



Da ruptura com a tradição à tradição improvisada.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Itamar Dantas
Itaú Cultural SP
itamardo@gmail.com

Miguel D. Antar
Universidade de São Paulo, NuSom Núcleo de Pesquisas em Sonologia
Agência de fomento: FAPESP
miguel.antar@usp.br

Resumo: Neste artigo são abordadas questões referentes à interação entre os performers no contexto da música experimental e improvisada. Em primeiro lugar, realizamos uma descrição histórica do contexto de música experimental e o surgimento da livre improvisação musical, mencionando algumas estratégias utilizadas na interação em tempo real por parte de grupos de improvisadores. Essas considerações subsidiam a segunda parte deste artigo no qual, de maneira a exemplificar uma interação, tratamos do concerto *Tradição Improvisada*, realizado pelos músicos Nelson da Rabeca, Thomas Rohrer, Panda Gianfratti e Celio Barros.

Palavras-chave: improvisação, tradição, música experimental, processos de criação.

Break with tradition and improvised tradition

Abstract: This paper discussed issues relating to interaction between the performers in the context of experimental and improvised music. First, we conducted a historical description of the experimental music context and the emergence of free musical improvisation, mentioning some strategies used in real-time interaction by improvisers groups. These considerations subsidize the second part of this article in which, in order to illustrate an interaction, we treat the *Tradition Improvised* concert, performed by Nelson da Rabeca, Thomas Rohrer, Panda Gianfratti and Celio Barros.

Keywords: improvisation, tradition, experimental music, creation processes.

1. Sobre os antecedentes da improvisação livre

Os movimentos de vanguarda, ao procurar por uma arte trazida de volta à esfera do cotidiano, transformaram a categoria obra de arte, produzindo uma pluralidade de novas estéticas não mais ligadas à tradição. “Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso” (BÜRGER, 2012, p.118).

O dinamismo do movimento consequentemente conduz a estéticas muito diferentes. Barraud (2012) escreve sobre as diferentes linguagens¹ da música do século XX. Ao abordar questões sobre a música serial, a vanguarda e a música aleatória, o autor aponta para as mudanças realizadas no modo de construção da obra musical. A concepção arquitetônica da obra fixada e acabada, onde os seus momentos de constituição estão organicamente² relacionados, é abalada em troca de novos procedimentos.

Dentre as vertentes surgidas na música no decorrer do século XX, encontram-se trabalhos em que os compositores utilizam o timbre como o principal elemento de organização e estruturação de suas obras musicais. Essa mudança está associada a um novo plano de atenção, emergente de uma escuta nova, e vinculado à mudança na maneira como os sons passaram a ser concebidos enquanto material para a elaboração musical. O discurso musical gradualmente deixa de ancorar-se em elementos abstratos como notas, acordes, intervalos e formas consolidadas pela tradição. Lilian Campesato (2012) sugere que a alteração ocorre quando o discurso musical “passa a tomar o som não em suas possibilidades estruturais e hierarquizadas, mas fundamentalmente em suas qualidades acústicas perceptivas, enfatizando assim sua conexão entre os processos de composição e escuta” (CAMPESATO, 2012, p.14).

Nesse sentido, Zuben (2005) aponta que essas transformações vinham sendo sugeridas e propagadas desde o início do século XX. Um movimento gradual de valorização do timbre e do som dentro do próprio tonalismo. “Novas ideias, como a de considerar a inarmonia e o ruído como uma conquista, a utilização das máquinas e da eletricidade na composição, o abandono das formas clássico-românticas, a ampliação do âmbito sonoro por meio da divisão contínua do espectro frequencial e da eliminação do sistema temperado, foram sendo progressivamente adotadas pelos compositores da época” (ZUBEN, 2005, p.23). Quando a música passa a se sustentar nos atributos do som em si, nas suas qualidades acústicas perceptivas, o som é esvaziado de significado. Em outras palavras, quando o som está inserido enquanto nota, dentro de um idioma musical, ele adquire um valor significativo por sua função dentro do sistema que o articula. Quando esta relação signo-significado é irrelevante, ganha ênfase a percepção dos atributos do som por si. Nessa perspectiva, encontra-se a prática da livre improvisação musical.

2. A Improvisação Livre

Nela, os enunciados dos performers não passam necessariamente pelo filtro de algum sistema de organização das alturas pensadas enquanto notas. A intenção de escuta é dirigida aos atributos do som em si. Pesquisas sobre improvisação livre sugerem essa intenção como uma ferramenta para lidar com os materiais sonoros nessa plataforma. 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).

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).

No cenário da música contemporânea, a improvisação livre se apresenta como uma prática musical experimental, empírica e coletiva. A prática em grupo se baseia na reciprocidade dos eventos sonoros, por meio de uma postura autoreflexiva por parte de cada performer no intuito de “construir um processo criativo coletivo e consistente baseado nas múltiplas possibilidades de interação entre os músicos” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.2).

3. A improvisação nos territórios da música alagoana

No contexto brasileiro, contamos com uma pluralidade de manifestações que se utilizam de procedimentos relacionados à livre improvisação. Uma dessas propostas dialoga de forma aberta e direta com a música tradicional regional. É o caso do projeto *Tradição Improvisada*, onde atuam os músicos³ Thomas Rohrer, Panda Gianfratti e Celio Barros ao lado do Seu Nelson da Rabeca, conhecido músico alagoano representante da cultura popular regional.

A proposta do projeto *Tradição Improvisada* mistura os procedimentos oriundos da improvisação livre com a sonoridade da cultura musical nordestina. Esta proposta utiliza procedimentos originários da ruptura com a tradição musical europeia para dialogar com uma tradição musical alagoana. É como se fizesse o caminho de volta procurando retomar o diálogo com a tradição, porém, a comunicação se estabelece no contato com a cultura musical regional. A seguir, desenvolvemos uma análise da interação acionada nesta perspectiva contemporânea.

É notável como o tema da improvisação musical, em especial a livre improvisação, tem ganhado força no contexto brasileiro atual. Como indicam os

pesquisadores, “nos últimos anos, a improvisação livre passou a ser tratada como um tema para discussão cada vez mais presente nos meios acadêmicos e é atualmente considerada um importante campo de pesquisa” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.1). São realizados congressos e oficinas que discutem o tema, além das publicações acadêmicas resultantes desses estudos. Ademais, são cada vez mais frequentes os festivais e concertos que promovem manifestações performáticas que exploram esta prática.

Nos primeiros meses deste ano (2015) o grupo integrado pelos músicos Thomas Rohrer, Panda Gianfratti e Celio Barros realizou uma série de concertos junto com Seu Nelson da Rabeca. Os primeiros utilizam instrumentos variados como rabecas de diversos tamanhos, saxofones e percussão, enquanto Seu Nelson opera somente com a rabeca.

Nelson dos Santos, conhecido como Seu Nelson da Rabeca, é natural de Alagoas. Nascido em 1929, de origem humilde, trabalhou como cortador de cana até os 54 anos de idade, quando descobriu seu talento para a música. Foi então que Seu Nelson aprendeu de maneira autodidata a tocar a rabeca e a sanfona. Na década de 1970 iniciou seu percurso como construtor de rabecas também de forma autodidata, sendo, com o tempo, reconhecido pela originalidade e qualidade dos seus instrumentos. Além de construir e tocar seus instrumentos, Seu Nelson compõe pequenas peças musicais segundo os territórios da cultura musical regional, como são o baião, o xote e o forró pé-de-serra.

O projeto *Tradição Improvisada* mistura os procedimentos oriundos da improvisação livre com a sonoridade da cultura popular nordestina. Os músicos interagem com base em algumas constantes que remetem à música regional, porém não se percebe um trabalho sobre uma plataforma limitante, no sentido de uma estrutura fixada como suporte a ser preenchido segundo as expectativas do gênero musical referenciado. Na performance do grupo, percebe-se a utilização de recursos oriundos da música experimental, como a ênfase no timbre, pulsações irregulares, técnica estendida e, intrinsecamente, a emancipação do som.

Se, no caso de improvisações sem nenhuma direção e proposta, o encadeamento sonoro está atrelado somente às transações musicais entre os performers, no caso de improvisações que flertam com estruturas semiestáveis (como o repertório instrumental explorado no concerto de Seu Nelson), a interação musical envolve uma dinâmica que reconhece a estrutura e os elementos que podem preenchê-la devidamente. Porém, como a plataforma em que acontece a improvisação compartilha dos pressupostos de criação colaborativa e interativa em tempo real, advindas da livre improvisação, a estrutura se apresenta móvel e aberta.

Nesse sentido, podemos dizer que a improvisação no concerto *Tradição Improvisada* busca um processo criativo sonoro, livre de associações fixas à tradição da música nordestina, a partir de um ambiente rico em possibilidades de conexões, dentro de uma dinâmica que envolve os improvisadores em uma conversa musical, na qual o assunto é o som. Som que ecoa na sonoridade nordestina.

Pesquisas sobre improvisação musical indicam de modo geral que as experiências anteriores (nos diversos idiomas musicais) do performer, estão incorporadas⁴ nele, e estas referências podem aparecer, ocasionalmente, no decorrer da performance de livre improvisação. Neste contexto de improvisação “os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis” (COSTA, 2003, p.28). A desterritorialização de elementos acontece, por exemplo, quando um componente de determinado sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências. “A reterritorialização se dá através da inserção deste elemento em novos sistemas: sua atuação e sua resignificação diante de novas referências” (COSTA, 2003, p.101).

Assim, podemos observar que as constantes que remetem aos territórios da música tradicional nordestina se fazem presentes em vários momentos do concerto de Seu Nelson. Porém, o conceito de liberdade referencial que advém da prática da livre improvisação recoloca esses elementos em uma plataforma onde seus atributos de valor não se determinam em detrimento de ações marginalizadas – caso contrário, ações que não pertençam à música nordestina não caberiam neste evento.

O concerto⁵ é organizado em três partes. Na primeira, Seu Nelson e sua esposa, Dona Benedita, apresentam um repertório de xote, baião e forró nos moldes tradicionais. Na segunda parte, os outros músicos sobem ao palco para uma seção de improvisação livre na qual Seu Nelson também interage e onde não aparecem sonoridades que remetem à tradição regional alagoense. Já na terceira parte, os músicos iniciam uma performance que abraça tanto momentos de improvisação livre, como momentos de improvisação que se aproximam de territórios da música tradicional nordestina.

Cabe destacar que na seção de improvisação livre, Seu Nelson utilizou recursos que, na nossa perspectiva, são modos de atuação do performer na música contemporânea experimental. Isto é, emprega objetos acoplados entre as cordas da rabeca, travando a ação das cordas e obtendo assim sonoridades fora das possibilidades de uso comum do instrumento. Observamos também ações percussivas no corpo do instrumento. E a própria postura do músico, que se mostra aberto para explorar o hibridismo entre as linguagens como um caminho para o processo criativo.

Também devemos distinguir a postura de interação dos músicos com Seu Nelson. Na seção que trabalha sonoridades nordestinas com improvisação livre, os enunciados dos performers parecem girar em torno de centros polarizadores que se configuram no devir da performance, sem perder o carácter móvel. As circunstâncias em que se desenvolve a improvisação “são impregnadas com a dinâmica da interação humana e com o compromisso de compor alguma coisa juntos” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.12). Assim, percebemos que nos momentos em que aparecem as sonoridades próximas ao território da música regional, os enunciados sonoros que promovem estas sensações partem do Seu Nelson, enquanto os outros músicos adicionam outras camadas que interagem com o fluxo sonoro.

Como exemplo das questões levantadas, recorremos à análise de um momento particular da improvisação apreciada na terceira parte do concerto. Trata-se de uma interação com base em uma peça musical de autoria do Seu Nelson. Curiosamente, a música original (registrada no disco *Pros Amigos*, ano 2004), leva o nome de *Rock-and-roll*, denunciando de maneira indireta o contato e reconhecimento, por parte do autor, da pluralidade de territórios e linguagens musicais, hoje acessíveis para a maioria das pessoas. Também é interessante ressaltar como as frases que constituem o tema se apresentam próximas do que pode ser percebido como um gesto instrumental associado aos *riff* de guitarra elétrica.

No concerto, para dar início à peça citada, Seu Nelson realiza a apresentação do tema (motivo musical) de forma solista, na rabeca. O tema é composto de duas partes, as quais se complementam numa permutação de carácter pergunta-resposta. Após a repetição do tema, os performers interagem de maneira colaborativa, acrescentando enunciações que dialogam com base no tema principal. Percebe-se o adensamento das linhas melódicas por camadas, ao mesmo tempo em que estas não conformam um todo simétrico no sentido contrapontístico tradicional, mas complementam-se fomentando uma sensação de reciprocidade em suas expressões individuais.

O processo dinâmico da livre improvisação e a forma como ela se estrutura no seu devir podem ser pensados como uma espécie de “conversa” que se desdobra livremente. Seus rumos serão, ao mesmo tempo, configurados e modificados por meio da intervenção de cada participante. Nesse sentido, como no desenrolar de uma conversa, vários assuntos despontam “dependendo do roteiro da improvisação ou do modo de jogo que se tenha criado e ao sabor de atos constantes de relacionamento entre os vários elementos e componentes (...) Num processo desta natureza, o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize” (COSTA, 2003, p.42). Desta forma, percebemos que os interlocutores de Seu



Nelson se relacionam com os assuntos proferidos por ele, numa atitude experimental que explora o potencial sonoro dos mesmos.

De modo geral, a improvisação musical entre duas ou mais pessoas pode ser entendida como uma proposta de socialização no fazer musical. Um evento que se configura em comunicação sonora e que tem como suporte determinadas convenções, as quais variam de acordo com a cultura musical e o período histórico. O concerto *Tradição Improvisada* representa uma nova direção que procura o contato com a tradição regional, desde uma perspectiva acionada pelo viés dos procedimentos vanguardistas. Porém, de modo diverso, não mais com a intenção de questionar posturas ideológicas nas artes, mas talvez com o intuito de promover criações colaborativas que abracem manifestações folclóricas regionais e experimentais.

Referências:

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Perspectiva: São Paulo 2012.

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

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.

COSTA, Rogerio. *O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação*. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. *A livre improvisação musical enquanto operação de individuação*. *Artefilosofia* (UFOP), v. 15, p. 34-45, Ouro Preto, MG, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Fundação Editora da UNESP, São Paulo, 1999.

STOROLLI, Wânia M. A. O corpo em ação: a experiência encorporada na prática musical. *Revista Abem*, v.19, No. 25, p.131-140, Jan/Jun. 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.

ZENICOLA, Felipe. *Improvisação Livre: Aspectos estruturais e pedagógicos*. Monografia – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2007.

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

Notas:

¹ A linguagem pode ser definida de maneira geral como um sistema de signos que são regidos por um subsistema de regras gramaticais que as estruturam gerando significados. Segundo Tato Taborada, a música não possui uma conexão direta a “significados” externos ao signo, portanto “ela lida com entidades, por si só, sem um significado além de si próprio, que é o som” (TABORDA apud ZENICOLA, 2007, p.5), anulando a relação música-linguagem. No entanto, “seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio” (SCHOENBERG, 2011, p.49) constituem a ordem de relações que regem sistemas consolidados na tradição musical, como por exemplo o sistema tonal e o sistema modal. “Subjacente a este conjunto de normas abstratas são formados os diversos idiomas musicais. Tratam-se de acordos ligados à performance musical que juntos definem uma estética, que por sua vez está ligada a um contexto cultural específico” (ZENICOLA, 2007, p.7). Barraud (2012) acrescenta: “Com efeito, a música é uma linguagem e, como essa linguagem é feita de sons e não de palavras, acredita-se de bom grado que todo mundo deve compreendê-la obrigatoriamente, o que há muito tempo deixou de ser verdade” (BARRAUD, 2012, p.9). Apesar das controvérsias que há a este respeito, iremos aplicar o conceito de linguagem à música, por considerá-lo útil para nossas argumentações.

² As obras orgânicas, segundo Bürger (2012), são aquelas em que a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação. Ainda mantendo a tensão no seu caráter enigmático, a obra é fixada e dotada de sentido. Partindo da perspectiva de Barraud (2012), observamos a concepção arquitetônica, na música clássica, pode ser pensada como uma arquitetura no tempo, a qual passa do estado estático ao estado dinâmico na sua execução. “Para ser uma arquitetura, a Música apoia-se na memória. O ouvinte de uma sonata clássica é colocado o mais cedo possível, através do que se chama exposição, na presença dos motivos cujo ritmo, os contrastes e as simetrias vão fazer da peça um edifício equilibrado” (BARRAUD, 2012, p.130). É um movimento de tensão e reconhecimento que o receptor experimenta. As obras de vanguarda não negam a unidade como tal, mas um determinado tipo de unidade. A unidade do geral e do particular é mediada. “Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor” (BÜRGER, 2012, p.106). O reconhecimento de algum referencial anterior é negado, e com ele o sentido exterior à própria obra. “O próprio ato da provocação assume o lugar da obra” (BÜRGER, 2012, p.107).

³ Pesquisando sobre os perfis dos músicos, encontramos que os mesmos trabalham com a improvisação de maneira consolidada. Aqui apresentamos um pequeno resumo:

Thomas Rohrer é músico suíço radicado no Brasil desde 1995, toca saxofone e rabeca. É integrante de grupos de música brasileira tradicional, como *A Barca e Ponto BR*. Paralelamente atua em conjuntos de improvisação livre, como o *Coletivo Abaetetuba*.

Panda Gianfratti, músico brasileiro dedicado à livre improvisação musical, repercutindo tanto no Brasil como no exterior. Seu trabalho como percussionista inclui a construção dos próprios instrumentos. Integra o *Coletivo Abaetetuba*, além de realizar trabalhos com cinema, teatro e dança.

Celio Barros, músico brasileiro multi-instrumentista. Como performer dedica-se à improvisação musical com ampla experiência em livre improvisação.

⁴ A experiência musical, ao longo de anos de estudo e dedicação, transpõe-se em memória física e psíquica. Wania Storolli (2011) escreve sobre a experiência incorporada na prática musical, indicando como diversas áreas do conhecimento, ao cruzar suas informações, quebram o dualismo corpo-mente e dão lugar a noção de que não há limites absolutos entre o interno e o externo. “O termo ‘incorporada’ refere-se ao fato de que a cognição depende das experiências do corpo a partir de suas capacidades sensório-motoras, ocorrendo no âmbito de um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente” (STOROLLI, 2011, p.135).

⁵ O concerto assistido teve lugar no SESC Pinheiros, no dia 1 de abril de 2015.