

Mystery and Manners: comprovisação, localidade e cosmopolitismo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISACÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Arthur Faraco

UNICAMP - arthurfaraco67@gmail.com

Manuel Falleiros

UNICAMP - mfall@unicamp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar como o álbum *Mystery and Manners*, do compositor norte-americano John Rapson, está vinculado à estética da comprovisação, e como possui características que remetem às concepções de idiomatismo (BAILEY, 1993) que refletem na produção de uma fantasia de localidade (MASSEY, 1993), pelo viés de uma música cosmopolita (STOKES, 2007). Para tal objetivo, serão realizadas análises sobre as teorias vinculadas à comprovisação, e como a perspectiva notacional de Bhagwati (2013) torna-se uma ferramenta analítica de valor para compreender obras contemporâneas inseridas em tal estética.

Palavras-chave: Comprovisação. Improvisação. Processos criativos. Localidade. Música cosmopolita.

Mystery and Manners: Comprovisation, Locality and Cosmopolitism

Abstract: This paper aims to demonstrate how the album *Mystery and Manners*, by north american composer John Rapson, is linked to the aesthetics of comprovisation, and how it has characteristics that refer to the conceptions of idiomacity (BAILEY, 1993) that reflects on the production of a fantasy of locality (MASSEY, 1993), by the bias of cosmopolitan music (STOKES, 2007). For this purpose, analyzes will be carried out on the theories related to comprovisation, and how the notational perspective of Bhagwati (2013) becomes an analytical tool of value to understand contemporary works inserted in such aesthetics

Keywords: Comprovisation. Improvisation. Creative processes. Locality. Cosmopolitan Music.

1. Introdução

O termo comprovisação é recorrente em duas vertentes: uma primeira relativa à descrição de práticas musicais contemporâneas que envolvem elementos de dois processos criativos que por muito foram considerados distintos, opostos: a composição e a improvisação. Apesar de a improvisação ser recorrente em todo o processo histórico musical (FERAND, 1961), ela é mascarada da historiografia e da musicologia tradicional (NETTL; RUSSELL, 1998), devido às metodologias aplicadas por tais áreas que focam no produto, no documento, ou seja, na composição e os processos vinculados. A partir da segunda metade do século XX, da concepção de obra aberta (ECO, 2005) e da estética da indeterminação (CANONNE, 2016), que envolvem conceitos como aleatoriedade (vinculada a música de Pierre Boulez), indeterminação (de John Cage) e música intuitiva (de Karlheinz Stockhausen), os processos composicionais valem-se de elementos estocásticos que aproximam-se da improvisação. Surge

um conflito terminológico, sendo que Lewis (1996) percebe duas tradições vinculadas à improvisação: a Euroológica, vinculada à estética supracitada, e a Afrológica, que é derivada dos movimentos vinculados à música afro-americana, em especial o Jazz, considerada por Stewart (2011) como afro-moderna. A “negação” do termo improvisação por parte dos compositores de tradição euroológica se dá, segundo Braxton (2008), por uma desconsideração da tradição afrológica, reforçando binários sociais cunhados no senso comum de alta e baixa cultura.

As práticas denominadas como Improvisação Livre, que surgem ao final da década de 1960, demonstram uma convergência entre estas duas tradições, com uma proposta radical de desvinculação de materiais pré-determinados em performances, baseando-se exclusivamente na música realizada em tempo real, sem influências externas de “linguagens musicais”, o que Bailey (1993) denomina como idiomatismos. Para o autor, a improvisação livre é não-idiomática, conceito que atualmente é passivo de discussão. A comprovisação, nesta primeira vertente, visto como um movimento estético, possui interligações diretas com tais estéticas supracitadas, porém com aspectos tecnológicos vinculados. Ou seja, para diversos autores, a comprovisação se destaca dos movimentos estéticos que perpassam o século XX devido ao uso de materiais de processos improvisatórios e composicionais com o uso devido de sistemas interativos tecnológicos ou tecnologias que auxiliam os processos.

Já a segunda vertente refere-se a uma reanálise do próprio conceito de obra aberta. Comprovisação seria então um termo que vincularia não só o entendimento de práticas musicais por elas mesmas, ou seja, uma discussão teórica que se vale apenas de ideias abstratas musicais, mas que teria como base os vínculos sociais, políticos e econômicos que definem a estética. Bhagwati (2013) demonstra tal vertente por meio da compreensão do musicar, de Small (1998), e de uma análise a partir de objetos relacionados às notações musicais de uma tradição, ferramenta que denomina como perspectiva notacional.

O álbum do compositor norte-americano John Rapson denominado *Mystery and Manners* pode ser concebido por meio das noções relativas à estética da comprovisação. Tanto por seus processos criativos, tanto por gerar uma discussão em relação a práticas contemporâneas locais, sendo o álbum gravado (improvisado, em melhores termos) por músicos brasileiros com características estéticas específicas, sendo eles Vinícius Dorin (saxofone) e Realcino Lima (Nenê; bateria e percussão). Estes músicos, vinculados geralmente a grupos de Hermeto Pascoal (SILVA, 2009), possuem idiomatismos referentes a uma estética “brasileira”, que torna-se local ao concebermos localidade no sentido de Doreen Massey (1993), devido à idiomaticidade presente no disco, que vincula-se à concepção de música

cosmopolita de Martin Stokes (2007)

2. Comprovisação, suas abordagens e os processos em *Mistery and Manners*

Em relação às duas vertentes relativas à comprovisação, percebe-se nos autores Hannan (2006), Dudas (2010) e Mailman (2013) uma convergência teórica, no sentido de compreensão da comprovisação como obras nas quais são intrínsecas as relações entre improvisação e composição, assistidas por meios tecnológicos. Hannan (2006), em seu artigo denominado “*Interrogating improvisation as practice-led research*” analisa seus processos criativos e realiza uma análise metodológica a fim de afirmar que tais processos podem ser considerados válidos como uma pesquisa científica. Apesar do caráter metodológico de sua pesquisa, o autor concebe uma teorização do termo comprovisação, ao descrever seus processos, que resumem-se na gravação de materiais improvisados (pelo próprio ou por músicos sobre sua direção) e uma manipulação posterior deste material em um sentido composicional com uso de meios tecnológicos.

Dudas (2010) e Mailman (2013) descrevem comprovisação como uma arte performática, na qual os sistemas interativos tecnológicos são essenciais, sendo que tal possibilidade era impossível com tecnologias antigas (MAILMAN, 2013, p. 357). Para Dudas, a construção de instrumentos por meios computacionais e a improvisação com ferramentas tecnológicas a fim de se construir materiais pré-composicionais (ou o contrário) é o cerne de sistemas interativos (DUDAS, 2010, p. 29). Segundo o autor, a programação, parte essencial da música computacional, apesar de não musical, pode ser considerada como a criação de elementos pré-composicionais que virão a ser improvisados, tanto quanto a improvisação com tais ferramentas toma caráter composicional posteriormente. Já Mailman (2013) atribui um sentido mais estrito, sendo que percebe essencial para a caracterização de comprovisação o a concepção de eventos semi-estocásticos geradores de complexidade, por meio de ferramentas tecnológicas, ou seja, o uso de algoritmos. Segundo o autor, a comprovisação “atravessa qualquer divisão que persista entre composição e improvisação, e o faz por meio do uso da tecnologia interativa” (MAILMAN, 2013, p. 357). Aborda não só a questão musical e o uso de algoritmos como base para a criação de comprovisações, mas a relaciona como uma arte inter-midiática interativa.

O autor Sandeep Bhagwati (2013) realiza uma análise diversa, e conceitua comprovisação em relação a um espectro fictício que abrange todas as práticas musicais, tendo como parâmetros deste espectro as relações entre contingências (aberturas ou possibilidades de interpretação aberta nas obras) e elementos reproduzíveis, independentes de contexto (elementos notados e passíveis de reprodução). Logo, os extremos deste espectro seriam a

Improvisação Livre (praticamente sem elementos reproduzíveis) e a composição fixa, a qual não é aberta a contingências. O equilíbrio entre os parâmetros é cunhado pelas atribuições de valor que diferentes tradições musicais dão a diversos aspectos musicais, sendo expressas por meio da notação.

A fim de caracterizar o que considera como tradição, o autor utiliza o verbo *musicar*, traduzido de *musicking*, conceito cunhado por Christopher Small (1998), que deixa em vista o caráter social da música. Em uma reanálise das conceituações existentes na música do século XX (podendo expandir para a música em geral), o autor percebe que, ao analisarmos pelo espectro fictício, o termo *comprovisação* englobaria uma grande diversidade musical. As diferenças terminológicas existentes e as fricções resultantes seriam condicionadas a uma análise musical excludente dos aspectos sociais, políticos e culturais que envolvem o *musicar*.

A perspectiva notacional, termo criado pelo autor, é uma ferramenta de análise de *comprovisações* (o termo aqui distinto pela revisão terminológica), por meio de uma relação paramétrica, a qual percebe as práticas musicais em questão de tradições (todos os aspectos sociais envolventes), e como a partir da escritura musical de cada tradição pode-se perceber as valorizações de contingentes ou de elementos reproduzíveis, gerando assim uma análise ampla e compreensiva de todos os aspectos envolvendo cada *musicar* (e por consequência, cada localidade).

Mystery and Manners situa-se nesta gama de conceituações em relação à *comprovisação*. Os processos criativos relacionados ao álbum relacionam-se diretamente com a proposta de Michael Hannan (2006), sendo que primeiramente foram realizadas improvisações sem predeterminações, por parte dos músicos brasileiros Vinícius Dorin (saxofone) e Realcino Lima, conhecido como Nenê (bateria e percussão). Tais improvisações eram gravadas e então enviadas ao compositor, John Rapson, o qual, em conjunto a alunos de graduação da Universidade de Iowa, em que o compositor é docente, realizaram as transcrições de tais improvisações e, por fim, foi realizado um processo composicional tendo como base primária o material improvisado. Logo, existem dois processos diferentes, tanto materialmente quanto temporalmente: as improvisações, realizadas sem influências (o que difere das propostas de Hannan (2006), devido à intencionalidade existente nas gravações das improvisações tendo em vista uma estrutura composicional futura), e as transcrições que culminam no processo composicional, que teve como base a gravação e adição de novas linhas instrumentais e edições.

Apesar de não basear-se em sistemas interativos computacionais, a obra utiliza-se

de aspectos tecnológicos essenciais, sendo que o contato entre músicos de diferentes países e uma edição posterior só é possível devido a tais aspectos. Esta obra caracteriza-se como uma representação de comprovação, relacionando-se tanto como aspecto prático tanto quanto uma reanálise a partir da perspectiva notacional, sendo que nas partituras finais das peças contidas no disco, percebe-se uma influência da escrita tradicional dos nomeados *lead sheets* do jazz. Ressalta-se que, devido à transcrição dos improvisos, estes (que seriam em primeiro momento contingências) tornam-se elementos reproduzíveis ao analisarmos as partituras. Já as contingências (finais) são geradas por meio de atribuições posteriores dadas a estes elementos que tornaram-se reproduzíveis. Percebe-se por fim, uma necessidade de análise deste disco em relação a tais aspectos, tendo em vista algumas problemáticas em relação ao idiomatismo presente na obra, que reflete na questão de localidade e por fim de uma música que abrange diversos idiomas, uma música cosmopolita.

3. Idiomas, Localidade e Cosmopolitismo

Em seu livro *Improvisation: Its nature and practice in music*, Derek Bailey (1993) realiza uma análise sobre práticas de improvisação em diversas áreas musicais, diferenciando a prática da improvisação livre com estas. O autor demonstra que, nestas práticas analisadas, existem características que as definem e que as diferenciam uma das outras, nomeando estas características específicas como idiomatismo; especificamente, improvisações idiomáticas. Ou seja, tais improvisações possuem identidades e motivações a partir de um idioma (BAILEY, 1993, p. xi). O idioma é definido historicamente, por meio de atribuições estéticas que se reproduzem, por meio de atribuições de “mestres”, que dominam a prática idiomática e que geram modelos desta. A improvisação livre, para o autor, é considerada uma prática não-idiomática, sendo que, “podendo ser altamente estilizada, não é tradicionalmente ligada com a representação de uma identidade idiomática” (BAILEY, 1993, p. xii). Tal atribuição é atualmente questionável, sendo que a própria negação de um idioma, e por meio das representações atuais que a improvisação livre possui, cabe notar um aspecto idiomático nesta prática (FALLEIROS, 2018).

O idioma relaciona-se diretamente com a concepção de notação que cada tradição possui, em relação aos contingentes e aos elementos reproduzíveis. Ao atestar-se estes parâmetros e os diferentes valores gerados a partir de uma perspectiva notacional, tem-se uma noção geral das características bases de um idioma. Portanto, ao constatar-se que estas diversas tradições musicais possuem idiomatismos característicos que podem ser analisados por meio de suas valorações a parâmetros envolvidos na notação, deve-se questionar os motivos destas diferentes valorações, e o porque estas, atualmente, se interligam, ocorrendo interconexões

idiomáticas. Logo, é necessário uma compreensão sobre o conceito de localidade, e como o idioma relaciona-se com tal.

Doreen Massey (1993) critica a análise sobre localidade que considera paroquial, sendo que esta “foca exclusivamente no lugar em si, que tenta definir uma identidade para aquele lugar e que a noção de ‘senso de lugar’ ressoa com romantismo e nostalgia” (MASSEY, 1993, p. 144). A localidade está inscrita naqueles que a habitam, porém resumi-la ao próprio local refutando as diversas influências externas que geram tal localidade é não percebê-la em sua totalidade. Massey (1993) compreende localidade como as diversas influências políticas, econômicas, sociais e culturais que formam um local e suas atribuições, ou seja, que geram uma identidade local. Esta identidade só pode ser percebida através da compreensão das relações das localidades, ou seja, da interdependência destas. Uma localidade só existe se compreendida em relação as outras diversas existentes: a interdependência gera singularidade. Ao relacionarmos as práticas consideradas idiomáticas na música, percebe-se que tais escolhas paramétricas de contingentes e elementos reproduzíveis que geram um idioma em uma tradição relaciona-se intrinsecamente com a localidade em que é produzida. Ao discorrer sobre idiomas na música, deve-se destacar a interdependência existente, sendo que, assim como na localidade em que o idioma é produzido, sua singularidade surge a partir da relação intrínseca com diversos idiomatismos existentes. O trabalho do compositor e improvisador Anthony Braxton reflete esta interdependência entre idiomas e como nas práticas musicais contemporâneas esta confluência é idiomática é relevante, sendo que conceitua sua obra como *trans-idiomática* (BRAXTON, 2008).

Na obra *Mystery and Manners*, as improvisações realizadas possuem um caráter idiomático que relaciona-se à formação dos próprios músicos envolvidos. Este caráter remete a uma identidade local que, em um senso comum, seria denominada como “brasileira”. Porém, esta caracterização não delimita traços de localidade específicos, sendo uma compreensão genérica. O que é percebido nas improvisações realizadas são traços de diversos idiomas, interligados por músicos com experiências muito diversas (SILVA, 2009). Ou seja, é a representação de localidades por meio de idiomas musicais que se interligam, gerando um caráter identitário. Esta afirmação é validada quando o compositor, norte-americano e que não possui um contato direto com esta relação idiomática e local, constata que, ao transcrever as improvisações, inúmeras dificuldades surgiram devido a características tradicionais de músicas locais (como a síncopa por exemplo), porém atribuídos de uma maneira virtuosística com influências externas (como de improvisações idiomáticas do jazz). Pode-se perceber o idiomatismo de uma música local “brasileira” como em “Um Passarinho em Olinda”¹:

OLINDA

♩ = 136 A



Figura 1: Exemplo idiomático em Olinda

Os padrões rítmicos utilizados na improvisação por parte do saxofone possui influência na construção posterior, por exemplo, da linha de contrabaixo, que segue um perfil melódico de condução de samba (CARVALHO, 2006). Na música “Na Rua Onde Mora Coltrane”, percebem-se elementos idiomáticos do jazz norte-americano (como o swing) e de ritmos brasileiros:

Coltrane

♩ = 190 *swing*

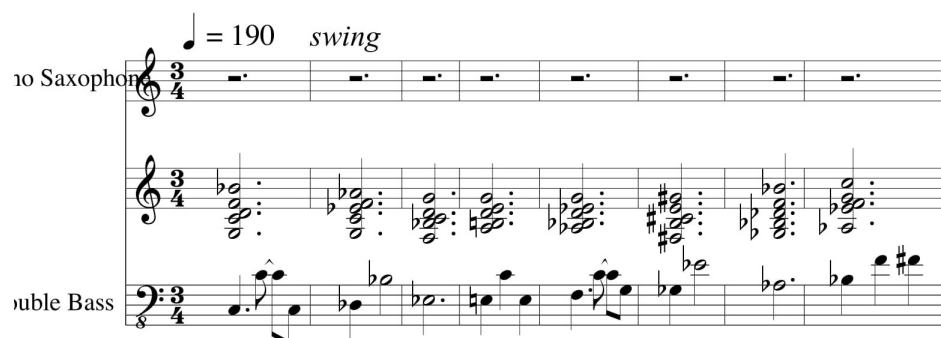


Figura 2:
Exemplo idiomático em “Na Rua Onde Mora Coltrane” - demarcação do *swing* e construção de acompanhamento

Na mesma peça, há uma transição, demarcada pela condução realizada na bateria, a qual é acompanhada com um perfil melódico de samba no contrabaixo, como denotado (*w/ b.d.* significa *with bass drum*, ou seja, em conjunto ao bumbo):



Figura 3: Exemplo idiomático em “Na Rua Onde Mora Coltrane” - acompanhamento rítmico e melódico no contrabaixo em conjunto ao bombo da bateria

Esta compreensão de uma multilocalidade, com um contexto trans-idiomático que refere-se às características identitárias nacionais pode ser abordada por meio da concepção de música cosmopolita.

Martin Stokes (2007) concebe a ideia de música cosmopolita a partir de análises de consensos sobre globalização. Esta, a qual transforma as relações sociais por meio de avanços nos meios de comunicação e de tecnologias de informação, influencia nas inter-relações entre localidades e idiomas musicais, sendo que: “Já fomos locais; agora somos cosmopolitas”. (STOKES, 2007, p. 1). Porém, nesta análise estrita sob a qual a globalização é um fenômeno vinculado às inovações tecnológicas, exclui-se o caráter humano que tem presença no processo. A cultura, como representação humana, tem influência como resposta aos processos de globalização, sendo “o meio sob o qual nós fazemos estas respostas, tanto em um encorajamento a recuar em fantasias de localidade, limites e autenticidade, ou nos ajudando em nossa luta para compreender o que estes sistemas – criado por nós, mas agora fora de nosso controle, estão fazendo conosco” (STOKES, 2007, p. 5). As fantasias de localidade as quais o autor se refere traduzem práticas que tentam reclamar uma localidade autêntica, para que esta não seja influenciada por processos de globalização que neste contexto são entendidos como massificação. Porém, não pode-se negar as influências e as interdependências que, em uma sociedade globalizada, são gritantes.

A música cosmopolita então, refere-se a esta interdependência cultural existente e que produz fantasias de localidade por meio de práticas que proclamam uma autenticidade. O álbum *Mystery and Manners*, em sua concepção, demonstra este aspecto da geração de uma autenticidade, da representação de uma localidade, no sentido de que músicos brasileiros e com diversas influências externas resgatam idiomas locais da música brasileira, porém aplicados de maneiras que se percebe a influência externa de diversos outros idiomas e diversas outras localidades. Os processos criativos presentes no álbum, que representam a estética da comprovação, só são possíveis em uma sociedade globalizada e tecnológica; não se pode compreender esta obra se concebermos diversas localidades, diversos idiomatismos, e a interdependência (que gera uma singularidade) entre estes.

Referências:

- BAILEY, Derek. *Improvisation: It's Nature and Practice in Music*. [S.l.]: Da Capo Press, 1993. ISBN 0-306-80528-6.
- BHAGWATI, Sandeep. Notational perspective and improvisation. In: ASSIS WILLIAM BROOKS, Kathleen Coessens Paulo (Ed.). *Sound and Score: essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- BRAXTON, Anthony. Anthony braxton keynote address at guelph jazz festival, 2007. *Études Critiques en Improvisation*, Guelph, v. 4, n. 1, 2008.
- CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 47, n. 1, p. 17–43, 2016. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43869452>>.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. Os alicerces da folia: A linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- DUDAS, Richard. "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal*, v. 20, p. 29–31, dez. 2010. ISSN 0961-1215, 1531-4812. Disponível em: <http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/LMJ_a_00009>.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FALLEIROS, Manuel. Roteiros, propostas e estratégias: Por uma poética mosaica da improvisação livre. *DEBATES*, UNIRIO, v. 20, p. 188 – 208, 2018.
- FERAND, Ernst. *Improvisation in nine centuries of western music: An anthology*. Cologne: Anthology of Music, 1961.
- HANNAN, Michael Francis. Interrogating improvisation as practice-led research. p. 17, 2006. Disponível em: <https://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=sass_pubs>.
- LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1., p. 91 – 122, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779379>>.
- MAILMAN, Joshua. Improvising synesthesia: Improvisation of generative graphics and music. *Leonardo Electronic Almanac*, v. 19, 2013.
- MASSEY, Doreen. Questions of locality. *Geography*, v. 78 (2), 1993.
- NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Ed.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. (Chicago studies in ethnomusicology). ISBN 978-0-226-57410-3 978-0-226-57411-0.
- SILVA, Raphael Silveira da. *A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorin*. Campinas: Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. 147 p.
- SMALL, Christopher. Musicking: the meanings of performance and listening. *Music / Culture*, Wesleyan University Press, 1998.
- STEWART, Jesse. No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse. *American Music*, v. 29, n. 3, p. 332, 2011. ISSN 07344392. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.29.3.0332>>.



STOKES, Martin. On musical cosmopolitanism. *The Macalester International Roundtable*, 2007. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>>.

Notas

¹ Tais partituras foram cedidas por John Rapson, e integram reduções e “rascunhos” que guiaram o processo composicional. Dessa forma, os títulos não correspondem aos títulos das faixas do álbum, denotando o caráter de “trabalho em progresso” destas partituras.