

## GOLPES DE FACÃO: A RABECA E AS FORMAS DO FOGO

Bruno Trochmann<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio decorre de uma experiência de prática artística e consequente reflexão teórica, a partir do encontro e uso de um instrumento produzido por Nelson da Rabeca para improvisação livre. Para entender um pouco como se daria uma perspectiva que encara a prática popular como tendo um potencial experimental e improvisatório em si, de uma profundidade formal latente, comparamos diferentes visões sobre a relação entre a vanguarda e o popular que se desenvolveram no cenário cultural da vanguarda pós-Cage nos Estados Unidos, a partir de dois ensaios produzidos por artistas: “Witchcraft, Cyberonis and Folcloric Virtuosity” de Gordon Mumma e trechos de “The Meaning of my Avant-garde Hillbilly and Blues Musc” de Henry Flynt, a serem lidos de igual para igual frente ao objeto-pensamento que é a rabeca de Seu Nelson. Ao final, também traremos a discussão alguns elementos trazidos por Derek Bailey acerca do papel do instrumento-enquanto-aliado na improvisação, e dos potenciais do chamado “não-idiomático” como uma expressão de um impulso-desejo criativo que permeia tanto a improvisação como “fazer com próprias mãos” da cultura popular.

**Palavras-Chave:** Improvisação; Música Experimental; Nelson da Rabeca; Gordon Mumma; Henry Flynt

## MACHETAZO: THE RABECA AND THE SHAPES OF FIRE

**Abstract:** This essay stems from an experience of artistic practice and consequent theoretical reflection, from the encounter and use of an instrument produced by Nelson da Rabeca for free improvisation. To understand a little how a perspective that sees popular practice as having an experimental and improvisational potential in itself, of a latent formal depth, would be compared different views on the relationship between the avant-garde and the popular that developed in the cultural scene of the avant-garde post-Cage in the United States, based on two essays produced by artists: “Witchcraft, Cyberonis and Folcloric Virtuosity” by Gordon Mumma and excerpts from “The Meaning of my Avant-garde Hillbilly and Blues Musc” by Henry Flynt, to be read as equals in front of the object-thought that is Seu Nelson's fiddle. In the end, we will also discuss some elements brought by Derek Bailey about the role of the instrument-as-ally in improvisation, and the potential of the “non-idiomatic” call as an expression of a creative impulse-desire that permeates both improvisation and “do it with your own hands” of popular culture.

**Keywords:** Improvisation; Experimental Music; Nelson da Rabeca; Gordon Mumma; Henry Flynt

---

<sup>1</sup> Formado em Bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela UNICAMP em 2012. Em 2018 defendeu a tese “Drone, rock, revolução: teoria crítica e prática crítica a partir de Henry Flynt” no programa de mestrado em Linguagem, Mídia e Artes da PUC-Campinas sob orientação da Prof. Dra. Luísa Paraguai Donati. Atualmente cursa o programa de doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. Tato Taborda, onde aprofunda sua pesquisa acerca de improvisação, drone e a prática a partir do pensamento de artistas como Tony Conrad, Milford Graves e Min Tanaka.

Em suas notas de apresentação para o disco “Construtores de Sons” (Selo Sesc, 2019) , Marco Scarassati cita o título de um artigo de jornal de 1974 sobre Walter Smetak: “Viva Smetak, que como o povo, faz sua música com as mãos!”. A citação sobre o compositor/inventor suíço-brasileiro soa como um curto circuito entre a arte de vanguarda e a noção de cultura popular. Scarassati continua ao apresentar a luteria artesanal e popular e a luteria experimental como campos que dividem semelhante resistência aos processos industriais de construção. Aquilo que se dão os nomes de tradição popular e vanguarda artística dividindo o mesmo tipo de marginalidade frente a experiência do capital.

Olhar para um inventor experimental Smetak (formado plenamente dentro da dialética do cânone e anti-canone europeu) como parte de uma “prática cultural popular” ou mesmo “folclórica” em sua obra, apresenta uma reflexão inversa e complementar a figura extraordinária de Nelson da Rabeca e seus instrumentos como a manifestação do impulso de invenção e experimentação sonora, o desejo inerente de incendiar as formas.

Nelson dos Santos (1941-2022) era natural de Alagoas, estabelecendo sua prática na cidade de Marechal Deodoro pela maior parte de sua vida. Nelson da Rabeca, diferente de muitos outros construtores de rabeca, era autodidata e começa a desenvolver seus instrumentos aos 54 anos, depois de uma vida de trabalho na lavoura de cana-de-açúcar. Na sua narrativa, um dia voltando do corte de cana observou uma árvore de Mulungu, e decide pegar a madeira para fazer um instrumento como o que viu na televisão, um violino. Esse impulso interno de investigação do som e da forma permeia todo seu fazer.

Este ensaio parte de uma experiência muito pessoal, que se desenvolve a partir da minha prática artística e consequente reflexão teórica. Essa experiência é o encontro com uma das rabecas do Seu Nelson, que pude adquirir com seu amigo e parceiro, Thomas Rohrer. Havia decidido procurar uma rabeca para mim quando, meses antes, durante uma viagem pude tocar uma rabeca emprestada por uma amiga para uma improvisação (para evitar viajar com um violino, que era meu instrumento principal na época). O som e as qualidades físicas da rabeca me surpreenderam por quão adequados eram a minha prática: sons contínuos de cordas em alto volume, buscando por relações inesperadas entre tons e harmônicos, uma prática de ruído abrasivo, ressonante e

distorcido. As cordas de metal apresentavam harmônicos inesperados e aparentemente incontroláveis, e o corpo de madeira leve ressoava de maneira muito mais violenta que meu violino industrial. Os batimentos entre tons geravam ritmos inesperados, e as vezes em um mesmo arco o timbre variava, trazendo um tipo de movimento que vinha buscando com o uso de preparações e eletrônicos. A rabeca oferecia, generosamente, presentes inesperados.

Voltando ao Brasil juntei dinheiro e fui atrás de um instrumento, Thomas tinha algumas disponíveis para a venda e eu fui escolher uma pessoalmente, como ele mesmo sugeriu, era preciso tocar um pouco cada instrumento. Ao chegar ficou claro o quanto ele estava certo, embora todos instrumentos fossem feitos pelo Seu Nelson, variavam entre muito e radicalmente diferentes, e isso diz muito quando, conforme veremos mais a frente, a própria rabeca em si se caracteriza pela extrema variedade. Com esforço escolhi uma e pelos próximos meses pude conhecer o instrumento. A rabeca que escolhi tinha um acabamento especialmente rústico, mas ainda em um limiar sutil, e meu encontro com o instrumento foi marcado por uma série de descobertas provocadas pelo seu som. Conforme Thomas havia me relatado, as rabecas são feitas uma a uma e sua construção é guiada pelo som, o som é que define o caminho do construtor dentro de percursos novos e conhecidos. Isso ficou muito claro com a prática do instrumento. Suas particularidades de construção, material e sonoridade são guiadas pelo som, o som enquanto uma força física, material e direta. Em minha tese de mestrado, eu defendi o quanto a prática sonora que toma o som enquanto matéria é uma prática preche de possibilidades revolucionárias e emancipatórias no campo da cultura. A rabeca, portanto, se apresentou como uma manifestação física dessas possibilidades. Além disso, também se apresentou a catalisadora das reflexões a respeito de cultura popular e vanguarda artística, as relações entre culturas musicais autóctones e praticas experimentais, em especial a improvisação, que pretendo apresentar neste texto.

### **A rabeca é um objeto-multidão**

As discussões a respeito da origem do instrumento são diversas. A rabeca, enquanto termo, costuma ter sua origem disputada entre uma “ruralização” posterior do violino como conhecemos ou seu ancestral. Um bom apanhado desse debate, em

parte etimológico, pode ser encontrado na tese “As Rabecas Brasileiras na Obra de Mario de Andrade” (LINENBURG, Jorge. 2015). Existem instrumentos análogos a rabeca em outras culturas ameríndias no continente, nos Andes e entre os povos originários nos Estados Unidos, por exemplo. Talvez essa origem seja indiferente aqui. Ao longo dos estudos sobre a rabeca, uma das primeiras vitórias no reconhecimento do instrumento foi estabelecer o óbvio, de que uma rabeca não é um violino incompleto, um violino tosco, é um instrumento completo em si. Mesmo que o instrumento tenha se desenvolvido a partir da “ideia de um violino”, não é o mesmo que tentar de fato copiar um violino. Isso é importante não apenas porque tira o instrumento do papel de subalterno, mas também porque dá a noção de completude a um objeto que é de fato rústico, um instrumento que obedece a necessidades e objetivos que são outros daqueles da cultura da classe dominante (a cultura europeia de conservatório). A rabeca é mais que uma “ideia de um violino”, ao mesmo tempo que também é, ocupando um espaço híbrido e indiferente as classificações. Olhando com a atenção, a mera existência da rabeca em um contexto onde o acesso ao violino é tão fácil, o fato de que ela não ser substituída por aquele que foi talvez o instrumento mais adaptável a outras culturas musicais é realmente impressionante, e reforça sua singularidade heterogênea e experimental como ponto central do instrumento. Tanto a rabeca não é um violino inferior, que quando o violino é acessível, a troca não é efetuada. Não se pode dizer o mesmo de muitos outros instrumentos tradicionais, muitos deles de tradição milenar, pelo mundo.

Em seu livro, *The Violin – A Social History of the World’s Most Versatile Instrument*, o escritor David Schoenbaum (2013) argumenta que o poder dominante do violino é tão grande que em cerca de 100 anos praticamente substituiu o tradicional Sarangi em práticas musicais Indianas. Também cita a universalidade do violino, argumentando que ele é o único instrumento ocidental que conseguiu penetrar na cultura fechada do Irã, desempenhando nos dias de hoje papel cenário musical daquele país. De fato o violino está presente em todo o mundo, seja nas manifestações do Blue Grass norte-americano, ou nos grupos de Mariachi mexicanos, ou ainda desempenhando papel central no Tango argentino, ou ainda nas culturas populares europeias como a dos ciganos e romenos. No Brasil, de maneira geral o violino não substituiu a rabeca. Apesar de alguns rabequeiros utilizarem violinos, estes ainda são

exceções. No nosso país é muito forte a tradição de que o rabequeiro ainda é o artesão que não somente toca uma rabeça, mas também a constrói (Murphy, 1997 apud Bergmann, 2013 p. 0699)

A segunda vitória nos estudos da rabeça é a noção de que uma das características formais mais importantes da rabeça é a falta de um padrão fixo, a característica principal que une todas as rabeças pelo Brasil é a sua variedade de formas, materiais, afinações e modos de tocar. A rabeça é um instrumento heterogêneo, uno em sua variedade. A rabeça de Seu Nelson se sobressai nessa característica, o construtor partia de uma ideia básica, mas seus instrumentos podem possuir uma infinidade de diferentes modelos e ideias de rabeças, materiais e combinações inusitadas guiadas pela experimentação formal direta e prática.

A rabeça desafia alguns pressupostos ideológicos acerca da cultura popular que encontramos tanto no senso comum quanto na academia. O maior deles é a noção da cultura popular como um bloco monolítico e imóvel, uma cultura-tradição, transmitida de forma hierárquica e codificada e cuja renovação encontra grande resistência no meio. Isso é uma meia-verdade para as práticas culturais em geral e uma simplificação tosca quando se trata de um instrumento como a rabeça. Embora se tenha construtores que passam suas técnicas e ideias em um esquema de tradição oral, cada rabeça apresenta particularidades que quebram a possibilidade de estabelecer um sistema fixo “tradicional”. O filho de um construtor pode produzir um instrumento que diverge totalmente daquele de seu pai, e um mesmo construtor pode construir rabeças sem nenhum tipo de padrão ou formato definido dentro de sua própria prática. O instrumento se define pela sua variedade de formas e não pela forma em si.

A ideia de um pensamento popular, ou uma prática artística popular una, que se une por uma mesma tradição comunitária, não é o caso da cultura da rabeça. Passando os olhos rapidamente sobre qualquer tipo de catálogo de rabeças do Brasil, fica obvio que estamos tratando de abordagens individuais sobre esta cultura, estamos lidando com agentes de sua própria tradição. No livro “Rabeça, o som inesperado”, feito a partir da pesquisa de José Eduardo Gramani, é curioso como os construtores pesquisados são quase todos solitários em seu fazer, sem apoio nem mesmo de sua família quanto mais da comunidade. Vários narram como seus pais construíam rabeças, mas se recusaram a ensinar aos filhos pois seus pais não haviam os ensinados nada,

tiveram de aprender sozinhos e muitas vezes escondidos (Gramani, 2002). Nelson dos Santos é uma exceção no livro, que inventou sua própria forma de construir o instrumento, afinar e tocar, sem nunca ter tido nenhum contato com a prática anteriormente. As rabecas do Seu Nelson dos Santos escancaram essa característica um “agente de sua própria tradição” devido a sua inventividade e experimentalismo, de sua trajetória totalmente autodidata e suas técnicas e procedimentos que apontam para uma preocupação formal e material com a produção do instrumento que pode ser lida tranquilamente ao lado de práticas de experimentação sonoras radicais

Para entender um pouco como se daria uma perspectiva que encara a prática étnica/popular como um potencial experimental em si, de uma profundidade formal latente, gostaria de expor diferentes visões sobre a relação entre a vanguarda e o popular (alta e baixa cultura) que se desenvolveram no cenário cultural da vanguarda pós-Cage nos Estados Unidos, a partir de dois textos produzidos por artistas: “Witchcraft, Cybersonics and Folkloric Virtuosity” de Gordon Mumma e trechos de “The Meaning of my Avant-garde Hillibilly and Blues Musc” de Henry Flynt. A escolha desses textos se dá acima de tudo, por minha familiaridade com estes e interesse na obra de seus autores. Também pesa que são textos escritos por artistas, por agentes da prática da experimentação sonora, que devem ser lidos de igual para igual frente ao objeto-pensamento que é a rabeca de Seu Nelson. Ao final, também traremos a discussão alguns elementos trazidos por Derek Bailey acerca do papel do instrumento-enquanto-aliado na improvisação, a os potenciais do chamado “não-idiomático” como uma expressão de um impulso-desejo criativo que permeia a improvisação e “fazer com as mãos” popular.

### **A vanguarda como folclore – A reflexão de Gordon Mumma**

No texto “Witchcraft, Cybersonics and Folkloric Virtuosity” de 1975, Gordon Mumma apresenta uma série de práticas sonoras e processos artísticos que partilham o que ele chama de “cybersonics”, um uso “artesanal” de tecnologia e eletrônicos para prática musical. Estes artistas, (“musical individualists”) como Alvin Lucier, Pauline Oliveiros, Paul DeMarinis e o próprio Mumma, partilham não apenas o uso de eletrônicos, mas uma abordagem muito direta e individual da tecnologia. Mumma

chama a atenção para como os objetivos e abordagens destes artistas os obrigam a tomar as rédeas da invenção e criar/produzir sua própria tecnologia, se tornarem eles mesmos inventores e tomar parte em uma bricolagem “faça-você-mesmo” de construção tecnológica. O uso da tecnologia não é superficial, composicional ou computacional, estes aparatos são construídos como parte de uma interação prática entre a matéria sonora e o músico, estes artistas constroem *objetos sonoros*: poderíamos chamar de *novos instrumentos*. Neste sentido, estes artistas experimentais trabalham de forma muito semelhante à do músico popular/autoctone em sua cultura, construindo artesanalmente os instrumentos de sua prática, e informando esta prática de acordo com o que ele pode e consegue construir, e tendo de desenvolver suas próprias técnicas para tocar esses instrumentos.

O objetivo de Mumma no texto é contextualizar estes artistas em um terreno onde a vanguarda se aproxima do chamado “folclórico” e “étnico”, e culminado no conceito de “folcloric virtuosity” para descrever estas práticas. O virtuosismo aqui é a capacidade do indivíduo de desenvolver estas técnicas, explorar os potenciais desses objetos. Em suas descrições das práticas citadas, ele chama a atenção ao virtuosismo que estes artistas desenvolvem no uso de suas tecnologias sonoras, um virtuosismo que, por ser relativo a uma prática totalmente inédita (onde tanto a instrumentação como a ideia são novos), é exterior a tradição, é um virtuosismo que desenvolve pela prática e que não obedece a expectativas. Este virtuosismo pode ser também encontrado em práticas folclóricas, em outras culturas musicais não-ocidentais, assim como os elementos de manufatura artesanal da construção destas tecnologias. Mumma observa como, de certa forma, a grande diferença reside na natureza da tecnologia empregada.

Muito da arte folclórica não é menos inovadora em seu virtuosismo. Da mesma forma, o trabalho inovador e virtuoso que mencionei também é, em certo sentido, folclórico. Embora a tecnologia eletrônica seja a manifestação de uma sociedade altamente letrada, ela tem muitas características da arte não-letrada. Nada disso é produzido em massa, muito pouco é notado e é praticado principalmente por pessoas que o ensinam diretamente uns aos outros e o distribuem por meio de apresentações. (Mumma, 1975, p. 96)

Mumma identifica esta vanguarda específica como “folclórica” em seus procedimentos, em seus elementos processuais. Estes indivíduos produziram suas próprias culturas musicais em forma análoga a de culturas não-europeias, se afastando

a esfera institucional do chamado alto modernismo, mas sem descartar o impulso modernista de exploração formal. Esta colocação é muito interessante quando levamos em conta a forma como culturas não-ocidentais foram usadas como forma de renovar ou informar a vanguarda ocidental durante o século XX. Mais interessante é sua comparação de que alguns dos elementos formais explorados por estes artistas são análogos a elementos formais encontrados em outras culturas, e como estes elementos compartilham uma sonoridade quase idêntica, mesmo de origens tão distantes (a vanguarda mais moderna e a tradição mais ancestral):

Embora nem todos tenham igual acesso aos recursos eletrônicos, um recurso compartilhado por todos os povos é a voz humana. Existem muitos exemplos virtuosos de inovação vocal nas tradições folclóricas, como o estilo “sygyt” de canto dos tuvinianos na Ásia Central russa, no qual a cavidade oral ressoa os harmônicos acima de um tom fundamental sonoro. Uma variação interessante desse procedimento, praticada pelos povos Nivkh da Ásia, bem como pelos centro-africanos, é segurar uma corda curvada nos dentes para que os harmônicos possam ser acentuados pelas ressonâncias da boca. Para muitos ouvidos europeus, a música Nivkh soa “eletrônica”. Exemplos de procedimentos instrumentais-vocais híbridos podem ser encontrados em muitas partes não-letradas do mundo. Os aborígenes australianos praticam uma hábil técnica de respiração circular enquanto simultaneamente sopram e cantam no didgeridoo, um instrumento de madeira feito com um tronco onde insetos que comeram um túnel sinuoso através da medula da madeira. (Mumma, Gordon, p. 96)

Voltando a atenção para o som em si e a sonoridade como aspecto central, é possível encontrar uma forma dialética de escuta que possa ao menos em sua potencialidade relacionar o particular e o universal das práticas sonoras. Mumma estende esta reflexão para tecer uma crítica, expondo como que estas culturas também não desenvolvem o contrário (o uso de eletrônicos por exemplo), devido ao seu deficit colonial. Caso houvesse igualdade na distribuição dos meios e tecnologias, as culturas do terceiro mundo também teriam desenvolvido abordagens “cibersonicas” (como de fato aconteceu com a produção em massa de eletrônicos). A possibilidade de estabelecer práticas “folclóricas” dentro da vanguarda, e a visão de que estas “práticas folclóricas” podem ter um aspecto formal e não necessitar da reprodução ou cooptação de outras culturas em si, é muito interessante. A ideia de Mumma é que estes artistas que ele apresenta desenvolvem uma prática como que a folclórica, mas cujo contexto cultural se encerra no indivíduo, no sentido que o artista está “criando a própria cultura sonora”, se excluindo pela prática com continuum institucional da vanguarda



eurocêntrica. Esse aspecto e a ideia de que práticas sonoras étnicas e/ou populares podem possuir aspectos formais próximos a aqueles das vanguardas, é o que levaremos do texto de Mumma.

Sugeri que todo esse trabalho, embora de virtuosismo substancial, é basicamente folclórico. Essa pode parecer uma perspectiva pouco ortodoxa, mas possibilita várias considerações. Fica claro pelo nosso contato agora relativamente fácil com a música e a arte de outras culturas que todos podem ser virtuosos com os recursos a que têm acesso. Mas aqueles de nós das culturas tecnológicas ocidentais têm acesso a mais recursos do que os povos das culturas não alfabetizadas e do “terceiro mundo”. Esta distribuição desigual de recursos tem muitas causas e resultados, sendo o mais complexo o da exploração colonialista. O colonialismo faz parte da história há tanto tempo que suas origens são obscuras, suas vítimas se cansam de raiva e suas soluções são difíceis. Artistas performáticos podem ser uma influência positiva na correção dessas desigualdades, compartilhando seus virtuosismos únicos de pessoa para pessoa em todas as culturas. Os valores humanos e espirituais manifestados nas artes, particularmente nas artes folclóricas, são recursos universais que podem ajudar a superar o mal-estar com as diferenças culturais que permeia grande parte do mundo. (Mumma, Gordon, p 97)

Correndo o risco de aprofundar desnecessariamente uma crítica a este texto breve, é curioso como Mumma (que teve grande vivência e interesse na América do Sul, inclusive se engajando em questões política na Argentina e Chile) se dispõe a dizer que o “colonialismo tem feito parte de nossa história por tanto tempo que suas origens são obscuras, suas vítimas repletas de ódio e suas soluções são difíceis” (Mumma. 1975, p. 97). Pensar uma origem “obscura” do colonialismo é fechar os olhos ao papel do colonialismo no desenvolvimento do capitalismo e do imperialismo como o ápice de seu desenvolvimento. Para alguém que viva de fato em um contexto de terceiro mundo, em uma economia subalterna colonial, a ideia de que os “valores humanos e espirituais manifestados nas artes, particularmente nas artes folclóricas, são recursos universais que podem ajudar a superar o desconforto com diferenças culturais que permeia grande parte do mundo.” (Mumma, 1975, p. 97) é um pouco ingênuo. “Superar o desconforto” soa especialmente estranho para quem conhece a realidade colonial, e a ideia de que o racismo e elitismo que são base do projeto colonial poderiam ser afetados pelo

compartilhar de um “recurso artístico universal” é basicamente ignorar o que o projeto colonial representa enquanto realidade material. Não é a toa, talvez, que todos os exemplos de arte folclórica dados por Mumma (apesar de interessantes), vem de fora do contexto histórico e social no qual ele mesmo está inserido. Não existe folclore nos Estados Unidos? Não existem uma cultura subjugada em pleno movimento de direitos civis? Assim como Cage, Mumma neste texto também não parece olhar para música negra americana. Reforço que talvez essa seja uma crítica desnecessariamente pesada sobre um texto tão curto, e que não é representativo do pensamento de Mumma, mas acredito que é preciso apontar como que esta visão essencialmente liberal a respeito dos processos de dominação colonial eram (e são) comuns no meio da vanguarda americana. Esse tipo de flacidez ideológica não tem lugar dentro do pensamento de Henry Flynt.

### **O folclore como vanguarda – A posição de Henry Flynt**

Henry Flynt desenvolverá uma crítica progressiva a vanguarda a partir de sua experiência dentro da cena pós-Cage galvanizada em torno de La Monte Young em Nova Iorque, gradualmente intensificando um antagonismo as estruturas intelectuais, sociais e, por fim, ideológicas da arte institucional. Até recentemente, Flynt havia sido relegado a uma nota de rodapé da história do minimalismo e do Fluxus, onde ficou famoso pelos seus mal entendidos protestos ao lado de Tony Conrad, Jack Smith e Walter de Maria, contra o que ele chamou de "Cultura Séria": as forças culturais e sociais que definiam os limites entre alta e baixa cultura. Sua crítica profunda ao elitismo, racismo e visões eurocêntricas de Cage, Stockhausen e as incoerências discursivas da vanguarda o aproximaram progressivamente do pensamento revolucionário, e ele se tornou membro do Workers World Party por diversos anos, um partido marxista-leninista sectário e radical, onde viria a desenvolver uma abordagem única sobre os problemas políticos e estéticos que enfrentava nos anos 60 pós-Cage. É dentro desta perspectiva radical alinhada com as lutas anticoloniais e o movimento pelos direitos civis que Flynt abandonará toda sua produção de vanguarda anterior e buscar uma prática sonora que se desenvolva a partir de uma cultura musical não-ocidental, como o rock negro, o blues

e a música hillibilly. É sobre esta prática que Flynt escreve em “The Meaning of my Avant-Garde Blues and Hillibilly Music”.

A relação de Flynt com a música étnica/autóctone se estabelece de uma forma aparentemente inusitada e anti-intuitiva. Flynt apresenta a posição de que a música não-ocidental, étnica é por si só mais avançada formalmente que qualquer obra artística da burguesia ocidental, incluindo a vanguarda. Isso é discutido de em seus textos “Concept Art” (1963) e “Art or Brend?” (1965) mas toma contornos políticos mais claros no seu panfleto publicado em parceria com Georges Maciunas “Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture!” (1965), onde os dois mais radicais pensadores políticos da arte experimental de Nova Iorque nos anos 60 sequestram a autoridade de líderes do partido para tecer uma série de proposições para uma cultura revolucionária.

Neste panfleto, dentro do item dedicado a música, Flynt apresenta um argumento que só terá semelhantes nos anos da Revolução Cultural. Ele sugere que a política oficial da militância comunista para a cultura deveria ser o abandono de toda forma cultural eurocêntrica e a adoção das formas de expressão das culturas oprimidas pelo colonialismo e imperialismo. No contexto específico dos EUA ele aponta essa cultura como a cultura afro-americana, que ele chama de “street-negro music”, a música negra urbana, abarcando o jazz, o blues e o rock, na época considerado o mais baixo substrato de cultura popular. Flynt propõe esta atitude cultural como uma forma de apoio a resistência anticolonial do povo negro nos Estados Unidos. Artistas brancos deveriam cessar toda sua produção e se dedicar a propagação da cultura dos povos oprimidos. A “street-negro music’ era superior tanto a música popular branca, como a vanguarda e toda música de concerto.

No entanto, Flynt irá desenvolver uma nova abordagem para com a música étnica para poder explorar a linguagem e significado cultural que ele tanto respeita de forma que não neutralize sua potência política por um atravessamento colonialista. Em um verdadeiro movimento de praxis, Flynt vai desenvolver essa abordagem em sua própria prática musical.

A música afro-americana era constantemente renovada, enquanto que na música indiana aprimorar a música pela inovação era menos urgente. Quando você se interessa por música indiana, você quer estudar com os professores mais antigos, que cantam no estilo mais antigo, porque esta é a mais alta qualidade musical... Enquanto

que os afro-americanos vem estando em uma situação onde é necessário e valioso se manter renovando a música. E para mim, este era absolutamente o melhor modelo para manter a música étnica viva- em outras palavras, como a fazer nova sem se vender (Flynt apud Chen, 2008)

O que Flynt propõe é uma inversão do movimento colonialista da arte euro-ocidental. Enquanto até então a arte do dominante havia buscado nas culturas não-européias inspiração e elementos para lidar com o esgotamento de forma e conteúdo, agora as práticas culturais dos povos oprimidos deveriam se apropriar das técnicas, tecnologias e procedimentos formais da vanguarda e da música experimental para se desenvolverem dentro de sua própria linguagem. É uma tomada dos meios de produção da investigação formal. Flynt aponta como precedentes o free jazz de Ornette Coleman e John Coltrane, que haviam pela prática e experimentação avançado as formas de sua música sem para isso destruir sua linguagem: por mais radicais que fossem, não deixavam de ser jazz mesmo a ouvidos leigos, de possuir características que inseriam a música dentro de um contexto maior de comunidade, cultura e história. Outro precedente seriam as tradições musicais da Índia, que ele pode observar de perto em sua convivência com o mestre de dhuprad Pandit Prah Nath, que apontava não apenas para a possibilidade, mas demonstrava o quão refinada e avançado poderia ser o desenvolvimento formal de uma cultura sonora não-ocidental, se livre das amarras do elitismo e colonialismo cultural. O refinamento proposto por Pandit Prah Nath evidenciava um potencial infinito e possível fora dos dogmas de progresso do alto modernismo, o potencial de uma expressão cultural livre dos efeitos da opressão colonial.

Flynt é direto: enquanto a vanguarda clama ter como objetivo a superação do sistema de arte e tradição em que estava inserida, a música negra de fato o havia feito, na prática esta superação.

Você tem uma situação histórica única – dos afro-americanos nos Estados Unidos – onde eles adentraram a sociedade no ponto mais baixo da escala social. E eles criaram – não sei como chamar – uma cultura nacional ou uma cultura nacional em exílio nos pés desta escala social, uma cultura que é muito rica, quero dizer, é uma linguagem musical completa. Completa originalidade, quero dizer, todo instrumento que eles se apropriavam, o piano, a guitarra, eles transformaram em um instrumento totalmente novo. (...) Outra coisa única sobre a [música] afro-americana era que, sociologicamente, era uma

linguagem “outsider” - não tinha normas acadêmicas (FLYNT apud CHEN, 2008)

Na sua práxis, estes dois precedentes, a música afro-americana e a tradição clássica indiana, indicavam como desenvolver formalmente culturas musicais não-ocidentais sem que estas abandonassem sua linguagem e elementos culturais e comunitários, contornando a abordagem modernista universalizante. O projeto de Flynt é um projeto de emancipação anticolonial na cultura, uma ferramenta para o desenvolvimento das forças criativas dos povos para a libertação e superação dos modelos ideológicos euro ocidentais que permeiam a prática artística e o sistema econômico que a sustenta. Além de derrubar as fronteiras entre alta e baixa cultura, Flynt propõe uma forma de desenvolver essa cultura chamada baixa para que ela possa de fato enfrentar a que era chamada de alta de igual para igual, e superá-la.

A questão de como alguém de fora de uma determinada cultura poderia desenvolver uma prática dentro de sua linguagem sem reproduzir mecanismos colonialistas é de grande importância, uma vez que a força original destas linguagens não-ocidentais é tão importante quanto seus elementos constitutivos formais. Flynt vai elaborar grande parte de sua prática artística a partir da música hillybilly do sul dos Estados Unidos, a música dos agricultores brancos empobrecidos. Uma vez que apesar de ter nascido na região, ele não se reconhece como parte dessa cultura, Flynt se propõe como um “constructo folclórico”, ou seja, ele apresenta a artificialidade de sua empreitada de forma a possibilitar que as suas descobertas e o desenvolvimento da “linguagem étnica” possam ser reivindicados por essa mesma cultura. É uma lógica de solidariedade e de engajamento aberto com esses conflitos culturais, sem panos quentes.

Flynt reconhece algo que é muito raro entre seus pares da chamada cena pós-Cage: a ameaça do colonialismo cultural pelos sistemas de arte e cultura no capitalismo, a maneira como a ideologia molda a validação e circulação da arte, e pensa em como seria possível emancipar essas culturas subjugadas e os povos oprimidos pelo imperialismo. Flynt faz um esforço em formular maneiras de manter estas culturas vivas frente a crescente alienação do capital e o stress social da vida em um contexto pós-industrial e urbano. Flynt não espera, simplesmente, que estas culturas musicais simplesmente resistam as forças de dominação, ele pensa em como desenvolver a força

das culturas para resistir e superar a dos dominadores, mesmo que apenas em um campo potencial.

O que há de inédito em Flynt, e que não é acompanhado por nenhum teórico da arte marxista que tenha notícia, é a sua elevação das expressões culturais dos povos subjugados não apenas ao mesmo patamar da vanguarda euro ocidental, mas para muito além. Flynt leva esta postura do marxismo revolucionário de forma inusitada em assumir estas questões no campo cultural pela perspectiva de um “fazedor”. Flynt propõe a renovação formal como uma forma de desenvolver as formas étnicas para que estas, inclusive, preservem sua integridade cultural e política no contexto dilacerante da sociedade capitalista, uma forma de resistir ao racismo estrutural, a pressão social e o elitismo cultural sem que isso significasse uma completa sujeição a indústria.

### **Mumma vs. Flynt**

Ambas as visões (de Mumma e de Flynt) lidam com os problemas apresentados no cenário pós-Cage. A quebra dos paradigmas composicionais proposta por Cage e seu desenvolvimento posterior em proposições ainda mais abstratas e filosóficas no grupo FLUXUS e por La Monte Young e o próprio impacto do desenvolvimento radical do jazz encerravam a partitura como um registro definitivo de uma obra fechada e com colocavam em questão a própria função do compositor. Sendo o próprio modernismo um projeto baseado na autoridade e singularidade do autor e na santidade da obra enquanto um objeto definitivo, este projeto entra em crise. Esta crise cria a oportunidade para que as barreiras entre o que seria a alta cultura e a baixa cultura se dissolvam e suas práticas se misturem. Nesse sentido, a única coisa que vai tentar impedir essa dissolução das hierarquias culturais é são sistemas de dominação da superestrutura, de classe e raça. De fato, são essas mesmas instituições que possibilitam que essas barreiras ainda existam hoje.

Nesse contexto, partir dos anos 60, se constrói socialmente uma nova abordagem sobre a prática experimental em música (e nas artes em geral), que dissolve as fronteiras entre o que chamamos de vanguarda e o popular. A experimentação de vanguarda começa a sair das universidades e academias e se encontra com a experimentação que já existia do lado de fora. Nisso temos o desenvolvimento de uma

prática experimental da música que pouco se difere das práticas populares, inclusive da forma como a música é construída. Formas de expressão experimentais e populares passam a compartilhar a centralidade da prática material sobre a estrutura composicional. Mais do que pensar na maneira como essa dissolução de barreiras se dá sobre os aspectos formais daquilo que é produzido, essa dissolução de barreiras se dá também nas formas sociais e organizacionais do fazer artístico, as formas em que essa nova música radical circula e é elaborada. Um exemplo banal é a “tour” de experimentação eletrônica de John Cage e David Tudor que durante os anos 70 viajarão com seu equipamento de carro pelos Estados Unidos, se apresentando de forma não muito diferente que uma banda de hardcore nos anos 90. Não seria difícil pensar a improvisação livre, o drone, o noise, e punk como formas culturais urbanas e mundiais, que circulam em estruturas mais comunitárias que mercadológicas e compartilham elementos de linguagem e história comum.

Mumma aponta que os artistas de vanguarda tem trabalhado com sonoridades, práticas e elementos que existem em outras culturas ditas “folclóricas”, que estariam fora do projeto modernistas, ele propõe que esse experimentalismo talvez seja uma nova forma de música folclórica. Flynt, por outro lado, chama a atenção para o fato que estas culturas não-européias não são apenas exemplos folclóricos dessas sonoridades, práticas e elementos, elas possuem suas próprias formas de ruptura e renovação da tradição, e lidam com elementos conceituais dos quais a anti-tradição da vanguarda desconhece. Para além disso, expressões culturais como a afro-americana conseguem se apropriar das técnicas e tecnologias desenvolvidas pela indústria e a vanguarda sem comprometer sua integridade cultural. Enquanto que a vanguarda pós-Cage chegaria apenas neste momento a quebra da partitura e destituição da autoridade do compositor, estas outras culturas já estão lidando com isso a anos. Ao conceito de improvisação, por exemplo, chega vanguarda chega algumas centenas de anos atrasada. O fazer sonoro não é mais exclusividade do compositor, cercado de pautas, estruturas e cálculos. É possível explorar o som com um instrumento em mãos, dentro do som, no meio do som, o som correndo por dentro de si mesmo, explodindo entre os ouvidos de quem o produz. É possível, novamente, ouvir antes de tudo.

## A Golpes de Facão

A idealização da música ocidental (...) tem dois aspectos concretos. Em um, a música é idealizada em respeito ao intérprete de uma peça ou composição ideal – isto é, a performance pode ser pobre ou excelente, mas de toda forma é no melhor dos casos uma tentativa imperfeita de uma inatingível performance perfeita (...). O outro aspecto da idealização conjuga a música como uma atividade de escuta não-participatória para uma audiência constricta e humilhada, que cede ao performer profissional pela sua maior eficácia em abordar o ideal da música (Conrad, 2019, P.333)

A produção de instrumentos em massa no séc. XX, que ira internacionalizar instrumentos como o violino, acordeão, bandolim e a guitarra pelo escoamento colonial, tem seus aspectos democratizantes. No entanto, são democratizantes pelo aspecto da democratização da “profissão de intérprete” e não do engajamento democrático com o fazer. O intérprete profissional é justamente aquele para qual a comunidade delega a prática musical, como diz Tony Conrad acima, alguém que pode melhor aborda uma música idealizada, de uma tradição que chega de cima. Estes instrumentos devem então ser padronizados, para que a abordagem sobre esse ideal seja homogênea, e que a aproximação deste ideal possa ser percebida sem se preocupar com os aspectos mais materiais do instrumento. A rabeca, no entanto, é toda matéria, sua forma definida pela capacidade de produzir som, seja qual som seja. A rabeca pode ter um som mais agudo, grave, tenso, anasalado, rasgado e este é o som que a matéria prima e a forma permitem, o que se busca é tentar tornar mais intenso qualquer que seja o som do instrumento em questão. A heterogeneidade das rabecas afasta o instrumento de responder a um ideal sonoro, afinal, como pode uma multitude responder da mesma forma a uma ideia? A rabeca, pela sua materialidade, obriga que toda ideia sejam submetidas as condições materiais, e que dentro destas condições materiais seja desenvolvida. A rabeca obriga que tudo se elabore pela prática a partir da experiência sensível, não basta saber é preciso ouvir.

O instrumento não é apenas uma ferramenta, mas um aliado. Não é apenas um meio para um fim; é uma fonte de material, e a técnica para o improvisador é muitas vezes uma exploração dos recursos naturais do instrumento.”(Bailey apud. Lash. 2011)

A frase de Derek Bailey parece descrever plenamente, um instrumento como a rabeca de Seu Nelson. Não uma ferramenta, é um aliado. Uma ferramenta serve a um



propósito específico, um aliado te oferece recursos, te oferece talvez elementos que você não sabia que precisava. O processo de construção de uma rabeca como a minha, pelas mãos de Nelson da Rabeca, orienta exatamente esta abordagem, não é a construção de uma ferramenta. Orientado pelo som, ele está também entendendo aquilo que é oferecido pelos materiais que tem em mãos, é uma relação diferente daquela do simples uso dos materiais. Talvez seja por isso que, ao menos em minha experiência, o instrumento ressoe tanto para a improvisação. A sensação de que junto a este instrumento, mesmo em uma situação solo, não é como se estivesse em minha prática sozinho, se impõe de uma maneira que é difícil de ignorar. Como ferramenta, a rabeca talvez seja limitada. Mas enquanto uma aliada, é muito profunda em sua capacidade de oferecer a prática.

A rabeca do seu Nelson incorpora esse aspecto radical da cultura popular viva de maneira acima de tudo, material. Seu método de construção é prático e rápido, de acordo com o livro “Rabeca, o som inesperado” de José Eduardo Gramani:

Talvez pela falta de recursos e informações, e, sem dúvida, utilizando uma criatividade brilhante, o método utilizado por Seu Nelson consegue ser completamente eficiente em vários aspectos: é rápido (ele constrói a rabeca, contando todas as etapas desde o corte da madeira bruta, até os ajustes finais, em cerca de 5 dias), barato (pode ser feito com diversas madeiras disponíveis na região: jaqueira, imbaúba, mulingú, gameleira, praíba, frutapão, pau-mijão, para citar as mais utilizadas), resistente (contém poucas partes coladas) e principalmente, confere ao instrumento sonoridade brilhante e límpida, com uma personalidade notável (Gramani, 2002, p.71)

Com o corpo formado por duas peças, que são então escavadas formando dois cochos, sua construção é sempre comparada com a maneira de construção de instrumentos medievais de corda. Mas o medieval para aí, a construção incorpora qualquer material que o Seu Nelson ache necessário. A minha rabeca possui um cavalete feito de um plástico duro, de acordo com Thomas Rohrer, um para-choque de caminhão. Há rabecas feitas com cano de pvc, com um captador piezo soldado por ele mesmo. Em contraste com outros construtores, ele usa muitas madeiras diferentes, e por sua técnica de construção, pode usar madeiras muito mais duras. Toda decisão é orientada pela experimentação e seus resultados:

O posicionamento da alma ele faz procurando alcançar maior potência sonora e suavidade ao mesmo tempo. Não há lugar certo para a alma, depende das características de cada rabeca. Ele coloca a alma, toca um pouco, modifica a

posição, toca mais um pouco. Se for o caso, coloca a alma do outro lado do cavalete, até conseguir o som esperado (Gramani, 2002 p.70)

Aqui a relação com o violino volta a uma importância negativa quando comparamos a rabeca do Seu Nelson ao violino. Muitas rabecas brasileiras têm formatos próximos ao do violino, e muitos construtores usam técnicas análogas as dos luthiers clássicos. Mas a rabeca do Seu Nelson não, em suas várias variantes ela nunca se aproxima do violino (que ele chama de “rabeca de praça”) senão como ideia. O som resultante desses procedimentos tão particulares, motivados por uma agência tão criativa sobre a cultura, geram um som que não é apenas inesperado como radical em sua materialidade. Esse lugar ocupado pela rabeca de Seu Nelson é a de a prática do presente e uma intuição experimental que tateia pelo futuro.

Muito se discute a respeito da substituição, na música do nordeste, da rabeca pelo acordeão no século XX. O acordeão, assim como o bandolim e o violino por exemplo, é o que podemos chamar de um instrumento mundial. São instrumentos que podem ser encontrados em toda a extensão do mundo colonizado pelos estados europeus nos séculos 19 e 20, incorporado a culturas musicais diversas, mas geralmente colocados em serviço da linguagem musical local. Nesse sentido o acordeão é um instrumento que só poderia existir após a revolução industrial (é uma máquina complexa, que não pode ser fabricada facilmente com meios artesanais) e só poderia ter o alcance que teve em um contexto colonial. Como o piano, o acordeão também não pode ser adaptado a outros sistemas de afinação que não o temperado sem algum trabalho. Também como o piano, é um instrumento com um foco harmônico, na medida que permite a execução de acordes com ainda mais facilidade que o piano. Existe então no acordeão um nível de sofisticação na construção e materiais que o coloca nesse contexto industrial e um nível de propagação global que o coloca no contexto imperialista. Como sugere Flynt ao dizer dos negros americanos que “todo instrumento que apropriavam (...) transformavam em um instrumento totalmente novo” (CHEN, 2008), o acordeão tenha sido apropriado por inúmeras culturas não-europeias e posto a serviço de sua linguagem. O acordeão DEVE ser apropriado para ser utilizado por outra cultura. Ele sozinho, como o piano, é uma máquina de reprodução do ideal europeu de música, da teoria europeia estabelecida de música.

A rabeca, ao contrário, é um instrumento por definição artesanal e heterogêneo, quase uma relíquia pré-industrial que continua viva. Como outros elementos de uma cultura pré-capitalista, oferecem perspectivas que escapam ao domínio ideológico do capital. A rabeca aponta, pela sua variedade formal tão grande quanto a variedade daqueles que as constroem, para uma leitura das práticas culturais populares que não seja monolítica, que reconheça nas massas uma variedade infinita de agentes sem reduzir seus elementos sociais a um mero conjunto de indivíduos. A rabeca só existe se seu construtor é agente de sua própria cultura, representa o conjunto do que é único e potente. Acima de tudo, a rabeca só existe se seu construtor responde ao impulso de construir o instrumento. Esse impulso se apresenta com toda a força na fala de Nelson da Rabeca.

Eu cortava cana com esse facão. Agora eu faço a rabeca com ele. Tá curtinho, tá curtinho, mas ainda está bom. Foi encurtando porque eu fui fazendo a rabeca e ainda gasta mais do que cortando cana (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2011)

Se fosse cana crua eu voltava melado, todo cheio de pelo. E quando era queimada ainda era pior. Precisava tomar dois, três banhos para sair o carvão quando chegava em casa. Era um trabalho pesado. Eu não tenho saudades deste tempo não (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2011).

Eu vi uma pessoa tocando violino, então fui para o mato, tirei a madeira, fiz a rabeca. Eu trabalhava quatro dias no canavial, sábado e domingo ia pra praia do francês, o dinheiro que eu ganhava de meio dia até a faixa de duas horas, era mesmo que trabalhando cortando cana (Nelson da Rabeca apud Rossi, 2018).

Aparece sempre nos textos e falas de Derek Bailey o conceito de “impulso instrumental”, que ele cita a partir etnomusicólogo Curtis Sachs. Sachs insiste que existe uma diferença entre o “impulso instrumental” na música e o que seria um “impulso vocal”, a origem conceitual da música “cantada” e “tocada”. O impulso instrumental é físico, corporal, onde o movimento do corpo “mãos, punhos, todo o corpo” (SACHS, 1962) se conectam em um ato que não é apenas um meio para um fim musical, mas um fim em sí. Diferentemente da musical vocal, que tem uma intenção de comunicação, onde o movimento necessariamente precisa se subordinar a um objetivo. Claro que esse é um conceito redutor, e que se modifica constantemente quando visto na prática. Mas

se nos atermos a essa noção de um impulso que move todo o corpo, temos um campo interessante para pensar.

OS CONCEITOS ORIGINAIS de música vocal e instrumental são totalmente diferentes. O impulso instrumental não é a melodia no sentido "melodioso", mas um movimento ágil das mãos que parece estar sob o controle de um centro cerebral totalmente diferente daquele que inspira a melodia vocal. Ao todo, a música instrumental, com exceção da percussão rítmica rudimentar, é via de regra uma exibição floreada, rápida e brilhante de virtuosismo. (...) O movimento rápido não é apenas um meio para um fim musical, mas quase um fim em si mesmo, que sempre se conecta com os dedos, os pulsos e todo o corpo (Sachs, 1962)

Onde se inicia o impulso que leva não só ao movimento que produz o som, mas ao próprio movimento que constrói o instrumento com suas próprias mãos? Se nos propormos a acreditar que este impulso pode permacencer em potência no objeto, existe na rabeca a possibilidade de sobrepor estes dois impulsos em um. Talvez essa seja uma mera elaboração poética sobre a simples possibilidade de se improvisar e incendiar a forma na rabeca, como é possível em todo instrumento. Mas no caso do Seu Nelson, é possível interpretar seu envolvimento com a improvisação se dá de forma espontânea, quase que guiado pelo mesmo impulso, pela mesma abertura ao movimento. Podemos interpretar todo o percurso do instrumento até as mãos como fruto de um mesmo impulso, ou de um mesmo desejo que se manifesta em fluxo. Existe algo de muito vigoroso e emocionante carregado na construção dessas rabecas que transmite, talvez, este impulso criativo e vital da experiência humana. A rabeca de Seu Nelson, acima de tudo, é uma prática, um fazer, que surge do tateamento desse desejo. A dureza do meio em que este construtor vai elaborar seus instrumentos, onde o peso do sistema mundo capitalista mais apertado, a base do trabalho braçal e rural, reforça a profundidade desse instrumento e trajetória, que se afirma no mundo pela prática e experiência material. Quando me encontro com esses instrumentos-aliados, esses são elementos que me parecem impossíveis de se ignorar, e a prática se torna também o tensionamento de sua presença.

No texto "IDIOTS AND IDIOMS" de Ray Brassier e Mattin, em suas reflexões acerca do que seria o "não-idiomático" e seus potenciais, levanta uma tese especulativa quanto a relação entre esse impulso pelo novo da expressão não-idiomática (partindo do uso do termo por Bailey) e da cultura popular:

[...] não idiomático supõe tanto que alguém pode ser desprovido de qualquer sotaque quanto ter um sotaque que ninguém sabe de onde é. Nesse sentido, a música não idiomática seria uma forma de produzir o que deveria ser música popular; o que significa que não é música popular. (...) “Toco o que toco, onde e quando toco, sabendo o que sei, como se fosse um verdadeiro músico popular (ou seja, étnico, o que não quer dizer 'popular')”(...) A única forma de produzir algo como uma “música popular” seria ser um músico não idiomático. Não idiomático = popularidade contra o popular (idioma contra a fama) (Brassier et al., 2008)

É no incêndio da forma, no desejo em “fazer aquilo que de se deseja fazer” (“Toco o que toco, onde e quando toco, sabendo o que sei”) que pode se manifestar uma música verdadeiramente popular em um sentido que se esvai no capitalismo: a música orientada por outra coisa que não o olhar quantificador do outro, aquilo que se julga se quer ouvir. Escapar do idioma é uma tarefa impossível, mas que na prática apresenta possibilidades que não se apresentam de nenhuma outra forma. É um esforço, que como Sachs descreve no impulso instrumental “não é apenas um meio para um fim musical, mas quase um fim em si mesmo, que sempre se conecta com os dedos, os pulsos e todo o corpo” (Sachs, 1962).

A cultura popular deve ‘ser’, sem se representar (é por isso que, no nível mais simples, a pop-art não é popular). Mas ‘não idiomático’ (improv) significa: jogar menos esse conhecimento de segunda ordem sobre o que se está tocando. Assim, como todos os idiomas são representações de si mesmos, a tarefa do músico não idiomático seria escapar da representação da música na música. (Brassier et al., 2008)

Talvez seja nesse esforço pelo impulso mais básico de produzir som a partir do som, de trazer pelo movimento uma nova forma a vida que se aproximam os “mundos” apresentados nesse ensaio. A rabeca de Seu Nelson surge desse impulso, e é construída com atenção não ao que deve ser o idioma (a forma do violino), mas a resposta imediata do material. A construção da rabeca carrega em si esse impulso improvisatório, de resposta imediata ao material. Como no ato de observar as formas do fogo, é preciso estar de olhos abertos frente ao fogo, entregar a atenção ao ato. É preciso ouvir o material, como deverá ser preciso ouvir o instrumento em mãos para improvisar, estar aberto ao instrumento-aliado.

A grossa casca ideológica que cerca nossas percepções a respeito da prática artística nos faz acreditar que a inovação e renovação formal na arte é uma exclusividade da narrativa euro ocidental, tendo como ápice o modernismo e sua

disseminação enquanto prática, como se a exploração formal fosse propriedade privada, e a improvisação um ponto de chegada: a grande recompensa daqueles que percorrem todo caminho de aprendizado do cânone. A cultura é construída por atividades que envolvem o prazer, algo profundamente humano, algo da exploração sobre a materialidade do mundo, trabalho no sentido profundo de transformação da natureza, algo maravilhoso e incrivelmente banal. É uma capacidade intrínseca a experiência humana, observar as formas do fogo.

## Referências

CHEN, Che. **Henry Flynt**. 2009. Disponível em [http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt\\_new.htm](http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm) Acesso em: 14 de Junho. 2023.

FLYNT, Henry. **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music**. [S.l.: s.n.], 1980. 1 p. Disponível em: [http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning\\_of\\_my\\_music.htm](http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm). Acesso em: 14 nov. 2017.

GRAMANI, Daniella da Cunha; GRAMANI, José Eduardo. **Rabeca, o som inesperado**. Curitiba: edição independente, 2002.

GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seijiro; MATTIN. **Idioms and Idiots**. 2010. Disponível em: [https://www.jeanlucguionnet.eu/IMG/pdf/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.pdf](https://www.jeanlucguionnet.eu/IMG/pdf/IDIOMS_AND_IDIOTS.pdf) . Acesso em: 14 de Junho. 2023.

LASH, Dominic. **Derek Bailey's Practice/Practise** Perspectives of New Music, Volume 49, p. 143– 171. 2011

LINENBURG Junior, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática**. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2015.

MURPHY, John Patrick. **"The" Rabeca" and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil**. Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana 18.2 (1997): p. 147-172.

MUMMA, Gordon. **Cybersonic Arts Adventures in American New Music**, University of Illinois Press , 2015

NELSON DA RABECA. Encarte do CD **Tradição Improvisada**, SELO SESC. 2018.

ROSSI, Catarina Schmitt **DA CANA DE AÇÚCAR ÀS MESAS DE SOM: HISTÓRIAS DA RABECA ATRAVÉS DE RABEQUEIROS**, Campinas, 2019

SCARASSATTI, Marco. Encarte do CD **Construtores de Sons**, SELO SESC. 2019.

SACHS, Curtis. **The Wellsprings of Music**. Jaap Kunst, 1962

Recebido em: 16/11/2023    Aceito em: 16/11/2023