

Que música é essa? Reflexões sobre o trabalho de campo com grupos experimentais

What music is this? Reflections on fieldwork with experimental groups

Maria Fantinato Géo de Siqueira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Av. Pasteur, 250, Urca, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
mariafantinato@yahoo.com.br

Resumo. Este artigo é fruto de uma pesquisa que teve como objetivo investigar, a partir do método etnográfico, a improvisação ao vivo praticada por bandas experimentais na cidade do Rio de Janeiro. Pretende expor o que condicionou a escolha pelo referido método como caminho e as conseqüências dessa opção. Expõe as especificidades do contexto da pesquisa, os desafios encontrados ao longo de seu empreendimento, assim como as transformações ocorridas ao longo de seu desenvolvimento, com base nas experiências vividas no campo. Relaciona, assim, reflexões metodológicas com o aparecimento de categorias cruciais para a realização da investigação.

Palavras-chave: experimental, improvisação (música), etnografia, comunicação.

Abstract. This article is based on a research that aimed to investigate, through the ethnographic method, live improvisation practices of experimental bands that had been performing in the city of Rio de Janeiro from 2010 to 2012. It seeks to expose what determined the choice for the ethnographic approach and the consequences of that decision. It reveals the peculiarities of the research context, the challenges encountered throughout its enterprise, as well as the changes that occurred in its scope along the development of the fieldwork. By doing so, the article relates methodological issues with the emergence of analytical categories that were important for the realization of research.

Key words: experimental, improvisation (music), ethnography, communication.

Sobre a reflexão póstuma: o campo por uma perspectiva metodológica

Quem está familiarizado com a prática de investigação em ciências humanas sabe que, ao contrário da opinião comum, a reflexão sobre o método muitas vezes não precede, mas vem depois da prática. (Agamben, 2009, p.7)

Este texto gira em torno de uma pesquisa de mestrado realizada ao lado de bandas experimentais atuantes na cidade do Rio de Janeiro e que tinha como objetivo inicial compreender a prática de improvisação musical. Durante

o período total da pesquisa – de 2010 a 2012 – recortou-se três grupos centrais a serem estudados: Rabotnik, Duplexx e Chinese Cookie Poets. Tratava-se de bandas que lidavam com a improvisação ao vivo, oscilando entre modalidades diferentes de trazer isso aos shows e partilhado um quase sempre restrito número de ouvintes que se reunia grande parte das vezes em um pequeno espaço em Botafogo, Zona Sul da cidade.

A improvisação musical pensada como um modo de criação ao vivo, na diversidade de sua aparição nas propostas dos três grupos – improvisação a partir de temas, a partir de sim-

ples passagens de som¹, a partir de estrutura prévia, trabalhada com convidados novos, feita somente entre um grupo de conhecidos, regida, não regida – seria o objeto central da pesquisa. E compreendê-la nesse contexto diverso não haveria de ser tarefa imediata. A etnografia foi o método utilizado para colaborar para a resolução do problema: a partir de um ano de observação e gradual imersão no contexto dos shows e da interação desses músicos, assim como da realização de entrevistas, investigou-se o que essa forma de criar poderia colocar em jogo. Ao longo desse processo surgiram novas categorias para pensar a improvisação. Entre elas, a própria denominação “experimental”, que passaria a ser assumida como possível “rótulo” para os trabalhos musicais acompanhados.

Este artigo é fruto da reflexão metodológica sobre esse trabalho já finalizado, e visa expor um traçado que vai dos primeiros contatos com os grupos musicais estudados ao encontro de uma questão central que permearia a investigação. Concordando com a afirmação de Agamben, faz-se dessa reflexão póstuma apresentada um pensar metodológico sobre o próprio processo da pesquisa. E tratando-se de um trabalho fundado na pesquisa etnográfica, leva-se em conta que “a participação do etnógrafo naquilo que investiga produz conhecimento, faz avançar a investigação” (Caiafa, 2007, p. 137). Ou seja, será a partir de uma narração das experiências da pesquisadora, permeadas pelos movimentos de entrada no campo, descobertas, conflitos e perguntas contados na primeira pessoa, que serão apresentadas as reflexões sobre a improvisação musical estudada. O relato descritivo torna-se, assim, imperativo, posto que o objetivo final do texto é permitir ao leitor que compartilhe das indagações centrais da pesquisa enquanto problemas gestados no campo.

“Por que isto aqui e agora?”: do estranhamento ao projeto

Primeiramente um local, alguns instrumentos incomuns, outros nem tanto, e barulhos.

A curiosidade e a busca por alternativas de entretenimento no Rio de Janeiro levaram-me a frequentar com alguma regularidade shows em uma sala escura da hoje extinta boate carioca Pista 3, localizada em Botafogo, Zona Sul da cidade. Nesse lugar reuniam-se músicos de uma banda intitulada Rabotnik. Eles tocavam instrumentos comuns a qualquer banda de *rock* - bateria, guitarra, baixo – acompanhados de um sintetizador e, a cada apresentação, músicos diferentes que traziam consigo instrumentos variados: desde os mais tradicionais, como uma segunda guitarra, instrumentos de sopro ou outro baixo até aparentes invenções como uma lixeira de cordas.

Ao perceber que essas apresentações, divulgadas como “livre improvisação musical”, soavam diferente de outras mais comumente observadas na cidade – o samba, o funk, o choro, o *rock*, a MPB – e ao notar a semelhança com um trabalho de improvisação intitulado Vamos Estar Fazendo que também já havia assistido, assumi temporariamente que poderia estar presenciando algo novo na cena musical carioca de então. Aqueles músicos pareciam propor algo diferente: uma improvisação ao vivo, sem fins definidos, não precisamente ligada à movimentação de jazz da cidade², ao mesmo tempo em que também não atrelada a algumas estruturas mais convencionais na música brasileira como, por exemplo, a forma canção³. Inspirada pela leitura de “O que é o contemporâneo” de Giorgio Agamben (2009), estranhei aquilo que via e ouvia e basicamente me perguntei: sendo isto novidade ou não, por que isto aqui e agora? Passei então a acompanhar os shows desse grupo, que continuou tocando durante grande parte do ano de 2010 na Pista 3, assim como a observar os shows da dupla Pedro Sá e Domenico, músicos do projeto Vamos Estar Fazendo⁴. E foi assim que, carregando esse estranhamento, comecei a dar os primeiros passos do que viria a se tornar um projeto de pesquisa.

Continuando a investigação inicial, a partir de fins de 2010 passei a buscar outros grupos

¹ “Passar o som” é um procedimento muito comum no meio musical. É um momento de preparação para os shows, em que os músicos e/ou técnicos por eles contratados testam os equipamentos e instrumentos que vão ser utilizados na apresentação, regulam alguns parâmetros de som e buscam afinar os instrumentos com a acústica do espaço.

² Movimentação que por não ser o foco de meu estudo desconheço com profundidade. Poderia, contudo, apontar um dos espaços que recebe shows de Jazz no Rio de Janeiro: o TribOz, localizado na Lapa, Zona Central da cidade.

³ Agradeço ao professor da ECO/UFRJ, Afonso Figueiredo, cujos comentários me alertaram a respeito da fuga da forma canção na música do grupo Rabotnik.

⁴ Pedro Sá e Domenico Lancellotti são dois músicos cariocas que tocam juntos desde os 20 anos. Hoje, entre muitos projetos que desenvolvem em paralelo como instrumentistas, compositores ou produtores musicais, também tocam juntos no “Vamos Estar Fazendo” – uma iniciativa criada em 2009 e calcada no improviso. Nesse projeto, cada vez que se propõem a fazer uma apresentação musical simplesmente chegam ao local, montam seus equipamentos – Pedro sua guitarra com inúmeros pedais que produzem efeitos os mais variados; Domenico sua bateria e às vezes um microfone para a voz – e tocam. Segundo um dos próprios músicos, esse improviso musical que fazem costuma seguir um tom e uma estrutura rítmica.

musicais que improvisavam com proposta similar na cidade. Para averiguar se haveria uma movimentação musical com foco na improvisação acontecendo de forma mais ampla, pesquisei na internet se existiam outros grupos atuando no Rio de Janeiro. Encontrei alguns nomes, como BIU e Cuias Chinesas. Esses projetos, assim como grande parte do pouco que havia na cidade voltado para a improvisação na modalidade específica que começava a me interessar, mostraram-se atrelados ao Plano B: pequena loja de discos na Lapa que abria espaço para shows “fora do circuito” sextas e sábados. Descobri a existência de um festival, organizado pelos donos dessa loja, intitulado Outro Rio, que tinha a proposta de apresentar trabalhos de música “experimental” e improvisação anualmente. Todavia, apesar do exercício de busca, e do interesse especial que tudo aquilo me despertava, continuando a pesquisa comecei a notar que os tão esperados shows não aconteciam com a frequência que desejava. Assim, entre a dúvida sobre a pertinência de uma pesquisa sobre práticas musicais cuja dinâmica de circulação ainda não compreendia e a confusão que era parte dos primeiros passos da investigação, surgiu a necessidade de definir com mais clareza alguns pontos: se aquilo podia ser um objeto de pesquisa, que objeto seria aquele, e que escolhas metodológicas me apoiariam nesse caminho.

Primeiros riscos: escolhas e recortes.

A improvisação apresentava-se em shows musicais estranhos e fascinantes cujo sentido não compreendia. Havia de fato alguma pertinência e consistência como “objeto de pesquisa” ali? Veio a urgência de definir com clareza qual seria minha aproximação metodológica a essas práticas que ainda percebia de modo disperso. Desse modo também seria possível recortá-las com mais precisão.

Ainda que sem as ferramentas para delimitar com clareza que espécie de música ou gênero musical seria esse onde se localizavam as práticas de improvisação que me instigavam, intuía que era naquele universo, que devia investigá-las. Não nas apresentações de Jazz, onde há tradição com tal exercício; tampouco nas rodas de choro – música que, “em graus variados”, sempre se valeu da improvisação (Valente, 2010) – mas ali, naquele contexto, aparentemente relacionado à loja de discos Plano B Lapa, e ainda mais ligado a um novo espaço que havia acabado de conhecer na ci-

dade: um estúdio em Botafogo de nome Audio Rebel. Ali resolvi assumir um risco e apostar que aí estaria meu objeto.

A pergunta inicial que movia a investigação marcava o trabalho de inspiração etnográfica como caminho: Por que essas práticas de improvisação ao vivo aqui e agora? Uma boa forma de buscar a resposta a essa pergunta seria estar presente nas experiências de criação e fruição das músicas. Com a etnografia poderia lidar com as incertezas e trânsitos do mundo dinâmico no qual se dava a improvisação, colocando-me ali também como corpo dos acontecimentos que observava. Assim, passei a levar em conta minha atuação nos poucos espaços em que essas práticas musicais se apresentavam. Por residir no Rio de Janeiro, me concentrei nas manifestações ocorrendo na cidade que poderia acompanhar com maior proximidade e ao vivo. Deste modo poderia também conversar com os músicos e as pessoas que acompanhavam seus shows, antes e depois dos mesmos.

Eram poucos grupos atuantes, me começava a parecer, e por esse motivo tinha tanta dificuldade de descobrir shows com maior frequência. Grupos que, ainda que não pudessem rotular com clareza, sabia que transitavam num território mais estranho aos meus ouvidos. Mesmo que por vezes lembrassem o *rock*, ou trabalhassem elementos da música eletrônica, atuavam numa dinâmica mais híbrida e difícil de determinar por um nome ou estilo. Passei a querer entender que música era aquela que estava sendo feita e as razões de sua existência: porque aqueles músicos, que gradualmente mostravam-se ligados a uma mesma movimentação da cidade, praticavam a improvisação e o que era improvisar para eles.

Tomada de posição: primeiros contatos

[...] cada pesquisador deve buscar suas trilhas próprias a partir do repertório de mapas possíveis (Velho in Velho e Kushmir, 2003, p.18)

Decidida a abordagem metodológica fui, em setembro de 2011, oficialmente a campo. Isso queria dizer que me apresentaria aos músicos como pesquisadora e buscaria outras formas de interagir com estes que fossem para além da simples presença em seus shows como público. Procuraria acompanhar de perto as bandas, os shows e as dinâmicas de interação entre os músicos assim como dos músicos com

os ouvintes. Compreender a prática de improvisação aí seria também entender qual era o sentido dela ser feita diante de um público: a dimensão de performance da mesma, entendida como uma “autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores” (Carlson, 2010, p. 221). Levaria também um caderno, onde poderia assinalar minhas observações. E me depararia com novos desafios e dificuldades.

Sabia por onde começar: o grupo que havia visto no dia que incitou a pesquisa como um todo, Rabotnik, ia realizar um show na semana seguinte no estúdio que já notava centralizar algumas apresentações de caráter similar, localizado na Zona Sul da cidade: Audio Rebel. Esse show contaria com a participação da dupla Pedro e Domenico, do projeto Vamos estar Fazendo, cujas apresentações já havia acompanhado.

Como bem aponta Gilberto Velho, “o pesquisador brasileiro, geralmente em sua própria cidade, vale de sua rede de relações previamente existente e anterior a investigação” (2003, p.1 2) e meu caso não haveria de ser diferente. Sendo assim, minha aproximação iniciou-se a partir de caminhos que poderia traçar com mais facilidade: telefonei para Pedro, único dos músicos do meio que já conhecia, perguntando se poderia assistir ao ensaio do show em que ele ia tocar com Rabotnik na casa em Botafogo. Com a autorização de Pedro - e indiretamente um dos integrantes do Rabotnik, com quem ele falou por telefone antes de confirmar que poderia ir - fui à passagem de som do show que aconteceria na casa em Botafogo. E assim iniciei a fase oficialmente de campo da pesquisa.

No primeiro dia de trabalho já pude notar algumas peculiaridades da movimentação no espaço. Ao chegar à Audio Rebel, perguntei na porta se os músicos já estavam lá, e a mulher sentada na cadeira da pequena loja da casa me respondeu que alguns sim e que poderia entrar para conferir, sem nem mesmo questionar quem eu era. Direcionei-me para a sala onde iria ocorrer o show, mas notei que Pedro não havia chegado. O esperei, portanto, sentada em um sofá, de onde avistei outros músicos de aparência familiar chegando. Mencionei brevemente a um deles que iria assistir os preparativos. Simpático ele respondeu: “ótimo!”. Quando Pedro chegou, me introduziu na sala junto com ele e assim que cumprimentou os músicos falou a todos de uma só vez: “Esta é minha amiga. Ela veio porque está pesquisando

do improvisação.” Os integrantes da banda deram um “oi” distante, e não esboçaram grandes reações. A exceção o baixista, que falou simpático: “então ela veio para o lugar certo!” e posteriormente veio me perguntar um pouco mais sobre minha pesquisa.

Desse modo se desenrolou aos poucos minha participação nos shows. Passei a frequentar todos os que podia – de Rabotnik outros grupos – onde a proposta lidava com a improvisação – notando que a maior parte deles acontecia em um evento às quintas feiras na Audio Rebel intitulado “Quintavant”. Fui gradualmente me inserindo e conseguindo dialogar com os músicos. Passei a fazer anotações detalhadas após cada evento do tipo que ia, e a acompanhar também outros trabalhos – não atrelados à improvisação – dos músicos que improvisavam no Quintavant.

Já na primeira metade do século XX, Malinowski deu-se conta em suas pesquisas que “ao permanecer por tempo suficiente com determinado grupo social, o pesquisador tem a oportunidade de observar comportamentos e eventos sociais que dificilmente seriam mencionados em entrevistas” (Malinowski 1984 in Taddei e Gamboggi, 2011 p. 3). Frequentar shows que não tratavam diretamente do improviso, mas nos quais sabia que encontraria os músicos no papel de ouvintes, proporcionava uma boa oportunidade para conversar informalmente com os mesmos e conhecê-los melhor. Assim, apesar de não me isolar em uma tribo por um determinado período, estando meu objeto no mesmo contexto social que eu, coloquei-me como parte daqueles acontecimentos e procurei acompanhar o que podia, de modo a observar detalhes, comportamentos, falas e gestos que iam para além do que seria possível notar a partir de uma simples entrevista. E tais observações também me ajudariam a mapear questões que viria a fazer aos músicos em entrevistas mais formais.

Abrir-se ao campo, pensar a cena

[...] é preciso estar disponível para a exposição à novidade, quer se a encontre muito longe ou na vizinhança. Trata-se de uma atitude que se constrói no trabalho de campo (Caiafa, 2007, p. 149)

A decisão por ir a campo foi um marco fundamental da pesquisa. Após ter passado por dificuldades buscando os locais onde os shows aconteciam, colocar-me oficialmente em campo possibilitou que em princípios de 2012

tivesse outro panorama. Ir a um show como pesquisadora, mesmo que ainda sem saber exatamente o quanto aquele show me interessaria por fim, e escutar o que aqueles ali presentes tinham a dizer sobre o que a princípio me instigava – práticas de improvisação –, foi crucial. Somente assim, aberta ao campo que aos poucos ia conhecendo, entenderia esse contexto no qual gradualmente me inseria. E somente desse modo conseguiria compreender melhor a maneira como o trânsito dos músicos cujo trabalho me interessava estava começando a se desenrolar no Rio.

Aos poucos perceberia que estava diante de algo mais amplo do que meros grupos isolados que improvisavam. Ainda que de modo escassamente divulgado e fragmentado, tratar-se-ia de uma “cena musical” particular que acompanhava: algo que era partilhado pelos seus integrantes, algo que estes demarcavam em dada medida o alcance (Janotti, 2011). Pensaria a cena aí como “configurada por práticas sociais, lógicas econômicas e vivências sensoriais de ocupação do espaço através dos processos de mediatização – que envolvem produção, consumo e circulação das expressões musicais” (Janotti, 2011, p. 12). E compreenderia, simultaneamente, que a minha demora pela descoberta da dinâmica de apresentação musical dos grupos nos anos anteriores havia se dado em função de uma peculiaridade dessa mesma cena então: algo ainda em princípios de formação e pouco divulgado. Somente acompanhando mais de perto, conversando com os músicos e aprendendo onde procurar saber sobre os shows poderia saber os locais certos aos quais ir. E somente assim também entenderia aos poucos para onde minhas indagações iniciais sobre a improvisação musical poderiam ser levadas.

O fato de haver um evento focado em música “experimental” e “avant-garde” – como

era definido o Quintavant por seus organizadores, que eram a um só tempo produtores e em grande parte músicos atuantes no mesmo cenário – passaria aos poucos a condição de variável central para a pesquisa. Fora alguns shows esporádicos no Oi futuro, Sergio Porto e alguns espaços que iria frequentar para acompanhar os músicos, notaria ser esse evento ainda jovem – criado em fins de 2010 e sediado na Audio Rebel e depois temporariamente em outro espaço no mesmo bairro – o que mais congregava os músicos que, nesta cena específica, centravam-se na improvisação. E por esse motivo, recortaria sua programação como foco central de minha investigação. O Plano B Lapa, espaço precursor dessa movimentação na cidade desde 2004, teria uma força incontestável, contudo seria no Quintavant que mais veria shows dos projetos que optei por acompanhar mais de perto.

Circulavam pelo Quintavant projetos diferentes. Entre alguns nomes: Dorgas, Sobre a Máquina, [dell.tree] e Insone. Contudo, com o desenrolar da pesquisa, escolheria acompanhar com mais atenção três bandas: Rabotnik, Duplexx e Chinese Cookie Poets⁵. Esse recorte seria feito em função de notar que, enquanto procedia com minha busca, os três eram os grupos em atividade na cidade que tinham um trabalho mais ancorado na improvisação ao vivo. Não somente isso, como o faziam inseridos nos mesmos espaços e interagiam uns com os outros, misturando-se eventualmente uns como convidados de outros.

O grupo Rabotnik saíra de um modo de composição fechada para adotar, em 2010, a “improvisação livre”, com convidados novos a cada show, e posteriormente formar dois quartetos com alguns convidados e a presença de Arto Lindsay⁶ na regência musical. Duplexx, dupla composta por já veteranos na cena do Rio que começou a ganhar espaço no Pla-

⁵ O trabalho da dupla “Vamos estar fazendo”, cujo um dos músicos conhecia e que facilitou uma primeira aproximação minha aos shows, curiosamente, custou a acontecer ao longo do ano. Os poucos shows que aconteceram não foram no circuito que começava a acompanhar, o que justificou o fato de ter ficado de lado a idéia de que fosse um dos projetos a me concentrar na pesquisa.

⁶ Músico americano que cresceu em Pernambuco, Brasil, e destacou-se no final dos anos 70, por integrar o movimento “underground” nova-iorquino, consagrado como “No Wave”. Integrante então da banda DNA, Arto tocava guitarra com escasso conhecimento musical, explorando os ruídos por ela produzidos e trabalhando também suas influências de música brasileira. DNA surgiu com a proposta de ser algo diferente do convencional: “Ai eu pensei: vou fazer a banda mais louca possível. Sabe?” conta Arto.

Nos anos 80, ainda em Manhattan, Arto tocou com os grupos The Lounge Lizards e The Golden Palominos, produziu discos para Laurie Anderson e David Byrne, e colaborou com John Zorn. Formou também uma dupla musical com o tecladista Peter Scherer, intitulada Ambitious Lovers, gravando discos incorporando elementos de “Brazilian, experimental, funk, R&B, and soul styles”, como define em seu site. No Brasil, produziu discos de diversos artistas, como Gal Costa, Caetano Veloso, Marisa Monte e Orquestra Contemporânea de Olinda. Mora hoje no Rio, onde continua trabalhando como produtor, músico e artista, e tem influenciado diretamente as bandas cariocas aqui estudadas.

no B, fazia uma música eletrônica e acústica, flertando com a livre improvisação. Chinese Cookie Poets era um trio de músicos que também derivava da tradição musical do Plano B e fazia um som onde “composições hermeticamente fechadas e improvisação” se conjugavam. Recortando esses projetos e levando em conta também outros personagens importantes no Quintavant, conseguiria pensar a improvisação partindo de abordagens musicais diversas e que ao mesmo tempo inseriam-se em um mesmo contexto musical.

Ao investir nas idas a shows assumidamente como parte do processo da pesquisa, notei que tudo passava a mostrar-se com mais clareza. Sobretudo porque investir ali significava não somente descoberta como também um alto grau de abertura a algo que deixava de ser uma interrogação abstrata em minha cabeça – por que a improvisação musical aqui e agora? – para desenvolver-se de modo dinâmico à minha frente - o que pode ser improvisação musical aqui e com que outras questões isso dialoga?. Contexto esse que demandava uma adaptação de meus ideais de “objeto” àquilo que ali se colocava diante de mim. Havia sim um fio condutor, uma prática musical que me instigava: improvisação. Contudo, muito mudaria. Muito tinha que mudar, pois se tratava de músicas, sons, trocas.

Por vezes aquela música que escutava parecia absolutamente fascinante, por vezes não sabia muito bem o que achar e carregava comigo certo desconforto, que buscava compreender posteriormente, enquanto tomava nota em meu caderno. Após o show de um dos músicos integrantes de um dos grupos que pesquisava, por exemplo, me indaguei a respeito da pertinência daquilo que pesquisava. O músico, ao lado de alguns convidados, ousava nas suas criações permitindo que aquilo que fizesse fosse até mesmo questionado como música, eu pensei. Barulhos, sons confusos, seria aquilo “qualquer coisa”?

Diante dessa hesitação, aos poucos, a simples questão inicial que me levava a buscar entender o que era improvisar ao vivo para aqueles músicos seria balanceada por outras: Será mesmo que esses grupos improvisam? O que mais fazem? Existe “livre improvisação”? Como se legitimam como músicos no contexto musical em que se inserem? Isto é mesmo música? Que música é essa? Ao mesmo tempo em que deixar-me levar por essas indagações parecia colocar em risco a própria legitimidade da pesquisa – colocava em xeque

aquilo que inicialmente clamei como objeto – fui perceber aos poucos que não havia de fato algo estático e fechado como um “objeto” diante de mim. Havia, sim, uma dinâmica que me propunha a acompanhar. Havia, sim, algo que era atravessado pela ideia de improvisação, mas que também dialogava com outras questões. E não poderia ignorar essas demandas que me batiam à porta.

Familiarização

O processo de imersão no universo de produção e criação desta música que pretendia entender melhor e sobre a qual oscilava inicialmente entre curiosidade, desconfiança e encantamento, se deu aos poucos. Isto porque, para além da confusão parte constituinte do processo de conhecimento, havia na minha conduta algo que devia elaborar melhor: aprender a lidar com a posição de pesquisadora em campo.

Inicialmente temia muito a confusão de meu papel com o de uma “groupie” ou uma “fã”, pois estava sempre “atrás” dos músicos, presente em muitos de seus shows, e com alguma frequência presenciava situações não oficialmente abertas ao público, como passagens de som e pausas para cerveja no bar. Principalmente na primeira fase de observação do campo – que foi de setembro de 2011 a fevereiro de 2012 – ainda não tinha tanta clareza das questões que surgiriam da pesquisa e me via, na maior parte dos shows, diante de um turbilhão de informações que tinha dificuldade de organizar e entender com clareza.

A princípio ficava em silêncio, somente observado, e só conversava com quem vinha diretamente falar comigo. Após um breve período de adaptação – indo a duas passagens de som e dois shows – mudei minha postura inicial, e comecei a procurar falar algo com os músicos: os cumprimentava, conversava um pouco com quem parecia mais aberto para dialogar, e falava brevemente sobre o fato de estar pesquisando. Após iniciar um contato ao vivo com os músicos e já ter me tornado um rosto relativamente conhecido, os fui adicionando no Facebook, rede social através da qual troquei mensagens pedindo para gentilmente me deixarem assistir as passagens de som e por onde posteriormente marquei boa parte das entrevistas. A empreitada foi inicialmente bem sucedida, no entanto devo admitir que por timidez pessoal custei um pouco a perceber o óbvio: tinha que me aproximar aos músicos

com mais propriedade. Se deixasse, grande parte deles era capaz de passar o som na minha frente com a banda, abrindo um sorriso simpático ao me ver ali, mas sem questionar minha presença. Afinal, como vim a perceber quando comecei a me apresentar mais oficialmente, eu poderia ser uma jornalista, uma produtora, ou alguém “da casa” onde estava acontecendo o show.

Cada músico lidou de uma forma com a ideia de alguém fazendo uma pesquisa sobre seu trabalho. Alguns se mostraram abertos desde o início, respondendo às minhas perguntas sobre poder ir para as passagens de som sempre com um “claro” e conversando comigo com naturalidade. Outros aparentavam ser mais fechados e pouco me olhavam, dificultando inicialmente uma aproximação maior, até mesmo para que explicitasse meus interesses de pesquisa. Outros ainda, após um primeiro contato, mostraram-se interessados e colaboraram bastante com a pesquisa. Não somente no sentido de serem eles próprios participantes no que estava acontecendo e me relatarem com naturalidade opiniões e detalhes sobre o que faziam, como por abrirem portas para um contato a ser feito com músicos do entorno.

Pouco a pouco enfrentando as pequenas dificuldades nas quais esbarrava, e deixando também esse processo de familiarização – daqueles que acompanhava, mas também meu – tomar seu tempo, fui gradualmente notando que minha posição de pesquisadora observando e frequentando sucessivos shows gerava reações diferentes nos músicos sendo observados. Indo para além de uma impressão inicial de desinteresse, passaria a sentir que alguns músicos ficavam curiosos com minha presença, apesar de muitos não virem me perguntar diretamente sobre o que estava fazendo. Eram impressões sutis, que foram se confirmando enquanto meu papel ali foi ficando mais claro.

Durante o processo de delimitação de um “campo” para a pesquisa, fui também me adaptando a um grau de informalidade que se mostrava presente no meio que pesquisava. O que por um lado facilitava um contato mais descontraído – podia conversar com os músicos enquanto tomávamos uma cerveja ou então entre outros amigos – também fez com que, em alguns casos, tivesse certa dificuldade para marcar entrevistas. Talvez em parte por uma resistência pessoal em perceber que deveria ser mais incisiva e deixar menos as coisas “fluírem” no que dizia respeito a meus objetivos mais definidos. Devia insistir, pegar

o telefone, e não somente tentar retornos pela rede social Facebook, por supor que seria um meio “menos invasivo” do que a insistência por telefone.

As entrevistas que fiz com os músicos dos três grupos e mais alguns personagens centrais no contexto – produtores, críticos, outros músicos – tiveram grande relevância para o trabalho analítico da pesquisa. Entretanto elas aconteceram em temporalidade diferente daquela em que estive presente acompanhando os shows. Isso porque optei por só marcá-las quando já tivesse um mínimo de contato estabelecido com os músicos. E apesar de para mim a entrevista ser apenas uma extensão de um trabalho que já vinha desenvolvendo, notei ao fazê-las mudanças na relação que supunha ter desenvolvido até então com as pessoas. Alguns que pareciam mais abertos ao vivo, em um contato informal, ao verem-se diante do gravador ficavam mais sérios e por vezes não entendiam minhas perguntas. Outros, com os quais custei a conseguir conversar informalmente ou até mesmo a marcar uma entrevista – parecendo por vezes querer fugir da situação de diálogo –, mostram-se surpreendentemente colaborativos, atentos e interessados. Fui posteriormente entender que sua aparente “fuga” era na verdade fruto de uma agenda não somente ocupada, como dotada de uma dose de imprevisibilidade. A vida daqueles músicos não cumpria necessariamente horários de trabalho convencionais: de repente eles poderiam ser chamados para um trabalho e ter que ensaiar todos os dias, ou poderiam ter que viajar para tocar como suplente em uma banda, no lugar do instrumentista oficial, entre alguns exemplos.

Encontrando um lugar

Seria uma ilusão de minha parte, portanto, entrar em campo como se eu [...] fosse a única peça estranha a um conjunto harmonioso e estabelecido. (Moura in Velho e Kushnir, 2003, p. 53)

Fui aos poucos ganhando alguma confiança dos músicos, que passaram a me cumprimentar com naturalidade, podendo assim conversar rapidamente sobre seus planos para os shows e saber mais sobre suas impressões sobre os mesmos quando terminados. Minha presença constante nos shows e o fato de ter iniciado a fase de entrevistas foi sedimentando mais a minha condição de pesquisadora naquele contexto. Um dos músicos chegou a

comentar comigo que ele e outro que também entrevistei haviam conversado sobre a entrevista que fiz. E, em alguns casos, eu mesma usei como recurso o fato de já ter entrevistado uns para solicitar a entrevista com outros e legitimar o meu lugar de pesquisa.

Estando em campo, e percebendo que estava não somente observando, mas participando no que observava, me perguntei: Qual é o meu papel aqui? Numa proposta reflexiva, inerente ao próprio trabalho pois, “[...] numa ciência em que o observador é da mesma natureza que seu objeto, o observador é ele próprio uma parte de sua observação” (Strauss, 2003, p. 25 *in* Alcure, 2007) me vi intimada a entender como estaria integrando aquela movimentação. E sendo essa composta por mais do que simples ocasiões de shows, mas uma rede de acontecimentos na qual fora o show existia a preparação para o mesmo, sua produção e sua divulgação na internet. Movimentação também na qual, fora os músicos, existiam seus instrumentos e equipamentos de som, o público, os amigos, os fãs, os blogueiros com sites alternativos de notícia e crítica musical e todos aqueles que colaboravam para que tudo acontecesse: divulgando, filmando e produzindo o Quintavant. Qual era, então, meu papel nesta rede onde, sobretudo, existia uma flexibilidade nos papéis: o público era também composto por amigos, que eram também divulgadores e até mesmo produtores do evento. Estaria eu, como pesquisadora, dando legitimidade a essas práticas por querer saber mais sobre elas e escutar o quê os músicos tinham a dizer? Por um lado percebi que sim. E essa percepção se tornou mais clara quando entrei na fase de entrevistas. Fui com certa frequência indagada, com um ar de curiosidade contente, sobre “porque resolvi pesquisar isso” e também escutei de alguns dos músicos frases como: “[...] o pessoal que faz de alguma forma que aconteçam esses shows: tanto eles [quintavant] quanto eu, quanto você também, que tá lá participando, sabe, tem ido e tal, pesquisando e tudo”.

Em algumas ocasiões, estando presente na passagem de som, os músicos também me perguntavam se o som estava bom de onde eu o escutava, se não estava “muito cheio”, “muito baixo” e etc. Acontecia também de alguns me

perguntarem o que achei do show, qual show havia achado melhor, ou o que havia notado de diferente entre um e outro show. E, num extremo da marcação do meu lugar como pesquisadora, houve uma demanda repleta de “porquês”⁷.

Como fui notar, eu de fato desempenhava papéis ali, que variavam de acordo com o momento. Podia estar na condição de pesquisadora que legitima, acompanhante assídua que pode opinar, simples observadora, entre outras. Percebendo meus múltiplos papéis, fui com o tempo naturalizando minha presença nos espaços que circulava e aprendendo a manter a atividade de observação e participação similar ao que Caiafa define como “uma atividade de simpatia” (2007): nem o distanciamento daquele que só julga, tampouco a proximidade excessiva que levaria a uma fusão com os outros, mas “uma forma especial de acompanhar”, “uma observação investigadora e afetiva, de quem tem algo a ver com o alvo de sua curiosidade” (2007, p. 157). Tinha de fato, e cada vez mais, algo a ver com aquilo que era alvo de minha curiosidade.

Juntando pedaços e transformando questões

Como já aponta Caiafa em dissertação onde narra a sua experiência com Punks no Rio de Janeiro nos anos 80, “[...] o campo é a oportunidade de [...] estudar um grupo a partir de uma experiência com ele, participar dos momentos de atualização de seu funcionamento.” (1985, p. 22-23) De fato o processo de imersão no trabalho etnográfico foi muito mais multifacetado do que teria a capacidade de descrever. Nessa experiência que se prolongou por cerca de um ano – variando em graus de aproximação aos grupos em questão – pude viver algumas “atualizações”. E essas não diziam somente respeito ao campo em si, mas também ao meu lugar naquele meio. As “atualizações” que se davam nos grupos, no evento e na dinâmica das relações, também provocavam, ao mesmo tempo em que eram fruto de, novos e diferentes olhares para o que ali existia.

Entre junho e julho de 2012 decidi me afastar temporariamente do que acompanhara até então para poder ater-me mais à escrita. Pas-

⁷ Como foi o caso de Arto Lindsay, por exemplo, que após um show solo seu na Quintavant me perguntou o que achei, e pediu para que explicasse o porquê de cada comentário que fazia. Quando disse: “não sei por que acho isso” ele retrucou: mas você vai escrever um livro sobre isso!

sada essa primeira fase de afastamento e reflexão, em agosto do mesmo ano voltei a alguns shows que aconteceriam ainda no final do mesmo mês e no seguinte, para observar com outros olhos aquilo que já havia feito um esforço primeiro de sintetizar em texto. Observando com mais atenção alguns elementos que sempre vira ali, estava com o olhar analítico mais aguçado, pois havia começado a buscar categorias para pensar aquele emaranhado de acontecimentos, discursos e questões no qual havia até então me envolvido.

O campo já havia trazido nova cara ao que primeiramente viera de uma aproximação ingênua e distanciada: já havia compreendido que não tinha como estudar a improvisação de modo deslocado e abstrato; já havia aceitado que tudo ia ser mais dinâmico do que imaginara. Ao colocar-me diante dos músicos, ao buscar acompanhar seus shows pela cidade, já havia também notado que restringiam sua movimentação a alguns espaços da mesma, que aquilo podia ser pensado como uma “cena”. Isso, em alguma medida, ia refazendo minha visão sobre o que pesquisava, ao mesmo tempo em que facilitava um recorte mais claro. Todavia, outras atualizações ainda estavam por vir.

A produção do afastamento no meio de 2012, o breve retorno aos espaços, e a simultânea realização de entrevistas, colaborou para esse processo de transformações em curso. Fez com que, a partir de um novo olhar e uma nova relação com o campo, aceitasse que havia uma questão que rondava aquilo tudo. Uma que ia para além da prática de improvisação musical – mesmo que depois me trouxesse de volta para ela –, e para além das perguntas que até então pensava a atravessar. Nesse momento, “atualizaria” minha percepção daquela cena, de modo a chegar a uma chave fundamental para a pesquisa. O fruto desse novo olhar se resumiria em uma palavra, que notaria ser inevitável durante uma das derradeiras entrevistas que fiz, mas que havia até então se repetido em diversas vozes no campo: aquela música, que desde o início pensei como improvisada, precisava, antes de tudo, ser pensada como “experimental”.

Experimental

Em setembro de 2012 optei por oficialmente me afastar do campo. Focando estritamente no trabalho de escrita e reflexão e debruçando-me sob o material já colhido

– entrevistas e relatos pessoais – continuei buscando entender o que era a prática de improvisação ao vivo para aqueles músicos que acompanhei, mas já ciente de que o tempo havia transformado isso em tarefa muito mais complexa do que almejava inicialmente. Havia um contexto mais amplo de “experimentações musicais” em jogo. Aquelas cenas, aquelas músicas, hesitavam em ter um nome, mas quando o tinham, esse era “experimental”. Mesmo que ainda fosse questionável escolher um só nome para aquela movimentação – nomes são sempre limitadores – isso teria um peso inegável no trabalho. Trazer a experimentação como questão implicava em mudanças importantes para a pesquisa: entender o que improvisar poderia representar sendo a improvisação uma prática experimental. Deveria captar como os diferentes sentidos que se dava ao confuso rótulo “experimental” e a disputas a respeito do mesmo se relacionavam com a música propriamente feita de modo improvisado.

Afinal, o que viria a ser algo experimental? Pode-se dizer que esse é um termo inconsistente, genérico demais ou talvez simplificador. Contudo, por mais que o evitasse, não podia simplesmente esquivar-me de sua existência. Sem nunca ter pronunciado a palavra, cheguei a ser apresentada entre as pessoas do campo como alguém “que pesquisa música experimental”. Já restrita à fase mais propriamente analítica da pesquisa, persistia nos registros essa figura. E não somente isso, como experimentar e improvisar se revelavam cada vez mais figuras que se confundiam no contexto estudado. “Então esse é meu lado experimental, é meu lado que tem a improvisação.”, diria um dos músicos em entrevista.

Na busca pela elucidação dessa confusão fui compreendendo partes. Entendi que “ser experimental” ali era também a não filiação a um gênero musical específico. Em termos dos subgêneros ou estilos musicais pelos quais transitavam, as músicas dos três grupos que acompanhei mais de perto não eram especificamente nenhum deles, mas flertavam por vezes com o instrumental *post-rock*, com o *rock*, o *krautrock*, o eletrônico, o eletroacústico, o *noise*, o *No Wave*, a improvisação europeia, o *jazz*, o *Free jazz*. Ser experimental era também uma forma de abrir-se a feitura musical: com mais ou menos preparo. É onde se inseria a prática de improvisação, mas não somente ela: a improvisação poderia ser vista como uma das condições de produção da música experimen-

tal ali, mas não a única. Ser experimental ali era trabalhar com ruídos, melodias e atonalismos⁸. Era acreditar criar. Era buscar a repetição com cautela: inovar era importante, mas não qualquer inovação. Era onde pessoas experimentavam trocas, espaços, sons, relações, ideias. Onde não somente transgrediam, mas também fixavam e reiteravam ideias. O ruído poderia ser menos transgressor do que uma melodia banal. Tudo dependeria do contexto. Tudo dependeria de para quem isso estava sendo tocado, em que tipo de espaço. Dependeria, sobretudo, daqueles que se reuniam para tocar.

De pistas no caderno de campo, iria aos poucos entendendo o que aquilo representava. Dos discursos, primeiramente um comentário de um ouvinte após um show ficaria marcado: “isto não é música”. Em seguida a frase proferida por um músico para mim em entrevista: “A música experimental é isso: quem diz se é ou não é música é quem está escutando”. Uma afirmação parecia contornar a outra: quem diz é quem escuta. E quem escuta pode dizer que não é música. O acontece quando há a possibilidade daquele que pertence à esfera de fruição da criação musical – o ouvinte – questionar aquilo que é feito com tanta propriedade, podendo até mesmo dizer se é ou não é música? Transportando esse problema trazido pelo “experimental”, poderia voltar a pensar o improviso por uma nova chave. A sensação que eu mesma já havia tido no contato com aquelas músicas – o desconforto que me havia feito questionar sua legitimidade como música – expandia sua força e colocava-se também no discurso de outros ouvintes: afinal o que é isso? É música?

E em uma espécie de resposta enigmática para essa questão, outro músico me afirmaria em entrevista: “no experimental vale tudo, só não vale qualquer coisa” Aproximava-me assim do problema central da pesquisa. Aqui se improvisa sendo experimental – me diria –: aqui se improvisa ao vivo, lidando com parâmetros muito mais flexíveis do que numa música tonal composta. Se aqui se é experimental

e ‘no experimental vale tudo, mas não vale qualquer coisa’ o que aqui seria improvisar e o que aqui seria qualquer coisa? Porque improvisar, nesse contexto experimental é fazer música e não qualquer coisa?

Essa seria a questão final a direcionar todo o trabalho. Questão que certamente não teria uma resposta simples e objetiva, mas que me permitiria finalmente pensar a respeito de tudo que havia visto, vivido, acompanhado, escutado e registrado; que me permitia, sobretudo, lidar com o modo como a improvisação havia emergido nos discursos do campo e na minha experiência ali. Permitia-me pensar o que aquelas improvisações, enquanto músicas criadas no momento do show, enquanto músicas feitas entre músicos e amigos, enquanto músicas que se expunham a um público, enquanto músicas que vinham vestidas na “performance” – num fazer e refazer de músicos e ouvintes – propunham, movimentavam, colocavam em jogo. Tudo parecia girar em torno do compartilhamento da mesma pergunta: afinal, isto é ou não é música?

O que fica do campo

Da curiosidade a respeito do improviso à escolha de grupos musicais específicos, inseridos em uma cena. Do encontro da cena aos estranhamentos com aquele som e encontro do seu nome: experimental. Do experimental à reconfiguração da prática de improvisação: ali ela deveria ser pensada como algo em relação com aquilo que “pode tudo, menos qualquer coisa”. Fazer música improvisada ou fazer qualquer coisa? Onde encontrar um modo de responder a essa pergunta nos dias atuais, em que muito já se rompeu em termos de códigos e convenções musicais? Somente a partir do discurso dos próprios músicos improvisadores, inseridos nesse experimental, cruzados com as impressões do campo, haveria um caminho para essa resposta.

Investigar os encaminhamentos dessa questão seria tarefa para um novo texto. Contudo

⁸ Práticas musicais que não se apóiam em um centro tonal. A música atonal é aquela que se diferencia da música tonal. A última, como bem descreve Wisnik: “produz a impressão de um movimento progressivo de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde [...] a tensão [...] se constrói buscando o horizonte de sua resolução” Ela “se funda sobre um movimento cadencial: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver no seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, desencadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal), mas na estrutura harmônica (vertical).” (Wisnik, 1989, p. 114)

espero ter conseguido aqui apresentar, mesmo que de modo sintético, o traçado que permitiu que da pesquisa etnográfica, da participação naquilo que investigava, fosse gerado algum conhecimento: o conhecimento de uma pergunta. Colocando em risco aquilo mesmo que antes pensava como objeto – a improvisação musical – pude entrar em contato com questionamentos que deslocavam a pesquisa para novas direções. O que inicialmente viria como desconforto trazido de um show, poderia futuramente ser relacionado ao comentário feito por um ouvinte e ao modo como os músicos definiam sua prática musical. Deixando que a experiência de arriscar-me junto com minhas questões fosse mais relevante do que uma conclusão final a qual poderia chegar com o trabalho, consegui, no momento em que optei por parar, obter uma pergunta central.

É certo que esse é um recorte: enquanto finalizava minha dissertação já notava, por divulgações esparsas no Facebook e restos de conversa que ouvia, que as coisas mudavam naquela cena musical. As questões, caso continuasse a pesquisa por mais tempo, talvez fossem outras. De todo modo, durando o tempo que durasse, se trataria sempre de um recorte: não se pesquisa sem aceitá-lo como fato. E hoje, da reflexão sobre o método realizada após a prática, fica um aprendizado da experiência etnográfica: o campo nos transforma. Ele exige isso de nós.

Referências

- AGAMBEN, G. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 96 p.
- AGAMBEN, G. 2009. *Signatura rerum: sobre el método*. Argentina, Adriana Hidalgo editora, 162 p.
- ALCURE, S. 2007. Adriana. "A zona da mata é rica de cana e brincadeira" *Uma etnografia do mamulengo*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 343 p.
- CAIAFA, J. 1985. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 148 p.
- CAIAFA, J. 2007. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 184 p.
- CARLSON, M. 2010. *Performance: uma introdução crítica*. MG, editora UFMG, 284 p.
- JANOTTI, JR. 2011. Jeder. "Are you experienced?" Experiência e mediatização nas cenas musicais. *In: Encontro da Compós*, XX, 2011, Porto Alegre, *Biblioteca da Compós*. Porto Alegre, UFRGS, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1604> Acesso em: 05/02/12
- MOURA, C. P. 2003. Vivendo entre muros: o sonho da aldeia. *In: G. VELHO; K. KUSHNIR, (Orgs). Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 43-54
- TADDEI, R.; GAMBOGGI, A.L. 2011. Etnografia, meio ambiente e comunicação ambiental. *Caderno Pedagógico*, 8(2):09-28.
- VALENTE, P.V. 2010. A improvisação no choro: História e reflexão. *DAPesquisa*, 7:272-283. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/7/files/2010/MUSICA-02Paula.pdf. Acesso em: 05/09/2013
- VELHO, G. 2003. O desafio da proximidade *In: G. VELHO; K. KUSHNIR, (Orgs). Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 11-19
- WISNIK, J.M. 1989. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 2ed. São Paulo, Companhia das Letras, 283 p.

Submetido: 11/09/2013
Aceito: 30/09/2013