

# PROCESSOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL: OS LIMITES E MOLDURAS DA EXPERIÊNCIA COM ELEMENTOS EXPRESSIVOS<sup>1</sup>

## *PROCESS OF MUSICAL COMPOSITION: LIMITS AND FRAMES OF EXPERIENCE AS EXPRESSIVE ELEMENTS*

Luciano Zanatta  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[lucianozanattaterra@gmail.com](mailto:lucianozanattaterra@gmail.com)

Começo agradecendo ao professor Marcos Câmara pelo convite e comento que, lendo as diretrizes do encontro, considereei uma feliz coincidência que tenha sido proposto como um dos seus temas centrais a discussão da composição musical frente a uma série de situações atuais dentro do pensamento sobre música. Uma feliz coincidência porque isso vem ao encontro do meu trabalho tanto como músico - eu sou hoje em dia essencialmente compositor, já fui em outro momento da minha vida essencialmente instrumentista e isso foi mudando, hoje eu só atuo como instrumentista tocando minhas próprias músicas - como dentro da universidade - eu sou professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A minha atuação de pesquisa é em composição, pesquisa artística na área de composição, e neste texto vou apresentar um pouco de um viés que eu tenho desenvolvido nos últimos tempos na pesquisa em composição musical.

É comum, quando se aprende/ensina música, aprender/ensinar

---

<sup>1</sup> Este texto é a transcrição da conferência realizada no VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. Foram realizadas algumas edições no texto para adaptar o trabalho ao formato escrito, eliminando redundâncias e, quando foi o caso, preenchendo alguma lacuna ou aperfeiçoando alguma explicação.

normatividades. Existe certo e errado, adequado e inconveniente. Existe o que se deve e/ou pode fazer e o que, definitivamente, não. São estabelecidas molduras para a expressividade. Este ou aquele repertório, este ou aquele modo de tocar ou compor. Estes ou aqueles materiais sonoros. Dentro destes arca-bouços são construídas trajetórias, referências e experiências, são definidos os protocolos de comportamento naturalizado do músico e do público, definem-se categorias. O que busco apresentar nesta conferência é um relato de experiência composicional que tem por pretensão usar a atividade criativa para desvelar a arbitrariedade destas molduras e protocolos. Esta abordagem tem sido desenvolvida nos últimos anos de meu trabalho como compositor e pesquisador em composição. Trata-se de identificar as normatividades musicais presentes em meu pensamento e atacá-las. Neste processo, contrapõe-se às minhas descobertas pessoais referências que podem ser teóricas, artísticas, musicais, extramusicais ou, e principalmente, podem estar saborosamente num lugar entre categorias.

O objetivo deste texto é explicar como se dá este desvelar de arbitrariedades, o que são as normatividades e como se dá o que chamo de ataque a normatividades. Apresentarei um relato de uma trajetória de compositor, ilustrando o relato com alguns exemplos de composições minhas elaboradas recentemente. No curso do relato dessa trajetória de pensamento e composição pretendo construir alguns conceitos. O entendimento central a respeito do processo composicional que uso é o apresentado por Celso Chaves em texto de 2010: o processo composicional como um processo de tomada de decisões que

"se estende por pelo menos três territórios:

decisões ideológicas – o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;

decisões estéticas – quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como

divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;

decisões pontuais – as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra num processo cumulativo de informações.” (CHAVES, 2010)

A primeira ilustração sonora que eu trago não é uma música minha. É uma experiência de fruição que eu proponho:

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/gauchinho-do-planalto> <sup>2</sup>

A primeira vez que ouvi essa música eu estava com um grupo de alunos. Um deles trouxe o cd e insistiu que ouvíssemos juntos, pois acreditava que eu me interessaria bastante, que a música, no dizer dele, tinha a minha cara. A reação que tivemos foi semelhante a que eu vi aqui, entre o riso, a perplexidade, a indignação, o não conseguir entender do que se trata. Quando esse aluno disse que essa música tinha a minha cara ele não sabia o quão feliz ele estava sendo. Era um momento em que eu colecionava o que eu vinha chamando então de circo de horrores musical. Essa definição englobava um conjunto de gravações desviantes em relação aos padrões de apuro técnico, tanto da performance musical quanto da produção em estúdio, vigentes como narrativa hegemônica.

Eu não sei dizer porque essa música, há vários exemplos, afinal, de músicas com essas características, mas essa em particular me atraiu. Passei a tentar cantar e descobri duas coisas: primeiro que, na forma como está fixada na gravação, era muito difícil pra mim conseguir cantar, conseguir reproduzir. Uma das razões que torna difícil é que há uma série de intervalos que são difíceis de encaixar no temperamento de divisão igual da oitava em 12 partes iguais<sup>3</sup>. Qualquer que fosse a

---

<sup>2</sup> Vem, Menina - composição da Banda Gaúcha, da cidade de Planalto-RS.

<sup>3</sup> Identificarei este temperamento deste ponto em diante por 12DIO. DIO = divisões iguais da oitava.

escolha, qualquer que fosse a atitude corretiva que eu tivesse sobre essa música, ela perdia completamente o encanto. Passei a considerar que o problema talvez fosse a minha atitude corretiva sobre a música. Talvez o problema fosse eu estar pensando que sabia alguma coisa sobre essa música e sobre esse músico que ele próprio não sabia. Parecia fácil dizer que a música estava errada, que o músico não tinha condições de realizar um bom trabalho. O que falta para essa música? Falta afinação, falta precisão rítmica, falta apuro na sonoridade? Talvez falte tudo isso mas quando se coloca isso tudo, ela perde encanto. Esse aparente paradoxo me chamava muito a atenção. Então, pensei, o problema talvez fosse a minha ação corretiva. Ao fazer uma declaração sobre esse músico dizendo “eu sei o que ele gostaria de fazer e não consegue”, eu estava incorrendo numa falácia que denominei, ironicamente e a partir de uma ideia iniciada pelo musicólogo Carlos Palombini<sup>4</sup>, de presunção da superioridade ontológica do declarante. O declarante, eu na situação em questão, se coloca acima e faz afirmações normativas a respeito de outrem baseado numa suposta condição superior/autoridade auto outorgada sobre o assunto. Ora, e se não faltar nada à música? E se, na verdade, esse músico faz exatamente a música que quer fazer? O que me leva a poder afirmar que ele gostaria de cantar mais afinado e não consegue? Ele canta com a afinação que a música dele precisa ter, com esta precisão, esta regularidade ou irregularidade de afinação. Estava eu projetando sobre a música de outro uma série de valores que não eram próprios deste outro. A música prescindia de tudo aquilo que eu estava querendo colocar ou corrigir. As correções que fossem aplicadas prestariam um desserviço ao acabar com a singularidade do músico/música.

Essas considerações dispararam um processo reflexivo a respeito das minhas concepções de composição. Buscando na minha trajetória pessoal, eu tive durante um bom tempo dois caminhos paralelos. Era estudante de música por um lado, com uma formação de instrumentista dentro do cânone europeu — embora estudasse saxofone, que sempre

---

<sup>4</sup> O termo apareceu em discussões realizadas no perfil no Facebook de Palombini e foi discutida em conversas pessoais.

me pareceu um instrumento com um pé fora desse cânone. Nesse contexto havia um ensinamento de fidelidade ao repertório. Devia-se realizar a leitura da partitura entendendo todo o significado, tocar a escala certa, na afinação correta, com as características estilísticas e idiomáticas adequadas, aprender um repertório consolidado. Em paralelo a isso eu tinha uma formação prática de instrumentista profissional, ligada à música popular onde se tocava outro repertório, com uma outra prática e uma série de outras atividades. Os conceitos-chave eram apropriação e improvisação. Aconteceu de tocar com um grupo de músicos durante muito tempo e a gente tinha alguns gostos em comum e incomuns. Éramos um quinteto e a gostávamos, por exemplo, de fazer a primeira parte do ensaio sem afinar os instrumentos. Nunca estava muito distante, os instrumentos não variavam muito em afinação, mas eu gostava muito das diferenças intervalares que surgiam, variações ao temperamento hegemônico, acordes onde a terça ou a quinta, por exemplo, não estavam bem onde “deveriam” e com isso gerando sonoridades diferentes de quando eu vou tocar com um grupo de câmara ou uma orquestra.

Durante muito tempo na minha vida esses caminhos foram paralelos. Num dado momento, durante a minha graduação, me pareceu que este paralelismo não servia mais, eu não poderia pretender ser um quando era estudante de música e outro quando era instrumentista ou compositor. Comecei a juntar as coisas, esse foi um mote constante no restante da minha formação acadêmica, e, ao fazer isso, fui me tornando um compositor sem lugar. Porque eu não migrei, eu não pensei em esquecer a minha vida de música popular ou a minha vida de experimentação e aceitar uma formação acadêmica mais conformada ou o contrário, esquecer que eu estudei o cânone tradicional, que estudei o repertório tradicional e fazer de conta que eu não conheço nada disso. Não, passei a unir essas duas coisas e isso me colocava em uma situação de discrepância em relação aos ambientes musicais que eu frequentava sempre que me deparava com algum limite epistemológico mais rígido. Por isso compositor sem lugar. Neste ponto eu preciso fazer uma ressalva, referente ao apoio que encontrei dentro da

academia quanto a esta opção. A minha escolha de caminho artístico e acadêmico foi respeitada e estimulada, tanto pelo meu orientador, o compositor Celso Loureiro Chaves, como pelo ambiente institucional do Departamento de Música e do Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS. Tenho a sorte de poder dizer que venho de um departamento que respeita o pensamento e as escolhas do aluno. Essa é uma filosofia que eu procuro manter na minha atuação como professor.

Conhecer “Vem, Menina”, retomando, veio ao encontro e potencializou essa disposição de cruzar fronteiras entre territórios, questionando a existência mesmo das fronteiras. Reafirmo que desconheço as razões de porque essa música e não outras que eu ouvia ter disparado esse processo reflexivo mas posso dizer esse encontro me levou numa direção que mudou o meu jeito de fazer e pensar a respeito de música. Essa canção, então, tem para mim um valor afetivo muito grande. As principais questões que surgiram foram: e se eu deliberadamente buscar identificar as normatividades do meu pensamento musical e atacá-las composicionalmente? E se eu descobrir onde é que estão as paredes da minha expressividade, onde estão os limites (isto é, eu faço música desse jeito e não faço daquele outro)? E se eu tratar esses limites como imaginários? E seu pensar que esses limites são meus e não da música possível de ser feita? Então eu vou trabalhar composicionalmente atacando esses limites. Comecei a pensar em algumas questões de matéria musical mais objetiva que apareceram na época pra mim dentro dessa reflexão. Elementos como ritmo/métrica, conteúdo de alturas, alinhamento vertical, afinação, timbres, durações, proporções temporais e forma.

Exemplificando, o uso da métrica era, no meu processo anterior, um estabelecimento prévio antes de compor uma música de uma estrutura métrica que se tornava suporte e não era tratada como elemento expressivo ativo. Também o conteúdo de alturas. Um sistema temperado, qualquer temperamento, é uma seleção dentro de um contínuo de frequências que segue uma determinada lógica, apresenta uma consistência interna. Me interessou pensar que poderia não estar comprome-

tido com nenhuma seleção, nenhuma discriminação de alturas dentro do contínuo. Alinhamento vertical, todas as minhas músicas tinham a ideia de que existia um tempo que sincronizava todas as partes da música. E se eu tivesse músicas em que as partes não tivessem uma sincronia rígida vertical? Essas eram questões composicionais minhas que já tinham sido todas elas de alguma forma atacadas e respondidas por outros compositores em outros contextos culturais, históricos e/ou geográficos. Não é uma pretensão minha inventar uma nova música que nunca tivesse sido inventada, estou falando das limitações que eu percebia no meu processo. E ainda normatividades que eu identifiquei que não são específicas da matéria musical mais objetiva, por exemplo, divisão de fronteiras entre gêneros musicais, incluindo protocolos de apresentação. Para mim era muito importante, em um dado momento quando ia fazer uma apresentação, pensar se era um show, um recital ou um concerto. Eu via diferença nessas coisas, na maneira de me comportar, no repertório que selecionava e nos músicos que convidava para tocar comigo e assim por diante. Em resposta a isso, passei a buscar identificar elementos que fossem barreiras, as paredes, os limites da expressividade e atacar estes limites com atividade composicional. Eu quero mostrar alguns trechos de algumas obras feitas nesse primeiro período de questionamento a respeito dessas normatividades e comentarei em seguida porque que eu selecionei cada uma destas peças.

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/silencio> <sup>5</sup>

Essa é uma composição que é um pouco sem começo nem fim, tem uma estrutura circular que poderia começar e terminar em qualquer lugar. É uma textura de bateria eletrônica formada por três batidas superpostas que vão se alternando no decorrer do tempo, num primeiro plano de intensidade, e, num segundo plano de intensidade, uma alternância de algumas massas sonoras feitas com sintetizador que utilizam diferentes seleções de alturas e aglomerados extraídos da sé-

---

<sup>5</sup> Silêncio - composição que faz parte do álbum Não há Banda, lançado em 2011. Disponível em <https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/2011-1>

rie harmônica. Eu pensei isso como uma textura que tivesse no primeiro plano algo mais estático e no segundo plano alguma movimentação e nenhuma segmentação muito marcada em toda a peça, tivesse um movimento contínuo. Eu apresentei essa peça num recital de composições eletroacústicas na UFRGS, obras de vários compositores e essa minha lá no meio. No final eu recebi alguns comentários que me chamaram a atenção e um deles, em particular, foi algo como “que ousada tua atitude, colocar uma música de dj num recital de música eletroacústica”. Eu não sou dj e em nenhum momento eu tinha pensado nessa música como música de dj, talvez o fato de ter bateria eletrônica tenha dado essa ideia. A pessoa que fez esse comentário é bastante informada a respeito de música e de música eletrônica, de uma forma geral. Esse comentário me chamou a atenção, me fez pensar que havia acertado um ponto: o protocolo de repertório esperado para aquela situação “concerto de música eletroacústica”. Havia algo que estava pré-estabelecido, havia algo que não era esperado ali, entrou uma música com uma característica diferente, uma diferença não só no plano material mas no plano epistemológico também, da maioria das que foram apresentadas naquele dia. Esse pra mim um exemplo de um momento de atacar uma normatividade. Uma definição de protocolo de repertório. Se eu colocar ali na porta hoje “recital de quarteto de cordas” o que a gente espera ouvir quando entra? Por que a gente espera não ouvir algumas outras coisas? Será que esse é um limite real?

E, ainda nessa linha, um dos desvios mais óbvios no meu pensamento foi a superação do temperamento. Enfatizo novamente que o foco aqui é apenas o meu percurso. Música microtonal existe desde sempre, desde muito antes de ter esse nome. O temperamento 12DIO é mais recente. Quando eu era bastante jovem, iniciando o estudo de composição, tive contato com a obra do compositor mexicano Julian Carrillo, que trabalhava com música microtonal. Lembro do impacto que essa música teve em mim e que eu não tinha os meios de produzir essa música na época. Agora mais recentemente os meios eletrônicos me permitiram fazer peças microtonais, inclusive para piano, ou algo soando muito parecido com piano. Exemplifico com uma peça que



utiliza, a partir de síntese e mapeamento de alturas, microtonalismo com timbre de piano e um outro timbre de percussão.

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/nancarrow-nwvwe-knows><sup>6</sup>

A peça é relativamente longa, quero focar na seção central — que inicia aos 5'27" e dura até 10'25". Dois instrumentos soam, um sintetizador de modelagem física com um som semelhante a piano e o outro é um sampler com amostras de hang drum, um instrumento de percussão metálico afinado. Ambos foram afinados eletronicamente para dois sistemas de afinação diferentes. Entrar em maiores detalhes técnicos sobre a afinação vai além do objetivo deste texto mas importa dizer que não existe entre estes dois sistemas uma coerência de afinação, não há um ponto comum de onde os dois são gerados. Ambos são seleções independentes do contínuo de alturas. Meu objetivo quando comecei a pesquisar música microtonal foi perseguir uma coisa que vejo com frequência ser tratada como um defeito dessa música. Ouvidos rigidamente acostumados ao temperamento 12DIO me parece que tendem a uma certa reação de rejeição a músicas que usam outros critérios de afinação dizendo “isso é uma música é desafinada”, “essa música soa desafinada”, e eu queria uma música que soasse desafinada embora ela não seja desafinada no momento que ela é coerente com o sistema de afinação que é próprio daquela peça. Uma terça maior temperada, uma quinta justa temperada não é mais ou menos afinada do que qualquer outro intervalo selecionado dentro do contínuo. Ele é mais afinado ou menos afinado quando se toma como referência um determinado sistema de afinação, um determinado padrão de afinação. Quando se troca o padrão de afinação a noção do que é afinado e o que não é muda completamente. A minha passagem pelo microtonalismo envolve desenvolver uma maneira sistemática de conseguir realizar aquelas variantes intervalares que me encantavam na desafinação (entendendo desafinação não mais como erro mas como

---

<sup>6</sup> Nancarrow Never Knows - composição que faz parte do disco Trans\*, lançado em 2013. Disponível em [https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans\\_2013](https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans_2013).

liberdade em relação a abordagens intransigentes com respeito a afinação, que definam afinação como uma condição a priori e definida de fora pra dentro num processo de criação/performance musical, uma inafinação, para cunhar um neologismo), encontrar um método para abordar tecnicamente aquele tipo de inconstância de tamanho de intervalo. Aqueles intervalos que eu achava difíceis de entoar, em “Vem, Menina”.

Essa linha de trabalho de identificar e atacar composicionalmente normatividades seguia em termos de composição acompanhada por uma busca também de pensamento, de alguma formulação teórica que me ajudasse nesse caminho. Encontrei posteriormente um autor que não aborda esse mesmo tema mas fornece algumas bases cognitivas para a formação disso que eu chamo para normalidade estabelecida em música. O autor é Davis Huron e o livro é “Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation”, onde ele apresenta a teoria ITPRA, baseada na psicologia da expectativa, sobre as diferentes fases de formação das expectativas de uma maneira geral no cérebro. Duas fases são antes do fato, Imaginação e Tensão, e as outras três são depois do fato: Predição, Reação e Avaliação. Eu não vou entrar em detalhes profundos dos conceitos dessa teoria, isso demandaria bastante espaço, mas vou comentar um pouco e logo para como isso chega em música, a formação de expectativas relacionadas à música, que é o tema principal do livro.

Imaginação é quando se imagina que um evento está para acontecer. Nesse ponto da teoria ele está falando em termos biológicos evolucionários como uma habilidade crucial para que os organismos sobrevivam, a capacidade de conseguir imaginar o que está por acontecer a partir de um estímulo. Por exemplo, um determinado ruído no ambiente pode sinalizar a presença de um predador. Conseguir a partir de um estímulo, um ruído, imaginar a presença do predador se mostrou uma habilidade muito útil para a sobrevivência. A resposta de Tensão é a resposta de, depois de imaginar o evento, se preparar para este evento, como o corpo e a mente se preparam para o evento

que está por acontecer. As outras três respostas são depois do fato. A resposta de Predição é uma análise sobre se aquela imaginação, se aquela expectativa gerada antes do evento, realmente se confirmou. Em seguida vem a Reação ao fato de ter se confirmado ou não e a Avaliação que é um processo mais lento, que passa por outras estruturas cerebrais, que é considerar depois daquela primeira reação se aquele evento tinha de fato a conotação que parecia ter inicialmente. Assim como a gente às vezes leva um susto e puxa o braço e depois se dá conta que não precisava ter puxado, esses dois processos mentais, um mais rápido e um mais lento.

A combinação destes tipos de respostas leva a uma série de recompensas pela habilidade de conseguir prever. Conseguir prever o evento futuro com precisão gera uma resposta positiva. Um evento futuro, grosso modo, pode ser classificado como positivo ou negativo, a gente imagina que vai acontecer alguma coisa e se essa coisa vai ser boa ou ruim. Quando a gente prevê que uma coisa boa vai acontecer e acerta a previsão temos uma resposta altamente positiva no cérebro. Era uma coisa boa que estava por vir e fui capaz e prever essa coisa boa. O contrário disso é quando uma coisa ruim acontece e não fomos capazes de prever. Essa é a resposta mais negativa. As diferentes combinações destes cinco mecanismos de expectativa e avaliação vão dar diferentes graus de respostas positivas e negativas. Isto, então, em termos da teoria da psicologia da expectativa, como um mecanismo geral cognitivo que serve pra tudo. Quando se pensa especificamente em música existem algumas outras constatações que o livro traz que me parecem muito interessantes e que não só confirmaram coisas que eu imaginava a respeito dessas normatividades no pensamento composicional como também me serviram de base para pensar em termos de novas composições.

O que o autor coloca é que muito da expectativa gerada pela atividade musical está baseada em aprendizagem estatística, ou seja, a mente faz uma conta de todas as experiências musicais que já se teve, todo o conhecimento musical que o indivíduo tem previamente,

e faz uma previsão: aquilo na nossa experiência que mais aconteceu no passado é provavelmente o que a gente vai encontrar pela frente. Esse é o sentido da aprendizagem estatística. O sucesso nessa previsão é recompensado, e aí opera um outro elemento cognitivo que é a falsa atribuição. Esse sucesso na previsão é atribuído ao estímulo e não ao fato de ter sido capaz de prever. Resumindo e trazendo para música: se eu ouço sempre o mesmo tipo de música, se eu tenho um repertório auditivo bem delimitado, a minha expectativa quando eu vou ouvir música é ouvir algo que é próximo àquele repertório auditivo acumulado. Se eu ouço algo que é de fato próximo daquele repertório auditivo acumulado eu tenho uma recompensa positiva no cérebro, eu acho bom, eu gosto. Só que o esquema da falsa atribuição faz com que essa sensação de bom seja atribuída não ao fato de eu ter previsto com acuidade mas sim ao estímulo. Então eu passo a pensar que aquela música que é do mesmo tipo das outras todas que eu ouvi é boa, me causa sensações boas.

Isso me pareceu muito relevante, muito próximo à experiência musical conforme eu percebia, tanto em mim quanto em geral. Eu costumo, em aula, quando se vai tratar de análise de algum exemplo ou de estudo de algum exemplo musical, comentar com @s alun@s - quando a resposta é eu gosto disso, eu não gosto daquilo, etc. - que o gosto é um péssimo guia, em especial para nós que estamos querendo tratar música profissionalmente. Porque o gosto, essa resposta afetiva imediata gostei/não gostei, tende a se fechar em torno de si mesmo, tende a ir reconfirmando um repertório conhecido e a tornar mais difícil transpor esse território. Quando apresento exemplos para @s alun@s eu peço que ouçam várias vezes aqueles que gostarem mas aqueles que não gostarem inicialmente ouçam ainda mais, ouçam o dobro de vezes. Não gostou da música num primeiro momento, ouve de novo e de novo e de novo para passar desse primeiro passo, dessa resposta afetiva rápida do gosto. Ainda, Huron identifica diferentes tipos de memória que atuam na relação que se faz entre a aprendizagem estatística e os estímulos musicais que se recebe:

Memória semântica, ligada a esquemas cognitivos, ou seja, quando se identifica um determinado tipo de música, um gênero musical, antes eu dei o exemplo de quarteto de cordas, se espera alguma coisa porque temos, cada um, um esquema cognitivo de o que que é um quarteto de cordas. Eu entro para escutar um quarteto de cordas e espero ouvir aquilo que o meu esquema cognitivo está ajustado para receber. Se vem um estímulo que confirma, está tudo certo, aquele esquema está adequado. Se em vez de o que eu espero que seja um recital de quarteto de cordas entra um concerto de banda sinfônica, por exemplo, se eu tiver um esquema estabelecido para concerto de banda sinfônica esse esquema se aplica e passa a ser a referência para avaliar o que se percebe. Existe um tempo mínimo que o cérebro precisa para confirmar que um esquema cognitivo falhou e buscar outro, um processo que se repete até que algum funcione. Agora se o estímulo que vem é algo para o qual não há um esquema cognitivo preparado o processo mental que acontece é uma decisão se esse é um estímulo que merece que se crie um esquema próprio, se uma nova categoria na experiência será aberta, ou é uma experiência única. Por isso eu sugiro a audição repetida daquilo que gerou uma primeira reação de não gostar. A repetição pode gerar um esquema cognitivo que permitirá abordar aquele objeto, já que a primeira versão do gosto poderia ser derivada da improbabilidade estatística daquele estímulo em relação à experiência acumulada.

Memória episódica, ligada a apresentação repetida de um mesmo estímulo. Por exemplo, quando se ouve uma música em particular que se conhece bastante, que já se ouviu outras vezes. Há uma série de expectativas a respeito do que vai acontecer nessa música. A sequência de eventos da obra é esperada.

Memória de curto prazo, que é uma memória ligada às expectativas dinâmicas, refere-se ao que está acontecendo naquele momento, se aquele estímulo musical me conduziu a uma expectativa e se esta expectativa foi atendida ou não. É o que faz com que uma cadência deceptiva

seja percebida como deceptiva mesmo que se conheça a obra. É sabido que em um determinado trecho haverá uma cadência deceptiva, a memória episódica não é surpreendida mas na minha expectativa dinâmica da memória de curto prazo ela continua sendo uma mudança em relação ao que seria esperado. O mais esperado é que depois da dominante venha a tônica, porque estatisticamente, dentro do repertório da música tonal, depois da dominante muito mais vezes vem a tônica do que qualquer outro acorde. Se não vem a tônica mas vem o sexto grau, isso é uma quebra da expectativa local mas não é uma quebra em de expectativa em relação àquela obra. Estas diferentes expectativas não são excludentes.

Por fim, existe a memória funcional, ligada ao pensamento consciente, à reflexão que se faz a respeito daquilo que se conhece. É a memória que se cria tardiamente. Eu fui ao recital de quarteto de cordas, não era um quarteto de cordas, era uma banda sinfônica e a reflexão posterior que se faz a respeito de como eu percebi essa mudança na minha expectativa.

As ideias colocadas no livro ressoaram em mim, na maneira como eu queria estabelecer o meu processo composicional. O que eu chamava de normatividade em música estava ligado a esquemas de expectativa em relação tanto a uma obra musical quanto a um repertório ou à maneira de apresentar uma situação ou algo assim. Passei a buscar compor músicas que explorassem justamente a quebra de expectativa. Como posso fazer uma música que o tempo todo vire para um lado diferente do que parece que vai virar? Por exemplo, num recital de música eletroacústica inserir uma música cuja expressividade começa na própria colocação enviesada em relação ao protocolo que está estabelecido ali. Esse suporte da psicologia da expectativa me pareceu bastante válido e o tenho aplicado no pensamento composicional, na tomada de decisões do processo composicional.

Para complementar esse arco de referências eu encontrei uma outra fonte de pensamento, essa não musical, que me trouxe uma visão

mais ampla e para além do fazer musical específico. Um comentário rápido: para além da minha vida como músico, o meu interesse e a atuação política sempre foram ligados a direitos humanos. Recentemente, depois de um período afastado, eu retomei algum pensamento, alguma tentativa de militância nessa área. Um aspecto que me atraiu logo foram os estudos de gênero e acabei, assim, conhecendo o trabalho de Judith Butler. No livro “El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad” (o livro original escrito em inglês, referencio a tradução espanhola) ela descreve uma série de aspectos de uma visão de gênero que me pareciam como se estivesse falando de música, tem similaridades com como eu vejo algumas questões relacionadas à música. Esse livro é um dos pilares da teoria queer, uma teoria que me parece bastante relevante em termos de pensar filosoficamente e politicamente a minha produção musical. Farei o comentário de alguns pontos que ela traz no livro e como eu aproximo esses pontos do pensamento musical. Ressalto que esta é uma abordagem ainda incipiente, ainda inicial, estou no caminho de produzir um pensamento mais consolidado a respeito.

Um dos elementos centrais do trabalho de Butler é a negação da heteronormatividade, ou seja, da heterossexualidade como comportamento, como característica de gênero normal e as demais como desviantes. Interpreto isso musicalmente como um pensamento, uma postura crítica em relação aos cânones estabelecidos. A coisa mais fácil de se pensar quando se fala em cânone estabelecido é “música erudita centro-europeia”. Costumo dizer que se uma pessoa instrumentista se forma tocando só música do século XIX ele é formado em música mas se ela se forma tocando só música dos séculos XX e XXI ela é especialista em música contemporânea. Por que? Porque tocar música do século XIX não é uma especialidade dentro do cânone “música erudita”, é a música que existe pra ser tocada. Essa é uma visão que eu filosoficamente combato. Na minha trajetória como estudante de música dentro desse cânone, esse repertório nunca foi o meu, nunca foi o repertório com o qual eu me identifiquei, nunca foram as músicas que eu gostei de ouvir e gostei realmente de tocar. Para mim sempre

foi muito complicado aceitar que essa música fosse A música e o resto fossem desvios e especialidades. Mas existem também uma série de outros cânones. Eu tenho trabalhado no curso de música popular da UFRGS e lá recebo alun@s que são formad@s, em sua vida e prática musicais pré e extra universidade, dentro de um cânone rigidíssimo que é o da música popular que se pretende culta e ainda mais essa que escorrega um pouco por dentro da academia. Mas o ponto pra mim é justamente outro, é não existir um cânone que seja O cânone. Passei anos lutando para tirar Beethoven do pedestal e agora não quero colocar Tom Jobim no lugar. Aqui eu falo de uma significação interna, pessoal: o pedestal e o compositor que o ocupava são os da minha subjetividade. Quero que não haja pedestais, que não haja narrativas hegemônicas a serem normalizadas. A maneira como a Butler coloca a negação da heteronormatividade ressoa muito para mim na ideia de negação dos cânones.

Butler apresenta também a ideia de gênero como uma construção social. Os imperativos biológicos não são os determinantes mais importantes do gênero, não é a anatomia que determina o gênero. Gênero é uma construção social que se faz dentro de um contexto. Estão incluídas neste processo determinantes culturais, sociais e identitárias. De forma análoga, aqui interpreto eu, a formação criação identitária do músico também é uma construção. Se pode dizer, me parece, que a performance é uma atividade que se espalha para além da matéria musical e dialoga com a aspectos ontológicos, comportamentais, políticos, etc. Tanto a performance de curto prazo, tocar uma música, fazer um show, quanto a performance de longo prazo, construir uma carreira, estabelecer um repertório. O modo como um músico responde à pergunta “que tipo de música tu faz?” é permeado pela categorização epistemológica em torno das diferentes práticas musicais. Seja qual for a resposta, consideremos hipoteticamente que seja funk, ela se liga a relações normativas que podem incluir questionamentos tais como “tu age como funkeiro?”, “te veste como funkeiro?”, “fala como funkeiro?”, “tua música é um funk?”.



A via pela qual Butler coloca a impossibilidade fática dessas normatividades é o travestismo, pela situação de um tipo de corpo que é impossível classificar como homem ou como mulher. Esse é um ponto importantíssimo na perspectiva dos estudos queer: existem muitas nuances, o próprio travestismo não é definido de forma estanque e é impossível classificar os corpos em categorias rígidas de gênero. Essa maneira de pensar gênero tem muito a ver com a maneira como eu penso música. Quero buscar uma música que ataque as normatividades, que ataque as barreiras, que veja as paredes que limitam como imaginárias e portanto facilmente ou possivelmente removíveis.

Aquilo que Butler fala sobre corpos e gênero é a maneira como eu vejo música. Assim chego à conclusão: quando me perguntam que tipo de música eu faço, respondo que faço música traveca, que eu sou um compositor travesti. Fecha pra mim um ciclo de pensamento. O que eu quero ser como músico? Nesse momento da minha vida eu quero fazer uma música que me desafie, que vá na direção de questionar qualquer certeza que eu tenha, toda vez que eu identifico alguma coisa que me parece certa eu tento fazer algum trabalho musical que desmintira isso pra mim. Ao mesmo tempo eu não tenho nenhum controle sobre como essa música vai ser ouvida e o quanto vai ser ouvida mas a minha ideia é que de alguma forma proporcione a quem ouça um tipo de experiência parecida. Que as pessoas ouçam a música e pensem “mas que diabo é isso? Por que que essa música não encaixa e nada do que eu imagino?”

Quando estou diante de uma obra que não entendo, não gosto, não interajo, não consigo abordar, penso que o problema é muito mais meu do que da obra. As obras não têm problema, elas são o que são. Quem tem problema sou eu que não consigo lidar com algumas. Posso estar disposto a lidar com elas ou posso não estar disposto. Pessoalmente, gosto quando estou diante de um desafio, seja conceitual, intelectual ou cognitivo.

Encerro com uma música que faz parte de um disco que eu

compus durante a elaboração deste pensamento e que apresenta nas suas decisões composicionais reflexos conceituais, técnicos e estéticos do que apresentei aqui:

<https://soundcloud.com/lucianozanatta/trulha> <sup>7</sup>

## Referências

BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

CHAVES, Celso Loureiro. *Por uma pedagogia da composição musical*. In: FREIRE, Vanda Bellard (org). *Horizontes de pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

HURON, David. *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*. MIT Press, 2008.

---

<sup>7</sup> Trulha - composição que faz parte do disco *Trans\**, lançado em 2013. Disponível em [https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans\\_2013](https://soundcloud.com/lucianozanatta/sets/trans_2013).