



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônia, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

“A MATTANZA”: CRIAÇÃO MUSICAL, ESTRATIFICAÇÕES DE SIGNIFICAÇÃO, RELAÇÕES DE PODER E CODIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Marcello Messina¹

1. Introdução

O processo de criação musical envolve a gerência de estratificações complexas de significação, entrelaçadas com vários constructos de poder, que operam tanto ao nível das interações sociais próprias da atividade musical, quanto ao nível das relações de força implícitas nas macroestruturas políticas que governam a vida e a coexistência entre seres humanos; e que cada peça musical (como cada traça simbólica) inevitavelmente critica, ou reproduz, ou celebra, ou aceita tacitamente.

Neste trabalho proponho uma reflexão crítica sobre um exemplo da minha própria prática criativa, a dizer, a peça “A mattanza”, composta em 2013. A peça foi estreada no dia 5 de junho de 2013, na Clothworkers Centenary Concert Hall da University of Leeds, na Inglaterra, pelo conjunto britânico *notes inégales*. Durante a escrita do presente trabalho, no dia 31 de agosto de 2016, a obra foi executada novamente na Austrália, pelo conjunto ANU Experimental Music Studio da Australian National University, na cidade de Canberra.

Apresentar como trabalho acadêmico um texto que reflete sobre a própria prática artística, e especialmente sobre uma composição musical, não é tarefa fácil, já que recentemente se reabriu um antigo debate no mundo acadêmico, acerca da legitimidade da composição musical como pesquisa. Em particular, um artigo publicado em 2015 na revista britânica *Tempo* declarava já a partir do título que “composição não é pesquisa” (CROFT, 2015). O artigo deu origem a uma grande quantidade de respostas, formuladas por vários acadêmicos, músicos e compositores

¹ Doutor em Música, professor colaborador e bolsista PNPd/Capes do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre (UFAC), marcellomessina@mail.ru



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

(mulheres e homens),² na tentativa de restabelecer a legitimidade da composição musical como área de pesquisa universitária (Cf. PACE, 2015; MCLAUGHLIN, 2015; MAESTRI, 2015).

A proposta deste trabalho não é tanto participar desse debate, quanto ilustrar as potencialidades da prática como pesquisa, ou da “pesquisa performativa” (HASEMAN, 2015), em dialogar com áreas de conhecimento que vão bem além das tecnicidades e das especificidades do meio artístico utilizado. Vale ressaltar que, como argumentado por vários autores, o debate aberto por John Croft parece utilizar uma definição de pesquisa muito limitada (PACE, 2015; DYSERS *apud* MCLAUGHLIN, 2015).

Por fim, para explicitar brevemente a minha posição sobre este debate, eu parto da convicção de que a universidade, como *locus* de reprodução de discursos de poder globais e nacionais, impõe e instrumentaliza conceitos como “pesquisa”, “método científico”, “contribuição ao conhecimento” precisamente para utilizá-los como parâmetros de controle e repressão sobre a atividade de professores, pesquisadores e estudantes universitários. Nesse sentido, a prática como pesquisa pode assumir o papel de atividade contra-simbólica que combata e questione os discursos institucionais da academia, de acordo com o conceito de desobediência epistêmica formulado por Walter Mignolo; ou seja, o repúdio e a subversão de categorias impostas por consciências eurocêntricas como parâmetros ontológicos e epistemológicos universais, no processo ininterrupto de dominação colonial e neocolonial (MIGNOLO, 2009).

2. Alegoria e polissemia

A partitura de “A mattanza”, conforme a chamada do conjunto, foi escrita no verso de um cartão-postal e consiste num pequeno segmento de notação musical

² Infelizmente, ao longo deste trabalho acabei utilizando a forma plural masculina como referência geral. Isso não aconteceu por conta de uma falta de respeito, mas sim em razão da minha limitada habilidade linguística em português.



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

acompanhado por uma série de instruções sucintas e indicações gerais, enquanto a frente da partitura/cartão-postal é uma foto, uma imagem, que pode, mas não deve necessariamente, influenciar os músicos. Dessa maneira, a partitura deixa de ser uma fonte de verdades inquestionáveis transmitidas aos intérpretes pelo compositor e encoraja um diálogo horizontal entre os dois. Similarmente, a abordagem baseada na prática como pesquisa não pretende partir de uma questão de pesquisa para chegar a resultados certos e empiricamente relevantes, mas sim ilustrar o conjunto de questões e assuntos com os quais o processo compositivo dialoga e que a peça artística tenta evocar.

Utilizo os termos “evocar” e “dialogar” em vez de “significar”, porque uma peça musical não transmite significados da mesma maneira que a linguagem os transmite: recuperando a definição de signo formulada por Ferdinand de Saussure (1973, p. 97-100), a música falta a combinação de significado e significante, portanto não é capaz de transmitir significados articulados (MONELLE, 1992, p. 1-31), podendo só sugerir sensações genéricas e ambíguas.

Essa característica pode ser inicialmente entendida como demonstração de uma manifesta inferioridade do meio musical em relação à linguagem verbal. Porém, pode-se também objetar que essa característica seja um ponto forte da expressão musical, na medida em que a ausência de um significado determinado e pontual, ao invés de privar o meio de sentido, possa conferir ao mesmo um número ilimitado de possibilidades semióticas (MONELLE, 2000, p. 196-197), que podem ser utilizadas criativamente.

O meio musical é fluido, porque põe as condições para a criação de traças polissêmicas. Como sustentado por Raymond Monelle, “a música não interrompe a significação no sentido de uma palavra, mas promove sempre um movimento ao longo de uma cadeia de interpretações” (2000, p. 197). Monelle continua sugerindo que este movimento é possível em virtude da natureza predominantemente alegórica da música, em oposição à natureza inerentemente simbólica e referencial da linguagem verbal (2000, p.196-207).



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”



Figura 1 – Imagem do cartão-postal da partitura de “A mattanza” (reprodução permitida por Edizioni Di Via, Favignana).

A alegoria e a polissemia são justamente os maiores instrumentos metodológicos a partir dos quais desenvolverei a decodificação crítica da construção alusivo-evocativa da peça musical. A alegoria polissêmica implica, como destacado antes, uma estratificação de significados diferentes em níveis diferentes. Essa estratificação de significados torna-se ainda mais complexa, considerando a tripartição fundamental dos níveis semióticos de uma traça simbólica, formulada por Jean-Jacques Nattiez; ou seja, a divisão em (1) nível “poiético”, pertencente à perspectiva dos criadores ou emissores da traça; (2) nível “estésico”, relativo ao plano dos preceptores da traça; e (3) nível “neutro”, que “tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002, p. 15-16). A proposta geral da prática como pesquisa é de examinar a peça artística prevalentemente a partir do seu nível



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

poiético. Neste trabalho, além da perspectiva poiética, serão propostas também leituras ao nível estésico, principalmente em relação ao conteúdo visual do cartão-postal (Figura 1) e às diferentes execuções da peça musical.

A presença de elementos visuais ajuda bastante no contexto da tarefa de decodificação da peça musical; e a imagem ilustrada no cartão-postal de "A mattanza" torna-se uma importante chave de leitura para decifrar o sentido da música. Sem este importante apoio visual, a minha reflexão sobre a peça poderia ser considerada mais arbitrária, e, portanto, ainda menos legitimável como pesquisa. A imagem é uma foto que retrata uma cena da *mattanza*, a pesca tradicional do atum na Sicília e no Mediterrâneo; e mostra, em primeiro plano, os pescadores preparando-se para matar os atuns no final da *mattanza*, enquanto numerosos turistas assistem ao espetáculo (Figura 1).

3. A pesca tradicional do atum na Sicília

É importante destacar que a esfera fenomenológica da prática da *mattanza* constitui justamente a primeira e mais imediata estratificação da construção alusiva da obra, que faz referência à importância identitária da prática tradicional e denuncia as incursões externas que determinaram o seu quase total desaparecimento.

A *mattanza* é uma prática que existiu no Mediterrâneo todo por dezenas de séculos e que desapareceu quase totalmente nos últimos cinquenta anos, devido à concorrência desleal da pesca industrial (GIARELLI, 1998, p. 132). A pesca era baseada numa armadilha (*tunnara*), composta de uma série de compartimentos abertos, delimitados por redes verticais. Os atuns eram conduzidos e coletados no último compartimento (*coppu*) e depois eram mortos pelos pescadores (*tunnaroti*). Embora esta prática fosse caracterizada por uma colossal exibição de violência, sangue e morte, a estrutura da armadilha permitia selecionar sustentavelmente os atuns maiores e mais velhos, deixando fugir os sujeitos mais jovens através das malhas largas das redes (ADDIS et al 2012; SALVATORI, 2009: 27).



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

A prática da *mattanza* era também associada a elementos identitários de extrema importância, como cantos corais chamados *cialomi*, que os *tunnaroti* entoavam antes e durante a pesca (GIARELLI, 1998; GUGGINO, 2008; MESSINA, 2015). Conforme alguns de meus estudos recentes, as *cialomi* representavam também uma maneira de acessar coletivamente uma dimensão transcendental antes de celebrar o ritual sanguíneo: nesta dimensão coletiva e carnavalesca, as hierarquias de poder cediam e as relações entre os *tunnaroti* tornavam-se horizontais (MESSINA, 2015).

A MATTANZA

MARCELLO MESSINA

EACH INSTRUMENT IS ADVISED TO INTERPRET THE FRAGMENT ON THE TOP RIGHT IN A SPECIFIC WAY (SEE RIGHT-HAND INSTRUCTIONS). EACH PERFORMER DECIDES AUTONOMOUSLY WHEN TO START AND FINISH PLAYING. AFTER PLAYING THE FRAGMENT, THE PERFORMERS CAN REPEAT IT AD LIBITUM, SUGGESTED DURATION: UP TO 2 MINS. DYNAMICS AD LIB.

CLF: G TRUMPET F : BASS
[AD LIBITUM FOR KEYBOARDS]



TRUMPET: (A) ONE EACH NOTE: IGNORE WRITTEN DURATIONS, BREATHE AFTER EACH NOTE. VERY SLOW.
EL. GUIT: IGNORE WRITTEN PITCHES. ADD NOISE FROM AMP AND/OR JACK. MODERATO
BASS: PLAY ONLY ① AND ③. ADD ACCIDENTALS AD LIBITUM. ADD LONG NOTES (EG. EBOU). ALLEGRO
PIANO: IGNORE WRITTEN PITCHES. FAIRLY QUIET CLUSTERS ON WRITTEN DURATIONS. ADAGIO
KEYS: PLAY ONLY ② AND ③. TEMPO AD LIBITUM. ADD ACCIDENTALS AD LIBITUM. LENTISSIMO
DRUMS: USE UNPITCHED INST. PLAY ONLY DURATIONS. ADD ROLLS AD LIBITUM. MODERATO

Figura 2 – A partitura de “A mattanza”, com instruções em inglês.³

³ Tradução do lado esquerdo: “Cada instrumentista deve interpretar o fragmento no canto superior direito de maneira específica (ver as instruções do lado direito). Cada executor(a) decide autonomamente quando começar e quando terminar de tocar. Após executar o fragmento, os(as) executores(as) podem repeti-lo à vontade. Duração sugerida: até 2 minutos. Clave de sol para a trombeta, clave de fá para o baixo, e clave *ad libitum* para o teclado”. Tradução do lado direito: “(1)



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

As *cialomi* representaram um estímulo importante para a produção da peça “A mattanza”; e a natureza horizontal das interações veiculada por esses cantos influenciou a minha abordagem na preparação das instruções escritas a serem entregues aos músicos. A presença, já mencionada, de apenas um pequeno segmento musical acompanhado por algumas indicações gerais (Figura 2), substitui a obsessão de controle minucioso sobre os eventos musicais que caracteriza geralmente a construção de partituras, aproximando a minha peça das experiências de compositores como Cornelius Cardew (1967) e James Tenney (1984). Nesta renúncia ao controle reside a já mencionada tentativa de estabelecer uma relação mais horizontal com os músicos, que modifique o padrão vertical do vínculo normalmente esperado no contexto da colaboração entre compositor(a) e intérprete(s).

À *mattanza* eram associadas uma série de atividades econômicas de suporte, como a construção de barcos e o enlatamento do peixe, que também foram totalmente canceladas após o desaparecimento da prática (LENTINI, 2011). Apenas para se ter uma ideia da importância identitária da prática da *mattanza*, é suficiente mencionar que na ilha de Favignana, nas décadas de 1990 e 2000, após a desistência dos últimos gerentes da *tunnara*, os pescadores se reorganizaram numa cooperativa e continuaram praticando a *mattanza* apesar da falta de lucratividade da prática (MAGGIO, 2000, p. 246-257). Conforme van Ginkel, nesse último período da história da *mattanza* em Favignana, a preservação da própria identidade virou o único motivo para continuar a praticar a pesca (VAN GINKEL, 2010, p. 52).

Nas últimas décadas da sua história, a *mattanza* tornou-se também uma grande atração para turistas, como atesta a imagem do cartão-postal (Figura 1). Essa

Trombeta: fermata em cada nota, ignorando as durações escritas. Respire depois de cada nota. Muito lento. (2) Guitarra elétrica: ignore as alturas das notas. Adicione ruído do amplificador e/ou do *jack*. Moderato. (3) Baixo: toque só os fragmentos 1 e 2. Adicione alterações à vontade. Adicione notas longas (por exemplo, com o *ebow*). Allegro. (4) Piano: ignore as alturas das notas. Toque *clusters* com volume bastante baixo. Adagio. (5) Teclado: toque só os fragmentos 2 e 3. Escolha um timbre a gosto. Adicione alterações à vontade. Lentissimo. (6) Percussões: utilize instrumentos de altura indefinida e toque só as durações. Adicione rulos e rufos à vontade. Moderato”.



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazôniaas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

espetacularização do ritual opera em duas maneiras, ligeiramente distintas. Por um lado, ativa uma ressignificação violenta da existência do pescador, que perde a sua importância material e espiritual no contexto da sobrevivência da comunidade e vira objeto de consumo exclusivo do turista. Hoje em dia, essa transição entre o papel original do *tunnarotu* e a comercialização forçada da sua identidade chegou a uma fase final, já que os ex-pescadores da *mattanza* ganham dinheiro acompanhando turistas em passeios de barco em volta da ilha e impressionando-os contando histórias pitorescas sobre a *mattanza*.

Por outro lado, a espetacularização da *mattanza* e a sua subordinação aos desejos de diversão dos turistas, descontextualiza a prática e a separa dos seus sentidos rituais e materiais, convertendo-a numa celebração exclusiva do massacre de atuns. A violência vira espetáculo, um espetáculo sustentado pela mesma sede de sangue dos turistas. Exatamente por esta razão, e também negligenciando o esforço dramático dos pescadores para manter a própria prática e a própria identidade, algumas associações em defesa dos animais criticaram a *mattanza* nos últimos anos da sua existência, aduzindo que a prática tinha virado um entretenimento sangüinário para turistas (VAN GINKEL, 2010, p. 66-68).

Aqui vale refletir sobre o potencial imensamente destrutivo da intervenção capitalista, que não somente destrói a sobrevivência econômica, cultural e social de uma comunidade, mas também consegue servir-se de discursos de libertação para enfraquecer ulteriormente as expressões de dita comunidade. Esse potencial destrutivo é exatamente o que Žižek chama de “violência objetiva”, ou seja, uma violência simbólica intrínseca nos mecanismos de dominação, que governam a sociedade e o sistema político-econômico (ŽIŽEK, 2008).

4. Os massacres e a “pedagogia do medo”

A minha peça “A *mattanza*” não dialoga somente com a violência simbólica, mas também com formas de violência física. O termo “*mattanza*”, tanto em siciliano quanto em italiano, como também no português, “matança”, passou a referir-se a



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional "As Amazôniaas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

massacres e violência entre seres humanos. O papel do massacre é fundamental para entender os modelos de subordinação colonial que ligam a Sicília e o Sul da Itália à Itália e, num contexto geopolítico que vai além das fronteiras nacionais, à Europa e aos Estados Unidos. Os massacres na Sicília e no Sul da Itália têm uma função demonstrativa fundamental, que o historiador Giuseppe Carlo Marino descreve como “pedagogia do medo”, ou seja, a maneira dos poderosos de orquestrar e comissionar atos de violência extrema e espetacular, a fim de dissuadir os subalternos de rebelarem-se (MARINO, 2007, pp. 18-21).

O Estado italiano e as outras forças ocupantes são responsáveis, diretamente ou indiretamente, por muitos dos massacres que aconteceram na Sicília (MARINO, 2007; NICASTRO, 2007). Quando esses crimes não são cometidos diretamente pelos Estados ocupantes, a máfia assume o papel de executor dos crimes em nome deles. Além de dissuadir o povo da rebelião, este uso da máfia tem também a função adicional de exasperar a estigmatização da identidade siciliana, porque a máfia é narrada comumente e criminosamente como expressão direta da identidade siciliana. Mais uma vez, é possível dialogar com as leituras de Žižek, porque aqui percebe-se em operação uma dualidade evidente entre uma violência quase invisível, perpetrada sobre os subalternos como ferramenta de controle colonial e pacificação social; e uma “violência subjetiva” (ŽIŽEK, 2008), constantemente e intencionalmente narrada como prerrogativa exclusiva dos mesmos subalternos.

A cena fotografada no cartão-postal assume um importante significado alegórico à luz desses assuntos. Como já mencionado, os *tunnaroti* ocupados em matar o atum ficam em primeiro plano, enquanto um grupo numeroso de turistas assiste à pesca. No canto superior direito da foto, é possível identificar uma bandeira italiana, que parece consagrar e supervisionar a cena simbolicamente (Figura 1). A “pedagogia do medo” implica uma encenação meticulosa dos eventos, que tem justamente a função de impressionar o público: por exemplo, o massacre de Capaci de 23 de maio de 1992, quando o magistrado anti-máfia Giovanni Falcone, sua esposa e escoltas foram explodidos com 400 kg de TNT, caracterizou-se por uma amostra



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazôniaas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

excessiva e exagerada de violência, que vai bem além da eliminação física da vítima e, exatamente por isso, pretende gerar medo e silenciar qualquer tipo de reação. Esse massacre, assim como o subsequente massacre de Via D’Amelio de 19 de julho de 1992, no qual o colega de Falcone, Paolo Borsellino, foi assassinado junto com as suas escoltas, são largamente considerados parte de um acordo entre a máfia e o Estado italiano (INGROIA, 2007; CARUSO, 2010; LODATO, 2002; BORSELLINO R., 2010).

Portanto a presença, na foto do cartão-postal, da bandeira italiana, pouco visível e periférica, mas que domina significativamente a cena em termos de altura, poderia ser interpretada como a metáfora eloquente de um Estado que comissiona, de cima para baixo, a morte dos seus inimigos; e depois desaparece atrás das condenas e representações habituais da máfia, como fenômeno intrinsecamente ligado à identidade siciliana. Este elemento de controle silencioso e invisível se manifesta na forma ambivalente em que a partitura distribui instruções para os músicos, porque a já mencionada renúncia ao controle minucioso sobre os eventos musicais apaga só aparentemente a função do compositor. Em outras palavras, a peça “A mattanza” codifica a violência por meio de uma relação alegórica e paródica entre o Estado, que delega a eliminação dos seus inimigos às organizações criminais e omite as próprias responsabilidades, e o compositor, que delega decisões importantes aos músicos e professa a horizontalidade das interações musicais. Eu, compositor, coloco-me como “duplo destronante” (BAKHTIN, 1997, p. 127) de um Estado assassino e conivente com a criminalidade, parodiando ao mesmo tempo o meu próprio papel de quebrar as hierarquias contempladas no contexto da colaboração musical.

Aqui é também importante considerar as posições teóricas de Luigi Nono, que avisava polemicamente que a liberdade absoluta concedida aos músicos por alguns compositores pode virar “suicídio espiritual” (NONO, 1960, p. 103). Apesar de rejeitar quase totalmente as posições de Nono, é útil ter em conta uma ambivalência eliminável que é intrínseca ao meu papel de compositor: no ato mesmo de produzir



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

uma partitura que fomenta uma relação horizontal entre o compositor e os executores, eu não abandono o legado de coercitividade que é historicamente e implicitamente associado ao meu papel. Transpondo isso para a construção alusiva da obra, é suficiente notar como instituições e sistemas que se autoproclamam democráticos e liberais recorrem abundantemente à violência e à coação para conseguir os seus objetivos.

A partitura de “A mattanza” possui, como já mencionado, apenas um segmento de notação musical, que é subdividido em três fragmentos e é posicionado no canto superior direito da página, como se fosse um selo postal (Figura 2). O resto do espaço da página é ocupado por instruções textuais⁴. Todos os instrumentos trabalham com o mesmo material, mas de maneira diferente, cada um ignorando alguns aspectos e concentrando-se em outros elementos. A partitura encoraja a repetição à vontade dos fragmentos musicais, sugerindo uma dimensão cíclica, que ressoa com a ciclicidade dos massacres na Sicília e no Sul da Itália, os quais, por sua vez, ocorrem regularmente em momentos críticos da história italiana e servem para renovar ou conservar o poder central (MARINO, 2007).

Nesse sentido, a carga alegórica da peça “A mattanza” se aproxima bastante da função econômico-política originária da música conforme Jacques Attali, ou seja, do papel de “simulacro do homicídio ritual” (ATTALI, 1995, p. 46), a saber, a sublimação, a simulação e a codificação da violência em que a ordem social se sustenta.

5. Considerações finais

Conforme Attali, “a música anuncia, pois é *profética*” (ATTALI, 1995, p. 12, grifo do autor). Aqui não quero vangloriar-me do meu modesto e quase insignificante trabalho de compositor, mas sim observar como a execução colaborativa de “A mattanza” pelo conjunto *notes inégales* chegou espontaneamente a evocar os significados incorporados na composição. Falo de espontaneidade, pois os músicos

⁴ Cf. Nota 3.



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

do conjunto trabalharam a peça sem conhecer os assuntos expostos neste trabalho; e não quiseram saber o que o título da peça significasse. Provavelmente, a maioria deles nem viu a foto na frente do cartão-postal.

Mesmo assim, o conjunto produziu duas versões diferentes da peça, que dialogam com diferentes elementos das premissas teóricas envolvidas no meu processo compositivo. Esse diálogo foi totalmente fortuito, de acordo com as leituras sobre a possibilidade de uma codificação alegórica não intencional (HARIMAN, 2002, p. 283).

A primeira versão da peça, tocada durante uma oficina ministrada pelo conjunto,⁵ está rica em figuras improvisadas, ruído da guitarra elétrica e intermissões vocais como risadas e gritos: estes elementos ressoam perceptivelmente com o caráter carnavalesco e colaboração horizontal do ritual da pesca tradicional.

A segunda versão, tocada durante o concerto do conjunto,⁶ foi bem diferente da primeira, porque os músicos decidiram seguir as instruções da partitura/cartão-postal mais literalmente: desse jeito, a peça ficou mais contemplativa, lenta e repetitiva, evocando a já mencionada ciclicidade ritual dos massacres comissionados pelo Estado.

Enfim, as trajetórias de sentido produzíveis por conjuntos musicais a partir da partitura/cartão-postal de “A mattanza” não são limitadas às duas versões gravadas pelo conjunto *notes inégales*. Ao contrário, um dos desafios intrínsecos da peça é exatamente tentar obter versões as mais diferentes possíveis: por isso, a partitura/cartão-postal foi já entregue a outros conjuntos, como o já mencionado ANU Experimental Music Studio; e esperam-se novas versões totalmente diferentes.⁷

⁵ Uma gravação desta versão da peça está disponível em <<http://amattanza.viinyl.com/>>.

⁶ Uma gravação desta outra versão está disponível em <<http://amattanzalive.viinyl.com/>>.

⁷ Um breve fragmento da execução do ANU Experimental Music Studio está já disponível em <<http://goo.gl/wcXjYJ>>. A peça está sendo também ensaiada por um conjunto de Rio Branco, formado por Deivid de Menezes, João Araujo e Arthur José.



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

6. Referências bibliográficas

- ADDIS, P. et al. Social, cultural and basic economic analysis of the trap fishery of Sardinia: first step towards parameterization. **Collect. Vol. Sci. Pap. ICCAT**, v. 67, n. 1, p. 380-389, 2012.
- ATTALI, J. **Ruidos**: ensayo sobre la economía política de la música. Madri: Siglo XXI, 1995.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BORSELLINO, R. Omertà di Stato. **L'Unità**, 19 Julho 2010. 2,5.
- CARDEW, C. **Treatise**. Buffalo: Gallery Upstairs Press, 1967.
- CARUSO, A. **Milano ordina**: Uccidete Borsellino. L'estate che cambiò la nostra vita. Milão: Longanesi, 2010.
- CROFT, J. Composition is not research. **Tempo**, v. 69, n. 272, p. 6-11, 2015.
- GIARELLI, G. L'ultima mattanza **La Ricerca Folklorika**, v. 38, p. 131-133, 1998.
- GUGGINO, E. I canti della memoria. In: CONSOLO, V. **La pesca del tonno in Sicilia**. Palermo: Sellerio, 2008. p. 83-99.
- HARIMAN, R. Allegory and Democratic Public Culture in the Postmodern Era. **Philosophy and Rhetoric**, v. 35, n. 4, p. 267-296, 2012.
- HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, v. 3, n. 1, 2015.
- INGROIA, A. Dal terrore delle stragi all'angoscia del silenzio. In: MARINO, G. C. **La Sicilia delle stragi**. Roma: Newton Compton, p. 428-438.
- LENTINI, R. **The Tuna-fishing Structures in Sicily**: an Identarian Architectural Heritage. 2nd CITCEM Conference: Universidade do Porto. 2011.
- LODATO, S. Borsellino, dieci anni dopo: e la mafia tratta. **L'Unità**, 19 Julho 2002.
- MAESTRI, E. Is composition not research? **Nothing**, 2015. Disponível em: <goo.gl/UTUNW0>.
- MAGGIO, T. **Mattanza**: love and death in the Sea of Sicily. Cambridge, MA: Perseus, 2000.



Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

MARINO, C. G. Del perché e del per come la Sicilia è terra di stragi. In: MARINO, C. G. **La Sicilia delle stragi**. Roma: Newton Compton, 2007. p. 15-70.

MCLAUGHLIN, S. Scott Mc Laughlin reporting on a PaR discussion. **Artistic Research Reports**, 2015. Disponível em: <goo.gl/hgkYwX>.

MESSINA, M. Identity, Dialogism and Liminality: Bakhtinian Perspectives on the Cialomi. **Quadrivium**, Valência, n. 6, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/pkP8Lt>>

MIGNOLO, W. Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. **Theory, Culture & Society**, v. 26, n. 7-8, p. 159-181, 2009.

MONELLE, R. **Linguistics and Semiotics in Music**. Chur: Harwood, 1992.

MONELLE, R. **The Sense of Music: Semiotic Essays**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2000.

NATTIEZ, J.-J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La cathédrale engloutie, de Debussy. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-40, 2002.

NICASTRO, F. Gli Alleati crudeli: Le stragi americane. In: MARINO, G. C. **La Sicilia delle Stragi**. Rome: Newton Compton, 2007. p. 141-158.

NONO, L. Realtà storica nella musica d'oggi. **Il Verri**, Milão, n. 2, 1960.

PACE, I. Composition and performance can be, and often have been, research. **Tempo**, v. 70, n. 275, 2016.

SALVATORI, B. **Il Tonno Rosso, una specie in pericolo: violenze, devastazione ecologica e abusi nel Mediterraneo**. Doctoral thesis: Università degli Studi della Tuscia, 2009.

SAUSSURE, F. D. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1973.

TENNEY, J. **Postal Pieces**. Baltimore: Sonic Art Editions, 1984.

VAN GINKEL, R. Mattanza: The Ritual Killing of Tuna in Sicily. In: MONDARDINI MORELLI, G. **Emozioni dal mondo del mare**. Sassari: Editrice Democratica Sarda, 2010. p. 51-73.

ŽIŽEK, S. **Violence: Six Sideways Reflections**. New York: Picador, 2008.