

Música, transversalidade

Série Diálogos com o Som

Ensaaios

Organizadores

Felipe Amorim • José Antônio Baêta Zille

Autores

Guilherme Bertissolo

Magda Mayas

Rogério Luiz Moraes Costa

Alexandre Zamith Almeida

Rodrigo Sigal Sefchovich

Marina Pereira Cyrino

Marco Scarassatti

Dante Grela

Jalver Bethônico

VOLUME 4



Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Belo Horizonte - 2017

Transversalidades: música e políticas

Rogério Luiz Moraes Costa

Neste texto pretendo abordar a improvisação livre¹ enquanto um tipo de prática musical situada no contexto histórico e social contemporâneo. Me interessa discutir em que medida e de que forma esse tipo de prática interage com determinadas configurações sociais, culturais e políticas, ou, em outras palavras, determinar em que medida a improvisação livre pode ser pensada, tanto como um resultado quanto como uma linha de força que contribui de forma específica para a configuração de certos ambientes e contextos socioculturais contemporâneos. Para subsidiar essa abordagem me fundamento inicialmente na visão antropológica proposta por A. Gell (1998, p. 6-7), que nos diz:

Eu tenho evitado o uso da noção de significado simbólico neste trabalho. Esta recusa em discutir a arte em termos de símbolos e significados pode ocasionar alguma surpresa, uma vez que os domínios da arte e do simbólico são vistos por muitos como mais ou menos coextensivos. No lugar de comunicação simbólica, **eu coloco toda ênfase em agenciamento, intenção, resultado e transformação. Eu vejo a arte como um sistema de ação** (grifo meu), intencionado a mudar o mundo e não a codificar proposições simbólicas a respeito dele. A abordagem da arte centrada na ação é inerentemente mais

¹ Alguns dos exemplos (áudio e vídeo) de performances de improvisação mencionados podem ser encontrados nos seguintes endereços: <<http://www.rogeriocosta.mus.br/improvisation>>; <<https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta>>; <https://soundcloud.com/ar_mais_2>; <<https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre>>.

antropológica que a abordagem alternativa semiótica porque ela está mais preocupada com o papel mediador prático dos objetos da arte em processos sociais do que com a interpretação de objetos como se eles fossem textos.

O pensamento de Foucault também servirá para fundamentar a discussão. O filósofo Amador Fernández-Savater² comenta algumas ideias de Foucault a respeito da ação política e das estruturas de poder:

Poderíamos, talvez, definir um dos seus elementos desta forma: *pensar no plural*. Por exemplo, não entender o poder como um monopólio do Estado, mas como um campo social de forças. Não entender as resistências como um monopólio dos partidos políticos, mas como possibilidades ao alcance de qualquer um, em qualquer lugar. Não entender o saber como um monopólio de especialistas e das *Vozes Explicadoras*, mas como uma caixa de ferramentas sem autor nem proprietário, da qual todos podemos nos servir e para a qual todos nós podemos contribuir. Nosso momento histórico é, como se sabe, muito diferente daquele dos anos 1970, mas não continua sendo imperiosa a necessidade de pensar no plural, sem centro? Pensar e fazer uma mudança social, não como algo que se passa num só plano (partidos-eleições-poder político), mas como uma pluralidade de tempos, espaços e atores? Com efeito, a velha política seria aquela que retoma o centro o tempo todo, absorvendo todas as energias sociais em torno de poucos espaços temporais, lugares e atores. Esses poucos centros acumulariam poder ao custo da passividade e da desertificação de todo o resto (sempre em nome da eficácia, etc.). Por outro lado, a nova política seria a que esvazia, cada vez mais, o centro, potencializando os demais. A que abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos. Uma das lições foucaultianas à qual nós podemos recorrer hoje é que a maturidade do pensamento político não consiste em passar do pequeno ao grande, ou em assaltar os corredores das instituições (ou o contrário), mas em guilhotinar finalmente o rei e inventarmos linguagens e mapas para empurrar uma mudança que será (no) plural – ou não será.

Ainda sobre esse mesmo tema, a pesquisadora Juliana Merçon (2011, p. 90) afirma:

Segundo Foucault, foram duas as formas principais através das quais se desenvolveu concretamente o poder sobre a vida a partir do século XVII.

² Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

A primeira se centrou no corpo-máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos. As disciplinas como procedimentos de poder asseguravam o cumprimento dessas metas. A segunda forma de exercício do poder sobre a vida se formou por volta da metade do século XVIII e centrava-se no corpo-espécie, no corpo como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade. Tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores, através de uma biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.

Relacionando os três textos acima, proponho que a improvisação livre seja pensada enquanto um tipo de ação que se integra num agenciamento complexo que inclui várias dimensões (além das dimensões propriamente sonoras e musicais, “uma pluralidade de tempos, espaços e atores”) e, neste sentido, manifesta intenções de atuação dentro de um campo social com vistas à sua transformação, podendo configurar um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder. Uma ação que estaria ao alcance de qualquer um, em qualquer lugar, um tipo de saber que seria “como uma caixa de ferramentas sem autor nem proprietário, da qual todos podemos nos servir e para a qual todos nós podemos contribuir”.³ Nesse sentido, e por ser um tipo de prática com características específicas (que serão discutidas no decorrer do texto), a improvisação livre se desdobraria como uma proposta de nova política que é, segundo Fernández-Savater, analisando Foucault, a

que abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos.⁴

Esses pontos de vista – de que os processos através das quais se exerce o poder na moderna sociedade contemporânea se centram em mecanismos de controle do corpo-máquina e do corpo-espécie e que a arte pode ser pensada enquanto um sistema de ação, que abre possibilidades de intervenção política – funcionarão como pano de fundo para as discussões que se seguirão.

³ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

⁴ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

A improvisação livre como “sinal dos tempos”⁵: o contexto produz os textos

A improvisação livre, no início do século XXI, é contemporânea de inúmeros fatos, eventos e ideias. Percorro em seguida, de forma pouco ordenada, à maneira de um *brainstorm*, alguns desses fatos, agrupados por categorias.

1) No terreno social e econômico: o aperfeiçoamento da sociedade de controle,⁶ o avanço do neoliberalismo e do conseqüente aumento da exclusão social, da concentração de renda e do consumismo desenfreado, o excesso de informações (redes sociais, web, aplicativos etc.), os problemas ecológicos, o aquecimento global, a globalização (econômica, informática, comunicacional etc.).

2) No terreno da produção artística e cultural: a ampliação do acesso aos recursos de produção musical e sonora com a transformação das relações com as tecnologias no período digital e pós-digital (que inclui, além do uso dos computadores pessoais, a fabricação e utilização de tecnologias e artefatos alternativos – *gambiarras*, *low fi*, *circuit bending* etc.), a radicalização da atitude experimental em oposição à massificação empreendida pela indústria cultural e da manipulação midiática, a desmistificação do fazer artístico e da ideia de gênio (tributária do período romântico na Europa) e a conseqüente ênfase na ideia de socialização do fazer artístico, o questionamento sobre a separação entre criador, intérprete e público (ligado também ao desenvolvimento e disseminação da tecnologia, e o surgimento do *prosumer* – ou seja, do consumidor que produz), a valorização dos processos (em detrimento da ideia de obra), a desmistificação do rigor e dos critérios de valoração da obra de arte⁷ e conseqüentemente da

⁵ A expressão “sinal dos tempos” serve geralmente para designar alguma coisa espantosa, característica de uma época e prenunciadora de males preocupantes. Utilizo aqui para caracterizar o contexto específico em que é possível perceber um incremento notável das práticas da improvisação livre.

⁶ Para G. Deleuze (1992, p. 2), a sociedade de controle é diferente da sociedade disciplinar: “Os confinamentos característicos da sociedade disciplinar são moldes, distintas moldagens, mas os controles característicos na sociedade homônima são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”.

⁷ Na realidade, o que acontece com relação aos critérios de valoração da obra de arte é que eles passam a ser relativizados e a levar em conta outros fatores, tais como funcionalidade e adequação. Os critérios de valoração eurocêntricos (ocidentais, brancos, masculinos etc.), pseudo-objetivos, são substituídos por critérios contextuais que levam em conta os ambientes onde as diversificadas manifestações artísticas ocorrem (numa atitude pós e anticolonial). O fato de que não se pode usar a mesma “régua” para medir fenômenos absolutamente diferentes se torna evidente. Essas modificações nos critérios têm a ver também com as novas visões antropológicas e com a consciência da relatividade dos pontos de vista no que diz respeito às produções culturais. A chamada *nova musicologia* traz importantes contribuições à construção desta visão mais afinada com as novas abordagens antropológicas. A percepção de que a visão eurocêntrica pode funcionar como um conjunto de ferramentas ideológicas que têm por objetivo o exercício do poder

ideia de “evolução histórica linear das linguagens artísticas”, a valorização das ideias de reciclagem e colagem e, ao mesmo tempo, da ideia de mergulho no material (sonoro, no nosso caso), ou molecularização,⁸ a valorização dos trabalhos realizados de forma coletiva, o questionamento da ideia de cânone e do eurocentrismo, a valorização da diversidade cultural e da expressão grupal, territorial e coletiva, o questionamento das hierarquias e das divisões de trabalho (na vida e na arte) e a democratização (ao menos, aparente) da informação através da internet.

No contexto da contemporaneidade pode-se dizer que a improvisação livre é, ao mesmo tempo, sintoma e causa, componente de um cenário complexo e não linear onde se imbricam causas e efeitos. Nesse cenário complexo, a improvisação livre, eventualmente, aparece ligada às ideias autonomistas, autogestionárias e libertárias⁹ na medida em que, em princípio, se apoia numa estrutura horizontal, não hierárquica, acolhe a contribuição de qualquer pessoa, sem discriminação. É antimachista, anticapitalista, anticonsumista e a favor das minorias. É um lugar do pensamento menor, de heterotopias, na medida em que está sempre procurando fugir das hegemonias e das estruturas de poder. É, quase sempre, anti-institucional (com relação às instituições tradicionais de ensino de música) e ocorre em ambientes alternativos ou *underground*.¹⁰ Nesse

e da dominação econômica também faz parte de todo esse processo de tomada de consciência por parte das chamadas minorias oprimidas e exploradas (mulheres, comunidade LGBT, negros, indígenas e povos não ocidentais em geral). Aliás, esse cenário que produz a modificação dos critérios de valoração deve muito às lutas empreendidas por essas minorias. Nesse tipo de abordagem, cada ambiente supõe critérios específicos e particulares para valoração, nem sempre ligados às ideias predominantemente eurocêntricas de música pura.

⁸ A respeito da ideia deleuziana de molecularização, já dissemos num outro artigo (COSTA, 2015, p. 130) que “Para a improvisação livre, o som “molecular”, “virgem”, “desnaturado” de seus eventuais condicionamentos molares (territoriais, idiomáticos, sociais, estilísticos, instrumentais, históricos, geográficos etc.) pronto para ser construído e moldado a partir da ação instrumental dos músicos durante o fluxo dinâmico em uma performance interativa (solista ou coletiva) é um horizonte utópico almejado”.

⁹ Em meu livro *Música errante* (COSTA, 2016, p. 103) procuro estabelecer as possíveis relações entre a improvisação livre e práticas libertárias. Lá é possível ler: “Uma outra conexão que é possível estabelecer é entre a prática da livre improvisação e as táticas de resistência ao exercício do poder explicitadas em algumas propostas neanarquistas e situacionistas. Refere-se aqui, especificamente, às TAZ (zonas autônomas temporárias) descritas por Hakim Bey no livro de mesmo nome. Lá pode-se ler que ‘a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la...’ (BAY, 2001, p. 18-19)”.

¹⁰ Há que se mencionar, no entanto, que o número desses ambientes alternativos abertos às práticas artísticas experimentais (que incluem os vários tipos de prática de improvisação) tem aumentado muito, principalmente nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, e no exterior, em Berlim, Nova York, Amsterdam, Paris etc.

contexto, a improvisação livre implica, de forma implícita ou explícita, uma ideia de socialização do fazer artístico.¹¹

Quem são e o que dizem os improvisadores sobre a improvisação livre?

Ecoando as afirmações contidas no parágrafo anterior, é comum ler em textos sobre improvisação livre que se trata de um tipo de prática criativa, democrática, participativa, não hierarquizada e que não se submete aos (e até mesmo contesta os) sistemas de valoração vigentes que se apoiam no cânone eurocêntrico da música “erudita”. Trata-se quase sempre de preparar um ambiente de **produção** (criação artística) coletiva que se opõe à hegemonia da ideia de **reprodução** do repertório canônico. Nesse contexto, como forma de escapar dessas formas de poder, os músicos assumem uma atitude “omnívora” (diante do repertório, das técnicas, das ideias de música)¹², se opondo à atitude “unívora” (eurocêntrica) predominante nas instituições de produção e ensino de música “erudita” ocidentais. A globalização e o desenvolvimento das novas tecnologias (computadores, internet, dispositivos portáteis, smartphones, aplicativos digitais etc.) que possibilitam o acesso quase irrestrito à produção musical (contemporânea, do passado e de todos os territórios geográficos imagináveis) é um dos elementos que torna possível essa atitude que pressupõe uma valorização das culturas “menores” e um consequente questionamento das culturas “maiores” consubstanciadas no cânone da tradição eurocêntrica, “erudita”, branca, masculina e heterossexual.

¹¹ Esse espaço de socialização do fazer artístico que possibilita a interação e acolhe a contribuição de todos, de forma indiscriminada (o que pressupõe criar, tocar e produzir), pode ser relacionado com o conceito de heterotopia. Para Rodrigo Valverde (2009, p. 11), “Se Foucault definia a utopia como um “espaço irreal” (imaterial) que perpassa todos os outros, promovendo um arranjo harmônico, a heterotopia, por sua vez, seria um espaço concreto no qual todas as representações se encontrariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos”. Já de acordo com Daniel Vandressen (2011), “No texto *Outros espaços, heterotopia*, Foucault elabora o conceito de heterotopia para mostrar que o espaço do outro foi esquecido pela cultura ocidental. A palavra heterotopia é composta do prefixo *heteros*, que tem origem do grego, significa o diferente e está ligada à palavra *alter* (o outro). Já a palavra *topia* significa lugar, espaço. Então, heterotopia significa o espaço do outro. Em busca do uno, do universal e do mesmo, a razão ocidental afastou o outro, a diferença, a multiplicidade. Deste modo, o empreendimento filosófico de Foucault foi resgatar os espaços do outro, onde o exercício do poder pela racionalidade ocidental buscou suprimir pela busca do espaço do mesmo. Por isso, estudou espaços onde se exerciam relações de poder com vistas à objetivação do mesmo, como: as prisões, a escola, o corpo, a loucura, a sexualidade, etc.”

¹² A expressão “ideias de música”, já mencionada algumas vezes anteriormente, é utilizada e definida pela educadora Maria Teresa Alencar de Brito (2007, p. 14): “Escutar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço-tempo transforma”.

Assim, a ênfase na criação de “obras de arte”, os ideais de excelência técnica, virtuosismo, referências de especialização, conhecimento e domínio obrigatório de certas ideias de música (que compreendem materiais sonoros e procedimentos de articulação preestabelecidos) impostos pelo modelo hegemônico também são questionados e substituídos por uma ênfase nas ideias de processo, liberdade criativa (que supõe a criação com o conhecimento disponível), intuição, interação musical e social, flexibilidade no uso dos materiais (sonoros), atitude experimental e utilização de novos recursos instrumentais. Esse tipo de questionamento implica, necessariamente, novas noções de identidade, história e corpo. O improvisador e pesquisador Derek Bailey, ao se referir ao ambiente da improvisação livre, afirma que

se por um lado [a improvisação livre] pode ser uma atividade que exige altíssimo nível de conhecimento musical, por outro pode ser desempenhada por quase qualquer um – iniciantes, crianças e não-músicos. A habilidade e o conhecimento requeridos são os que estiverem disponíveis. Pode ser uma atividade de enorme complexidade e sofisticação ou a mais simples e direta expressão: resultado de uma vida de estudo e dedicação ou uma atividade diletante. (BAILEY, 1993, p. 83)

Mas quem é esse performer que pratica e fala sobre a improvisação livre? Certamente ele também está inserido nesse mesmo ambiente socioeconômico (hegemonicamente neoliberal) contra o qual ele supostamente se posiciona, e sofre os mesmos tipos de formas de controle que se exercem sobre o conjunto da sociedade. Ele pode ser um “individualista criativo” que, associado a outros performers numa prática da improvisação, tem a possibilidade de transgredir as identidades pessoais e culturais em ação vigentes nesse ambiente. Seu projeto de destruição das fronteiras idiomáticas (que, paradoxalmente, emerge no contexto da globalização econômica e na lógica do livre mercado) em busca do molecular, por um lado, promete uma libertação das identidades étnicas e culturais, mas, por outro, pode escamotear uma comunidade falsamente “livre” de idiomas na qual, secretamente, predomina um poder econômico e ideológico que emana de uma estrutura econômica e social claramente delineada. Nessa situação, é comum surgirem novas formas de exercício de poder decorrentes de uma eventual cristalização de procedimentos e estilos.

Nesse sentido, por mais que a improvisação livre seja uma ação de contestação das estruturas de poder que operam num determinado ambiente, ela é também algo que manifesta os movimentos culturais e sociais que ocorrem dentro desse contexto. De acordo com Heble (2000, p. 95), “a improvisação pode ser entendida

de forma mais produtiva no contexto das pesquisas teóricas a respeito da formação da identidade pensada enquanto um processo de construção social e dialógico”. Com relação a esse aspecto, para vários pesquisadores, a música (e em particular a improvisação) está numa posição privilegiada:

a música enquanto um processo experimental, social e estético está numa posição única para articular em si um entendimento, tanto das relações grupais quanto da individualidade, baseados nas quais, códigos éticos e ideologias sociais são entendidas. (FRITH, 1996, p. 110)

Assim, para que a improvisação livre possa ser pensada enquanto um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder e que se desdobre como uma proposta que “abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos”,¹³ é necessário ter em mente que os improvisadores são parte desse contexto e que é a partir dele que é possível atuar. Segundo Deleuze, esse nosso enraizamento contextual pode ser definido em termos da ideia de *rostos*:

É porque o muro branco do significante, o buraco negro da subjetividade, a máquina do rosto são impasses, a medida de nossas submissões e de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles e é aí que devemos nos debater [...] É somente através do muro do significante que se fará passar as linhas de a-significância que anulam toda recordação, toda remissão, toda significação possível e toda interpretação que possa ser dada... É somente no interior do rosto, do fundo do buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados. (DELEUZE, 1997, p. 59)

A valorização do corpo

Uma das políticas de “libertação” amplamente veiculada por aqueles que se dedicam e estudam a improvisação livre é uma atitude de resgate do corpo e de questionamento do dualismo razão/corpo predominante na música “erudita” eurocêntrica. Esse dualismo seria decorrência, entre outras razões, da rígida hierarquia existente entre aqueles que compõem/criam e aqueles que executam/interpretam a música.¹⁴

¹³ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

¹⁴ Desde meados do século passado, essa rígida divisão tem sido colocada à prova mesmo nos ambientes da música eurocêntrica, com o advento da chamada música experimental nos EUA e a partir de toda uma produção musical mais radical da música europeia. Em alguns casos, essas estruturas de poder

Na medida em que o foco da improvisação está na performance e no tempo real, se evidencia a dimensão da corporeidade¹⁵ no contato direto e empírico com os instrumentos e com os sons concretos. Em grande parte dos casos, o instrumento é pensado de uma maneira abrangente enquanto qualquer dispositivo com o qual o corpo do performer estabeleça um devir.

Na improvisação livre, o performer produz e “mergulha” no som, seja através de um instrumento tradicional, seja através de instrumentos digitais controlados por interfaces, ou híbridos, ou ainda através de seu próprio corpo (às vezes, através de combinações de todos esses recursos). Assim, o performer estabelece com seu instrumento uma relação muito íntima, corporal¹⁶ e empírica. Ele explora e descobre as potencialidades do instrumento “em pleno voo”. Há uma forte e necessária sensação de presença (no tempo real, aqui e agora). Trata-se de um devir performer-instrumento: o conjunto se torna uma máquina ou um dispositivo criativo, um ambiente liso para o desdobramento do pensamento. Por isso, uma outra importante característica é a atitude experimental, que implica tratar o instrumento como um campo de provas¹⁷ onde se descobrem possibilidades inauditas.

Cada tipo de instrumento, devido à sua natureza, apresenta desafios diferentes: os de sopro e a voz estão mais próximos do corpo, e neles a respiração se evidencia no som produzido. Obviamente, há também uma ação dos dedos que percorrem as chaves ou pistões. Mas a produção do som propriamente dita permanece ligada à respiração. Nos instrumentos de corda (percutidas, pinçadas e friccionadas), a produção do som depende de gestos das mãos e braços. Há toda uma coreografia

foram fortemente questionadas em produções coletivas e colaborativas ou que misturavam composição e improvisação (é o caso de Cornelius Cardew, por exemplo). No entanto, em termos institucionais, no mundo dos conservatórios e das orquestras sinfônicas essa divisão continua vigente.

¹⁵ Abordei a questão da corporeidade no meu livro a partir de Paul Zumthor (COSTA, 2016, p. 178): “Quando se fala de improvisação musical também se pode afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente. E numa prática musical desta natureza é adequado afirmar, como Zumthor, que ‘não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento do corpo... se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que [...] não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.’”

¹⁶ Em meu livro (COSTA, 2016, p. 149), ao tratar das questões relativas à técnica, afirmo que “o importante é que o instrumento se torne uma espécie de extensão do corpo e da voz do músico, que o acoplamento músico-instrumento habilite o músico para o devir da performance.”

¹⁷ Obviamente, todo instrumento tem uma história (assim como também o performer – vide ideia de rosto mencionada acima) e impõe limites e restrições (técnicas, tecnológicas, estéticas etc.). Por isso, essa atitude experimental é sempre relativa. Trata-se de, nesse contexto de relatividade, encarar o instrumento como algo a ser descoberto, inventado, reposicionado.

ligada a esses tipos de ação: percutir, pinçar, friccionar, e às vezes há uma soma dessas ações.

Meu lugar de fala: uma arqueologia do meu pensamento enquanto improvisador

É interessante notar o quanto o meu discurso sobre a minha prática como improvisador se assemelha ao da improvisadora Joëlle Léandre (2011). Tanto ela quanto eu falamos principalmente da *improvisação livre clássica*. Esse é o nosso “lugar de fala”, já que é ali que “crescemos” (vide a ideia deleuziana de *rosto* mencionada acima) musicalmente e construímos no nosso *knowledge base*.¹⁸ Ambos enfatizamos a importância da autonomia, da presença, da singularidade (do momento, do espaço, da performance, do devir) e do desejo (ou, nas palavras dela, da paixão, da obsessão). Ambos pensamos no gesto performático instrumental enquanto uma emanção vital do improvisador – “há risco, jubilação, morte e vida em cada som, cada gesto, cada impulso e... isto é uma celebração da vida, uma criação, um hino à liberdade” – diz ela (LÉANDRE, 2011, p. 115). Esse tipo de prática (a improvisação livre clássica) é basicamente instrumental (geralmente coletiva, mas também, eventualmente, solista), na medida em que se apoia em uma ligação forte com um instrumento (em geral acústico e, posteriormente, ampliado com “próteses”, extensões de tipos variados, por vezes digitais, como é o meu caso – pedaleiras e *patches* em Pure Data).

Para nós, a relação com o instrumento durante a performance caracteriza a própria poética do improvisador. É nessa relação (no gesto instrumental) que se atinge a profundidade do som e que se busca a ideia de expansão da técnica através do experimentalismo, da ampliação da escuta e das ideias de música e da intensificação da presença. É também nessa relação que se procura substituir o paradigma da nota e as submissões aos idiomas (embora com eles se dialogue) pelo paradigma do som, e que se propõe um mergulho experimental, intensificado no fluxo sonoro. Não abrimos mão de um certo rigor técnico na medida em que pensamos no gesto intenso, verdadeiro e necessário (o aqui e agora relacionado com cada performance singular). Mesmo que esse rigor se relacione de forma ambígua com as técnicas tradicionais. Relacionamos a composição e a improvisação como duas formas de criação musical que

¹⁸ A base de conhecimento (*knowledge base*) necessária para a prática da improvisação, de acordo com Jeff Pressing, inclui “materiais, trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicos e esquemas que são construídos em uma ‘memória de longo prazo’ do intérprete individual”. (PRESSING, 1984, p. 53)

compartilham muitas preocupações: consistência do material e do fluxo sonoro, consciência da forma (camadas – verticalidades, articulação – partes). No sentido pedagógico, damos importância à formação dos performers através da ampliação do repertório e aprofundamento da técnica (mesmo que seja num instrumento inventado). Pensamos o fluxo sonoro em termos de continuidade, transformação e contrastes, e o performer enquanto meio ou rosto que pode passar por processos de desrostificação durante a performance. Para nós, é no performer que se encontra a vontade de potência que alavanca os processos criativos. É em sua memória que se armazenam os repertórios, as ideias de música, os materiais sonoros e as suas formas de articulação (*knowledge base*). É ele que, interagindo com os outros músicos, com seu instrumento e com os materiais sonoros em movimento, agencia o devir da performance, promovendo, num presente intensificado, as atualizações do passado imediato daquela performance específica (*referent*)¹⁹ em direção a um futuro sempre imprevisível. Para nós, num certo sentido, a performance é sempre uma repetição do diferente. Tanto Joëlle quanto eu temos essa formação híbrida (tradicional, popular, jazz, contemporânea etc.) que nos coloca nessa situação de relacionar a improvisação com a nossa formação diversificada.

Sobre as ideias de música e as comunidades de performance

Um grupo que improvisa ou que utiliza a improvisação em suas práticas artísticas compartilha ideias e/ou imagens sobre música. Esse conjunto de ideias e imagens é o que unifica, dá coerência e possibilita esse tipo de prática colaborativa. Trata-se de imagens e ideias de música ligadas à sua função social, cultural, emocional, aos seus materiais e procedimentos, às suas relações com o delineamento e organização do tempo. As ideias de música também têm a ver com o conhecimento que o performer tem do repertório. Quanto mais amplo é esse conhecimento, mais ele consegue enxergar o que há de singular em cada repertório. E também consegue distinguir o que é comum, atingindo, eventualmente, a ideia de molecularidade. É preciso localizar esses grupos sociais e sua música em seus territórios específicos. A prática musical desses grupos, no que diz respeito aos materiais e procedimentos, é manifestação de uma forma de ser/pensar/estar no mundo. Em termos deleuzianos: são ritornelos de territorialização que manifestam vontade de potência.

¹⁹ O referente (*referent*), de acordo com Jeff Pressing (1984, p. 52), é o que “orienta e auxilia a produção de material musical” ao longo de uma sessão particular. Pode servir a esse propósito em performances solo, bem como em coletivas, caso em que é partilhada por todos os participantes da sessão.

É importante também analisar a mediação social: como os espaços-sônicos engendram políticas que se desdobram a partir das categorias de e dos limites entre público e privado – coletivo e individual? É preciso verificar a importância da relação com o contexto – pensado de forma ampla enquanto contexto social, histórico ou mesmo local – do ambiente restrito performance. Segundo Georgina Born, um ambiente de improvisação como o da Orquestra Errante²⁰ se configura como uma espécie de microssocialidade de performance, que é onde ocorrem “agenciamentos de novos públicos musicais, com a cristalização, via afetos musicais, de coalizões de identidades sociais inovativas” (BORN, 2013, p. 35). Com relação a esses aspectos, é possível pensar na capacidade da música de engendrar identificação emocional (musical, cultural e social) entre seus performers e ouvintes. Estes são “os afetados” que se constituem enquanto comunidades musicalmente imaginadas que compartilham ideias de músicas através de alianças afetivas. Essas comunidades podem tanto se constituir enquanto unidades sociais homogêneas (que tendem a eliminar as diferenças) como se estabelecer enquanto comunidades de diferenças (heterogeneidades).

Mais à frente, no mesmo livro, Born (2013, p. 36) relata que, numa região da África, o que havia antes da colonização era “uma massa profundamente heterogênea unida e dividida por religião, ocupação, linguagem... e por filosofias de diferenças humanas irreduzíveis”. Aqui é possível também fazer uma analogia com a dinâmica interativa da Orquestra Errante, que acolhe as diferenças num ambiente de multiplicidades. Born se dedica a descrever os tipos de público animados pelas socioespacialidades da performance e afirma que há “um público íntimo que envolve uma separação do mundo para engendrar, ou uma integração, ou uma transformação das identidades sociais dos participantes” (BORN, 2013, p. 38). A esse respeito, no mesmo livro (p. 41), pode-se ler uma citação de Tia DeNora:

²⁰ A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e que se dedica à prática da livre improvisação. A orquestra – que foi fundada por mim em 2009 – é composta por músicos oriundos dos mais diversos meios e com variadas formações musicais. A prática criativa coletiva e experimental da OE é baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som pode ser usado em uma performance musical criativa. Assim, a Orquestra Errante desenvolve suas atividades a partir de uma prática democrática, não hierarquizada e voltada radicalmente para a ideia de experimentação e criação musical em tempo real. Por isso, o grupo não se dedica à reprodução de repertório pré-existente. Cada performance é única e singular e não se almeja a criação de obras. O processo é o que importa. Na OE, todos são performers-criadores, e os únicos pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A formação instrumental da orquestra inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.).

A Música, tecida nos ritmos da vida, se torna um dispositivo de ordenação... um meio de criar, incentivar, sustentar e transformar estados autoconceituais subjetivos e cognitivos incorporados... serve para modular e estruturar os parâmetros do agenciamento estético – sentimento, motivação e desejo.

Assim é que é possível pensar na música (especificamente por meio da prática da improvisação) enquanto agente voluntário ou involuntário de transformação da subjetividade. Trata-se da capacidade da música de forjar conexões através da membrana permeável entre o indivíduo e a coletividade. Restaria investigar qual seria a disposição psicológica e social que sustenta os estados de concentração e inteireza necessários para a prática da improvisação livre.

O empoderamento do performer

Um outro aspecto relevante, já mencionado implicitamente, e que está presente de modo específico em cada uma das diversificadas formas de improvisação livre, é a questão do empoderamento dos performers. O improvisador é um performer-criador²¹ num contexto em que ocorre a eliminação (total ou parcial) das hierarquias e das fronteiras entre compositor e intérprete. E, nesse caso, a palavra “intérprete” deixa de ser adequada. Além disso, o performer, em muitos dos casos mencionados, assume o papel de luthier, construindo e/ou modificando seus instrumentos. Assim é que a atuação do improvisador passa a integrar, em muitos casos, a configuração de um ambiente, a preparação de um dispositivo instrumental (instrumento acústico, digital, “próteses instrumentais”²² etc.) e a criação e a performance em tempo real (estas duas últimas integradas num momento singular). Em alguns desses contextos o performer atua como uma espécie de “piloto” de um dispositivo complexo.

Uma das forças fundamentais relacionadas à ideia de empoderamento presente nesse tipo de agenciamento é o desejo. A partir dele, o performer-criador assume

²¹ Em minha tese de doutorado esboço o conceito de intérprete-criador que, posteriormente (e devidamente ampliado), será o fundamento para esta ideia de performer-criador: “A figura do intérprete/criador ou intérprete/compositor merece uma definição mais precisa. Aqui ele é este personagem (responsável por um agenciamento) que almeja a expressão pessoal (a criação, a composição) a partir de uma prática instrumental. Ele se compraz e pensa musicalmente através de jogos instrumentais. A criação se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo”. (COSTA, 2003, p. 83)

²² Penso na preparação dos instrumentos através da incorporação de objetos que modifiquem a sonoridade e a técnica instrumental, tais como surdinas, arcos, borrachas, pregos, parafusos (como nas Sonatas e Interlúdios para piano de John Cage), bolas de gude, papel, folhas de alumínio etc.

uma atitude vitalista. Com relação a esse aspecto, cito um trecho da minha tese de doutorado:

Pode-se perceber [...] dada a natureza dinâmica do plano (da improvisação), o quanto ele depende de um agenciamento do desejo e em que medida o desejo é a condição necessária e quase suficiente para a prática da livre improvisação, uma vez que esta é um fazer, uma ação contínua. O desejo é o que move o processo e chega a se confundir com ele. É a partir do desejo que se fará a construção do ambiente da livre improvisação. É ele que torna possível a conexão de componentes e linhas disparatadas e independentes (as biografias musicais de cada participante, por exemplo). É ele que torna possível a produção. (COSTA, 2003, p. 71)

Porém, é importante enfatizar que esse tipo de atitude não surge do nada e é condicionada por contextos específicos, alicerçando-se em ideias de música que surgem em um ambiente histórico e social que incorpora várias mudanças nas ideias vigentes de música. A esse respeito, vale mencionar o texto de Georgina Born em que ela discute, sob o ponto de vista da valoração, da institucionalização e da legitimação, o forte crescimento dos cursos de Música e Tecnologia na Grã-Bretanha nos últimos quinze anos:

[...] processos histórico culturais, sinergicamente alimentam transformações, tanto no cânone musical quanto na separação institucionalizada entre “alta” e “baixa” cultura na música. Isso ocorre como consequência dos currículos e, especificamente da ruptura modernizante com a base historicista dos cursos de música tradicional [...]o saxofonista Evan Parker, é um exemplo: sendo em décadas anteriores, uma figura de destaque na cena internacional alternativa, nos últimos anos Parker tem sido assimilado e estudado através de uma série festivais ligados a importantes universidades de música tradicional. Apesar da cena da improvisação livre ser identificada historicamente com uma ideologia que rejeita a ontologia da obra na música ocidental e que rompe com modos canônicos vigentes de valorização e legitimação, é evidente que o virtuosismo impressionante de Parker como um performer torna possível que ele seja equiparado com os principais compositores e assim reconhecido dentro discursos arte da música existentes ocidentais de valor. (BORN; DEVILLE, 2015, p. 160-163)

Nessa citação, que relata uma situação específica da Inglaterra, é possível perceber algumas analogias com a situação em nosso país. É evidente que, a partir de vários fatores, tem havido um questionamento de muitos paradigmas da música tradicional no Brasil. Em primeiro lugar, é preciso apontar o papel político fundamental exercido pelas novas abordagens propostas por uma educação

musical construtivista que, apoiada num paradigma da arte enquanto invenção e pensando a atividade musical enquanto agenciamento criativo singular, questiona a educação musical tradicional (que se limita a transmitir conceitos, conteúdos e regras) e também as fronteiras entre a música popular e a música erudita, entre a chamada “alta cultura e baixa cultura” e entre a figura do compositor e do intérprete. Nesse tipo de abordagem, a prática criativa é o fundamento. Vale mencionar alguns trechos da tese de doutorado da professora e pesquisadora Maria Teresa Alencar de Brito (2007, p. 259):

Fazemos música com crianças cotidianamente há muito tempo e da postura tradicional do ensinar, passamos a estar junto, buscando escutar, jogar, construir..., atualizando um modo menor de pensar/fazer música no território da educação. Modo menor que singularize objetivos, procedimentos e organizações curriculares, que redimensiona concepções de música e de educação e que, especialmente, prioriza as singularidades: do fazer musical em si mesmo e de quem as atualiza. Modo menor que cria e desfaz lugares, que caminha ao caminhar e que com a música se reporta para o mundo. Modo que instaura uma educação musical do pensamento, em oposição àquela que visa à inteligência: limitada à transmissão de conceitos e informações; preocupada em treinar o desenvolvimento de competências técnicas; ensinando a repetir o igual; padronizando, desconfigurando, guiando-se pelo tempo relógio que comanda e determina percursos e atividades.

Outro aspecto relacionado à situação descrita acima por Born é o fato de que, em alguns ambientes dedicados à prática de improvisação livre, assim como nos cursos de música e tecnologia na Inglaterra, os performers-criadores não têm (e não necessitam ter) formação musical tradicional, isto é, não conhecem a teoria, as técnicas, a história e repertório da música erudita europeia ocidental, que segue sendo o principal paradigma dos cursos de música tradicional, em que pesem algumas mudanças pontuais ou estruturais que têm sido introduzidas em algumas escolas e universidades supostamente mais inovadoras no Brasil e no resto do mundo ocidental. Em alguns dos exemplos mencionados, há performers atuantes que não têm nenhuma formação musical tradicional. Na Orquestra Errante, por exemplo, há casos de alguns integrantes provenientes de outras áreas de atuação, como, por exemplo, das artes visuais e da psicologia.

Considerações finais

Nesse cenário de mudança de paradigmas e de quebra de hierarquias, é possível perceber um significativo processo de empoderamento de minorias

que passam a exercer atividades criativas antes reservadas a músicos especialistas, e mesmo os músicos especialistas passam a atuar de forma mais livre e criativa. Um tipo de criação musical desprestigiada e informal se torna acessível para os não iniciados e, ao mesmo tempo, surge um tipo de artista criativo e versátil que incorpora, em sua atuação, vários tipos de atividade. A improvisação livre é uma das linhas de força que possibilitam e impulsionam esse processo. Trata-se, portanto, muito mais de investigar o que pode a improvisação livre pensada como um sistema de ação do que o que ela significa. Ao mesmo tempo, importa percebê-la como mais um resultado de um agenciamento complexo (social, econômico, científico e ideológico) onde ela está incluída.

Referências

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its Nature and Practice in Music**. Ashborune: Da Capo Press, 1993.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. Music, Technology, Gender and Class: Digitization, Educational and Social Change in **Britain in Twentieth Century Music**, 12-2, Cambridge University Press, 2015.

BORN, Georgina. **Music, Sound and Space: Transformations on Public and Private Experience**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação**. 2007. 297f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 2003. 176f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. **Música Hodie**, Goiânia, v. 15, p. 119-131, 2015.

_____. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.

_____. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1997.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. **Michel Foucault**: uma nova imaginação política. Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

FRITH, S. Music and Identity. In: HAL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). **Questions of Cultural Identity**. London: SAGE Publications, 1996.

GELL, Alfred. **Art and Agency**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

HEBLE, A. **Landing on the Wrong Note**: Jazz Dissonance and Critical Practice. London: Rotledge, 2000.

LÉANDRE, Joëlle. **Conversations with Franck Médioni**. Israel: Kadima Collective, 2011.

MERÇON, Juliana. Foucault, Agambem, Deleuze: relações entre vida e política. **Trilhas Filosóficas**, ano III, n. 2, jul./dez. 2010.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, W. Ray; CHAPMAN Anthony J. (Ed.). **Cognitive Processes in the Perception of Art**. Amsterdam: Elsevier, 1984.

VALVERDE, Rodrigo R. H. F. Sobre espaço público e heterotopia. **Geosul**, Florianópolis, v. 24, n. 48, p. 7-26, jul./dez. 2009.

VANDRESSEN, Daniel Salésio. Disponível em: <<https://aufklarungsofia.wordpress.com/2011/06/17/o-conceito-de-heterotopia-em-foucault/>>. Acesso em: 7 jul. 2017.