Política da experiência estética: improvisação como objeto dos discursos artístico e acadêmico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Fábio Furlanete
Universidade Estadual de Londrina – ffurlanete@uel.br

Resumo: Este trabalho traz os resultados preliminares de um projeto de pesquisa que faz a análise crítica dos textos de artistas e acadêmicos sobre improvisação a partir das ferramentas conceituais oferecidas por Foucault (sobre as relações saber/poder) e por Rancière (no caso das relações entre estética e política). O objetivo é compreender as tendências e as contradições no tratamento das relações de poder e da política nos discursos sobre a prática da improvisação e suas transformações no decorrer do tempo.

Palavras-chave: Improvisação. Relações de poder. Partilha do sensível.

Politics of the aesthetic experience: improvisation as object of artistic and academic discourses

Abstract: This work brings the preliminary results of a research project that makes the critical analysis of the texts of artists and academics on improvisation from the conceptual tools offered by Foucault (on knowledge / power relations) and by Rancière (in the case of the relations between aesthetics and politics). The objective is to understand the tendencies and the contradictions in the treatment of the relations of power and politics in the discourses on the practice of improvisation and its transformations in the course of time.

Keywords: Improvisation. Power relations. *Distribution of the sensible.*

1. Introdução: partilha do sensível e relações de poder

Jacques Rancière articula seu pensamento político a partir da diferença estabelecida por Foucault (2008, p. 420-422) entre política e polícia: a primeira compreende todo conjunto de normas, códigos, convenções, hábitos que regulam as interações em uma coletividade. Já a política remete à reivindicação do dano sofrido por aqueles que se entendem excluídos da divisão de partes da polícia: a "parte dos sem parte" (RANCIÈRE, 2018, p. 29). Esse movimento pelo deslocamento das partes não ocorre no âmbito de uma polícia, mas fora dela. O embate não é entre dois atores que pertencem a um mesmo mundo, mas entre mundos distintos. Qualquer disputa mediada por um código compartilhado é polícia. Política ocorre no choque entre formas distintas de experimentar e entender o mundo – um embate por uma nova partilha do sensível, ou seja, o comum dos recortes que definem os tempos, os lugares a as formas de sentir adequados a cada parte (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Assim, a mesma articulação que permite a Rancière elaborar seu pensamento político dá origem a seu pensamento estético. Nele a relação entre arte e política não se dá nem por uma apropriação política da arte nem por uma estetização da política como proposta por Benjamin

(RANCIÈRE, 2011, p. 7, 2009, p. 16). Todo gesto político tem uma base estética. Ambos fazem parte do mesmo movimento para estabelecer ou deslocar a partilha do sensível que dá a cada um seu tempo, lugar e forma de sentir adequados (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Essa indissociabilidade entre estética e política tem como consequência uma visão de arte que entra em dissonância com a relutância, frequentemente encontrada nos discursos sobre música, em associar a prática musical à política. Faz parte do senso comum o discurso que trata a política como um contaminante que deve ser excluído do processo criativo para que ele ocorra de forma adequada, como se a interação musical pudesse ser desprovida de relações de poder e como se a competição inerente a qualquer *metier* pudesse ser posta em suspenso durante o ato criativo. Nesse contexto, a improvisação, em particular a livre improvisação coletiva, torna-se um objeto de estudo relevante uma vez que nela as relações de poder e o embate entre sensibilidades distintas é material central da performance (COSTA, 2018, p. 100). Este trabalho traz os resultados preliminares de um projeto de pesquisa que faz a análise crítica dos textos de artistas e acadêmicos sobre improvisação a partir das ferramentas conceituais oferecidas por Foucault (sobre as relações saber/poder) e por Rancière (no caso das relações entre estética e política). O objetivo é compreender as tendências e as contradições no tratamento das relações de poder e da política nos discursos sobre a prática da improvisação e suas transformações no decorrer do tempo.

2. Tendências nos discursos sobre improvisação

Os textos analisados até agora apresentam o contexto político da improvisação e suas relações de poder através de três tendências marcantes e interconectadas entre si. A primeira é a presença da narrativa da supressão da improvisação, acompanhada eventualmente da luta por seu resgate no decorrer do século XX. Na segunda, esse resgate se dá simultaneamente por uma reivindicação de liberdade e uma necessidade de experimentação. Por último, tanto a liberdade quanto a experimentação são conectadas em uma visão sistêmica do processo criativo.

Uma descrição detalhada do processo de supressão da improvisação na passagem do século XVII para o XIX é feita por Moore (1992, p. 68-80) na forma de uma série de transformações sociais interconectadas: a) surgimento de uma burguesia que queria ter, como os nobres, música em suas casas, mas não possuía as condições, ou o desejo, de pagar por músicos residentes para animar suas reuniões e educar seus filhos; b) estruturação do mercado editorial de partituras, necessário para a prática musical dos amadores e para o funcionamento dos conservatórios, faz com que aquelas deixem de ser apenas anotações para performance e

passem a ser tratadas como literatura; c) desarticulação do modelo de ensino musical baseado na relação mestre-discípulo e no aprendizado por imitação de exemplos, em favor do sistema de conservatórios, com um modelo de ensino baseado no texto (musical) escrito; d) necessidade de experimentação constante em função da demanda por novidade posta pelo mercado editorial e de concertos; e) em consequência da prática musical baseada na escrita, surge uma leitura historicista do repertório com mais ênfase na fidelidade ao texto do que à expressão durante a performance.

Esse conjunto de fatores gera um ambiente hostil para a improvisação que se estende até pelo menos o meio do século XX. É somente no período entre guerras que começa a se estruturar a narrativa da (re)emergência da improvisação que encontramos em Bergström-Nielsen (1998, p. 28-29), Carlsson (apud STENSTRÖM, 2009, p. 21), Cope (1972, p. 73), Ford (2003, p. 103), Goldstein e Korgaard (apud STENSTRÖM, 2009, p. 22), Lutz (apud STENSTRÖM, 2009, p. 22), Nunn (1998, p. 34). Ela se apoiará em dois arcos distintos que se unirão e encontrarão sua síntese em meados dos anos 1960 no movimento artístico da improvisação livre: por um lado, a afirmação da identidade e do orgulho de uma população oprimida através do gesto de liberdade do indivíduo criador (BORGO, 1999, p. 35; SMITH e DEAN, 1997, p. 63). Por outro lado, a necessidade de experimentação constante (PRESSING, 2002b, p. 4-5; COULDRY,1995, p. 31) que leva ao esgotamento da escritura faz com que os compositores se tornem conscientes da elaboração da escrita como parte do processo criativo e, ao tratá-la como material, convidam o intérprete a participar de algumas decisões criativas preservando, nesse convite, o imperativo da experimentação. Esses arcos constituem uma narrativa de legitimação ambivalente para a improvisação: ao mesmo tempo que proclama a luta pela liberdade de expressão, exige o compromisso com a experimentação.

Associada tanto à noção de improvisação como expressão de liberdade (CARLSSON apud STENSTRÖM, 2009, p. 21; DEAN, 1989, p. xvi; GRIFFITHS, 1986, p. 242) quanto à de ambiente ou mecanismo privilegiado para a experimentação (GRIFFITHS, 1986, p. 242) está uma ideia que ganha força a partir do surgimento da livre improvisação coletiva: a de improvisação como sistema (BORGO, 2006, p. 4; ALPERSON, 1984, p. 17 e 27; COSTA, 2016, p. 34; DURANT, 1984, p. 7; SMITH e DEAN, 1997, p. 25). Seja a partir do modelo biológico do organismo vivo ou do modelo físico da termodinâmica, improvisação passa a ser pensada em termos de jogo, propriedades emergentes e auto organização, transferindo para o coletivo tanto o gesto de liberdade quanto a experimentação.

3. Crítica musicológica

A crítica às duas primeiras tendências começa a ser elaborada já no final dos anos 1970 a partir de textos de Dahlhaus (2010) e, mais recentemente, em Blum (1998), Netl (2013) e Nooshin (2003). Segundo esta última (idem, p. 247), a visão negativa sobre improvisação entre o século XIX e início do XX é um reflexo da necessidade da cultura colonialista europeia de, através de uma prática musical sofisticada e evoluída, baseada na racionalidade do texto escrito, se contrapor aos "povos menos civilizados" que fariam música de forma "espontânea". A transformação desse cenário ocorre no período após a 2ª Grande Guerra. As consequências do conflito, para os derrotados assim como para os vencedores, forçam uma reconfiguração do mundo colonial que reverbera na cultura ocidental causando o deslocamento do sentido atribuído à improvisação: ao invés de uma prática primitiva e nociva, na década de 1960 ela passa a ser vista como um exemplo de espontaneidade, criatividade e liberdade. O improvisador se configura como uma espécie de novo "bom selvagem" que possui as qualidades redentoras que faltam ao mundo ocidental tradicional, apenas invertendo as posições em uma dicotomia ainda a ser superada (idem, p. 250).

A dicotomia a ser superada, neste caso, é aquela entre composição e improvisação. Apesar da prática comum, na literatura sobre o assunto, de tratar toda prática histórica de criação musical durante a performance por improvisação, é apenas a partir do século XVII que o verbo "improvisar" começa a designar essa prática, e somente no início do século XIX que o substantivo "improvisação" se torna objeto do discurso sobre a prática musical, e passa a ocupar um espaço e assumir valores distintos, por oposição binária, daqueles atribuídos a "composição" (BLUM, 1998, p. 36-39). O termo improvisação seria inadequado uma vez que reúne indiscriminadamente práticas artísticas e tradições musicais completamente diferentes. Além disso, o processo criativo da improvisação não seria, ao contrário do que dizem os pesquisadores que investigam a improvisação do ponto de vista cognitivo (SARATH, 1996; PRESSING, 1987, 1984), fundamentalmente diferente do processo criativo da composição.

4. Relações de poder e revolução estética

Se observarmos essas narrativas a partir da crítica das relações entre saber e poder de Foucault podemos encontrar alguns paralelos entre as transformação das formas de produção e fruição da música na passagem do século XVIII para o XIX e a transição entre os modelos de poder soberano e disciplinar (FOUCAULT, 2006, p. 53-68). É evidente a semelhança da estrutura física da orquestra com o panóptico de Bentham (idem, p. 65), onde uma única pessoa controla o comportamento de cada um dos indivíduos pela associação entre

a posição de visualidade privilegiada no ponto focal de um semicírculo e um código proveniente de uma posição de poder externa a esse espaço de visualidade e que detalha minuciosamente as ações a serem tomadas pelos indivíduos observados. Esse modelo parece também ser verificável na estrutura do sistema de conservatórios a medida que o poder soberano da relação mestre discípulo e seu ensino por imitação começa a dar lugar a uma educação coletiva a partir de métodos e manuais escritos em um espaço físico que é o mesmo das escolas que já implementavam o modelo disciplinar desde o século XVIII.

Existe ainda uma importante mudança de cenário na passagem do século XIX para o século XX que costuma ficar de fora dos discursos sobre a reemergência da improvisação: a invenção da gravação de áudio. A gravação oferece pela primeira vez na história uma possibilidade de registro para a performance musical e, com esse registro, a possibilidade da análise e da crítica. No início do século XX a performance musical passa a ser um objeto que permanece para além das salas de concerto e das memórias da plateia. No estúdio de gravação comercial a precisão da execução musical com relação à uma partitura não é mais tão importante quanto na sala de concerto. Ao invés disso, dá-se preferência a uma abordagem mais tentativa, na qual os músicos ficam livres para experimentar várias versões de uma mesma execução, enquanto o engenheiro de som registra o material para ser selecionado mais tarde. Se podemos pensar na orquestra romântica como uma implementação de instâncias de poder disciplinar, o estúdio de gravação se configura como um espaço do biopoder (FOUCAULT, 2008b, p. 393): ao invés da norma escrita que individualiza os sujeitos e pre determina seu comportamento nos mínimos detalhes, temos um normal que estabelece faixas dentro das quais a variação dos comportamentos é aceitável. Nesse contexto, o papel do compositor diminui de importância. Ele continua estabelecendo os parâmetros iniciais da performance em boa parte dos casos, mas ele tem seu poder progressivamente esvaziado de favor do responsável pela seleção, recorte e montagem do material gravado, a figura que terá o poder de decisão sobre a configuração final da obra: o produtor musical. Dessa forma, o desenvolvimento da indústria do disco no início do século XX cria uma flexibilização das práticas de performance que abre espaço para uma redistribuição da legitimidade para se manifestar criativamente.

Essas relações de poder inerentes à prática musical parecem ter como pano de fundo as tensões ligadas à posição de autor. Segundo Foucault (2014, p. 49), até o Renascimento, o principal elemento de validação de um texto com valor de verdade era sua procedência. A importância e o reconhecimento de um autor eram peças fundamentais no estabelecimento da confiabilidade da informação contida em um escrito. Por outro lado, nos

discursos artísticos (não apenas textuais como também visuais e sonoros) o reconhecimento da autoria, apesar de eventualmente presente, não era essencial para determinar o valor da obra. A partir do final do século XVII, com o desenvolvimento do método científico, os textos com valor de verdade passam a prescindir da autoridade de seu escritor. Uma vez que era verificada a correta aplicação do método, a confiabilidade estava estabelecida. Ao mesmo tempo, inicia-se um lento processo de construção da necessidade da identificação do autor de um discurso artístico para estimar seu valor. Pintores e compositores começam a sistematicamente assinar suas obras e toma corpo o debate que vai levar às concepções de obra e autoria que encontraremos na literatura e na musicologia da modernidade. Nela, a ideia de autoria associada a obra artística que antes era vista como pertencente aos domínios da habilidade técnica e do artesanato passa a ser entendida como regime de propriedade, transgressão e imputabilidade (FOUCAULT, 2015, p. 47-48). Ao invés da associação com o clérigo ou o nobre que assumiram o patronato do trabalho, ele passa a pertencer ao artista que o concebeu, com consequências diretas para o mercado editorial de livros e partituras que se estrutura nesse período. Para afirmar sua identidade como artista e a propriedade sobre sua obra, o escritor ou compositor sentirá a necessidade de buscar a experimentação que fará com que seu trabalho de um passo para além da execução virtuosa dos valores da tradição. Esse passo ligará, por toda a modernidade e até hoje, a ideia de autoria à da transgressão da prática comum. Não estando mais necessariamente à serviço do clero ou da nobreza, a responsabilidade pelo potencial político do trabalho artístico passa o indivíduo criador, cuja a transgressão frequentemente transbordará para fora do campo artístico.

A transformação da arte em um regime autoral de propriedade, transgressão e imputabilidade corresponde ao que Rancière (2004, p. 8-9) chama de revolução estética. É o colapso da poética como forma predominante de pensamento artístico em favor da estética. O centro do discurso artístico se desloca dos processos de construção para a qualidade e o valor da experiência. A arte assume posição distanciada com relação a o resto da cultura: um papel de espelho e ponto de referência a partir do qual é possível experimentar mundos possíveis e deslocar a experiência dos atuais. Entretanto, o modelo de obra de arte como organismo vivo, auto coerente, consequência de uma necessidade além do desejo arbitrário de seu criador – modelo fundamental para a prática artística pré revolução estética (idem) – não desaparece. Ele permanece na forma do mecanismo de escritura (FOUCAULT, 2014, p. 41 e 45) que, ao mesmo tempo que promove o desaparecimento do autor (FOUCAULT, 2015, p. 37), estabelece uma distância entre sua transgressão e sua imputabilidade. Essa função que a escritura desempenha em composição é assumida nos textos recentes sobre improvisação

pelas ideias de emergência, auto organização e modelo sistêmico: uma espécie de alteridade coletiva que desloca o papel dos indivíduos no processo criativo.

3. Considerações finais

Ainda é pouco para uma genealogia do poder na prática musical. Mesmo assim, já é possível distinguir, através das tendências encontradas na literatura sobre improvisação, algumas linhas de força que caracterizam o jogo político e as relações de poder inerentes a ela. As narrativas contraditórias da reivindicação da liberdade criativa e da aventura da experimentação, a oposição binária e pendular entre composição e improvisação, assim como a dificuldade da musicologia em superar essa oposição sem apagar a identidade da improvisação como prática artística, sugerem uma disputa entre compositores, intérpretes e improvisadores pelo equivalente na prática musical à personagem do escritor (FOUCAULT, 2014, p. 38): aquele que afirma a dissimetria entre sua criação e qualquer outra e toma para si o direito de apontar para a experiência desejável e a tarefa de deslocar a partilha do sensível. A encenação dessa disputa é o centro da prática da livre improvisação coletiva: a negociação coletiva do juízo de valor estético durante a performance em frente ao público. Ao mesmo tempo, a necessidade de compreensão e legitimação desse jogo como uma escritura a partir do modelo de uma arte orgânica/sistêmica corre o risco de esvaziar o gesto político da capacidade de deslocamento da partilha do sensível inerente a prática da performance.

Referências:

ALPERSON, Philip. On musical improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 43, n. 1, 1984.

BERGSTRÖM-NIELSEN, Carl. *Intuitive music*: A mini-handbook. Aalborg: Aalborg University, 1998.

BLUM, Stephen. Recognizing improvisation. In: *In the course of performance*: Studies in the world of musical improvisation, p. 27-45, 1998.

BORGO, David. Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity. Em: *Algebra, Meaning and Computation*, pp. 1-24. Berlin: Springer, 2006.

_____. *Reverence for uncertainty*: Chaos, order, and the dynamics of musical free improvisation. Los Angeles: University of California, 1999.

COPE, David. *New directions in music*. Iowa, Dubuque: WM. C. Brown Company Publishers, 3rd edition, 1972.

COSTA, Rogério. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2016.

COULDRY, Nick. Turning the Musical Table: Improvisation in Britain 1965-1990. In: *Rubberneck*, v. 19, p. 1-38, 1995.

DAHLHAUS, Carl. Qu'est-ce que l'improvisation musicale? *Tracés. Revue de Sciences humaines*, Lyon, v. 18, n. 1, p. 181-196, 2010.

DEAN, Roger. *Creative improvisation*: Jazz, contemporary music and beyond. Philadelphia: Milton Keynes, Open University Press, 1989.
DURANT, Alan. Improvisation: Arguments after the fact. In: *The proceedings of the forum held at the Institute of Contemporary Arts*. London, 1984.
FORD, Charles D. *Free collective improvisation in higher education*. *British Journal of Music Education*, n. 12, 1995.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 9ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2015.
_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª edição. São Paulo: Loyola, 2014.
_____. *Segurança, Território, População*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
_____. *Nascimento da Biopolítica*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Martins Fontes, 2008.
_____. *O poder psiquiátrico*: curso dado no Collège de France (1973-1974). Martins Fontes, 2006.
GRIFFITHS, Paul. *Modern music*: The avant garde since 1945. London: JM Dent & Sons Ltd. 1986
MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 23, n. 1, p. 61-84, 1992.
NETTL, Bruno. Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship. *MTO*, v. 19, n. 2, p. 1-4, 2013.
NOOSHIN, Laudan. Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power – The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128, n. 2, p. 242-296, 2003.
NUNN, Thomas. *Wisdom of the impulse*: On the nature of musical free improvisation. San Francisco: Thomas Nunn, 1998.
PRESSING, Jeff. Free jazz and the avant-garde. In: *The Cambridge companion to jazz*, p. 202-216, 2002.
_____. Improvisation: methods and models. In: *Generative Processes in Music*: the psychology of performance, improvisation, and composition. Oxford: Clarendon Press, 1987.
_____. Cognitive processes in improvisation. In: *Cognitive processes in the perception of art*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers, p. 345-363. 1984.
RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*: Política e filosofia. 2ª edição. São Paulo: 34, 2018.
_____. The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics. In: BOWMAN, Paul e STAMP, Richard. *Reading Rancière*. Londres e Nova York: Continuum, 2011. p. 1-17.
_____. *A partilha do sensível*: estética e política. 2ª edição. São Paulo: 34, 2009.
_____. Is there a Deleuzian Aesthetics? *Qui Parle*. Berkeley-CA, v. 14, n. 2, 2004.
SARATH, Ed. A new look at improvisation. In: *Journal of music theory*, v. 40, n. 1, p. 1-38, 1996.
SMITH, Hazel e DEAN, Roger. *Improvisation hypermedia and the arts since 1945*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
STENSTRÖM, Harald. *Free Ensemble Improvisation*. Tese. Gothenburg: Intellecta Infolog AB. 2009.