

A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISACÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Ramón Del Pino

Unicamp – ramon.del.pino@hotmail.com

Manuel Silveira Falleiros

Unicamp – mfall@unicamp.br

Resumo: Este estudo preliminar busca pontuar a questão da autonomia da improvisação brasileira a partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais, apresentando uma leitura crítica sobre a produção estética hegemônica representada pelo *jazz*. Mobilizando tanto a experiência do grupo *Quarteto Novo* quanto a abordagem teórico-metodológica de Santos (2002), buscamos discutir a improvisação brasileira como possível. Consideramos que a improvisação brasileira, tanto absorve quanto complementa a experiência jazzística, construindo, dessa forma, possibilidades de leituras mais autônomas.

Palavras-chave: Improvisação. Música Brasileira. Pós-colonialismo. Quarteto Novo.

The Brazilian Improvisation under the perspective of Post-Colonialism: towards an improvisation as possible practice

Abstract: This preliminary study aims to point out the Brazilian improvisation autonomy question on the basis of post-colonial studies perspective, presenting a critical interpretation about the aesthetic hegemonic production represented by jazz. Mobilizing both the experience of Quarteto Novo group and the theoretic-methodological approach of Santos (2002), we intend to discuss of a Brazilian improvisation field. We consider that Brazilian improvisation can either absorb and complement the jazz experience, building more autonomous possibilities of interpretation.

Keywords: Improvisation (Music). Brazilian Music. Post-Colonialism. Quarteto Novo.

1. Introdução

A perspectiva pós-colonial pode ser entendida como bastante produtiva para a compreensão do tema da improvisação brasileira, sobretudo quando se pretende uma leitura criticamente independente da chave jazzística, mas que não apaga o *jazz* como um dos elementos que perpassa o processo criativo da música brasileira. O *jazz* muitas vezes é confundido como um sinônimo para improvisação musical, dado o fato de ser, a improvisação, característica marcante deste gênero. Contudo sua aceção é muito mais ampla e condicionada ao território e contexto a qual se insere.

No país berço do gênero, este como prática, esteve ao longo de sua história lidando invariavelmente com formas de contestação frente as hegemonias musicais e realizando afirmação de identidades. Nos primórdios de sua história, o estilo conhecido como “Nova Orleans”, goza da liberdade expressiva da cidade que o denomina que aglutina e

celebra a convergência multicultural, cria o sentido de “presença conjunta” que se torna fundamental para a prática jazzística: a interação criativa (BERENDT; HUESMANN, 2009 p. 10). Contudo, é na década de 1940 que um grupo de jovens negros músicos sem acesso a alta cultura ou a políticas sociais educacionais, fundamentam o que posteriormente se tornaria, em termos musicais, o paradigma mundialmente reconhecido da improvisação instrumental na música popular urbana: o *bebop* (LEWIS, 1996, p. 92). Enquanto o *pós-bop* e o *free jazz*, das décadas seguintes, deixam mais exacerbadas suas posições contestatórias e experimentalismo musical, nos parece que o *bebop* consegue se estabelecer como paradigma da improvisação jazzística por equilibrar sua potência e impacto com uma constante reatualização promovida pela exaustiva sistematização pedagógica e aparato de difusão cultural. Entretanto nunca esteve distante, como em toda história do gênero, de um embate contra as fontes europeias individualistas ou “brancas”, em favor das tradições africanas coletivistas ou marcadamente não-ocidentais (LEWIS, 1996). No entanto, por outro lado, a forma de contato primordial com o *jazz* nos países periféricos ou alheios à cultura, tende a gerar uma acepção por vezes completamente distinta.

O império pedagógico jazzístico, com seu enorme volume de publicações, esvaziado o contexto social e político, acaba propondo um entendimento sistematizado e pragmático que enfatiza a aquisição de técnicas e esquemas para a improvisação de forma desagregada justamente do elemento social que fundamenta sua gênese. Para Hodeir (1956, p. 10) “Quando uma arte é alheia à uma cultura, parece, pelo contrário, que um maior condicionamento educacional pode retardar ou mesmo impedir sua compreensão¹”. Dessa forma, o músico alheio à cultura que busca alternativas legitimadas de criatividade divergente, em contato com o que lhe é apresentado como “*jazz*”, vai realizar uma prática individualista e alienada, pragmática e sistematizada, e na melhor das hipóteses adaptada tanto aos seus anseios artísticos quanto às condições identitárias referenciais. Desprovida deste fundo político e conjunto de valores de classe, a improvisação considerada “jazzística”, implantada em um contexto social diverso, acaba por contribuir para a manutenção do colonialismo cultural, pois, desconsiderado o fator contestatório, esta dificilmente se liberta do estrato de circulação de capital intelectual próprio das elites. Será a partir desta abordagem que delineamos o conceito de *jazz* aplicado neste artigo. Cabe ressaltar que sob nenhuma perspectiva, estamos aqui diminuindo o valor artístico da improvisação jazzística e sua influência criativa na comunidade musical, mas antes buscando entender como operam os discursos.

O pós-colonialismo, segundo Boaventura de Sousa Santos (2002), é entendido como um conjunto de estudos teóricos e analíticos presente em vasto campo das ciências sociais que busca compreender o mundo contemporâneo por meio das relações desiguais entre *Norte e Sul*, estabelecidas por grandes narrativas coloniais na história recente. Como agenda de pesquisa, os teóricos dessa perspectiva buscam apresentar uma resposta crítica à tradição epistemológica ocidental. Dessa forma, fica claro que a oposição de uma proposta de improvisação brasileira endereçada ao *jazz* se ampara no entendimento deste gênero não como fonte de expressão cultural e construção de identidade de uma classe, mas de uma ferramenta e um modelo amplamente divulgado, reforçado e legitimado de operação criativa para a música instrumental popular urbana.

Trazendo essa perspectiva pós-colonial para a discussão da improvisação brasileira, e buscando compreender essa improvisação como prática estética autônoma, é possível identificar um “apagamento” dessa prática enquanto possibilidade estética. Apagamento esse que resulta da noção de que o que é produzido em termo de improvisação, no contexto da música instrumental brasileira, esta intimamente ligado à concepção jazzística. Com isso, não permitindo a possibilidade de conceber outra prática de improvisação fora desse contexto. Com a intenção de apresentar outra leitura sobre a improvisação brasileira, sua decantação e emergência, o objetivo desse artigo é discutir essa prática, utilizando como suporte teórico-metodológico a crítica pós-colonial, buscando apresentá-la como uma possibilidade estética autônoma.

A partir da subversão de modelos hegemônicos, operada nos locais colonizados, emergem práticas e experiências estéticas próprias. Como afirma De Oliveira (2000) “a reação a formas canônicas herdadas dos colonizadores serve a um duplo propósito, a renovação formal e a construção de uma identidade nacional” (DE OLIVEIRA, 2000, p, 94). É possível observar tal movimento em alguns domínios da ação humana, sendo particularmente visível, na literatura pós-colonial, e, mais próximo do objeto desse artigo, nas práticas musicais. Um bom exemplo dessa subversão que atinge uma renovação é o caso do choro, no Brasil, entre outros gêneros que aqui surgem.

Partindo, portanto, desse lugar teórico, e com o intuito de refletir sobre a possibilidade de uma improvisação brasileira, elencamos neste artigo o grupo *Quarteto Novo*, pela reflexão e exercício realizado e pela produção sonora apresentada, como fundamental na busca e consolidação de uma improvisação representativamente brasileira.

2. Improvisação brasileira como ausência

Abordamos a questão do “apagamento” da improvisação brasileira à luz das reflexões do sociólogo Boaventura de Souza Santos, que em seu artigo *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências* de 2002, propõe uma crítica ao que chama, acompanhando Leibniz, *razão indolente*, por entender essa como insensível às práticas sociais periféricas. Segundo o autor, essa *razão* é a grande responsável pelo apagamento, pelo desperdício de experiências sociais, produzidas fora dos centros hegemônicos, pois, estas experiências, são “fáceis de desacreditar como irrelevantes, ou demasiado frágeis ou localizados para oferecer uma alternativa credível ao capitalismo.” (SANTOS, 2002, p. 238). Com isso, Santos propõe um novo modelo de racionalidade, a que denomina *razão cosmopolita*, e funda, a partir dessa nova epistemologia, três procedimentos sociológicos para amparar tal razão: a) sociologia das ausências b) sociologia das emergências c) trabalho de tradução.

É na esteira dessa perspectiva que localizo a necessidade de retirar os estudos sobre a improvisação brasileira de sua ausência, na medida em que só a consideramos enquanto um braço jazzístico, e apresentá-la como emergente e possível, na medida em que lhe concedemos mais autonomia para ser pensada unicamente a partir de uma matriz unificadora. Este modelo de racionalidade, a *razão metonímica*, que realiza o apagamento de outras narrativas periféricas (SANTOS, 2002) subjuga as demais expressões como parte de uma matriz totalizante. Sob esta perspectiva, a improvisação brasileira seria considerada como uma variante da improvisação jazzista que se vale do conjunto de diretrizes musicais do *bebop* e se insere em uma vertente do “*latin jazz*”; nada menos verdadeiro para a experiência de muitos músicos brasileiros: primeiramente porque os brasileiros tendem a refrear o vínculo a uma imagética *latina* e as referências artísticas sempre foram múltiplas e dificilmente alinhadas a um único paradigma.

Este efeito de exclusão da possibilidade de autonomia é dado pela *razão metonímica*, que segundo Santos (2002) opera pela “sinédoque”, ou seja, tomar a parte pelo todo. Dessa forma, sua operação se dá de uma maneira em que uma *parte do todo* se transforma em referência para as demais, pois, a parte, é obcecada pela totalidade e com isso apaga toda e qualquer expressão fora de sua lógica. Quando se propõe a compreender as experiências divergentes “fá-lo apenas para tornar em matéria-prima” (SANTOS, 2002, p. 240). Neste sentido é que o jazz pode ser visto como uma língua comum, uma língua franca, em que todos os “falantes” dessa “língua” irão se compreender, por compartilharem uma parte de um todo; neste caso a parte de gramática musical, mas não necessariamente a expressão política e social.

No caso do jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de “paradigma *bebop*”, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jam session* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum (PIEDADE, 2005, pp. 199-200).

Côrtes, reforçando a fala de Piedade, apresenta o *jazz* como “uma espécie de ‘passaporte’ que possibilita que estes músicos viajem para países diferentes e possam interagir com outros músicos sem haver necessidade de ensaio prévio, pois há um repertório em comum” (CÔRTEZ, 2012, p. 2). É neste sentido que se pode entender uma representação, no caso a referência da gramática jazzística compartilhada internacionalmente, que se apresenta pelo todo, sugerindo soluções globalizantes para outras expressões musicais, que podem deslegitimar, no campo dos discursos, uma *improvisação* outra, neste caso, a brasileira.

Isto seria o que Santos (2002) chama de *desperdício* de outras experiências estético-sociais. Considerando que a experiência social é muito mais ampla do que a tradição científica alcança, existe uma riqueza de saberes que sendo desconsiderada gera um desperdício que deveria ser combatido com um modelo diferente de racionalidade que abarque as experiências múltiplas e possa lhes conferir credibilidade (SANTOS, 2002, p. 238).

3. Improvisação brasileira como emergência

A questão relativa à construção de uma identidade para a improvisação brasileira começa a emergir com mais vigor nas práticas musicais nacionais a partir de década de 1960. Em 1967 é lançado o primeiro e único álbum do grupo *Quarteto Novo*². Elencaremos esse período e esse grupo como marco de uma reflexão e produção de improvisações que cogitam uma sonoridade brasileira, pelos resultados sonoros alcançados e pelas filiações estéticas que são possíveis de traçar a partir desse contexto.

O referido álbum pode ser considerado como um divisor de água para a *poieses* da improvisação no contexto da música instrumental brasileira. Na linha cronológica desenvolvida por Gomes (2010), ele situa o trabalho do *Quarteto Novo* para realizar uma separação entre a expressão anterior mais significativa, o *sambajazz*³, e o que veio depois, nomeando esse momento, que se estende até os dias atuais, *Música Instrumental Brasileira*⁴. O ponto chave para a separação, e a impossibilidade de manter a denominação anterior, *sambajazz*, para definir o *Quarteto Novo*, era o fato de que o ritmo do samba não abarcava todo o repertório de ritmos regionais trazido pelo quarteto. O grupo passa a elaborar, além do

samba, principalmente os ritmos “aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros” (GOMES, 2010, p. 86).

O espaço que permitiu a emergência destes elementos com forte teor regionalista para representação nacionalista naquele momento, e que se distancia do modo de operação de produção de identidade do *Sambajazz*, nos parece se alinhar com as propostas de produção cultural do Centro Popular de Cultura (CPC). Criado por jovens intelectuais em dezembro de 1961 e definido como órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, os ideais artísticos *cepecistas* acabavam por refletir o momento político do país naquele momento: o cunho acentuadamente populista no discurso de desenvolvimento nacional a partir da integração ao capitalismo internacional, que passa pela defesa sobre a formação do “povo brasileiro” e consolidação de uma “comunidade nacional” (ZAN, 1997, p. 132).

Entre os artistas que se alinharam a estes ideais destacamos o cantor e compositor Geraldo Vandré – “um dos porta-vozes da canção de protesto” (GOMES, 2010, p. 87). Justamente o grupo que acompanhava Vandré em suas apresentações por todo o país era o *Trio Novo*, formado por Théo de Barros, Heraldo do Monte e Airton Moreira. Posteriormente, Hermeto Pascoal passa a integrar o grupo e assim surge o *Quarteto Novo*. Este panorama nos revela como o grupo lidou com a busca por novas sonoridades, principalmente as consideradas “nacionalistas e regionalistas”. Além do contato com um grande expoente da “arte engajada”, a decisão de incluir ao repertório músicas nordestinas, também passa pela oportunidade de que dois músicos do grupo, nascidos no Nordeste – Heraldo do Monte, e Hermeto Pascoal – trouxessem suas experiências musicais para o campo das experimentações, nas quais a improvisação não estaria excluída, como clarifica o depoimento de Heraldo do Monte: “que tal também criarmos uma linguagem de improviso?” (MONTE apud VISCONTI, 2005, p. 20). A partir deste momento, o grupo estabelece um trabalho vigoroso de busca por uma linguagem de improvisação “à brasileira”: “Começamos a ouvir folclore, treinar e criar. A coisa mais óbvia que se separava do *bebop* era a linguagem nordestina e então a gente se policiava: Cuidado com essa frase que está parecendo *bebop*” (MONTE, apud VISCONTI, 2005, p.20).

Este esforço deliberado ilustra significativamente a *sociologia das emergências* (citado anteriormente); que é definida como “[...] a investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas” (SANTOS, 2002, p. 257). Esta “emergência” radicaliza a abordagem e defesa da pluralidade das possibilidades e potências reais, do aqui-e-agora, sobre o idealismo de progresso latente e urgente que nunca se efetiva (SANTOS, 2002). A força e importância de um experimentalismo baseado nos recursos disponíveis e

factíveis realizados pelo *Quarteto Novo* demonstra que além da desconstrução sustentada pelo pensamento dicotômico, está a possibilidade integrativa do estabelecimento de diálogo quando conjugadas as possibilidades e capacidades.

4. Apontamentos para uma “tradução”

O *trabalho de tradução* é aquele que permite criar uma inteligibilidade recíproca, coerência e articulação entre as *ausências* e as *emergências*; entre a experiência hegemônica e a periférica; e entre as expressões anti-hegemônicas entre si, ou seja, considerando que todas as experiências são amplamente diversas e complementares entre si, e as culturas incompletas, suas expressões podem ser enriquecidas pelo diálogo e confronto entre si que a *tradução* tem o trabalho de apresentar os limites de articulação e agregação entre eles (SANTOS, 2002). Desta forma, podemos considerar que a improvisação brasileira tanto absorve gramaticalmente quanto complementa em experiência social a improvisação jazzística; além de que se vale de sua diversidade cultural na música para emergir com autonomia.

Gozamos de uma espécie de vantagem, de certa forma, pois a América Latina deu maior evidência de sua pós-colonialidade muito antes do surgimento do "discurso colonial e pós-colonial" acadêmico. Sua colonização coincidente com a modernidade europeia a torna a mais antiga região pós-colonial. Dessa forma, também as epistemologias atuais devem ser observadas em seu potencial de discurso hegemônico (ASHCROFT, 2001, p. 23).

Devemos lembrar que o Movimento Antropofágico⁵ brasileiro já havia nos dado indícios para uma alternativa à ruptura iconoclástica das relações de hierarquia colonialista, bem sintetizada pela riqueza imagética contida na escolha de sua denominação. Portanto, pensar a improvisação produzida no âmbito da música instrumental brasileira como complementar ao campo ausente das experiências hegemônicas, retira essa prática de sua invisibilidade, de sua dependência de compreensão por via de outra prática, do julgo de uma lógica alheia. O *trabalho de tradução* é o que nos permitirá entender que ela mesma não é única, mas plural e complementar em suas expressões. Já que não nos falta apetite, que não tenhamos má-digestão.

Referências:

- ASHCROFT, Bill. *On post-colonial futures: transformations of colonial culture*. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2001.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunter. *The Jazz Book: from ragtime to the 21st century*. 7^a ed. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

CÔRTEZ, Almir. *Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Campinas. 285f. Tese (Doutorado em música). Instituto de artes, Unicamp, Campinas, 2012.

DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 5, n. 5, p. 93-100, 2000.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Campinas. 213f. Tese (Doutorado em música), Instituto de artes, Unicamp, 2010.

HOIDER, Andre. *Jazz: its evolution and essence*. Nova Iorque: Grove Press, 1956.

LEWIS, George. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, pp. 91-122, 1966

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Belo Horizonte, v. 11, n.1, p. 197-207, 2005.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Rio de Janeiro. 109f. Dissertação (Mestrado em história). Departamento de história, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 2007.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas. 259f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de artes, Unicamp, Campinas, 2005.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas. 248f. Tese (Doutorado em sociologia). Instituto de filosofia e ciências humanas, Unicamp, Campinas, 1997.

Notas

¹ “When an art is foreign to a culture, it seems, on the contrary, that greater educational conditioning can retard or even prevent an understanding of it” (Tradução nossa).

² Grupo formado por: Théó de Barros, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e Airton Moreira. Surge em meados dos anos 1960, e “tinha entre suas propostas estéticas o resgate das raízes regionais” (VISCONTI, 2005, p. 19).

³ Produção musical que atravessa a década de 1960, o *Sambajazz* é de definição complexa, como argumenta Saraiva (2007). A autora encontra alterações de sentido no termo, no decorrer da história. De forma sucinta, o termo aqui utilizado faz referência a produção, localizada na década de 1960, da música instrumental brasileira em intenso diálogo com o Jazz, podendo ser compreendido como um samba com influencia e improvisação jazzística.

⁴ Embora Gomes faça essa divisão, e passe a nomear a produção posterior ao *Quarteto Novo* de “música instrumental brasileira”, neste artigo, entendemos a música instrumental brasileira em sua totalidade histórica, assim o choro e o sambajazz devem ser incluídos nessa produção.

⁵ O Movimento Antropofágico foi uma importante tendência do Modernismo no Brasil nos anos 20. Com uma matriz dadaísta e uma prática construtivista transfiguradas, tal movimento marca uma diferença no cenário internacional do Modernismo, mesmo que desconhecida (ROLNIK, 1998).