

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes

LEONARDO VIEIRA CALDAS
(LEO ALVES VIEIRA)

**IMPROVISATÓRIOS: PRÁTICAS IMPROVISATIVAS COMO MÉTODO ÉTICO E
ESTÉTICO NA CRIAÇÃO MUSICAL E EM ESPAÇOS DE DOCÊNCIA**

Instituto de Arte e Comunicação Social
Universidade Federal Fluminense
Dez/2021

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes

LEONARDO VIEIRA CALDAS
(LEO ALVES VIEIRA)

**IMPROVISATÓRIOS: PRÁTICAS IMPROVISATIVAS COMO MÉTODO ÉTICO E
ESTÉTICO NA CRIAÇÃO MUSICAL E EM ESPAÇOS DE DOCÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de
Mestre.

Linha de pesquisa: Experiência – Conceito - Sonoridades

Orientador: Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior

Instituto de Arte e Comunicação Social
Universidade Federal Fluminense
Dez/2021

LEONARDO VIEIRA CALDAS
(LEO ALVES VIEIRA)

**IMPROVISATÓRIOS: PRÁTICAS IMPROVISATIVAS COMO MÉTODO ÉTICO E
ESTÉTICO NA CRIAÇÃO MUSICAL E EM ESPAÇOS DE DOCÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Experiência – Conceito - Sonoridades

Orientador: Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. PRETEXTATO TABORDA JUNIOR –
Orientador (PPGCA-UFF)

Prof. Dr. JEAN PIERRE CARDOSO CARON (IFCS-UFRJ)

Profa. Dra. GIULIANO LAMBERTI OBICI (PPGCA-UFF)

Niterói, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de todos, ao Professor Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior, que me orientou durante o mestrado, fornecendo-me importantes ensinamentos nessa etapa de minha formação.

À minha família, pela educação, amor e assistência de sempre. Especialmente aos meus pais, pelo carinho, apoio e disponibilidade em ajudar sempre.

A Aline Deluna, pelo suporte incondicional, carinho e amor sem fim.

Aos Professores Dr. Giuliano Lamberti Obici e Dr. Jean Pierre Cardoso Caron, pelas valiosas considerações em minha banca de qualificação.

Aos colegas mestrandos, professores e funcionários do PPGCA-UFF.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Resumo

Neste trabalho serão abordadas diferentes práticas de improvisação na música para investigar processos criativos e propostas derivadas destas, sejam no campo da criação musical ou na área da docência. Essa investigação se desdobrará em camadas historiográficas, artísticas e pedagógicas, buscando apontar alguns aspectos característicos no amplo espectro da improvisação musical. Alguns desses aspectos estão presentes nas proposições desta pesquisa e no processo artístico do autor, observados e apropriados através de três vieses principais: éticos, estéticos e pedagógicos.

Palavras-chave: Improvisação, processo criativo, co-criação.

Abstract

In this work, different practices of improvisation in music will be addressed to investigate creative processes and proposals derived from them, whether in the field of musical creation or in the field of teaching. This investigation will unfold in historiographic, artistic and pedagogical layers, seeking to point out some characteristic aspects in the broad spectrum of musical improvisation. Some of these aspects are present in the propositions of this research and in the author's artistic process, observed and appropriated through three main biases: ethical, aesthetic and pedagogical.

Keywords: Improvisation, creative process, co-creation.

Lista de ilustrações

CAPÍTULO 1:

Figura 1 - Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen.....	26
Figura 2 - Music of Changes de John Cage (fragmento).....	28
Figura 3 - Cecil Taylor (Andrew Putler/Redferns/Getty Images).....	38
Figura 4 - Pitchfork Music Festival 2016: Sun Ra Arkestra (Matt Lief Anderson).....	39
Figura 5 - capa do album Musica Su Schemi do Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.....	42
Figura 6 - Musica Elettronica Viva.....	45
Figura 7 - o grupo AMM em Langtry Road, 1968 (foto: Frazer Pearce).....	49

CAPÍTULO 2:

Figura 8 - Estilhaços, duas versões em formas de onda.....	64
Figura 9 - Quarteto de Cordas de 1965 de Earle Brown.....	65
Figura 10 - Estilhaços, quatro versões em formas de onda.....	66
Figura 11 - Estilhaços, apresentação no Salão Leopoldo Miguez em dezembro de 2014 (foto: Mariana Peluso).....	69

CAPÍTULO 3:

Figura 12 - disposição ideal.....	75
Figura 13 - disposição alternativa.....	75
Figura 14 - partituras-guia.....	78
Figura 15 - partituras-guia.....	78
Figura 16 - Entrópica, triângulo equilátero com 10 metros de distância em cada lado: no pilotis do Museu de Arte do Rio, dentro do 1º Somarumor 2019 (foto: Leo Alves).....	84
Figura 17 - Entrópica, público no triângulo (foto: Aline Deluna).....	85
Figura 18 - colando o ouvido no solo (foto: Aline Deluna).....	86
Figura 19 - olhando para várias direções (foto: Aline Deluna).....	86
Figura 20 - manipulação pelo público dos captadores de contato e eletromagnéticos (foto: Mariana Peluso).....	86
Figura 21 - piezo.....	87
Figura 22 - captador eletromagnético.....	87

CAPÍTULO 4:

Figura 23 - Entrópica online, no 7º Frestas Telúricas dezembro 2020.....	94
Figura 24 - Entrópica online, convocação e divulgação.....	95
Figura 25 - Live da live, no 1º Frestas Telúricas, maio 2020.....	98
Figura 26 - Live da live, testagens com Flora Holderbaum, 2020.....	99
Figura 27 - Jogos com palavras, no 2º SomaRumor, outubro 2021.....	104
Figura 28 - Jogos com palavras, testagem coletiva, junho 2021.....	106

Sumário

1- Introdução.....	09
2- Improvisação como método ético e estético.....	14
2.1 - Improvisação: etimologia e conceituações até o século XX.....	15
2.2 - Improvisação e indeterminação: paralelos e distinções.....	23
2.3 - A influência do Jazz: lógicas musicais afrológicas e eurológicas.....	33
2.4 - Improvisação como modo relacional.....	41
3 - As obras: processos criativos e modos de relação.....	59
3.1 - Estilhaços: constante volta ao indeterminado.....	61
3.2 - Entrópica: pela fragmentação da autoridade.....	73
4 - Improvisatórios: zonas de confluência e proposições de improvisação em modos remotos de interação.....	88
4.1 - Entrópica online.....	90
4.2 - Live da live.....	96
4.3 - Jogos com palavras.....	104
5 - Conclusão.....	109
6 - Referências bibliográficas.....	112

1- Introdução.

A improvisação (posso dar a minha voz ou a voz do meu instrumento a outrem?) testa a minha ressonância com o meio, com os outros. Se um som entrou em mim e ainda vive em mim, a melhor coisa que posso fazer é trazê-lo para fora e testá-lo pela minha escuta e a escuta das outras pessoas. (...) A improvisação demanda generosidade. Se depois minha voz não mais soar correta (...) talvez eu me dê conta disso graças ao que os outros estão fazendo; então procurarei um caminho diferente. A paisagem vai mudar e, como improvisador, vou mudar nela, acompanhar a mudança, aprendendo algo simples - ou talvez não tão simples (GOLDONI, 2021, tradução nossa).¹

No campo da música, a improvisação não se configura como um estilo, gênero, nem um corpo de técnicas musicais. A estrutura, significado e o contexto no qual a improvisação musical é empregada surgem da análise específica da geração, manipulação e transformação de símbolos sonoros numa determinada localidade, época e baseando-se numa cultura específica. Logo, trata-se de um tema amplo e dele vamos extrair o recorte que nos interessa investigar nesta pesquisa.

Mesmo tendo a pesquisa sido atravessada por contingências sanitárias que alteraram alguns de seus objetivos iniciais, essas restrições não tiveram impacto em relação ao seu núcleo de sentido e, ao contrário, constituíram-se como fatores propulsores para experimentos e reflexões em um campo ampliado de modos remotos de interação.

O núcleo de sentido da pesquisa parte dos aspectos constitutivos de duas obras pessoais que lidam com o princípio da improvisação, “Estilhaços: constante volta ao indeterminado” e “Entrópica: pela fragmentação da autoridade”². Essas duas obras serão tomadas como indicativas de dois eixos paradigmáticos diferenciados para, a partir de sua identificação e dos modos de relação que deles decorrem, aprofundar reflexões, além de suas particularidades, para aspectos identitários que tragam chaves para pensar processos improvisativos em diferentes contextos musicais. Nesse movimento de expansão, do que é particular às obras para um campo ampliado de outras práticas, a improvisação será investigada em seus aspectos estéticos, éticos e mesmo políticos. Esses aspectos,

¹ “The music you hear and make says a lot about you: just like how you move, use you hands, look, and smile reveals something about you. Improvisation (can I give my voice or the voice of my instrument to another?) tests the resonance of myself with the environment, with others. If a sound has entered me and still lives in me, the best thing i can do is to bring it out, and test it through my listening and the listening of others. (...) Improvisation needs generosity. If afterwards my voice no longer sounds right (...) maybe I will become aware of this thanks to what others are doing; then I will look for a different direction. The landscape will change and, as an improviser, i will change in it, keep track of the change, learning something small - or maybe not so small”.

² Esta obra é uma criação conjunta com os artistas Fernando “Sagitário” Torres e Pedro Pagnuzzi.

pretende-se aqui, expõem modos de relação entre agentes na criação musical que são alternativos aos modelos de subordinação que normalmente decorrem da relação compositor-intérprete.

Os “Improvisatórios” - termo que adotamos por sua fronteira entre os termos improvisação e laboratório - se propuseram, em seu projeto inicial, ao estabelecimento de ambientes experimentais de práticas de escuta e improvisação, agenciando participantes de diferentes campos do conhecimento e distintas práticas artísticas. Inicialmente, estas atividades se dariam em locais que extrapolam o *campi* universitário³, a maioria sendo realizada de modo presencial. A investigação inicialmente pesquisaria como se dariam as trocas, o trânsito da informação em práticas de improvisação realizando atravessamentos entre artes visuais, sonoras e performáticas junto com disciplinas e áreas tão díspares como filosofia, fenomenologia, biologia, linguística, física, matemática, etc. No entanto, a eclosão da pandemia do COVID-19, e em sua decorrência o isolamento e distanciamento sociais, provocou duas mudanças essenciais em relação ao projeto inicial. Uma delas, a impossibilidade de implementar experiências de improvisação presenciais. A outra, uma mudança na abrangência do campo de indivíduos que pretendia agenciar, que acabou circunscrito ao território musical, artístico, sonoro, e da comunidade de pós-graduação e docência⁴ em arte.

Ainda assim, mantiveram-se os princípios que moveram o artista-pesquisador a aprofundar uma investigação onde os aspectos estéticos e éticos implícitos em diferentes práticas improvisativas, além da sua própria, sejam considerados. Partindo do estudo e elaboração de processos criativos pessoais, a pesquisa evoluiu na direção da investigação dos questionamentos deles decorrentes, como por exemplo: podem práticas de improvisação servirem de modelo para a promoção de ideais igualitários, fomentando novos modos de relação éticos em ambientes artísticos, de pesquisa e docência? Podem os processos improvisativos, além de serem empregados como método de criação artística, serem também propositores de novos modos relacionais entre agentes na criação musical? Em um contexto nacional e mundial de acirramento da crise do capitalismo, no qual esta pesquisa se desenrola, com o crescimento do conservadorismo e da intolerância racial, da misoginia e do ódio às pessoas dissidentes, pode a prática da improvisação promover

³ Refere-se ao *campi* da Universidade Federal Fluminense (UFF), que abriga o Programa de Pós-Graduação de Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), no qual esta pesquisa de mestrado se insere.

⁴ Faz-se referência à experiência do autor com os estágios de docência dentro do Programa de Pós-Graduação de Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), que compreendeu um semestre na turma de “Manipulações expressivas de ritmos e sonoridades” e dois semestres na turma de “Conformação por meios acústicos”, ambas do curso em graduação de artes da Universidade Federal Fluminense (UFF)

modelos para novas formas de mobilização e agenciamento que não apenas sejam mais acolhedoras à diferença como façam dela fator propulsor primordial em seus processos?

Em vista desses questionamentos, ainda que os “improvisatórios” partam de enunciados artísticos do autor, estes servem como matriz para diferentes proposições coletivas em espaços laboratoriais de reflexão e práticas improvisativas, muitas vezes estabelecidos em um ambiente de docência, plasmando-se nesse processo alguns produtos artísticos, além da criação de um acervo com registros em áudio e vídeo destas experiências⁵. Isto é, partiremos de duas obras significativas da trajetória do artista-pesquisador como modelos paradigmáticos de dois tipos de propostas de improvisação e criação coletiva que são suficientemente distintas para abordar diferentes conceitos e procedimentos práticos. Principalmente por uma destas obras envolver dispositivos tecnológicos como parte fundamental do jogo improvisativo.

Nesse sentido, um dos objetivos é o de propor estruturas de improvisação que instauram modos relacionais que colocam em jogo o que os participantes são, quando trazem não só suas formações, habilidades, preferências estéticas e estilísticas, como sua cultura, história e condição social para ambientes que pressupõem a abertura ao outro. Os modos relacionais aqui pesquisados apresentam um aspecto ético-político, pela maneira flexível que conectam os indivíduos engajados em seus processos, ao mesmo tempo que expõem um caráter estético-político, com modelos que questionam a figura o compositor demiurgo, como aquele que prevê nos mínimos detalhes aquilo que deve ser ouvido. Através da fragmentação e dissolução do seu poder regulador, indivíduos agenciados em práticas de natureza improvisativa desafiam suas narrativas totalizantes e, como coloca o trombonista, improvisador e pesquisador George Lewis (2009, p. 4) “buscam reificar noções sobre o papel da expressão criativa na sociedade”. Segundo ele ainda, aprofundarmos reflexões sobre esses agenciamentos “permite um exame do potencial da improvisação para ajudar a imaginar novas possibilidades de interrogar estruturas de poder”. Por conseguinte, neste trabalho vamos relatar algumas dessas propostas e os resultados artísticos que foram possíveis de serem realizados nos ambientes remotos a que a pesquisa teve-se que restringir devido ao isolamento social. Nesse sentido, a pesquisa procurou desdobrou-se na proposição de processos de improvisação que tomassem os aspectos constitutivos desses ambientes e plataformas como fatores propulsores de uma investigação artística em um contexto de adversidade.

Na esteira das reflexões sobre autoria, delegação do arbítrio criador e das relações entre compositor, intérprete e ouvinte, vamos nos debruçar sobre o processo criativo das duas obras mencionadas, com o apoio de ferramentas analíticas propostas pelo

⁵ Tais registros serão pontualmente referenciados em notas de rodapé ao longo desta dissertação, com links para acesso e conferência do leitor.

pesquisador e compositor Valério Fiel da Costa para tratar de peças musicais de caráter aberto, sob a noções do que ele elabora como *estratégias de invariância*. Essas ferramentas analíticas ajudarão a aprofundar a investigação na relação entre improvisação e indeterminação na música, tema que esteve desde o início deste projeto de pesquisa. Segundo Eddie Prévost, integrante de um dos grupos seminais da chamada “improvisação livre”, o AMM, o “auge do serialismo e da indeterminação pode ser considerado por muitos como tendo passado”, por outro lado ele argumenta que:

(...) as posições propostas pelos serialistas e indeterministas, que surgiram em uma época em que a polêmica era uma parte antecipada de qualquer proposta cultural, no que diz respeito às relações dos músicos com o som, músicos com outros músicos e músicos com a paisagem cultural mais ampla, permanecem essencialmente intactas e em jogo. Eu argumentaria, portanto, que uma revisão do que foi proposto e subsequentemente desenvolvido a partir do serialismo e da indeterminação ainda vale a pena, pois lançará luz sobre as tendências que persistem em seu rastro (PRÉVOST, 2009, p. 51, tradução nossa).⁶

De acordo com outro pioneiro da “improvisação livre” - termo que também será problematizado nesta dissertação - o guitarrista britânico Derek Bailey, a improvisação seria paradoxalmente a mais “praticada de todas as atividades musicais e a menos reconhecida e compreendida”, e que embora “esteja presente em quase todas as áreas da música, há uma quase total ausência de informações sobre ela” (BAILEY, 1993, p. ix). Talvez não seja mais o caso de afirmar que as informações sobre improvisação na música são quase inexistentes hoje em dia, mas, possivelmente ainda permanece entre os menos compreendidos e reconhecidos fenômenos musicais. Lewis (2009, p. 4) sustenta, por outro lado, que “o estudo da improvisação tem algo maior com o que se preocupar do que tentar relegitimar-se como parte da prática rarefeita e minoritária da música”, e ao mesmo tempo em que ele reconhece que a improvisação, num sentido expandido, transcende a história e a própria prática musical, acredita que o estudo da música improvisada fornece um ponto de vista único, senão privilegiado, para investigar essa transcendência:

A música nos forneceu uma plataforma ideal para experimentar a condição de improvisação, para investigar seus efeitos e adivinhar

⁶ “(...) I would contend that positions proposed by the serialists and the indeterminists, who emerged in a time where polemics were an anticipated part of any cultural proposal, regarding the relations of musicians to sound, musicians to fellow musicians and musicians to the wider cultural landscape, remain essentially intact and in play. I would argue therefore that a review of what was proposed and subsequently developed from serialism and indeterminacy is still worth pursuing for it will shed light on the lingering tendencies which persist in their wake”.

seu futuro - e o nosso como seres humanos (LEWIS, 2009, p. 4, tradução nossa).⁷

A dissertação inicia com uma revisão de literatura acerca do tema da improvisação musical em diversos contextos culturais, desde a etimologia e a evolução do vocábulo através de distintas conceituações e sentidos empregados na música da tradição ocidental até meados do século XIX, quando começa a gradual desvalorização da performance improvisada em detrimento da integridade da composição, assim como o fortalecimento da separação entre as figuras do compositor e do intérprete. Vemos também como no contexto do neocolonialismo europeu, em fins do século XIX, o termo improvisação é utilizado como demarcador de diferenças étnicas que desqualificam artisticamente práticas musicais não européias, na construção de um “outro” epistemológico legitimador.

No segundo capítulo, trataremos dos paralelos e distinções entre improvisação, música indeterminada, aleatória e a música de acaso desenvolvida pelo compositor estadunidense John Cage, que, com esta última, pretendia eliminar a presença dos hábitos musicais e das referências idiomáticas do compositor e do intérprete. Em seguida neste mesmo capítulo, veremos como o jazz afro-norte-americano promove o renascimento da arte da improvisação dentro da música do ocidente e George Lewis apresenta sua elaboração das lógicas musicais afrológicas e eurológicas para dar conta dos antecedentes afro-americanos que influenciam o reaparecimento da improvisação na música de concerto de origem europeia, e com a ressalva de que estes não são devem ser “usados para essencializar a direção musical em termos de etnia ou raça” (LEWIS, 2004, p. 1), nos aponta como, ainda que não evidentes, motivos étnicos ou racializados para classificação de discursos musicais estão presentes no contexto da música de vanguarda dos anos 50 e 60. Ele contesta o não reconhecimento dessa influência do jazz, por exemplo, no caráter improvisativo contido nas obras dos compositores da Escola de Nova Iorque que trabalhavam com indeterminação e aleatoriedade na música.

Diferentemente, musicistas de uma geração de improvisadores europeus a partir da metade dos anos 60, promovem um movimento de auto afirmação estética que tomou forma com consciência das diferenças históricas e culturais, não só assumindo influências jazzísticas, como abrindo um campo que veio a ser conhecido como “improvisação livre”, como veremos no subcapítulo 2.3 “Improvisação como modo relacional”. O foco do discurso musical muda do criador individual e autônomo para o coletivo. Passa a interessar mais aos grupos como AMM, *Musica Elettronica Viva* e o *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, concepções processuais de composição, o desenvolvimento de materiais,

⁷ “Music has provided us with an ideal platform for experiencing the condition of improvisation, for investigating its effects, and divining its future--and ours as human beings”.

espectros, tons e multidimensionalidade das sonoridades. As fronteiras entre compositor, intérprete, artista e leigo, começam a ser diluídas, assim como deixa-se para trás formatos de concertos para públicos passivos, onde privilegia-se a produção musical coletiva e espontânea ao invés da composição.

O capítulo três é dedicado ao exame das características identitárias das obras “Estilhaços - constante volta ao indeterminado” e “Entrópica - pela fragmentação da autoridade”, onde investigamos seus processos criativos e os modos relacionais que instauram. As obras ensejaram a abordagem dos conceitos de recursividade, indeterminação, retroalimentação (*feedback*), delegação do arbítrio do sujeito compositor, cibernética, relações de poder, jogo e sistema. Discorrer sobre “Estilhaços” também suscitou debatermos sobre “não-idiomatismo” e a ideia de liberdade na “improvisação livre”, ao passo que “Entrópica” destacou a emergência do aparato tecnológico enquanto indivíduo, onde a máquina se desloca de sua função instrumental para a condição de “sujeito” que atua no jogo improvisativo em uma relação horizontal entre indivíduos de diferentes ordens.

Por último, o capítulo que finaliza esta dissertação, “Improvisatórios: zonas de confluência e proposições de improvisação em modos remotos de interação”, seleciona três das experiências práticas aplicadas coletivamente dentro dessa pesquisa de mestrado, convocando para “zonas de confluência” artistas pesquisadores da UFF e UERJ⁸, alunos da graduação em artes UFF, docentes da UnB⁹ e UFRB¹⁰ e outros agentes do campo da experimentação, chamados também para conceber e elaborar tais experiências, borrando assim certas fronteiras e hierarquias entre estudantes e agentes profissionais. Analisar o resultado destas experiências, que entraram em choque com os meios remotos de comunicação, desafiando seus protocolos com “usos impróprios”, nos permitiu trazer para o debate as reflexões de Giuliano Obici que demonstram a dimensão política que pode ter a ação da gambiarra, que dentre outros aspectos, evidencia a “falibilidade dos desígnios” de mídias supostamente transparentes e universais, que envolvem “não só produtos e objetos físicos, como também toda uma cadeia de sistemas informáticos” (OBICI, 2014, p. 20).

2 - Improvisação como método ético e estético.

⁸ UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

⁹ UnB - Universidade de Brasília

¹⁰ UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

2.1 - Improvisação: etimologia e conceituações até o século XX.

Neste capítulo vamos abordar as origens do termo improvisação na música da tradição ocidental, de suas manifestações em formas históricas à sua utilização no âmbito do Jazz e da música contemporânea e experimental, observando alguns cuidados na utilização do mesmo para fazer referência às práticas que consideramos improvisativas na música de diversos contextos culturais, especialmente nas tradições do oriente como da música clássica indiana e iraniana.

O desenvolvimento de termos europeus para designar práticas improvisativas começou com advérbios e frases adverbiais, e somente no século XIX se caracterizou o verbo “improvisar” e o substantivo “improviso” (BLUM, 1998, p. 36). A partir do final do Século XIX o termo é disseminado para outros continentes. Assim, no contexto da modernidade europeia, com sua exaltação ao método, ao plano, à preparação e à previsibilidade de resultados, “improvisar” passa também a denotar algo “negativo, do latim *improvisus* (imprevisto)” (TREITLER, 1991, p. 66). Leo Treitler observa que, removendo o prefixo negativo, nos resta *provisus* (prover), o que, “olhando adiante, é o que gostaríamos de fazer com nossos filhos” (TREITLER, 1991, p. 66). Assim, alguns dicionários nos dão definições no sentido de agir “sem preparação”. De acordo com o *Webster’s New World Dictionary*: “Improvisar é compor, ou simultaneamente compor e executar, no momento e sem nenhuma preparação” (WEBSTER’S, 1995). Eles nos levam a outro sentido negativo, que transmite um caráter de ação impensada e repentina: *im-promptu*, de acordo com os dicionários, seria como agir “no calor do momento”. Da mesma forma que o *teleprompter*¹¹ guiaria um ator, uma apresentação improvisada prosseguiria sem orientação, sem uma guia. Treitler sugere que essa aura negativa em torno da palavra “improvisação” aponta para algo excepcional, uma “exceção para algo normal, mais embasado, algo com todos os atributos que à improvisação faltam: preparação, orientação, planejamento antecipado (...) Este algo, é claro, é a ‘composição’” (TREITLER, 1991, p. 66-67).

Contudo, a consolidação do termo “improvisação” enquanto substantivo, nas línguas da Europa ocidental, se dá apenas na passagem do Século XVIII para o XIX. Antes deste período, utilizava-se o termo como parte de expressões adverbiais que denotavam ações “ao improviso” *all’improvviso* (em italiano); *à l’improviste* (em francês); *ex improvise* (em latim), e que no campo da música servia para qualificar as ações de cantar, tocar ou compor.

¹¹ Define-se “teleprompter” como “Aparelho sobre o qual desfilam sincronizadamente, num rolo de papel ou numa tela, os textos que são lidos pelo apresentador ou ator à frente da câmera; prompter, dália eletrônica” (TELEPROMPTER, 2021).

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, os termos europeus para fazer música improvisada formam dois grupos bastante distintos, referindo-se a práticas vocais e instrumentais e centrados em torno de expressões adverbiais usadas para qualificar "cantar", "tocar" ou "compor". Alguns verbos referem-se a tipos específicos de canto improvisado (por exemplo, do latim *sortisare*) ou tocar (por exemplo, do alemão *fantasiren* e *capriciren*, do italiano *ricercare*, do francês *rechercher* e *préluder*). Substantivos relacionados aos verbos designam a atividade (*sortisatio*), os resultados da atividade (uma *fantasia*, *capriccio*, *ricercar*, *recherche*, *prélude* instrumentais) ou a capacidade imaginativa que permite ao músico agir (sua *fantasia* ou "caprice") (BLUM, 1998, p. 36-38, tradução nossa).¹²

Por conseguinte, o verbo improvisar aparece designando uma determinada forma de agir, da mesma maneira que o substantivo improvisação nomeia o resultado dessa ação, ganhando a ação em si contornos mais nítidos e uma certa autonomia semântica, que será reforçada negativamente com uma crescente separação entre as figuras de compositor e intérprete a partir do início do Século XIX, assim como a gradual desvalorização da performance improvisada em detrimento da integridade da composição. Passa-se a entender a obra musical como um ente à parte, como se essa existisse independente de partituras e da performance. A obra, neste período, encontra-se reificada (Goehr, 1992, p. 106). A ideia de obra musical é sintetizada no conceito de *Werktreue*, elaborado pelo escritor e crítico musical alemão E. T. A. Hoffmann no princípio do Século XIX, para quem uma performance não deveria ser guiada por considerações extra-musicais, religiosas, sociais ou científicas, mas sim pela própria obra musical. *Werktreue* em alemão pode ser traduzido como "fidelidade à obra" (GOEHR, 1992, p. 1).

Não que improvisação fosse apenas constitutivamente diferente de composição, mas, como aponta Treitler, todo o conceito estava carregado de associações negativas, de algo não preparado e imprevisto (TREITLER, 1991, p. 66-67). O intérprete estaria a serviço do projeto composicional do autor, a composição vista como norma, onde uma maior autonomia na performance do intérprete poderia significar um risco à integridade da obra musical. De tal modo que a improvisação passou a representar tudo que a composição não era: simples, efêmera, irracional, inexplicável, criada por um 'capricho' no 'impulso do momento' pela mente 'primitiva', 'não treinada' (NOOSHIN, 2003, p. 245). Ainda assim, a

¹² "Through the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, the European terms for improvised music making form two rather distinct groups, referring to vocal and instrumental practices and centered around the adverbial phrases used to qualify 'singing', 'playing', or 'composing'. Some verbs refer to specific types of improvised singing (e.g., Latin *sortisare*) or playing (e.g., German *fantasiren* and *capriciren*, Italian *ricercare*, French *rechercher* and *préluder*). Nouns related to the verbs designate the activity (*sortisatio*), the results of the activity (an instrumental *fantasia*, *capriccio*, *ricercar*, *recherche*, *prélude*), or the imaginative capacity that enables the musician to act (his or her *fantasia* or 'caprice').".

improvisação teve um papel essencial no desenrolar das práticas seculares e sagradas da música europeia, de acordo com o húngaro Ernst T. Ferand, um dos primeiros musicólogos a tratar desse tema com profundidade:

Não existe praticamente nenhum campo na música que não tenha sido afetado pela improvisação, nenhuma técnica musical ou forma composicional que não tenha se originado numa prática de improvisação ou que não tenha sido influenciada por ela. Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada de manifestações do impulso de improvisar (FERAND, 1961, p. 5, tradução nossa).¹³

Foi através da improvisação que se deu uma boa parcela da prática do canto gregoriano, onde se desenvolveu o início da polifonia. Um tratado do Século XIII contém a frase *componere et proferre discantum ex improvise*: “compor e proferir discanto ao improvisado” (TREITLER, 1991, p. 68). Grande parte do desenvolvimento da escola da música organística no Século XVII, especialmente na França, se deve às performances *ex tempore* de seus intérpretes. E o acompanhamento da ópera e da música de câmara nos Séculos XVII e XVIII era baseado na improvisação sobre uma linha de baixo cifrada (ou “baixo contínuo”), que por sua vez teve sua gênese no contraponto polifônico improvisado.

No início do período barroco, a ornamentação improvisada estendia-se igualmente às formas seculares e sagradas, às árias da ópera e do oratório, às cantatas e “concertos sagrados”, às canções e peças vocais solo de todos os tipos e apareceu também nas novas formas de música instrumental em ascensão, especialmente sonatas e concertos. Dificilmente uma forma de música vocal ou instrumental dessa época é concebível sem algum grau de ornamentação, às vezes notada, mas com muito mais frequência adicionada na execução: as *passagi* dos italianos, os *agréments* dos franceses, as *graces* do ingleses e as *glosas* dos espanhóis (BAILEY, 1993, p.19, tradução nossa).¹⁴

¹³ “There is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory performance or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise”.

¹⁴ “At the beginning of the baroque period improvised ornamentation extended equally to secular and sacred forms, to the arias of opera and oratorio, to cantatas and ‘sacred concertos’, to song and solo vocal pieces of all sorts and it appeared also in the newly rising forms of instrumental music, especially sonatas and concertos. Hardly a single form of vocal or instrumental music of that time is conceivable without some degree of ornamentation, sometimes written down but much more usually added in performance: the *passagi* of the italians, the *agréments* of the french, the *graces* of the English and the *glosas* of the Spaniards”.

Em fins do Século XIX na Europa, no momento em que a composição de música orquestral está no seu auge, a improvisação se vê cada vez mais restringida e subvalorizada nos meios institucionais e de ensino musicais. No mesmo período, observa-se a crescente importância dada ao regente de orquestra, para Derek Bailey, o “procurador” do compositor (BAILEY, 1993, p.20). Portanto, nesta conformação das hierarquias e relações de trabalho entre os agentes musicais, dentro do dualismo binário composição-improvisação, esta última que já carregava um sentido negativo em relação à composição, passa a ser utilizada para denotar negativamente práticas musicais de culturas não-européias.

A etnomusicóloga Laudan Nooshin fala da utilização do termo improvisação como demarcador de diferenças étnicas, e de sua utilização política para justificar o neocolonialismo europeu oitocentista na construção de um “outro” epistemológico. Ao comentar a trajetória das diferentes terminologias associadas à improvisação na Europa - como vimos acima - desde advérbios e expressões adverbiais até suas formas em verbo e substantivo consolidarem uma abrangência mais genérica, em princípios do Século XIX, e quando a própria prática improvisacional em si começava a declinar (NOOSHIN, 2003, p. 248), ela observa que talvez não tenha sido coincidência que:

(...) o mesmo período em que a Europa consolidava seu poder colonial foi também o momento em que a improvisação começou a ser desvalorizada em favor da solidez, permanência e força representadas pelas grandes e notadas obras-primas do século XIX. Desse modo, um maior contato com os “outros” da Europa serviu para confirmar as diferenças aparentemente irreconciliáveis entre a música de concerto europeia e outras músicas: entre obras cada vez mais longas e mais complexas, escritas para formações cada vez maiores e consagradas em um meio que preservaria sua autoridade (...) para a posteridade, de um lado, e a natureza primitiva e efêmera do que veio a ser conhecido como tradição oral, de outro (NOOSHIN, 2003, p. 248-249, tradução nossa).¹⁵

E assim, na história da música ocidental, finalmente o compositor e o conceito de composição ganham uma significação e status sem precedentes. No momento em que a Europa atinge o auge do seu poder imperialista, o termo improvisação assume um novo

¹⁵ “(...) *the very period when Europe was consolidating its colonial power was also the time that improvisation started to become devalued in favour of the solidity, permanence and strength represented by the great, notated, nineteenth-century masterworks. In this way, increased contact with Europe’s ‘others’ served to confirm the apparently irreconcilable differences between European art music and other musics: between ever longer and more complex works written for increasingly larger forces and enshrined in a medium that would preserve their authority (...) for posterity, on the one hand, and the primitive and ephemeral nature of what came to be known as oral tradition, on the other*”.

papel, isto é, uma maneira de se referir às práticas musicais com menor fixidez de “outros” povos (NOOSHIN, 2003, p.249). É quando, inclusive, se cria na musicologia uma categoria que foi batizada por Guido Adler como “musicologia comparada”, cujo foco seria o estudo dos “produtos tonais” de vários povos da Terra, tanto para fins “etnográficos” como de classificação (MERRIAM, 1977, p.191). Ou seja, uma metodologia para tratar dessa alteridade, de sistemas musicais distintos do europeu, neste caso, literalmente tomado como termo de comparação, a norma culta européia. Músicas cujos elementos, por serem estruturados de outras formas, trabalhados de maneira diversa da dos europeus, e não possuírem suporte notacional, como a partitura, eram considerados basicamente improvisados (NETTL, 1974, p. 2). Nooshin cita trecho de um livro de 1944 do escritor inglês John Beverley Nichols onde esta relação comparativa fica escancaradamente clara:

A música indiana é quase inteiramente uma questão de improvisação. Arte não é, nunca foi e nunca pode ser uma questão de improvisação... A música indiana ainda precisa sofrer as dores do parto, as dores que acompanham inevitavelmente toda criação artística. Ela deve se proclamar corajosamente sobre o papel, em preto e branco (NOOSHIN, 2003, p. 245, tradução nossa).¹⁶

Nichols refere-se à improvisação num eufemismo em relação ao seu oposto, seu “outro”, a composição, representação legítima de uma arte “real”, que teria passado por um verdadeiro processo de criação artística. Nooshin também observa como Nichols infantiliza os “nativos”, já que sua música seria embrionária, não tendo ainda sofrido as “dores do parto” que a qualificariam em relação ao modelo europeu. Por não estar escrita, expõe uma diferença em relação à seu “outro” epistemológico na seguinte associação de ideias: “ausência de notação é igual a não-pensado, que por sua vez é igual a não-arte, que é inferior à arte real, e assim por diante” (NOOSHIN, 2003, p. 245-246). Ela argumenta que boa parte do discurso em torno da improvisação e da composição ainda se mantém calcados na reificação de determinados aspectos do fazer musical predominantemente essencialistas e dualistas, e cita o exemplo baseado no conceito de criatividade (*khalāqiat*) da música clássica iraniana (*Musiqi-e assil*), na qual tradicionalmente o performer possui um papel criativo central:

No entanto, embora o conceito de criatividade - *khalāqiat* - tenha uma longa história na *Musiqi-e assil*, como em tantas outras

¹⁶ “Indian music is almost entirely a matter of improvisation. Art is not, never has been, and never can be, a matter of improvisation. . . . Indian music has yet to suffer the pangs of birth, the pangs which are the inevitable accompaniment of all artistic creation. It must boldly proclaim itself on paper, in black and white”.

tradições musicais, não existia nenhum equivalente ao conceito ocidental de improvisação no Irã antes do século XX. A criatividade na performance era simplesmente uma parte aceita de uma tradição na qual nenhuma distinção era feita entre os papéis de compositor e intérprete. No entanto, essa criatividade foi entendida como firmemente fundamentada em um treinamento longo e rigoroso envolvendo a memorização precisa de um repertório canônico conhecido desde o final do século XIX como *radif* (literalmente "série") (NOOSHIN, 2003, p.244, tradução nossa).¹⁷

Ela segue explicando, então, que esse primeiro encontro dos europeus com a *Musiqi-e assil*, por lhes parecer uma música tocada de maneira espontânea e sem suporte de notação, os fez concluir que era improvisada, principalmente porque seria improvável que estivessem a par do repertório previamente adquirido, o *radif*, e assim "esta música tornou-se conhecida como 'improvisada' por escritores ocidentais e, posteriormente, etnomusicólogos e outros continuaram a descrever a música desta forma" (NOOSHIN, 2003, p.244). Não obstante, a disseminação de ideias ocidentais - devido à um desequilíbrio de poder derivado do neocolonialismo - aproximaram o conceito de improvisação dos músicos iranianos e este ganha um termo equivalente, tomado de empréstimo da poesia oral, que significa literalmente "tocar espontaneamente": *bedāheh navāzi* (NOOSHIN, 2003, p.244). Consequentemente, segundo a etnomusicóloga, tanto o conceito quanto a terminologia são agora amplamente aceitos e utilizados por estes.

Ainda numa mirada conceitual, levantemos mais alguns exemplos para contrapor esse dualismo binário, ou mesmo subsidiar nossa reflexão rumo a um pensamento modulável, não polarizado, a fim de, na sequência deste capítulo, observar práticas musicais em contextos culturais diferentes e, dessa maneira, poder melhor examinar e enriquecer nossa própria prática musical de caráter improvisativo analisada no contexto desta pesquisa.

Em seu texto "Pensamentos sobre Improvisação", o etnomusicólogo Bruno Nettl, meditando sobre essa rígida oposição conceitual entre improvisação e composição, que coloca a primeira como espontânea, primitiva e natural, e a última calculada, sofisticada e artificial, pondera que, por outro lado, somos levados a entender também que "improvisação é um tipo de composição", de um tipo que seria característica das culturas sem notação musical, que se lançam num "repentino impulso à música através da produção direta de

¹⁷ "Yet, whilst the concept of creativity – *khala-qiat* – has a long history in *musiqi-e assil*, as in so many other musical traditions there existed no equivalent of the Western concept of improvisation in Iran prior to the twentieth century. Creativity in performance was simply an accepted part of a tradition in which no distinction was made between the roles of composer and performer. However, this creativity was understood to be firmly grounded in a lengthy and rigorous training involving the precise memorization of a canonic repertory known since the late nineteenth century as *radif* (literally 'series').".

som" (NETTL, 1974, p. 4). Em vista disso, ele nos dá três exemplos de criação musical de indígenas norte-americanos para levantar a hipótese de que a justaposição de improvisação e composição como processos distintos seria falsa (NETTL, 1974, p. 5). Tomando como critério a idéia de criação "não-preparada e repentina", ele descreve como os *Plains Indians*¹⁸, em períodos de jejum e auto-imolação, aprendem músicas através de visões, em êxtase. E segundo eles próprios, as apreendem em uma única escuta. Nettl levanta a pergunta: seriam estas canções "improvisadas quando cantadas pela primeira vez?". Possivelmente, diz ele. Entretanto, os indígenas contam que a mesma pessoa que teve a visão, costuma praticar a canção posteriormente, sendo essa pessoa lembrada como quem a criou, e a própria circunstância da criação é rememorada quando a mesma é cantada novamente, o que a aproxima da noção ocidental de composição (NETTL, 1974, p. 5). No caso da tribo dos *Pima Indians*¹⁹ as canções existem numa instância transcendental, mas devem ser "desvendadas" para serem realizadas, o que se assimila à composição ocidental no que se refere à seu "recurso pelo cálculo", embora sem partitura, e "o estilo das canções dos *Pima*, de um modo geral, não difere muito do estilo das canções dos *Plains*" (NETTL, 1974, p. 5). O terceiro exemplo são os *Eskimos*²⁰, que reconhecem duas formas de fazer canções, uma convencional e outra improvisada através de duelos que seriam baseados em um repertório padrão. Mais um vez, para Nettl, "as canções improvisadas não apresentam diferenças básicas de estilo quando comparadas com as canções compostas ou tradicionais" (NETTL, 1974, p. 5).

Atualmente, segundo Nooshin e Richard Widdess, os músicos do norte da Índia possuem diversos termos que diferenciam aspectos pré-determinados das características improvisadas de uma performance:

Uma composição, denominada *bandiś* na música vocal ou *gat* na música instrumental, pode permanecer relativamente inalterada de uma apresentação para a outra, pode ser atribuída a um compositor nomeado, e pode ser executada pelo compositor e por outros músicos. Outros aspectos da performance, que devem ser gerados pelo artista e podem variar de uma performance para outra, têm nomes particulares de acordo com seu estilo e posição no plano geral da performance, como *ālāp*, *joṛ*, *laykāṛī*, *tān* etc. Um termo geral para esses aspectos variáveis da performance é *upaj*, "ideia original, invenção", do verbo *upajñā*, que significa crescer, surgir e, portanto, "vir à mente". Da mesma forma, o nome do gênero vocal

¹⁸ Define-se "Plains Indians" como "povos nativos americanos que habitam as Grandes Planícies dos Estados Unidos e Canadá" (PAULS, 2020).

¹⁹ Define-se "Pima Indians" como "indígenas norte-americanos que tradicionalmente viviam ao longo dos rios Gila e Salt no Arizona, EUA" (BRITANNICA, 2019).

²⁰ Define-se "Eskimos" como "população indígena das regiões árticas e subárticas da Groenlândia, Canadá, Estados Unidos e extremo leste da Rússia (Sibéria)" (BRITANNICA, 2020).

predominante, *khyāl*, que significa "pensamento, imaginação", parece reforçar a ideia da contribuição criativa do artista (NOOSHIN; WIDDESS, 2006, p.106, tradução nossa).²¹

Os autores entendem que a distinção que é feita entre composição e improvisação na música indiana é artificialmente construída, e tal como na música clássica iraniana (*Musiqi-e assil*), fruto de uma tentativa de caracterizá-las como diferentes da música ocidental. Todavia, eles também afirmam que desde a década de 1970, muitos comentaristas sobre música na Índia observaram que, o que parece ser música espontaneamente improvisada, pode na verdade ser baseada em material memorizado ou ensaiado, e o que há na prática é uma gradação do que é pré-determinado e do que é de fato espontâneo na performance. E, como vimos, por força de influência externa, formulações relativamente modernas no sentido de opor composição de improvisação fazem referência a fenômenos musicais que, sem dúvida, já existiam:

Na música clássica do sul da Índia, uma distinção é feita entre a música que é *kalpita*, "feita, fabricada, composta" - isto é, *kriti* e outras composições - e *kalpana*, "formando na imaginação" - isto é, improvisação; este último também é chamado de *manodharma* "a regra do coração" (NOOSHIN; WIDDESS, 2006, p. 106, tradução nossa).²²

Voltando aos indígenas norte-americanos, dos quais, de acordo com Bruno Nettl, se diz que supostamente não improvisam, mas apenas executariam variações de canções obtidas por tradição oral. A pergunta que o autor coloca agora é se há então diferença essencial entre seus materiais compostos e improvisados, pois "as diferenças estilísticas são insignificantes, a notação não está presente e é apenas a rapidez da inspiração em certos casos que nos permite fazer a distinção" (NETTL, 1974, p. 6). Com o intuito de confirmar sua hipótese de que não há oposição estrita e rígida entre os dois conceitos, ele transpõe a pergunta para o universo da música de concerto ocidental comparando o método meticuloso e demorado de Beethoven com a criação rápida e espontânea de Schubert e

²¹ "A composition, termed *bandiś* in vocal music or *gat* in instrumental music, may remain relatively unchanged from one performance to the next, may be attributed to a named composer, and may be performed by the composer and by other musicians. Other aspects of performance, which must be generated by the performer and may vary from one performance to another, have particular names according to their style and position in the overall plan of the performance, such as *ālāp*, *jor*, *laykāri*, *tān* etc. A general term for these variable aspects of performance is *upaj*, 'original idea, invention', from the verb *upajñā*, meaning to grow, to spring up, hence to 'spring to mind'. Similarly the name of the predominant vocal genre, *khyāl*, meaning 'thought, imagination', seems to reinforce the idea of the performer's creative contribution".

²² "In South Indian classical music, a distinction is made between music that is *kalpita*, 'made, fabricated, composed' – that is, *kriti* and other compositions – and *kalpana*, 'forming in the imagination' – that is, improvisation; the latter is also called *manodharma* 'the rule of the heart'".

argumentando que os estilos também não seriam substancialmente diferentes, logo, não deveríamos então “falar talvez de composição rápida e lenta, em vez de composição justaposta à improvisação?”. Assim, ele conclui que o mais adequado seria pensar “em composição e improvisação como extremos opostos de um continuum”, onde Schubert e Beethoven se colocariam nos pólos, e, da mesma forma estaria o *Eskimo* improvisador em um extremo, os *Pima Indians* no outro, com os *Plains Indians* em algum lugar no meio. (NETTL, 1974, p. 6). A questão para Nettl é que do ponto de vista ocidental, às vezes é difícil entender por que duas performances bem distintas são consideradas variantes da mesma canção, e por que duas outras, que soam praticamente iguais, são consideradas diferentes, restando apenas conjecturar que a ideia dos indígenas do que sejam entidades musicais é diversa desta perspectiva ocidental. Portanto, uma maneira de abordar a música “improvisada” do sul e oeste da Ásia seria equivalente a entender “que os intérpretes cantam ou tocam a mesma peça, mas que sua ideia do que é uma ‘peça’, uma unidade musical com sua própria integridade, é simplesmente diferente” (NETTL, 1974, p. 9). Ainda, na opinião dele, este tipo de abordagem nos “permite pensar em todas as músicas como tendo entidades musicais básicas que existem e são executadas, ao invés de dividir a música em tipos ‘fixos’ e ‘improvisados’” (NETTL, 1974, p. 9). Esse raciocínio de Nettl encontra ressonância na forma de pensar o que é improvisação de outro etnomusicólogo, que foi seu contemporâneo. Para Gerard Béhague:

A improvisação implica uma relativa liberdade de escolher elementos dentro de normas ou regras estilísticas próprias de uma dada cultura. O grau de permissividade admitido dentro de um sistema musical particular (que é específico da cultura) determina os limites da improvisação e a extensão de sua existência nele. Além disso, é a natureza da performance musical, tal como concebida pelos membros de uma dada cultura, que se torna o indicador da peculiaridade essencial de uma dada prática de improvisação e determina o que pode realmente constituir “improvisação” nessa cultura (BÉHAGUE, 1980, p.118, tradução nossa).²³

2.2 - Improvisação e indeterminação: paralelos e distinções.

Segundo George Lewis, John Cage e os compositores da chamada Escola de Nova Iorque, a partir da década de 1950, podem ser creditados por terem reconstruído

²³ *“Improvisation implies a relative freedom to choose elements within stylistic norms or rules proper to a given culture. The degree of permissiveness allowed within a particular music system (which is culture-specific) determines the bounds of improvisation and the extent of its existence in it. Moreover, it is the nature of music performance, as conceived by the members of a given culture, that becomes the indicator of the essential peculiarity of a given improvisational practice and determines what might actually constitute ‘improvisation’ in that culture”.*

radicalmente essa noção rígida de composição da música de concerto, em grande medida, através de uma “ressurreição de modos eurológicos de discurso musical em tempo real, muitas vezes aproximando-se de uma sensibilidade explicitamente improvisativa” (LEWIS, 1996, p. 96-97). Cage, ao lado de compositores como Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown e do pianista David Tudor, foi responsável pela aparição do termo “indeterminação” na história da música (LEWIS, 1996, p. 97). O conceito de indeterminação é apresentado em uma palestra intitulada “*Indeterminacy*”, a segunda de uma série de três palestras oferecidas por Cage em setembro de 1958 no festival de música contemporânea na cidade alemã de Darmstadt, e publicadas em 1961 na sua coletânea de textos *Silence*. Música indeterminada, para Cage, é aquela que deixa parâmetros e elementos musicais não especificados na notação, a serem completados pelo intérprete antes ou durante uma performance em público. Na palestra, ele então cita exemplos de elementos indeterminados presentes em algumas obras de compositores europeus que vão desde o Século XVIII até o Século XX, como “*Klavierstück XI*”, de Karlheinz Stockhausen e a “*Arte da Fuga*”²⁴, de Johann Sebastian Bach:

Na *Arte da Fuga*, sua estrutura, que é a divisão do todo em partes; método, que é o procedimento nota a nota; e forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, são todos determinados. Frequência e duração características do material também são determinados. Timbre e amplitude características do material, como não são dados, são indeterminados. Essa indeterminação traz a possibilidade de uma estrutura de harmônicos e amplitude de decibéis únicas para cada performance da *Arte da Fuga* (CAGE, 1973, p. 35, tradução nossa).²⁵

Dessa maneira, já que o compositor não aponta uma instrumentação específica, nem indica sinais de dinâmica na partitura, a “*Arte da Fuga*” seria indeterminada em relação ao timbre e amplitude de seus materiais sonoros. Ao longo do texto, Cage repete com frequência que “Esta é uma palestra sobre composição que é indeterminada no que diz respeito à sua performance” e diz que, necessariamente, uma peça que se apresente como indeterminada em performance é experimental, pois, “uma ação é experimental quando o seu resultado não é previsto”, e que ela é “necessariamente única” e que “não pode ser repetida” (CAGE, 1973, p. 39). No caso da “*Arte da Fuga*”, Cage não considera que os

²⁴ Confira áudio e partitura aqui: <https://youtu.be/Y9OUfBDIGhw>

²⁵ “*In The Art of the Fugue, structure, which is the division of the whole into parts; method, which is the note-to-note procedure; and form, which is the expressive content, the morphology of the continuity, are all determined. Frequency and duration characteristics of the material are also determined. Timbre and amplitude characteristics of the material, by not being given, are indeterminate. This indeterminacy brings about the possibility of a unique overtone structure and decibel range for each performance of The Art of the Fugue*”.

elementos de timbre e amplitude estão ausentes, por razão de Bach não ter especificado na partitura, mas apenas não são determinados, sendo ainda elementos importantes e necessários a serem definidos pelo intérprete. “A função do intérprete, no caso de ‘A Arte da Fuga’” segundo ele “é comparável à de alguém que preenche as cores onde os contornos são dados” (CAGE, 1973, p. 35).

Já, a peça para piano nº 11 de Stockhausen, “*Klavierstück XI*”²⁶ (Fig. 1), se caracteriza pela permutação de 19 fragmentos musicais bem definidos em notação tradicional, mas cuja ordem de execução é determinada pelo intérprete, cabendo a este respeitar alguns parâmetros como andamento e dinâmica, delineados ao final de cada fragmento, e que devem ser aplicados ao próximo. Uma vez que um destes fragmentos tenha sido repetido três vezes, a peça termina. Desta vez, diferente da “Arte da Fuga”, para Cage a “A função do intérprete no caso do *Klavierstück XI* não é a de colorista, mas a de dar forma, isto quer dizer, a morfologia da continuidade, o conteúdo expressivo” (CAGE, 1973, p. 35).

No caso do *Klavierstück XI*, todas as características do material são determinadas, assim como o procedimento nota a nota, o método. A divisão do todo em partes, a estrutura, é determinada. A sequência dessas partes, no entanto, é indeterminada, trazendo a possibilidade de uma forma única, ou seja, uma morfologia única da continuidade, um conteúdo expressivo único, para cada performance (CAGE, 1973, p. 35, tradução nossa).²⁷

²⁶ Confira áudio e partitura aqui: <https://youtu.be/mMDdihXI98A>

²⁷ “In the case of the *Klavierstück XI*, all the characteristics of the material are determined, and so too is the note-to-note procedure, the method. The division of the whole into parts, the structure, is determinate. The sequence of these parts, however, is indeterminate, bringing about the possibility of a unique form, which is to say a unique morphology of the continuity, a unique expressive content, for each performance”.



Figura 1 - *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen

Outra importante contribuição de John Cage para o método composicional e improvisativo foi a utilização de operações de acaso na confecção de suas obras. Em 1951, Cage compôs "*Music of Changes*"²⁸, utilizando o "*I-Ching*" (ou o "*Livro das Mutações*"), antigo método oracular chinês, para fixar na partitura os elementos musicais através de sorteios. O objetivo, segundo seu ideal de música experimental, era anular as preferências estéticas e os traços psicológicos e emocionais do compositor, deslocando sua responsabilidade do "fazer" para o "aceitar". Ele insiste que "os sons devem surgir por si próprios, em vez de serem explorados para expressar sentimentos ou ideias de ordem" (CAGE, 1973, p. 69), abrindo mão de controlá-los, e evitando "teorias criadas pelos homens ou expressão de sentimentos humanos" deixando que "os sons sejam eles mesmos" (CAGE, 1973, p. 10). Sua intenção foi criar um tipo de música cujo discurso fosse baseado na descontinuidade, eliminando a presença dos hábitos musicais e das referências idiomáticas do compositor, "uma composição musical cuja continuidade está livre do gosto e da memória individuais (psicologia) e também da literatura e 'tradições' da arte" (CAGE, 1973, p. 59), além de desobstruir a relação entre estrutura e forma. Segundo Valério Fiel da Costa:

Cage passou a utilizar o acaso como ferramenta de composição para desobrigar estrutura (divisão do todo em partes) e a forma (morfologia da continuidade) ao mesmo tempo que para evitar as

²⁸ Confira áudio e partitura aqui: <https://youtu.be/CPGxiWssKbl>

soluções lineares e causais praticamente inevitáveis numa época em que a improvisação era a sua única maneira de elaborar a sequência de eventos dentro da estrutura (FIEL DA COSTA, 2009, p. 96).

Na palestra de Darmstadt, Cage utiliza “*Music of Changes*” (Fig. 2) como um não-exemplo de música indeterminada relativamente à performance, pois todos os materiais, os sons e silêncios são determinados pelas operações de acaso realizadas antes dela vir à público, no ato da composição. A função do intérprete então seria similar a de um empreiteiro que seguindo o plano de um arquiteto constrói um edifício (CAGE, 1973, p. 36). Já em “*Duo II for Pianists*”²⁹ de Christian Wolff, o compositor providencia uma gama de “deixas”, mas a sequência das partes é determinada pelo que os dois intérpretes ouvem um do outro, logo, Cage considera que é uma composição indeterminada em relação à sua performance, onde sua estrutura (a divisão do todo em partes), a escolha nota-a-nota e todas as características do material (frequência, amplitude, timbre e duração) são indeterminados. Portanto, a morfologia da continuidade dessa peça se torna “imprevisível” (CAGE, 1973, p. 38). Ele descreve a dinâmica da obra:

Um dos pianistas inicia a execução: o outro, percebendo um determinado som ou silêncio que faz parte de uma gama de deixas, responde com uma ação de sua própria determinação entre determinadas possibilidades dentro de um determinado intervalo de tempo. Após esse início, cada pianista responde às dicas fornecidas pelo outro, não permitindo que o silêncio recaia entre as respostas, embora essas próprias respostas incluam silêncios (CAGE, 1973, p.38, tradução nossa).³⁰

A deixa pode ser um som ou uma pausa, por exemplo. O momento exato em que essas pistas surgem é imprevisível para cada pianista, requerendo grande atenção e flexibilidade para responderem um ao outro. Wolff pretendia assim criar situações que exigissem um alto grau de foco e atenção dos intérpretes, impossibilitando-os de tocar de forma automatizada, por clichês. Para descrever a atuação do intérprete em “*Duo II for pianists*”, a analogia que Cage faz é “à de um viajante que deve estar constantemente pegando trens cujas partidas não foram anunciadas, mas que estão em processo de anúncio” (CAGE, 1973, p. 39). Dessa forma, Cage busca portanto distinguir dois modos. Um deles do acaso, que poderia ser usado *a priori*, no ato da composição, mas também a

²⁹ Confira aqui: <https://youtu.be/Yb-YTeZwKQQ>

³⁰ “One of the pianists begins the performance: the other, noticing a particular sound or silence which is one of a gamut of cues, responds with an action of his own determination from among given possibilities within a given time bracket. Following this beginning, each pianist responds to cues provided by the other, letting no silence fall between responses, though these responses themselves include silences”.

posteriori, no momento da performance. E outro o da indeterminação, onde a obra deixa margem suficiente para que escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes intervenham na sua conformação final.

3 HEADS = ○; 2 HEADS AND A TAIL = -; 2 TAILS AND A HEAD = --; THREE TAILS = ⊙.
 - AND -- ARE UNCHANGING, WHILE ○ IS READ FIRST AS --, THEN AS -; AND ⊙ FIRST AS - THEN AS --. SEE TOSSES PRODUCE A HEXAGRAM WHICH IS READ FROM ITS BASE UP.

UPPER TRIANGLE
 LOWER TRIANGLE

○	○	○	○	○	○	○	○
1	34	5	26	44	9	14	43
25	51	3	27	24	42	21	17
6	40	29	4	7	59	64	47
33	62	39	52	15	53	56	31
12	16	8	23	2	20	35	45
44	32	48	18	46	57	50	28
13	55	63	22	36	37	30	49
10	54	60	41	19	61	38	58

KEY FOR INTERPRETING THE HEXAGRAMS.
 FOR EXAMPLE: ○ IS 7; WHEREAS ⊙ CHANGES TO 2.



Figura 2 - *Music of Changes* de John Cage (fragmento)

As composições indeterminadas, para Cage, com sua variabilidade interpretativa de acordo com as circunstâncias da performance, traziam no caráter processual sua principal diferença em relação aos europeus com suas composições fixas, que ele chamou de “objetos temporais” (CAGE, 1973, p. 38). Também contrapôs a utilização de fontes sonoras com diferentes características e separadas espacialmente “uma não-obstrução dos sons é a essência” (CAGE, 1973, p. 39) a uma prática da tradição musical europeia calcada na “fusão dos sons”, na ideia de harmonia.

Embora no texto “Alea” (1964), de uma palestra dada em 1957 por Pierre Boulez, o compositor francês faça ressonância com John Cage no elogio à utilização de fontes sonoras separadas espacialmente “graças aos meios eletroacústicos, e mesmo a várias técnicas instrumentais, podemos quebrar a homogeneidade do espaço sonoro na distribuição variável das suas frequências” (BOULEZ, 1964, p. 51), no mesmo ele crítica contundentemente a utilização do acaso como método de composição musical:

A forma mais elementar de transmutação do acaso repousa na adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica na técnica composicional (...) Eu chamaria de bom grado esse experimento - se experimento for, já que o indivíduo não

se sente responsável pelo seu trabalho, mas apenas se joga por fraqueza não admitida, por confusão, e para satisfação temporária na magia pueril - eu chamaria esse experimento de acaso por negligência (BOULEZ, 1964, p. 42, tradução nossa).³¹

Sem mencionar seu colega norte-americano, Boulez faz referência ao uso do “*I-Ching*” por Cage e sua relação com a filosofia zen-budista, e utiliza o termo “acaso” para dar conta da tendência entre os compositores de sua geração de liberar o intérprete cada vez mais para intervenção criativa sobre suas obras - já que naquele ano, o conceito de indeterminação não havia sido consolidado ainda como diferente do acaso. Ainda que ele admitisse que elementos de aleatoriedade na composição pudessem gerar novos horizontes na música, e que promover uma maior liberdade ao intérprete seria útil para o cultivo de uma música mais dinâmica, Boulez não admitia que a perda do controle sobre os resultados finais de uma obra, fosse utilizando métodos randômicos *a priori*, fosse liberando o intérprete *a posteriori*, pudesse ser usado em música em proveito da arte (FIEL DA COSTA, 2009, p. 22). Ele argumenta que o compositor em seu trabalho já lida inevitavelmente com o acaso em várias camadas, mas que ao abrir mão do controle do resultado final, ele abriria mão também da sua escolha, do seu arbítrio, rompendo a hierarquia da forma e restando apenas a escolha contingente do intérprete, cuja imaginação no instante estaria “mais sujeita a lapsos que a iluminações” (BOULEZ, 1964, p. 47). E, ainda que ele dissesse no mesmo texto que o desenvolvimento do acaso na composição marcaria o desenvolvimento de uma percepção renovada da forma, insiste que sem um direcionamento, a composição poderia redundar numa “improvisação sem nenhuma outra necessidade além da livre escolha” (BOULEZ, 1964, p. 49).

Sem embargo à crítica de Boulez, Fiel da Costa (2009, p. 3) considera que a “dita música aleatória europeia” deve a John Cage seus primeiros *insights*, e credita a uma “resistência tradicional europeia” conservadora a rejeição de alguns teóricos aos métodos composicionais do compositor estadunidense, e nas possibilidades que a música indeterminada traz de redefinição dos papéis de autor, intérprete e ouvinte dentro do jogo musical:

(...) incapacitados de enxergar objetos morfologicamente estáveis em tais propostas alguns críticos teriam optado por entendê-las exclusivamente do ponto de vista conceitual negligenciando a importância do esforço de Cage e de outros em pensar um modo de

³¹ “*The most elementary form of the transmutation of chance would lie in the adoption of a philosophy tinged with Orientalism that masks a basic weakness in compositional technique (...) I would willingly call this experiment - if experiment it be, since the individual does not feel responsible for his work, but merely throws himself by unadmitted weakness, by confusion, and for temporary assuagement into puerile magic - I would call this experiment chance through inadvertence*”.

fazer música no qual as relações entre autor e intérprete não fossem coercitivas, no qual um coletivo pudesse ficar a cargo do resultado musical, no qual, enfim, a noção de obra, diante do dado do processo se tornasse prescindível (FIEL DA COSTA, 2009, p. 3-4).

Com efeito, uma prática musical que privilegia o processo frente a obra em si confronta radicalmente o ideal clássico de *Werktreue*, como visto anteriormente, e faz a crítica de Boulez à morfologia cageana se assemelhar à afirmação do crítico musical Eduard Hanslick, em seu - ainda muito influente - livro de 1854 "Do belo musical", de que "a composição obedece a leis de beleza formais, e seu decurso não se improvisa num divagar arbitrário e sem plano" (HANSLICK, 2011, p. 111). Ao contrário da ideia de um autor como único capaz de identificar qual seria a "verdade" da obra, que por sua vez precederia a performance, Fiel da Costa nos convoca a pensar o processo como instância socializadora do arbítrio, que permite tanto faculta ao autor tornar-se um intérprete novamente, quanto reconhece a presença de um intérprete-criador:

Nesse caso poderíamos evocar a figura do co-autor como aquele que co-labora (trabalha em conjunto) com o autor levando a termo e/ou dando acabamento um processo que este apenas esboçou: surgiu-nos a noção de socialização do projeto composicional que motivou uma reflexão sobre a arbitrariedade da definição do projeto enquanto obra e do valor do processo anterior ao estabelecimento da assinatura do autor sobre a obra com suas múltiplas possibilidades de desdobramento que vão convergindo para um formato considerado adequado (FIEL DA COSTA, 2009, p. 9).

Ao mesmo tempo, Fiel da Costa atenta para o fato de que há uma tendência a confundir-se indeterminação com improvisação, apontando que é possível definir distinções de natureza entre os termos, pois em "ambos a música parece prescindir da ideia de autoria e o resultado final parece em aberto" (FIEL DA COSTA, 2009, p. 18). Ele explica como, dependendo de como são colocadas as regras de um jogo improvisatório, uma música pode deixar de expressar a ideia de indeterminação, e inversamente, a que se propõe indeterminada pode não contar com improvisação ou arbítrio do intérprete (FIEL DA COSTA, 2009, p. 18). Para exemplificar este último caso, ele cita a peça "Es"³² do ciclo "Aus de Sieben Tagen" (1967) das chamadas músicas intuitivas de Karlheinz Stockhausen, obras do compositor alemão consideradas extremas do ponto de vista da liberdade legada ao intérprete, mas que Fiel da Costa classifica como "propostas musicais de feição indeterminada", pois visam "resultados previsíveis do ponto de vista morfológico" (FIEL DA

³² Confira aqui: <https://youtu.be/ILDk5UP3MDc>

COSTA, 2009, p. 19). Abaixo, segue toda informação que é dada aos instrumentistas no texto de *Es*:

Pense em NADA
 Espere até que isto esteja absolutamente tranquilo dentro de você
 Quando você tiver alcançado isto
 Comece a tocar.
 Tão logo você comece a pensar, pare
 E tente retomar
 O estado de NÃO-PENSAR
 Daí continue tocando.

Nenhuma coordenação direta entre os intérpretes é mencionada, e, na opinião de Fiel da Costa (2009, p. 90) “o que teoricamente se espera do intérprete para que surja como resultado sonoro algo aceitável é sua total dedicação às instruções textuais”. Mais adiante, ele vai mostrar como o compositor pode imprimir sua marca territorial subjetiva mesmo à distância, e sem prescrever os objetos musicais numa partitura tradicional, ou instruções mais específicas. O autor segue fazendo um resumo da explanação do próprio Stockhausen sobre os resultados sonoros de “*Es*”, proferida na palestra “*Live Electronic and Intuitive Music*”, ocorrida em Londres, a 15 de novembro de 1971 no *Institute of Contemporary Arts*:

O processo de tentar *pensar em nada* faz com que emirjam, de um longo período de silêncio, primeiramente eventos curtos. Depois de um tempo experimentando a situação, as pessoas se sentem mais à vontade para deixar os eventos sonoros fluírem um pouco mais. Estes eventos podem ser executados sem que se requeira atenção especial por parte dos intérpretes, mas quando alguém acrescenta algo muito diferente, é inevitável que isso chame a atenção e, se chamou atenção: “pare e tente retomar o estado de não pensar”. Silêncios abruptos e prolongados seguem-se a informações sonoras extravagantes. Este seria o molde mínimo esperado de uma bem sucedida performance de *Es* (FIEL DA COSTA, 2009, p. 90).

O que Fiel da Costa identifica como resultado desejável para Stockhausen com esta peça está longe de ser uma entrega do instrumentista à seu inconsciente na hora de improvisar, justamente porque este expediente permitiria a emergência, pelo automatismo, de clichês na execução, ao passo que o ideal seria, a partir de textos como esse, que o intérprete não tivesse “outra saída senão passar ao largo de todo e qualquer sistema pré-estabelecido” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 91). De forma que conclui-se que uma performance bem sucedida de “*Es*” se deve a uma proximidade e proeminência do autor

sobre intérpretes que já vinham trabalhando improvisação com este (no conjunto *Stockhausen Ensemble*), a escolha precisa dos intérpretes e a realização de *workshops* e ensaios dirigidos, até uma performance final. Por conseguinte, "esse processo lega ao resultado sonoro um formato que, a despeito de oscilações e liberdades concedidas aos intérpretes, vincula-se à estética do compositor" (FIEL DA COSTA, 2009, p. 91). Uma entrevista dada por Hugh Davies para Derek Bailey, em seu livro "*Improvisation: its Nature and Practice in Music*", parece corroborar a tese de Fiel da Costa acerca da marca territorial subjetiva que o compositor Stockhausen imprime em "*Aus den Sieben Tagen*", desta vez, sobre outra peça do mesmo ciclo, "*Intensitat*"³³. Este é o texto da peça:

para conjunto
 INTENSIDADE
 toque sons únicos
 com tal dedicação
 até que sinta o calor
 que irradia de você
 toque e sustente
 o quanto puder

Davies foi um improvisador, compositor e inventor de instrumentos experimentais e discute nesta entrevista a execução de "*Intensitat*" de Stockhausen, para quem trabalhou durante muitos anos:

Executando tal peça, especialmente em um grupo que trabalha junto regularmente e se especializa em tais áreas da música, a pessoa está muito consciente de tocar uma composição definida, embora a natureza dela seja tal que basta pensar no texto em silêncio para si mesmo antes de começar a tocar, e aí tudo acontece de forma intuitiva (...) Em muitos aspectos isso é bem próximo de uma improvisação em conjunto, com a diferença que (...) a pessoa fica ciente do compositor influenciando a performance à distância através de sua partitura. E as indicações estruturais na partitura discutida acima garantem que esses elementos pelo menos tornem o resultado completamente diferente de uma improvisação livre (BAILEY, 1993, p. 80, tradução nossa).³⁴

³³ Confira aqui: <https://youtu.be/yyLjpdhfl-g>

³⁴ "Performing such a piece, specially in an ensemble that works together regularly and specialises in such areas of music, one is very conscious of playing a definite composition, even though the nature of it is such that one need only think the text over quietly to oneself before starting to play, and then everything happens intuitively (...) In many ways this is very close to a group improvisation, with the difference that (...) one remains aware of the composer influencing the performance from a distance

2.3 - A influência do Jazz: lógicas musicais afrológicas e eurológicas

Para George Lewis, embora os sistemas de aleatoriedade, indeterminação e intuição propagados por Cage, Stockhausen e outros compositores tenham contribuído para uma “ressurreição de modos eurológicos de discurso musical em tempo real”, depois de uma “lacuna de cerca de 150 anos na história intelectual europeia da improvisação” (LEWIS, 1996, p. 102), ele identifica no jazz, especialmente na combinação que o *bebop* traz de espontaneidade, radicalismo estrutural e singularidade, antecedentes que influenciaram o “reaparecimento da improvisação na música eurológica” (LEWIS, 1996, p. 100). Lewis cunhou os termos “eurológico” e “afrológico” para se referir metaforicamente a sistemas de crenças musicais e de comportamento que, em sua opinião, exemplificam “tipos particulares de ‘lógica’ musical”. Ele ressalta que estes referem-se à “localização social e cultural, e não ao fenótipo (cor da pele)” e que são teorizados “como historicamente emergentes e não devem ser usados para essencializar a direção musical em termos de etnia ou raça” (LEWIS, 2004, p. 1). Mesmo assim, segundo Lewis, o espaço da branquitude forneceu uma plataforma conveniente para uma negação racializada dessa influência, ao mesmo tempo que favoreceu “uma arena para a articulação de uma sensibilidade implícita” que ele batizou de “eurológica” (LEWIS, 1996, p. 100). Lewis observa que mesmo havendo trocas musicais transnacionais e transculturais mais intensas, os motivos étnicos ou racializados para classificação de discursos musicais, ainda que não evidentes, se revelam. Nesse sentido ele cita a antropóloga e musicóloga Georgina Born:

Alguns dos elementos principais da prática musical experimental - improvisação, trabalho em grupo ao vivo, utilização empírica de pequenos eletrônicos comerciais na performance - tiveram pioneiros no jazz e no rock das décadas de 1950 e 1960. Mais do que isso, as políticas da música experimental são similares àquela do jazz negro avançado dos anos 60. Seu coletivismo musical, por exemplo, foi prefigurado pela cooperativa de músicos negros de Chicago, a Associação para o Avanço de Músicos Criativos (AACM), que se tornou um modelo para organizações musicais cooperativas e progressistas posteriores. O fato de que essas influências frequentemente permanecem não reconhecidas e subterrâneas, mesmo dentro da música experimental, assinala seus status como derivada de uma “outra” cultura e a relutância da esfera de legitimação musical pós-moderna de assumir sua dívida para com a

through his score. And the structural indications in the score discussed above ensure that those elements at least will make the result completely different from a free improvisation”.

“outra” (BORN 1995, 351, n.29, apud LEWIS, 1996, p. 101, tradução nossa).³⁵

Lewis nos dá exemplos de como essa classificação racializada de discursos musicais costumava muitas vezes vir mascarada em uma roupagem supostamente “objetiva” em termos de crítica musical. Em entrevista ao crítico de jazz Michael Zwerin, de 1966, John Cage é perguntado sobre o que acha do jazz, no que ele dá respostas como: “Mas o jazz ainda é jovem, e ainda está em evolução”; “o jazz poderia se beneficiar de um estudo sério de ‘nossos’ modelos”; “[o jazz] já começou a explorar áreas ‘sugeridas por [Charles] Ives’”; “[o] jazz está ficando mais livre”, “fugindo da dependência do tempo - inferindo-o ao invés de surrar você com ele o tempo todo” (ZWERIN, 1991, p. 161-164, apud LEWIS, 1996, p. 104). O autor conclui dizendo que a construção de um “outro” epistemológico “pode ser vista como o aspecto contrapositivo da construção da branquitude, particularmente quando apelos codificados à solidariedade racial e étnica estão envolvidos” (LEWIS, 1996, p. 104).

Em “*A short history of jazz*” (uma pequena história do jazz), artigo escrito em 1976, o músico e crítico musical norte-americano Gunther Schuller (1986, p. 3-4) descreve o jazz como uma confluência de tradições musicais e sociais da África Ocidental e da Europa que se desenvolve no sul do Estados Unidos nas primeiras décadas do Século XX, e que, embora notada em composições e arranjos, seu “meio de expressão por excelência é a improvisação, uma consequência inevitável de suas origens como música popular afro-americana” (SCHULLER, 1986, p. 3). Schuller localiza o princípio do jazz desde o momento em que os músicos que tocavam ragtime progrediram das composições “relativamente rígidas, notadas e não-improvisadas” do *ragtime* para um estilo de performance mais “solta, espontaneamente inventiva” do jazz. No artigo “*The Future Form of Jazz*” (a futura forma do jazz) de 1957, Schuller afirma que “a maior contribuição” do jazz foi a “renascença da arte da improvisação” (SCHULLER, 1986, p. 18).

Muitos escritores constataram, entre os improvisadores afro-americanos, como a singularidade de uma improvisação era um objetivo altamente valorizado. Paul Berliner (1994, p. 331) cita o trompetista Doc Cheatham, que relata o impacto da performance do seu ídolo Louis Armstrong: “Se você fosse ouvir trompetistas como Louis Armstrong, por

³⁵ “Some of the main elements of experimental music practice-improvisation, live group work, the empirical use of small, commercial electronics in performance - were pioneered in the jazz and rock of the 1950s and 1960s. Moreover, the politics of experimental music are similar to those of the advanced black jazz of the '60s. Its musical collectivism, for example, was prefigured by the Chicago black musicians' cooperative, the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), which became a model for later progressive, cooperative music organizations. The fact that these influences often remain unacknowledged and subterranean, even within experimental music, signals their status as deriving from an 'other' culture and the reluctance of the postmodern sphere of legitimate music to admit its indebtedness to the 'other'”.

exemplo, eles tocariam qualquer música como 'Chinatown'³⁶ e tocariam quinze ou trinta 'chorus' diferentes, e nunca repetiam a mesma coisa". Berliner também cita Jimmy Heath quando este relembra as reações que teve ao lado de John Coltrane ouvindo a introdução de Dizzy Gillespie para "I Can't Get Started"³⁷, que sua *big band* tocava sempre: "Ele tocava de forma diferente a cada vez, e olhávamos um para o outro com espanto" (BERLINER, 1994, p. 332).

A maior parte das improvisações jazzísticas é baseada em um dado tema - ou "*head*" - e este é geralmente derivado de uma melodia instrumental pré composta, ou da melodia de uma canção ou blues. De acordo com o crítico e produtor musical Joachim-Ernst Berendt a "paráfrase" era o principal recurso improvisatório dos formatos de jazz mais antigos, e consistia na ornamentação, ou pequenas alterações das melodias dessas canções (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 198). Diferentemente, nos formatos jazzísticos mais modernos adotou-se o "*chorus-phrase*" como forma de variar e improvisar sobre o tema original. Podendo ser referido apenas como "*chorus*", tal como Doc Cheatham fez para falar de Louis Armstrong, consiste em criar novas linhas melódicas sobre o encadeamento harmônico do tema preexistente, sem necessariamente fazer referência ao tema original (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 198). Suas possibilidades são vastas, e usa-se quase como medida de capacidade de improvisação e criatividade de um músico, de acordo com a quantidade de "*choruses*" que este pode entalhar por sobre um tema.

Para além disso, segundo George Lewis, os improvisadores do *bebop* não se sentiam sequer obrigados a usar o material melódico do tema como elementos para improvisar. Em vez disso, "a sequência harmônica subjacente, geralmente submetida a extensas reformulações pelos improvisadores, tornou-se a base para a improvisação" (LEWIS, 1996, p. 94). Muitas vezes, esse material harmônico era apropriado das melodias populares da época e era "ressignificado", substituindo-se a linha melódica por outra, e então nomeando a nova peça com um título irônico em relação à cultura dominante que a produziu.

Muitos "*chorus*" ficaram tão famosos que o ouvinte "ficaria desapontado se o músico que os criou subitamente tocasse algo diferente", sustenta Berendt. Para ele, os *chorus* "não deixam de ser jazz quando são repetidos" (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 199). Assim, Berendt sugere um conceito de "outrora improvisado" (*once improvised*), aquilo que quando criado durante um improviso e, posteriormente tendo-se revelado valioso, se repete, e pertence ainda assim à improvisação. Contudo ele observa que o que antes foi criado improvisando permanece vinculado ao músico que o criou. "Não pode ser separado dele ou dela, notado e dado a um segundo ou terceiro músico para tocar" correndo-se o risco de

³⁶ Confira aqui: <https://youtu.be/XDkra836bJs>

³⁷ Confira aqui: <https://youtu.be/wE26XWrz-Ds>

perder seu caráter e nada permanecer, “exceto a fórmula nua de notas [musicais]”. Berendt afirma que o jazz só pode ser reproduzido “pelo músico que o produziu”, e que mesmo um imitador tecnicamente superior, não conseguiria reproduzir sua música, pois “uma improvisação de jazz é a expressão pessoal do improvisador e de seu status musical, espiritual e emocional” (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 200).

Em função disso, para Lewis, a despeito do menosprezo de John Cage pelo jazz, a linha do tempo histórica “mostra que a ênfase radical de Cage na espontaneidade e na singularidade”, que não se via na música americana ou europeia antes da Escola de Nova Iorque, chega apenas “cerca de oito a dez anos após as inovações do bebop” (LEWIS, 1996, p. 99). E em sua opinião, a combinação de espontaneidade, radicalismo estrutural e singularidade do *bebop* “representou um desafio para aquela música que precisava ser respondida de alguma forma” (LEWIS, 1996, p. 100). É nessa perspectiva que Lewis cita o compositor Anthony Braxton, numa declaração incisiva sobre essa rejeição de formas afrológicas pelo mundo da arte que alimentou o trabalho de Cage: “Tanto aleatoriedade quanto indeterminação são palavras que foram cunhadas... para ignorar a palavra improvisação e, como tal, a influência da sensibilidade não-branca” (BRAXTON 1985, 366, apud LEWIS, 1996, p. 99).

Através das relações dominante-tônica, cadências, cores das tensões dos acordes, sensação de campo gravitacional da tonalidade, e ritmo harmônico, a harmonia se constitui num elemento essencial para o improvisador no jazz. Através das suas configurações de tensão e relaxamento, o solista consegue optar por uma prioridade melódica no solo, ou mesmo relegar a harmonia a um segundo plano, em função dos eventuais choques e consonâncias com o pano de fundo, onde o caráter do discurso é definido, seu cenário harmônico:

Os que se interessam por esse estudo também devem dominar as progressões de acordes de cada peça como uma diretriz fundamental, por causa de seu papel em sugerir material tonal para o tratamento da melodia e em dar forma à inventividade em seu esquema rítmico harmônico (BERLINER, 1994, p. 97-98, tradução nossa).³⁸

Partindo da afirmação de Berliner de que os improvisadores no jazz “comparam uma progressão [harmônica] a um roteiro para traçar o curso melódico preciso de uma interpretação” (BERLINER, 1994, p. 98) Lewis prossegue justificando sua tese da influência negligenciada das formas afrológicas na música eurológica pós 1950, observando como

³⁸ “Learners must also master the chord progression of each piece as a fundamental guideline because of its roles in suggesting tonal material for the melody’s treatment and in shaping invention to its harmonic-rhythmic scheme”.

essa noção é notadamente parecida com uma das funções que para Cage o intérprete teria frente à algumas partituras de música indeterminada, aquela “comparável à de alguém que preenche as cores onde os contornos são dados”. Ele argumenta que:

(...) apesar da aparente tentativa de muitos comentaristas Euroológicos de diferenciar esses sistemas de escolha do intérprete dos sistemas improvisativos Afrológicos, os sistemas (...) muitas vezes parecem reminiscentes da prática afro-americana de usar progressões de acordes, apropriadamente chamadas de "mudanças", como sistemas de opções de comportamento musical (LEWIS, 1996, p. 116, tradução nossa).³⁹

Lewis chega à conclusão de que embora os sistemas de "escolha" eurológicos não apresentam necessariamente sequências de acordes, ou progressões harmônicas, eles “funcionam de maneiras análogas ao promover, orientar e condicionar a escolha em tempo real, produzindo assim ‘mudanças’ no conteúdo da música”. De forma que, então, poderia-se afirmar que “se as operações de acaso podem constituir um método para o intérprete realizar indeterminação, a indeterminação do intérprete pode ser um método para realizar uma improvisação” (LEWIS, 1996, p. 116). Lewis avança para supor que, por este prisma, arriscaria dizer que a indeterminação pode muito bem não ser uma “sucessora da improvisação, mas um subconjunto dela”.

Dois eventos em Nova Iorque ajudaram a consolidar diante da crítica musical a consciência de que existia uma vanguarda musical no meio do jazz: os festivais “*October Revolution*”, em outubro de 1964 e “*Four Days in December*”, em dezembro do mesmo ano. O primeiro foi organizado pelo trompetista Bill Dixon, e de acordo com Bernard Gendron “desencadeou o ressurgimento do movimento de vanguarda do jazz (também conhecido como “free jazz” e “the new thing”) após quase três anos de aparente sonolência e quase ausência dos olhos do público” (GENDRON, 2009, p. 211). Já no segundo festival, em dezembro, o crítico de jazz do jornal “*The New York Times*”, John Wilson, que não era conhecido por ser admirador da nova vanguarda do jazz, escreveu resenhas particularmente amigáveis aos três primeiros concertos da série, das quais Gendron destaca os seguintes comentários sobre a apresentação do pianista Cecil Taylor (Fig. 3):

Perplexo com as manobras de abertura tipo [John] Cage de Taylor, “tecendo um encantamento sobre as entranhas do piano” após as quais ele “esmurrou, puxou e esfregou as cordas”, Wilson ainda

³⁹ “(...) despite the apparent attempt by many Eurological commentators to differentiate these performer choice systems from Afrological improvisative systems, the systems (...) often seem reminiscent of the African-American practice of using chord progressions, appropriately named “changes,” as musical behavior options systems”.

assim o elogiou por seu ocasional "estilo pastoral gentil" e admitiu que mesmo quando "assolado pela fúria", Taylor "tocava limpo, seu tom cheio e vibrante, e seu dedilhado firme e ágil" (GENDRON, 2009, p. 217, tradução nossa).⁴⁰



Figura 3 - Cecil Taylor (Andrew Putler/Redferns/Getty Images)

Diferentemente do que era usual, Wilson não reproduziu as reclamações que eram comumente direcionadas à música de Cecil Taylor⁴¹, de que seria caótica e meramente barulhenta. À apresentação do conjunto *Jazz Composers Guild Orchestra*⁴², na noite seguinte, o crítico reservou o crédito de ter sido a primeira bem sucedida por um grande grupo orquestral de *free jazz*: "Onze músicos de jazz arrancaram numa corrida louca e vertiginosa pelo desconhecido... Eles produziram excitação, suspense, admiração e muito barulho. E foi muito divertido.", embora Gendron (2009, p. 217) faça a ressalva dele ter perdido a *Sun Ra Arkestra*⁴³ (Fig. 4) no mesmo festival, que já cumpria esse papel há anos. A respeito da resenha que John Wilson faz para o espetáculo do quarteto de Archie Shepp⁴⁴, Gendron observa que um pontual estranhamento do crítico ajuda a iluminar uma "diferença importante entre os músicos de *free jazz* de primeira e segunda geração". Wilson ficou surpreso que o quarteto tenha mantido "um padrão de ritmo constante por trás dos solos" indo assim "contra os princípios básicos do *free jazz*":

⁴⁰ "Perplexed by Taylor's opening Cage-like maneuvers, 'weaving an incantation over the innards of the piano' after which he 'pummeled, pulled and rubbed the strings', Wilson nonetheless praised him for his occasional 'gentle pastoral style' and conceded that even when 'beset by furies', Taylor's 'playing was clean, his tone full and ringing, and his fingering firm and agile'".

⁴¹ Confira o áudio aqui: <https://youtu.be/f3QV2FLeSyl>

⁴² Confira o áudio aqui: <https://youtu.be/wfXp2cBiG68>

⁴³ Confira o áudio aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=f607blZ5cOY&t=1373s>

⁴⁴ Confira o áudio de outro trabalho de Archie Shepp com Bill Dixon: <https://www.youtube.com/watch?v=mbrXluoOYPg>

Isso foi "muito bem", pensou ele, já que os solos de Shepp "consistiam em grande parte em murmúrios e resmungos roucos em staccato que chegavam a latidos torturantes nos momentos de clímax" (...) Além de libertar tons do sistema temperado operando com microtons (como fez Coleman), a segunda geração, com seus guinchos, grasnidos, gorgolejos, latidos e assim por diante, estava experimentando timbres que efetivamente iam além das notas (Gendron, 2009, p. 217, tradução nossa).⁴⁵

Na opinião de Gendron, ainda que não fique claro por que, para Wilson, tais efeitos de ruído não deveriam funcionar por sobre ritmos irregulares, a utilização destes não seria apenas uma questão de experimentação, mas de expansão do poder expressivo de suas músicas. Segundo ele ainda, embora diversas em estilo, estética e política, essas gerações eram "unidas mais pelos limites que transgrediram do que pelos novos rumos que tomaram" (Gendron, 2009, p. 217).



Figura 4 - Pitchfork Music Festival 2016: Sun Ra Arkestra (Matt Lief Anderson)

Existe um consenso entre os estudiosos da música improvisada praticada na Europa de que, em fins da década de 1950, o jazz europeu estava passando por uma crise de identidade, e os "músicos de jazz europeus habitavam uma paisagem em que a direção estética, metodológica e estilística" tinha em grande parte sua origem nos estilos de jazz norte-americanos (LEWIS, 2008, p. 247). Essa situação era agravada pelo fato de que a partir dos anos 1950, o jazz negro estadunidense, e em especial o *bebop*, ganhava mais e mais aceitação como forma de "música artística", competindo diretamente então com os

⁴⁵ "This was 'just as well', he thought, since Shepp's solos 'consisted largely of hoarse, staccato murmurs and mumbings that rose to racking barks at climactic moments' (...) In addition to freeing tones from the equal temperament system by operating with microtones (as Coleman did), the second generation, with their squeals, squawks, gurgles, barks, and so forth, were experimenting with timbres that effectively went beyond notes".

cânones musicais da Europa. A reação a esta nova competição em pleno solo europeu eram às vezes “tão radicais quanto eram nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950”, e essa tensão levou eventualmente a uma espécie de declaração de independência dessa hegemonia, a que Joachim-Ernst Berendt havia chamado “A emancipação” (*Die Emanzipation*) (LEWIS, 2008, p. 247-250). Este novo modelo de “música improvisada” foi praticado por musicistas como o contrabaixista Joëlle Léandre, o guitarrista Derek Bailey, o baixista Barry Guy, os pianistas Misha Mengelberg, Alexander von Schlippenbach e a pianista suíça Irène Schweizer, o percussionista Paul Lytton, a cantora Maggie Nicols e o trompetista e cantor Phil Minton, a multi-instrumentista e compositora Lindsay Cooper, e os saxofonistas Peter Brotzmann e Evan Parker.

Segundo George Lewis (1996, p. 116), estes musicistas, refletindo suas múltiplas origens, costumavam “misturar narrativas pessoais reminiscentes de uma perspectiva afrológica com imagens sonoras características de formas europeias que abrangem vários séculos”, assim, neste princípio do desenvolvimento da improvisação livre europeia, fica claro para Lewis (2008, p. 250) que “os músicos não fizeram nenhuma tentativa de negar a influência afrológica em seu trabalho”. Muito embora houvesse certas “revisões irônicas” e algumas “rejeições diretas” ao jazz norte-americano, esse movimento de auto afirmação estética tomou forma com consciência das diferenças históricas e culturais (LEWIS, 2008, p. 248). O saxofonista inglês Evan Parker, por exemplo, se vê tributário da tradição do jazz afro-americano.

(...) eu gostaria que ficasse claro que fui inspirado a tocar ao ouvir certas pessoas sobre as quais se continua a falar em contextos do jazz. Pessoas como John Coltrane, Eric Dolphy, Cecil Taylor - essas eram pessoas que tocavam uma música que me excitava ao ponto em que eu mesmo comecei a levar música a sério. Isso ainda é o caso. É aí onde o que estou fazendo tem que fazer sentido, se é que faz qualquer sentido (BORGIO, 2002, p. 172, tradução nossa).⁴⁶

Em vista disso, hoje em dia reconhece-se essa geração de musicistas europeus como tendo promulgado seu próprio estilo de “free jazz” baseado em inovações na forma, som, método e expressão adiantadas por Ornette Coleman, Albert Ayler, Cecil Taylor, John Coltrane, e outros músicos do *free jazz* estadunidense dos anos 1960 (LEWIS, 2008, p. 250). Colocava-se grande ênfase na necessidade social do papel de improvisador. De acordo com Derek Bailey:

⁴⁶ “(...) I would want it to be clear that I was inspired to play by listening to certain people who continue to be talked about mainly in jazz contexts. People like John Coltrane, Eric Dolphy, Cecil Taylor-these were people that played music that excited me to the point where I took music seriously myself. That continues to be the case. That's where what I'm doing has to make sense, if it makes any sense at all”.

(...) a improvisação não precisa de argumentos e justificativas. Ela existe porque atende ao apetite criativo que é uma parte natural de ser um músico performativo e porque convida a um envolvimento completo, em um grau que de outra forma não seria obtido, no ato do fazer musical (BAILEY, 1993, p.142, tradução nossa).⁴⁷

Lewis argumenta que os improvisadores europeus provavelmente utilizavam o termo "música improvisada" para distingui-lo do jazz, não no sentido de uma crítica, mas para melhor refletir a sensação de terem criado um "modelo nativo de improvisação, embora influenciado por formas afrológicas" (LEWIS, 1996, p. 112). Mais adiante, foram amplamente creditados pelo desenvolvimento de uma concepção mais aberta de "improvisação livre" que foi geralmente reconhecida na Europa como tendo rompido com as direções estilísticas americanas e significantes do jazz (LEWIS, 2008, p. 250).

2.4 - Improvisação como modo relacional

Não era apenas do meio jazzístico que surgia a primeira geração de improvisadores europeus. Muitos dos seus expoentes advinham do universo da música de concerto, e os espaços universitários e de alguns conservatórios favoreceram muitos encontros, que ajudaram a promover a emergência de novos grupos e coletivos no contexto da música improvisada. Em Roma, por exemplo, o *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*⁴⁸ (Fig. 5) reuniu compositores que se empenharam em explorar as possibilidades da criação instantânea, a utilização de fontes sonoras não convencionais e a "produção musical coletiva e espontânea ao invés da composição" (BEAL, 2009, p. 103). fundado por Franco Evangelisti, o *Gruppo* funcionou como um conjunto de improvisação de vanguarda - um dos primeiros de seu tipo na Europa - em que todos os membros improvisadores eram compositores e quase todos eram ligados a algum conservatório ou organização filarmônica (BEAL, 2009, p. 103). Evangelisti havia sido uma figura chave durante os Festivais de Darmstadt entre 1952 e 1961, e para ele, a improvisação era fundamental para tentar "trazer de volta à vida o cadáver da música ocidental" (TOOP, 2016, p. 186). Frederic Rzewski, já estabelecido na Europa como pianista profissional desde 1960, tocou na primeira formação do grupo. "É verdade que tínhamos ideias diferentes sobre 'improvisação'", disse Rzewski:

⁴⁷ "(...) improvisation has no need of argument and justification. It exists because it meets the creative appetite that is a natural part of being a performing musician and because it invites complete involvement, to a degree otherwise unobtainable, in the act of music-making".

⁴⁸ Confira uma improvisação ao vivo aqui: <https://youtu.be/yGpjHqIHHTU?t=131>

Para Franco, era uma saída para sua crise composicional; para mim era simplesmente um território inexplorado. Também fui muito influenciado pela minha associação com o Living Theatre e sonhava com algo como uma "música viva", uma alternativa ao pensamento rígido do serialismo - algo ao qual Franco permaneceu ligado. Ele não sabia nada de free jazz e não se interessava, enquanto eu me envolvia cada vez mais com essa cena. Eu também estava muito enfeitiçado por Cage e Tudor e, portanto, atraído pela eletrônica ao vivo, algo em que Franco tinha apenas um interesse intelectual (TOOP, 2016, p. 186, tradução nossa).⁴⁹



Figura 5 - capa do album *Musica Su Schemi* do Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza

O *Gruppo* teve contato próximo com uma geração de músicos provenientes de universidades norte-americanas que foram à Europa por meio de programas de incentivo, como Larry Austin, Frederic Rzewski, Alvin Curran e Richard Teitelbaum. Larry Austin já havia experimentado formas de "improvisação livre em coletivo" com seus colegas da Universidade da Califórnia no conjunto que chamavam de *New Music Ensemble*, em 1963 (AUSTIN & KAHN, 2011, p. 1). Em entrevista a Douglas Kahn, Austin conta como sua ida à Europa acabou por incentivar a criação do *Gruppo* de Evangelisti:

⁴⁹ "For Franco it was a way out of his compositional crisis; for me it was simply unexplored territory. I was also very influenced by my association with the Living Theater, and dreamed of something like 'living music', an alternative to the rigid thinking of serialism – something to which Franco remained attached. He knew nothing of free jazz, and was not interested, whereas I became increasingly involved in that scene. I was also very much under the spell of Cage and Tudor, and was therefore drawn to live electronics, something in which Franco had only an intellectual interest".

Na minha ausência de Davis, o New Music Ensemble prosseguia e eles me enviaram fitas de suas sessões e shows. Toquei as fitas para Franco Evangelisti, o compositor italiano, que ficou simplesmente pasmo: “Que processos você está usando, que partitura?” Nada, eu respondia; é tudo dinâmica de grupo, interagindo uns com os outros. Isso era comum no jazz, é claro, geralmente baseado em alguma mudança de melodia ou acorde, mas não tanto com a música clássica contemporânea. Éramos nosso próprio modelo, por assim dizer. Franco ouviu essas fitas e disse: “Quero formar um grupo assim aqui em Roma!”. Então, organizamos um grupo de compositores-intérpretes composto em sua maioria por compositores-tecladistas (AUSTIN & KAHN, 2011, p. 1, tradução nossa).⁵⁰

Como maneira de combater o determinismo do serialismo, Evangelisti adotava a forma aberta. Processos móveis, temporários e aleatórios. De acordo com David Toop (2016, p. 186), para Evangelisti o imediatismo, a ausência de partitura e decisões coletivas separavam a improvisação da “música do acaso”, mas a improvisação privilegiava um campo de pesquisa para teorias de jogos e cibernética, que ele descrevia como um sistema de “ação-retroação” de um loop em retroalimentação (*feedback loop*): instrumentistas escutando e respondendo um ao outro para manter a dinâmica do sistema em fluxo constante. Um pensamento que encontra ressonância na maneira com que o músico e improvisador Rogério Costa define o plano de consistência de uma improvisação livre:

O valor – que é o que é ou se torna, estrutural, musical – emerge da audição destas mesmas sonoridades concretas que são produzidas na performance. Portanto, na livre improvisação, o abstrato (a estrutura, a musicalidade) e o concreto (a sonoridade) são totalmente imbricados e coexistentes. A estruturação se dá na performance e resulta de uma atividade com as sonoridades concretas. Na livre improvisação a musicalidade se expressa ou está contida na sonoridade. A sonoridade se “musicaliza”. (...) os movimentos de consistência (estratificação) se alternam com os movimentos de desestratificação. Ao mesmo tempo que se deseja sempre criar algo novo, a todo momento existe a vontade de estabelecer conexões. Todos esperam que a sua atuação crie ressonâncias no todo, seja se somando a algo que se consolida, seja trazendo elementos novos que vão contribuir para mudanças de

⁵⁰ *“In my absence from Davis, the New Music Ensemble was continuing and they sent me tapes of their sessions and concerts. I played the tapes for Franco Evangelisti, the Italian composer, who was simply astounded: ‘What processes are you using, what score?’ Nothing, I would reply; it’s all the group dynamic, interacting with one another. That was common to jazz, of course, usually based on some tune or chord changes, but not with contemporary classical music so much. We were our own model, as it were. Franco heard these tapes and said, ‘I want to form such a group here in Rome!’ So, we organized a group of composer-performers made up mostly of composer-keyboardists”.*

rumos e transformações no fluxo da performance. (...) Uma condição para que haja consistência é que a “fala” de cada instrumento seja ouvida e passe a fazer parte do jogo (COSTA, 2013b, p. 281-282).

Ainda segundo Toop, foi importante para a dinâmica do *Gruppo* a liberdade que os integrantes possuíam para obter novas sonoridades de seus instrumentos. O manuseio de instrumentos através de procedimentos não convencionais, bem como o uso de “objetos que produzem ruído”⁵¹, influenciou diretamente o grupo *Musica Elettronica Viva* (TOOP, 2016, p. 186; BEAL, 2009, p. 103). Evangelisti utilizava o termo “traumático”, como se forçar os instrumentos em técnicas expandidas fosse uma “necessidade violenta e dolorosa”. O trombonista e violoncelista John Heineman credita o percussionista Mario Bertoncini por compartilhar no *Gruppo* o “uso de técnicas e invenções relacionadas ao ‘interior do piano’ e ao mundo do piano preparado em geral”⁵², criando novas ideias para peças e fomentando unidade de conjunto por meio de relações físicas renovadas para com os instrumentos (TOOP, 2016, p. 186). Frederic Rzewski, Alvin Curran e Richard Teitelbaum viriam a integrar o *Musica Elettronica Viva* (MEV), atuante em Roma na década de 1960. O MEV realizava longas sessões de improvisação em espaços públicos, desenvolvia laboratórios-peças improvisativas com regularidade e incentivava a participação direta da plateia em seus eventos (BEAL, 2009, p. 108).

(...) o modelo fornecido por seus amigos do Living Theatre os motivou a um maior nível de ativismo e engajamento político. Parte dessa mudança foi inspirada pela música que ocorria espontaneamente nas ruas durante as manifestações do verão e outono de 1968, uma música-de-momento que se ajustava às lutas que aconteciam ao seu redor. Em agosto de 1968, o MEV iniciou uma série de apresentações informais (e ilegais) à meia-noite na praça pública Piazza Navona, criando paisagens sonoras eletrônicas para as pessoas que por acaso estavam lá (não muito diferente dos eventos do Living Theatre nas ruas), que muitas vezes incluíam policiais à paisana, turistas e moradores de rua (BEAL, 2009, p. 111, tradução nossa).⁵³

⁵¹ Confira aqui uma improvisação com objetos não usuais: <https://youtu.be/yGpjHqIHHTU?t=891>

⁵² Confira aqui uma improvisação no piano preparado: <https://youtu.be/yGpjHqIHHTU?t=500>

⁵³ “(...) *the model provided by their friends in the Living Theatre motivated them toward a greater level of activism and political engagement. Part of this move was inspired by music that occurred spontaneously on the streets during demonstrations in the summer and fall of 1968, an in-the-moment music fitting to the struggles going on around them. In August 1968, MEV initiated a series of informal (and illegal) midnight performances in the public square Piazza Navona, creating electronic soundscapes for the people who happened to be there (not unlike the Living Theatre’s events in the streets), which often included plainclothes policemen, tourists, and homeless people*”.



Figura 6 - Musica Elettronica Viva

O MEV (Fig. 6) caminhou para fazer música criada no momento das apresentações, onde partituras e fitas eram tratadas funcionalmente tal como os instrumentos musicais, isto é, como fontes sonoras e/ou repositório de informações sujeitos a operações durante a performance. Ao contrário da tradição, a composição era vista como um ritual preparatório para a música. Da soldagem de eletrônicos à organização dos concertos, a composição torna-se uma arte de interpretação e não de construção de “características fixas dos objetos” mas para definição de “campos de ação cujo curso final é decidido no encontro momentâneo com situações de vida imprevisíveis” (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 92). Nas palavras de Frederic Rzewski para a revista *The Drama Review* em 1969:

As improvisações do MEV não são baseadas nem em estruturas predeterminadas nem no acaso, se você entende por este termo o uso controlado de operações de acaso na composição de partituras, como em Cage e músicas relacionadas. Na verdade, elas se baseiam na amizade e na confiança. Acho que nos distanciamos tanto das "estruturas" do formalismo serial quanto das ideias de acaso e indeterminação, embora sintamos mais simpatia por estas últimas. Acho que mudamos para uma área completamente

diferente, menos intelectual e estética, mais física e natural, na qual as diferenças entre compositor e intérprete, artista e leigo, se extinguíram (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 93-94).⁵⁴

Sobretudo, a utilização de materiais ilimitados e não conhecidos produziam um fenômeno quase irracional ligado diretamente aos sons produzidos eletronicamente, onde o corpo e o senso de identidade eram afetados por modulações frequenciais e retroalimentação (*feedback*). A relação criada entre o indivíduo e seu “duplo” transformado eletronicamente apontava para um novo conceito de harmonia, onde este deixava de ser mero intérprete para tornar-se um corpo vivo (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 92). A intervenção do ouvinte não era tratada como intrusão, em silêncio ou não, este era considerado um intérprete também, e com isso o MEV pretendia explorar possibilidades que a música ocidental evitou tanto: “de uma nova tradição oral, baseada na autodeterminação de indivíduos livres dentro de um coletivo livremente constituído” (RZEWSKI & VERKEN, p. 93). Nesta perspectiva, propuseram uma peça mais radical em 1969, “*Soundpool*”⁵⁵ (“piscina de sons”), que convidava um público não treinado, mas ávido para fazer música livre coletivamente, a simplesmente “trazer um som e jogá-lo na piscina” (BEAL, 2009, p. 109). Destarte, deixavam para trás uma tradição de concertos formais para públicos passivos, e foram além de encontrar som e síntese em estúdio para criar suas próprias sessões de “terapia política” onde se liberavam e se empoderavam, segundo Alvin Curran, “amplificando o lixo, batendo no lixo, raspando no lixo e apenas descobrindo a música natural que existe em tudo a nossa volta” (BEAL, 2009, p. 110). Dessa forma, desafiavam o público e a si próprios a se tornarem protagonistas de uma revolução musical e social. Assim Rzewski descreve essa experiência:

Se o compositor tinha se tornado um com o músico, o músico tinha que se tornar um com o ouvinte. Somos todos “músicos”. Todos nós somos criadores (...) O público é convidado a trazer instrumentos e tocar conosco. Tentamos nos relacionar uns com os outros e com as pessoas e agir da maneira mais natural e livre possível, sem a odiosa representação de papéis e a cerimônia dos concertos tradicionais. Ao mesmo tempo, estamos tentando catalisar e sustentar um processo musical, avançando em direção a um senso de comunhão e proximidade entre todos os indivíduos presentes. No

⁵⁴ “MEV improvisations are based neither on predetermined structures nor on chance, if you mean by this term the controlled use of chance operations in the composition of programs, as in Cage and related music. If anything, they are based on friendship and trust. I think we have moved as far from the ‘structures’ of serial formalism as we have from ideas of chance and indeterminacy, although if anything we feel more sympathy for the latter. I think rather that we have moved into a different area altogether, less intellectual and aesthetic, more physical and natural, in which the differences between composer and performer, artist and layman, are extinguished”.

⁵⁵ Confira o áudio aqui: <https://youtu.be/X79jelGEVRc>

Soundpool, o músico assume uma nova função: ele não é mais a estrela elevada à falsa glória e autoridade, mas um trabalhador invisível, usando sua habilidade para ajudar outros menos preparados do que ele para experimentar o milagre. Ele atiza o fogo, atira lenha onde e quando é necessário, mas cuida para não apagá-lo com seu virtuosismo (...) Seu papel é o de organizador e redistribuidor de energias: ele recorre aos recursos humanos brutos disponíveis e os remodela, combinando fios soltos e aleatórios de som em uma teia sólida na qual a pessoa não qualificada é capaz de se manter. O "público" não existe mais (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 94-95, tradução nossa).⁵⁶

Descrita por Rzewski como "uma sessão de improvisação livre cujos limites são indefinidos", "*Soundpool*" incluiu um programa que fornecia "informações rudimentares sobre as técnicas de improvisação". Tomando de empréstimo uma frase da *Scratch Orchestra* de Cornelius Cardew *draft resolution* ("projeto de resolução"), Rzewski chamou essas oportunidades de "ritos de improvisação" onde em rito grupal, sem hierarquias ou limites de uma partitura, qualquer um poderia se expressar musicalmente enquanto ouvia outras vozes, uma ideia intimamente ligada às discussões políticas acaloradas de busca da alma que ocorriam nos *campi* universitários. "Nós nos tornamos uma tribo", lembrou Curran, "e acreditamos que os novos rumos da música teriam um efeito transformador na sociedade" (BEAL, 2009, p. 110).

Como acontecia no MEV, o desapego ao controle individualista, no grupo britânico AMM⁵⁷, deu origem a uma "rejeição quase delirante" (TOOP, 2016, p. 210) da música europeia e seus axiomas: sistema temperado, a divisão conceitual do tempo em linhas de compasso e valores matemáticos, notação escrita, relações intervalares, entonação "correta" e técnica instrumental, além de truísmos composicionais de que a música deve ter clareza, equilíbrio, contrastes dinâmicos, luz e sombra, desenvolvimento narrativo ou estrutura discernível. Embora composto principalmente de músicos ligados ao jazz, o AMM ficou conhecido por sua colaboração com o compositor de formação acadêmica Cornelius Cardew, que havia inclusive trabalhado como assistente de Karlheinz Stockhausen entre

⁵⁶ "If the composer had become one with the player, the player had to become one with the listener. We are all 'musicians'. We are all creators (...) The audience is invited to bring instruments and to play with us. We try to relate to each other and to the people and act as naturally and freely as possible, without the odious role-playing and ceremony of traditional concerts. At the same time we are trying to catalyze and sustain a musical process, moving toward a sense of communion and closeness among all of the individuals present. In the Sound Pool the musician takes on a new function: he is no longer the star elevated to sham glory and authority, but an unseen worker, using his skill to help others less prepared than he to experience the miracle. He stokes the fire, throws fuel on it wherever and whenever it is necessary, but takes care not to smother it with his own virtuosity (...) His role is that of organiser and redistributor of energies: he draws upon the raw human resources at hand and reshapes them, combining loose, random threads of sound into a solid web on which the unskilled person is able to stand. The 'audience' no longer exists".

⁵⁷ Confira aqui: <https://youtu.be/BwgkBZ-FLW0>

1958 e 1960 (HARRIS, 2013, p. 25-26), e passou a integrar o grupo em 1966. Seus membros mais regulares foram Eddie Prévost, percussão; Keith Rowe, guitarra; Lou Gare, sax tenor; e Cornelius Cardew, violoncelo, e desde a trágica morte de Cardew, John Tilbury no piano e Rohan de Saram no violoncelo.

O propósito do AMM era trabalhar em áreas de improvisação livre que fossem distintas de suas fundações no jazz, se declarando preocupados "com improvisação musical de um tipo experimental" (HARRIS, 2013, p. 42). Mesmo que os improvisadores europeus não negassem a influência das formas musicais eurológicas, como apontado por George Lewis, essa preocupação do grupo delineia uma conceito de não idiomatismo na improvisação, que Derek Bailey mais adiante formula da seguinte maneira:

Utilizei os termos "idiomática" e "não-idiomática" para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, a mais amplamente utilizada, se preocupa principalmente com a expressão de um idioma - como o jazz, o flamenco ou o barroco - e toma sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na assim chamada improvisação "livre" e, embora possa ser extremamente estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática (BAILEY, 1993, p. xi-xii, tradução nossa).⁵⁸

Ainda que o termo "improvisação livre" enseje muitas contradições, como veremos mais à frente neste capítulo, a fala de Bailey encontra eco na metodologia utilizada por Rogério Costa no trabalho de seu conjunto de improvisação *Orquestra Errante*⁵⁹. De acordo com Costa, os primeiros passos para um plano ambicioso na "busca de uma linguagem musical livre de constrangimentos regionais (territoriais) e por isto mais universal" seria a negação. "Negação dos idiomas, dos seus gestos característicos" adquiridos na formação musical dos indivíduos, "negação da direcionalidade, determinismo e causalidade" do sistema harmônico do tonalismo e negação do "tempo pulsado, medido, estriado, simétrico, molar dos idiomas" (COSTA, 2003, p. 20-21). De forma similar se expressa Eddie Prévost, do AMM, em entrevista à Derek Bailey: "Uma coisa que muitos de nós experimentamos quando começamos a tocar música livremente improvisada foi uma sensação de alienação

⁵⁸ "I have used the terms 'idiomatic' and 'non-idiomatic' to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom - such as jazz, flamenco or baroque - and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisations and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity".

⁵⁹ Confira aqui: <https://youtu.be/kmSewXpEj9g>

dos modelos disponíveis - modelos de tocar - principalmente jazz e música clássica” (BAILEY, 1993, p. 131).



Figura 7 - o grupo AMM em Langtry Road, 1968 (foto: Frazer Pearce)

As performances do grupo AMM (Fig. 7), ou “música AMM” (“AMMUSIC”) como costumava-se descrevê-las, nunca foram planejadas ou discutidas, constituindo de uma à duas horas de experimentações improvisadas livremente, caracterizados por explorações das possibilidades sonoras dos instrumentos através de uma gama de técnicas estendidas, como preparação de piano, transformando-o em percussão - inspirada pelas inovações de Henry Cowell e John Cage - amplificação de objetos com microfones de contato, eletrônica e uso de rádios transistores⁶⁰ - também por admitida influência cageana (HARRIS, 2013, p. 42; TOOP, 2016, p. 216). O grupo também não tinha líderes, solistas ou hierarquia manifesta. Ninguém estava vinculado a um determinado instrumento e havia, inclusive, sinais de resistência ao virtuosismo e especialização em qualquer um destes. Lou Gare tocava saxofone como um *shofar* durante este período, pressionando todas as teclas e exagerando na pressão de ar (*overblowing*), Eddie Prévest espalhava sua bateria em diferentes partes da sala, tendo que correr de um lado para o outro como se estivesse negociando um novo mapa do mundo (TOOP, 2016, p. 216).

O *free jazz* dos anos sessenta e setenta estava principalmente interessado na densidade energética, intensidade de expressão e expressividade gestual. Ao passo que, paralelamente, interessava mais aos improvisadores livres europeus o desenvolvimento de

⁶⁰ Confira o áudio aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=BwgkBZ-FLW0&t=1267s>

materiais, espectros, tons e multidimensionalidade da sonoridade, além de uma concepção processual (POLASCHEGG, 2007, p. 8). Outrossim, para os improvisadores britânicos, foi importante desenvolver uma estética musical enraizada em sua própria tradição cultural enquanto europeus brancos - assim como o *free jazz*, por sua vez, está enraizado na tradição afro-americana. De forma que, na opinião de Nina Polaschegg (2007, p. 8) mesmo que, ou precisamente porque, vários (ex) músicos de jazz fizessem parte da formação do AMM, eles entendiam sua forma de “improvisação livre” não como um desenvolvimento decorrente do jazz, mas como um contra-modelo a ele. Em entrevista à Dan Warburton, o guitarrista Keith Rowe aponta uma outra distinção ao *free jazz*, ao ser perguntado se trabalhava sonoridades em laboratório para reproduzir depois em performances e ensaios:

Nunca, nunca. Isso é estranho ao que trata o AMM. Uma razão pela qual o AMM é diferente do *free jazz* é que, dentro do *free jazz*, do jazz e de grande parte da música em geral, as pessoas concebem os sons e (re) produzem-os em performances. AMM sempre buscou o som na performance. Posso dizer honestamente que depois de quarenta anos ainda olho para a guitarra com terror absoluto. (...) Obviamente, alguém tem uma previsão do que você vai fazer - você não pode escapar da história, não pode escapar da memória - mas posso dizer honestamente, Dan, mesmo agora vou descobrir coisas que nunca fiz na minha vida, e eu procuro constantemente por isso (WARBURTON & ROWE, 2001, tradução nossa).⁶¹

Na opinião de Toop (2016, p. 216) “todas essas recusas do passado contribuíram para uma profunda ruptura estrutural: o paradoxo de uma música quase sem personalidade ou identidade, mas instantaneamente identificável”, na medida em que é um tipo de música que inclui os indivíduos numa coletividade, mas que permite a cada um deles “tanta liberdade quanto eles são capazes ou estão dispostos a ter” (TOOP, 2016, p. 216). O músico e etnomusicólogo David Borgo (2002, p. 167) observa que, ainda que se pese todos os diferentes marcadores de identidade cultural ou nacional, como a Grande Música Negra (“*Great Black Music*”) ou a Improvisação Livre Britânica (“*British Free Improvisation*”) e as eventuais inclusões ou exclusões de referências estilísticas na prática da improvisação (jazz, clássico, rock, *world music* ou eletrônico), o principal vínculo que estes diversos músicos e musicistas compartilham é um fascínio pelas possibilidades sonoras e

⁶¹ “*Never, never. That's alien to what AMM is about. One reason why AMM is different from free jazz is that, within free jazz, jazz, and much music in general, people conceive of sounds and (re)produce them in performances. AMM has always been about searching for the sound in the performance. I can honestly say that after forty years I still look at the guitar with absolute terror (...) Obviously one has predilection as to what you're going to do - you can't escape history, you can't escape memory - but I can honestly say, Dan, even now I will discover things I've never done in my life, and I constantly search for that.*”

fenômenos musicais surpreendentes, além de um desejo de improvisar, em um grau significativo, tanto o conteúdo quanto a forma da performance. Ou seja, para Borgo, a improvisação livre vai além de questões relativas a nuances expressivas para tocar em questões de estrutura coletiva, “não é música sem forma, mas música criadora de forma” (BORGGO, 2002, p. 167). Para ilustrar sua proposição, ele cita a musicista Ann Farber, que explica que tocar coletivamente com a maior liberdade possível, longe de significar tocar sem restrições (“*constraints*”) “na verdade significa tocar juntos com habilidade e comunicação suficientes para sermos capazes de selecionar as restrições adequadas no decorrer da peça, em vez de depender de restrições escolhidas com precisão” (BORGGO, 2002, p. 167). O paradoxo identitário desse tipo de improvisação apontado por Toop e descrito por Farber ressoa na fala de Eddie Prévost, baterista do grupo AMM, em entrevista à Derek Bailey. Ao ser perguntado como, sem embargo às diferenças dentro do grupo, depois de tantos anos de atividade sua personalidade teria mudado tão pouco, Prévost delinea uma interessante intersubjetividade entre o universal e o particular em sua prática improvisativa. Talvez em um prisma invertido em relação à colocação de Toop, onde desta vez a coletividade é que permitiria a inclusão do indivíduo, ou mesmo sua existência:

As personalidades dentro do conjunto são claramente definidas. Elas mantiveram sua integridade. Parte da filosofia do AMM, seu *ethos*, se preferir, é a ideia de comentários simultâneos: vozes separadas falando ao mesmo tempo, entrelaçando-se e entremeando-se. Mas cada voz não é atomizada ou individualizada. Paradoxalmente, pode ser que a individualidade só possa existir e se desenvolver em um contexto coletivo. Então, quando a situação musical parece caótica, quando somos apanhados no turbilhão de sons, em que às vezes é quase impossível dizer quem ou o que está acontecendo, esse é o ponto em que você tem que se 'distinguir', delinear sua contribuição, ou então a empreitada é uma cacofonia sem sentido. E, em última análise, cabe a cada músico garantir que isso não ocorra (BAILEY, 1993, p.129, tradução nossa).⁶²

Para Borgo, definir a improvisação livre em termos estritamente musicais, entretanto, é potencialmente perder sua característica mais notável, “a habilidade de incorporar e negociar perspectivas e visões de mundo díspares” (BORGGO, 2002, p. 167). Ideia essa

⁶² *“The personalities within the ensemble are clearly defined. They have maintained their integrity. Part of AMM’s philosophy, its ethos if you like, is the idea of concurrent commentary: separate voices speaking at the same time, interweaving and interleaving. But each voice is not atomised or individuated. Paradoxically, it may be that individuality can only exist and develop in a collective context. So when the musical situation seems chaotic, when we are caught up in the maelstrom of sound, in which at times it is almost impossible to tell who or what is going on, that is the point when you have to ‘distinguish’ yourself, delineate your contribution, or else the enterprise is a meaningless cacophony. And, in the final analysis, it’s up to each musician to ensure that this does not occur”.*

reforçada na perspectiva histórica levantada por Toop acerca da tendência coletiva na música improvisada, a que ele credita a um “intenso hibridismo nas artes do pós-guerra”, onde práticas artísticas díspares buscaram objetos comuns, compartilharam ideais e borraram “trans-sensorialmente seu caráter essencial” (TOOP, 2016, p. 217). Impulsionados por necessidade, ideologia e pelas implicações estruturais da música, os improvisadores do pós-guerra voltaram-se para o coletivismo, se juntaram para formar organizações dirigidas por artistas com o objetivo de explorar essas narrativas divergentes e estabelecer o controle criativo e financeiro sobre a produção e a disseminação de seu trabalho, tais como a *Sun Ra Arkestra* - que na Filadélfia contava com uma casa de convivência e ensaio, mais a gravadora *El Saturn* - a *Jazz Composer's Guild* na cidade de Nova York, a AACM em Chicago, a *Musician's Coop* no Reino Unido e, posteriormente, *London Musicians Collective*. Embora o tempo de vida desses vários coletivos tenha variado de alguns meses a muitas décadas, o impulso de reunir recursos e buscar abordagens comuns para a criatividade permanece forte entre os improvisadores (BORGIO, 2002, p. 167, TOOP, 2016, p. 217).

Ainda, segundo Toop, embora todas essas iniciativas fossem até certo ponto bastante pragmáticas, uma vez que se ninguém mais dentro do mundo da música estava suficientemente motivado para apoiar este tipo de prática improvisada experimental através dos canais tradicionais, então os músicos deveriam fazer isso sozinhos, também estas estavam profundamente enraizadas na inter-relação sem barreiras entre trabalho e vida. Cada coletivo, gravadora ou publicação apresentava uma identidade ao mundo, “cada identidade uma articulação de condições específicas relativas à estética, lugar e história” (TOOP, 2016, p. 218). Em conformidade com essa linha de pensamento, George Lewis (1996, p. 110-111) - que também integra a AACM - é da opinião de que o desenvolvimento do improvisador engloba não apenas a formação da personalidade musical individual, mas a harmonização da sua personalidade musical com ambientes sociais, “tanto reais quanto possíveis”:

Trabalhar como improvisador no campo da música improvisada enfatiza não apenas a forma e a técnica, mas as escolhas de vida individuais, bem como a localização cultural, étnica e pessoal. Em apresentações de música improvisada, a possibilidade de internalizar sistemas de valores alternativos está implícita desde o início. O foco do discurso musical repentinamente muda do criador individual e autônomo para o coletivo - o indivíduo como parte da humanidade global (LEWIS, 1996, p. 110, tradução nossa).⁶³

⁶³ *“Working as an improviser in the field of improvised music emphasizes not only form and technique but individual life choices as well as cultural, ethnic, and personal location. In performances of improvised music, the possibility of internalizing alternative value systems is implicit from the start.*

Essa característica da prática musical improvisada também é ressaltada por Eddie Prévoost na experiência prática com o grupo AMM.

Essa música existe e se desenvolve através do intercâmbio, do diálogo dos músicos. Eles configuram e reconfiguram a agenda - em um continuum. Claro, existem fortes sentimentos entre os músicos - a experiência do AMM é talvez o fenômeno mais importante em nossas vidas (...) A partilha de uma experiência criativa tão intensa é por si só instrutiva. E talvez essa interação psicológica seja uma parte importante das diferenças culturais que essa música oferece (BAILEY, 1993, p.129-130, tradução nossa).⁶⁴

A musicóloga e artista experimental Tanja Tiekso argumenta, evocando a Teoria da Vanguarda de Peter Bürger, que a ideia de autonomia da obra de arte desenvolve-se junto com o aburguesamento da cultura na era romântica, quando a arte dessa maneira perde uma conexão com a vida real das pessoas, e em última análise, funcionando “apenas como um divertimento ou um passatempo” (TIESKO, 2010, p.3). E portanto, de acordo com a teoria de Bürger, a arte de vanguarda funciona como uma autocrítica no que se refere ao status autônomo da arte.

(...) os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital (BÜRGER, 2012, p. 102-103).

Em seu texto “A Condição da Improvisação”, Lewis (2009, p. 4) sugere uma definição de improvisação que considera a mais simples de ser evocada, uma que efetivamente insere e aproxima esse conceito à nossa vida cotidiana. Ele o faz sob respaldo da ideia de recursividade, que vimos mais acima articulada de maneira semelhante no sistema de “ação-retroação” de Franco Evangelisti (*feedback loop*) e na definição do plano de consistência da improvisação livre que Rogério Costa propõe. De acordo com Lewis, na vida, nossas improvisações começam analisando, em uma determinada situação em que

The focus of musical discourse suddenly shifts from the individual, autonomous creator to the collective-the individual as a part of global humanity”.

⁶⁴ *“The music exists and develops through the interchange, the dialogue of the musicians. They set and re-set the agenda in a continuum. Of course, there are strong feelings between the players - the experience of AMM is perhaps the most important single phenomenon in our lives (...) The sharing of such an intense creative experience is in itself instructive. And maybe this psychological inter-action is an important part of the cultural differences that this music offers”.*

estejamos, intenção com as ferramentas e os sentidos que temos em mãos e, em uma expressão de recursividade, desenvolvemos novas e mais refinadas ferramentas analíticas de maneira fundamentalmente improvisada também. Com base em nossas análises, atualizamos ou realizamos nosso desejo, nossas intenções, nossas respostas - em uma análise em tempo real - na geração, manipulação e transformação de sentido, mediada (entre outros fatores) pelo corpo, história, temporalidade, espaço, memória, intenção, cultura material e metodologias diversas.

Como um exame da distribuição de poder na expressão improvisada pode fornecer modelos de responsabilidade e ação social? A improvisação é vista por muitos como facilitadora da intervenção direta nos discursos políticos, sociais, econômicos e científicos, promovendo uma consciência dos discursos interculturais e transnacionais e proporcionando uma atmosfera de reconhecimento e articulação da diferença que empregam meios expressivos para desafiar narrativas totalizantes que buscam reificar noções sobre o papel da expressão criativa na sociedade. Basear-se sobre esses tipos de percepções permite um exame do potencial da improvisação para ajudar a imaginar novas possibilidades de interrogar estruturas de poder (LEWIS, 2009, p. 4, tradução nossa).⁶⁵

Rogério Costa advoga preceitos que questionam estruturas de poder no trabalho de pesquisa e prática de improvisação que realiza com a *Orquestra Errante* (OE). Para ele, através de um favorecimento à interação e a criação coletiva, a improvisação livre pode ser vista “como uma estratégia de subversão, contestação das estruturas de poder e liberação da criatividade”, uma vez que “não se submete às lógicas da produtividade, da comodificação, dos direitos autorais”, e que, relativizando a “noção de obra”, questiona também, no campo mais propriamente musical, os estatutos da “hierarquização (compositor, intérprete e público), da especialização, da competência técnica, das ideias de música hegemônicas (molaridades, idiomas, linguagens etc.), das territorialidades e das restrições” (COSTA, 2018, p. 180). Quer dizer, Costa propõe dessa maneira modos relacionais que têm um aspecto ético-político, pela maneira flexível que conectam os indivíduos, ao mesmo tempo que possuem um caráter estético-político também, com modelos de proposição musical que questionam o compositor demiurgo, aquele que prevê nos mínimos detalhes

⁶⁵ “How might an examination of the distribution of power in improvised expression provide models for social responsibility and action? Improvisation is viewed by many as facilitating direct intervention in political, social, economic and scientific discourses, promoting an awareness of intercultural and transnational discourses, and providing an atmosphere for the acknowledgment and articulation of difference that employ expressive means to challenge totalizing narratives that seek to reify notions of the role of creative expression in society. Building on these kinds of insights enables an examination of the potential for improvisation to aid in imagining new possibilities for interrogating power structures”.

aquilo que deve ser ouvido, através da fragmentação e dissolução do seu poder regulador por um grupo de indivíduos criadores. Segundo Costa (2013b, p. 280) “na prática da OE não há reprodução, pois sempre se produz algo novo, inusitado. A OE não toca músicas (reprodução). A OE produz música (produção, invenção)”, mas o modo de comando que instrui esses processos é “diferente do ambiente da composição (*stricto sensu*)”, já que a criação “se dá sempre de forma colaborativa, coletiva, compartilhada em tempo real e irrepitível” e em um ambiente que “não é previamente hierarquizado”, onde “todos os sons tem direitos iguais” e o “mesmo se pode dizer a respeito dos instrumentistas”.

Seguindo a lógica do não-idiomatismo de Bailey, a OE avança inclusive na flexibilização das práticas individuais de seus integrantes, em benefício do que se instaura na relação coletiva.

(...) a Orquestra Errante acolhe rostos diversificados. Isto é: diferentes e complexas biografias musicais convivem e cooperam neste ambiente aberto e não hierarquizado. E isto não é simples, pois é necessário que cada um abra mão de seu mundo sonoro particular em favor de um novo mundo coletivo, inédito, inesperado e imprevisível. (...) É preciso mergulhar nos níveis mais profundos dos idiomas e buscar seus elementos mínimos e moleculares (...) Durante as performances estas especificações se diluem (COSTA, 2013b, p. 282).

Isto é, para além de um objetivo estético, na opinião de Costa, de se alcançar uma maior “liberdade” na improvisação através da negação dos idiomas, existe aí um interessante exercício de generosidade, onde cada participante está jogando com aquilo que o constitui, com suas características idiomáticas por um lado, e por outro, está em estado de disponibilidade a modular, a flexibilizar seu impulso de discurso a partir daquilo que percebe, daquilo que se instaura no momento. Fala-se frequentemente do “potencial revolucionário (...) das práticas improvisadas em modelar relações sociais éticas” (SMITH; WATERMAN, 2013, p. 59), e neste caso, apresenta-se um modo relacional que coloca em jogo o que os participantes são, suas formações, habilidades, preferências estéticas e estilísticas à uma abertura ao outro, podendo-se incorporar o discurso, os modos de ação do outro, que, eventualmente podem passar a integrar seu repertório de possibilidades também. De acordo com o diretor do projeto *Improvisation, Community, and Social Practice - ICASP* (“Improvisação, comunidade e prática social”), da Universidade de Guelph (Ontário, Canadá), o Prof.Dr. Ajay Heble:

(...) modelos de trabalho inovadores da improvisação, desenvolvidos por praticantes criativos, ajudaram a promover uma troca dinâmica

de formas culturais e encorajar maneiras novas e socialmente responsivas de construção de comunidades para além de fronteiras nacionais, culturais e artísticas. A improvisação, em suma, tem muito a nos dizer sobre as maneiras pelas quais as comunidades baseadas em tais formas são política e materialmente pertinentes para imaginar e soar formas alternativas de conhecer e estar no mundo. A improvisação exige responsabilidade compartilhada pela participação na comunidade, capacidade de negociar diferenças e disposição para aceitar os desafios do risco e da contingência. Além disso, em uma era em que diversos povos e comunidades de interesse lutam para forjar formas historicamente novas de afiliação através das fronteiras culturais, as virtudes participativas e cívicas de engajamento, diálogo, respeito e construção de comunidade instigadas por meio de práticas de improvisação assumem uma urgência particular. (HEBLE, tradução nossa).⁶⁶

Como foi anteriormente apontado, a nomenclatura “improvisação livre” levanta uma série de opiniões divergentes, especialmente acerca da noção de liberdade no ato improvisativo. Para Frederic Rzewski (2006, p. 491) “a improvisação é um experimento controlado com um número limitado de possibilidades desconhecidas. Sempre há regras e uma estrutura. Não existe algo como improvisação 'livre'”. Ele relaciona a improvisação, num texto lido em março de 1994 na Universidade de Louvain-La-Neuve (“*On improvisation*”), com atos cotidianos de qualquer pessoa, defendendo que pode ser ensinada em “escolas, não apenas em música, mas também em teatro, dança e outras disciplinas”. De acordo com Rzewski, improvisar é “como andar de bicicleta ou fazer amor: coisas que quase todos podem fazer mais ou menos (...) mas que também podem, com estudo cuidadoso, se tornar experiências profundamente satisfatórias” (RZEWSKI, 2006, p. 494). Na mesma linha de pensamento, o compositor e pianista holandês Misha Mengelberg, em entrevista à Derek Bailey, afirma que:

Uma das coisas que me inspira a fazer qualquer gesto, musical e teoricamente, é a sua relação com o dia-a-dia cotidiano, onde não existe tal coisa como exclusão (...) A improvisação para mim começa no momento em que é necessária e é sempre em um contexto no

⁶⁶ “(...) innovative working models of improvisation developed by creative practitioners have helped to promote a dynamic exchange of cultural forms and to encourage new, socially responsive forms of community building across national, cultural, and artistic boundaries. Improvisation, in short, has much to tell us about the ways in which communities based on such forms are politically and materially pertinent to envisioning and sounding alternative ways of knowing and being in the world. Improvisation demands shared responsibility for participation in community, an ability to negotiate differences, and a willingness to accept the challenges of risk and contingency. Furthermore, in an era when diverse peoples and communities of interest struggle to forge historically new forms of affiliation across cultural divides, the participatory and civic virtues of engagement, dialogue, respect, and community-building inculcated through improvisatory practices take on a particular urgency”.

qual existem pontos fixos para se referir. Portanto, o termo "livre" não tem sentido. O tipo de improvisação que me interessa é o tipo que todos fazem em suas vidas. Eles improvisam dando seis ou sete passos até a porta, coçando a cabeça com um ou dois dedos. A improvisação em grupo ocorre de acordo com pontos comuns de formação, objetivos e assuntos e é interessante na medida do alcance do material. Quando não há mais nada para desenvolver, deve parar (BAILEY, 1993, p. 131-132, tradução nossa).⁶⁷

O filósofo britânico Ray Brassier elabora uma reflexão mais aprofundada sobre o sentido de "liberdade" que essa terminologia deixa transparecer, e propõe um conceito de "liberdade compulsiva", onde a autonomia surgiria de um ato "não livre". Em vista disso, em seu texto de 2013 *"Unfree Improvisation / Compulsive Freedom"* (Improvisação não livre / Liberdade Compulsiva), Brassier sugere que deve-se diferenciar liberdade de voluntarismo, já que este último considera como livre um ato voluntário exercido por um sujeito, mas para tanto, nem o sujeito nem seu ato podem ser determinados por causas anteriores, sejam psicológicas ou fisiológicas. Essa maneira questionável de entender a liberdade supõe que um ato livre surge "do nada", como "produto de uma 'vontade' que o voluntarismo absolutiza em uma força oculta exercida por um eu soberano" (BRASSIER, 2013). A alternativa que ele propõe é que a liberdade seja definida não como um atributo do sujeito, mas do ato determinando a si mesmo:

O ideal de "improvisação livre" é paradoxal: para que a improvisação seja livre no sentido requerido, deve ser um ato autodeterminado, mas isso requer a involução de uma série de mecanismos. É esse processo involutivo que é o agente do ato - um processo que não é necessariamente humano. Não deve ser confundido com o eu do improvisador, que é antes o maior obstáculo para o surgimento do ato. O improvisador deve estar preparado para agir como um agente - no sentido em que atua como um agente secreto - em nome de quaisquer mecanismos que sejam capazes de efetuar a aceleração ou o confronto necessário para a liberação do ato. Este último surge no ponto de imbricação entre regras e padrões, razões e causas. É a chave que desvenda o mistério de como a objetividade gera subjetividade. O sujeito como agente do ato é o ponto de involução no qual a objetividade determina sua própria determinação: a agência é um processo de segunda ordem por meio do qual os

⁶⁷ *"One of the things that inspires me in making any gesture, musically and theoretically, is its relation with daily life in which there is no such thing as an exclusion (...) Improvisation starts for me at the moment it is needed and it's always in a context in which there are fixed points to refer to. So, the term 'free' is meaningless. The sort of improvisation I am interested in is the sort that everyone does in their lives. They improvise in taking six or seven steps to the door. scratching their heads with one or two fingers. Group improvisation takes place according to common points of education. aims and subjects and is interesting as far as the material reaches. When there is nothing more to develop it should stop".*

determinantes neurobiológicos ou socioeconômicos (por exemplo) geram sua própria determinação. Nesse sentido, reconhecer a falta de liberdade da atividade voluntária é a porta de entrada para a liberdade compulsiva (BRASSIER, 2013, tradução nossa).⁶⁸

O ato, portanto, resulta da sobreposição de dois níveis de comportamento entrelaçados: do comportamento de conformidade com as regras (disposições culturalmente adquiridas, convenções) sobre o comportamento governado por padrões (disposições determinadas biologicamente, instinto) (BRASSIER, 2013). A 'involução' corresponderia ao reconhecimento de que a regra é uma regra contingente, assim deixaríamos de encará-la como uma restrição, mas como razão que motiva a ação ("liberdade compulsiva"). a autonomia surge, dessa forma, de um ato "não livre" (*unfree*). Em sua tese de doutorado "O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação", Rogério Costa também afirma a complexidade que a discussão que o conceito de "improvisação livre" comporta:

Chegamos, porém à paradoxal conclusão de que a improvisação totalmente livre não existe. Ou melhor, só existe relativamente (...). A improvisação é um ato coletivo dirigido a um certo ambiente territorializável no próprio ato. Pressupõe vários atos de vontade que visam dar consistência a vários elementos e componentes. Estes elementos e componentes - o físico/corpo do músico, os idiomas a que foi submetido, sua biografia musical e pessoal - já delimitam as possibilidades (COSTA, 2003, p. 169).

Complexidade similarmente atestada por Derek Bailey em "*Improvisation, its Nature and Practice in Music*" (improvisação, sua natureza e prática na música):

A falta de precisão sobre sua nomenclatura é no mínimo amplificada quando tratamos da coisa em si. Diversidade é sua característica mais consistente. Não há compromisso estilístico ou idiomático. Não há prescrição de um som idiomático. As características da música

⁶⁸ "The ideal of 'free improvisation' is paradoxical: in order for improvisation to be free in the requisite sense, it must be a self-determining act, but this requires the involution of a series of mechanisms. It is this involutive process that is the agent of the act—one that is not necessarily human. It should not be confused for the improviser's self, which is rather the greatest obstacle to the emergence of the act. The improviser must be prepared to act as an agent—in the sense in which one acts as a covert operative—on behalf of whatever mechanisms are capable of effecting the acceleration or confrontation required for releasing the act. The latter arises at the point of intrication between rules and patterns, reasons and causes. It is the key that unlocks the mystery of how objectivity generates subjectivity. The subject as agent of the act is the point of involution at which objectivity determines its own determination: agency is a second-order process whereby neurobiological or socioeconomic determinants (for example) generate their own determination. In this sense, recognizing the un-freedom of voluntary activity is the gateway to compulsive freedom".

livremente improvisada são estabelecidas apenas pela identidade sônico-musical da pessoa ou pessoas que a tocam. (BAILEY, 1993, p. 83, tradução nossa).⁶⁹

Mais adiante no capítulo três retomaremos essas reflexões em torno da ideia de liberdade na improvisação musical, quando iremos analisar e investigar os processos criativos das obras “Estilhaços - constante volta ao indeterminado” e “Entrópica - pela fragmentação da autoridade”, elencando e descrevendo suas características. Iremos também ampliar o debate sobre o conceito de não idiomatismo proposto por Derek Bailey à luz do pensamento de Ray Brassier e de apontamentos críticos de George Lewis, e observar como ressoam tais preceitos e distintas nomenclaturas dentro destas obras.

3 - As obras: processos criativos e modos de relação.

Neste capítulo trataremos destas obras acima mencionadas e algumas das proposições de experimentação com improvisação em diferentes modos realizadas no âmbito desta pesquisa. As obras foram objeto de análise, apoiada na base conceitual levantada no amplo espectro da prática de improvisação musical ao longo do capítulo dois, a fim de delinear suas características identitárias, investigar seus respectivos processos criativos, os modos relacionais que instauram, e que ajudaram a dar corpo às proposições que a partir delas foram inspiradas e postas em prática junto com artistas pesquisadores convidados e alunos da graduação em artes UFF, como veremos no capítulo seguinte.

As obras “Estilhaços - constante volta ao indeterminado” e “Entrópica - pela fragmentação da autoridade” foram elencadas para constituir dois eixos de reflexão, uma vez que possuem modos de articular possibilidades de improvisação sonoro musical suficientemente distintas entre si. O objetivo de analisar suas características identitárias não foi apenas no sentido de investigar o processo artístico envolvido em dois exemplares significativos da trajetória musical pregressa do autor, mas de atualizar suas identidades, baseando nossas reflexões sobre a noção de “invariância” que Fiel da Costa propõe para lidar com obras de caráter aberto, como as do repertório de música indeterminada.

Segundo Fiel da Costa (2009, p. 44) “invariância” é “aquilo que, do ponto de vista do projeto composicional, deve ser repetido na obra a cada execução”, e em sua metodologia, utiliza-se na abordagem de peças que se utilizam de sistemas de notação diferentes do padrão de escrita musical tradicional, tais como partituras gráficas e instruções diretas, estas últimas, estratégias notacionais que Estilhaços e Entrópica lançam mão. Em que pese

⁶⁹ *“The lack of precision over its naming is, if anything, increased when we come to the thing itself. Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it”.*

o caráter indeterminado de tais estratégias, para Fiel da Costa, elas “também podem gerar resultados relativamente invariáveis”. Portanto, a análise desse tipo de repertório sugere um deslocamento da reflexão ontológica para uma interpretação morfológica, como é destacado pelo músico e filósofo Jean Pierre Caron, isto é, sem presumir um ideal genérico de obra, tal qual o *Werktreue* de Hoffmann, ou o belo musical de Hanslick, e partindo do pressuposto “de que os objetos musicais de uma obra podem assumir formas complexas nas quais detalhes podem ser substituídos ou flexibilizados sem prejuízo para o projeto composicional” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 44). De acordo com Caron:

(...) o projeto morfológico de Fiel da Costa parece entender que há um nexó morfológico advindo de elementos explícitos na obra e implícitos na prática de execução. Poderíamos assim propor tipologias de conformações morfológicas a partir destes elementos, nas quais o quadro ontológico subjacente não é tanto formado por objetos plenamente acabados e sim de processos de conformação, de usos de expressões sem um limite previamente definido, de transformação e ampliação dos conceitos (CARON, 2013, p. 19).

Em conformidade com Fiel da Costa (2009, p. 10) “a obra seria aquilo que surge como resultado de um processo e que seus contornos seriam fruto de ações específicas capazes de singularizá-la a cada execução”, e assim, em nosso estudo vamos nos referir à obra musical como um eterno vir-a-ser, levando em conta na análise o histórico de execução destas peças em seu conjunto até então, sem deixar de apontar exemplos de performances específicas de uma e de outra, com links em áudio e vídeo no rodapé deste trabalho. Portanto, em seus processos de conformação é que a transformação e ampliação dos conceitos referida por Caron ensejam o exame e debate acerca de outras noções e abstrações que nos interessam e que vamos abordar ao longo deste capítulo, como as de recursividade, indeterminação, retroalimentação (*feedback*), delegação do arbítrio do sujeito compositor, cibernética, relações de poder, jogo e sistema. Na opinião de Fiel da Costa (2009, p. 12) a obra seria aquilo que resultaria como fruto de um processo e não apenas o que seria proposto como possibilidade preliminar:

A obra musical poderia ser entendida como um nexó cujos limites morfológicos oscilariam em função da observância das regras de seu projeto, intervenções externas e fatores temporais, e como um todo cuja organização interna, bem como as zonas de imprecisão ao redor de cada objeto musical, forneceria-nos um modelo sistêmico: um todo formado por elementos e que é definido não pela simples somatória destes, mas pelo modo como está definido seu comportamento; comportamento que serviria para diferenciar o

sistema/obra de um entorno de comportamento diverso e que se articularia a este graças a diferenças de complexidade e função (FIEL DA COSTA, 2009, p. 7-8).

Consideramos como elementos importantes, dentro deste todo sistêmico, os modos de relação que as obras e propostas improvisativas da pesquisa agenciam, ou que delas resultam. Conseqüentemente, em nossa análise levaremos sempre em conta um “como fazer” e um “porque fazer”, como fatores de definição de limites dentro da obra musical, seja qual for sua proposta original. Evocando o musicólogo belga Célestin Deliège: “não se pode conceber uma arte ou mesmo uma anti-arte que não se funde sobre uma ética” (DELIÈGE, 1971, p. 186, apud FIEL DA COSTA, 2009, p. 41).

3.1 - Estilhaços: constante volta ao indeterminado.

Em uma descrição genérica e preliminar, “Estilhaços” se configura como uma peça baseada em instrução direta, uma improvisação guiada de livre instrumentação e duração, apenas com um mínimo sugerido de sete participantes. Sua motivação inicial se inspirava na transdução coletiva de conceitos filosóficos e idéias abstratas em uma dinâmica sonora utilizando propostas de interação rítmica que se fazem e refazem, integram e desintegram no decorrer do tempo, marcadas por uma sucessão de etapas sugeridas em partitura toda textual: uma estrutura de improvisação que, ainda que se utilizasse de termos técnico-musicais como referência (hoqueto⁷⁰, ostinato⁷¹, etc.), propunha adicionalmente uma imersão no fundamento do pré-socrático Anaximandro de Mileto acerca da origem de todas as coisas: o *indeterminado*. Transcrevemos abaixo as instruções da peça, especificamente as *Etapas*, extraídas da partitura textual⁷²:

Etapa 1 – Cada músico construirá um ostinato rítmico-melódico, de duração indefinida (eles podem interpolar-se em polirritmias e um pode ocorrer mais de uma vez por sobre a duração de outro), baseando-o em um ostinato, ou um conjunto deles, dado anteriormente, pois os músicos entram sucessivamente, e aos poucos. A constituição final de cada ostinato será atingida gradualmente ou com o acréscimo de elementos e/ou com a adaptação mútua entre estes. *Etapa 2* – Estabelecida uma espécie

⁷⁰ Define-se “hoqueto” como “o expediente de alternar entre partes, notas únicas ou grupos de notas. O resultado é um fluxo mais ou menos contínuo com uma voz em repouso enquanto a outra soa” (BRITANNICA, 2014).

⁷¹ Define-se “ostinato” como “frase melódica curta repetida ao longo de uma composição, às vezes ligeiramente variada ou transposta para um tom diferente. Um ostinato rítmico é um padrão rítmico curto e constantemente repetido” (BRITANNICA, 2013).

⁷² Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

de 'máquina', cada um irá adicionar novos elementos ao seu próprio ostinato, trazendo um acúmulo de informações à máquina e/ou deslocando a ordem dos ostinatos, podendo o grupo se valer de um *acellerando* de todos os instrumentistas juntos como forma de se alcançar o adensamento crescente que irá levar a máquina rumo a um 'ponto de implosão'. *Etapa 3* – Chegando ao ponto de implosão, onde se imagina uma espécie de *cluster*⁷³ do conjunto sonoro, cada um tentará criar, ao sinal de um dos participantes, algo forçosamente distinto do que fazem os outros, num ostinato já completo de elementos, tentando ao máximo uma não complementaridade, objetivo inverso ao da primeira etapa. *Etapa 4* – Cada um transformará seu ostinato, através de subtração gradual dos elementos e/ou de um grande *ralentando*, em fragmentos tão esporádicos quanto forem possíveis.

Para além da inspiração filosófica, e a intenção de propor metaforicamente uma dinâmica musical baseada na improvisação, o propósito de "Estilhaços" mais propriamente concreto, com a estratégia notacional em texto propondo uma partitura de instruções divididas em etapas, se expressava dessa maneira na descrição detalhada da obra na partitura⁷⁴:

(...) como atingir uma integração coerente dos elementos escolhidos por cada instrumentista envolvido, sejam eles de ordem física e concreta como timbres, alturas definidas (notas musicais) e textura do resultado sonoro do grupo, ou de ordem abstrata (métrica, figurações rítmicas diversas, forma e etc), para trabalhá-la de maneira orgânica.

Isto é, havia uma preocupação calcada na redefinição dos papéis de autor, intérprete e ouvinte, de uma maneira que, nas palavras de Fiel da Costa, o compositor pudesse "surpreender-se com suas próprias obras graças ao papel efetivo do intérprete frente ao seu processo de configuração morfológica" (FIEL DA COSTA, 2009, p. 3) e assim, o intérprete "tornar-se-ia como que um segundo autor". Como vimos anteriormente, depois de aprimorar a utilização do acaso como método de composição, John Cage formulou em Darmstadt uma metodologia que já vinha sendo utilizada por seus pares da Escola de Nova Iorque na década de 1950 que ele batizou de "indeterminação" e, segundo ele, a indeterminação se manifestava naqueles parâmetros musicais que não eram especificados pelo compositor na notação. Seguindo essa lógica, baseando-nos na partitura de instrução de "Estilhaços" e

⁷³ Define-se "cluster" como "Aglomerado de sons de segundas maiores e menores" (CLUSTER, 2021).

⁷⁴ Acesse a partitura de "Estilhaços" aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

nos valendo dos termos que Cage utilizou para apontar elementos indeterminados presentes em algumas obras na palestra de Darmstadt, podemos deduzir que a obra possuiria portanto uma: estrutura determinada, isto é, a divisão do todo em partes (as *Etapas*); método (que é o procedimento nota a nota) indeterminado, e as características do material (frequência, amplitude, timbre e duração) também indeterminados; A forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, seria determinada, já que a sequência entre as partes é dada pela partitura, muito embora sem uma duração especificada para cada parte, mas sem previsão de recombinação possível entre elas.

Distinguimos também previamente dois modos. O acaso, que poderia ser usado como ferramenta composicional *a priori*, tal como Cage fez em “*Music of Changes*”, utilizando o “*I-Ching*” para fixar na partitura os elementos musicais através de sorteios (operações de acaso), e em algumas situações também *a posteriori*, no momento da performance. E outro modo, o da indeterminação, onde o autor abre mão de um resultado específico em favor do arbítrio do intérprete, como no caso da obra para piano “*Klavierstück XI*” de Stockhausen, onde a permutação de 19 fragmentos musicais tem sua ordem de execução determinada pelo intérprete, desde que este respeite a indicação de alguns parâmetros de andamento e dinâmica, isto é, uma obra que deixa margem suficiente para que escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes intervenham na sua conformação final.

(...) *acaso* se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição. (...) *indeterminação*, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça de ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras únicas de tocá-la (PRITCHETT, 1999, p.108, apud FIEL DA COSTA, 2009, p. 21).

Ainda que a estrutura (divisão do todo em partes) de “*Estilhaços*” seja determinada, aos moldes de análise cageanos, podemos observar no conjunto de suas execuções uma ampla variedade na duração total da peça, como se observa (Fig.8) numa versão do grupo OFELEX em 2003 (3'51'')⁷⁵ comparada a outra, pelo Limite Ensemble em 2008 (9'51'')⁷⁶, já que as *Etapas* determinadas pela partitura não tem duração especificada.

⁷⁵ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/CEITrwZsgBk?t=12>

⁷⁶ Confira áudio e vídeo aqui: <https://soundcloud.com/leoalvesvieira/estilhacos>

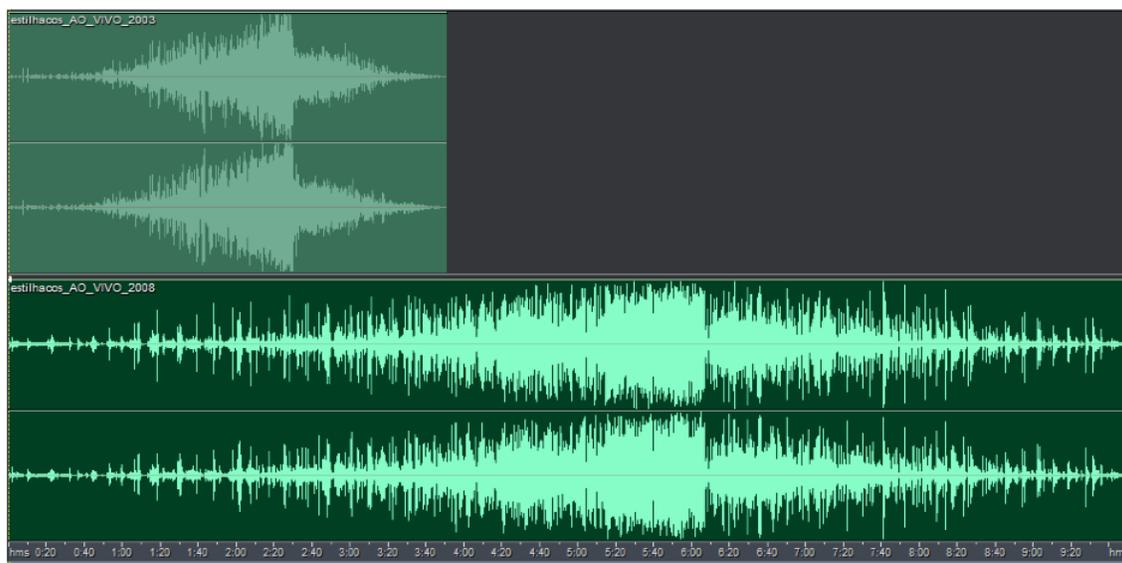


Figura 8 - *Estilhaços*, duas versões em formas de onda

Portanto é a um processo com certo grau de indeterminação, e não de acaso, que “*Estilhaços*” se lança, com uma preocupação de aplicar modos de relação entre autor e intérprete que não sejam autoritárias, e onde o coletivo pode ficar a cargo de uma boa parcela do resultado musical. Aplicação similar tomada pelo compositor Earle Brown, expressada neste comentário à Derek Bailey sobre as partituras que Cage agenciava via acaso e a composição de seu próprio Quarteto de Cordas de 1965 (Fig. 9)⁷⁷:

(...) eu sou veementemente contra considerar a improvisação como música de acaso ... Cage estava literalmente jogando moedas para decidir qual evento sonoro seguiria qual evento sonoro e isso era para remover sua escolha, seu senso de escolha, e para não permitir que o músico tivesse qualquer escolha também, e eu não estava interessado nisso de forma alguma. Ao mesmo tempo que ele estava se organizando estrita e fixamente pelo processo do acaso, eu estava trabalhando com formas de improvisação (...) Fixei a forma geral [no Quarteto de Cordas], mas deixei áreas de flexibilidade dentro das estruturas internas (BAILEY, 1993, p. 60-61, tradução nossa).⁷⁸

⁷⁷ Confira o áudio aqui: <https://youtu.be/XgE5Z8l5t4w>

⁷⁸ “(...) I am vehemently against considering improvisation as chance music ... Cage was literally flipping coins to decide which sound event was to follow which sound event and that was to remove his choice, his sense of choice, and it was also not to allow the musician to have any choice either, and I was not interested in that at all. At the same time that he was organising strictly and fixedly by chance process, I was working with improvisational forms (...) I have fixed the overall form but have left areas of flexibility within the inner structures”.

STRING QUARTET earle brown

• ENSEMBLE CUES AT ARRIVAS ONLY •• TIMING OF EVENTS IS APPROXIMATE

Figura 9 - Quarteto de Cordas de 1965 de Earle Brown

Existe uma relevante diferença entre “fixar a forma geral” da maneira que Brown coloca e fixar os objetos musicais, estrutura formal, e demais parâmetros musicais através de operações de acaso, estas que desta forma reproduzem tal e qual os modos de relação que “Estilhaços” procura contestar, onde a “obra musical permanece como um dado *a priori* a ser desvendado por um intérprete disciplinado em proveito de um ouvinte atento” (FIEL DA COSTA, 2017, p. 3). Ao contrário, buscamos uma prática musical que valorize o processo e não a obra em si. O processo como dado socializante, que permite ao autor delegar seu arbítrio criativo para o conjunto dos intérpretes por meio de estratégias improvisativas com algum grau de *invariância*. Onde convivem, utilizando a nomenclatura analítica proposta por Fiel da Costa, elementos *estritos* e objetos *flexíveis*. De acordo com ele são “*estritos* aqueles elementos do discurso musical cujo retorno na obra, a cada performance, é dado como certo considerando o projeto composicional”, e *flexíveis* aqueles objetos que “têm a sua remodelagem prevista ou mesmo exigida pelo esquema composicional” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 50). Acrescentando mais dois exemplos aos que vimos acima e, perfilando quatro distintas versões da peça (Fig. 10), constatamos que, a despeito da variabilidade da duração total das diferentes execuções de “Estilhaços”, nota-se como a proporção da forma geral da peça se mantém. Tomando o pico de amplitude como marco articulador - o “Estilhaçamento” da obra (*ponto de implosão*) - percebemos que este se encontra quase que invariavelmente em torno do terceiro terço, em termos temporais -

que corresponde ao início da 3ª *Etapa* - ou na metade da peça em termos estruturais, levando em conta sua divisão em quatro partes.

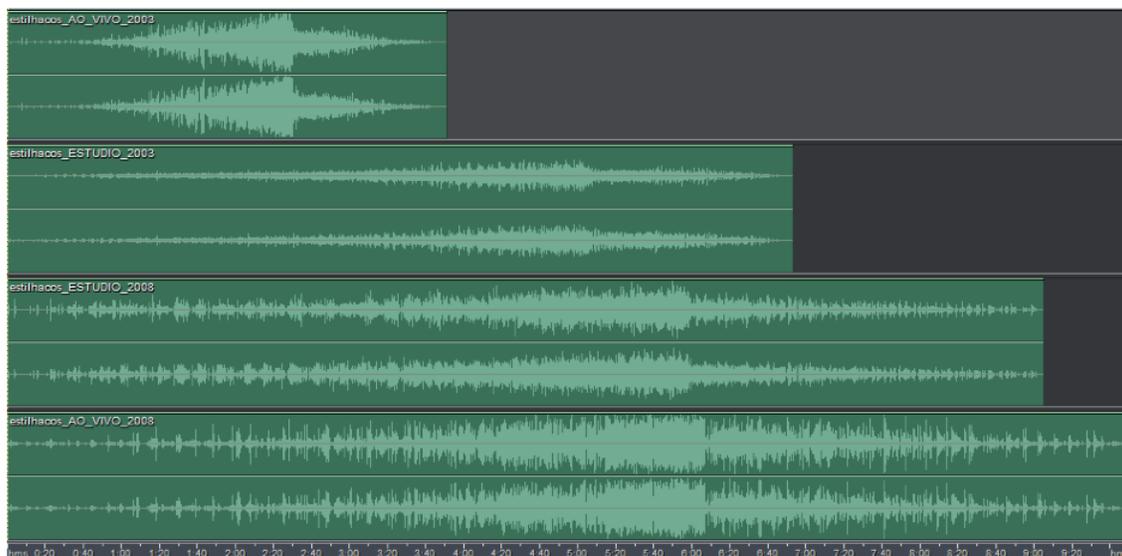


Figura 10 - *Estilhaços*, quatro versões em formas de onda

Ou seja, procedendo à observação de diferentes versões de “Estilhaços”, é possível para nós avaliarmos seus processos de conformação e apontar alguns resultados relativamente invariáveis, como é o caso deste clímax de amplitude no *ponto de implosão*, um elemento de caráter *estrito* portanto, vinculado a alguma estratégia de invariância clara, onde se espera que um evento soe “da mesma forma e no mesmo ponto específico toda vez que a peça for tocada” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 50). Nos parece que este evento ocorre dessa maneira por “uma relação imediata entre a proposta de notação” como reza a morfologia de Fiel da Costa, “e o resultado sonoro”, quer dizer, a repetição dessa proporcionalidade tem a ver com a forma que as *Etapas* são descritas na partitura de instrução. A partir do ponto de implosão, pensando num espelhamento entre as *Etapas*, como numa inversão do procedimento de gradação, faltaria uma etapa correspondente à segunda, cuja instrução indica ao intérprete que “estabelecida uma espécie de ‘máquina’, cada um irá adicionar novos elementos ao seu próprio ostinato”. Como, ainda segundo a partitura, “chegando ao ponto de implosão” cada participante deve criar abruptamente um “ostinato já completo de elementos” é como se, nessa gradação invertida, partíssemos direto do estágio da “máquina” para o “objetivo inverso ao da primeira etapa”, configurando assim a liquidação pedida pela quarta etapa “através de subtração gradual dos elementos”.

Já no caso da variabilidade da duração total nas diferentes execuções de “Estilhaços” podemos constatar umas das características *flexíveis* dentro da peça, onde a

extensão da música depende de decisões *a posteriori* tomadas pelo conjunto dos participantes daquela versão específica. Onde, segundo Fiel da Costa, a relação entre partitura e resultado sonoro não é imediata. Mais do que isso, a duração da peça é omitida na partitura de instrução, legando aos intérpretes a tarefa de executar esse dado do produto musical de acordo com suas idiossincrasias:

É o que chamamos de socialização do projeto composicional e que permite entendermos o intérprete como um co-laborador, como co-autor, como alguém que opera realizando escolhas composicionais altamente relevantes do ponto de vista morfológico. (FIEL DA COSTA, 2009, p. 12)

É interessante verificar como a proporcionalidade das *Etapas* se mantém de performance a performance de “Estilhaços”, levando em conta que a duração de cada etapa também não é pedida diretamente na partitura. Tudo leva a crer que a costura dos ostinatos, nela esmiuçada, alavanca o coletivo numa caminhada em bloco, favorecendo a escuta atenta e criativa num amálgama orgânico, esse sim, descrito no detalhamento da peça, quando se fala em “como atingir uma integração coerente dos elementos escolhidos por cada instrumentista envolvido”⁷⁹:

A integração no caso deve ser ‘manipulável’ no tempo-espço. Para tanto, deve ser bem percebida por todos os instrumentistas. Estes devem ouvir cada parte, acompanhar seus desenvolvimentos e alterações de modo que assim todo o grupo possa realizar os caminhos formais propostos pelas ‘Etapas’, descritas na partitura, com precisão.

Como se vê, não nos interessa a dicotomia entre composição e improvisação. Quando falamos em elementos escolhidos por cada instrumentista envolvido, espaços preenchidos pelos intérpretes através do improvisado nas etapas composicionais deixadas em aberto, subentende-se que estamos considerando a *improvisação como método estético*, como método de composição. Como havia afirmado George Lewis (1996, p. 116) “a indeterminação do intérprete pode ser um método para realizar uma improvisação”. Ou como esclarece Fiel da Costa (2009, p. 12) “Não teríamos um autor e uma obra, mas diversos autores cuja importância para o resultado final poderiam ser verificadas em processo”. Tampouco se trata da eliminação do autor, e sim da multiplicação da autoria.

⁷⁹ Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

Os compositores experimentais em geral não estão preocupados em prescrever um *objeto-tempo* definido cujos materiais, estruturação e relações são calculados e arranjados com antecedência, mas estão mais entusiasmados com a perspectiva de delinear uma *situação* na qual os sons podem ocorrer, um *processo* de geração de ação (soando ou não), um *campo* delineado por certas 'regras' composicionais (NYMAN, 1999, p. 4, tradução nossa).⁸⁰

Em sintonia com a afirmação de Nyman, pensamos que para “Estilhaços” atingir o desejado amálgama orgânico é que se delimitam essas situações (as *Etapas*) que borram as fronteiras entre composição e improvisação. Tal como dito por Rzewski “a improvisação é um experimento controlado”, e a proposta de “Estilhaços” é operar com restrições que contam com “um número limitado de possibilidades desconhecidas” (RZEWSKI, 2006, p. 491). O campo que se delinea portanto é uma estrutura onde um processo de geração de ação é ativado por determinadas restrições (as instruções) que favorecem a recursividade dos elementos trazidos para dentro do jogo improvisatório, onde a escuta atenta e criativa dos participantes promove uma intensa atualização e reajuste dos objetos e escolhas musicais articuladas nos ostinatos. Um sistema que se auto regula. Algo que se assemelha, como citado anteriormente, ao *feedback loop* de Evangelisti, que descrevia um sistema onde “instrumentistas escutando e respondendo um ao outro” mantém sua dinâmica em fluxo constante (TOOP, 2016, p. 186) ou ao também já referido plano de consistência da improvisação livre proposto por Rogério Costa (2013, p. 282) no qual a “condição para que haja consistência é que a ‘fala’ de cada instrumento seja ouvida e passe a fazer parte do jogo”. Contudo, a ‘fala’ a que Costa se refere especificamente neste trecho, são as sonoridades concretas do instrumento. Há um ponto dentro da estrutura de “Estilhaços” onde esse tipo de recursividade sobrevém acentuadamente, na *Etapa 1*, na qual se pede que a “constituição final de cada ostinato será atingida gradualmente ou com o acréscimo de elementos e/ou com a adaptação mútua entre estes”, requisito estimulado ainda mais pela descrição pormenorizada na partitura, que procura concatenar improvisação e composição, apontando que o “resultado da interferência individual apenas fará sentido com a observação do todo sonoro. De como pretende-se chegar a este e de como ele já está se apresentando”⁸¹ e descrevendo essa primeira etapa como um momento proeminente de co-criação.

⁸⁰ “*Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional 'rules'.*”

⁸¹ Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>



Figura 11 - *Estilhaços*, apresentação no Salão Leopoldo Miguez em dezembro de 2014 (foto: Mariana Peluso)

Gostaríamos de ampliar a metáfora de Costa e relacionar a ‘fala’ dos instrumentistas aos seus referenciais de base, ou seja, aos seus respectivos históricos musicais, sociais, fisiológicos e de personalidade. Ao que Jeff Pressing, nos seus estudos de processos cognitivos na improvisação musical, chama de “base de conhecimento”, constituído pelos “materiais e trechos musicais, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de solução de problemas, estruturas e esquemas de memória hierárquica, programas motores generalizados e mais” (PRESSING, 1998, p. 53). Estendendo ainda mais a metáfora da ‘fala’ para uma ideia de que cada um traz seu próprio ‘idioma’ para dentro da improvisação, “Estilhaços” propõe uma estrutura de improvisação que instaure um modo relacional, ao colocar em jogo o que os participantes são, quando trazem não só suas formações, habilidades, preferências estéticas e estilísticas, como sua cultura, história e condição social à uma abertura ao outro, com o propósito de “promover uma troca dinâmica de formas culturais e encorajar maneiras novas e socialmente responsivas de construção de comunidades” (HEBLE), considerando que, em conformidade com George Lewis (2009, p. 1), a improvisação promove a mediação de “trocas transculturais, transnacionais e ciberespaciais (inter) artísticas que produzem novas concepções de identidade, história e corpo”. As pesquisadoras Julie Dawn Smith and Ellen Waterman (2013, p. 60), por meio de estudos em performance e psicanálise, também afirmam a ênfase nos processos dialógicos e colaborativos dessa mediação, considerando a interação entre os participantes, “o papel da escuta, comunidade, noções de agência, diferença e ética como elementos integrantes da música improvisada”.

Fazendo esse recorte de sentido para o termo ‘idioma’ é que projetamos uma abstração para caracterizar a estrutura de “Estilhaços” e o que ela fabrica: *supra-idiomas*. A ideia de sugerir essa expressão para pensar a estrutura da peça, longe de presumir um

caráter de exatidão científica, nos serve também para refletir sobre a noção de liberdade no ato improvisativo. O quanto pode uma improvisação ser livre? E afinal, livre de quê? Como vimos, este é um tema que mobiliza o pensamento de muitos músicos improvisadores e musicólogos desde que surge em meados dos anos 1960 tanto nos EUA quanto na Europa uma segunda geração do movimento *free jazz* que se enquadram sob a alcunha “improvisação livre”, e que, embora “baseados em continentes diferentes e sem conhecimento um do outro”, ainda assim compartilhavam “características, objetivos e antecedentes musicais” (LEWIS, 2004, p. 2) e caminhavam no sentido de um tipo de prática musical improvisativa “livre” de códigos culturais. É na tentativa de referenciar essas preocupações que Bailey desenvolve o conceito de “não-idiomatismo”, para tentar situar esse tipo de prática que enseja tantas perspectivas e opiniões diferentes. Para alguns, um conceito instigante: de acordo com Ray Brassier, “embora esses tipos de estratégias sejam geralmente simples (...), a não-idiomática nos parece muito dinâmica e cheia de questões e problemas interessantes” (BRASSIER et al., 2010). Para outros, um conceito insuficiente: segundo Lewis (2009, p. 22), a partir dessa “definição vaga (...) pode ser difícil ver como a improvisação livre evita se tornar um idioma como todos os outros por aí”. E, na opinião do músico e pesquisador Daniele Goldoni, o conceito negativo de “não idiomático” se mostrou inadequado para circunscrever os limites da improvisação livre:

O critério do “não-idiomático” falha quando testado nos fatores antropológicos, sociais, éticos e políticos implícitos em todos os contextos musicais. Como nada pode ser mudado completa e simultaneamente, a decisão sobre o que deve permanecer e o que deve mudar na improvisação musical depende em grande medida de diferentes fatores culturais, às vezes beirando os gestos e gostos singulares (GOLDONI, 2021, tradução nossa).⁸²

Um ponto de vista que ressoa com a colocação do etnomusicólogo Gerard Béhague, como consideramos anteriormente no capítulo dois, na qual o “grau de permissividade admitido dentro de um sistema musical particular”, que é específico de uma dada cultura, é que “determina os limites da improvisação e a extensão de sua existência nele” (BÉHAGUE, 1980, p.118). Finalmente, também vimos que para outros músicos que pesquisam e praticam sistematicamente a improvisação musical, como o saxofonista e professor da USP Rogério Costa, o “não-idiomatismo” é praticamente um ideal a ser alcançado. Ele caracteriza a prática criativa e experimental da Orquestra Errante, a qual coordena, como

⁸² *“The criterion of the ‘non-idiomatic’ fails when tested on the anthropological, social, ethical, and political factors implicit in all musical contexts. As nothing can be changed completely and simultaneously, the decision as to what must remain and what must change in musical improvisation largely depends on different cultural factors, sometimes verging on singular gestures and tastes”.*

“baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som é passível de ser usado em uma performance musical” (COSTA, 2013b, p. 280). Costa classifica a improvisação livre como “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (COSTA, 2013a, p. 35), e distingue na concepção de improvisação não-idiomática:

(...) um desejo por um direto e não adulterado envolvimento com a música e uma tentativa de escapar da rigidez e formalismo dos backgrounds musicais. É, ao mesmo tempo, um rompimento com os idiomas, seus clichês e gestos, rumo a uma liberdade individual aparentemente absoluta, mas também, uma busca de uma linguagem musical livre de constrangimentos regionais (territoriais) e por isto mais universal (COSTA, 2003, p. 20).

Preferimos pensar “Estilhaços” como uma estrutura que nem abraça, nem rechaça o conceito de “não-idiomático”, mas que antes, lida com uma multiplicidade idiomática. Sua proposta notacional possui algumas características que ajudam a articular reflexões que partem dessa ideia e a nos colocar no debate desse tema. Em dois pontos da peça, pensamos que há um espaço acolhedor para os diversos idiomas musicais que porventura, ou inevitavelmente, os participantes tragam: divisamos o primeiro na construção dos ostinatos (*Etapas 1 e 2*)⁸³, e o segundo quando se pede a articulação de um novo ostinato “já completo de elementos” (*Etapa 3*). O dado idiomático não é descrito ou aventado de nenhuma forma no texto da peça, nem nas instruções, nem no detalhamento. Por outro lado, via conformações de caráter subjetivo, podemos descortinar algumas circunstâncias em que idiomas apareceram na problemática da peça nalguns processos de montagem. Fiel da Costa descreve como *estratégias de invariância subjetivas* os momentos onde:

Parte relevante das estratégias de invariância surge no trabalho de direção de performance e conta com o reforço de relações intersubjetivas de poder e da mediação e influência do contexto musical, sendo, portanto, ativas para além do paradigma notacional (FIEL DA COSTA, 2009, p. viii).

Por exemplo, em alguns ensaios, tanto da parte do compositor quanto de outros participantes, já houve sugestões e troca de opiniões sobre de que formas interessantes poderiam se dar as construções de ostinatos nas primeiras etapas da peça. Uma delas sugeria que um determinado participante desenhasse mentalmente, ainda antes do início da peça, isto é, antes que alguém emitisse um som, uma métrica temporal interna. Algo que, não obstante pudesse ser alterado no decurso das etapas, pudesse servir de inspiração, ou

⁸³ Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

referência inicial para participar do jogo improvisativo. O que vimos nesse sentido, após avaliações coletivas, é que o que surgiam eram pequenos modelos, moldes que projetavam na imaginação certo âmbito melódico intervalar prévio, ou algum tipo de caráter dinâmico e de intensidade rítmica. De tal forma que é forçoso que o esboço de tal métrica, caráter ou intensidade viesse baseado no histórico-referente daquele participante, assim ponderamos, fundamentado na “base de conhecimento” de Pressing (1998) por mais que ele pudesse ser parcial ou completamente alterado durante a performance, algo que a prática demonstrou também ser algo inevitável, já que a disposição é rumo à escuta intensificada de si e dos outros (COSTA, 2013), e do coletivo como um todo, do conjunto total sonoro em instalação, visto que pela instrução⁸⁴ “o resultado da interferência individual” só faz “sentido com a observação do todo sonoro”.

Outro exemplo singular se deu no preparo da peça para uma performance no *Plano B* em 2008⁸⁵, quando uma dupla de musicistas e artistas sonoros⁸⁶ convidados sugeriu utilizar textos escritos como material de base para improvisar. Evidentemente, uma inclusão idiomática inequívoca para o jogo improvisatório, tanto de natureza linguística quanto estilística, dado que eram textos no idioma português, escolhidos mediante suas preferências pessoais, elementos portanto “pré-determinados”. A forma de articulá-los, é claro, estava colocada à “conversa” dentro da estrutura improvisativa que a partitura de instruções instaura, objetos de implicação vinda dos ostinatos dos colegas participantes, e sujeitos a implicá-los também. Essa propriedade intersubjetiva da estrutura de “Estilhaços” ilumina uma característica identitária importante da peça: o jogo. No livro de Michael Nyman *Experimental Music: Cage and Beyond* o compositor David Behrman, avaliando partituras instrucionais com essa peculiaridade, declara que nelas:

A situação do jogador pode ser comparada à de um jogador de pingue-pongue aguardando o saque rápido de seu oponente: ele sabe o que está por vir (o saque) e sabe o que deve fazer quando chegar (devolvê-lo); mas os detalhes de como e quando eles ocorrem são determinados apenas no momento de sua ocorrência (NYMAN, 1999, p. 18, tradução nossa).⁸⁷

Portanto, é nesse lugar de intersubjetividade que pensamos que Estilhaços oferece um contexto, uma circunstância onde, em nossa abstração, constrói-se uma espécie de

⁸⁴ Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

⁸⁵ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/17SSiPzzFT0>

⁸⁶ Gabriela Nobre e J-p Caron.

⁸⁷ “*The player’s situation might be compared to that of a ping-pong player awaiting his opponent’s fast serve: he knows what is coming (the serve) and knows what he must do when it comes (return it); but the details of how and when these take place are determined only at the moment of their occurrence*”.

supra-idioma, de existência efêmera todavia, pois circunscrito a cada performance. Avaliamos que no esforço de realizar-se coletivamente essa costura dos ostonatos, entra em operação um modo relacional que coloca em jogo o que os participantes são, suas formações, habilidades, preferências estéticas e estilísticas à uma abertura ao outro, e onde estabelece-se uma oportunidade de se modular e ampliar em algum grau os gostos, esgarçar as percepções mutuamente, e saborear diferentes temporalidades. Consideramos que mesmo na 3ª etapa da partitura de instrução ocorre tal intersubjetividade e modulação, posto que, ainda que o ostonato que é pedido deva ser colocado já “completo de elementos”⁸⁸ - e é aí mais uma vez que o idioma é inserido no jogo inevitavelmente - é difícil não ser influenciado e implicado pelo som dos demais participantes que estão ao seu lado, e do conjunto do todo sonoro instaurado no local da performance. Portanto, é por um tipo de operação recursiva que esse *supra-idioma* se constrói.

Em vista disso, pode afinal uma improvisação ser livre? Livre de idiomas e base de conhecimentos? Reputamos que não seja o caso. Ao contrário de propor um “rompimento com os idiomas, seus clichês e gestos, rumo a uma liberdade individual aparentemente absoluta” (COSTA, 2003, p. 20), assumimos em “Estilhaços”, e demais proposições de improvisação guiada que delimitam situações, certas regras - no caso aqui, as *Etapas* da partitura de instruções. Em concordância com Misha Mengelberg, que em entrevista à Derek Bailey afirmou que na expressão “improvisação livre” o termo “livre” não tem sentido, e que a improvisação “começa no momento em que é necessária e é sempre em um contexto no qual existem pontos fixos para se referir” (MENGELBERG, apud BAILEY, 1993, p. 131-132), identificamos nesses pontos fixos, que Mengelberg descreve, as regras de um jogo de improvisação que não deixa de ser mais ou menos livre por conta disso. Ao contrário, preferimos ressoar a proposta de Ray Brassier (2013) e distinguir liberdade de voluntarismo ao reconhecer que “a falta de liberdade da atividade voluntária é a porta de entrada para a liberdade compulsiva”, e assim passar a agir “em nome de (...) mecanismos que sejam capazes de efetuar (...) o confronto necessário para a liberação do ato”, entendendo que este confronto se dá “no ponto de imbricação entre regras e padrões, razões e causas” (BRASSIER, 2013). Isto é, reconhecer que a regra é uma regra contingente, assim deixar de encará-la como uma restrição, mas como razão que motiva a ação, o que ele chama de “liberdade compulsiva”.

3.2 - Entrópica: pela fragmentação da autoridade.

⁸⁸ Acesse a partitura de “Estilhaços” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2002-estilhacos-partitura.pdf>

A obra “Entrópica” é uma performance de concepção coletiva e, dentro desta pesquisa, deu ensejo à elaboração de estruturas de improvisação cuja qualidade primordial foi convocar agentes ou indivíduos de diferentes ordens para o processo improvisativo: indivíduos de ordem tecnológica (*hardwares*, dispositivos eletrônicos, algoritmos digitais em rede de internet) e indivíduos de ordem orgânica⁸⁹ (artistas-pesquisadores convidados e alunos da graduação em artes UFF). Tais práticas de improvisação evocaram também o estudo de conceitos que iremos abordar neste capítulo, e que marcam as principais características identitárias tanto da obra “Entrópica” em si, quanto das proposições que dela foram derivadas. Portanto nossas reflexões, ao analisar essas práticas, estarão dialogando com as preocupações centrais da pesquisa que falam de indeterminação, acaso, dos modos relacionais que a improvisação musical instaura e da delegação do arbítrio do sujeito compositor, mas também se voltarão à ideias correlatas a esses ambientes de improvisação que se propuseram a agenciar indivíduos de naturezas diferentes, como recursividade, retroalimentação (*feedback*), sistema e cibernética. Vamos prosseguir primeiramente à uma descrição de “Entrópica” em seus procedimentos, analisar seus antecedentes e apontar suas principais características identitárias.

De maneira sintética, a performance de “Entrópica” pode ser assim descrita: Três executantes se interligam entre três mesas de som⁹⁰. A dinâmica da partitura de instruções sugere um acúmulo progressivo de retroalimentações (*feedbacks*) a partir, inicialmente, do sinal elétrico interno das próprias mesas, e em seguida ampliando para outros circuitos de retroalimentação entre as mesas, cuja saturação dos sinais vai aos poucos impedindo o controle preciso das máquinas, diluindo gradativamente o arbítrio dos executantes, que ainda assim procuram uma interação, jogando entre si, e com as máquinas. Em determinado momento, o circuito de interligação é estendido ainda mais e o público é convidado a participar desta estrutura de improvisação através de captadores de contato (*piezos*⁹¹) e eletromagnéticos (captadores de guitarra - “eletroímãs”), manipulando estes da forma que for encontrando: com as mãos, pelo corpo, no chão, paredes e mesmo nos falantes dos amplificadores das mesas, multiplicando ainda mais o *feedback* geral. Como ao fim da performance os executantes costumam deixar as mesas soando sozinhas, muitas

⁸⁹ Gilbert Simondon utiliza estas terminologias para se referir a modos de existência particulares de indivíduos de diferentes ordens no livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*: “Quero mostrar que a cultura ignora na realidade técnica uma realidade humana e que, para desempenhar completamente seu papel, ela deve incorporar os seres técnicos sob a forma de conhecimento e do ponto de vista dos seus valores” (SIMONDON, 2020, p. 43).

⁹⁰ Define-se “mesa de som” como “um console de mixagem de reprodução de áudio (também chamado de mixer ou mesa de mixagem), o operador de som poderia direcionar o som de uma pista específica para seu local apropriado em um nível de volume específico”. (BRITANNICA, 2008)

⁹¹ Define-se “piezo” como “Um cristal piezoelétrico usado como um transdutor, seja para converter sinais mecânicos ou acústicos em sinais elétricos, como em um microfone, ou vice-versa, como na inspeção ultrassônica de metal” (McGRAW-HILL, 2003).

vezes então pessoas do público interagem diretamente pelos controles das próprias. Assim como “Estilhaços”, a partitura de “Entrópica” é textual⁹², e possui um trecho que especifica as instruções a serem seguidas pelos executantes, o qual transcrevemos abaixo.

Três executantes, posicionados em frente a caixas amplificadas que estarão emitindo seu próprio som, formando o maior triângulo equilátero possível dentro do espaço disponível, com o público no centro (Fig. 12). Se o espaço físico não permitir esta disposição, os executantes deverão se colocar no palco, o mais afastados possível entre si e equidistantes do ponto central da platéia (Fig. 13).

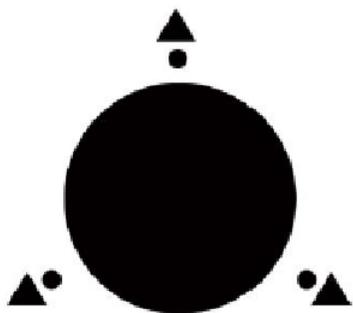


Figura 12 - disposição ideal

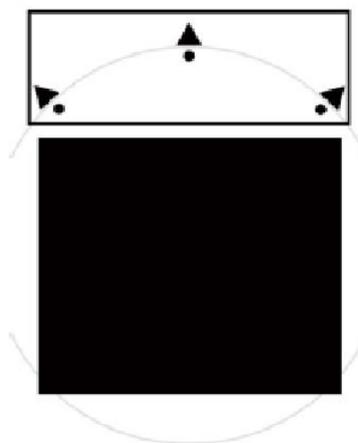


Figura 13 - disposição alternativa

Cada executante tem à sua disposição uma mesa de som, de 4 a 10 objetos captadores de diferentes tipos (contato, acústico e eletromagnético) e o áudio dos outros dois executantes. As possíveis fontes sonoras deverão ser utilizadas gradualmente de forma crescente pelos executantes na seguinte ordem: 1 - *Feedback* Interno (*no-input*) de sua própria mesa (FI); 2 - (FI) + Áudio Externo dos outros executantes (AE); 3 - (FI) + (AE) + inclusão de (AE) no circuito de retroalimentação, gerando *Feedback* Interno Estendido (FIE), manipulado simultaneamente pelas três mesas; 4 - (FI) + (AE) + (FIE) + *feedback* externo/microfonia, gerado pela exposição dos Captadores de Contato (CC), Acústicos (CA) e Eletromagnéticos (CE) às caixas amplificadas, controlados espacialmente; 5 - (FI) + (AE) + (FIE) + (CA) + (CE), sendo (CC), ainda controlados via mesa pelos executantes, gradativamente passados para a manipulação por parte do público, deixando portanto de funcionar como geradores de *feedback*/microfonia e tornando-se Captadores de Contato

⁹² Acesse a partitura de “Entrópica” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>

Públicos (CCP); 6 - (opcional) Não-interferência/abdicação dos executantes, deixando o controle da performance nas mãos das características/deficiência inerentes aos processos e instrumentos utilizados [(FI) + (AE) + (FIE) + (CA) + (CE)] e do público [(CCP)]; A duração total prevista é de 30 a 40 minutos.

Numa explicação um pouco mais pormenorizada, para podermos seguir analisando a performance⁹³, vemos que o estágio inicial da obra corresponde à primeira das três mesas de som a realizar uma retroalimentação de seu próprio sinal elétrico, o que chamou-se de *feedback interno* (FI). Em seu livro sobre o pensamento sistêmico, Maria José de Esteves Vasconcellos demonstra que a “noção de *feedback*, ou retroação, ou retroalimentação do sistema” que a Cibernética colocou em foco:

(...) quer dizer que uma parte do efeito (*output*) ou do resultado do comportamento/funcionamento do sistema volta à entrada do sistema como informação (*input*) e vai influir sobre o seu comportamento subsequente (VASCONCELLOS, 2006, p. 115).

Na prática esse caminho redundante se traduz na mesa de som interligando uma de suas saídas (*output*) na entrada (*input*) de um um de seus canais, fechando um circuito de retroalimentação (*feedback*). Pode-se abrir outro *feedback* através de uma saída alternativa da mesa (um *output* para fone de ouvido, ou saída auxiliar) endereçada a um segundo canal da mesa. Essa redundância no processo faz com que o sinal seja muito amplificado quando vamos encontrando maneiras de excitar o circuito de sinais elétricos da mesa através dos potenciômetros⁹⁴ de volume e ganho dos canais, produzindo assim a manifestação de um primeiro som. Esse sim, endereçado para um amplificador. Até que isso aconteça, não há uma fórmula específica, a combinação dos controles varia muito de acordo com uma série de fatores, como modelo do equipamento, a variedade de funções que este possua, diferentes qualidades e quantidades de saídas (*outputs*) e entradas (*inputs*) que ele apresenta e a fonte de energia que o alimenta. Mais do que isso, como esse procedimento é estranho ao sistema das mesas, que não corresponde à funcionalidade para a qual elas foram projetadas - receber sinal de áudio externo ao sistema e devolvê-lo para fora dele - os controles tampouco trabalham corretamente, distorcendo e embaralhando suas funções específicas. Influindo “sobre o seu comportamento”. Essa primeira manifestação sonora costuma ser um batimento rítmico de sons secos e curtos, característico do que chama-se

⁹³ Confira áudio e vídeo aqui: <https://archive.org/details/2015-audio-rebel-14-ago-completo>

⁹⁴ Define-se “potenciômetro” como “Instrumento que mede com precisão corrente elétrica, voltagem e resistência elétrica, indicando quedas de voltagem ou diferenças de potencial pela comparação de uma força eletromotriz desconhecida com uma conhecida” (POTENCIÔMETRO, 2021).

usualmente de “som clipado”. Mas também podem surgir como *drones*⁹⁵ de textura rascante, dependendo de como se configuram todas as variáveis ao longo deste caminho redundante do sinal amplificado dentro da mesa.

Esse primeiro estágio da obra tem seu final depois que as três mesas fazem soar seus respectivos *feedbacks* internos simultaneamente, conforme elas entram em ação sucessivamente. Aqui, cabe observar que este “final” não tem um contorno claro, um limite, se levarmos em conta apenas a partitura de instruções. Aproximadamente, o executante até pode se pautar pela duração total sugerida (“de 30 a 40 minutos”) para realizar as transições. Ademais, o dado da entrada sucessiva das mesas não consta da partitura. Todavia, esse esquema tornou-se com o tempo uma *estratégia de invariância* daquelas que Fiel da Costa descreve como de caráter *subjetivo*. Segundo ele, a obra possui:

(...) um desenvolvimento no tempo altamente contingenciado por decisões subjetivas capazes de forçar diretrizes formais a todo momento. Tais diretrizes podem não ser um dado do projeto composicional mas acabam sendo inseridas nele de acordo com as preferências dos indivíduos implicados (FIEL DA COSTA, 2009, p. 87).

Com o tempo também, este primeiro estágio, e os demais de “Entrópica” ganharam um contorno temporal um pouco mais nítido ao passo que passou-se a cronometrar-los, num processo de conformação da obra que seus intérpretes-criadores julgaram adequado para sua boa realização. Nesse caso específico, a intenção de se obter um processo gradativo de intensificação na dinâmica de amplitude, algo próximo de um *crescendo*. O que provocou a confecção de outras partituras-guia (Fig. 14 e Fig. 15) no esforço de assegurar uma performance melhorada.

⁹⁵ Define-se “drone” como “um tom sustentado, geralmente bastante baixo, fornecendo uma base sonora para uma melodia ou melodias que soam em um nível de tom mais alto” (DeVOTO, 2011).

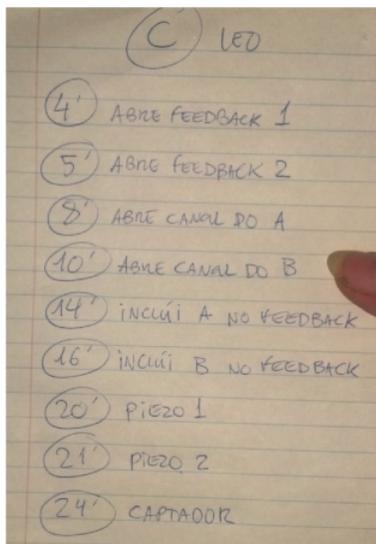


Figura 14 - partituras-guia

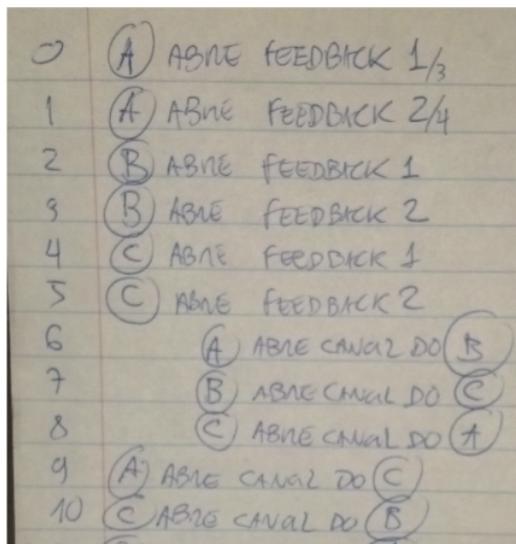


Figura 15 - partituras-guia

Esse exemplo do processo de configuração de “Entrópica” enfatiza aquilo que Fiel da Costa colocou a respeito das músicas de caráter indeterminado, nas quais não haveria uma relação imediata entre a notação e o resultado sonoro “mas algo cuja conformação final dependeria, em grande medida, de escolhas feitas *a posteriori* pelos intérpretes” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 16), e ilumina mais uma vez o “deslocamento da ontologia da obra musical a partir da consideração da práxis”, no qual, como nos sugere Jean Pierre Caron “a partitura não esgotaria o objeto, mas auxiliaria na constituição do objeto, sem manter com este uma relação de réplica fiel” (CARON, 2013b, p. 31).

Dispensando maior explicitação técnica, o que se segue nas instruções de “Entrópica”⁹⁶ é o alargamento dos circuitos de retroalimentação, estabelecendo-se a conexão de novos circuitos de troca de sinal, mais *inputs* e *outputs* em jogo: cada mesa passa a enviar e receber informação umas das outras, e gradativamente os executantes vão ativando cada novo circuito, mais uma vez, com o auxílio de partituras-guia. Um canal (*pista de áudio*) que se abre com o áudio vindo de outra mesa [*Áudio Externo dos outros executantes (AE)*], soando paralelamente ao *feedback* interno desta. Então esse procedimento é repetido partindo desta para a próxima mesa, até fechar o ciclo invertendo a ordem e todas estarem enviando e recebendo informações mutuamente, e com os respectivos canais abertos, fazendo soar os áudios enviados de umas para as outras. O jogo de relações entre as mesas e os executantes se complexifica ainda mais com a mescla destes sinais de áudio externos, injetando-os dentro dos circuitos de *feedback* interno de cada mesa [(AE) no circuito de retroalimentação, gerando *Feedback Interno Estendido*

⁹⁶ Acesse a partitura de “Entrópica” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>

(FIE)]. Mediante tais processamentos, que são possíveis se valendo da bifurcação dos sinais através de entradas e saídas estéreo, além de saídas auxiliares, obtém-se uma massa sonora de textura densa, repleta de camadas ruidosas. Ocorre que, com esse adensamento, aos poucos o resultado da interferência de cada executante vai se tornando cada vez mais impreciso: com a saturação progressiva no trânsito de tantos sinais, os controles das máquinas mudam de função, já não se identifica com precisão que frequência modula a outra, os envelopes dos sons se embaralham. É nesse momento que se evidencia então a emergência do aparato tecnológico enquanto indivíduo, onde a máquina se desloca de sua função instrumental, de objeto assujeitado, para a condição de sujeito, de indivíduo que atua no jogo improvisativo com outros indivíduos. Instaure-se a improvisação entre indivíduos orgânicos e indivíduos tecnológicos.

Isso faz com que os resultados não estejam totalmente no controle, no arbítrio dos agentes orgânicos. A mesa de som já não é mais uma coisa, um objeto, é um “outro”, uma alteridade, um indivíduo, logo, vetor de surpresas ilimitadas, com o qual se pode interagir, dialogar, escutar. Injetamos nele proposições e recebemos algo que não esperamos. Ao caracterizar a cibernética de Norbert Wiener, Vasconcellos descreve a conceituação de suas principais noções, sendo uma delas o *feedback positivo*.

A retroalimentação positiva conduz, portanto, a uma mudança do sistema: ou produz ruptura do sistema, se os parâmetros deste não comportarem desvios tão grandes; ou produz mudanças qualitativas em seu funcionamento, se suas características comportarem uma evolução ou um salto descontínuo ou uma mudança qualitativa para novas formas de funcionamento. Nesse caso, costuma-se dizer que esse tipo de *feedback* é um *mecanismo morfogênético* (morfo = forma), ou seja, um mecanismo que produz a gênese ou surgimento de formas novas de funcionamento (VASCONCELLOS, 2006, p. 223).

Nos parece que o conceito de *feedback positivo* representa bem o funcionamento entrópico do sistema das mesas interligadas nestas condições que listamos. Acionamos um potenciômetro esperando produzir um efeito específico, o resultado é um efeito distinto deste. Destravamos um canal, e cancela-se o funcionamento de outro. Elevamos abruptamente a energia de um terceiro parâmetro, embargamos a ação das outras mesas condensando todo o circuito em uma única microfonia, ao invés de sustentar uma multiplicidade de frequências. Não obstante, esta ideia da entropia nos ajuda a compreender melhor onde situa-se a dinâmica essencial da improvisação nesta obra. O antropólogo e filósofo francês Edgar Morin sugere que:

(...) a diferença fundamental entre os organismos vivos e as máquinas artificiais diz respeito à desordem, ao ruído, ao erro. Na máquina artificial, tudo o que é erro, desordem, aumenta a entropia, provocando a sua degradação, sua desorganização enquanto que, no organismo vivo, apesar de, e com a desordem, erro, os sistemas não provocam necessariamente entropia, podem até ser regeneradores (MORIN, 1979, p. 120).

Se partirmos portanto do pressuposto que a “ordem” da obra está expressa no conjunto de instruções da partitura, e configura sua principal estratégia de invariância, isto é, uma controlada gradação progressiva no acúmulo de camadas frequenciais, podemos entender o movimento de entropia dos indivíduos tecnológicos como obstáculos que constroem o projeto composicional de “Entrópica”, representando elemento importante para animar o jogo improvisativo entre estes e os indivíduos orgânicos, pois, segundo Morin (1979, p. 120) é “o processo (organização do ser vivo) de autoprodução permanente ou autopoiesis ou reorganização permanente” que proporciona aos sistemas vivos “flexibilidade e liberdade em relação às máquinas. Princípios estes que são os de organização da vida, que são os da complexidade”. Dessa forma, o jogo de improvisação de “Entrópica” estabelece um sistema circular humano-máquina, onde o primeiro opera o movimento que corresponderia à negação da entropia (neguentropia), mas que, se mantivermos a correspondência com o pensamento complexo de Morin, ao invés de representar uma dinâmica dicotômica e polarizada, aponta para resultantes diversificadas dentro de um funcionamento orgânico e intrincado, já que, segundo ele, o conceito de neguentropia compreende as noções de reorganização, regeneração, produção, reprodução, próprios aos sistemas auto-organizados complexos. Desse modo, a entropia associa-se à neguentropia que, por sua vez, necessita da entropia.

(...) a lógica da neguentropia, tem disposição própria para o sistema auto-organizado complexo, para utilizar as forças de desorganização, a fim de manter e desenvolver a sua própria organização, para utilizar as variações aleatórias, os acontecimentos perturbadores, a fim de aumentar a diversidade e a complexidade (MORIN, 1979, p. 95-96).

Em vista disso, a ação humana frente à contingência do aparato técnico no jogo improvisativo de “Entrópica” confere ao sistema ora composto humano-máquina uma característica recursiva. Algo que, se dependesse apenas do movimento circular retroativo da máquina, não adquiriria capacidade auto-reguladora, própria do sistema cibernético. Um processo, de acordo com Vasconcellos, de *causalidade circular recursiva*, “cuja melhor representação gráfica não seria um círculo, mas uma espiral” (VASCONCELLOS, 2006, p.

116). Compreendendo que a estabilidade desse sistema humano-máquina de “Entrópica” equivale à estabilidade morfológica, que é a expectativa de invariância expressa na partitura de instrução, a máquina sozinha, dentro do regime técnico analógico, não produziria nada além do que uma *causalidade circular retroativa*, ou de retroalimentação do sistema (*feedback*).

A ideia de circuito recursivo é mais complexa e rica que a de circuito retroativo, é uma ideia primordial para se conceber a autoprodução e a auto-organização. É um processo no qual os efeitos ou produtos são, simultaneamente, causadores e produtores do próprio processo, no qual os estados finais são necessários para a geração dos estados iniciais. Desse modo, o processo recursivo produz-se/reproduz-se a si mesmo, evidentemente com a condição de ser alimentado por uma fonte, reserva ou fluxo exterior. A ideia de circuito recursivo não é uma noção anódina que se limitará a descrever um circuito. Muito mais do que uma noção cibernética que designa uma retroação reguladora, revela-nos um processo organizador fundamental e múltiplo no universo físico, que se manifesta no universo biológico, assim como nas sociedades humanas (MORIN et al., 2003, p. 35).

Ainda que a própria partitura⁹⁷ de “Entrópica” demonstre, em seu detalhamento, que “conceito básico é demonstrar como a inclusão progressiva de fatores externos em níveis decrescentes de controlabilidade determinam (e dificultam) as possibilidades de ação/decisão” do indivíduo orgânico neste jogo, a referida estabilidade morfológica representada por um controle progressivo do acúmulo de camadas frequenciais provocou a conformação de novas estratégias de invariância de caráter *subjetivo* no decurso dos ensaios e montagens da obra. Esse processo de modelagem da obra é uma relação que Fiel da Costa propõe entre *adaptação* e *invariância*, onde “cada vez mais são definidos limites morfológicos para a obra na medida em que esta é executada”, e quando ocorre a “definição de contornos mais objetivos baseados em elementos que ganhem permanência devido a critérios subjetivos (...) que não necessariamente estavam descritos como possibilidades na proposta original” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 85). Por exemplo, conforme se sucediam as performances de “Entrópica”, evitava-se cada vez mais objetos sonoros agenciados por gestos muito fortes, que quebrasse com a manutenção de uma certa tessitura esparsa e densa, assinalada por uma multiplicidade de frequências. Quebra que em geral ocorria, por exemplo, mediante a aparição de contornos destacados, ‘golpes’ de microfonia aguda em alguma das camadas do todo sonoro, digamos, soando de um dos

⁹⁷ Acesse a partitura de “Entrópica” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>

amplificadores. Ou, eventualmente, através do cancelamento de um canal, de uma ou mais mesas em eventos de *causalidade circular retroativa*. Eventos que por sua vez provocam a ação reguladora do indivíduo orgânico que manipula as mesas, este que, pelo menos até o terceiro estágio da partitura de instrução, é o único elemento desse sistema que pode captar, escutar o resultado sonoro emitido pelos amplificadores, e então, improvisar uma forma de retomar a estabilidade desejada, dado que, a cada vez que isso ocorre, não há configurações de controle garantidas para essa finalidade. Assim, em alguma medida, o indivíduo orgânico do sistema humano-máquina de “Entrópica” se torna um órgão da ordem dos objetos os técnicos, já que, conforme salienta Vasconcellos, de acordo com Wiener:

(...) para que possam realizar uma tarefa de auto-regulação, constituindo-se como sistema auto-regulador, essas máquinas devem ter (...) órgãos sensoriais que captem não só as variações do ambiente, mas também as características de seu próprio desempenho: detectores de desempenho ou monitores (VASCONCELLOS, 2006, p. 221).

Portanto, a estrutura de improvisação de “Entrópica” propõe um jogo complexo que parte do pressuposto que os objetos técnicos são indivíduos, e na qualidade de agentes, detém potência de ação e enunciação. Um jogo que conta e surpreende com aquilo que só um dispositivo tecnológico pensado como um “outro” pode fazer. Pois, uma “coisa”, um mero objeto assujeitado, não é escutado e não “fala”. A um indivíduo se escuta, e a ele se responde. Problematizando essa relação entre o orgânico e o inorgânico, dissolve-se as fronteiras entre esses campos antes pensados como polos opostos. Nas palavras do compositor e artista sonoro Tato Taborda o “reconhecimento de modos de existência particulares de indivíduos de diferentes ordens torna possível a tessitura entre eles de uma rede de relações de natureza horizontal e não-hierarquizada” (TABORDA, 2018, p. 98). O que conversa fluentemente com o pensamento do filósofo francês Gilbert Simondon, no livro lançado pela primeira vez em 1958, “Do modo de existência dos objetos técnicos”, que fala sobre esse reconhecimento, e os modos de relação que se instruem a partir dele:

A verdadeira natureza do homem não é ser portador de ferramentas - e, portanto, concorrente da máquina -, mas inventor de objetos técnicos capazes de resolver problemas de compatibilidade entre as máquinas num conjunto. No nível das máquinas, entre as máquinas, ele as coordena e organiza a relação mútua que elas mantêm. Mais do que governá-las, ele as compatibiliza, é agente e tradutor de informações de máquina para máquina, intervindo na margem de indeterminação contida no funcionamento da máquina aberta, capaz de receber informações. O homem constrói a significação das trocas

de informações entre máquinas. Sua relação adequada com o objeto técnico deve ser apreendida como um acoplamento entre o vivo e o não vivo (SIMONDON, 2020, p. 41).

Dentre outras significações ético-estéticas que estamos apresentando neste trabalho, é nesse sentido que falamos da *improvisação como método ético*, como modo relacional que tem implicações no campo da prática artística, mas principalmente, que vão além da prática, daquilo que está soando, e remete-se a estruturas de poder que estão sendo questionadas. Subvertem-se certos protocolos convencionais estabelecidos que constroem a figura do compositor como demiurgo, do intérprete como um servo obediente, do ouvinte como um fruidor vigilante, e do instrumento como objeto técnico assujeitado. Refletindo sobre a significação do instrumento musical, Taborda escreve sobre quando se nega a este qualquer estatuto de subjetividade na mera condição de objeto, um “algo portador”, por cujo corpo “transitam conteúdos originados em uma instância de concepção/emissão e destinados à outra, de recepção/interpretação” (TABORDA, 2018, p. 96). Aproximando para o caso das mesas de som, acreditamos que, ao favorecer a emergência de suas singularidades para além da funcionalidade - seus desígnios de fábrica - que provoquem um “efeito subtrativo ou aditivo no fluxo de informação despejado de uma ponta à outra”, a estrutura de improvisação de “Entrópica” eleva sua condição de “portador fiel da mensagem para imprimir nela uma assinatura, como seu co-autor” (TABORDA, 2018, p. 96). Então, um aspecto da improvisação como modo relacional é o da dissolução do arbítrio de um sujeito em relação aos demais, um modo de relação que não se instaura de outra maneira, com planos fixos do protocolo mais rígido e estrito da composição.

Ao afirmar a improvisação como portadora de novos paradigmas éticos, no sentido da relação entre os agentes, das relações de poder entre os agentes, da dissolução da figura de poder central do formulador principal, do compositor, “Entrópica” multiplica as instâncias na propagação da informação pelo sistema humano-máquina a partir dos seus quarto e quinto estágios da performance⁹⁸. Se até o terceiro estágio da obra-improvisação era possível identificar - embora com dificuldade - qual mesa estava modulando a outra, ou quando um canal interferia no outro dentro de uma mesma mesa, ou, quando ainda se observava melhor que tipo de subversão funcional ocorria num determinado controle da mesa de som, agora a quarta etapa investe numa estratégia mais aguda de dissolução do arbítrio, ao propor pela instrução a “*exposição dos Captadores de Contato (CC), Acústicos (CA) e Eletromagnéticos (CE) às caixas amplificadas*” para serem manipulados espacialmente - ao redor dos amplificadores, raspando em suas estruturas - adicionando, portanto, novas camadas de retroalimentação que afastam ainda mais o controle do

⁹⁸ Acesse a partitura de “Entrópica” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>

resultado sonoro. Tal como descreve-se no detalhamento da partitura de instrução⁹⁹, a “peça emula a dinâmica de descentralização/dissipação de controle/poder em um processo auto(de)generativo”. Deste momento em diante da performance, assume-se gestos sonoros mais proeminentes e radicais, previstos inclusive na instrução “*feedback externo/microfonia, gerado pela exposição dos Captadores*”, até então “*ainda controlados via mesa pelos executantes*”, mas que sucedendo ao quinto estágio são “*gradativamente passados para a manipulação por parte do público*”. A partir daí, a experiência de improvisação de “Entrópica” agencia componentes que são mais explicitamente espaciais, corporais e que envolvem o público, numa proposição análoga, como vimos, ao do grupo *Musica Elettronica Viva* com a peça *Soundpool*, que convidava um público não treinado a simplesmente “trazer um som e jogá-lo na piscina”, deixando para trás uma tradição de concertos formais para públicos passivos (BEAL, 2009, p. 109). E, em conformidade com Frederic Rzewski quando disse que “se o compositor tinha se tornado um com o músico, o músico tinha que se tornar um com o ouvinte”, a partir desse quinto momento da performance o “‘público’ não existe mais” (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 95). Desaparecem o intérprete-servo-obediente e o ouvinte-fruidor-vigilante nas camadas ruidosas do improviso de “Entrópica”.

A disposição ideal no espaço físico das mesas, amplificadores, executantes e público é descrita na partitura de “Entrópica” como “formando o maior triângulo equilátero possível dentro do espaço disponível, com o público no centro” (Fig. 16 e Fig. 17).

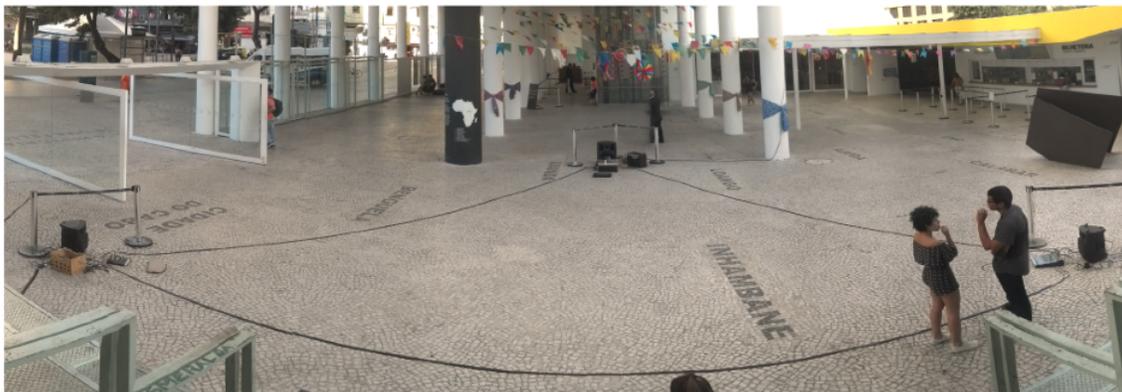


Figura 16 - *Entrópica*, triângulo equilátero com 10 metros de distância em cada lado: no pilotis do Museu de Arte do Rio, dentro do 1º Somarumor 2019 (foto: Leo Alves)

⁹⁹ Acesse a partitura de “Entrópica” aqui: <https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>



Figura 17 - *Entrópica*, público no triângulo (foto: Aline Deluna)

A proposta do triângulo, e de envolver o público na imersão dos sons¹⁰⁰, convida para diferentes ações improvisativas. Uma delas tem a ver com uma certa espacialização da escuta. Efetivamente, nas diferentes performances ocorridas verificou-se movimentos espontâneos de caminhada (Fig.18) dentro e ao redor do espaço imersivo, pois levando em conta o posicionamento côncavo das caixas amplificadoras, apontadas para o centro do triângulo, a cada ponto distinto que o ouvinte se coloque, haverá uma configuração espectral diferente das sonoridades que o circundam, como numa mixagem em tempo real através de sua movimentação. Dada a intensidade e amplitude das camadas ruidosas, um leve menear com a cabeça para um lado já provoca um efeito semelhante (Fig.19), se levarmos em conta a constituição física de nossas orelhas, que por si só já promovem uma filtragem do espectro sonoro. Todas essas ações podemos considerar como de criação e improvisação também. Tendo em mente que esse tipo de espectro sonoro ruidoso e volumoso contém vasta gama de frequências, envelopes e texturas distintas, configura-se como matéria prima que presta-se à uma diversidade de experimentações possíveis que ajudam a moldar diferentes experiências de escuta, seja realizando movimentos corporais lentos, outros mais rápidos, seja olhando para várias direções (Fig.19), ou mesmo tateando o espaço físico circundante. Muitas pessoas deitam, se espalham pelo local, e até repousam a cabeça no chão, colando o ouvido no solo, experimentando a visceralidade do som e seu impacto no ambiente (Fig.18 e Fig.19).

¹⁰⁰ Confira em áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/liq5zUW2lmo?t=75>



Figura 18 - colando o ouvido no solo / Figura 19 - olhando para várias direções (fotos: Aline Deluna)

Escrevendo sobre práticas de música ruidosa em seu texto “Noise theory”, Csaba Toth resalta elementos dessa cena artística que repercutem no processo criativo de “Entrópica”, e apontam para atitudes disruptivas e ressignificações num âmbito ético-estético e político. Segundo ele, em suas diversas configurações, a “música ruidosa (...) rompe as fronteiras genéricas convencionais: muitas vezes não é música, mas ruído, ou som” e que, em virtude de seu “polimorfismo, escapa do encerramento do palco (teatral)”, borrando assim as fronteiras entre o performer e a pessoa comum, onde “a participação dos membros da audiência em eventos de ruído” é um fenômeno que se destaca (TOTH, 2009, p. 32). Portanto, no quinto estágio da performance de “Entrópica”¹⁰¹, essa barreira é rompida definitivamente, e o público, a pessoa comum, o “não-artista” é convocado à uma ação improvisativa intensificada com a manipulação dos captadores de contato (Fig. 20) da forma que forem encontrando, conforme sua imaginação e a experimentação no espaço físico em que ocorre a performance.



Figura 20 - manipulação pelo público dos captadores de contato e eletromagnéticos

¹⁰¹ Acesse a partitura de “Entrópica” aqui:

<https://improvisatorios.files.wordpress.com/2021/08/2015-entropica-partitura.pdf>

Abre-se, assim, a improvisação para um conjunto ampliado de indivíduos tecnológicos e orgânicos, porquanto os captadores de contato *piezos* (Fig. 21) e os captadores eletromagnéticos de guitarra (Fig. 22) também são indivíduos tecnológicos com suas características próprias, possuindo maior ou menor sensibilidades, áreas de captação, ou são compostos com outros apetrechos: acoplando-se distintos materiais na superfície dos *piezos* por exemplo, pedaços de arame soldados em seus entornos, molas, etc. Ainda, segundo Toth, os músicos ruidistas estão constantemente propondo “maneiras pelas quais a tecnologia pode fornecer estratégias desestabilizadoras, quebrando algumas das noções daqueles artistas que identificam abertamente a tecnologia com o progresso capitalista e o controle social”, e que a utilização expandida e criativa dos aparatos eletrônicos de *hardware* e *software* exprimem “um novo senso de agência” onde “as tecnologias de som são usadas para criar novos significados para fins estéticos e políticos estratégicos”. (TOTH, 2009, p. 35).



Figura 21 - *piezo*



Figura 22 - captador eletromagnético

Esse tipo de improvisação com materiais diversos e utilização incomum de aparatos tecnológicos nos permite refletir sobre as possibilidades de criação e liberdade numa sociedade cada vez mais centralizada pela tecnologia, e direcionam nosso estudo para conceituações que Giuliano Obici elabora em sua tese “Gambiarra e Experimentalismo Sonoro”. Obici (2014, p. 15) demonstra a dimensão política da ação da gambiarra, que pode “quebrar o pacote de signos e sentidos embutido nos objetos de uso” se partirmos do princípio de que “os artefatos imbuídos de seus desígnios mediam comportamentos, bem como modos de subjetivação e valores” (OBICI, 2014, p. 15). Falamos do emprego de procedimentos estranhos à funcionalidade para a qual as mesas de som foram projetadas. Tal funcionalidade essencial das mesas seria a princípio o tratamento de sinal de áudio injetado no sistema para uma devolução fiel ao projeto externo deste, digamos, a gravação de um instrumento musical, ou o envio da voz de uma cantora para sua difusão sonora em um espetáculo ao vivo. A mesa de som como o “algo portador” nomeado por Taborda, que, obediente ao seu desígnio de fábrica, cumpre sua tarefa de ‘limpar’ o sinal de áudio de

qualquer ruído no trajeto desde o “emissor/criador” até o “receptor/intérprete”, teria então sua função principal subvertida em “Entrópica”, ao transformarmos o ruído em sinal. O dispensável no indispensável. No sentido desse movimento de resignificação do objeto técnico, Obici coloca que:

Essa postura com o objeto gera um estado de invenção e re-significação dos papéis estabelecidos e definidos entre usuário-consumidor-passivo de um produto para um usuário-inventor-ressignificante hábil a remodelar e re-funcionalizar o objeto. Essa inversão de papel, usuário-consumidor-passivo para usuário-inventor-ressignificante, reforça o aspecto de subversão do objeto. Sua ação não parte de uma quebra completa do código pré-estabelecido, nem mesmo a criação a partir de um ponto zero. É um tipo de design relacional com o objeto, onde se estabelece outro estado de conexão com o objeto, indo de uma relação impessoal e genérica que o objeto industrializado traz em si, para se constituir uma relação pessoal, construindo por si mesmo o seu significado. Essa atitude de tornar pessoal algo standartizado e impessoal é um traço importante nesse processo (OBICI, 2014, p. 18).

Acreditamos que numa sociedade tecnocrática de consumo, uma das tarefas mais relevantes da arte seja sistematicamente recusar-se a submeter à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de satisfazer o propósito industrial das máquinas, reelaborando, em compensação, as suas funções e finalidades, pois estas estão carregadas de “um desígnio, de uma intenção, propósito ou vontade dado pelo projeto”, e ainda que, como explica Obici “por um lado a gambiarra não substitui completamente o design, por outro aponta possibilidades de uso não vislumbradas pelo projeto original”. Dessa forma a “gambiarra quebraria exatamente esse aspecto designante do objeto” e portanto “pode ser considerada como uma dobra do design que estabelece curtos-circuitos e mau funcionamento, num sentido positivo do termo” (OBICI, 2014, p. 19).

4 - Improvisatórios: zonas de confluência e proposições de improvisação em modos remotos de interação.

Adotamos o termo “improvisatórios” por sua fronteira entre os termos improvisação e laboratório para designar espaços, ambientes de caráter experimental envolvendo diferentes grupos de indivíduos para proposição e aplicação de práticas improvisativas e avaliação de seus resultados. Os improvisatórios se propuseram em seu projeto inicial ao

estabelecimento de laboratórios de escuta e improvisação, agenciando diferentes campos do conhecimento e prática artística. Espaços laboratoriais de reflexão e práticas improvisativas coletivas, muitas vezes estabelecidos em um ambiente de docência, os improvisatórios partem de enunciados artísticos do autor, dos aspectos éticos e artísticos estudados nessa pesquisa como matriz para diferentes proposições práticas, plasmando nesse processo alguns produtos artísticos. Neste tópico vamos relatar algumas dessas propostas e resultados artísticos que foram possíveis de serem realizados nos ambientes remotos a que a pesquisa teve-se que restringir devido ao isolamento social decorrente da pandemia do COVID-19 mas que, sem embargo, procurou elaborar processos improvisativos que só neles fizessem sentido experimentar, buscando potencializar essa investigação artística em um contexto de adversidade. Portanto, mudanças essenciais se deram em relação ao projeto inicial: uma delas, a impossibilidade de implementar experiências de improvisação presenciais. A outra foi uma mudança na abrangência do campo de indivíduos que pretendia agenciar - não artistas, diferentes áreas do conhecimento - que acabou circunscrito ao território musical, artístico, sonoro, e da comunidade de pós-graduação e docência em arte.

Na maior parte destas experiências, de fato, a própria condição comunicativa constituída pelos meios que ora se impunham no contexto do isolamento e distanciamento social - plataformas de videochamadas, transmissões ao vivo (*lives*) - impulsionaram e inspiraram a criação de experimentos e procedimentos que dialogassem ou entrassem em choque com estes meios, desafiando seus protocolos com “usos impróprios” dessas plataformas e dispositivos. Prosseguindo no pensamento de Obici (2014, p. 18) sobre a ação da gambiarra “onde se estabelece outro estado de conexão com o objeto”, procuramos explorar jogos de improvisação nestes meios de comunicação “para além do objeto de uso”. Evocando a concepção de “objeto de uso” do filósofo Vilém Flusser, Obici nos explica como “os propósitos dos objetos do design têm um sentido embutido nas suas formas e finalidades: um desígnio”, já que de acordo com Flusser:

Objetos de uso são, portanto, mediações (*media*) entre mim e outros homens, e não meros objetos. São não apenas objetivos como também intersubjetivos, não apenas problemáticos, mas dialógicos (Flusser, 2007, p.195, apud OBICI, 2014, p. 19).

Desse modo, nestes experimentos buscamos subverter os principais “desígnios” das plataformas de videochamadas e transmissões ao vivo nas redes sociais. Vamos primeiro descrever a experiência que chamamos de “Entrópica online”, onde a operação de

gambiarra aplicada sobre as plataformas “MEET”¹⁰² e “Zoom”¹⁰³, por meio de uma partitura de instruções, buscou, como coloca Obici “evidenciar exatamente o oposto” do projeto destas plataformas de videochamadas, dessa mediação (*media*), manipulando “a falibilidade dos desígnios de uma mídia supostamente transparente e universal” (OBICI, 2014, p. 20).

4.1 - Entrópica online.

Partindo de características essenciais da obra "Entrópica", particularmente as que se referem a uma utilização expandida da tecnologia e da noção de *feedback* e recursividade, buscamos inspiração para subverter a etiqueta social que as plataformas de videochamadas colocaram no cardápio das interações de trabalho, ensino, comunicação entre artistas e dos relacionamentos afetivos, agora restritos às diminutas janelas destes ambientes virtuais. Existem diferentes maneiras de se lidar com um aparelho ou um programa, e de lançar mão deles para um projeto estético. A experiência improvisativa com “Entrópica” empregou o uso de mesas de som para subverter continuamente a função destas máquinas, e manejá-las no sentido contrário de sua produtividade programada. Desta vez, numa espécie de versão “online” desta obra, elaborou-se uma partitura de instruções a partir de uma série de testagens experimentais, a fim de subverter as funcionalidades do algoritmo da plataforma MEET de videochamadas. Transcrevemos abaixo a partitura de instrução:

1- clique em meet.google.com/gkt-cwbk-dzj às 21:30h do dia 17 de dezembro de 2020; 2 - deixe o microfone aberto e sem fones de ouvido; 3 - aproximando o autofalante do microfone você experimenta novos efeitos de retroalimentação sonora, ou apenas aumentando o volume (opcional); 4 - diferentes sons articulados ao microfone também produzem novos efeitos, interferindo ainda mais no circuito da retroalimentação do sinal de áudio (opcional); 5 - não há forma nem limite de tempo, terminará quando não houver mais ninguém na sala.

Procuramos portanto subverter as funcionalidades do algoritmo primeiro com a instrução de se deixar “o microfone aberto e sem fones de ouvido”. Isto é, invertendo um

¹⁰² Mais sobre:

<https://www.techtudo.com.br/listas/2021/08/como-funciona-o-google-meet-veja-perguntas-e-respostas-sobre-o-app.ghtml>

¹⁰³ Mais sobre:

<https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/01/zoom-meetings-como-funciona-o-site-para-videoconferencia.ghtml>

tipo de protocolo fundamental para ocorrerem as reuniões nestas plataformas, que era sempre o que se ouvia de alguém mediando, ou participando da reunião: “por favor, desliguem os microfones”. Ou no caso de se manter os microfones ativados: “utilize fones de ouvido”. Justamente para evitar a retroalimentação do sinal de áudio que estivesse soando no ambiente que uma pessoa estivesse, introjetado de volta à reunião da plataforma - através de seu próprio microfone “aberto” - e assim, emitido novamente no mesmo ambiente, estabelecer um circuito redundante no caminho deste sinal, provocando *feedback*. Nas experimentações realizadas, reparamos que se tivermos a preponderância de um participante da reunião produzindo tal redundância, mesmo com os demais mantendo seus microfones abertos, a tendência é que este não produza nada além do que uma *causalidade circular retroativa*, ou de retroalimentação do sistema (*feedback*). Em outras palavras, um efeito de microfonia que se sobrepõe aos outros participantes, já que observamos que o algoritmo hierarquiza os falantes da sala de videochamadas, ou seja, prioriza a emissão daquele que estiver produzindo a maior intensidade sonora da sala. Por outro lado, quando outros participantes se empenham em produzir outras intensidades, articulando a fala, tocando instrumentos musicais ou manipulando objetos sonoros diversos, se verifica uma alternância desta hierarquia, como pode ser escutado por exemplo no princípio do vídeo¹⁰⁴ que registra a segunda testagem coletiva de “Entrópica online” dentro dos improvisatórios. Não obstante, no mesmo vídeo se constata adiante como que, quando uma grande quantidade de participantes está produzindo som, é possível que as diferentes emissões se equilibrem em algum grau, resultando uma mescla acompanhada, ainda assim, por um feixe de microfônias variadas produzidas pelo *feedback*. Bem verdade que é uma mescla entrecortada por cancelamentos de alguns participantes por outros, e o simultâneo manutenção de um grupo de 3 a 6 destes em uma hierarquia aproximada de volumes (amplitude sonora) entre estes, uma certa gradação - que observamos aproximadamente - onde o primeiro teria seu sinal privilegiado pelo algoritmo do programa, o segundo menos, o terceiro ainda menos, assim em diante. Essa dinâmica de seleção do algoritmo parece ter ficado evidente para muitos que participaram da improvisação, e de fato alguns comentaram posteriormente ao refletirmos sobre ela, pois realmente o que se viu foi uma economia de gestos sonoros, em muitos momentos, para que um pudesse escutar o outro colega. Isso também acabou abrindo espaço para que o indivíduo tecnológico elevasse ao plano da nossa escuta suas características identitárias - o feixe de microfônias variadas, os *feedbacks* - produzindo assim, novamente, reações por parte dos indivíduos orgânicos deste jogo de improvisação. Digamos, se numa primeira vez a reação foi decorrente da percepção dessa hierarquização do algoritmo - parar para escutar ao outro

¹⁰⁴ Confira o vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=CuPplbjYkSA> - testagem de 14 de dezembro 2020 - turma de Manipulações expressivas de ritmos e sonoridades.

-, uma segunda reação se deu a partir de um aumento progressivo de microfonia, provocando assim uma nova ação, a fim de interromper esse crescimento do *feedback* ou inspirou a produção de determinadas sonoridades para acompanhar, seja por contraste ou afinidade, os efeitos ou timbres que tal manifestação do indivíduo tecnológico provocou. Um tipo de dinâmica improvisativa baseada na escuta atenta que nos lembra mais uma vez do sistema de “ação-retroação” de Franco Evangelisti (*feedback loop*) e nos remete à um funcionamento mais alinhado com a lógica da cibernética, onde há um movimento de *causalidade circular recursiva*, “um processo no qual os efeitos ou produtos são, simultaneamente, causadores e produtores do próprio processo” (MORIN et al., 2003, p. 35), isto é, uma noção cibernética que designa uma retroação reguladora. Como aponta Morin, “uma ideia primordial para se conceber a autoprodução e a auto-organização” (MORIN et al., 2003, p. 35), como vimos anteriormente. Constatou-se assim uma intensificada alternância de vozes, objetos sonoros e instrumentos musicais entre os participantes nesta testagem. Isso favoreceu o jogo, a troca, narrativas entalhadas e diálogos entre diversos sons. Isto é, tornou a escuta atenta mútua entre os participantes mais fluentes. Donde percebeu-se adensamentos sonoros graduais, gradações dinâmicas coletivas e a articulação de gestos responsivos.

Cumprir observar que neste caso então, quando falamos em indivíduos tecnológicos, não se trata apenas do algoritmo que rege a plataforma de videochamadas em questão. Estão envolvidos neste jogo de improvisação também os próprios dispositivos utilizados (*smartphones, notebooks, computadores desktop*), com suas limitações, defeitos ou virtudes, seja na velocidade de processamento, na capacidade de captação e emissão sonora, o que inclui também os próprios dispositivos que captam e emitem som (microfones, caixas de som, amplificadores, etc.), além da rede de internet específica daquele ou daquela participante, com suas diferenças de largura de banda, que favorecem ou dificultam a transmissão de dados. Aspectos que estão depositados nesses dispositivos tecnológicos e no modo como são programados. O conjunto de indivíduos de diferentes ordens engajados nesses improvisos orgânico-tecnológicos, faz com que esses experimentos online escapem à qualquer tentativa de controle estrito de seus resultados sonoros por parte dos agentes orgânicos envolvidos.

Partindo da observação de um desses aspectos específicos, em debate coletivo a partir destas experiências, cabe citar o exemplo desta turma específica onde, ao longo de outra série de testagens, um dos participantes concluiu que era possível que não fosse apenas através de uma hierarquia dos falantes que o algoritmo produzisse cancelamentos de uns e de outros, mas pelo próprio modo de programar as configurações de áudio de um ou mais participantes. Isto é, via cancelamento de “ruídos de fundo” de um mesmo emissor,

independente de estar confrontado com outros participantes de uma video chamada. Como salientado por Obici.

Independentemente da tecnologia, seja ela alta ou baixa, mecânica ou elétrica, analógica ou digital, a ação da gambiarra acaba por revelar os obstáculos, apontando que o meio não é neutro ou transparente, que tende a produzir barreiras, filtros, distorções e ruídos; característico aos processos de mediação (mídias), tradução (linguagem) e transdução (energia), codificação e decodificação (meios digitais) (OBICI, 2014, p. 20).

A observação e conclusão desse participante acerca desse aspecto da mediação do algoritmo que rege esta plataforma foi fundamental para fazermos uma experiência alternativa¹⁰⁵ em outra plataforma de videochamadas (Zoom), que permitisse a programação onde configuramos, todos, a desativação desse modo que cancelaria os “ruídos de fundo”. Desta vez, o resultado sonoro apresentou uma sobreposição mais ampla de linhas texturais, provocando cruzamentos de timbres rascantes, agudos e rugosos com sonoridades num registro mais grave, preenchendo assim uma paisagem mais vasta e estática de sons, com um espectro sonoro mais rico e amplo, em termos do âmbito de frequências. Havia ainda uma preponderância aqui e ali da articulação, da manifestação e emergência de um ou outro participante, mas de fato o todo sonoro se mostrou tão mais mesclado e orgânico que não houve muitas interações responsivas entre os participantes, como se todos estivessem imersos, dragados pelo emaranhado sonoro. Era mais difícil distinguir um do outro. Realmente, o tipo de efeito que costumava ser produzido ao seguir o terceiro item da partitura de instrução, que diz que “aproximando o autofalante do microfone você experimenta novos efeitos de retroalimentação sonora”, não teve muita oportunidade de ocorrer dentro dessa massa densa de sons. Pelo menos não no sentido de provocar uma reinjeção sonora que tomasse conta da paisagem, abafando outros participantes, ou interrompendo abruptamente outro circuito de retroalimentação já em andamento e estabelecido anteriormente.

Ainda antes dessa última experimentação com “Entrópica online”, realizamos uma culminância de sua série de testagens em uma apresentação ao vivo (Fig. 23) dentro do 7º festival online “Frestas Telúricas”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Confira áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=d3HBZ27ZiiY> - testagem de 19 de fevereiro 2021 - turma de Conformações por meios acústicos.

¹⁰⁶ Confira áudio e vídeo aqui: <https://archive.org/details/2020-frestas-17-dez-completo>

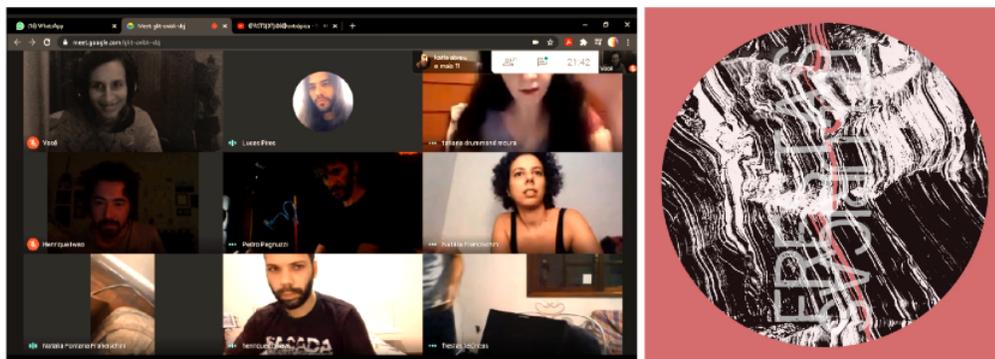


Figura 23 - *Entrópica online*, no 7º Frestas Telúricas dezembro 2020

A apresentação contou com a participação de musicistas da cena experimental, artistas sonoros, alunos e alunas do curso de graduação em Artes da UFF, artistas-pesquisadores da pós-graduação em estudos contemporâneos das artes da UFF e o público que compareceu através da divulgação da partitura de instruções. Essa, além de guia da improvisação coletiva, funcionou como elemento de convocação e divulgação da performance dentro desse festival (Fig. 24). Mais uma vez, em ação semelhante à convocação ao "triângulo" da obra-improvisação "Entrópica" (com as mesas de som), colocando público e performer no mesmo espaço - desta vez virtual - e, ainda mais incisivamente, realizando o público rigorosamente a mesma prática interpretativa que rege a performance artístico-sonora - seguir a partitura de instruções - desaparecem o "intérprete-discípulo-obediente" e o "ouvinte-fruidor-vigilante" nas camadas ruidosas do improvisado de "Entrópica online", e, de novo - e durante toda a performance, não mais em um de seus estágios - o "'público' não existe mais" (RZEWSKI & VERKEN, 1969, p. 95).

ENTRÓPICA 2020

VOCÊ está convidadx(e) a participar

Entrópica

fechando a 7ª edição das [#frestasteluricas](#)

1- clique em meet.google.com/gkt-cwbk-dzj às 21:30h do dia 17 de dezembro de 2020

2 - deixe o microfone aberto e sem fones de ouvido

3 - aproximando o autofalante do microfone você experimenta novos efeitos de retroalimentação sonora, ou apenas aumentando o volume (opcional)

4 - diferentes sons articulados ao microfone também produzem novos efeitos, interferindo ainda mais no circuito da retroalimentação do sinal de áudio (opcional)

5 - não há forma nem limite de tempo, terminará quando não houver mais ninguém na sala

OBS: ao mesmo tempo, estará sendo transmitido ao vivo pelo canal

youtube.com/frestasteluricas



Figura 24 - *Entrópica online*, convocação e divulgação

Esta aproximação entre estudantes e outros agentes mais estabelecidos, ou profissionais, dentro do campo da experimentação aponta para um modo ético da pesquisa que extrapola os modos de relação musicais, e expande a conceituação do que estamos chamando de “improvisatórios” para uma ideia de “zona de confluência”. Gostaríamos de ressaltar esse caráter de acolhimento de agentes de diferentes ambientes para atuarem em conjunto dentro desse espaço improvisatório, colaborando não apenas no momento de praticar os jogos de improvisação propostos em testagens e performances públicas, mas nos processos de elaboração destes mesmos, borrando certas fronteiras e hierarquias entre estudantes e agentes profissionais e colocando todos como participantes de processos criativos horizontais, acreditando que, conforme coloca George Lewis (2009, p. 2) “a improvisação promove a socialização, a aculturação, a formação cultural e o desenvolvimento comunitário”. Mais do que isso, acreditamos que borrar essas fronteiras promove benefícios numa dimensão pedagógica também, no que concerne aos estudantes envolvidos, principalmente. Paulo Freire, em sua obra seminal “Pedagogia do oprimido”, faz uma crítica ao que ele chama de concepção “bancária” da educação, que sugere “uma dicotomia inexistente homens-mundo. Homens simplesmente no mundo e não com o mundo e com os outros. Homens espectadores e não recriadores do mundo” (FREIRE, 1987, p. 40). Segundo Freire, esse tipo de relação homens-mundo considera a consciência do educando como uma “peça” passiva em relação ao mundo, cabendo ao educador “nenhum outro papel que não o de disciplinar a entrada do mundo nos educandos” (FREIRE, 1987, p. 41). Sendo assim, o educador teria o trabalho de imitar o mundo e “encher” os educandos de conteúdos. Logo, nossa opção no âmbito dos “improvisatórios” foi o de trazer proposições que facultassem ao educando participar do processo artístico o mais completamente possível, da concepção à performance. Daí o esforço de se realizar uma culminância pública ao final de cada proposição, sempre que fosse possível. Freire segue nos mostrando o caráter opressor da prática da educação “bancária”, que “implica numa espécie de anestesia, inibindo o poder criador dos educandos”. Ao contrário, nossa opção vai na linha da “educação problematizadora, de caráter autenticamente reflexivo”,

pois ela “implica num constante ato de desvelamento da realidade” (FREIRE, 1987, p. 45). Em vista disso, consideramos importante para a educação artística dentro do campo docente universitário o sobrevôo dos muros da academia, onde educador e educandos confluem e se colocam juntos em contextos de prática artística “no mundo”, encontrando soluções coletivamente para problemáticas que tais contextos apresentem.

Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo e com o mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder ao desafio. Desafiados, compreendem o desafio na própria ação de captá-lo. Mas, precisamente porque captam o desafio como um problema em suas conexões com outros, num plano de totalidade e não como algo petrificado, a compreensão resultante tende a tornar-se crescentemente crítica, por isto, cada vez mais desalienada (FREIRE, 1987, p. 45).

4.2 - Live da live.

A série de experimentos a que demos o nome “Live da live” foi a primeira atividade de investigação sonora que os “improvisatórios” realizaram desde o início do isolamento social provocado pela pandemia do COVID-19, e deste fato disruptivo foi derivada a sua principal motivação, como vamos ver.

Num momento em que as redes sociais passaram a ser as principais mediadoras das apresentações musicais, desde que as casas noturnas, bares e até estruturas ao ar livre eram proibidas de fazê-las por conta do isolamento e distanciamento sociais, resolvemos buscar com esta série de experimentações, num movimento autofágico, fazer a apresentação da apresentação, uma “Live da live”. Uma apresentação musical sem instrumentos musicais, tampouco sem palco. Uma performance para voz falada, objetos sonoros, computadores, dispositivos celulares e transmissão de áudio e vídeo via internet.

A curiosidade era saber o que aconteceria se fizéssemos uma *live* - tão em voga naquele momento - se auto deglutir. O que seria uma meta-apresentação em rede? Que sonoridades se apresentariam à nossa percepção se tudo o que fosse evitável numa transmissão ao vivo desse tipo viesse à tona? Um tipo de pesquisa na linha do que Obici expõe ao se remeter ao termo formulado por Caleb Kelly, *Cracked media*, onde a palavra *crack* é definida como uma “falha criada em uma mídia portadora de inventividades sonoras graças ao resultado inesperado que gera” (OBICI, 2014, p. 74). Embora o termo esteja, neste caso, fazendo remissão à mídias de suporte sonoro físico como CD's, vinis, dispositivos e *players* de áudio, podemos aproximar perfeitamente para o nosso caso, visto que trata-se da mediação (*media*) da informação a essência do que queremos debater.

O correto funcionamento dos aparelhos visa reproduzir o conteúdo de uma mídia de maneira padrão, que prese pela veracidade da matriz em sua reprodução. No plano do áudio ela passa pela premissa do sinal limpo, sem ruído, pela alta qualidade e fidedignidade. No *cracked media* essa premissa passa a ser evitada, revelando as falhas e erros dos meios e dos suportes, evidenciando sua materialidade, textura, ruídos, resíduos e formas de operar. O CM [*cracked media*] tende a subverter o pressuposto de que os dispositivos técnicos são meios transparentes, evidenciando o oposto daquilo que os técnicos e profissionais de áudio recomendariam quanto ao uso dos aparelhos (OBICI, 2014, p. 79).

Nesse sentido, o movimento que impulsionou a obra “Entrópica” estava assim ressoando nessa experimentação com “Live da live” também: transformar o ruído em sinal. O dispensável no indispensável. Justo num momento em que o isolamento social colocava as alternativas de exibição de novos trabalhos musicais em debate intenso, onde tecnologias de transmissão e retransmissão de eventos *online* ao vivo (*lives*) eram desenvolvidas, exploradas e utilizadas sob a égide da “limpeza”, da “melhor” transmissão possível, aquela que pudesse compensar a distância entre um músico e outro para viabilizar uma performance o mais “limpa” possível de ruídos e sincronizar os atrasos e defasagens na transmissão digital, “Live da live” buscou o sentido inverso destes expedientes na sua pesquisa de sons e experimentação das dinâmicas de transmissão ao vivo via redes sociais. E, para fazer pleno sentido artístico, além de fortalecer a linha de ação que os “improvisatórios” adotam quando falamos em “zonas de confluência”, essa exploração foi vinculada à um convite que havia sido previamente feito para a exibição de um trabalho sonoro experimental dentro da 1ª edição do festival *online* “Frestas Telúricas” (Fig. 25), que por sua vez, nasceu justamente da demanda represada dos músicos do campo da experimentação brasileira para projeção de suas novas produções artísticas, naquele que já era o terceiro mês desde a eclosão da pandemia do COVID-19.

FRESTAS TELÚRICAS

SULFÜR + henriquescorreia
20 de Maio (quarta-feira)
19 horas Via Instagram:
@sulfurnoise

FREDERICO SANTIAGO
20 de Maio (quarta-feira)
20 horas Via Instagram:
@fredsonus

NOX30
21 de Maio (quinta-feira)
20 horas Via YouTube:
<https://www.youtube.com/user/Nox30>

FLORA HOLDERBAUM
22 de Maio (sexta-feira)
19 horas Via Instagram:
@floraholderbaum

LÉO ALVES
23 de Maio (sábado)
18 horas Via Instagram:
@leo.alves.vieira

TERATOPHONIA
23 de Maio (sábado)
19 horas Via Instagram:
@teratophononia

CAESO
23 de Maio (sábado)
20 horas Via Instagram:
@caeso

FLÁVIA GOA
24 de Maio (domingo)
18 horas Via Instagram:
@fly_f3o

Frestas Telúricas é uma série de sessões de música experimental e ruidosa realizadas à distância por meio de plataformas digitais. A agenda foi concebida num esquema de auto-gestão organizado pelos participantes. Para além da mera infiltração de eventos sonoros/ videográficos de cariz exploratórios nas redes sociais, esta agenda também visa dar visibilidade para projetos de resistência política que julgamos interessantes e apoiamos.

São estes:

Armazém do Campo -MST (PE, RJ, SP); Ibausa Sem Fome (PE); Casa da Mulher do Nordeste (PE); Comunidade 15 de novembro - ocupação Arthur Lunenfeld II (PE); Coletivo Força Tumor (PE) @coletivo_tumor; Pe. Julio Lancellotti (SP) @julio.lancellotti;

Instituto ADUS <https://www.facebook.com/adusbrasil> (SP);

Ocupação Chiquinha Gonzaga (RJ) (<http://vaka.me/t039703>)

**ESPALHEM
DIVULGUEM
APOIEM**

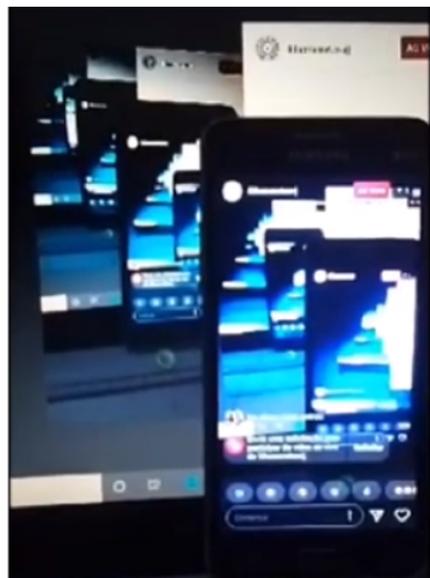


Figura 25 - Live da live, no 1º Frestas Telúricas, maio 2020

Dessa forma também, o impulso e motivação da série de experimentações “Live da live” ressoam as conceituações que vimos identificadas à obra “Entrópica” e às experimentações de “Entrópica online”, ou seja, vamos apontar essas ressonâncias conforme desenrolamos o relato desta série de experiências a seguir.

Estes experimentos foram realizados com os dispositivos mais comuns possíveis - quaisquer um que realizem transmissões ao vivo (*lives*), conectados à rede social referida (*Instagram*), sejam *smartphones*, *tablets*, *notebooks*, computadores *desktops*, etc. - sem melhoramentos técnicos como mesas de som, *plug-ins* ou outras interfaces intermediando, indicando que a maioria das pessoas que tiverem interesse possam engendrar-los também sem grandes dificuldades.

A série de testes ajudou a formular uma partitura de instrução para a apresentação ao vivo no festival online “Frestas Telúricas”. Os registros em vídeo destes testes foram editados para fins de exposição mais dinâmica neste trabalho e pontualmente estarão referenciados nas notas de rodapé com *links* para conferência nos momentos oportunos.

No primeiro teste¹⁰⁷ realizado para a proposição “Live da live”, fizemos a tentativa de retroalimentar o sinal de áudio e vídeo de uma transmissão ao vivo com ela mesma, através de uma *live* de rede social (*Instagram*). Isto é, primeiro, com um celular *smartphone* (dispositivo 1) conectado a uma conta nesta rede social (participante 1), demos início a uma transmissão ao vivo (*live*), em seguida direcionamos sua câmera para capturar a imagem e áudio de um *notebook* (dispositivo 2) conectado à uma segunda conta da mesma rede social, que por sua vez estava reproduzindo a transmissão ao vivo. Uma vez feito isso,

¹⁰⁷ Confira áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNKODArCmcc>

emitiu-se a frase “Alô, testando, alô..” e 13 segundos depois verificamos a mesma frase sendo repetida. Deste modo descobrimos que se tratava do atraso na reprodução pelo dispositivo 2 dos sinais de áudio e vídeo da transmissão ao vivo entre uma conta e a outra. Ao longo do restante desse teste, examinamos diferentes possibilidades de articulação sonora: Falando, articulando objetos sonoros, ou experimentando realizar o mínimo de som possível, na esperança de que a retroalimentação dos sinais de áudio entre os dispositivos se reforçassem sozinhas. Um efeito que passou a ocorrer com mais intensidade conforme se aproximasse o microfone do dispositivo 1 no alto falante que reproduzia o sinal de áudio do dispositivo 2, o que provocou a aparição de sonoridades com timbres, envelopes e formas de onda mais variadas. Vimos também que a movimentação do dispositivo 1, à medida que passava perto ou longe do emissor de som do dispositivo 2, ou aproximando-se e afastando-se deste em velocidades diferentes, produzia variação nos tempos de atraso, resultando *loops* sonoros mais largos e outros mais curtos em sua duração, ou seja, diminuindo ou aumentando o intervalo das repetições.

O segundo teste realizado¹⁰⁸ teve como objetivo incluir mais uma pessoa (participante 2) e mais um dispositivo tecnológico no circuito de retroalimentação. Isto é, adicionando mais um *smartphone* (dispositivo 3) conectado em uma terceira conta da mesma rede social. A estratégia foi utilizar um recurso desta rede social que permite um usuário ingressar na transmissão ao vivo de outro usuário, passando assim a dividir a tela desta transmissão e interagir com vídeo e áudio também.

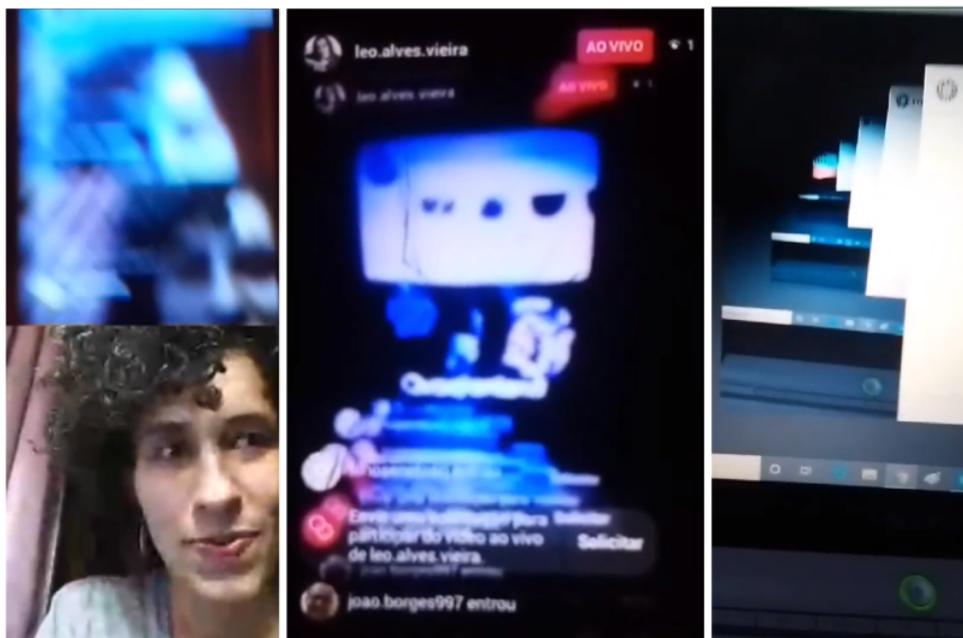


Figura 26 - *Live da live*, testagens com Flora Holderbaum, 2020¹⁰⁹

¹⁰⁸ Confira áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=8O0Zlml0cNQ>

¹⁰⁹ Com a participação da compositora e musicista Flora Holderbaum

Portanto o passo seguinte foi combinar que a participante 2 pedisse para entrar na transmissão ao vivo realizada pelo participante 1 através do dispositivo 1, que por sua vez estava capturando o áudio e vídeo de sua própria transmissão ao vivo reproduzida pelo dispositivo 2. Este último dispositivo, por conseguinte, reproduzia o sinal de áudio e vídeo da participante 2 também, incluídos então no circuito de retroalimentação. Durante o teste, percebemos que a presença de dois participantes compartilhando a mesma transmissão ao vivo acabou provocando alguns cancelamentos dos *inputs* de sinal de áudio de um e de outro participantes, concluindo-se que o algoritmo da rede social estava hierarquizando as vozes e sons aqui e ali. Ainda assim, interessantes contrapontos de microfônias distintas surgiram, e em alguns casos o cancelamento do sinal não ocorria, provocando superposições sonoras das vozes em atraso. Dado ao acúmulo maior de camadas sonoras, o atraso entre a emissão de um som e sua primeira reprodução na transmissão ao vivo aumentou em relação ao primeiro teste. Se esse atraso era de aproximadamente 13 segundos no primeiro teste, passou para aproximadamente 20 segundos neste segundo, como pode-se conferir no minuto 1'45" deste registro¹¹⁰, observando-se o momento em que a articulação inicial da frase "é legal isso..." foi repetida¹¹¹ no minuto 2'04" tanto pelo dispositivo 2 quanto pelo dispositivo 3 (ambos reproduzidos no dispositivo 2), dando a medida do quanto se acumulavam estas camadas sonoras em superposição umas às outras. Possivelmente, dada a presença de mais uma participante, o fluxo mais intenso na transmissão de dados pode ter colaborado para esse aumento de atraso entre as reproduções.

Jogando uma luz sobre estes aspectos observados nesta experiência, como o "aumento de atraso entre as reproduções" ou a ocorrência de "cancelamentos dos *inputs* de sinal de áudio" silenciando um ou outro participante dessa transmissão ao vivo, recobramos o pensamento de Giuliano Obici sobre a ação da gambiarra, quando ele parte da reflexão sobre os artefatos industriais e tecnológicos em geral serem habitualmente "considerados bem-sucedidos por atualizarem a promessa de eficiência e abrangência de uso", o que envolveria "não só produtos e objetos físicos, como também toda uma cadeia de sistemas informáticos", para demonstrar como a gambiarra "parece evidenciar exatamente o oposto desse projeto: a falibilidade dos desígnios de uma mídia supostamente transparente e universal" (OBICI, 2014, p. 20). Ou seja, fazendo novamente analogia com as práticas de *cracked media*, este conjunto de experimentações de "Live da live" nos parece colocar em primeiro plano o suporte virtual das tecnologias (algoritmos) desta rede social em questão:

¹¹⁰ Confira em áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/8O0Zlml0cNQ?t=105>

¹¹¹ Confira em áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=8O0Zlml0cNQ&t=124s>

(...) de modo que tanto o sonho e/ou ilusão de um meio transparente se mostra pela distância daquilo que apresentam. Artistas tendem a apontar os pontos fracos das estruturas e das tecnologias desenvolvendo processos onde os sons não intencionais e não planejados do design original dos instrumentos musicais e das mídias de reprodução são dramatizados (OBICI, 2014, p. 85).

Realizamos um terceiro teste¹¹². Nesta experimentação, utilizando apenas 2 dispositivos – dois *smartphones* – manipulados por apenas um participante, o principal intento era o atuar de forma a estender o máximo possível a retroalimentação da transmissão ao vivo de uma conta da rede social por ela própria, numa configuração similar à do primeiro teste. A diferença foi que procuramos desta vez disparar o processo de acúmulo, pela retroalimentação dos sinais de áudio e vídeo, através da emissão de poucas frases, em um ambiente um pouco mais controlado, a fim de favorecer as repetições. Por isso, o teste foi realizado durante a madrugada, o que permitiu verificarmos que o atraso da transmissão foi menor, muito provavelmente por ser um horário de pouca utilização pelos usuários da rede social em questão. A expectativa era que a voz fosse diluída no processo de retroalimentação, com o reforço acumulativo das frequências da arquitetura do local onde era realizada a experiência, estas ao mesmo tempo filtradas pelo dispositivo utilizado e pelo algoritmo da rede social. O que efetivamente ocorreu, e pode ser conferido neste registro que está editado de forma a avançar o andamento do processo para melhor observar a evolução desse procedimento de retroalimentação.

No quarto e último teste antes da culminância desta série de experimentações com retroalimentação de sinais de áudio e vídeo em um contexto de transmissão ao vivo (*live*) de uma rede social, vemos que a primeira metade desse registro¹¹³ da experimentação busca reproduzir o mesmo tipo de evolução do *feedback* como realizado no teste anterior, com a diferença do acréscimo de mais um dispositivo - que vamos chamar de dispositivo *coringa* - configurando assim a manipulação por um participante de um *smartphone* filmando sua transmissão sendo reproduzida por um *notebook* e reproduzida também por um outro *smartphone coringa*, sem a inclusão de um segundo participante. A partir do minuto 1'14" deste registro¹¹⁴ se escuta o resultado sonoro da inclusão deste dispositivo *coringa*, agora realizando uma segunda função (por isso o estamos chamando de dispositivo *coringa*), no sentido de que, ao provocarmos a aproximação direta dos microfones dos dois *smartphones* que estão em jogo, nos seus respectivos alto-falantes, isto é, literalmente invertendo um deles "de cabeça para baixo" e colando face a face um dispositivo no outro, deixando assim o *notebook* apenas a reproduzir o resultado

¹¹² Confira em áudio e vídeo aqui: https://www.youtube.com/watch?v=aLe_PEsFvKI

¹¹³ Confira em áudio e vídeo aqui: https://www.youtube.com/watch?v=e24gb_xg6Nk

¹¹⁴ Confira em áudio e vídeo aqui: https://youtu.be/e24gb_xg6Nk?t=74

audiovisual, obteve-se um feixe variadíssimo de fortes *glitches* sonoros. Os sons desses “defeitos” apresentaram modulações mais radicais em seus loops intensos, que alternavam a emergência tanto de frequências muito altas (agudas), quanto o cruzamento entre médios e graves em texturas timbrísticas complexas. Tornou-se adiante um expediente que utilizamos como ferramenta estética na partitura de instrução que serviu de guia para a apresentação final, ao vivo, dentro do festival *online* “Frestas Telúricas”.

Pensar sobre os sons desses “defeitos” e como eles podem se tornar ferramenta estética dentro de um projeto artístico nos leva a considerar como processos e suportes possibilitados pelas novas tecnologias repercutem em nossos sistemas de vida e de pensamento, portanto, com reflexos em nossa capacidade imaginativa e nas nossas formas de perceber o mundo. Ponderando outra vez acerca das conceituações em torno da gambiarra, Obici convida à teorização do artista e designer cubano Ernesto Oroza, que fala em “desobediência tecnológica” num estudo e investigação sobre o design. De novo, o contexto desse pensamento pode parecer distante, pois Oroza se refere à ações de gambiarra numa “diversidade de soluções e reparos criativos” decorrentes da escassez de “recursos de materiais e acesso tecnológico causados pelo embargo imposto a Cuba” (OBICI, 2014, p. 15). Mas novamente, podemos direcionar essa ideia de desobediência tecnológica para o nosso caso, no sentido de que:

Oroza nos faz pensar em outra maneira de encarar um produto. Não como um objeto fechado em sua funcionalidade, mas como capaz de liberar de sua função e regressar à noção de “matéria-prima” como “matéria sem um fim”. O objeto é visto como “matéria sem finalidade”, desprovido dos desígnios do design, para refundá-lo na própria ideia de uma matéria-objeto, ou matéria-fragmento-de-objeto, onde o próprio conceito de ‘objeto’ em si é quebrado (OBICI, 2014, p. 17).

A aproximação que buscamos aqui fazer é para demonstrar como esse ruído, esse “defeito” (*glitch*), quando forçamos os objetos técnicos, os “objetos de uso”, para além de suas funcionalidades, podem ser reapropriados como matéria-prima para fazer arte. Como tinta para uma nova paleta de cores. E que neste caso específico da experimentação, saltou aos olhos (ouvidos) dos experimentadores e foi incluído no repertório de sonoridades por fim articuladas em uma partitura de instruções pronta para ser usada.

A apresentação final¹¹⁵, portanto, à guisa de culminância deste processo de experimentações que chamamos de “Live da live”, se deu com a seguinte configuração: Dois participantes, quatro dispositivos e três contas de redes sociais envolvidas no jogo de

¹¹⁵ Confira em áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/Q7UtKzZYU5w>

improvisação. Participante 1 conectado em uma conta da rede social transmite uma *live*, reproduzida por uma segunda conta da mesma rede, manipulada por este mesmo participante. Este ainda inclui mais um dispositivo conectado à esta segunda conta. Em determinado momento, na mesma *live* se insere a participação de uma terceira conta manipulada pela participante 2, dividindo assim a tela na transmissão da *live* realizada pela primeira conta. A partitura de instruções ficou assim:

1ª etapa: dispositivo 1 faz uma transmissão ao vivo (*live*) e captura áudio e vídeo do dispositivo 2, conectado à uma segunda conta da mesma rede social (*Instagram*) que estará por sua vez reproduzindo a mesma transmissão. Sem limite de tempo; *2ª etapa:* dispositivo *curinga*, também conectado à segunda conta da rede social pode ter seu áudio e vídeo capturados pelo dispositivo 1, estando lado-a-lado do dispositivo 2 e também sendo reproduzido por este. Sem limite de tempo; *3ª etapa:* dispositivo *curinga* e dispositivo 1 têm seus microfones aproximados ao máximo de seus respectivos alto-falantes; *4ª etapa:* dispositivo 3, conectado em uma terceira conta da rede social, ingressa na transmissão do dispositivo 1, multiplicando os circuitos de retroalimentação de sinais de áudio e vídeo.

Finalmente, raciocinando ainda na esteira da “desobediência tecnológica”, podemos pensar que a *improvisação como método ético* aqui neste experimento atua um tanto no sentido de descortinar, ou desvelar em alguma medida o que há por debaixo da superfície lustrosa da comodificação dos serviços tecnológicos que mediam nossas comunicações e fontes de informação. Assim sendo, e de acordo com Obici (2014, p. 15), podemos partir “do princípio de que os artefatos imbuídos de seus desígnios mediam comportamentos, bem como modos de subjetivação e valores” e tendo isto em vista, podemos adotar a ação da gambiarra que “tende a quebrar o pacote de signos e sentidos embutido nos objetos de uso”. Como a filósofa e pensadora das novas mídias Laura U. Marks indica, refletindo sobre o ruído em *A Noisy Brush with the Infinite: Noise in Enfolding-Unfolding Aesthetics*:

Na estética marxista, o ruído é prova de materialidade. Portanto, em um mundo fortemente mercantilizado, buscar o ruído há muito tempo é uma estratégia de resistência. O poder da comodificação surge do mito de que o mundo não é material e, claro, a estratégia marxista é mostrar que é. Foi isso que Walter Benjamin fez quando procurou sinais de decadência nas novas galerias comerciais. Podemos fazer a mesma coisa nos espaços perfeitos de shoppings chiques, aeroportos e ambientes online como o *Facebook*: procurar deterioração, falhas, qualquer tipo de perfuração na superfície lisa. Onde a superfície se quebra, você vê o fato da materialidade que a

mercantilização deve sempre ocultar, e aparece como coisa sem sentido, ruído. Essa busca pela materialidade é um sinal de resistência na cultura mercantil (MARKS, 2013, p. 109).¹¹⁶

4.3 - Jogos com palavras.

Os “Jogos com palavras” foram resultantes da última série de experimentações com improvisação desta pesquisa, realizada de modo remoto e convocando para a “zona de confluência” proposta pelos “improvisatórios” uma variedade de agentes do campo da pesquisa e experimentação artística, tanto para concepção e testagens dos jogos, quanto para sua culminância: uma apresentação final de dois registros em vídeos pré-gravados durante a mostra (Fig. 27) do 2º Encontro Latino Americano de Arte Sonora, o “SomaRumor II”¹¹⁷. Esses vídeos, por sua vez, foram derivados do desenvolvimento de uma oficina igualmente intitulada “Jogos com palavras”, ocorrida dentro do programa de residência artística do “SomaRumor II”. Portanto, estes experimentos que já eram produzidos no seio do programa de pós-graduação desta pesquisa de mestrado, avançaram para o período da referida residência e terminaram agenciando artistas-pesquisadores do PPGCA-UFF, PPGArtes-UERJ, artistas-docentes da UnB, UFRB e da Royal College of Art (Londres), discentes da graduação em Artes-UFF e artistas convidados.



Figura 27 - Jogos com palavras, no 2º SomaRumor, outubro 2021

¹¹⁶ “In Marxist aesthetics, noise is proof of materiality. So, in a heavily commodified world, seeking out noise has long been a strategy of resistance. Commodity’s power arises from the myth that the world is not material, and, of course, the Marxist strategy is to show that it is. This is what Walter Benjamin did when he looked for signs of decay in the shiny new shopping arcades. We can do the same thing in the seamless spaces of fancy malls, airports, and online environments like Facebook: seek out deterioration, glitches, any kind of perforation in the smooth surface. Where the surface breaks down, you see the fact of materiality that commodification must always conceal, and it appears as meaninglessness, noise. This search for materiality is a sign of resistance in commodity culture”.

¹¹⁷ Confira em áudio e vídeo aqui: https://youtu.be/_8hCICNXYJU?t=2419

Em uma descrição sumária, esta série de experimentações constituiu jogos de improvisação com a linguagem verbal partindo de textos autorais (dos participantes) e poemas, a fim de explorar a interação entre indivíduos orgânicos e tecnológicos dentro do ambiente virtual de videochamadas da plataforma Zoom, atribuindo aos dispositivos tecnológicos, ao modo que Gilbert Simondon coloca em “Do modo de existência de dos objetos técnicos”, um estatuto de indivíduos interferentes no resultado sonoro destes jogos improvisativos:

Quero mostrar que a cultura ignora na realidade técnica uma realidade humana e que, para desempenhar completamente seu papel, ela deve incorporar os seres técnicos sob a forma de conhecimento e do ponto de vista dos seus valores. O pensamento filosófico deve nos conscientizar dos modos de existência dos objetos técnicos, cumprindo nesse caso um dever análogo ao que cumpriu na abolição da escravatura e na afirmação do valor da pessoa humana (SIMONDON, 2020, p. 43).

Dois jogos principais foram derivados das experimentações. No “Jogo do eco”, a instrução básica é: alguém começa a ler um texto ou poema, e, numa sequência pré-determinada, repete-se o que a pessoa imediatamente anterior está falando. Já no “Jogo da Babel”, utiliza-se um mesmo texto com tradução para diferentes línguas, onde cada pessoa escolhe uma destas e todas leem simultaneamente. O andamento e articulação das leituras é variável nos dois jogos, ao improviso dos participantes. Uma característica importante que buscamos imprimir nestas experimentações teve inspiração na prática da obra “Estilhaços”, que é a essência do jogo. No livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, Michael Nyman cita o professor Morse Peckham, que escreve sobre os predicados do jogo:

(...) o jogo envolve correr riscos continuamente. As regras estabelecem limites para o que pode ser feito, mas mais importante ainda é que, provê guias para a improvisação e a inovação. O comportamento visa seguir regras em situações previsíveis e interpretar regras em situações imprevistas. Consequentemente, um ingrediente importante do jogo consiste em debater sobre como as regras devem ser interpretadas (NYMAN, 1999, p. 18, tradução nossa).

Em vista disso, em debate sobre a elaboração das regras do “Jogo do eco” e como elas deveriam ser interpretadas, podemos conferir neste registro em vídeo¹¹⁸ desse processo elaborativo, como foi se conformando a instrução final, depois que dispensamos algumas proposições de regras que experimentamos e julgamos inadequadas especialmente por serem de difícil execução. Na realização do primeiro teste¹¹⁹, ainda com três pessoas, configurou-se uma ideia simples de repetição grupal do que se ouve a partir de um participante disparador. Este começa a falar, e, numa sequência pré-determinada de participantes, imita-se em cânone o que este está falando, um por um na fila imitando o participante que está “na sua frente”, sem muita defasagem entre cada.

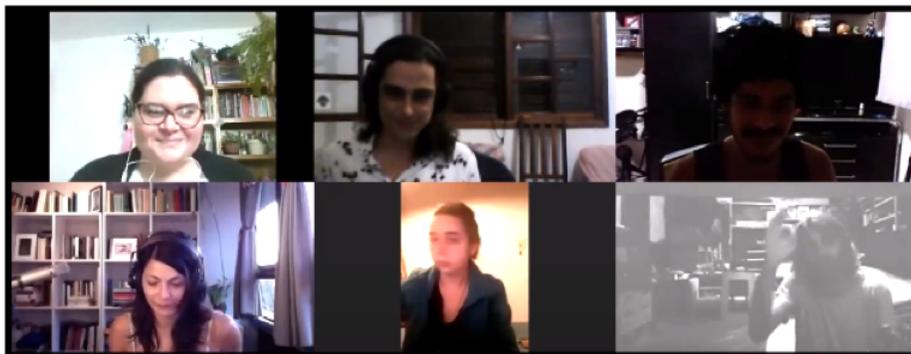


Figura 28 - *Jogos com palavras*, testagem coletiva, junho 2021¹²⁰

Observou-se como uma característica intrínseca à plataforma de videochamadas, o indivíduo tecnológico no jogo, um efeito de liquidação das frases e palavras. Uma colega notou que¹²¹: “Essas plataformas sempre escolhem o último falante”, explicando como a voz da pessoa que estava imediatamente depois de si, na sequência pré-determinada da fila, acabava muitas vezes sobrepondo a voz do falante disparador, a quem ela deveria prestar atenção e repetir, de modo que assim não conseguia perceber e replicar todas as palavras que estavam sendo ditas pelo disparador.

Numa outra testagem coletiva¹²², desta vez com sete pessoas colaborando, os participantes puderam observar esse mesmo atributo do algoritmo da plataforma. Ao se referir a pessoa a quem deveria estar replicando as palavras, outra colega comentou¹²³: “Pra mim rolou uma memória de telefone sem fio, eu não estava entendendo, tou falando uma coisa que provavelmente não é, mas, vamos lá!”, querendo dizer que replicou o que

¹¹⁸ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/DbmAXxa98D8>

¹¹⁹ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/DbmAXxa98D8?t=166>

¹²⁰ Com a participação de: Agatha Bacelar, Gabriela Nobre, Mariana Lydia, Nubia Mobo, Henrique Nilton, Pedro Pagnuzzi.

¹²¹ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/DbmAXxa98D8?t=236>

¹²² Confira áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=4TXNDkKqzZY>

¹²³ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/4TXNDkKqzZY?t=88>

esta pessoa dizia, mesmo percebendo que talvez não fosse a palavra “correta”. Um tipo de constrangimento que anima o jogo e acaba por produzir resultados inusitados e interessantes. Situação que lembra a referência que David Behrman fez aos músicos frente à partituras instrucionais, que citamos no capítulo sobre “Estilhaços”: “ele sabe o que vem (...) e sabe o que deve fazer quando vem; mas os detalhes de como e quando isto se dá são determinados unicamente no momento da sua ocorrência” (BEHRMAN, apud NYMAN, 1999, p. 18). Numa outra testagem¹²⁴, comentário semelhante¹²⁵ veio de um aluno da graduação em Produção Cultural da UFF: “Estou me esforçando ao máximo pra ouvir”, se referindo ao participante a quem ele deveria prestar mais atenção, “mas não sei se é o próprio negócio do Zoom, de abafar baseado em quem ele entende que está em primeiro plano, e aí fica muito baixo, e eu consigo repetir só algumas palavras. Mas eu acho que faz parte né?”. Neste ponto gostaríamos mais uma vez ressaltar a importância de agenciar alunos da graduação em problematizações coletivas, dentro das “zonas de confluência” que os “improvisatórios” propõem. Lembrando a crítica que Paulo Freire faz ao modelo “bancário” de educação, no qual não “pode haver conhecimento pois os educandos não são chamados a conhecer, mas a memorizar o conteúdo narrado pelo educador”, suprimindo-se assim o ato cognoscitivo do educando “uma vez que o objeto que deveria ser posto como incidência de seu ato cognoscente é posse do educador e não mediatizador da reflexão crítica de ambos” (FREIRE, 1987, p. 45), destacamos que essa relação é ainda mais enriquecida quando se confluem agentes das mais variadas procedências para a problematização e criação conjunta, pois:

Deste modo, o educador problematizador refaz, constantemente, seu ato cognoscente, na cognoscibilidade dos educandos. Estes, em lugar de serem recipientes dóceis de depósitos, são agora investigadores críticos, em diálogo com o educador, investigador crítico, também. Na medida em que o educador apresenta aos educandos, como objeto de sua “admiração”, o conteúdo, qualquer que ele seja, do estudo a ser feito, “re-admira” a “admiração” que antes fez, na “admiração” que fazem os educandos. Pelo fato mesmo de esta prática educativa constituir-se em uma situação gnosiológica, o papel do educador problematizador é proporcionar, com os educandos, as condições em que se dê a superação do conhecimento no nível da “doxa” pelo verdadeiro conhecimento, o que se dá, no nível do “logos” (FREIRE, 1987, p. 45).

Assim, reverberando o questionamento colocado pelo aluno, que consegue “repetir só algumas palavras” mas conclui “acho que faz parte né?”, nosso processo de

¹²⁴ Confira áudio e vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=SrBsXpHmgfl>

¹²⁵ Confira áudio e vídeo aqui: <https://youtu.be/SrBsXpHmgfl?t=137>

experimentação e co-criação de fato foi admitindo esta peculiaridade do indivíduo tecnológico como constituinte do jogo de improvisação que estava sendo elaborado, e, no espírito do *cracked media*, a intenção passou a ser “explorar os limites que a mídia oferece para então descobrir potencialidades daquilo que seria considerado como ‘mau funcionamento’” (OBICI, 2014, p. 75). Em mais uma testagem para o “Jogo do eco”¹²⁶, outra participante, artista-pesquisadora, observou com interesse¹²⁷: “Sabe o que foi muito legal? Foi perceber a galera ouvindo uma coisa, e falando outra coisa”. E em diálogo com o autor, foi-se confirmando aquela peculiaridade: “Isso foi eu! Eu falei palavras que não estão no texto”. Ela ainda perguntou: “Acho que você falou... acho que eu ouvi alguém falando ‘mago’”, no que este retrucou: “eu falei ‘mestre’, acho que não tem ‘mestre’ no texto”, e esta por fim confirmou: “‘Mestre’, foi ‘mestre’ mesmo!”. De tal maneira que este dado identitário do indivíduo tecnológico envolvido neste jogo, essa hierarquia na mediação do volume das vozes, foi se conformando como elemento de interesse sonoro, pois acabava de certa maneira esculpindo o todo das vozes em envelopes dinâmicos, uma textura de várias camadas.

Assim, se o “bom funcionamento” desta plataforma seria atuar como o “algo portador” e apenas “servir de meio, duto de passagem, superfície de trânsito inerte, anônima e sem significação entre duas instâncias de subjetividade reconhecida” (TABORDA, 2018, p. 97), agora ela emerge na condição de indivíduo, com suas características identitárias, e isso passa a fazer parte do jogo. E, como o algoritmo da plataforma vai liquidando, de certa forma, o sentido das frases ao não reproduzir gradualmente uma ou outra palavra, perdendo-se até frases inteiras, ele ganha “estatuto de subjetividade”, pois sua emergência subjetiva tem um “um efeito subtrativo ou aditivo no fluxo de informação despejado de uma ponta à outra”, deixando de ser “portador fiel da mensagem para imprimir nela uma assinatura, como seu co-autor” (TABORDA, 2018, p. 97).

O princípio ético-estético mais fundamental das “zonas de confluência” que os “improvisatórios” congregam talvez encontre sua síntese mais concisa na relação que o filósofo francês Jacques Rancière faz entre arte e política, quando entendemos nossos laboratórios como espaços de co-criação que exploram o esgarçamento de linguagens e ampliam percepções, saboreando novas temporalidades através de sons, objetos, ruídos, enunciações, escutas, desejos e afetos compartilhados.

A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um

¹²⁶ Confira em áudio e vídeo aqui: https://www.youtube.com/watch?v=Wrrt4gU_7Bc

¹²⁷ Confira em áudio e vídeo aqui: https://youtu.be/Wrrt4gU_7Bc?t=137

sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2005, p. 2)

5 - Conclusão.

Esta dissertação de mestrado assumiu como objetivo a reflexão sobre os aspectos ético-políticos implícitos em processos artísticos que se dão com base em práticas de improvisação.

Para tal, este estudo apoiou-se em primeiro lugar numa revisão de literatura sobre improvisação na música em diferentes épocas e contextos culturais. Constatamos que a improvisação teve um papel essencial no desenrolar das práticas seculares e sagradas da música europeia, mas no momento em que a composição de música orquestral está no seu auge, se viu cada vez mais restringida e subvalorizada nos meios institucionais e educacionais europeus. Passou-se a entender a obra musical como um ente à parte e a autonomia na performance do intérprete, um risco à integridade da obra. Vimos também como o termo improvisação foi utilizado para desqualificar étnica e artisticamente práticas musicais não europeias, na construção de um “outro” epistemológico legitimador do neocolonialismo europeu. Adiante, ao examinar os paralelos e distinções entre improvisação, música indeterminada e aleatória, verificamos como a música indeterminada é aquela que deixa parâmetros musicais não especificados no projeto composicional, a serem completados pelo intérprete. Seguindo a linha de raciocínio do improvisador e pesquisador George Lewis (1996, p. 96-97), também atentamos para o fato de que, não obstante uma tentativa velada de obliterar a influência do jazz na “ressurreição de modos eurológicos de discurso musical em tempo real” pelo advento na música de concerto da indeterminação, esta, afinal, poderia muito bem não ser uma “sucessora da improvisação, mas um subconjunto dela” (LEWIS, 1996, p. 116). Até que, a partir de 1965, com grupos europeus como AMM, *Musica Elettronica Viva* e *Nuova Consonanza* as fronteiras entre compositor, intérprete, artista e leigo, começam a ser diluídas, deixando-se para trás formatos de concertos para públicos passivos, onde privilegia-se a produção musical coletiva e espontânea ao invés da composição.

Portanto, no desenvolvimento do nosso trabalho criativo, superando a dicotomia entre composição e improvisação, buscamos uma prática musical que valorize o processo e não a obra em si. Consideramos assim que os parâmetros musicais manipulados pelos intérpretes através do improviso, nas etapas composicionais deixadas em aberto pelas obras originais analisadas e as proposições coletivas aplicadas, sejam considerados como elementos constituintes de um método de composição em um campo expandido. É o que Fiel da Costa chama de “socialização do projeto composicional”, que permite entender o “intérprete como um co-laborador, como co-autor” (FIEL DA COSTA, 2009, p. 12). E assim, entendemos o processo como dado socializante, que permite ao autor delegar seu arbítrio criativo para o conjunto dos intérpretes por meio de estratégias improvisativas com algum grau de invariância. Consequentemente, é um processo com certo grau de indeterminação, e não de acaso, com uma preocupação de aplicar modos de relação horizontais, onde o coletivo fica a cargo de uma boa parcela do resultado musical.

Ao longo da pesquisa foram propostas estruturas de improvisação que instauram modos relacionais que acolham os aspectos identitários de seus participantes, trazendo não só suas formações, habilidades, preferências estéticas e estilísticas, como sua cultura, história e condição social em abertura ao outro. É o registro da *improvisação como método ético*, como modo relacional que tem implicações no campo da prática artística, mas principalmente, que vai além da prática, daquilo que está soando, e remete-se a estruturas de poder que estão sendo questionadas. Subvertem-se nessas práticas certos protocolos que reforçam a figura do compositor como demiurgo, do intérprete como um servo obediente, do ouvinte como um fruidor vigilante, e do instrumento como objeto técnico assujeitado. Da mesma forma, foram propostas experiências de improvisação que subvertem a função de máquinas e plataformas de rede social e videochamadas, tratando de manejá-las no sentido contrário de sua produtividade programada, demonstrando assim a dimensão política da ação da gambiarra, que pode “quebrar o pacote de signos e sentidos embutido nos objetos de uso” se partirmos do princípio de que “os artefatos imbuídos de seus desígnios mediam comportamentos, bem como modos de subjetivação e valores” (OBICI, 2014, p. 15). Dessa forma, incluímos o objeto técnico no jogo de improvisação na qualidade de sujeito, com estatuto de indivíduo, de agente que detém potência de ação e enunciação. Nse modo de pensamento simondoniano, reconhecendo modos de existência particulares de indivíduos de diferentes ordens (naturais e tecnológicas), problematizamos a relação entre o orgânico e o inorgânico, dissolvendo as fronteiras entre esses campos antes pensados como polos opostos, e tornando assim “possível a tessitura entre eles de uma rede de relações de natureza horizontal e não-hierarquizada” (TABORDA, 2018, p. 98).

A análise das obras e dos resultados das proposições de improvisação em modos remotos, bem como a disposição dos seus registros audiovisuais, constituiu apenas um

contributo no curso da pesquisa de novos sons e modos de comunicação que borram as fronteiras entre improvisação como performance, como investigação musical crítica e como ativismo político e social.

Procuramos por sons. Procuramos pelos significados que tornam-se associados aos sons. E temos que decidir - com base em respostas observáveis - sobre os valores musicais, culturais e sociais que residem em quaisquer configurações que surjam. A busca é certamente por auto invenção e invenção social. Esta é uma oportunidade de fazer nosso mundo. Se não agirmos para fazer nosso mundo, então outra pessoa inventará um mundo para nós (PRÉVOST, 2009, p. 58, tradução nossa).¹²⁸

Enfatizamos nossa crença nos processos dialógicos e colaborativos das práticas improvisativas, considerando que a interação entre os participantes, o papel da escuta, noções de agência, diferença e ética são capazes de desafiar narrativas totalizantes que buscam reificar noções sobre o papel da expressão criativa na sociedade. Essa dimensão política da arte, em contato com diferentes dinâmicas sociais é deflagradora de processos críticos que podem produzir esferas públicas de discussão. Enunciação coletiva no contra-fluxo, nas contra-condutas em relação ao individualismo artístico do capitalismo. As práticas improvisativas que analisamos e propomos não se enquadram nos padrões da comodificação, da produtividade e da preocupação com direitos autorais, reposicionam o conceito de “obra” e diluem as demarcações entre compositor, intérprete e público, revelando o potencial da improvisação para ajudar a imaginar novas possibilidades de interrogar estruturas de poder (LEWIS, 2009, p. 4).

A improvisação requer compromisso compartilhado na performance, capacidade de agenciar diferenças e ânimo para acolher os desafios do risco e da contingência. Nesse sentido é que pretendemos empregar futuras investigações que defendam a improvisação como método entre pesquisa e pedagogia em uma perspectiva transdisciplinar e intercultural. Buscando estender as maneiras pelas quais os métodos de improvisação desenvolvidos na música podem migrar para informar a pedagogia em outros campos. Em linha com o que pretendemos encaminhar nas próximas práticas no âmbito dos “improvisatórios”, finalizamos compartilhando semelhantes reflexões e questionamentos do músico, improvisador e pesquisador George Lewis em seu artigo *“Improvisation and*

¹²⁸ *“We search for sounds. We look for the meanings that become attached to sounds. And we have to decide – on the basis of observable responses – on the musical, cultural and social values that reside in whatever configurations emerge. The search is surely for self-invention and social-invention. This is an opportunity to make our world. If we do not act to make our world then somebody else will invent a world for us”.*

Pedagogy: Background and Focus of Inquiry (improvisação e pedagogia: antecedentes e foco de investigação):

Como os modelos transculturais de aprendizagem e ensino podem estender os métodos experimentais de aprendizagem e ensino? Como novas comunidades musicais e formações sociais que pressupõem a importância da improvisação podem ser incorporadas à academia? Que tipos de novos modelos sociais resultarão de tais iniciativas, e o que pode ser ganho teorizando esses novos modelos de produção musical? Enfrentar essas questões, em última análise, é caminhar em direção ao desenvolvimento de uma literatura nova e exemplar sobre improvisação, uma literatura que teoriza, ensina e historiciza, tudo ao mesmo tempo (LEWIS, 2007, p. 3, tradução nossa).¹²⁹

6 - Referências bibliográficas.

AUSTIN, Larry; KAHN, Douglas (eds.). *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. University of California Press, 2011

BAILEY, Derek. "Improvisation, its Nature and Practice in Music". Boston: Da Capo Press, 1993.

BÉHAGUE, Gerard. "Improvisation in Latin American Musics". *Music Educator's Journal*, Thousand Oaks, vol. 66 #5, p. 118-125, 1980.

BERLINER, Paul. "Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation". Chicago and London: University of Chicago press, 1994

BLUM, Stephen. "Recognizing improvisation". In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press, cap. 1, p.22-45, 1998.

¹²⁹ *"How can cross-cultural models of learning and teaching extend experimental learning and teaching methods? How can new musical communities and social formations that presume the importance of improvisation be incorporated into the academy? What kinds of new social models will result from such initiatives, and what can be gained from theorizing these newer models of music making? To tackle these issues, ultimately, is to move toward the development of a new and exemplary literature on improvisation, a literature that theorizes, teaches, and historicizes, all at once".*

BORGO, David. "Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music." *Black Music Research Journal*, vol. 22, no. 2, University of Illinois Press, p.165–88, 2002.

BOULEZ, Pierre. "Alea". In *Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, Autumn-Winter, p.42-53, 1964.

BRASSIER, Ray; GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seijiro; MATTIN. "Idioms and Idiots". 2010. Disponível em: <http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html> Acesso em: 30 out. 2021.

BRASSIER, Ray. *Unfree Improvisation/Compulsive Freedom*. 2013. Disponível em: <http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html> Acesso em: 03 set. 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Eskimo". *Encyclopedia Britannica*, 28 Nov. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Eskimo-people>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "hocket (hoqueto)". *Encyclopedia Britannica*, 24 Oct. 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/hocket>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Mixing console". *Encyclopedia Britannica*, 18 Sep. 2008. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/mixing-console>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "ostinato". *Encyclopedia Britannica*, 20 Sep. 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/ostinato>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Pima". *Encyclopedia Britannica*, 27 May. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Pima-people>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BÜRGER, Peter. "Teoria da Vanguarda". São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAGE, John. "Silence: Lectures and Writings by John Cage". Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CARON, Jean-Pierre. "Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical". In: Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2013, Anais eletrônicos. Juiz de Fora, Minas Gerais. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-à-morfologia-reflexões-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf>. Acesso em: 14 set. 2021.

_____. "Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical". Claves, v. 9, p. 16-33, 2013b.

CLUSTER. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cluster/>>. Acesso em: 13/12/2021.

COSTA, Rogério L. M. "A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas". Debates, UNIRIO, n. 20, p.177-187, mai. 2018.

_____. "A livre improvisação musical como operação de individuação". In: Revista Artefilosofia, N.15, Editora da UFOP, 2013a.

_____. "Na Orquestra Errante Ninguém Deve Nada a Ninguém ou... Como Preparar um Ambiente Propício à Prática da Livre Improvisação". Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1, p. 279-286, 2013b.

_____. "O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação". Tese de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

DeVOTO, Mark. "drone". Encyclopedia Britannica, 19 Aug. 2011. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/drone-music>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

FERAND, Ernst. "Improvisation in Nine Centuries of Western music: An Anthology with a Historical Introduction". Colônia: Arno Volk Verlag, 1961.

FIEL DA COSTA, Valério. "Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto". Tese de doutorado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

_____. "Disparadores morfológicos como critério para análise formal". In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 27, 2017, Campinas. Anais eletrônicos. Campinas, Unicamp, 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4754>> Acesso em: 25 set. 2021.

FREIRE, Paulo. "Pedagogia do oprimido", 17ª Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GENDRON, Bernard. "After the October Revolution: The Jazz Avant-Garde in New York, 1964-65". In: ADLINGTON, Robert (ed.). "Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties". Nova Iorque: Oxford University Press, 2009, cap. 10, p. 211-231.

GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

GOLDONI, Daniele. "Forms of improvisation and experimentalism". In: BERTINETTO, Alessandro; RUTA, Marcello (eds). The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts. 2021. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=-Nw2EAAAQBAJ&lpg=PT381&dq=%22Towards%20an%20Ethnic%20of%20Improvisation%22%20pdf&hl=pt-BR&pg=PT365#v=onepage&q=%22Towards%20an%20Ethnic%20of%20Improvisation%22%20pdf&f=false>>. Acesso em: 10 set. 2021.

HEBLE, Ajay. "About ICASP". Improvisation, Community, and Social Practice. Disponível em: <<http://www.improvcommunity.ca/about>>. Acesso em: 19 out. 2021.

LEWIS, George E. "A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music". Chicago: University of Chicago Press, 2008.

_____. "Gittin' To Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination". Critical Studies in Improvisation, v. 1, n. 1, 2004. Disponível em: <<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6/15>>. Acesso em: 29 set. 2021.

_____. "Improvisation and pedagogy: Background and focus of inquiry". Critical Studies in Improvisation, v. 3, n. 2, p. 1-5 2007. Disponível em:

<<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/412/659>> Acesso em: 14 out. 2021.

_____. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives". *Black Music Research Journal*, vol. 16, no. 1, University of Illinois Press, p. 91–122, 1996.

_____. "The Condition of Improvisation" ISIM Keynote Address by George Lewis, Santa Cruz. International Society for Improvised Music, 2009.

McGRAW-HILL Dictionary of Scientific & Technical Terms, 6E. "Piezoelectric Transducer", 2003. Disponível em: <<https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Piezoelectric+Transducer>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

MARKS, Laura U. "A Noisy Brush with the Infinite: Noise in Enfolding-Unfolding Aesthetics". In: Vernallis, C., Herzog, A. and Richardson, J. (Eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press, p. 101-114, 2013.

MERRIAM, Alan P. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective". *Ethnomusicology*, vol. 21, no. 2, University of Illinois Press, p.189–204, 1977.

MORIN, Edgar. "O enigma do homem: para uma nova antropologia". Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

NETTL, Bruno. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach". *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

NYMAN, Michael. "Experimental music: Cage and beyond". Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

NOOSHIN, Laudan. "Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music". *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128, n. 2, p. 242-296, 2003.

NOOSHIN, L.; WIDDESS, R. "Improvisation in Iranian and Indian Music". *Journal of the Indian Musicological Society*, 36/37, p.104-119, 2006.

OBICI, Giuliano Lamberti. "Gambiarra e experimentalismo sonoro". Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2014.

PAULS, Elizabeth Prine. "Plains Indian". Encyclopedia Britannica, 12 Nov. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Plains-Indian>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

POLASCHEGG, Nina. "Interweavings - Towards a new view of the relation between composition and improvisation". MusikTexte 114, August, 2007.

POTENCIÔMETRO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/potenciometro/>>. Acesso em: 13/12/2021.

PRESSING, Jeff. "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication". In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.). In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation. University of Chicago Press, cap. 2, p. 47-67, 1998.

PRÉVOST, Edwin. "Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity". In: MATTIN; ILES, Anthony (eds.). Noise & Capitalism. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009, p. 39-58.

RANCIÈRE, Jacques. "Política da arte". Transcrição do seminário "São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate". São Paulo: SESC Belenzinho, 2005. Disponível em: <<https://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-art e.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2021.

RZEWSKI, Frederic. "On Improvisation". Contemporary Music Review, v. 25, n. 5/6, p.491-495, 2006.

RZEWSKI, Frederic & VERKEN, Monique. "Musica Elettronica Viva". In: The Drama Review, Vol. 14, No.1, p. 92-97, 1969.

SCHULLER, Gunther. "Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller". Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.

SIMONDON, Gilbert. "Do modo de existência dos objetos técnicos". Rio de Janeiro, Contraponto, 2020.

SMITH, Julie D.; WATERMAN, Ellen. "Listening Trust: The Everyday Politics of George Lewis's 'Dream Team'". In: "People Get Ready: The Future of Jazz is Now!" HEBLE, Ajay; WALLACE, Rob (eds.). Durham: Duke University Press, 2013, cap. 3, p. 59-87.

TABORDA, Tato. "O instrumento como um outro". Revista Poiésis, v. 16, n. 25, p. 91-105, 29 set. 2018.

TELEPROMPTER. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/teleprompter/>>. Acesso em: 13/12/2021.

TIEKSO, Tanja. "Musical Experimentalism as the Avant-Garde: a Bürgerian approach". In: Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950. Thessaloniki, Greece, 1-3 July 2010. Disponível em: <http://www.btc.web.auth.gr/_assets/_papers/TIEKSO.pdf>. Acesso: 1 nov. 2021.

TOTH, Csaba. "Noise theory". In: MATTIN; ILES, Anthony (eds.). Noise & Capitalism. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009, p. 25-37.

TREITLER, Leo. "Medieval Improvisation", New Perspectives on Improvisation, ed. Bruno Nettl, The World of Music, 33, p.66–91, 1991.

VASCONCELLOS, M. J. E. de. "Pensamento sistêmico: O novo paradigma da ciência" (5ª ed.). Campinas: Papyrus. 2006.

WARBURTON, D. & ROWE, K. Entrevista por Dan Warburton, Janeiro 2001. Disponível em: <<http://paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html>>. Acesso em: 4 out. 2021.

WEBSTER. Webster's New World Dictionary, 3rd college ed. Nova York: Simon and Schuster, 1995.