

Free jazz, cena virtual de uma escuta pedagógica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Arthur Dutra
arthurdutrareis@hotmail.com

Resumo. Partindo da ideia de cena política ou virtual em Jacques Rancière, o artigo busca demonstrar como a improvisação coletiva pode contribuir para redefinir ao menos dois aspectos considerados importantes para uma educação emancipatória no contexto da América Latina. O primeiro diz respeito a uma mudança de paradigma na posição de autoridade do educador. O segundo implica na facilitação do acesso ao conhecimento. Essas ideias vão de encontro não somente a um resgate histórico do free jazz, estilo estadunidense de improvisação coletiva, mas também às práticas inclusivas com base na escuta pedagógica dos parâmetros sonoros.

Palavras-chave. Improvisação coletiva, Escuta pedagógica, Free jazz

Free Jazz, Virtual Scene of a Pedagogical Listening

Abstract. Starting from Jacques Rancière's concept of "political" or "virtual" scene, the article aims to demonstrate how collective improvisation may contribute to redefine at least two aspects considered important for an emancipatory education in Latin America. The first consists of a paradigm shift in the educator's position of authority. The second implies facilitating the access to knowledge. Not only a historical reinterpretation of the role of free jazz, but also a series of inclusive pedagogical practices based on sound parameters, are considered crucial for the development of a broad concept of pedagogical listening.

Key-words. Collective improvisation, Pedagogical listening, Free jazz

Do início da aula à "cena comum"

A sessão de música vai começar. O ouvinte-regente de turma adentra o espaço sonoro. Com ele à frente, as demais vozes invadem a sala de forma ruidosa e aparentemente desordenada. A algazarra toma conta e o regente é somente um timbre acústico em meio à turba. Os fortíssimos dos instrumentos de percussão são concebidos como os derradeiros recursos, úteis ao restabelecimento da ordem no espaço sonoro. Bem poderiam ser os sucessores dos antigos tambores das monoculturas de tabaco, arroz, algodão e outros, suprimidos por serem "suscetíveis de servir à transmissão de mensagens" (CARLES; COMOLLI, 2000, p.133, tradução nossa). Talvez assim a

sonoridade esperada fosse conquistada por disputa de "alturas", direções de baquetas são lançadas às peles e pratos. Três vozes fortíssimo e o regente, referencial de autoridade sobre o grupo, é por um instante "polifônico". Mas, para surpresa de muitos, o recurso foi usado para chamar a atenção de todos, e em seguida para silenciar as outras vozes. O que se ouve agora é apenas a voz do referencial; nova monofonia, nova "monocultura". Não há mensagens de tambores, nem gritos de instrumentos de sopro. É o pulso quaternário que está em voga nas palmas em uníssono: o espaço sonoro é também concebido a partir de seu ponto de escuta central. Ressurgem algumas subdivisões de timbres desgarrados, um certo número de vozes pianíssimo, imediatamente coibidas. As alturas "Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si" soam no teclado, logo no uníssono das vozes. Para a maior parte delas, a diversão terá tido fim. Para o regente, a aventura do aprendizado das mais importantes obras musicais já escritas acabou de começar.

Este relato ilustra o momento em que um educador musical adentra a sala de aula de uma turma de artes e se depara com uma situação de desordem, análoga à que ouvidos ortodoxos costumam encontrar à primeira escuta de uma sessão de improvisação coletiva. A posição estranha e ao mesmo tempo curiosa do professor, a imposição do ensino de artes a turmas numerosas; a constante necessidade de ordem e silêncio, necessários à escuta de si e ao aprendizado técnico do instrumento pelo aluno, podem colocar em questão a possibilidade do ensino de música em contextos como este, sobretudo na escola básica. A sonoridade e a prática dos instrumentos, principalmente de percussão, surgem como alternativa plausível. Mas o próprio estabelecimento do pulso volta a gerar questões técnicas, sobretudo em grupos numerosos. O processo é lento, o professor não dispõe de instrumentos musicais para todos os alunos, e a instrução técnica individual, que solucionaria uma parte dos desafios, não é possível sem que o restante da turma se torne impaciente e agitado.

Da cena comum à "virtual"

É então que, a partir de uma decisão inesperada do professor, uma cena "virtual" ou "política", no sentido que o filósofo Jacques Rancière deu ao termo, poderia ter lugar. Explica-se: uma cena virtual consiste numa interrupção ou suspensão da ordem natural e no estabelecimento de um instante presente em que a emancipação se torna possível e projetável também no futuro. O virtual em Rancière seria, assim,

segundo Déborah Cohen, o que "permite romper a oposição" presente, entre "o utópico e o real" (COHEN, 2004, p.29, tradução nossa); este "real" que, segundo o filósofo, "precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2009, p.58). Os resgates históricos das ocasiões específicas em que a emancipação se mostrou aplicável no presente apontam para uma possibilidade pouco ou jamais explorada. Esta possibilidade Rancière vislumbrou no caso em que o pedagogo Joseph Jacotot foi incumbido de ensinar francês a estudantes holandeses que não sabiam sequer uma palavra da língua. Não tendo feito nada além do que indicar a leitura de um livro bilíngue, Jacotot, que tampouco falava a língua dos estudantes, foi em seguida surpreendido com a consistência do aprendizado dos alunos, o que o fez refletir sobre a "incoerência da ordem explicativa sobre a qual se funda a nossa concepção de ensino" (DUTRA, 2022, p.25, tradução nossa). O pedagogo se pôs, então, a acreditar na "capacidade inata de quem quer que seja de aprender" não só línguas, mas também a música, a pintura e muitas outras disciplinas. Incapaz de se servir de sua voz explicativa e compreensível, portanto, Jacotot não pôde fazer nada além do que improvisar um gesto, por assim dizer "musical" (*Ibid.*), de escuta: a escuta da fala nascente dos estudantes estrangeiros na língua do pedagogo. Que esta escuta também possa ser considerada o gesto inaugural de uma pedagogia da improvisação se traduz nesta frase de Jacotot: "Improvisar é uma bela palavra, isso significa simplesmente falar" (JACOTOT, 1824, p.183, tradução nossa). Para o aprendiz: a escuta de si próprio tateando ou "se arriscando" em uma nova "língua"; para o pedagogo: a escuta da expressão embrionária do aluno. Não por acaso, uma das premissas do aprendizado musical em Jacotot consiste em simplificar e ao mesmo tempo valorizar a experiência da produção sonora inicial de todos e todas (DUTRA, *op.cit.*, p.29). Instrumentos como o piano, o xilofone e o metalofone permitem facilmente a escuta da própria produção sonora. E esta, em sua faceta instantânea, consistiria na improvisação incipiente do ouvinte. Sobre isso, importa trazer à tona a utilização das palavras nas oficinas de improvisação conduzidas pelo músico inglês John Stevens. Segundo ele, ao dizer "uma frase" e repeti-la, o modo pessoal com que cada um a pronuncia não está tão distante da identidade da interpretação quando cantamos. Se dizemos "a frase" acentuando o "a" já o "elemento rítmico" foi fornecido. "E pode parecer melhor, mais completo, se você disser 'uma frase é'", em cujo caso "você improvisou" (BAILEY, 1992, p.120, tradução nossa).

Na esteira de Maria Beatriz Greco, que a partir da análise de Joseph Jacotot por Jacques Rancière procurou projetar esses momentos de emancipação adaptáveis ao contexto da América Latina (GRECO, 2007, p.151, tradução nossa), duas reflexões são consideradas centrais: primeiro, a concernente à posição de autoridade do educador: uma tal que resguarde a firme decisão de educar mesmo em situações adversas que vão do desinteresse pela disciplina ensinada à ausência de recursos e de apoio ao projeto pedagógico. Segundo, sobre o conteúdo das atividades musicais, que deve ser tal que facilite o acesso ao conhecimento não só das práticas artísticas propriamente ditas, mas também da cultura musical em torno das mesmas. É aí que, segundo propomos, a improvisação coletiva pode desempenhar uma função única. Como facilitadora do acesso à prática e ao conhecimento musicais e como garantidora da igualdade entre os participantes, uma vez que em muitos contextos pedagógicos ela é utilizada anteriormente ao aprofundamento teórico. Em sua experiência conduzindo oficinas de improvisação que reuniam praticantes dos mais diversos níveis de experiência, Stevens entrelaçou estes dois aspectos quando afirmou ser "prioridade" deixar confortável a pessoa equivalente à "criancinha tímida da escola, que "sente que quanto mais as coisas acontecem, mais ela é excluída". Segundo ele, o método ou processo que se conduz deve não só ser "suficientemente simples para se comunicar facilmente" e permitir a prática do "grupo como um todo", mas também estar "em relação direta" (BAILEY, *op.cit.*, p.119) com o fato de que as pessoas que tendem a se sentir excluídas em grupo se sintam confortáveis. É esta primeira faceta inclusiva do que se entende por "escuta pedagógica" que se quer ressaltar aqui.

Mas em que consistiria essa decisão diversa do educador musical diante da turma que ele procurava antes calar (tocando notas fortíssimo em tambores e pratos), para em seguida desenvolver uma atividade pedagógica? Em que consistiria a cena virtual em que, ao contrário de emudecer os estudantes para transmitir uma escala musical em uníssono num tempo quaternário, o educador decide, à moda de Jacotot, converter as falas dos mesmos em "instrumentos" de um ensino embrionário da improvisação? Consiste na utilização de referenciais da improvisação coletiva, e mais precisamente do *free jazz*¹, mesmo para grupos iniciantes; na aceitação de uma

¹ Sobre a improvisação coletiva no contexto da música de concerto europeia, em relação àquele específico do free jazz, Pierre Albert Castanet e Patrick Otto explicitam, no prefácio de *L'improvisation Musicale Collective*, que a primeira "gerou uma expectativa notável nas décadas de 1960 e 1970 e foi adotada por compositores como Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff e, mais tarde, Jean-Yves Bosseur, Pierre-Albert Castanet ou ainda Pierre Mariétan, para citar apenas alguns. O

educação para uma escuta musical inclusiva na contemporaneidade, simultaneamente ao aprendizado dos rudimentos da prática instrumental e vocal.

Após demonstrar os parâmetros sonoros do timbre, da altura, da duração e da intensidade nos instrumentos de percussão disponíveis², o instrutor decide aproveitar a "sonoridade" difusa da turma para realizar sessões de escuta e de práticas da improvisação coletiva. Por meio de instruções gerais fornecidas em tempo real, os estudantes são encorajados a interagir entre si. De um modo geral essas instruções consistiam em orientações sobre a prática da percussão com baquetas e sobre como tocar uma ou mais notas longas, curtas, forte, piano, na região grave ou na região aguda (no caso de xilofones ou metalofones), além de dicas de variação de timbre em idiofones e instrumentos de percussão brasileira em geral. Também eram dadas explicações sobre a interação sonora que deveriam estabelecer com um ou mais colegas da sala. Nelas o objetivo principal era o de gerar uma escuta atenta aos parâmetros sonoros como meio de expressão musical de si e dos colegas.

Paralelamente, trechos de músicas de Hermeto Pascoal³, além de faixas de álbuns de free jazz⁴ e de grupos de improvisação coletiva livre⁵ como o *Spontaneous Music Ensemble*⁶, soam no aparelho de som para uma prática de escuta comentada. Em

florescimento dessa prática artística ocorreu sob a égide de dois grandes mitos: a liberdade e a espontaneidade. Por seu turno, o free jazz procede dessa mesma dinâmica num universo musical, cultural e político totalmente diferente. Finalmente (...) um estado de espírito semelhante transparece noutros domínios artísticos. A proximidade, ou mesmo a porosidade entre os modos de expressão artística, deve, portanto, ser levada em conta no estudo da improvisação musical coletiva". (CASTANET; OTTO, 2016, p.11, tradução nossa)

² Instrumentos de percussão brasileira, além de metalofones e xilofones.

³ Ver: VIEIRA, 2021

⁴ Por exemplo: https://music.youtube.com/watch?v=daGDPwz_deo&feature=shared&feature=xapp_share

⁵ Como coloca Rogério Costa em seu livro *Música Errante – o jogo da improvisação livre*, "a livre improvisação não é um desdobramento do free jazz. É claro que o jazz é uma das linhas de força que convergiram para o surgimento desse tipo de manifestação que só é possível na contemporaneidade por conta de uma série de fatores. (...) Nesse caso, é importante enfatizar as outras linhas de força que concorrem para possibilitar o advento daquilo que hoje conhecemos como livre improvisação, dentre as quais podemos destacar os recentes avanços tecnológicos e a gradativa valorização do som que ocorreu na história da música 'erudita' ocidental". Costa lembra ainda que "segundo o músico, guitarrista e improvisador Derek Bailey, o ímpeto para a *free improvisation* surge de uma tendência de radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte de grupos de performance de free jazz europeus". (COSTA, 2016, p.8-9). Tratar-se-ia, entre outros aspectos, de um questionamento, por parte desses músicos, das "leis e regras" constantes no que Bailey chama de "improvisação idiomática", nesse caso a jazzística. (BAILEY, *op.cit.*). Isto é, nos sistemas musicais que se constituem historicamente, do qual o free jazz, como subgênero e herdeiro da tradição do jazz, é tributário.

⁶ Por exemplo: https://www.youtube.com/playlist?list=PLGWAK_TiMgIhVgCbUYv0CgqEB60bR4gtB E também: https://www.youtube.com/watch?v=w_tqlSA7uIg Sobre o SME e outros grupos de improvisação livre, consultar a *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, de Matthieu Saladin. (SALADIN, 2014).

seguida propõe-se um passeio musical⁷ em que os estudantes deveriam fazer uma escuta dos sons externos ao espaço escolar, para então interagir com eles e com os colegas com o auxílio de instrumentos de percussão como triângulo, caxixi, pau de chuva, ganzá e prato. Esta prática tem o objetivo de familiarizar a turma com um modo de escuta atenta e ambiental, que posteriormente servirá de modelo para a escuta musical.

Pouco a pouco⁸, "diálogos musicais" passam a ser estimulados e estabelecidos, obedecendo inicialmente a uma orientação que pode ser resumida na busca por um "equilíbrio sonoro" favorável a uma audição atenta⁹ dos parâmetros sonoros em ação na coletividade. Pode-se dizer que a busca por um equilíbrio sonoro constitui uma das balizas da prática da improvisação coletiva, aparecendo, por exemplo, num texto de autoria do musicólogo Jacques Siron. Nele o autor relaciona estereótipos considerados comuns e ao mesmo tempo desaconselháveis na prática da improvisação livre. Estes seriam, a "sopa improvisatória", em que cada um "toca muita coisa, mas sem verdadeiramente se engajar, parando e retornando sem motivo aparente", a "improvisação interminável", A tendência sistemática a seguir os eventos sem espírito crítico ("seguidismo"), a "polidez", a "tagarelice contínua" e as "montanhas russas" (SIRON, 2007, p.702-5, tradução nossa), todos indicando situações em que o desequilíbrio entre as ações individuais põe em questão a sonoridade coletiva. Também na proposta *Free Space*, do músico John Stevens, a ideia de equilíbrio aparece como um termômetro de uma escuta minuciosa e concentrada, considerada fundamental para a disciplina da prática da improvisação coletiva:

Cada pessoa no grupo deve permanecer em silêncio, ouvindo os sons presentes. Uma vez que o grupo tenha chegado a isso (um relativo silêncio), deve tentar interagir num nível que permita que os sons externos sejam audíveis. Isso significa frequentemente tocar no limiar do silêncio. Assim como uma forma de contribuir para que se alcance um equilíbrio sonoro. É também uma valiosa disciplina, por meio da qual se pode iniciar uma improvisação coletiva livre. (STEVENS, *op.cit.*, 61).

⁷ A prática a seguir consiste numa adaptação livre da proposta do *Material Rio educa*, da secretaria municipal de educação da cidade do Rio de Janeiro (SANTOS; ABREU, 2024), por sua vez inspirado no conceito de paisagem sonora de M. Schaffer (SCHAFFER, 2011), atrelado ao exercício *Free Space*, de John Stevens (STEVENS, 2007), que será citado em seguida no presente texto.

⁸ Pensamos num desenvolvimento ao longo de um semestre de trabalho.

⁹ Uma audição atenta, por sua vez favorável a reações criativas.

Trata-se não de uma lógica normativa para a prática da improvisação, mas da sugestão de uma baliza, entre outras possíveis, para a sua aplicação nos contextos pedagógicos citados.

Improvisação coletiva e escuta pedagógica

Nesta sessão procuraremos demonstrar de que maneira tanto uma redefinição da posição de autoridade do educador, quanto a ideia de uma facilitação do acesso ao conhecimento, podem fazer da improvisação coletiva um interlocutor privilegiado na educação musical escolar. Primeiramente, acreditamos que a garantia de uma educação emancipatória, sobretudo em contextos adversos, deve apontar para a possibilidade de uma escuta aberta a todas as formas de música, desde os gêneros das músicas populares brasileiras e de diversas outras culturas, passando pelas formas históricas da música "clássica" europeia, até chegar às músicas contemporâneas, populares e de concerto. A sala de aula de música se tornaria, assim, espaço de inclusão de toda a gama de tendências musicais que tiveram voga no século XX, incluindo aquelas muitas vezes refratárias até mesmo à recepção de muitos músicos e ouvintes entusiastas em geral, como o free jazz e a música contemporânea de concerto. Trata-se da outra faceta inclusiva contida nesta definição de "escuta pedagógica". De outro modo, que práticas de escuta, se não as propriamente inclusivas, poderiam ser pensadas no espaço da escola para estimular os estudantes a uma atitude realmente aberta e curiosa por todas as formas de música? Diríamos, em relação a isso, que em lugar de uma ideia vaga e volúvel de "gosto musical", devemos pensar sobretudo na curiosidade como parâmetro de uma recepção aberta a todas as culturas musicais. Como vimos, a improvisação coletiva pode colocar em voga um aspecto interessante e comumente negligenciado, o da possibilidade de uma escuta de si, isto é, de uma primeira experiência de escuta da prática instrumental, sem a posterior instrução musical formal que costuma veicular a tonalidade e o pulso como regras de partida. Tal ideia também encontra amparo na pedagogia de François Delalande que, a partir de Jean Piaget, descreveu uma espécie de trajeto improvisado (DELALANDE, 2019, p.96-8, tradução nossa) da exploração sonora da criança, creditando à repetição sonora, e à escuta seletiva que pode se dar principalmente a partir dos três anos, o início de um processo de aprendizado musical. Amplamente debatida como uma modalidade de criação em educação musical¹⁰, e

¹⁰ Ver: FONTERRADA, 2015.

especificamente no ensino instrumental do jazz, da bossa nova e do a improvisação, e os seus desdobramentos em jogos musicais a partir do que se convencionou chamar de partituras verbais ou gráficas¹², teria ainda uma outra faceta, a de ser uma plataforma de experimentação pedagógica dos procedimentos criativos da música contemporânea. Se ela pode se habilitar como uma ferramenta inclusiva da educação musical, penso que devemos dar especial atenção à sua forma coletiva, o que não pode deixar de considerar um resgate histórico do sentido do aparecimento de algumas de suas formas na "história das músicas". De um lado a improvisação coletiva enquanto técnica da música contemporânea, a partir do estabelecimento de formas musicais cada vez mais abertas. Até chegar às plataformas de criação sonora instantânea de compositores-intérpretes como Vinko Globokar¹³ e às práticas de improvisação livre¹⁴ que, a partir do fim dos anos de 1960, foram realizadas por músicos populares e de concerto em iniciativas híbridas. De outro, o free jazz e os seus desdobramentos enquanto criação musical improvisada de origem popular. É a esse segundo tipo de invenção musical, oriundo do universo do jazz, que pretendo me ater a seguir¹⁵.

Free jazz: crítica cultural como "parâmetro" sonoro

Para refletir sobre a experiência histórica específica do free jazz como ferramenta pedagógica importante para a contemporaneidade, pretendemos de início analisar o estilo do ponto de vista da historiografia da música popular no século XX. Para tanto, utilizaremos a obra *Free Jazz Black Power*, de Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, que procede a uma importante revisão historiográfica do jazz e de suas vertentes. Segundo os autores, o bebop recolocará em primeiro plano as implicações socioculturais e históricas da música negra. E é este aspecto que, como veremos, será acentuado com o advento do free jazz. Primeiramente é preciso afirmar, na esteira de Carles e Comolli, a posição contraditória do jazz na cultura estadunidense de uma maneira geral. De um lado uma música "histórica, social e culturalmente determinada

¹¹ Ver, entre outros, AEBERSOLD, 1981; CROOK, 1991; LIEBMAN, 1991 e REEVES, 2001. Sobre o contexto de ensino brasileiro, ver, por exemplo: ADOLFO, 1989 e FARIA, 1991.

¹² Ver: BRUZAUD, 1999; CASTANET, 1999; STRANSKY, 2019.

¹³ Ver: GLOBOKAR, 1989, p.10.

¹⁴ Ver: SALADIN, 2014; CASTANET; OTTO, *op.cit.*

¹⁵ A escolha do free jazz se deu não somente em razão de sua origem popular, mas também em função da atualidade do debate sobre a inter-relação entre as esferas estéticas e políticas na construção de modelos de crítica cultural de cunho antirracista no campo das artes. Como veremos, o free jazz pode se constituir como um interlocutor privilegiado de uma educação antirracista no contexto da música popular da contemporaneidade.

por uma civilização não ocidental" (CARLES; COMOLLI, *op.cit.*). Assim como para todos os seus outros períodos históricos e subgêneros, tratar-se-ia de um erro analisar o free jazz apenas do ponto de vista estético. Seria preciso escutar a matéria sonora, ela mesma, como repositório de uma articulação estética e política contrária à "cultura dominante" (*Ibid.*, p.402). Questão epistemológica da história das músicas populares, portanto, uma vez que, segundo os autores, uma alteração puramente estética não modificaria tanto a realidade de uma forma de arte quanto as feitas na estrutura de seu processo de produção (*Ibid.*, p.403). A máxima da "arte pela arte" será, portanto, em Carles e Comolli, insuficiente para definir a realidade e a importância de muitas das músicas criativas populares desenvolvidas no século XX de uma maneira geral: oriundas da marginalização social, transformadas, em seus momentos áureos, em produtos rentáveis pelo mercado do disco, comumente num modelo típico de "arte pela arte". E, novamente, em risco ou mesmo em "vias de marginalização" quando o posicionamento crítico passa a ser expresso também de um modo direto, no "corpo", isto é, através de elementos constitutivos de sua estruturação formal ou "resultante" e, principalmente, em seu conteúdo sonoro.

Mas em que consiste esta revisão das balizas estéticas da música popular, que o free jazz procurou promover? Primeiramente, o estilo abole a recorrência temporal única, isto é, o andamento, responsável por uma unificação do discurso musical em padrões rítmicos e métricos reconhecíveis, que constituem, em geral, um dos principais pilares da música popular. No jazz, o principal desses padrões é conhecido modernamente como "swing", o qual vinha vigorando, mesmo que com muitas evoluções e alterações, desde os primórdios da história do estilo. Em lugar de um padrão rítmico recorrente, identificável e aceito como uma convenção pelo grupo de músicos, o free jazz instaura a possibilidade de existência de uma miríade de temporalidades - propostas individual ou coletivamente em tempo real -, que se manifestariam através de uma pluralidade aleatória de intensões e linhas rítmicas. Carles e Comolli citam a declaração de Marion Brown segundo a qual não se trataria de ausência de swing, mas de um tipo de "swing polirítmico" (*Ibid.* p.358-9). Algo análogo se poderia afirmar a respeito do discurso melódico, que se desenvolve sem muita ou qualquer padronagem, o que significa dizer que não há temas estabelecidos previamente em formas harmônicas definidas, e que o músico não possui controle absoluto sobre o desenvolvimento do seu discurso melódico. A improvisação coletiva, como se sabe,

constitui a base da práxis politemática

Além disso, múltiplos instrumentos diferentes invadem a cena, emprestados do folclore de países distantes (flauta indiana, gamelão balafon, shenai) ou da música clássica europeia (fagote, piccolo, timpanos, oboé) (*Ibid.* p.353), contracenando com os clássicos bateria, baixo, piano, sopros. Nisso, o papel de cada um migra do virtuosismo individual do solista e especialista para o de um co-criador de camadas sonoras superpostas, o que nos permite falar de uma "democratização das relações no seio de uma orquestra" (*Ibid.* p.355). Nas palavras de Carles e Comolli, trata-se de "vocalizar ao máximo a sua (as suas) sonoridade(s)" (*Ibid.* p.354-355), com essas sendo agora, sobretudo, "fontes de som" (*Ibid.* p.355). Finalmente, barulhos (*Ibid.* p.361), ruídos, choques, sopros e outros, antes tidos como sinais de falta de técnica instrumental (*Ibid.* p.352), passam a ser tratados como sons com um sentido e uma objetividade particulares. A igualdade sonora se instaura, assim, de maneira definitiva.

Free jazz e política

Em Carles e Comolli o free jazz carrega uma mensagem política ligada à sua herança histórica, e esta apareceria sob a forma de uma dupla articulação. De um lado, com as formas precedentes do jazz; de outro, com as forças históricas e sociais que as determinam (*Ibid.* p.396). Daí que o estilo pretenda cumprir um papel diferente do de puro divertimento: o de "arte militante". Note-se que os autores introduzem aqui uma temática que pode hoje ser definida hoje como a de "lugar de fala"¹⁶. Isto é, em que medida eles, autores franceses, brancos, teriam legitimidade para escrever com conhecimento de causa sobre a militância negra de músicos que com tanta profundidade procuraram refletir sobre o racismo silenciado na história da arte estadunidense. E, acrescentaríamos, por extensão, na história das músicas populares de uma maneira geral. E a resposta dos autores é a de que hoje em dia músicos negros e brancos de free jazz de muitas nacionalidades atuam juntos. Sendo assim, a prática, assim como a vivência do estilo, não se limitaria à do negro americano (*Ibid.* p.41).

No que concerne os diversos aspectos da vida do músico, que é onde se veicula antes de tudo a denúncia das condições sociais do negro nos Estados Unidos, esta se deveria, primeiramente, à própria herança da música africana (*Ibid.* p.396), em que se busca "expressar a vida e seus diversos aspectos por meio de sons". Em seguida, é a

¹⁶ A primeira edição do livro data de 1971.

rejeição aos valores do mercado que ganha a cena, principalmente. Especificamente com relação ao free jazz, pode-se dizer que importa articular toda a história do jazz num instante de improviso coletivo, ideia que se aproxima da concepção de história defendida pelo filósofo Walter Benjamin em suas conhecidas *Teses sobre filosofia da história* (BENJAMIN, 1991, p.156). Apresentá-la como denúncia da perpetuação da mesma ganância que gerou o argumento hipócrita e desumano do racismo e o maquiou convenientemente na transformação da música popular em produto lucrável. Este aspecto, por si só, já faria do free jazz um importante médium de reflexão para a história das músicas populares no século XX: o estilo de improvisação e a sua veiculação visceral enquanto "lembrança" benjaminiana, corte temporal do historiador, "cena virtual" a recordar e conectar o seu passado de exclusão com a denúncia social contemporânea. Por meio dele, assim como em Benjamin, revisita-se a censura aos que se convertem em observadores distanciados das lutas contemporâneas; para os quais as barbáries da história não necessitam mais de citação. Diante dessa verdade incômoda, que Benjamin observou, e o crítico LeRoi Jones denunciou¹⁷ (CARLES; COMOLLI, *op.cit.*, p.130), o free jazz se interpõe; quer "captar" essa "recordação gravada" das mazelas do processo de produção da música popular americana como ela "fulgura" (BENJAMIN, *op.cit.*, p.156) no instante, ao mesmo tempo renovado e herdado, que é o da improvisação musical. Faz dessa atitude perante a história a sua profissão de fé; quer deixá-la registrada em todas as etapas do seu processo de produção. Daí que a sua inclusão do "antes excluído" chegue até o material sonoro, abarque os apitos do sax de Parker, os instrumentos distantes da tradição jazzística, e dê a todos os sons o mesmo tratamento "igualitário" de "solistas". No entrelaçamento estridente dos discursos melódicos com as "baquetadas" fortíssimo em pratos e peles, a urgência da sua mensagem, antes silenciada, de denúncia histórica; dos subterrâneos da bela aparência da história das músicas populares do século passado, a potência da sua verdade também transmutada, por que não dizer, em beleza estética contemporânea.

Com o free jazz, um outro critério valorativo, diverso e inclusivo, passa a vigorar para a crítica musical de origem popular. Ele foi implementado às custas de uma contradição das músicas populares, que passam a dever ao apreço dos intelectuais (CARLES; COMOLLI, *op.cit.*, p.65), e não mais ao do povo, o resgate do sentido

¹⁷ Ver: JONES, 1968.

sociológico e político de sua crítica cultural. E este critério, que apogeu na contemporaneidade, ainda não reconheceu, entre as suas fontes, a profusão de vozes criativas (antes silenciadas) que a improvisação coletiva é capaz de trazer à tona, ainda que a contragosto.

Para além da audição musical, e num sentido mais amplo que a conecta à cultura contemporânea como um todo, importa lembrar que a chamada benjaminiana para a "politização da arte" é, não apenas o "endosso da arte com mensagem política", mas sobretudo a insistência para que as forças inventivas da imaginação coletiva, presentemente encurraladas na esfera da produção artística, sejam libertadas de modo a permearem o espaço da ação pública" (BUCK-MORSS, 2009, p.336-337, tradução nossa). É, portanto, por considerarmos não somente o modelo de criação e de sonoridade da improvisação coletiva, mas também a sua realidade sociocultural, que gostaríamos de propor o seguinte questionamento: num tempo em que os engajamentos pelas causas igualitárias e inclusivas se tornou mais visível na sociedade, e que a luta antirracista ganhou capítulos decisivos que a ligam diretamente à nossa realidade cultural¹⁸ e a tornam presente nos discursos dos artistas, de todas as idades e origens, não seria o free jazz um dos principais exemplos de estilo de origem popular capaz de realizar uma crítica sociocultural contundente através da criação musical? Não seria o estilo uma demonstração de como a crítica cultural pode estar presente na articulação instrumental, e não somente nos textos, no comportamento ou no posicionamento político do artista? Se isso for verdade, não teria o ensino contemporâneo da música popular razões suficientes para dar relevo a esta interface de crítica social e racial presente na história da música do século XX?

Escolhido por intelectuais como LeRoi Jones como resposta político-musical ao passado de barbáries do negro na sociedade americana, porém, proporcionalmente, falando a uma parcela bem menor da população americana e engajando um círculo relativamente restrito de entusiastas. Se em sua complexa e difícil relação com o público o free jazz expressa, ao mesmo tempo, a contradição do pensamento sobre a arte - que se deseja converter em crítica e/ou ação para transformação social e política-, é porque uma contextualização histórica e social pode se fazer necessária até mesmo para a sua escuta. Uma contextualização tal que seja deslocada para uma modalidade ampla de educação artística e cultural. A sua vocação parece ser, assim, a de estruturar uma

¹⁸ Cite-se as leis 12.711/2012, 12.990/2014 e, mais recentemente, a lei 15.142/25.

concepção particular de pedagogia da improvisação coletiva: uma sirva de textos em práticas de conjunto; que faça da gravação e da escuta comentada das atividades de improvisação e realização musicais, tema de debates em oficinas musicais. E que incentive a experimentação da ludicidade dos parâmetros sonoros em frases de palavras e/ou sons musicais. Tal qual a da sala de aula em plena "improvisação coletiva"¹⁹, que o ouvinte-regente de turma agora escuta para retransmitir "mensagens" de tambores, pratos, teclas e vozes: todos e todas sons diferentes que são iguais.

Referências

ADOLFO, Antônio, *O livro do músico - harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1989.

AEBERSOLD, Jamey. *Nothin but blues*, New Albany, Jamey Aebersold, 1981.

BAILEY, Derek, *Improvisation: its nature and practice in Music*, New York, Da Capo Press, 1992.

BENJAMIN, Walter, "Teses sobre Filosofia da história", In: KOTHE, Flávio R. (Org.), *Walter Benjamin*, São Paulo, Editora Ática, 1991, p.153-164.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et Contestation*, Paris, Minerve, 2019.

BUCK-MORSS, Susan, "The first global president? The dialectic of global imagination and national sovereignty", In: *Human rights and their possible universality*, Rio de Janeiro, Academy of latinity, 2009.

BRUZAUD, Radosveta, « Prendre la musique au mot », entretien de Radosveta Bruzaud avec le compositeur Pierre-Albert Castanet », *L'Éducation musicale no 455*, Janvier 1999.

CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz Black Power*. Paris, Gallimard, 2000. [Première édition : Champ Libre, 1971].

CASTANET, Pierre Albert; OTTO, Patrick. (Dir.). *L'Improvisation musicale collective*, Paris, L'Harmattan, 2016.

CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Éditions Michel de Maule, 1999.

COHEN, Déborah, "Du possible au virtuel : la scène politique", In: *Labyrinthe 17*. Dossier: Jacques Rancière, l'indiscipliné, Paris, 2004, p.27-31.

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

¹⁹ Menção ao primeiro parágrafo deste texto

DUTRA, Arthur, *De l'improvisation collective au « solo imprévu » : une étude inclusive et interculturelle de l'expérience musicale*, Thèse de doctorat, Rouen, Université de Rouen Normandie, 2022.

CROOK, Hal, *How to improvise - An approach to practicing improvisation*, Rottenburg, Advance music, 1991.

DELALANDE, François, *La Musique au-delà des notes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

FARIA, Nelson, *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*, Rio de Janeiro, Lumiar Ed., 1991.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira, *Ciranda de Sons – Práticas criativas em Educação Musical*, São Paulo, Editora Unesp, 2015.

GLOBOKAR, Vinko, "Réflexion sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien", *Analyse Musicale*, 1er trimestre 1989/14, p.10.

GRECO, Maria Beatriz, *Rancière et Jacotot. Une critique du concept d'autorité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

JACOTOT, Joseph, *Enseignement universel : musique...*, Louvain, Chez F. Michel, 1824.

JONES, LeRoi, *Le People du blues*. Paris, Gallimard, 1968.

LIEBMAN, David, *A chromatic approach to jazz harmony and melody*, Rottenburg, Advance music, 1991.

PIAGET, Jean, *Six études de psychologie*, Paris, Gonthier, 1964.

RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2009.

REEVES, Scott D., *Creative jazz improvisation*, New Jersey, Prentice Hall, 2001.

SALADIN, Matthieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*. Dijon, Les presses du réel, 2014.

SANTOS, Ludmila Gomes; ABREU, Clarice Oliveira Barros de, "Música - Dispositivos 1º Ano / 2º Ano / 3º Ano", In: *Material Rio Educa 2024 - Arte*, Rio de Janeiro, 2024, p.257-292.

SCHAFER, Raymond Murray, *O ouvido pensante*, São Paulo, Ed. Unesp, 2011.

SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *Dans : Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p.690-711.

STEVENS, John, *Search & Reflect - A Music Workshop Handbook*, 034 17 06 00 2926 ; ANPPOM GRANDE - MS

STRANSKY, Lenka, « La pensée de la partition graphique », *Du signe à la performance*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 483-502.

VIEIRA, Fabrício. Disponível em: http://www.freeformfreejazz.org/2021/02/america-latina-free-jazz.html?fbclid=IwY2xjawFq1AJleHRuA2FlbQIxMQABHYfHeA_JNHJorTSrVHJkjmnHo3pgKPIIH3cjLnmsrl1y73nmH8pIxMpYAQ_aem_U70FRN-il58uMYjWl4iPDg&m=1. Acesso em: 25jul. 2025.