



Localizando o ENCUN na constituição da rede de música experimental brasileira atual

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição

Marco A. Pinagé

Universidade Federal da Paraíba

marcopinage@outlook.com

Valério Fiel da Costa

Universidade Federal da Paraíba

fielcosta2@gmail.com

Resumo. O artigo investiga o papel do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN) na consolidação de práticas experimentais e na circulação de procedimentos criativos no campo da criação sonora contemporânea brasileira. A partir de entrevistas com participantes do evento e da análise de obras, programas de concertos e outros documentos de edições do encontro, discute-se o ENCUN como espaço de experimentação estética, articulação de redes e viabilização de produções musicais não restritivas. O estudo propõe, assim, uma reflexão sobre continuidade estética, circulação de ideias e transformação dos modos de criação musical após o encerramento do encontro.

Palavras-chave. Rede, Experimentalismo, Composição

Locating ENCUN within the constitution of the current Brazilian experimental music network.

Abstract. This article investigates the role of the National Meeting of University Composers (ENCUN) in consolidating experimental practices and circulating creative procedures within the field of contemporary Brazilian sound creation. Based on interviews with event participants and the analysis of works, concert programs, and other documents from past editions of the meeting, ENCUN is discussed as a space for aesthetic experimentation, network building, and the enabling of non-restrictive musical productions. The study thus proposes a reflection on aesthetic continuity, the circulation of ideas, and the transformation of modes of musical creation after the meeting's conclusion.

Keywords. Network, Experimentalism, Composition

Introdução

O texto aqui apresentado tem como objeto de estudo o ENCUN (primeiramente “Encontro Nacional de Compositores Universitários” e, na sua última edição: “Encontro de

Criatividade Sonora”). Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento e discute resultados parciais da investigação.

Criado por estudantes de composição da Universidade Estadual de Campinas, o encontro ocorreu entre 2003 e 2016¹, reunindo obras, artistas e debates ligados à criação musical contemporânea. Com caráter inclusivo e itinerante, o ENCUN consolidou-se como espaço de experimentação e reflexão, ampliando-se para além do ambiente universitário estrito senso.

O ENCUN foi um evento concebido sob o discurso questionador dos estudantes que entendiam o curso de composição como um lugar onde a criação e a performance se encontravam interditados. Segundo Fiel da Costa: “Reunidos em assembleias semanais desde fins de 2001, tais estudantes vinham tentando propor de forma consistente uma saída para a situação precária de seu curso de composição” (Fiel da Costa, 2007). Uma das soluções encontradas foi a flexibilidade adotada pelos organizadores, segundo Nogueira e Neiva (2018, p.112): “Desde a sua primeira edição, em 2003, o encontro tem sido caracterizado por não se basear num processo curatorial: através de inscrição, os compositores enviam as suas obras e o festival aceita-as, desde que as condições estruturais estejam presentes”(Tradução nossa)².

Nessa direção, o presente trabalho busca refletir em como compositores, intérpretes, instituições, obras e práticas musicais estabeleceram relações de circulação, colaboração, associações e intercâmbio estimulados pelo evento. Partindo de uma visão Latouriana, postulamos que o encontro atuou como articulador de redes no campo da música experimental brasileira. Como foco de coleta de dados para a pesquisa, de caráter exploratório, foi realizado um mapeamento no campo priorizando artistas e colaboradores que coordenaram ou ajudaram a organizar as respectivas edições do ENCUN, além de alguns compositores e performers participantes, através de entrevistas semi-estruturadas além da coleta e análise de documentos musicográficos obtidos através dos sujeitos da pesquisa.

A fundamentação teórica deste artigo dialoga, ainda que de forma breve, com dois conceitos centrais: *dispositivo*, desenvolvido por Michel Foucault, e *mediação*, mobilizado a partir da Teoria Ator-Rede (ANT) de Bruno Latour. Embora provenientes de tradições teóricas

¹ Edições do festival: Campinas, SP – 2003 (I), Londrina, PR – 2004 (II), Curitiba, PR – 2005 (III), Belém, PA – 2006 (IV), São Paulo, SP – 2007 (V), Salvador, BA – 2008 (VI), Belo Horizonte, MG – 2009 (VII), Goiânia, GO – 2010 (VIII), Porto Alegre, RS – 2011 (IX), Rio de Janeiro, RJ – 2012 (X), João Pessoa, PB – 2013 (XI), São Paulo, SP – 2014 (XII), Campinas, SP – 2015 (XIII), Porto Alegre, RS – 2016 (XIV).

² “Desde su primera edición en 2003, el encuentro se caracteriza por no basarse en un proceso curatorial: mediante la inscripción, los compositores y compositoras envían sus obras y el festival las acoge, siempre que se tengan las condiciones estructurales para ello”.



distintas, ambos permitem compreender fenômenos sociais a partir de arranjos heterogêneos que se relacionam.

Metodologicamente, para a confecção do escopo teórico aqui pretendido, o conceito de dispositivo será empregado para compreender o ENCUN como um arranjo constituído por elementos discursivos e não discursivos, tais como instituições, documentos, práticas, espaços, artefatos, normas e atores envolvidos em sua realização. Além de identificar os elementos que compõem esse arranjo, o conceito permitirá analisar as condições históricas e organizacionais que possibilitaram o surgimento e a consolidação do encontro. Por sua vez, o conceito de mediação será utilizado para acompanhar como esses diferentes elementos se associam, transformam-se mutuamente e produzem efeitos na constituição de redes vinculadas à música experimental brasileira.

Para complementar a discussão desses dois conceitos, o escopo teórico da pesquisa também dialoga brevemente com outros autores das ciências sociais. Entre eles, Tim Ingold (2022) por meio das noções de *malha* (*meshwork*) e *educação da atenção*, para a compreensão de como relações, conhecimentos e práticas se constituem e se transformam ao longo do tempo. No contexto do Encontro, essa perspectiva mostra-se relevante para analisar como saberes e modos de fazer música são desenvolvidos e compartilhados nas trajetórias dos participantes, evidenciando processos de assimilação ou apropriação de conhecimentos, práticas e experiências vivenciadas durante o evento, bem como seus desdobramentos na produção artística associada ao cenário da música experimental brasileira.

Seguindo uma linha metodológica trabalhada em minha dissertação de mestrado (Pinagé, 2024), a obra musical não deve ser tomada como objeto isolado de análise para descrever um processo criativo: esta deve ser entendida junto a outros indicadores, tais como performances, colaborações, mediações e dinâmicas de produção. Nessa perspectiva, compreende-se que a criação musical, aqui em particular na música experimental, emerge de uma rede de agentes, práticas e materialidades que atravessam os processos criativos. Assim, a relação do compositor com seu entorno torna-se elemento central da pesquisa, fazendo-se necessário investigar e embasar essa produção artística sem desconsiderar aspectos do entorno do fenômeno musical propriamente dito. Para tanto, utilizarei a noção de *dispositivos não humanos* e seu papel nos processos de composição musical. No presente artigo, o ENCUN é observado como um agente capaz de produzir interferências e agenciamentos que extrapolam a sua própria realização.





1. O ENCUN pelo prisma dos conceitos nas formações de redes e outras perspectivas analíticas

Sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede (*Actor-Network Theory* ou *ANT*), de Bruno Latour (2012), em *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do ator-rede*, a rede é compreendida a partir das associações estabelecidas entre diferentes atores, ou agentes, humanos e não humanos. Isso porque, no núcleo da Teoria Ator-Rede, sociedade, organizações, agentes e máquinas são entendidos como efeitos produzidos por redes. Isto é, estruturas de sentido compostas por diferentes materiais, humanos e não humanos. Nesse universo sócio-antropológico, os não humanos podem incluir animais, máquinas, tecnologias, documentos, dispositivos e objetos, enquanto o conceito de humanos é designado às pessoas propriamente ditas. Para Latour (2012), os agentes sociais não se localizam apenas nos corpos, mas constituem redes de relações de naturezas distintas, sendo os próprios atores, efeitos produzidos por tais redes. O autor busca refletir sobre como atores e organizações articulam e sustentam os diferentes elementos que os constituem.

A estabilidade dessas redes dependeria da capacidade de manter unidos componentes heterogêneos e conter sua tendência à dispersão, produzindo arranjos relativamente estáveis, ainda que temporários. Nessa lógica, quando uma rede passa a funcionar como uma unidade, suas conexões internas deixam de ser percebidas, e ela passa a atuar como um único agente, tornando-se o próprio autor da ação que produz. Nessa perspectiva, o ENCUN poderia ser analisado não apenas como um encontro de compositores, mas como uma rede de associações dentro do campo musical que articula agentes, instituições, tecnologias, espaços, discursos e práticas ligadas à criação sonora.

Latour (2012) demonstra ainda que uma rede nunca é completamente estável ou homogênea, uma vez que seus componentes possuem capacidades próprias de ação e transformação. Mesmo quando um ator parece integrado a uma estrutura maior, ele ainda pode gerar mudanças, conflitos e novos agenciamentos dentro da rede. Sob essa perspectiva, é possível refletir sobre como as diferentes edições do ENCUN foram se tornando um espaço para artistas da vertente experimental. As produções surgidas em seu contexto, as conexões estabelecidas entre artistas, coletivos e instituições, bem como o próprio *modus operandi* do Encontro, contribuíram para a formação, manutenção e expansão de redes ligadas à música experimental brasileira, foram produzindo diferentes formas de circulação, colaboração e elaboração de práticas artísticas.





Revisando o pensamento de Latour, Tim Ingold (2022) propõe uma forma distinta de compreender as relações sociais. Para o autor, as relações não devem ser entendidas apenas como conexões entre diferentes pontos ou agentes, mas como linhas que se desenvolvem continuamente ao longo de uma trajetória. A partir dessa perspectiva, Ingold desenvolve o conceito de *malha* (*meshwork*), compreendida como um emaranhado de linhas em constante formação, no qual pessoas, práticas, conhecimentos e ambientes se constituem de maneira relacional. O autor vai então questionar o conceito de agente como unidade analítica.

Diferentemente da ideia de *rede* onde se enfatiza as conexões entre pontos, a *malha* direciona o olhar para os percursos, fluxos e trajetórias que dão forma a essas relações. Nesse sentido, Ingold dialoga criticamente com a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour, discussão desenvolvida em seu livro *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2015), especialmente no ensaio “Quando a formiga se encontra com a aranha: teoria social para artrópodes”. Por meio dessa metáfora, a formiga representaria a ANT, enquanto a aranha representaria a noção de malha. Para Ingold, a vida não acontece entre pontos conectados, mas ao longo de linhas que se desenvolvem e se entrelaçam continuamente. Assim, a teia da aranha torna-se a imagem da *malha*, em contraposição à metáfora da rede associada à colônia de formigas. Para o autor, mesmo ao reconhecer a agência dos não humanos, a ANT continua distinguindo analiticamente diferentes tipos de entidades que posteriormente se associam. Sua proposta da malha, por outro lado, busca deslocar a atenção dessas entidades para os processos relacionais que as constituiriam. Pensando no objeto da pesquisa aqui discutida, tal abordagem pode colaborar com a análise sobre como os saberes teóricos (discursos, conceitos, ideias) e práticos (equipamentos, estéticas sonoras e modelos de criação) foram agenciados ao longo das edições do ENCUN.

Admitindo a possibilidade dos limites conceituais frente ao complexo problema estudado, esta pesquisa dialoga também com Michel Foucault (2020) na medida em que busca entender como os arranjos discursivos e não discursivos dentro da rede colaboram entre si para determinar arranjos sociais e comportamentos. O conceito busca designar uma rede heterogênea formada por discursos, instituições, arquiteturas, regulamentações, leis, práticas e saberes que se articulam estrategicamente em torno de determinados problemas históricos. Nesse caso, o termo rede não estaria associado a uma rede social ou de atores, mas ao conjunto de relações estabelecidas entre múltiplos elementos heterogêneos e aos efeitos produzidos por essas articulações. Nessa perspectiva, o conceito de *dispositivo* mostra-se pertinente para a análise do campo composicional no Brasil e sobre o ENCUN, uma vez que permite examinar as





articulações e regras entre instituições, práticas artísticas, espaços de encontro, discursos, tecnologias e agentes envolvidos em sua constituição. Tal compreensão possibilita observar tanto os aspectos explicitamente formulados — os discursos, objetivos e ações do encontro — quanto os elementos que orientam implicitamente sua dinâmica, evidenciando a articulação entre elementos discursivos e não discursivos na formação dessa rede.

Apesar das diferenças conceituais entre Foucault, Latour e Ingold, os três autores convergem na compreensão de que fenômenos sociais não podem ser entendidos de forma isolada, mas a partir das relações que estabelecem com outros agentes, práticas, instituições, discursos e ambientes. Em comum, suas abordagens permitem compreender a constituição de processos coletivos por meio de articulações, associações e trajetórias que se desenvolvem ao longo do tempo.

1.2 Afunilando em direção ao experimentalismo...

Nessa perspectiva, o musicólogo estadunidense Benjamin Piekut, em seu livro *Experimentalism Otherwise*, concebe a rede como uma espécie de força abstrata que une indivíduos numa cena.

Para explicar o que foi o experimentalismo, deve-se atentar para sua fabricação através de uma rede de discursos, práticas e instituições. Essa formação é o resultado do trabalho combinado de estudiosos, compositores, críticos, jornalistas, patronos, artistas, locais e os efeitos duradouros de discursos de raça, gênero, nação e classe. A atuação contínua dessa rede — e não um “ethos” ou “espírito” experimental — explica a extensão do experimentalismo ao longo do tempo. (Piekut, 2011, p.7, Tradução nossa)

Essa rede vai desde pessoas envolvidas na cena experimental até lugares e festivais que abrigam diferentes manifestações artísticas da época afirmando que: “Ao estudar uma rede, é importante identificar tudo o que tem efeito em determinada situação. Esses efeitos revelam uma teia de conexões entre pessoas, tecnologias, textos e instituições. É uma rede heterogênea” (Piekut, 2011, p.9, Tradução nossa). Ao relacionar experimentalismo com o ato de compor, Piekut associa os elementos do experimentalismo com elementos de uma composição.

Levando em conta esses vários elementos que definem a formação, podemos entender o próprio experimentalismo como uma espécie de composição, uma junção de pessoas, instituições, sons e discursos. Os elementos disponíveis afetam profundamente a composição resultante. (Piekut, 2011, p.14)

Do mesmo modo, esta pesquisa compreende o processo criativo como um conjunto diversificado de agentes e procedimentos e não algo com um fim em si mesmo, assim como também não pretende isolar o processo criativo do meio social. Em *Art Worlds* o sociólogo Howard S. Becker argumenta que a obra de arte não deve ser compreendida como resultado exclusivo da ação de um indivíduo, mas como produto de uma rede de cooperação composta por artistas, intérpretes, técnicos, instituições, públicos e diversos outros agentes envolvidos em sua realização. De modo semelhante, Piekut compreende o experimentalismo não como uma essência estética, mas como o resultado de articulações entre pessoas, discursos, práticas, instituições, tecnologias e espaços. Ao deslocar o foco da obra isolada para os processos que tornam sua existência possível, ambos os autores contribuem para uma compreensão relacional da criação artística, evitando um debate aporético sobre a estética ou a natureza da música experimental.

Nesse sentido, a proposta de Piekut aproxima-se também das formulações da Teoria Ator-Rede de Bruno Latour, ao considerar que os fenômenos musicais emergem de associações heterogêneas entre elementos humanos e não humanos, cuja atuação conjunta produz e sustenta determinadas práticas artísticas ao longo do tempo. Nessa perspectiva, obras, práticas e movimentos no campo artístico são entendidos como resultados de articulações entre pessoas, instituições, discursos, tecnologias e espaços. Tal abordagem permite não apenas investigar como essas associações se constituem, mas também observar quais elementos permanecem reconhecíveis ao longo de suas transformações e quais mudaram.

2. ENCUN: Considerações a partir do material coletado na pesquisa

Alguns termos e expressões utilizados pelos participantes da pesquisa ajudam a compreender o ENCUN pelo prisma de sua organização e de suas dinâmicas coletivas. O encontro é frequentemente mencionado como uma rede de circulação artística, um mediador entre compositores, intérpretes e pesquisadores, funcionando como espaço de troca. Os parágrafos a seguir, exibirão os materiais coletados de entrevistas e pesquisa documental e arquivística, onde pode-se notar o modo como o Encontro acontecia. As entrevistas foram feitas com participantes que organizaram determinadas edições do ENCUN, contendo perguntas que vão desde seus processos criativos até a relação com o evento e a rede de música experimental.

2.1 O festival pelo prisma dos organizadores

Como o evento havia sido concebido para ser literalmente um “encontro”, não havia restrições estético-ideológicas como critérios de participação. O evento se manteve não-curatorial em todas as suas edições. Por isso as apresentações davam conta de diversos tipos de estilos, estéticas e sonoridades, o que contribuiu para consolidar o ENCUN como um evento não restritivo por excelência. O discurso que orientava o evento era o de incluir o maior número de projetos artísticos possíveis: via de regra uma estrutura específica era fornecida, alguns músicos se voluntariaram para tocar peças de participantes e o critério de escolha de trabalhos era essencialmente logístico. Vários depoimentos coletados dão conta de uma impressão geral de que o ENCUN se tornou um lugar de viabilização de performances de obras graças à essa democratização nos critérios de seleção de projetos.

A autogestão seria outra característica do ENCUN, citada em muitos depoimentos. O caráter colaborativo do evento era uma de suas principais contribuições: em cada edição eram realizadas plenárias onde todos os participantes tinham voz (eram realizados balanços relativos ao que foi feito e se decidia a próxima sede para o ENCUN) e as equipes, sempre voluntárias, que organizavam o evento gozavam de relativa autonomia. Via de regra havia por parte dos integrantes da equipe organizadora claras divisões de tarefas. Esse esforço foi levado a termo num processo de construção de um trabalho de base envolvendo sobretudo estudantes, que assumiam quase sempre a organização do evento.

Foi coletado, por outro lado, observações a respeito da predominância da presença masculina nos encontros (característica que segue a tendência da área de composição na academia), sendo até mesmo considerado um ambiente “pouco acolhedor para mulheres” (Entrevistado A, 2026). Ao mesmo tempo, em outros depoimentos, é dito que tal problemática chegou a ser tratada em algumas edições, nas quais ocorreram rodas de conversa e grupos de trabalho específicos³. Uma certa menção à horizontalidade é outro assunto bastante citado nos depoimentos sobre o evento. Tal característica emergiu da típica ênfase na autogestão e da divisão de responsabilidades com ênfase no acolhimento das propostas enviadas.

Quanto ao conteúdo “estético” das propostas do ENCUN, é afirmado que nas edições pós 2012, “a ideia de experimentação era mais forte no evento, onde artistas buscavam o *novo* e o encontro passou a dialogar mais com a música experimental” (Entrevistado B, 2026). Na figura a seguir, podemos perceber exemplos de instrumentário que envolve eletrônica e difusão

³ Caso do ENCUN de Porto Alegre (2016).

já no primeiro encontro, enfatizando o diálogo dos participantes do evento com o aparato tecnológico, um elemento recorrente na música experimental atual.

Figura 1 – Programa do I ENCUN

I ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSITORES UNIVERSITÁRIOS	
Programa	29 de setembro de 2003, Auditório do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, 19h.
Ignacio de Campos e Leonardo Aldrovandi	<i>Reduz*</i> (2003) Piano: Leonardo Aldrovandi. Eletrônica ao vivo: Ignacio de Campos.
Paulo Guicheney	<i>3 movimentos*</i> (2003) Diretor: Gustavo Alfais.
Henrique Iwao	<i>Dança para o espaço sobre eu2 a° 4b*</i> (2003) Diretor: Mário Del Nuzio.
Luiz Eduardo Castellões	<i>Enumeração de A*</i> (2003) Diretor: Luiz Eduardo Castellões.
Álvaro Henrique Borges	<i>Zacharias*</i> (2003) Diretor: Álvaro Henrique Borges.
Gregory Sliwa	<i>Escultura*</i> (2003) Diretor: Gregory Sliwa.
Bernardo Gomes de Barros	<i>Obusando Magalhães*</i> (2003) Diretor: Bernardo Gomes de Barros.
Gregory Sliwa e Lucas Araújo	<i>A caixa*</i> (2003) Diretor: Gregory Sliwa.
Mário Del Nuzio	<i>po-a-féte*</i> (2003) Diretor: Mário Del Nuzio.

* Indica estreia
Apresentação e texto (vêz a página): Mário Del Nuzio.
Qualquer CRÍTICA a respeito das atividades do Encontro poderá ser encaminhada para o endereço eletrônico oficial do mesmo, encontrocomp@uol.com.br. Os textos críticos mandados serão então encaminhados para todos os participantes do Encontro. É importante que esse seja um espaço aberto a comentários sobre músicas apresentadas, impressões, sugestões para próximos eventos, etc.

Fonte: Acervo do Entrevistado C

O programa do primeiro encontro (figura 1) traz também outro elemento marcante ao longo das edições do festival, as estreias de obras. Podemos ver que todas as obras foram criadas em 2003, possivelmente tendo o Encontro como referência.

Apresentamos em seguida trechos coletado na nossa pesquisa documental que dão conta das diferenças de suporte instrumental e propostas artísticas entre receitas do III encontro (Curitiba - 2005) e o XI (João Pessoa - 2013):

III ENCUN (2005). Amostra de concerto do III Encontro Nacional de Compositores Universitários ocorrido em 18 de outubro de 2005, às 20h30, no Teatro do Museu Oscar Niemeyer. Obras: *Segundo Obstáculo*, de Daniel Mendes, para violão, interpretada pelo próprio compositor; *Assim Como*, de Richard Maus, para piano e flauta, executada por Alexander Ribeiro de Lara (piano) e Eliane Luiza Müller (flauta); “... e os Sinos de Vento, seus Profetas”, de Márcio Steuernagel, para piano, interpretada pelo compositor; *Água Serenamente Turva*, de Marcel Sluminsky, para quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo), interpretada por Marcos de Lazzari, Fabiane Hitomi Nishimori, Max Scheffler e Raphael Buratto; e *Improvisação do Gatilho*, do Trio Marco04, para piano, guitarra e contrabaixo elétrico, interpretada por Henrique Iwao, Mário Del Nunzio e Lucas Araújo, respectivamente.

[...]

XI ENCUN (2013). Amostra da edição de 2013 apresentou uma programação diversificada, composta por oficinas, palestras e concertos. No concerto realizado no Espaço Mundo, foi apresentada a obra “...” (com) *Husteresis* (2013), de Poruu (PE), utilizando uma ampla instrumentação composta por canos, canudos, saxofones rústicos de bambu, clarinetes, xeng, garrafas, painéis, sintetizador modular e guitarra semiacústica preparada, interpretada por Henrique Vaz, Iezu Kaeru, Lucas Alencar e Marcelo Campello. Às 22h, foram executadas *Ruídos Inctus* (2012), de Rafael Diniz (PB), para saxofone e guitarra elétrica, interpretada por Jonatas Weima e Rodolfo Rangel, e *Noise Composition I, II* (2013), de Jean-Pierre Caron (SP), para pratos e eletrônica, interpretada por CH Malves, Jean-Pierre Caron, Magno Caliman e Valério Fiel (pratos), com eletrônica executada pelo próprio Jean-Pierre Caron (Arquivos do Entrevistado D).

Outro aspecto forte do ENCUN, segundo os depoimentos, era o diálogo com a cena local e o intercâmbio entre artistas e projetos, fortalecendo a formação e incentivando a produção através de minicursos, palestras, entre outros aspectos, e a vida cultural da universidade sede. Além disso, o uso de tecnologias diversas nos processos criativos de artistas foi amplamente incentivado por meio de propostas de oficinas, produções de peças que levavam esse tipo de instrumentário e debates sobre a utilização de aparatos tecnológicos e elementos estéticos.

No cartaz da décima segunda edição (Figura 2) é possível perceber em fonte diminuída, termos utilizados até hoje no campo da música como ramificações das práticas ligadas ao experimentalismo, tais como Arte sonora, Improvisação Livre, Instalação e Ruído entre outros.

Figura 2 – Cartaz do XII ENCUN (2014)



Fonte: Estúdio Daó no site oficial da Behance – <https://www.behance.net/gallery/36085565/XII-Encun>.

3. Discussão à luz do referencial teórico: dados coletados e a verificação de permanência na rede

O presente tópico tentará refletir, de forma breve, sobre três questões: I - Como o ENCUN promoveu a articulação entre agentes, instituições, repertórios e práticas musicais em diferentes contextos locais? II - Como os processos desencadeados pelo ENCUN contribuíram para a consolidação da rede de música experimental brasileira? III - Como um encontro com as características do ENCUN se manteve ativo e reverberando em cenários musicais relativamente estabilizados em um campo marcado por hierarquias estéticas canônicas?

Os questionamentos podem ser respondidos a partir da convergência entre os depoimentos e a literatura. Os entrevistados destacam a itinerância do encontro como um dos principais fatores para a aproximação entre compositores de diferentes regiões do país, favorecendo o estabelecimento de vínculos que frequentemente ultrapassam a duração de cada edição. Da mesma forma, ressaltam que a ausência de uma curadoria tradicional ampliava a diversidade estética de artistas cujas produções dificilmente encontravam respaldo em outros espaços. Essa percepção é corroborada por Neiva (2018, p. 131), ao afirmar que a itinerância

foi concebida como estratégia de democratização do fazer, do pensar e do fruir musical, bem como por Del Nunzio (2017, p. 68), ao defender que a continuidade do encontro decorreu da pactuação entre diferentes núcleos de pessoas em torno de princípios compartilhados, e não da atuação permanente de um único grupo organizador.

Os entrevistados identificam o encontro como um espaço propício para a estreia de obras, para a formação de parcerias entre compositores e intérpretes e para a circulação de repertórios que dificilmente seriam executados em ambientes institucionais mais convencionais. Os programas analisados confirmam essa característica, evidenciando um número significativo de estreias de obras concebidas especialmente para o evento. Além disso, o uso de tecnologias também é encontrado logo nas primeiras obras apresentadas no ENCUN. Em conjunto, esses elementos sugerem que o ENCUN atuou como um importante mediador entre agentes, instituições e práticas musicais, favorecendo a consolidação de redes colaborativas que continuaram produzindo efeitos para além de cada edição do encontro.

Os entrevistados associam o surgimento do ENCUN à necessidade de criar um espaço alternativo para práticas composicionais pouco acolhidas nos circuitos acadêmicos tradicionais. Essa interpretação converge com Neiva e Nogueira (2017), para quem o encontro nasce do descontentamento com modelos pedagógicos e composicionais estabelecidos, afirmando-se como um espaço voltado à experimentação e à democratização da criação musical:

O Encun nasce do descontentamento com relação às práticas pedagógicas e composicionais no campo da criação musical no Brasil, tendo como maiores referências a academia e o conservatório. Nasce com um discurso e uma prática democratizantes do fazer e do fruir musical e se estabelece no cenário brasileiro como um espaço alternativo, mais aberto à experimentação (Neiva e Nogueira, 2017, p.10).

Sob essa perspectiva, o ENCUN pode ser entendido como um dispositivo de articulação de agentes, práticas e discursos que possibilitou a permanência de uma rede colaborativa mesmo diante das estruturas mais estabilizadas do campo musical. A recorrência, nos depoimentos e na literatura, de aspectos como colaboração, itinerância, abertura estética e compartilhamento de experiências indica que tais características permaneceram ao longo das diferentes edições, constituindo elementos centrais para compreender a atuação do encontro no desenvolvimento da música experimental brasileira.

A colaboração entre agentes na busca de uma constituição, espaço e produção em rede parece fortalecer uma resistência ainda mais poderosa que possui saberes e práticas que percorrem continuamente através dos agentes, sendo eles artistas, obras, outros festivais ou algo mais.

4. Considerações Finais

O trabalho aqui exposto se propôs a investigar o papel do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN) na consolidação de práticas experimentais e na circulação de procedimentos criativos no campo da criação sonora contemporânea brasileira. As conclusões apresentadas são parciais e refletem o estágio atual da pesquisa, cuja continuidade permitirá ampliar e aprofundar as análises desenvolvidas.

Com a intenção de tratar do meu objeto de pesquisa da forma mais coesa possível, reuni nesse artigo conceitos que dialogassem entre si, ainda que não necessariamente se justifiquem como objeto conceitual na literatura. Dessa forma recorri aos estudiosos do conceito de rede, termo chave que dialoga fortemente com a minha pesquisa de doutorado sobre o ENCUN, e os pus em diálogo para um melhor entendimento do espaço social e musical onde se situa o meu objeto.

Feita a reunião de elementos para uma crítica da teoria do entorno da prática, além da própria prática, o segundo tópico do artigo trouxe a coleta de materiais desenvolvida até agora em minha pesquisa de doutorado. Apresentei a fala de alguns entrevistados além de trazer uma amostra do material de arquivos cedidos pelos mesmos para ilustrar pontos de vista sobre o ENCUN. Desse modo buscamos entender em qual contexto, e de que modo, os inúmeros elementos de uma prática artística percorrem o tempo e como isso impacta na produção atual no prisma das conexões em redes e malhas via articulação.

O terceiro tópico fecha a exposição sobre o objeto de pesquisa refletindo sobre três questionamentos. Tais respostas certamente não abrangem por completo a profundidade do assunto — que deverá ser contemplado numa pesquisa mais adiante — A perspectiva é que tenhamos mais dados coletados para refletir a localização do festival como mediador ou um nó articulador na rede de música experimental. Algo que ajuda a tornar possível a circulação da produção artística. Os dados atuais já apontam para uma direção promissora para se entender a relação do ENCUN com o desenvolvimento da música experimental produzida no Brasil, visto o potencial do objeto em comportar diferentes projetos artísticos de uma forma democrática.

Referências

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Organizado por Renato Ortiz. Tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

———. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

———. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEL NUNZIO, M. Práticas Colaborativas em Música Experimental no Brasil entre 2000 e 2016. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo. 2017.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. *XXIX Congresso da Anppom*, Pelotas, 26-30 ago. 2019. Anais. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-9.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FIEL DA COSTA, V. *O Grupo de Compositores da UNICAMP e o ENCUN*. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-grupo-de-compositores-daunicamp-e-o-encun> [acesso em 03 de Abril de 2026]

———. *Morfologia da obra aberta*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade do saber*. v. 1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

IAZZETTA, F. Performance na Música Experimental. In: *Performa'11*, 2011, Aveiro. *Performa'11 - Encontro de Investigação e Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

NOGUEIRA, Isabel; NEIVA, Tania Mello. Mulheres na música experimental e coletivos feministas em estudos sonoros no Brasil. *Escena. Revista de las Artes*, San José, v. 78, n. 1, p. 98-124, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561160416014>. Acesso em: 20 Março. 2026.



NEIVA, T. M. Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista. 2018. 421 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

_____, NOGUEIRA, Isabel. As mulheres criadoras de som/música e suas atuações no ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora. Em Anais Eletrônico do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 e 13o Women's World Congress. Florianópolis, 2017.

PIEKUT, B. *Experimentalism otherwise: the New York avant-garde and its limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.

PINAGÉ, Marco Aurélio. *Música experimental no Nordeste: iniciativas, dispositivos tecnológicos e processos criativos*. 2024. 217 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024.

