onde leciona diversos cursos relacionados à percussão, improvisação e música criativa. Nesta seara, Ibarra também enfatiza a importância da escuta atenta e da transcrição musical como ferramentas para o desenvolvimento musical. Ela encoraja seus alunos a ouvirem uma variedade de artistas e a transcreverem peças de bateristas famosos, como Max Roach, Philly Joe Jones e Milford Graves. A transcrição não é geralmente uma ferramenta comum dentre os músicos que citamos, mas o fato de Ibarra tê-la abordado não reduz todo o espectro de diferentes performances que inserem Ibarra nos contextos de nossas teorizações.

Em 2004, Ibarra também foi citada na revista, sendo considerada “uma figura altamente conceituada e ubíqua” na prolífica cena improvisada do centro de Nova York. Aqui, a revista a coloca dentro dos nossos termos, dizendo que ela se destacou em uma variedade de contextos vanguardistas em locais alternativos como Tonic, The Knitting Factory e o festival anual de vanguarda de Nova York, The Vision Festival.

Em 2002, Ibarra lançou Songbird Suite, apresentando seu trio de trabalho com o pianista Craig Taborn e a violinista Jennifer Choi. No ano passado, ela se apresentou em uma colaboração de dueto intensa com o virtuoso contrabaixista Mark Dresser em *Tone Time* (Wobby Rail), que, segundo a revista, “brilhantemente destacou a ampla paleta de cores e as técnicas estendidas que ela emprega na bateria”. Ibarra frequentemente deixa de lado a bateria convencional e utiliza um kulintang filipino de madeira, um instrumento de percussão afinado semelhante a uma marimba ou balafone.

Consideramos ponderar que o universo da bateria parece ser ainda altamente machista e masculinizado, então o fato de uma mulher figurar em nossa busca pela música experimental é relevante e é consideravelmente pertinente mencionar que ela naturalmente ocupa uma dupla posição não hegemônica (uma delas por ser mulher e ter obtido prestígio nesse universo essencialmente habitado por homens).

Dave King surge como uma grande figura nesse conjunto de performers. À medida que ele desbrava o caminho de sua verdade como artista, ele nos provou que uma voz pessoal no instrumento supera qualquer senso de fronteiras estilísticas. O editor associado da MD, Michael Parillo, foi o responsável por uma das conversas com o baterista do The Bad Plus.

Com o Bad Plus, opostos se atraem. A densidade e a leveza marcam igualmente as composições. O blues e a improvisação livre coexistem felizes, se não pacificamente, no palco, segundo o próprio King. Os discos do The Bad Plus eventualmente admitem covers de rock e música clássica do século XX convivendo harmoniosamente.

Em suma, o que se apurou é que no The Bad Plus, assim como em muitos de seus outros projetos, King demonstra um senso absolutamente feroz de comprometimento: para as infinitas possibilidades de uma simples bateria, para uma ideia que surge em tempo real, para colocar o grupo antes do indivíduo, para a busca de uma voz distinta, para a música criativa em geral. Parillo referiu-se a algo como ver um quadro-negro sendo rabiscado com pensamentos profundos e sendo apagado instantaneamente, uma e outra vez. O que ele quer

dizer é que para King as coisas funcionam como adquirir uma série de ferramentas técnicas na sala de ensaio e depois descartá-las e permanecer aberto durante a performance.

A edição da revista de outubro de 2012 trouxe King falando do disco do The Bad Plus, *Made Possible*. A revista refere-se ao trabalho como capaz de exibir muitas das marcas registradas da banda — minimalismo irônico ("Pound for Pound"), quebra—cabeças de compassos estranhos ("Seven Minute Mind", "Wolf Out"), jazz avant—garde ("Re—Elect That"), blues lento ("For My Eyes Only"), baladas delicadas ("Victoria", escrita por Paul Motian, um herói do grupo). Um dos adjetivos mais usados para se referir a King é “surpreendente”. A revista também observa Dave como “um recipiente vazio no palco”.

David Van Tieghem é um renomado percussionista e baterista que emergiu na cena musical com uma abordagem inovadora e criativa. Sua carreira foi marcada por uma variedade de trabalhos relacionados à música contemporânea, nos quais ele explorou novas possibilidades sonoras e experimentou diferentes técnicas percussivas. Van Tieghem ficou conhecido por seu envolvimento com o grupo do renomado compositor Steve Reich, como afirma a edição da MD de maio de 1986, onde teve a oportunidade de trabalhar ao lado de outros músicos talentosos, como Bob Becker, Russ Hartenberger, Glen Velez e Jim Preiss. Sua participação nesse grupo foi uma experiência incrível, permitindo-lhe mergulhar nas complexidades e repetições características da música de Reich.

Além disso, Van Tieghem também colaborou em projetos multidisciplinares, trabalhando com dançarinos e a renomada cellista Charlotte Moorman. Essas experiências *avant—garde* evidenciaram sua busca pela inovação e sua disposição em desafiar fronteiras artísticas estabelecidas.

É importante ressaltar que o trabalho de Van Tieghem estava intrinsecamente ligado ao contexto da música contemporânea e às narrativas universais do experimentalismo musical. Sua participação nesse movimento, especialmente na esfera da Escola de Nova York, onde frequentava a Manhattan School of Music, demonstra sua conexão com as correntes de vanguarda da época. David Van Tieghem desafiou as limitações impostas aos bateristas, mostrando que a percussão podia ser muito mais do que simplesmente acompanhar o ritmo. Sua abordagem inventiva e criativa trouxe novas possibilidades para a percussão na música contemporânea, destacando a importância de explorar sonoridades e técnicas inovadoras.

Em suma, David Van Tieghem deixou um legado significativo como percussionista e baterista, trazendo uma abordagem experimental e inventiva para sua música. Sua

participação em projetos multidisciplinares e seu trabalho com Steve Reich são exemplos de sua busca constante por novas formas de expressão musical. Sua contribuição para a cena musical contemporânea inspirou gerações de músicos e continua a ser valorizada até os dias de hoje.

Segundo os dados colhidos na revista, outro artista que se destaca é Billy Martin. Frequentemente a música de Martin foi definida como “arriscada”, combinando funk, improvisação aberta, hip—hop e influências mundiais. Martin, em geral, é envolvido em várias atividades paralelas, como filmes, exposições de arte e trabalhos solo com a bateria. Martin também menciona sua abordagem à improvisação, seu interesse em manipular sons e texturas, sua ênfase na escuta e no trabalho em conjunto, e a importância de trazer experiências de vida para sua música. Martin também discute seu amor pela música brasileira e a influência que teve em sua abordagem rítmica. Martin destacou a importância de evitar clichês e repetição na improvisação, e encoraja os músicos a explorarem diferentes perspectivas e abordagens musicais. Também fala sobre a importância da criatividade e visualização ao tocar, e como a paternidade e a exposição a diferentes culturas afetaram sua música. Ele reflete sobre a ideia de “perfeição” na subdivisão do tempo e enfatiza a importância de criar uma experiência musical envolvente em vez de se preocupar em manter um tempo constante.

Na *Modern Drummer* de junho de 2017, Martin afirmou que encontrou um prato em uma loja de penhores na estrada e afirmou: “Ele cabe na minha mala, então eu não preciso carregar uma bolsa de pratos [separada]. Eu levo muitos instrumentos de percussão em uma mala quando estou na estrada, e o ride cabe lá perfeitamente com meu chimbal. Ele tem um bom som de crash e um bom som de ride sem ser excessivamente ressonante” (2017). Martin também afirma que gosta de obter tons únicos dos metais: “Estou sempre em busca de uma certa relação de tons. Coloquei peças não relacionadas de metal uma ao lado da outra para criar algum tipo de relação harmônica, seja uma escala ou algo microtonal (idem). Outra abordagem única de Martin é que ele frequentemente toca bateria e percussão com galhos e ramos, em vez de baquetas convencionais. Em conclusão, ele revela não apenas uma abordagem à música, mas também seu compromisso em buscar constantemente novas sonoridades e maneiras de se expressar. Sua paixão por instrumentos de percussão únicos demonstra seu desejo de explorar timbres distintos e criar relações harmoniosas entre os diferentes elementos. Além disso, sua escolha de tocar com galhos e ramos em vez de

baquetas convencionais reflete sua busca pela inovação e pela capacidade de se adaptar a novas circunstâncias musicais.

Milford Graves é um dos que foram citados acima que não recebeu uma capa em nenhuma edição da revista. Graves foi frequentemente relatado ao longo dos artigos consultados como um idealizador do free-jazz e que foi descrito por John Zorn como um "xamã do século XX". Segundo um artigo encontrado na edição de abril de 2021, pouco tempo após sua morte, Graves não apenas revolucionou a forma de tocar bateria, incorporando explosões frenéticas, vocalizações complementares e narrativas durante suas performances, mas também se destacou em diversas outras áreas. Além de sua carreira musical, Graves praticou artes marciais, foi campeão de boxe, herbalista, compositor, filósofo, veterinário, acupunturista, educador, pintor, consultor, escultor, programador, pesquisador de ritmo cardíaco e curandeiro.

Diagnosticado com cardiomiopatia amiloidótica em 2018, e dado apenas seis meses de vida, Milford estudou sua própria condição com dedicação e vigor, monitorando-se com um estetoscópio e um aparelho de ultrassom e investigando anomalias em outros pacientes. Apesar de sua vasta carreira, ele nunca se limitou a um conceito rígido de tempo metrônico e formalização. O artigo afirma que ele buscava libertar a bateria de fronteiras restritas. Graves colaborou com diversos artistas influentes, como Lou Reed, Sun Ra, Sonny Sharrock, Bill Laswell e Cecil Taylor, deixando sua marca na cena musical. Além disso, ele desenvolveu sua própria visão sobre a bateria e seus instrumentos, questionando normas estabelecidas e incentivando os músicos a explorar profundamente seus processos criativos. Sua busca pela autenticidade e sua crença na força vital do ritmo cardíaco o levaram a explorar o que ele chamou de "música biológica", onde ele aplicou suas ideias para promover a cura por meio de vibrações e ritmos específicos.

O estúdio em sua casa se tornou um espaço de pesquisa e experimentação, onde ele gravou mais de 5.000 batimentos cardíacos e utilizou a biofeedback para treinar corações doentes a seguirem ritmos mais saudáveis. Até o fim de sua vida, Graves lutou contra sua doença, guiando seu próprio coração através da música que tocava na bateria. Sua jornada de vida foi uma busca constante pela autenticidade, tanto em sua música quanto em sua orientação aos outros artistas. Para Graves, não se tratava apenas de técnica ou composição, mas de transmitir o conteúdo emocional de suas criações, sendo verdadeiro consigo mesmo e com o público.

Concluindo, os textos analisados revelam diferentes abordagens e perspectivas dos bateristas em relação à música. Dawson destaca a importância de um baterista estar inserido nas formas musicais tradicionais, enquanto Fish ressalta a liberdade e experimentação encontradas na colaboração entre bateristas e outros músicos. Airto Moreira apresenta uma visão crítica em relação à categorização da música e destaca a importância da comunicação e respeito mútuo entre os músicos durante a improvisação. Por sua vez, Willie Wilcox busca explorar novas sonoridades e possibilidades oferecidas pela tecnologia eletrônica.

No contexto dos bateristas que se enquadram na proposta de performance experimental, destacamos os exemplos de Andrew Cyrille, Paul Motian, Susie Ibarra, Dave King, David Von Tieghem, Billy Martin e Milford Graves. Esses músicos trazem uma abordagem inovadora e indisciplinada, rompendo com as convenções tradicionais da música e buscando criar uma estética própria. A experimentação, tanto em termos de técnicas de bateria quanto de conceitos musicais, é uma característica central em suas práticas artísticas. Através desses exemplos, podemos perceber que a música experimental vai além das fronteiras estabelecidas, abrangendo diferentes estilos, influências e abordagens. Ela se baseia na liberdade artística, na exploração sonora e na quebra de padrões pré-determinados. Os bateristas que se destacam nesse campo estão constantemente desafiando-se e buscando novas formas de expressão, contribuindo para a evolução da música e expandindo os horizontes do que é possível no contexto da bateria.

Em suma, a música experimental proporciona um espaço de criatividade e inovação para os bateristas, permitindo-lhes explorar novas sonoridades, técnicas e conceitos musicais. Essa abordagem desafia as tradições estabelecidas e busca romper com os limites do convencional, promovendo uma experiência musical única e enriquecedora tanto para os músicos quanto para o público. Através da experimentação e da busca por uma estética própria, os bateristas que se envolvem nesse campo contribuem para a diversidade e evolução da música contemporânea.

4 BOMBUS PRÁXIS, DOCTRINA USU EXPERIMENTUM EST

A possibilidade de se fazer um recorte temporal e localizar a prática musical ao intenso e trágico período de convivência da humanidade com a COVID-19 nos foi apresentada por Cuervo e Santiago (2020). Durante a pandemia, músicos enfrentaram várias dificuldades para ensaiar e colaborar, devido às restrições de distanciamento social e às limitações de encontros presenciais. No entanto, a tecnologia desempenhou um papel fundamental ao proporcionar soluções criativas para superar esses obstáculos e permitir que os músicos continuassem a praticar, ensaiar e colaborar à distância. Em seu ensaio, Cuervo e Santiago analisaram o impacto da pandemia do COVID-19 na educação superior em música, com foco na musicalidade e temporalidade. Com base em estudos científicos e fontes midiáticas, o ensaio explorou os desafios e superações enfrentados pelos estudantes em relação à musicalidade e estados emocionais. Não seria este exatamente o nosso exemplo a seguir, mas com certeza a “imprevisibilidade e instabilidade” (Cuervo; Santiago, 2020) que as relações foram submetidas por vias da tecnologia nos trouxeram até aqui.

Uma das principais dificuldades enfrentadas pelos músicos em geral durante a pandemia foi a impossibilidade de realizar ensaios presenciais. As restrições de movimentação e as medidas de segurança tornaram inviável o encontro físico para tocar juntos. No entanto, através do uso da tecnologia, como aplicativos de videochamada e plataformas de compartilhamento de vídeos, os músicos puderam se conectar virtualmente e realizar ensaios remotamente. Essas ferramentas permitiram que eles se vissem e ouvissem em tempo real, facilitando a comunicação e a colaboração musical.

Além disso, o envio de vídeos e exercícios musicais entre dois músicos, tornou-se uma prática comum para manter a colaboração ativa:

Figura 22 - Exercício proposto por Sérgio Vieira

Jazz Ride

1 → x[!] x[!] x[!] x[!] ||

2 → x[!] x[!] x[!] x[!] ||

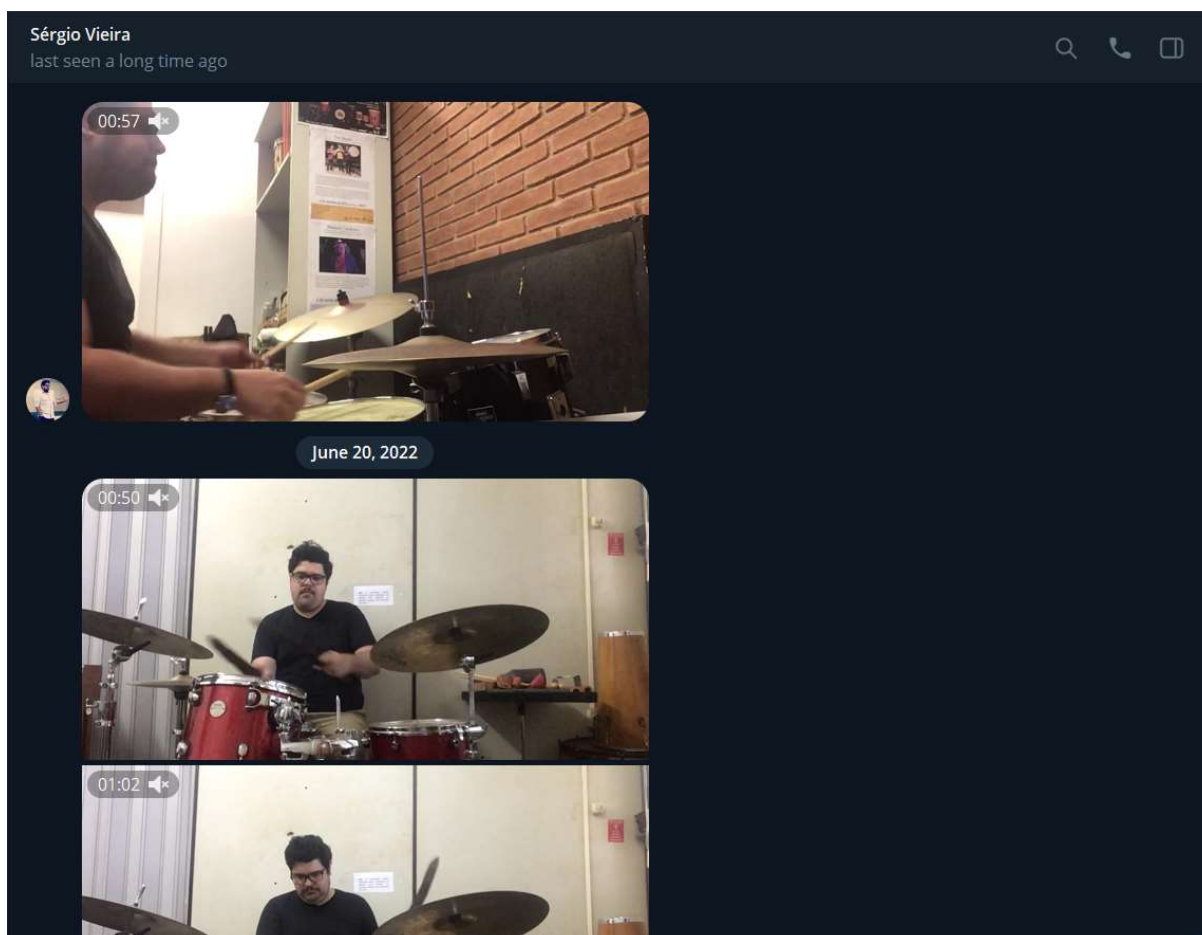
3 → x[!] x[!] x[!] x[!] ||

4 → x[!] x[!] x[!] x[!] ||

* Hi Hat sempre nos tempos 2 e 4
 (>) ⇒ leve acentuação
 - atenção pl a precisão entre ride e Hi Hat

Fonte: arquivo da pesquisa

Figura 23 - print do aplicativo de mensagens telegram/envio de vídeos com ideias e exercícios



Fonte: arquivo da pesquisa

Através dessas trocas com o baterista Sérgio Vieira, surgiu o duo *Profane Chops*. A ideia era gravar nossas performances individuais e compartilhá-las digitalmente, permitindo que o outro participante acompanhasse e respondesse. Essa troca contínua de material musical possibilitou o aprimoramento das habilidades e técnicas individuais, mesmo à distância.

Sérgio é um importante baterista contemporâneo que se destaca no cenário da música experimental, brasileiro e que atualmente reside no Porto, Portugal. Ele possui formação acadêmica, sendo Bacharel em Percussão pela UNESP, em São Paulo, Brasil, e Mestre em Bateria/Jazz pela ESMAE, em Porto, Portugal. Um dos destaques de sua carreira é sua participação no Grupo PIAP, com o qual gravou o álbum "Cage +" em 2013, lançado pelo Selo SESC. Na vanguarda do cenário do jazz, ele é o baterista e fundador do duo Divergent Fractals e do trio No Sugar Coffee. Além de sua habilidade na bateria, Sérgio é um talentoso compositor e arranjador, liderando o Sérgio Vieira Trio, que lançou os álbuns "Bernardo",

"Nublado" e "Coquinho" em 2019. Com o Divergent Fractals, ele lançou "Rough Ground" em 2019 e "The Black Box Sessions" em 2020. Sérgio já se apresentou em diversos festivais, incluindo o Festival Internacional de Campos do Jordão (2012 e 2013), T-Son (2015), Beat Drums! (2015), Mostra de Música Contemporânea da EMESP (2015) e Rampa Jazz (2019). Desde 2018, ele tem se apresentado em renomados locais de Portugal, como a Casa da Música no Porto e o Teatro Helena Sá e Costa na ESMAE. Sua trajetória também inclui pesquisas sobre a linguagem da música contemporânea para bateria, estreando obras escritas para bateria e sons eletroacústicos. Em 2020, ele lançou o disco "Introspective Landscapes", explorando a bateria como instrumento solo em um contexto experimental. O resultado da atuação de Vieira é uma música vibrante, multifacetada e intemporal, que cria ambientes e atmosferas intrigantes, que vão desde melodias líricas até improvisações caóticas e livres. Sérgio Vieira é um artista dos pratos *Istanbul Mehmet Cymbals*.

A tecnologia também desempenhou um papel importante na busca por inspiração e criatividade entre os dois músicos participantes do projeto. O compartilhamento diário de links com músicas e textos mencionado no texto tornou-se uma maneira de alimentar a criatividade e refletir sobre a música experimental. Através de plataformas de streaming de música, como Spotify ou YouTube, os músicos tiveram acesso a uma ampla gama de obras e estilos musicais, enriquecendo suas referências e expandindo seus horizontes sonoros.

A revista *Modern Drummer*, mencionada no texto como uma fonte de pesquisa valiosa, também se beneficiou da tecnologia para disponibilizar conteúdo online. Os músicos puderam explorar entrevistas com bateristas renomados e aprender sobre suas técnicas e abordagens na música experimental. O acesso a conteúdo digital e publicações online permitiu que os músicos continuassem a se atualizar e aprofundar seus conhecimentos mesmo durante a pandemia. No entanto, é importante reconhecer que as dificuldades ainda persistiram. As limitações tecnológicas, como a qualidade de áudio e a latência nas videochamadas, podem afetar a experiência musical e dificultar a sincronização precisa.

Apesar desses desafios, a tecnologia desempenhou um papel crucial ao fornecer alternativas para que os músicos pudessem continuar a explorar, praticar e colaborar durante a pandemia. Ela permitiu que a música experimental e a bateria fossem exploradas mesmo à distância, proporcionando uma plataforma para a expressão individual e a criação musical. Através do uso criativo da tecnologia, os músicos conseguiram superar barreiras físicas e continuar a buscar novas possibilidades criativas mesmo em tempos desafiadores.

Esta foi a forma que a performance foi obtida e explorada neste trabalho, através da incursão holística aos terrenos dele. Mesmo à distância, mantivemos uma colaboração ativa, enviando vídeos e exercícios um para o outro, buscando aprimorar nossas habilidades e técnicas. Além disso, mergulhamos em um mundo de inspiração, diariamente links com músicas e textos eram compartilhados para alimentar a criatividade e reflexão.

Enquanto a narrativa predominante encontrada na pesquisa muitas vezes limitava os bateristas a papéis mais profissionalizados e menos exploratórios, compreendíamos que ao passo que performers que desafiavam essas convenções e reivindicavam seu espaço na música experimental eram encontrados, o trabalho de performance deveria seguir na mesma linha. Percebemos que os bateristas que se envolvem nesse contexto são verdadeiros criadores e inventores, assumindo não apenas o papel de percussionistas, mas também de compositores e performers. Nosso processo de criação foi impulsionado por uma busca por expressão individual e uma voz distinta, reconhecemos, como esmiuçado na argumentação teórica acima, que a música experimental é um espaço propício para a construção criativa, tanto prática quanto teórica, para um baterista. Através de uma atitude iconoclasta, exploramos novas formas de expressão, sem nos preocupar com fronteiras estabelecidas.

É importante ressaltar que muitos desafios foram enfrentados ao longo desse processo. As teorias e abordagens sobre a bateria na música experimental ainda são limitadas, e sentimos a necessidade de mais pesquisas e discussões nesse campo. No entanto, acreditamos que nossa colaboração e pesquisa representam apenas o começo de uma jornada de descoberta e exploração contínua da bateria nesse contexto. Desejamos, por fim, que mais pesquisas sejam realizadas, mais diálogos sejam estabelecidos e mais obras inovadoras sejam criadas na música experimental. Acreditamos que essa forma de música continuará desafiando nossas expectativas e expandindo nossos horizontes sonoros, abrindo caminho para novas possibilidades criativas.

Convido-os a experimentar o resultado da nossa exploração:

PROFANE CHOPS

(clique na imagem ou faça o *scam* do qr code abaixo)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, exploramos a relação entre a bateria e a música experimental, utilizando a revista *Modern Drummer* como fonte de pesquisa. Através de entrevistas com bateristas renomados, análises de técnicas e abordagens utilizadas na música experimental e reflexões sobre o papel do baterista na indústria musical, pudemos compreender melhor a importância da bateria nesse contexto. Uma das principais conclusões que podemos tirar é que a música experimental oferece um terreno fértil para a exploração sonora e a expansão dos limites da bateria como instrumento musical. Os bateristas entrevistados demonstraram uma grande criatividade e experimentação em suas abordagens, desafiando as convenções estabelecidas e buscando novas possibilidades sonoras. Além disso, pudemos observar a interseção entre a música experimental, a indústria musical e o trabalho do baterista. Os bateristas entrevistados demonstraram uma grande preocupação em oferecer um trabalho profissional e respeitoso a artistas e outras figuras relevantes no processo musical, ao mesmo tempo em que buscam manter sua criatividade e experimentação.

No entanto, é importante ressaltar que ainda há muito a ser explorado nesse campo. As abordagens teóricas sobre a bateria ainda são limitadas e há uma necessidade de mais pesquisas e discussões sobre o papel da bateria na música experimental e na indústria musical como um todo. Tendo em vista as proposições teóricas apresentadas ao longo desta dissertação, podemos concluir que a bateria é um instrumento fundamental na construção histórica da música experimental. Ou seja, sua capacidade de explorar novas possibilidades sonoras e desafiar as convenções estabelecidas é essencial para a evolução da música como um todo e desafia os limites e fronteiras estabelecidos por uma historicização linear do mundo e das coisas.

A narrativa predominante tendia a associar os bateristas a ambientes de estúdio ou ao jazz, relegando sua participação em práticas musicais experimentais a um segundo plano. Embora figuras como Airtó, Paul Motian, Bruford e Cyrille tenham ocasionalmente abordado aspectos experimentais e disruptivos em suas músicas, a visão experimental europeia e as influências de Henry Cowell e John Cage, mencionadas por Campesato & Iazzetta, frequentemente se distanciavam do reconhecimento dado aos bateristas. Assim, os bateristas eram frequentemente percebidos como percussionistas que também tocavam bateria, em vez

de serem reconhecidos e valorizados como bateristas por si mesmos. Essa tendência ressalta a importância de figuras como Susie Ibarra e Dave King, que desafiam essas convenções e reivindicam um espaço legítimo para a expressão individual e a busca por uma voz distinta no âmbito da música e da criatividade artística.

A figura do ou da baterista enquanto um "*outstanding*" ou "experimental" ou "avant-garde" até este momento parece estar sempre mais bem adequada quando age fora de sua atuação social, assumindo um papel de curador de sons, assim como compositores e Performers do campo experimental. Portanto, atesta-se que um baterista que age nesse intuito, como apresentamos anteriormente, não deve ser e não é outra coisa a não ser o próprio Compositor/Performer. Isto é, de fato como questionado na introdução desse trabalho, o ambiente mais propício para a localização desses praticantes estava realmente pairando em algum lugar.

Consideramos que este trabalho foi eficiente ao considerar uma abordagem que considera a música experimental como um grupo aleatório de movimentos autônomos, como se esperava entender a partir de Campesato & Iazzetta. Contudo, estes grupos guardam proporções familiares entre si, como qualquer outro grupo na noção antropológica ou matemática da coisa. A música experimental age como um espaço de extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e que pode abrigar todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis de construção criativa, prática e teórica, para um ou uma baterista. Como Brennan observa, não há "*utterly faceless*" no espaço da música experimental.

No fim, através do olhar voltado à bateria como um objeto contínuo no passar do tempo da história, percebemos que sua relação com o ato de experimentar é, sobretudo, aprioristicamente aquilo que parece ter sempre feito: o baterista é um experimentador e a bateria é fruto direto da criatividade inventiva de seus praticantes. O baterista é um criador nato, um ser inventivo. Ele não somente criou o trap - drumkit, mas organizou (escreveu, patenteou, nomeou e deu vida), deu-lhe movimentação estética (criou esferas artísticas para suas criações), criou suas ferramentas (manteve o contato direto com as empresas que começaram a produzir instrumentos) e narrou (bateristas simplesmente narraram sobre seus processos e participaram deles) todo o processo de existência do seu próprio instrumento. Quanto maior o envolvimento no processo de criação e performance considerada *avant-garde* ou *experimental*, maior o caráter "excêntrico" e experimental pelo qual o baterista vai sendo

caracterizado dentro da atitude experimental oriunda do debate conceitual proposto por Nyman, Pena, Campesato & Iazzetta *et al.* .

Esta é a localização que buscávamos. Nos sobra a clara posição de que não é uma questão apenas de estrutura, é uma questão também de forma. Como afirmamos em nossa Introdução, coletando dados qualitativos e quantitativos seria possível compreender uma série de detalhes que pudessem contribuir para a compreensão não apenas de micro-organismos estéticos da linguagem musical, mas uma construção social de um conjunto de performances que devam guardar proporções entre si. Através das palavras-chave encontradas foi possível localizar um grupo com características similares dentro destes grupos aleatórios que não estão simplesmente vagando por aí, estavam apenas sem atenção devida.

Estávamos falando, sobretudo, de uma estética que não segue a lógica pretensa da avaliação musical algorítmica³⁸, mas expressada e complexamente escrutinada. Forma, neste caso, é uma concepção de mundo, não apenas de música. Outro ponto é que a criatividade não é e não deve ser uma palavra exclusivamente usada para designar coisas “experimentais” ou “transcendentais”. Esta é uma visão no mínimo problemática do que é criatividade. É possível ser criativo com limites e fronteiras bem definidas por formas e gêneros sistemáticos. Neste caso, vários músicos encontrados nas pesquisas como Ibarra, King, Cyrille ou Graves etc. tomam a frente de figuras como Airtó ou Wilcox, pelo simples fato de que suas narrativas de criação, ou seja, os aspectos que residem por trás de seus desejos de expressão artísticos, são naturalmente alheios a formalizações.

Quando localizamos a música experimental fora do limite universalizante que propomos criticar, percebemos que é necessária uma atitude iconoclasta para que este conceito de música experimental capitaneado por Campesato & Iazzetta se mostre organizado. Curiosamente, uma das mais assertivas constatações que o trabalho demonstra até agora se estabelece pelo próprio paradoxo que determina que a bateria parece não ser apenas um objeto real/físico, mas também um objeto retroalimentador desta posição inventiva, criativa, multidimensional e amórfica.

³⁸ Um algoritmo pode ser definido como uma sequência de passos que visam atingir um objetivo. Uma vez que é necessário especificar essa sequência de passos, utiliza-se a lógica para ‘pensar de forma ordenada’. FORBELLONE, André. Lógica de Programação: a construção de algoritmos e estrutura de dados. — 3ª Edição — São Paulo: Prentice Hall, 2005.

No exercício de análise teórica e prática, percebemos que o lugar adaptativo e flexível como características do baterista, o afasta — ao menos em parte — de quaisquer desejos de pertencer à dicotomia moral entre *low e high art*. Qualquer ambiente estético universalizante como aquele apontado por Dahlhaus, Nyman ou Cage — sobretudo, se de nada serve a um ambiente de observação estrito — é, portanto, um desserviço. Obviamente, trata-se de uma questão que interpela os limites da música e, não por outro motivo, chegamos até aqui através de determinados debates teóricos, cruzamentos de áreas e conflitos metodológicos.

O que vale destacar é que estas são questões marginais que surgem nas vias deste trabalho. Uma vez que o papel de um baterista (que dialoga com o “ser profissional”, “toca para a música”, “não inventa”, “apenas acompanha”, “toca simples”, “faz música de forma ética”) é inclusivo — do ponto de vista de lugar social — parece também ser excludente. Do ponto de vista das inúmeras estéticas que bateristas estiveram envolvidos, criando por relação direta uma construção de diálogo entre indivíduo e grupo social, pertencimento e não-pertencimento, existência e não-existência, centralidade-marginalidade. Não existe solução simples.

Evidenciamos isso nas apresentações metodológicas introdutórias e seguiremos nos esforçando para encerrar este trabalho com mais dúvidas do que certezas. Temos consciência teórica e metodológica que este é o serviço da pesquisa acadêmica. Um ambiente da dúvida que naturalmente delega um espaço para insuflar críticas e posicionamentos contrastantes. Que esta dissertação seja apenas o começo de uma jornada de descoberta e exploração contínua da bateria em um contexto de música experimental. Que mais pesquisas sejam realizadas, mais diálogos sejam estabelecidos e mais obras inovadoras sejam criadas. Que a música experimental continue a desafiar nossas expectativas e a expandir nossos horizontes sonoros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Leandro Henrique. **Possibilidades técnico-interpretativas para bateria solo no contexto da música contemporânea**: um estudo de caso. *In*: II Congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 2019. v. 1. p. 163—170.

AMORIM, Leandro Henrique; DI STASI, Carlos Eduardo. A relação dialética entre Eduardo Lopes e Ben Reimer e a performance da composição *chronos xb*, para bateria e vibrafone, de Roberto Victório. *In*: DOS SANTOS, Rita de Cássia Domingues; CARNEIRO, Maristela; ROSSETTI, Danilo. (Orgs.). **A relação dialética entre Eduardo Lopes e Ben Reimer e uma análise como sugestão de performance da composição Chronos Xb, para bateria e vibrafone, de Roberto Victório**. Rio Branco: Strictu S, 2021, p. 141—151.

BARROS, D'Assunção José. **Teoria da História**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BRASIL, Eric. pyHDB - Ferramenta Heurística para a Hemeroteca Digital Brasileira: utilizando técnicas de web scraping para a pesquisa em História. **Hist. Historiogr.**, Ouro Preto, v. 15, n. 40, p. 186—217, set.—dez. 2022. ISSN 1983—9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1904>. Acesso em: 18 maio 2023.

BRENNAN, Matt. **Kick It: A Social History Of the Drum Kit**. New York: Oxford University Press, 2020.

BRENNAN, Matt; PIGNATO, Joseph Michael; STADNICKI, Daniel Akira. **The Cambridge Companion to the Drumkit**. Cambridge: University Printing House, 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de Desclassificação na performance musical: Perspectivas Emancipatórias para a Pesquisa Artística. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n. 1, p. 1—24, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4168>. Acesso em: 18 maio 2023.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Library of Congress Catalog Card Number: 61—14238 Manufactured in the United States of America First Edition, 1961.

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. Práticas Locais, Discursos Universalizantes. *In*: FIGUEIRÓ, Cristiano. (Org.). **Desobediência Sonora**: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Salvador: EDUFBA, 2019.

COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. **Revista PerMusí**, Belo Horizonte, n. 14, p. 05—22, 2016.

COOK, Nicholas. Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western “art” Music. *In*: BORN, Georgina; *et al.* **Improvisation and social aesthetics**. Carolina do Norte, EUA: Duke University Press, 2017.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. Trad. Beatriz Magalhães Castro. **Revista do Programa de Pós—Graduação em Música da Universidade de Brasília**. Ano 1, n. 1, p. 7—32, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11022/9698>. Acesso em: 13 maio 2023.

CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob. **Artistic Experimentation in Music: An Anthology**. Orpheus Institute. Leuven, Bélgica: Leuven University Press, 2014.

CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro Ricardo Bucker. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades. **Revista Música**, v. 20, n. 2 —Dossiê Música em Quarentena Universidade de São Paulo, p. 357-378, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/180068>. Acesso em: 17 maio 2023.

DAHLHAUS, Carl. **La crise de l'expérimentation**. Trad. Vincent Barras. Suíça: Éditions Contrechamps, 2017.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. Trad. J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História**. Trad. Artur Morão. Versão integral da Primeira Parte das Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, na edição de Johannes Hoffmeister. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Inclui os projetos de curso (1822—1828 e 1830) com alguns apêndices e os aditamentos de 1826—1827.

HASEMAN, Brad. **A Manifesto for Performative Research**. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice—led Research” No. 118: pp. 98—106, 2006.

IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

IAZZETTA, Fernando. Performance na Música experimental. Performa 11 — Encontros de Investigação em Performance. Portugal: Universidade de Aveiro, 2011.

IAZZETTA, Fernando. **Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia**. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós—Graduação em Música. São Paulo, 2014.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Opus 86, São Paulo: Martins Fontes, 1985.

MONTEIRO, Mauricio. **A Construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro — 1808 — 1821**. São Paulo: ateliê editorial, 2008.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. New York: Schirmer Books, 1974.

PENA, Eder Wilker Borges. **Henry Cowell: o catalisador experimental**. 2022. 529 fl. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. — São Paulo, 2022.

REIS, José Carlos. O lugar da teoria—metodologia na cultura histórica. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 4–26, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28973>. Acesso em: 9 jun. 2023.

REIMER, Benjamin N. **Defining the role of drumset performance in Contemporary Music**. 2013. 108 fl. Tese (Doutorado em Música, Performance) — Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

SHEPHERD, John; WICKE, Peter. **Music and Cultural Theory**. Malden, EUA: Blackwell Publishers Ltd., 1997.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction** Fourth edition. New York: Routledge, 2020.

ZAGORSKI, Thomas Simon. Real and Unreal Performances: The interaction of recording technology and rock drum kit performance. In: DANIELSEN, Anne (org). **Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction**. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010.