

## Perspectivas para o desenvolvimento da interação na livre improvisação musical

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Miguel D. Antar*

*Universidade de São Paulo, NuSom Núcleo de Pesquisas em Sonologia*

*Agência de fomento: FAPESP*

*miguel.antar@usp.br*

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas das discussões e estratégias que estão sendo desenvolvidas na nossa pesquisa de mestrado. Nosso estudo visa a interação musical num contexto de improvisação contemporânea, observando comportamentos performáticos que se fundamentam na liberdade do ato e no pressuposto de criação colaborativa. O recorte apresentado neste trabalho aciona perspectivas amplas a respeito de risco e liberdade na improvisação. Assim, refletimos sobre o risco inerente à improvisação musical e, na sequência, apresentamos um dos exercícios implementados no grupo laboratório vinculado à nossa pesquisa, que alimentam nossa discussão.

**Palavras-chave:** improvisação; música; interação; clown; performance.

#### **Prospects for the development of interaction in free musical improvisation**

**Abstract:** This article presents some of the discussions and strategies that are being developed in our master's research. Our study aims to musical interaction in a contemporary improvisation context, watching performers behaviors that are based on the act of freedom and of collaborative creation assumption. The outline presented in this work triggers broad perspectives on risk and freedom in improvisation. Thus, we reflect on the risk inherent in musical improvisation and, following, we present one of the exercises implemented in the group laboratory linked to our research, which feed our discussion.

**Keywords:** improvisation; music; interaction; clown; performance.

#### **Introdução**

O campo da Sonologia abraça estudos que assumem a ideia de pesquisa e criação artística dentro de um mesmo contorno, na qual a “prática se desenvolve dentro de um quadro conceitual de apoio, mas reciprocamente provê dados de volta para a matriz de pensamento sobre a pesquisa artística, enriquecendo e alimentando o debate filosófico” (COESSENS apud IAZZETTA, 2014, p.4).

Dessa perspectiva, estudamos comportamentos musicais ativados durante seções de improvisação coletiva, procurando refletir sobre a interação entre os participantes. Como parte do projeto de pesquisa, participamos de um grupo laboratório<sup>1</sup> que trabalha com experimentações práticas e discussões teóricas sobre a improvisação contemporânea. A cada encontro, os participantes têm a possibilidade de desenvolver propostas que dialogam com as suas respectivas pesquisas sobre improvisação. Elas são exploradas pelo grupo, que trata de desenvolver a proposta, e inclui também conversas logo após o jogo, com vistas a discuti-lo e problematizá-lo.

A investigação teórica abarca o estudo das referências bibliográficas sobre lógica clownesca e improvisação livre. Além de uma bibliografia complementar sobre os conceitos de performance, risco, liberdade e improvisação nas artes. Neste artigo, lançamos luz em especial às possibilidades e perspectivas para a interação musical que se observam nas conexões possíveis entre os processos recorrentes na improvisação livre e na atividade clownesca. Entendemos que essa aproximação permite refletir sobre a postura de ação conveniente nos contextos de aparente entropia<sup>2</sup> e comunicação, além de contribuir para a discussão a respeito da performance sonora resultante da prática da improvisação contemporânea.

### **O risco na improvisação**

Em música, de modo geral, a improvisação entre duas ou mais pessoas se configura como uma comunicação sonora, tendo como suporte determinadas convenções que variam de acordo com a cultura musical e o período histórico. Um dos fatores envolvidos na improvisação é o risco presente nesse ato. Falleiros (2012) indica que o termo risco estava primeiramente relacionado a um referencial de espaço, representando uma “ousadia em relação a mundos inexplorados e águas não conhecidas pela sociedade medieval do ocidente” (FALLEIROS, 2012, p.117). Com os anos, o conceito ganhou um sentido temporal, sendo apresentado como um campo a ser conquistado nas sociedades modernas. “Ainda assim, o conceito de risco está intimamente relacionado com o avançar sobre um futuro incerto e se desprender do passado” (FALLEIROS, 2012, p.117).

Sendo a improvisação uma produção no momento presente, o fator tempo é especialmente relevante e o risco inerente constitui umas de suas principais características. O performer tem a liberdade de “deixar vagar a imaginação criadora para inventar frases musicais capazes de exprimir um estilo e uma personalidade” (FRANCIS, 1987, p.275) e as escolhas que ele realiza resultam do embate entre o campo de desejos e afetos, e do campo de possibilidades que a plataforma de improvisação oferece.

Mas o risco não está só nas escolhas dos materiais que o improvisador utiliza. Também existe risco no desempenho das habilidades pessoais com os respectivos instrumentos. O domínio do instrumento como extensão do corpo é consequência de anos de estudos e dedicação. No seu processo de formação, o músico adquire as habilidades necessárias e, em certo sentido, “conquista” caminhos pelos quais ele aprende a transitar de forma fluente. As escalas, os *arpeggios*, as posições e digitações se transpõem em memória física. No ato de

improvisar, o performer assume riscos em relação ao que o corpo consegue fazer na sua relação com o instrumento.

Por outro lado, existe também um fator externo que impacta o improvisador. Dependendo do território em que se dá a improvisação, o conjunto de expectativas advindas do contexto, em confronto com os agenciamentos concretos do performer, em certa medida podem indicar o quanto ele é fluente ou não dentro dos parâmetros que o território propõe. Como indica Siqueira, “em várias culturas, a habilidade do músico é medida pela capacidade de improvisar” (SIQUEIRA, 2011, p.75). Capacidade que se observa em comparação com determinadas expectativas de gênero.

Nesse contexto, o risco está relacionado com as “variações e desvios” que o performer escolhe no momento de improvisar. Ele pode se manter dentro das convenções ou não, pode atentar à estrutura harmônica e fugir da pulsação ou vice-versa. De modo específico, a prática da improvisação livre<sup>3</sup> pode ser entendida como uma ação intencional de libertação das convenções tradicionais da música. Entretanto, espera-se uma postura autoreflexiva por parte de cada performer no intuito de construir um fluxo sonoro consistente, de maneira colaborativa. Contudo, isso contém uma projeção idealista de interação. A ambiguidade do conceito de liberdade, inerente ao processo, contribui para o surgimento de visões anárquicas que podem se apresentar como rejeição, carência de referenciais ou na possibilidade de concatenar qualquer evento sonoro com outro.

Falleiros (2012) aponta, durante diversas sessões de improvisação, que o entendimento de “quebrar as regras” muitas vezes aciona manifestações agressivas em detrimento de ações recíprocas. “Falta de escuta, ruídos, tocar fora da técnica propositalmente e sem finalidade para além da agressão por si (...) Isto também se passava nas formas de interação, em que parecia mais importante aparentar agressividade e caos do que estabelecer uma articulação, escuta e atenção” (FALLEIROS, 2012, p.27).

Por outro lado, dado que essa prática credita o desenrolar da performance tão somente às relações entre os músicos no momento presente, “cada performance é, por sua natureza, um acontecimento artístico único que não procede a outra interpretação: os improvisadores contemporâneos recuperaram paradoxalmente a aura perdida de Benjamin” (FALLEIROS, 2012, p.59)

Estudando as estratégias utilizadas na construção de performances, pretendemos discutir sobre a estruturação inerente ao processo, considerando a tensão entre o caráter utópico da prática e os agenciamentos concretos em relação à proposta performática.

### **Das dinâmicas de interação**

No contexto musical em que a criação é realizada de forma definitiva em tempo presente, o performer precisa exercitar um alto grau de reflexo, intuição e resposta musical num raciocínio que deve ser imediato. Esse estado de atenção e sensibilidade ampliada, que se projeta em ações improvisadas, observa-se também nas artes cênicas, na lógica clownesca.

Uma das aproximações possíveis se configura na perspectiva de que as duas práticas se apoiam na improvisação e na insegurança, ao mesmo tempo em que almejam comunicação no contexto de um ambiente entrópico. Nas duas práticas, os participantes não se apoiam numa estrutura fixa que garanta a organicidade (causa-efeito, coerência linear) das ações. A interação envolve uma relação entre os corpos e o espaço que se apoia integralmente na presença dos performers e na materialidade das ações que produzem.

O clown baseia sua performance na espontaneidade e na improvisação. Ele não se preocupa em representar um personagem ou cumprir estritamente com um roteiro. Seu foco está na interação em tempo real e no riso provocado na plateia, o que ocorre, de modo geral, por meio do questionamento dos hábitos e os lugares comuns da linguagem. Wuo (2009) citando Larrosa, nos lembra que o clown “isola e distancia a convencionalidade da linguagem elevada, simplesmente não a entendendo, ou entendendo ao contrário, mas provocando sempre distância entre a linguagem e a situação comunicativa” (LARROSA apud WUO, 2009, p.57).

De modo paralelo, podemos destacar que os pressupostos da livre improvisação rejeitam o sistema tonal como filtro de organização das alturas. A intenção<sup>4</sup> de escuta é dirigida aos atributos do som em si. Os músicos atravessam para além dos termos ou limites desse sistema, deslocando a atenção da nota para o som. Ao mesmo tempo, a linguagem musical é recriada ou posta ao avesso, pois a irrelevância dos filtros reguladores distancia a situação comunicativa dos seus caminhos conhecidos, despoja o músico de qualquer garantia e o expõe a possibilidade do fracasso.

Assumidos os riscos, o performer tem a possibilidade de “escolher livremente dentre todas as possibilidades do momento, sem medo de errar” (HALL, 2009, p.8 – tradução nossa<sup>5</sup>). Isso porque, em tese, não existe o “certo” ou “errado” na combinação de sons na livre improvisação, justamente por ela abrir mão de qualquer marco normativo.

Nosso intuito de identificar traços em comum entre a improvisação contemporânea e a atividade clownesca tem como foco do estudo o levantamento de estratégias de interação que

podem ser aplicadas e exploradas em grupos de improvisação coletiva. Pensamos que, trabalhando parâmetros específicos, os performers podem aguçar a sensibilidade para com o coletivo, em busca de coesão e, em certa medida, de organicidade do discurso sonoro, em propostas sem roteiro específico, paradoxalmente, não-orgânicas.

Um dos desdobramentos dessa pesquisa sobre as estratégias de clown para o exercício da livre improvisação se deu na proposta de uma variação do exercício de duos e trios que o grupo laboratório vinha realizando. A ideia vem de um exercício clownesco chamado “Ficar no problema”. Nele, o aspirante a clown se depara com um “problema” e, em vez de fugir dele, o encara como oportunidade de exploração e criação. Não se trata de um problema complexo ou complicado, pois o clown pode tomar coisas do cotidiano e tratá-las como quem não as conhece ou entende. Como exemplo de um trabalho nesse enfoque, apresentamos ao grupo a performance registrada em vídeo de um clown que busca se sentar numa cadeira ao mesmo tempo em que sustenta um bolo na mão.

Uma atividade simples, como sentar-se numa cadeira, pode ser muito mais demorada, complicada, inusitada e engraçada para o clown do que seria para uma pessoa comum. No caso exemplificado, o performer demora quase 5 minutos até resolver o conflito. O clown não faz grandes acrobacias com a cadeira, ao contrário, o que ele faz é enroscar-se e desenroscar-se como se ela fosse uma complexa teia de aranha. Mas é uma simples cadeira.

No contexto em que o clown opera, as referências usuais não precisam ser seguidas à risca, elas podem ser burladas, pervertidas ou simplesmente negadas. Como os objetos (os materiais) nem sempre são utilizados pelos clowns como o são no seu uso comum, a experiência não está engessada nem a conceitos determinados nem a julgamentos de valor. Nesse sentido, Dorneles (2003, p.53) diz que “o clown, a princípio, 'finge' não conhecer o sentido das coisas e isso permite com que ele se aproxime delas sem pressupostos sobre o que pode ou não sair daquela relação (...), ele opera com experimentações que o remetem aos primeiros contatos da criança com o mundo, sensório-motores”. Operação que se assemelha com a intenção de escuta que enfatiza o som por si, como acontece na livre improvisação.

### **O problema como oportunidade de interação**

O jogo de sentar-se na cadeira, consiste em desenvolver possibilidades para uma ação simples, extraindo dela todo seu potencial. Não se trata de um problema sofisticado. Trata-se do descobrimento de desdobramentos inesperados que postergam a solução definitiva,

"esticando" o processo criativo. Nesse sentido, o exercício trabalha a questão da insistência focando num mesmo material, e trabalha também a simplicidade, pois parte de um movimento mínimo e tenta se manter nele.

Após assistir o vídeo e ter um momento de conversa para explicar o foco da proposta, dois foram escolhidos levando em consideração os instrumentos e os traços particulares<sup>6</sup> dos performers. O recorte comentado a continuação se refere ao duo de trombone e saxofone.

A proposta sugerida ao duo foca no trabalho com o mínimo movimento de si e no máximo de atenção para com o outro. Assim, foi sugerido como problema o mote “quase consonâncias - quase fugitivas”. O escopo da proposta é fomentar uma atenção voltada para a frequência (a altura) do som que o outro performer está realizando, porém, de outro ângulo. Ao mesmo tempo em que o performer de improvisação livre atenta para o som e não para a nota, na prática, questões ligadas a reconhecimento de alturas aparecem frequentemente, pois muitos sons também tem altura. O reconhecimento delas é um processo natural e advém da musicalidade adquirida com os anos de treinamento. O performer utiliza sua musicalidade, resultado da sua biografia musical, para gerar um discurso sonoro valendo-se do material bruto, o som.

Em performances anteriores observamos a tendência, cada vez maior, de vozes em uníssono nos instrumentos de sopro. O reconhecimento de altura nos sons, curiosamente fomentou as mesmas ações nos mesmos performers, em encontros diferentes. Assim, após algumas semanas passamos a perceber a propensão de grandes momentos de uníssono nos sopros. Ações previsíveis. A ideia, então, foi utilizar essa constante e sabotá-la por meio de um trabalho de restrição. Para isso, junto com esse mote foram indicados como limites: trabalhar partindo de sons multifônicos, evitar notas “bonitinhas” - no sentido de notas com todo seu teor acústico e espectro harmônico, notas que são *naturais* para o músico treinado –, evitar notas de longa duração e procurar consonâncias de qualquer ordem, ao mesmo tempo em que, reconhecendo-as, se foge delas.

Nas primeiras tentativas, o duo teve dificuldades em realizar a proposta. Apareceram momentos dispersos em que o uso de materiais “prontos”<sup>7</sup>, desviou o fluxo sonoro da proposta inicial. Mas, insistindo no exercício, as performances foram paulatinamente realizadas de modo mais próximo da proposta inicial. O resultado sonoro, nesses casos, percebe-se como sensação de texturas em micromovimento. Em contrapartida, nas primeiras versões, as vozes pareciam escapar por caminhos separados, com ênfase no pensamento “fugitivo”.

Ainda que o resultado sonoro seja interessante, os momentos de dispersão indicam uma diminuição das ações recíprocas, ou seja, a interação era minimizada por conta das permutações no material. A repetição do exercício, por alguns encontros, propiciou uma melhor compreensão do mesmo, promovendo um trabalho sobre microcontrapontos nos sopros, evitando que os enunciados se estanquem em uníssono ou se afastem em permutações excludentes.

Estes exercícios continuam sendo explorados nos encontros. Projetamos outras propostas a fim de alimentar nossa discussão a respeito dos momentos de interação e suas flutuações, entre os participantes. Acrescentamos a isso a ideia de coerência construtiva para uma sessão coletiva de improvisação, algo que seria próximo ao que se observa na atividade do clown como brecha para o novo e o inesperado. Nela, se faz necessário um estado de prontidão e atenção que envolve o performer com o outro de tal maneira que os afetos são recíprocos e a comunicação encontra um novo caminho, sem perder seu caráter entrópico. Uma ideia de liberdade condicionada.

## Referências

- CAMPESATO, Lílian. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Perspectiva, São Paulo, 2011.
- COSTA, Rogerio. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. *Artefilosofia* (UFOP), v. 15, p. 34-45, Ouro Preto, MG, 2014.
- DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pósmodernidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2003.
- FALLEIROS, Manuel. *Palavras sem discurso: Estratégias criativas na Livre Improvisação*. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FRANCIS, André. *Jazz*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1987.
- HALL, Tom. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Bee Boy Press: USA, 2009.
- IAZZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. In: *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Unesp, p. 1-9. São Paulo, 2014.

SIQUEIRA, André R. *Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura*. Editora da Universidade Estadual de Londrina, Londrina – PR, 2011.

VILLAVICENCIO, Cesar; IAZZETTA, Fernando; COSTA, Rogério. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. *Sonic Ideas - Ideas Sonicas*, v. 5, p. 49-54, São Paulo, 2013.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do Clown. Revista *Integração*. São Paulo, Ano XV, No. 56, p.57-62, Jan/Fev/Mar. 2009.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2005.

---

<sup>1</sup> Trata-se da Orquestra Errante, um grupo experimental de improvisação musical ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sendo a principal referência para experimentação prática da presente pesquisa. Fundada e coordenada pelo Prof. Dr. Rogério Costa, a orquestra é composta por músicos oriundos dos cursos de graduação, pós-graduação, pós-doutorado e professores da USP.

<sup>2</sup> “Entropia é a medida de desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e também a maiores graus de liberdade na criação” (COHEN, 2013, p.39).

<sup>3</sup> A liberdade a qual nos referimos aqui, pode ser entendida como irrelevância de um marco normativo enquanto estrutura. Derek Bailey indica que a *free improvisation* se configura nos anos 60 como resultado de um movimento de radicalização do uso do material musical por parte de grupos de *free jazz*. A questão técnica do “free” representa o fim do trabalho de descrever melodicamente as progressões harmônicas do *bebop*. Em paralelo com o desenvolvimento musical, revela-se como postura social por parte de músicos afrodescendentes, na luta pelo Movimento de Direito Cívico. A liberdade na improvisação contemporânea não significa (ou não deveria significar) um descomprometimento em relação à criação colaborativa ou uma visão de liberdade que exclui o outro, pois seus pressupostos indicam uma dinâmica social em relação a elaboração do fluxo sonoro. “No ambiente complexo dessa prática, há uma ética inerente que deriva do compromisso de fazer música de forma colaborativa” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.3).

<sup>4</sup> Pesquisas sugerem essa intenção como uma ferramenta para lidar com os materiais sonoros no contexto da improvisação livre. Uma intenção de escuta “que se sobreponha aos condicionamentos idiomáticos” fomentando o “uso dos sons pensados simplesmente com sons” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.8). Nesse sentido, partindo da perspectiva de Pierre Schaeffer, fala-se da ideia de escuta reduzida: “aquela em que se esquece a significação e isola-se o fenômeno sonoro (...) retirada a significação atribuída ao elemento sonoro, permanece somente a matéria” (ZUBEN, 2005, p.20). Lilian Campesato (2012) indica que “a passagem da ideia de nota para a ideia de som provoca um deslocamento de um campo abstrato para o concreto. Se a nota depende de sua atualização acústica, quer dizer, se ela precisa ser tocada para ser concretizar, o som se estabelece antes como fenômeno acústico e perceptível para então criar implicações abstratas. Parece que esse jogo ajudou a configurar, pelo menos em parte, a maneira como as diversas manifestações musicais se organizaram” (CAMPESATO, 2012, p.15). Nesse sentido, Costa (2014) diz que na improvisação livre, “a construção e a manipulação do som é decorrente de atos instrumentais intencionais, empíricos e, em geral interativos. Nela, a sensação de imersão sonora é simultânea à sensação de produção sonora” (COSTA, 2014, p.3).

<sup>5</sup> No original: “We can freely choose from all the possibilities of the moment without fear of being wrong or making a mistake” (HALL, 2009, p.8).

<sup>6</sup> Como participamos há vários anos dos encontros da Orquestra Errante, com o tempo fomos percebendo características estilísticas de cada membro do grupo. cremos que mesmo num ambiente de aparente caos, onde os materiais são os mais diversos e disparatados, a rotina de ensaios fomenta o surgimento de pequenas constantes e, em certa medida, clichês, nas enunciações dos indivíduos. Como parte do nosso projeto de pesquisa, também pretendemos uma discussão sobre essa configuração de constantes a qual, a nosso ver, gera a configuração de situações previsíveis. A rotina do grupo fomenta a configuração de um idioma próprio no contexto de uma improvisação não idiomática? Um paradoxo.

<sup>7</sup> Uma ação “pronta” pode ser o uso de escalas ascendentes e descendentes. Nelas o performer apoia-se num “modelo guia” que simplesmente é aplicado e não necessariamente se realiza por meio de um “mergulho no som” - parafraseando Scelsi. No exemplo citado, ouvimos o uso de escalas no início. Seguidamente, quando um som se destaca dentre os outros, e, se ele for sustentado por mais tempo, o outro performer consegue “encontrar” o mesmo som, e imitá-lo, formando assim um uníssono.