

# TOCAR O PERIGO

Aquilo que não escutamos no livre improviso sonoro

*Dora Moreira Barreto Cavalcante*

**Resumo:** O presente artigo trata de uma carta para o músico Marcos Campello escrita em 2017, durante pesquisa e feitura de dissertação de mestrado. O texto parte de conversas com o artista para refletir acerca de risco, erro, livre improviso e escuta, buscando adentrar a materialidade do som e tendo como ponto central o trabalho *Niños Heroes*. Para tanto, dialoga ainda com os músicos Tom Zé, Negro Leo, John Cage, Felipe Zenícola, dentre outros, adentrando o universos de des-canção, conversas e escutas. Ao final, uma revisão da carta conversa com o pensamento sonoro de Fred Moten, iniciando uma racialização nas ideias centrais de escuta e livre improviso.

**Palavras-chaves:** livre improviso; escuta; som.

# TOCAR O PERIGO

Aquilo que não escutamos no livre improviso sonoro

Dora Moreira Barreto Cavalcante

Entre Fortaleza e Rio de Janeiro, 2016–2026.

“Uma canção tem que ser um crime. Um crime, no mínimo.”

Tom Zé

Marcos,

Essa carta já começa na curva de um movimento, uma dobra que faço no dispositivo que criei para a dissertação. antes, eu pensava em a partir de cada conversa desenvolver uma carta endereçada à pessoa com quem conversei. Mas as conversas vão acontecendo — formais e informais, ora agendadas, registradas com gravadores e microfones profissionais, ora em momentos de fritaço via WhatsApp mesmo — e o dispositivo vai se desenvolvendo numa necessidade de pôr em diálogo as diversas conversas — inclusive as que acontecem entre minhas idéias e as dos autores, durante as leituras. É assim que começo essa carta: te convoco como interlocutor sem saber a quem, precisamente, escrevo.

É que nesse tempo de escritura da dissertação também vai ficando evidente que que não existe um eu fechado, encerrado, que escreve e um Marcos — por exemplo — que seja endereço da escrita. As cartas, a escritura e a leitura vão criando — ou conhecendo — uma personagem autora e uma personagem interlocutora muito descompassadas da pesquisadora e sonidista cearense Dora Moreira e

do guitarrista carioca Marcos Campello. O mais importante, aqui, é, com lealdade e implicação, reconhecer também que possivelmente a nossa conversa seja justamente o punho desenrolado de nossas posições e definições. O risco, que tantas vezes convocamos, é também o de desenrolarmos nossos nomes, funções e autorias. Te escrevo, eu, sim, implicada, a ti, mas como dispositivo que põe a girar o motor do pensamento, que põe a se desenrolar o punho da rede, chegando ao ti em estado de alerta e atenção. Te convocando numa convocação maior à escuta. Descompassada de mim, essa escrita é também visceral, quer inventar mundo, ou melhor, *abrir um buraco no mundo*, como veremos adiante com Tom Zé. Descompasso também das escutas, da suposta intelegibilidade plena tanto do que digo quanto daquilo que me disseste nas conversas que antecedem esta carta. O dispositivo importa aqui na nossa partida, e será retomado em *ritornelo* desta carta porque desenvolvo essa pesquisa na tecitura de uma relação entre processos subjetivos e sonoridades. Na pista de John Cage, se me fosse pedido — e ainda bem que não tem sido — que eu sintetizasse em uma única pergunta o trabalho que desenvolvo, eu perguntaria: “Qual era qual? Os sons ou eu?” (CAGE, 2013, p. 127). E *qual era qual?*, meu amigo: *tu ou os sons?*

Antes que nos alvoreçamos em nossos românticos de plantão, escutemos Tom Zé contando Koellheutter, em aula inaugural da faculdade de música da Bahia: “A música não é a expressão dos sentimentos através dos sons” (ZÉ, 2011, p. 89). A pergunta de Cage é não sobre o que se expressa, e nem mesmo caça a distinção entre si e sons — é a afirmação do incategorizável e indecifrável nessa relação. Não se trata de adivinhar sentimentos,

pensamentos ou mensagens embutidas em notas, mas de escutar os sons em suas relações com os corpos e as subjetividades que os executam, que os escutam. Possivelmente, para as corporeidades e agências dos próprios sons.

Como nos fala Tom Zé, sobre o concerto de Stockhausen que assistiu, e que intitulou *A Luta do Ouvido contra o Olho*,

inicia-se para nós a experiência do som como sujeito. Protagonista privilegiado, ele não tem outro desejo, que não o de ser som. Apresenta-se nu, em estado primal, sem metáforas, sem melodia, sem signos. Um som que se quer só presença física. Apenas e tanto (ZÉ, 2011, p. 108).

Amigo, não sei se tu lembra, a gente estava falando de *improv*. Eu estava deitada na rede e você sentado no sofá. Você falou que tocar podia ser como sentar naquela rede. Se a rede está estável, bem armada, eu me sento nela, relaxo. Mas se o punho tá desenrolando, eu já vou sentar mais esperta, não vou me acomodar tanto, vou procurar um jeito diferente de estar naquela rede. “Tem que ter o risco” (CAMPELLO, 2016), você disse. “Tem que ter o perigo se balançando na rede com o punho desenrolando” (CAMPELLO, 2016).

A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse (ZÉ, 2011, p. 105).

Assim, adianto que para mote dessa carta partirei do trabalho *Niños Heroes*, assinado por Negro Leo, lançado ao longo de 2015, aquele em que você toca guitarra. Prefiro chamar trabalho, e não álbum, já que o que me interessa aqui são as linhas e movimentos, os caminhos que o projeto

vai desenhando desde sua concepção e invenção, mas também ao longo dos shows e dos encontros. Como conta Fred Coelho no *release* que foi convidado a fazer:

Escrever um texto sobre o que eles fazem em *Niños Heroes* é aquém, pois só pousará na superfície das coisas. É preciso que se cave. É preciso cavar a si (COELHO, 2015).

Penso nas nossas conversas como pás, mas daquelas que vão mais revirando terra, revirando a gente: aterrando sem enterrar.

## Des-canção e Processo

No caso do *Niños* [*Heroes*] a canção é só mais um elemento. E me desculpe, na real, não tem isso de canção, que é um termo muito bobo e velho. Talvez funcione para um determinado grupo de músicas, composições, mas acho que não cabe falar de canção no *Niños*. Até dá, por esporte. Mas é como você usar uma forma de bolo velha pra um outro tipo de comida que não é bolo, saca? Acho que no caso do *Niños* falar do processo ajuda na reflexão (ZENÍCOLA, 2016).

Eu já vinha percebendo que o que perseguíamos não era um novo olhar para a canção. Escutando Zeni, acho que o terreno em que estamos é o da escuta do fazer — essas formas sem fôrmas des/articuladas entre sons, silêncios e palavras. Na tentativa de construir um pensamento consistente que pudesse se chamar dissertação, eu pensava em traçar um caminho, uma linha torta, rasurada, de koellreutter aos dias de hoje, aterrando no Rio de Janeiro, arriscando intersecções. Mas, escuta: os sons não são assim. A gente aqui atentando pros jeitos de fazer, de tocar, de escutar, de

rimar, sobre modos de operar essa des-canção... já é isso aqui, amigo.

Des-canção é esse termo que eu roubei do Tom Zé e que ele usa para sua própria obra. Eu gostei demais de usar ele pra falar desses sons aqui, mesmo que Zeni já tenha abandonado a categoria, eu ainda acho que pra além da categoria a des-canção ressoa demais quando o *free improv* encontra a palavra.

Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo (ZÉ, 2011, p. 24).

Sem paralelo entre Tom Zé e *Niños Heroes*, acerto que alguma inquietação, algum reviramento do corpo-cancional, em diferentes intensidades e formas que acontece nos trabalhos de Tom Zé pode nos ajudar a escutar o trabalho de vocês. Importa dizer que isso tudo, essa escrita, nossas conversas, eu acho que são sempre sobre se encontrar na escuta — escutar melhor. Escutar como aquilo que Tom Zé chama de abrir um buraco no mundo. Talvez seja disso que tratem tanto os objetos sonoros quanto essa pesquisa: a propagação do som nas partículas abrindo-um-buraco-no-mundo, a crítica de arte abrindo buraco de escuta dessas obras.

Era preciso disfarçar e mascarar a canção, eludir, enganar, para me livrar do impossível papel de cantor e ter a chance de estabelecer, sem anteprojeto nem aviso-prévio, o novo acordo tácito com o ouvinte. Em vez de ser tomado pelo páthos do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz (ZÉ, 2011, p. 32).

Desartizar. São outros tempos, caminhos distintos e resultados distantes, mas não será disso que se trata em *Niños*? Talvez desartizar, em *Niños*, seja como o que Fred Coelho nos conta:

Estamos vivos em cada pausa, em cada arranjo sônico, em cada verso bélico, em cada narrativa do absurdo em curso. O disco aparece como contra-discurso dos tempos aterrorizantes em que nos afundamos a cada dia, cujos horizontes totalitários, mecanicistas, economicistas, racistas, sexistas se abrem nas vistas da janela de casa e das redes (COELHO, 2015).

Desartizar como abandonar. Menos que abandonar, passear pelas linguagens estabelecidas — seja em palavra, seja em som — pela música tradicional e permiti-la em sua relação com o acaso, com algum real que se pôde partilhar. Retirar a invenção de um universo criador, de uma mensagem e trazê-la para o âmbito cotidiano, para a intervenção e ação política. Muito distante dos significados, ainda que com versos que soam concomitantes à instrumentação. Des-canção como desartizar a canção.

Mas essa luta, sei lá, guerra civil, interna mesmo, de você ter um trabalho que é muito mais restrito e você ter que capitalizar isso de alguma forma, eu comecei a achar que isso é bom, é vida real, sabe? Comecei a questionar um pouco essas coisas que tão fora da vida real, sabe? que foi o que eu vivi durante graduação e mestrado. Fazendo uma porrada de música, pensando pra caralho, lendo pra caralho, programando pra cacete, fiz um monte de coisa bonita e tal.. hoje eu olho e falo assim.. qual a relação que tem isso?! (CAMPELLO, 2016)

Desartizar enquanto relação e possibilidade, espaços entre inventar e estar no mundo. Abrir buracos no mundo que sejam também buracos em si.

Uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anti-canção, eu teria de renunciar à beleza — beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar (ZÉ, 2011, p. 17).

Como Zeni explicou:

A voz surge posteriormente. Grava, edita, “monta” a voz. Isso já é um sintoma. Quem “dita” a voz não é a poesia, não é o padrão de compassos que estão na memória do compositor, nem a melodia que está na bagagem dele. Quem dita isso é o próprio improviso editado. Ele serve como a partitura da voz. A poesia talvez seja o aspecto mais flexível ali. Mas mesmo ela está a mercê dessa partitura, pois decide escolhas de palavras conforme a quantidade de sílabas, por exemplo. Como no free jazz há a inversão hierárquica entre instrumento de solo e instrumento de base: a bateria sola junto com o sax, etc, essa horizontalização... Ali no *Niños* e *Ilhas [de Calor]*, há também essa inversão da hierarquia. A voz subjulgada à fôrma que é o próprio improviso registrado e editado (ZENÍCOLA, 2016).

## Emissão, pausa e Diálogo

No rastro do que Zeni partilha, é o improviso que nos arrasta para dentro e fora da escuta de *Niños Heroes*. Aí você me disse que era começar pelo não:

Você tentar ir pra outros lugares, você esquecer que... é impossível, né? Mas aí tem vários recursos que são extra-musicais. Você pode trazer um instrumento diferente pra botar, enfiar alguma coisa no meio das cordas, esfregar o negócio no chão, e aí você inventa um monte de coisa

que vai te levar pra outro lugar. Mas pra mim o principal, quando não rola *improv*, é que a pessoa não tá te ouvindo, tá na onda dela. E se ela tá te ouvindo, ela não tá tentando dialogar, e às vezes ela tá propondo uma coisa que tem muita personalidade, uma coisa que não deixa espaço, uma coisa muito grande (CAMPELLO, 2016).

Junto com essa escuta aguçada, você contou também de uma limpeza pré-*improv*, que a gente tinha que limpar os ouvidos antes de ir pro livre improviso. E aí eu te pergunto: como acessar esse estado, aguçado, de escuta e de presença? Não parece ser só sobre fazer silêncio — embora também o seja. Mas como conversar com o outro? Esse outro não só como o corpo homo sapiens que toca um instrumento ou faz um vocal, mas também o mundo: seus objetos e seus ruídos. O que me lembra John Cage em *4'33"*, por exemplo, e me conta que a escuta do mundo também é movimento dos mais caros de deslocamento para o livre improviso.

Da escuta do mundo à escuta do outro, lembro a proposição do professor Tato Tabor da disciplina que ministrou durante o semestre de 2015.2 no PPG em que estou matriculada. Tato propôs o curso como uma *pausa na emissão*, na potência da não-palavra, não-enunciado, quiçá o silêncio dizendo mais do que poderia ser dito. Para o professor, era sobre ele próprio pausar sua emissão — não operar a disciplina através de um conteúdo programático, vídeos, atividades já pré-estabelecidas, uma vez que a universidade estava em greve — e observar o que poderia soar na pausa, o que já soava mas estava inaudível, mascarado por outros sons.

No pensamento dos sons, essa proposição estaria intrínsecamente ligada à possibilidade do

compositor abdicar de uma subjetividade romântica, sua “expressão”, em prol de um diálogo com o que soa, pois o que soa já irradiaria sons. Nessa perspectiva, o som não seria organizado para ser portador de um estado de espírito de um artista (sujeito), mas seria deslocado para a potência do que está soando.

Parar um pouco antes de voltar a falar. Se aproximar da maneira como o mundo soa: quando se apaga um desenho, o trabalho continua valendo (TABORDA, 2016).

Recorto das minhas anotações frases soltas proferidas por Tato em sala de aula, Marcos, daquilo que eu não sabia que caminham com nossas proposições para a improvisação. Essa pausa que antecede a emissão em um processo coletivo de improviso. Seja esse outro humano ou não-humano.

Quando você vai improvisar com outras pessoas é foda. Tem pessoas que já chegam e te entregam... é tipo: vamo fazer uma comida juntos? Vamo. Aí a pessoa chega e traz azeitona, massa, forminha de empada e queijo. Bicho, vou fazer uma empada então, né? Tipo, você começa um *improv* e o batera começa tum-tum-pá... aí cê fala, okei, vai ter que ser um tum-tum-pá que vá se relacionar com isso... [...] só que é foda porque a tradição de improvisação tem alguma literatura, mas eu nunca encontrei nada que propusesse essa limpeza pré-*improv* pra você tentar se comunicar a partir de um nível mais básico...” (CAMPELLO, 2016)

## Errar, Urrar e Analfabetismo

Quando eu toco sozinho eu sempre desafino minha guitarra de um jeito que eu não sei o que é... tá sempre diferente. Se eu der um acorde vai soar alguma coisa q eu não sei o que é e isso vai

me dar um impulso pra algum lugar.. isso é um recurso pra eu não cair nesse lugar comum. Se eu acabei um improv e vou começar outro, eu desafino a guitarra ou então ligo um pedal... pedal não que eu me atrapalho todo com pedal sozinho, não consigo... vou fazer alguma coisa, botar a guitarra no chão, alguma coisa que vai mudar minha relação com ela. E tem aquilo de você tentar não viver no passado. Você acabou de tocar uma coisa? Agora você se lava daquilo e vai fazer outra coisa (CAMPELLO, 2016).

Aqui você me arrasta pruma dobra de intervalo infrafino: adversidade como potência. Como nos lembra Itamar Assumpção, *O erro como urro*.

Quando você tá falando de improvisação, é muito mais da aceitação do que tá acontecendo, do que aconteceu, que do *estar pronto*. O *tá pronto* é: aconteceu, ficou assim. É muito mais uma pulsão do processo que do resultado. Você vai curtir o resultado que acontece porque acontece muita coisa legal, mas independente disso, o processo é que tá te guiando... é muito mais a proposta do Kiko [Dinucci]: vamos fazer de novo, mas vai ser outra coisa. Cada vez que você toca, você tá fazendo uma coisa que é diferente da outra. (CAMPELLO, 2016).

As tuas idéias de aceitação, escuta e limpeza prévia me levam a pensar em Marcel Duchamp. Como disse Tato, em sala de aula, pensando acerca da contribuição dele para a arte contemporânea ocidental: “não tem como não ir parar no Duchamp, como o cara que jogou as flechas todas e depois a gente saiu correndo atrás.”

Nota nº 9 (recto) - “les gens/ qui passent au tout dernier moment *infra-mince*” [...] nota nº 9 (verso) - “Pantalons de velours - leur siffotement (dans

la) marche par / frottement des 2 jambes est une / separation *infra-mince* signalée / par le son (ce n’est pas ? un son *infra-mince*) (DUCHAMP, 1980).

Essa idéia de Duchamp, Marcos, que não chegou a se configurar como um conceito, mas que cada vez mais se revela como engrenagem dessa pesquisa. Em suas notas sobre o *inframince*, o autor propõe um conceito aberto, que enxergo como ligado a uma suspensão do tempo-espaço, um lugar e um tempo não mensuráveis, um momento imponderável que não cessa de escapar. Para o artista, seria o momento último da passagem na catraca (*passou*) e o que se gera no friccionar contra uma calça de veludo. Estaria ainda ligado à memória quando Duchamp propõe também uma incapacidade de reconhecer como semelhantes dois objetos aparentemente idênticos.

Parece-me ter haver também com a idéia de Cage do papel que, depois de cortado, ficaria “livre da faca que foi usada para cortá-lo” (CAGE, 2013); ou de “um instrumento, como o piano, que, quando usado, deixa suas notas espalhadas por toda a música que foi tocada” (CAGE, 2013). Ou quando Nelson Freire, pouco antes de iniciar um concerto na Sala São Paulo, experimenta o piano após mais uma afinação, que para os presentes parece perfeita, e afirma que aquele piano não gosta dele. “E eu não fiz nada pra ele!”, Teria dito o músico. O que seria essa resposta que o músico espera desse piano e que não chega? De onde poderia vir? Lembro da carta que escrevi para Juçara, quando percebi no *infracino* algo que escapa na ação de um corpo sobre outro (afecção) e algum vestígio dessa ação (afecto). Esse *infracino*, me parece estar no ‘aconteceu’ do *improv*.

“Digamos que não seja um *duchamp*. Vire-o ao contrário, e eis um *Duchamp*” (CAGE, 2013,

p.72). Na ‘limpeza pré-improv’, mas também naquilo que se precisa escutar e naquilo ao qual se responde no improvido, John Cage chama atenção em uma entrevista: a possibilidade de se olhar para uma garrafa de coca-cola, e depois olhar para outra como se nunca a tivesse visto. Uma possibilidade de não reconhecer como semelhantes dois objetos da mesma fôrma. Arrisco, aqui que essa idéia seja uma linha que costure uma escuta do outro, uma aceitação da adversidade e uma limpeza prévia de si. Pensando com John Cage, como, na situação hipotética que você trouxe, usar aqueles ingredientes para não fazer a empada — fazer *deixar outra coisa entra no negócio*.

Naquele momento do *alea jacta* é interessante o papel que a guitarra elétrica desempenhou: um *ready-made* constantemente presente, despudorado e provocador, e ao mesmo tempo um lápis de grifar que ressaltou e fez emergir as mais sutis nuances diferenciais. Ela era jarro de exposição, tanto para uma evidente abordagem nova como para um detalhe quase escondido entre o tecido tecido com a entrelaçada seda. [...] quando deixo minha outra coisa, que não quero chamar de maluquice, minha outra coisa entrar no negócio, acabo achando um resultado que é muito melhor que o correto. é um reconhecimento dos defeitos (ZÉ, 2011, p. 249).

Já era 2016 e eu estava em sala de aula tentando falar um pouco sobre os sons que permeiam minha pesquisa quando falei que Arto Lindsay dizia não saber tocar um acorde. Metade da sala riu e se surpreendeu, outra metade não sabia o que aquilo queria dizer. Pus então para eles assistirem uma sessão de livre improvisação de Arto e seu parceiro Paal Nilssen-Love. Uma estudante disparou um tanto indignada: nossa, eu credi-

to que ele não sabe, ele não faz a menor idéia do que tá fazendo.” Quando acabou o vídeo, perguntei a ela o que ela achava. Ela achava que aquilo não era música. Que poderia se tratar de um diálogo, algo mais instintivo. Mas que era muito sem ordem, não era música. Se era — se é — ou não música não está em questão, de certo que aqueles sons não guardam correspondência com aquilo que o sistema tonal determina enquanto harmonia, melodia e ritmo. Mas quanto mais aquela estudante falava com propriedade sobre o que lhe incomodava naquela escuta, mais aquela sessão se concretizava enquanto algo que *aconteceu*.

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia (ZÉ, 2011, p. 54).

Não somos analfabetos, estamos imersos na cultura. Em *Niños*, estão imersos em uma sensação à qual nomeamos — som, ainda que dissonantes. Estamos imersos em uma linguagem — a música, ainda que não tonal. Imersos ainda mais em uma outra linguagem — a palavra, ainda que se misturem idiomas e não se prendam significados. Um apanhado de referências: rock, canção, livre-improviso, cultura pop, vida contemporânea. Instrumentos que já têm caminhos conhecidos - bateria, guitarras, baixo, sintetizadores. Como revirar? Como analfabetizar a si, aos instrumentos e aos ouvidos? *Uma idéia quase impossível, uma utopia*. Mas em *Niños*, tudo é distopia. Inframince. Erro e urro.

Quando levei um amigo que não era muito da área para o lançamento do disco *Niños Heroes*, na Audio Rebel, em setembro de 2015, ele, encanta-

do pelo show, virou pra mim e perguntou: “mas menina, esse povo ensaia, né?! Como é que eles dizem: pronto, tá pronto?!” Te contando isso, arisquei:

“é que no Niños parece que o show nunca tá pronto, né?”

“não, não, o show tá pronto!”

“mas o que é estar pronto?”

“é... o show estar pronto é todo mundo estar de acordo que vai tocar naquele dia, entendeu? Isso é que é estar pronto!”

### **Aquilo que não escutamos**

Dez anos atrás, quando entreguei no banco de dissertações da Universidade Federal Fluminense a primeira versão desse texto, o que mais me interessava sobre livre improvisação, amigo, era pensá-la como quase que composição em tempo real, na quebra da dicotomia compositor-intérprete, no momento da performance como possibilidade de presentificação dos sons e o que isso opera em subjetividades. Hoje, exatos dez anos depois, me inquieta e interessa muito mais a escuta: a qualidade de escuta necessária e urgente para que o *improv* — na música quanta na vida *em e sub-comum* aconteça. Isso, sim, tem haver com presença, com implicação e com desaprender muito além de acordes e vícios de estilos — ainda que criado pelo artista. Diz de vício de escuta, vício de presença.

Diz dessa nossa capacidade de escuta seletiva que emoquece àquilo que lhe é desconhecido e se atém ao conhecido — apenas ao semelhante, aquilo que nos foi ensinado. Você nos fala de uma limpeza *pré-improv*, amigo, e de um estado de escuta ao qual, agora, respondo em troca de

casca que oportunaria ouvir e responder — onde responder é se implicar — àquilo que teria sido inaudito pois ignorado ou banalizado — aquilo que Fred Moten nos ensina como “a resistência do objeto” (MOTEN, 2021) nos gritos de Tia Hester. É que o *free improv* após ter aprendido profundamente com o *free jazz*, chegou aos nossos ouvidos por demais embranquecido, e foi da minha escuta branca e seletiva que segui neste caminho. Portanto aqui preciso deixar, para seguirmos, esse além: o que no transe a que Zeni refere carrega daquilo que Moten aponta nos *spirituals jazz*? O que, na escuta que não acontece, diz da colonialidade? Onde a repetição de *estilo* e a não-limpeza — o *tum-tum-pá* é muito mais a supremacia branca da razão que qualquer outra coisa?

Dez anos, um doutorado e muita pêa depois, me pego ao modo como ignoramos que tudo aquilo que buscávamos aqui: o risco, a escuta, o analfabetismo, o crime, o acontecimento, o infrafino, o transe... Tudo já era assentado na história do jazz, negro. Todas as palavras portuguesas e eurocêntricas — brancas — que usamos para não chegar àquilo para o qual não tínhamos nome — quase como fetiche — já estavam ali, onde e pelas vozes que jamais conseguimos escutar. Aquilo que, sem precisar, pactuamos: como falamos de tantos processos e atravessamentos em *Niños Heroes*, assinado por Negro Leo, citando apenas autores masculinos e brancos?

Com que facilidade reconhecemos que o *free jazz* foi gatilho para o *free improv* sem jamais escutar e citar os nomes de John Coltrane, Cecil Taylor, Albert Ayler, Sun Ra, Alice Coltrane, Carla Bley, Jeanne Lee, Abbey Lincoln, substituindo-os todos por nomes brancos europeus em textos escrito por brancos brasileiros? Em determinado

ponto de seu texto, Moten nos diz que não poderíamos não escutar no canto de Abbey Lincoln o eco dos gritos de tia Hester. Eu pude, e pude escrever por três anos pouco atentando àquilo que Negro Leo traz nos versos de *Niños Heroes* e em seus gritos. Você pôde? Para além do roubo, e se percebêssemos que nossas ideias de transe e infrafino vêm se alimentando famintamente com os *spirituals*?

Na banca de defesa da dissertação, a tia Kaci Gadelha alertou: “Dora, você tirou a cor do canto de Juçara (Marçal)!” E embora tenha gostado muito desta carta pelo modo como adentramos e habitamos o som, me controu que podíamos mais — e que aquelas pessoas herdeiras das artes cariocas nem iriam conosco, nem nos deixariam ir.

É que aquilo que pactuamos sem precisar dizer — o pacto da branquitude (BENTO, 2022) — é a nossa herança. E eu não dou notícia de quem já tenha aberto mão da sua. Como o quebraríamos? Como o quebraremos? Por fim, que é certamente o começo da tese de doutorado que defendi em 2023, retomando a pergunta de John Cage — *Qual era qual, os sons ou eu?* —, eu te pergunto, *daquilo*: era você que não falava ou era eu que não escutava?

## REFERÊNCIAS

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hannover: Wesleyan University Press of New England, 1995.

COELHO, Fred. *Sobre Pequenos Gigantes Heróis*. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2015/09/sobre-pequenos-gigantes-herois.html>. Acesso em: 10 jun. 2026.

LEO, Negro. *Ilhas de Calor*. QTV, 2014.

LEO, Negro. *Niños Heroes*. QTV, 2015.

MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*. University of Minnesota Press, 2003.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2011.

ZENÍCOLA, Felipe de C. *Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos*, monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

Dora Moreira Barreto Cavalcante é artesã, sonidista e fuxiqueira. Doutora interdisciplinar em Linguística Aplicada (PIPGLA-UERJ), mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e especialista em som (Iatec/RJ), tem se dedicado à pesquisa e feitura de sons encarnados em processos contracoloniais de escuta e ressonância. Contato: [dora@guara.art.br](mailto:dora@guara.art.br)