

Contracolonialismo e música experimental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Carlos dos Santos
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
carlosvibrafone@gmail.com

Resumo. Este artigo traz à tona a discussão sobre a música experimental, com sua história e personagens hegemônicos, em uma perspectiva advinda do contracolonialismo, proposto por Nego Bispo (2015; 2023) e adotado em obras de Ailton Krenak (2019, 2020, 2022). Narrando e refletindo sobre essa música é notável uma predominância de um perfil homogêneo de personagens, sendo quase todos brancos, homens, da classe média, europeus ou norte-americanos. Essa música tende a desprezar qualquer manifestação que não esteja intimamente ligada a música de concerto eurocêntrica. Apesar de iniciativas recentes no Brasil em busca de hibridismos e ampliação de sua narrativa para ser menos excludente, a música experimental perpetua sua postura colonialista.

Palavras-chave. Contracolonialismo; Música Experimental; Música Brasileira

Title. *Contracolonialismo and Experimental music*

Abstract. This article brings up the discussion of experimental music, with its history and hegemonic characters, from a perspective derived from *contracolonialismo*, proposed by Nego Bispo (2015 2023;) and adopted in works by Ailton Krenak (2019, 2020, 2022). Narrating and reflecting on this music, it is notable that there is a predominance of a homogeneous profile of characters, almost all of whom are white, male, middle class, European or North American. This music tends to despise any manifestation that is not closely linked to Eurocentric concert music. Despite recent initiatives in Brazil in search of hybridity and broadening its narrative to be less exclusionary, experimental music perpetuates its colonialist stance.

Keywords. Contracolonialismo; Experimental Music; Brazilian Music



Introdução

Esse texto aborda algumas questões relacionadas a uma história da música experimental nos séculos XX e XXI e a propagação de sua produção dentro do projeto de imposição cultural colonialista no sul global, em especial no Brasil. A ideia de música experimental está diretamente ligada a uma aproximação da música com a ciência e uma busca constante pelo novo. Ao ser utilizado para denominar uma série de fazeres musicais, o experimentalismo na música é um termo genérico associado ao não-convencional, mas que está ligado em algum nível à invenção (Nunzio, 2017, p.11-16). Com o cientificismo e o ideal modernista de desenvolvimento, o experimental é valorizado e cultuado no século XX, especialmente pela classe média e acadêmica brasileira.

Apresentaremos como essa música experimental pode ser vista a luz de uma perspectiva contracolonial afropindorâmica (junção de afrodescendentes com os povos originários) proposta pelo quilombola Nêgo Bispo (Bispo dos Santos, 2015; 2023) e que vem sendo adotada pela liderança indígena Ailton Krenak (Krenak, 2019, 2020, 2022). Salientamos que o contracolonialismo não é uma epistemologia e sim uma postura prática-política-social (Bispo dos Santos, 2015). Nossa intenção não é ignorar ou esquecer esse experimentalismo em música presente nos séculos XX e XXI. Nosso objetivo é refletir até que ponto incorporar esse discurso e adotar essa música faz ressonância em um músico hoje no sul global, mais particularmente no Brasil. A proposta contracolonial é oposto aos valores experimentais priorizando o artesanal, o envolvimento, a biointegração, a confluência de saberes a partir do nosso mundo (Bispo dos Santos, 2015), em nosso futuro ancestral (Krenak, 2022).

Primórdios

A história da música experimental é concentrada e difundida pelos meios acadêmicos (universidades, institutos e conservatórios) sempre delineando uma linha “homogênea associada a um grupo de compositores específicos” (Campesato, Iazzetta, 2019, p.31). Essa história é localizada em “um território em que os principais protagonistas foram todos homens, brancos, localizados no norte do mundo” (Campesato, Iazzetta, 2019, p.26). Sufixos e prefixos foram utilizados para retroalimentar e propagar a produção de seus pares. Regras foram



impostas com intuito de gerar uma música ideal. “Seguir ou transgredir a regra, na música, são ações que pertencem a um mesmo campo de relações” (Campeato, Iazzetta, 2019, p.24).

O início de uma linha musical experimental que “quebra as regras” da era comum costuma iniciar no final do séc. XIX e têm seu ápice nas décadas de 1970 e 1980. Seus primórdios são associados ao impressionismo francês de compositores como Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Maurice Ravel (1875-1937) e/ou o futurismo italiano do início do séc. XX, especialmente de Luigi Russolo (1885-1947) com seus instrumentos de ruído (*intonarumori*) e seu livro “A Arte do Ruído” (1913). Russolo e o movimento futurista apoiaram abertamente o fascismo, colaborando ativamente com a ascensão de Mussolini ao poder na Itália (Chessa, 2012). Esses compositores franceses se influenciaram, (ou se apropriaram), fortemente na música de outras culturas que tinham regularmente exposições em Paris (Cande, 2001). Por exemplo, Debussy esteve na *Exposition Universelle* de 1889 e ficou fascinado pela música das orquestras de gamelões provinda do oriente, especialmente da Indonésia e China (Massin, 1997). Pouco tempo depois, Debussy termina “Prelúdio à tarde de um fauno” (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), obra citada como marco do início do modernismo na música (Massin, 1997; Cande, 2001). Nessa obra é notável a relação com a sonoridade dessa música oriental absorvida pelo compositor nessas exposições culturais (Parelli, 2021; Mateus, 2010). Didier Guigue indica que na obra de Debussy é consolidada uma “estética da sonoridade” (Guigue, 2008)

Nas primeiras décadas do séc. XX, a segunda escola de Viena (A. Schoenberg; A. Webern; A. Berg) e a música de Igor Stravinsky (especialmente os grandes Balés Russos apresentados em Paris: O Pássaro de Fogo; Petrushka; A Sagração da Primavera) são colocadas como referências para uma nova música de vanguarda. A principal questão seria a mudança nas hierarquias que conduzem o discurso musical. Por exemplo, *A Sagração da Primavera* (1913) utiliza muito dos contornos rítmicos como condutores das frases musicais, ou seja, o que está em primeiro plano não são mais as notas (as alturas) e sim o ritmo. Já na técnica da *Klangfarbenmelodie*, a melodia de timbres, presente em trabalhos como na terceira peça das *Cinco peças para orquestra op.16* de Schoenberg e na orquestração da *Ricercare* de J. Bach realizada por Webern, o timbre está em primeiro plano. Se por um lado às vezes o experimentalismo é visto como opositor a uma linha mais vanguardista, por outro pode ser uma continuação desta linha. Notamos que as origens do experimentalismo em música trazem a ideia



de que existe uma música universal única e mais sofisticada. No entanto, é evidente que na verdade temos a valorização somente de uma música cultuada e patrocinada pela classe burguesa presente basicamente duas cidades: Viena e Paris.

Dois personagens da música experimental: Varèse e Cage

Os dois primeiros compositores símbolos considerados como fundantes dessa música experimental são: Edgar Varèse para os europeus e John Cage para os norte-americanos. As obras de Varèse são consideradas pioneiras em um processo de emancipação da percussão (*Ionisation*-1931), o trabalho com grandes massas orquestrais (*Ameriques*-1929), a utilização de dispositivos eletrônicos (*Deserts*-1950-54). Ele abertamente falava sobre a ideia de pensar o som separadamente e não as notas no papel. Em sua orquestração temos a ideia de massa sonora, heterofonias, destaque ao naipe de percussão especialmente os instrumentos de altura não definida, utilização de sirenes e outros aparatos “ruidosos”, presença de clusters, harmonias densas ressonantes, processos de adição e filtragem. Cada um desses e outros procedimentos composicionais são estudados arduamente por seus pares, compositores-professores franceses ou que estudaram na França, como símbolos do experimentalismo musical. No final da década de 1940 surge nos estúdios das rádios francesas a música concreta, que parte do princípio do som concreto em contraposição à notação abstrata das notas em partitura (Massin, 1997). Compositores como Pierre Henry e Pierre Schaeffer vão pensar a música a partir de objetos sonoros, do som concreto e suas articulações no tempo. Esses estúdios posteriormente serão transferidos das rádios para as universidades e institutos funcionando como verdadeiros laboratórios científicos, o mais conhecido deles será no IRCAM (Instituto de Pesquisas e Coordenação em Acústica/Música). Este instituto de pesquisa em música foi fundado por Pierre Boulez em Paris no fim da década de 1960 (Grout; Palisca, 2007). O IRCAM será responsável por produzir e pesquisar novas possibilidades tecnológicas voltadas especificamente para a música de concerto. Ele, juntamente com outros institutos, buscou legitimar formas específicas de se fazer música (serialismo, espectralismo, eletroacústica), modificou a relação da música com a tecnologia (adotando um espírito “desenvolvimentista” voltado para o aprimoramento constante dos dispositivos) e incutiu um pensamento musical particular (de inclinação formalista e cientificista) no campo da música de concerto (Iazzetta, 2024, p. 205). Todo esse



vocabulário advindo da ciência (experimental, método, procedimento, entre outros) passa a fazer parte dos estudos sobre música e do fazer musical. Dentro deste contexto, surge um grupo que teria no espectro do som a sua principal matéria-prima, os spectralistas. Compositores dessa corrente como Gerárd Grisey (1946-1998), Tristan Murraill (1947-), Hugues Dufourt (1943-), partem de pesquisas científicas do som realizadas com auxílio de ferramentas tecnológicas para criarem suas composições. Uma das principais referências para este grupo foi Varèse.

Georgina Born (1995) e Guilherme Nascimento (2005) realizam inúmeras questões políticas envolvendo o IRCAM das quais podemos destacar: o patrocínio estatal do governo francês com intuito de vender ao mundo que o país possuía os símbolos da modernidade e por sua vez do experimentalismo científico; sua produção ou aquela apresentada em seu país era o retrato do futuro da música, daquilo que era mais avançado, desenvolvido. Esse modelo do IRCAM foi perpetuado por todo o mundo. Todos aqueles que estudaram em suas dependências ou com seus mestres buscaram replicar em seus locais de origem ações semelhantes.

Na segunda metade do século XX, com a consolidação dos Estados Unidos como potência econômica mundial, eles interferem diretamente na ideia experimental, especialmente no que diz respeito ao uso de tecnologias na música. Por exemplo, eles financiaram através da OMGUS (*Office of Military Government United States*) o festival de verão que seria o centro da experimentação em música na Europa (Ross, 2009, p.370). O festival é intitulado de *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, comumente referenciado no Brasil como Festival de Darmstadt. Sua primeira edição ocorreu em 1946, dois anos após o bombardeio que praticamente destruiu toda a cidade (Santos, 2021). Inicialmente o festival não fornecia uma programação para o público externo (Ross, 2009, p. 372-374). Além do festival, os Estados Unidos são responsáveis por conceber dispositivos eletrônicos e propagá-los no mundo como símbolos da modernidade, como a guitarra elétrica e os computadores pessoais. Desenvolvem e vendem a música “jovem” popular (Rock) e clássica (o *minimalismo*). Apesar de ambas as músicas começarem pela comunidade afro-americanos e/ou utilizarem como base culturas afrodiáspóricas, houve todo um processo de embranquecimento desses fazeres musicais antes deles serem vendidos como símbolo dos Estados Unidos para o mundo.

Os Estados Unidos buscam dialogar com a Europa colocando sempre seus compositores como símbolos de uma modernidade mais avançada, libertária. O trabalho de



interação entre artes é característico de grande parte da produção norte-americana. A relação da música com o cinema, teatro, dança, poesia. Uso constante de manifestações artísticas que une uma série dessas práticas como os *Happenings* e *performances artísticas*. A música dita experimental vai se concentrar em museus, institutos de artes em geral, universidades e espaços alternativos que funcionam quase como clubes. A ideia é que nesses espaços, artistas poderiam produzir suas obras sem amarras, regras, regadas normalmente por substâncias alucinógenas e/ou práticas ritualísticas. Novamente cabe esclarecer que esses clubes eram frequentados basicamente por pessoas da classe média branca norte-americana dita como culta, proveniente de estudos aprofundados da cultura europeia no âmbito universitário e/ou doméstico. O compositor escolhido para representar esse “novo” experimentalismo, agora realizado na América, foi John Cage. Ele trabalhou intensamente com técnicas estendidas e expandidas, como o piano preparado; música para instrumentos de percussão, com a série intitulada *Construções*; o silêncio em música como em *4'33'*; a utilização do acaso e aleatoriedade, provindo da sua relação com cultura oriental do *I Ching*; propostas de obra aberta; diálogos da música com a dança e teatro. Ele será um dos grandes responsáveis do *Fluxus*¹ (1962-1978), após uma aula oferecida por ele na *New School for Social Research* em Nova York entre 1957-1959 (Higgins, 2002, p.01-02). Sua obra será referência para toda uma série de compositores como: Morton Feldman (1926-1987); George Crumb (1929-2022); Earle Brown (1926-2012).

Apesar de conviver e ser notável em sua música, John Cage buscou sempre negar a influência do Jazz em sua prática composicional, algo que provavelmente não foi uma coincidência em uma "época de forte conflito racial" (Iazzetta, 2024, p.207). O jazz surge com a comunidade afrodiáspórica e é, ou foi, considerado um fazer musical popular, se opondo a música clássica, de concerto ou séria. Com isso, Cage afirma que: “O jazz, em si, deriva da música séria. E quando a música séria deriva dele, a situação se torna um tanto tola” (Cage, 1970 *apud* Iazzetta, 2024, p.207).

¹ “comunidade informal e internacionalista de músicos, artistas plásticos, arquitetos e poetas que se uniram contra os modelos artísticos convencionais e criaram um laboratório de ideias, uma arena de experimentações artísticas do/no mundo real” (Felipe, 2021, p. 01-02).



E a música experimental brasileira?

No Brasil as primeiras menções do termo experimental em música são situadas na década de 1950. O Estúdio de experiências musicais (1956-1959) coordenado por Reginaldo Carvalho no Rio de Janeiro; o grupo de música experimental (1956-1961) coordenado por Olivier Toni (1926-2017) e Rogério Duprat (1932-2006); Seminários de música da Bahia coordenado por H. J. Koellreutter (1915-2005). A partir da década de 1960, o termo experimental no Brasil ganha força principalmente pela fundação dos cursos universitários em música. Cursos que foram criados por militares ou se estabeleceram durante a ditadura militar a partir de 1964 no Brasil. O modelo dos conservatórios da Europa central do final do séc. XIX e início do século foi preponderante ao longo da história dos cursos de música no país (Queiroz, 2020). Ao criar os cursos universitários esse modelo é implantado pelos militares sendo até hoje a base de grande parte das estruturas curriculares dos cursos de música no país, contribuindo para a perpetuação de epistemicídios musicais e exclusões sociais (Queiroz, 2018).

Interessante observar que no Nordeste que o experimentalismo se concentrou mais na luteria e improvisação: a Escola de Música da Bahia com a vinda de Walter Smetak com suas oficinas de criação de instrumentos somadas ao grupo construção (1966) e o laboratório de sons estranhos (1968) em Recife com Aristides Guimarães (195-2023). Enquanto no Sudeste e Centro-Oeste esse experimentalismo buscou uma aproximação com os meios tecnológicos eletrônicos e os sistemas algorítmicos de composição: Departamento de música da UNB com Conrado Silva (190-2014), Jorge Antunes (1942-), Cláudio Santoro (1919-1989); Grupo Música Nova e o Departamento de música da USP com Willy Corrêa de Oliveira (1936-), Olivier Toni e Gilberto Mendes (1922-2016). Rogério Duprat e Damiano Cozzella (1929-2018), que participaram do manifesto "Música nova" (1963) após o rompimento com o grupo, buscaram levar essas ideias experimentais para a música popular, trilhas de espetáculos de teatro e dança e produções audiovisuais diversas. Tais “experimentalismos populares” são raramente citados ou estudados dentro das universidades brasileiras.

Na década de 1980, o rock progressivo e o movimento punk, advindos da cultura norte-americana, ganham força no país e colaboram com o surgimento de um perfil de músico experimental que parte dessas práticas rumo à universidade para estudar as técnicas da



vanguarda da música europeia. Quando se pensa em música experimental no Brasil ou experimentalismo musical brasileiro, a relação costuma ser direta com a universidade, rock e/ou punk. Os músicos praticantes do rock e/ou punk, associados a contracultura ou cena *underground*, que pretendem ser mais experimentais buscam a universidade para adquirirem um conhecimento maior advindo da cultura hegemônica. Jocy de Oliveira, uma das principais compositoras brasileiras, ao se perguntar se “música experimental existe?”, ela responde: “Creio que não. O que existe é um somatório de pesquisas musicais, muitas vezes quase anônimas, que refletirão nossos dias e o artista de hoje como a última utopia da criação” (Oliveira, 2014). Apesar de sua resposta, a utilização do termo música experimental continua difundido por artistas em trabalhos acadêmicos, eventos e publicações diversas. Provavelmente a instituição que mais promove especificamente eventos ligados à música experimental no país, que se autointitulam experimental, seja o IBRASOTOPE², atuante desde 2007 e já produziu mais de 100 concertos.

Reflexão

O campo de atuação que se pretende abordar o termo experimental em música é enorme, englobando: Indeterminação (partituras gráficas; instruções; obras abertas); Improvisação Livre; Arte Sonora (escultura; instalação; paisagem; *performance art*); Luteria Experimental; Música Algorítmica (assistida por computador; computacional); Eletroacústica (acusmática; mista; *live-eletronics*); multimodal e/ou transmídia (música cênica/ópera cinemática/ Realidade Virtual). Independente da qualidade das ações musicais que se autointitulam experimentais, o que nos interessa neste momento é entender como tais ações se conectam com o seu lugar, seus autores, sua comunidade, suas questões sociais e políticas. Campesato, Iazzetta (2019) e Neiva (2018) indicam que o ambiente dessa música experimental brasileira ainda é predominantemente homogêneo (branco, heterossexual, masculino, classe média) e orientado pela cultura hegemônica eurocentrada.

Acrescido a isso, na música experimental, ao longo de sua história, tende a colocar a música popular em um plano inferior. Ivan Vilela ressalta que essa postura ainda é vigente,

² Para mais informações vide Nunzio, 2017 e/ou acessar o site: <https://ibrasotope.wordpress.com/> Acesso em 16 jul. 2025.



especialmente no âmbito universitário brasileiro, de desprezar a música popular alegando, entre outros motivos, uma aparente ausência de métodos ou teorias semelhantes às eurocêtricas (Vilela, 2024). Um entendimento perpetuado é que quando a música de concerto bebe da popular fica implícito um "melhoramento", uma sofisticação, já quando a música popular se utiliza de elementos advindos da música de concerto costuma ser encarado como uma "simplificação", diminuição (Santos, 2021). Há toda uma simbologia, por exemplo, quando se coloca um piano branco em um show de música pop, se usa um vestido longo, um terno e gravata ou mesmo cita no nome da composição termos como sinfonia ou sonata, está implícito a busca por se aproximar de um estereótipo da música de concerto como algo mais erudito, educado, fino, chique. O inverso também ocorre. Quando a música de concerto quer ser mais “descolada”, leve, dançante, é normalmente colocado títulos, figurinos, danças, cenários e outros recursos que lembram a ideia da música popular. São muitos estereótipos, como se a música popular sempre fosse alegre, divertida, corporal, sensual e a música de concerto séria, dramática, cerebral. É notável que todos esses atributos não são universais ou totalmente verdadeiros, o uso dessas intersecções simbólicas tem como intuito justificar ou legitimar uma prática ou fazer musical.

Fato é que na música dita experimental não há espaço, ou minimamente se evita, ter a presença de fazeres musicais populares, locais, normalmente encarados como uma música muito simples. Mesmo autores que apresentam em suas composições ditas experimentais elementos provindos da música popular continuam evitando essa associação como um “caminho” para a música experimental.

“Diferentemente da música popular, que é reflexo de uma época, a música de invenção, erudita, é atemporal. As obras-primas perduram. [...] Numa tentativa de encontrar um ponto que toque a sensibilidade de hoje, alguns compositores retrocedem à música do século XIX ou buscam uma fusão com a música popular. Nenhum desses caminhos contribui para novos horizontes de invenção.” (Oliveira, 2014)

Fica expresso para Jocy que a música popular não é capaz de contribuir, como um banco de dados ou referências, em uma “invenção” experimental da música, ou de uma música do futuro. A música experimental utiliza, ou deve utilizar, a base de dados provinda da música dita de vanguarda do séc. XX oriunda de alguns países da Europa e dos Estados Unidos. É



pertinente que haja diálogos com autores e técnicas características deste repertório de base, para que sua “experimentação” pertença a essa história. No entanto, valorizar a música afropindorâmica, a música brasileira, não significa colocar em evidência somente a música popular. Isso pode ser uma postura excludente e não necessariamente colabora com uma postura contracolonial. É necessário partir de um sujeito específico com sua biografia sonora, seu contexto social, sua ancestralidade (Krenak, 2022). Se para esse sujeito a música de concerto fez parte de sua formação e/ou faz ressonância em sua vida, ela será elemento constitutivo de sua apreciação (*estésis*) e criação (*poiésis*). “A terra dá, a terra quer” (Bispo dos Santos, 2023), a música é terra, fornece e exige alimento. No contracolonialismo é necessário estar em confluência (Bispo dos Santos, 2015). Se sou algo, venho de algum lugar, estou imerso em uma comunidade, é orgânico estar em confluência.

Nesse sentido, acredito que há diversos artistas que já vêm promovendo caminhos de resistência contracolonial na música afropindorâmica. *Rádio Diáspora*, um duo de improvisação que parte das suas origens afro-brasileiras em busca de se expressarem de forma singular dialogando com as práticas experimentais eurocentradas (Alexis; Ramos; 2018). *Ubuntu Ensemble*, grupo de música de câmara coordenado por Iberê Carvalho formado por pessoas que se autointitulam negras. *Orquestra Afrossinfônica*, coordenado por Ubiratan Marques, dedicado a divulgação de obras e arranjos oriundos de pesquisas e conceitos advindos de uma música afro-brasileira. Ajítana Marcos Scarassatti que, entre vários projetos, interage com seus orixás sonoros, esculturas sonoras que são envolvidas na realidade brasileira e na cultura religiosa do ifá. Eli-Eri Moura (1963-) e Elomar Figueira (1937-) envolvendo a música armorial em outros contextos como o concerto e a ópera. Clarice Assad (1978-) e Marlui Miranda (1949-) que a partir da pesquisa da cultural das comunidades indígenas reutilizam seus materiais em novas composições difundido a riqueza musical desses povos. Emicida e outros compositores ligados a *Hipernegritude*, um fazer musical brasileiro engajado na luta antirracista apresentando “uma multiplicidade de estilos, ritmos e sonoridades musicais dentro de uma mesma composição” (Santos, 2024, p.01). Alguns compositores advindos da Escola de Música da Bahia da UFBA, em que são instigados por seus professores a pesquisarem e criarem através de hibridações do saber popular com o saber acadêmico, como por exemplo, Guilherme Bertissolo (2013) e seu trabalho com a capoeira. Apesar desses exemplos, o experimentalismo continua diretamente conectado à propagação da colonialidade.



Considerações Finais

Por mais relevante que possa ser para alguém esse experimentalismo na música dos séculos XX e XXI, essa música não é fundamento para todos. Isso não impede que essa música possa ser utilizada como ferramenta. Não significa que seja necessário abominá-la e repudiar todos aqueles que queiram praticá-la ou apreciá-la. Só indica que essa música não deve ser primeira e nem sinônima de única, universal, inovadora ou qualquer outro adjetivo com intuito de dar *status* de poder soberano, hegemônico. Ela é fruto do colonialismo opressor que escravizou milhares de pessoas em prol de um projeto modernista e capitalista. Ela delimitou critérios a partir de posturas fascistas. Evitar utilizar termos advindos da música experimental e manter uma atitude crítica sobre a sua narrativa pode colaborar em um processo de mudança de valores na sociedade atual. Não se trata de uma postura radical, de esquecimento ou de violência contra tudo aquilo que se enquadra como experimental. Trata-se de ter uma maior consciência sobre o seu lugar dentro dessa história. As divisões e nomeações são elementos importantes de dominação (Bispo, 2015; Krenak, 2022).

O contracolonialismo é oposto às ideias de experimentalismo, desenvolvimento, globalização e utilidade. Sua preocupação é mais com o artesanal, o envolvimento, a confluência, o território (Bispo dos Santos, 2023), o inútil (Krenak, 2020), o artístico. Ele está conectado diretamente contra o racismo, sexismo, homofobia, e todos os outros preconceitos presentes no país. A música é, e está no rio (Krenak, 2022). Rio que conflui pessoas, lugares, tempos, religiosidades, músicas. Experimental é sintético, e o contracolonialismo é orgânico.

Referências

ALEXIS, Rômulo; RAMOS, Wagner. Música Negra Experimental: Conversa com Rômulo Alexis e Wagner Ramos. São Paulo: NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia, Departamento de Música – ECA/USP, 2018. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/nusom/eventos_radio_diaspora. Acesso em: 17 maio 2025.



BERTISSOLO, Guilherme. Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, UFBA, Salvador, 2013.

BISPO DOS SANTOS, Antônio dos. Colonização, Quilombos, Modos e Significados. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BISPO DOS SANTOS, Antônio dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

BORN, Georgina. Rationalizing Culture: Ircam, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Universidade da Califórnia, 1995.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Tradução. Salvador: Edufba, 2019. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002980198.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2025.

CANDÉ, Roland. História Universal da Música. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHESSA, Luciano. Luigi Russolo, futurist: noise, visual arts, and the occult. Berkeley, Calif: University of California Press, 2012.

FELIPE, Cláudia. A vida como arte: traços libertários no projeto Fluxus (1962-1978). Cadernos de Pesquisa do CDHIS, [S. l.], v. 34, n. 1, p. 104–116, 2021. DOI: 10.14393/cdhis.v34n1.2021.61957. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/61957>. Acesso em: 16 jul. 2025.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. História da música ocidental. Lisboa: Bradiva, 2007.

GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

HIGGINS, Hannah. Fluxus experience. London: University of California Press, 2002.

IAZZETTA, Fernando. Nada é por Acaso: discutindo as implicações éticas e políticas da pesquisa em música. MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, [S. l.], v. 5, n. especial, p. 192–210, 2024. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/194>. Acesso em: 21 abr. 2025.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. A vida é inútil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Futuro Ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. História da Música Ocidental. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.



MATHEUS, Rize Lorentz. Elementos impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

NASCIMENTO, Guilherme. Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.

NEIVA, Tânia Mello. Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma Abordagem Feminista. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, 2018.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Editora Ricordi, 1981.

NUNZIO, Mário del. Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, USP, 2017.

OLIVEIRA, Jocy. Música Experimental Existe?. Matéria publicada no Jornal O Globo em 30 de agosto de 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/musica-experimental-ainda-existe-questiona-compositora-jocy-de-oliveira-13774332> Acesso em 16 jul. 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. REVISTA DA ABEM, [S. l.], v. 25, n. 39, 2018. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/726>. Acesso em: 16 jul. 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 153–199, 2020. DOI: 10.20396/proa.v10i1.17611. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17611>. Acesso em: 2 abr. 2025.

SANTOS, Carlos R. F. Séries Tropicais: a emergência dos índices musicais como uma ferramenta composicional. 2021. 1 recurso online (177 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/3090. Acesso em: 16 jul. 2025.

SANTOS, Carlos R. F. Hipernegritude como um programa de arte musical: Investigação sobre a primeira parte de *Principia* de Emicida e Nave Beatz. Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2488/public/2488-10246-1-PB.pdf Acesso em: 10 jul. 2025

VILELA, Ivan. História e Cultura ao Som da Viola: Ensaios e relatos sobre cultura popular. São Paulo: Ateliê editorial, 2024.

