A Emergência da Distinção Categórica entre Composição e Improvisação Musical como Dispositivo de Controle da Autonomia Criativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Música Popular

Carlos dos Santos
Universidade Federal da Paraíba
carlosvibrafone@gmail.com

Manuel Falleiros
Universidade Estadual de Campinas
mfall@unicamp.br

Resumo. Este estudo explora as relações históricas e epistêmicas que forjaram a distinção categórica entre composição e improvisação, investigando como tal separação pode operar como dispositivo de controle da autonomia criativa. A consolidação do "conceito de obra" (Goehr, 1992) e a cristalização do termo "improvisação" como um "termo marcado" em oposição binária à composição (Canonne, 2016; Blum, 1998) são analisadas como tecnologias de vigilância epistêmica (Mignolo, 2003). Metodologicamente, a pesquisa realiza uma arqueogenealogia decolonial (Quijano, 2005) e um trabalho de tradução por meio da hermenêutica diatópica (Santos, 2002), buscando esclarecer como a razão metonímica hegemônica obliterou práticas musicais periféricas. A análise esclarece que, em contextos afropindorâmicos, tocar, compor e improvisar operam em equilíbrio dinâmico, constituindo táticas de resistência epistêmica (Certeau, 1994; Del Pino; Falleiros, 2019), nos quais a partitura ressignifica-se como mapa flexível (Cook, 2014) e a performance como ato de *musicking* (Small, 1998). Conclui-se que a superação dessa dicotomia exige o reconhecimento da "confluência" (Bispo Dos Santos, 2015) como práxis integrada, desafiando a fragmentação categórica e validando a criação musical situada como epistemologia autônoma.

Palavras-chave. Composição. Improvisação. Colonialidade do saber. Resistência epistêmica. Confluência.

The Emergence of the Categorical Distinction Between Musical Composition and Improvisation as a Mechanism for Controlling Creative Autonomy

Abstract. This study explores the historical and epistemic relationships that have shaped the categorical distinction between composition and improvisation, investigating how such a separation can function as a mechanism for controlling creative autonomy. The consolidation of the “concept of the work” (Goehr, 1992) and the crystallization of the term “improvisation” as a “marked term” in binary opposition to composition (Canonne, 2016; Blum, 1998) are analyzed as technologies of epistemic surveillance (Mignolo, 2003). Methodologically, the research conducts a decolonial archaeogenealogy (Quijano, 2005) and a translation process through diatopic hermeneutics (Santos, 2002), seeking to clarify how hegemonic metonymic reason has obliterated peripheral musical practices. The analysis clarifies that, in Afro-Pindoric contexts, playing, composing, and improvising operate in dynamic equilibrium, constituting tactics of epistemic resistance (Certeau, 1994; Del Pino; Falleiros, 2019), in which the score is re-signified as a flexible map (Cook, 2014)

and performance as an act of musicking (Small, 1998). It is concluded that overcoming this dichotomy requires the recognition of "confluence" (Bispo Dos Santos, 2015) as an integrated praxis, challenging categorical fragmentation and validating situated musical creation as an autonomous epistemology.

Keywords. Composition. Improvisation. The coloniality of knowledge. Epistemic resistance. Confluence.

1. Metodologia de Resistência do Saber Musical

Nossa proposta de abordagem teórico-conceitual de natureza qualitativa, se estrutura a partir de uma arqueogenealogia decolonial do saber musical. Este percurso metodológico não tem pretensões de apresentar uma versão de contra-mundo para a "história da música", contudo buscamos rastrear algumas condições de emergência e apontar possíveis relações de poder que produziram a dicotomia entre composição e improvisação como categorias ontológicas hierarquizadas inquestionáveis e insolúveis. Para tanto, articula-se uma genealogia crítica, no sentido de desnaturalizar posições estabelecidas e expor uma "não-história" própria de práticas musicais subalternizadas, com a crítica à colonialidade do saber (Mignolo, 2003; Quijano, 2005). A premissa é que a história da separação entre composição e improvisação é, na verdade, a história de um apagamento sistemático de violência epistêmica (Mejía, 2023). A razão metonímica, que toma a parte (a ontologia da obra europeia) pelo todo (a totalidade da experiência musical humana), é o dispositivo analítico que permite compreender como a improvisação brasileira, por exemplo, foi sistematicamente lida como um subproduto do jazz, tendo sua autonomia estética desperdiçada (Del Pino; Falleiros, 2019). Portanto não se trata de uma observação apenas de práticas, mas da episteme que as observa.

Para operacionalizar esse confronto e evitar a submissão das práticas afropindorâmicas aos critérios da musicologia hegemônica, utiliza-se o procedimento do "trabalho de tradução" (Santos, 2002) e a hermenêutica diatópica. É a partir deste que pretendemos apontar a inteligibilidade recíproca entre saberes sem hierarquizá-los, no que o conceito de *musicking* (Small, 1998), torna-se crítico. Para Small (1998), a música se define como ação, ante um "objeto" a ser preservado, e dessa forma, estabelece uma dinâmica que dissolve as fronteiras entre compositor, intérprete e ouvinte. Da mesma forma, compor, improvisar, tocar e apreciar, são ações musicais dadas em conjunto que transcendem as perspectivas de entendimento unicamente por via de "obras" referenciais, mas através de práticas e dinâmicas criativas.

2. Forjando Diferenças como Dispositivo de Controle

Sob uma ótica historicamente condicionada pelo paradigma ocidental, a composição e a improvisação musical foram progressivamente posicionadas como categorias ontológicas distintas e hierarquizadas. A composição é tradicionalmente concebida como um ato criativo ancorado no tempo cronológico, materializado em um suporte documental seja partitura, fonograma ou texto, com o propósito de orientar execuções futuras e garantir uma permanência singular. Em contrapartida, a improvisação opera no tempo presente, prescindindo de registros fixos e assumindo uma natureza efêmera, compreendida como um fenômeno morfologicamente dependente das pressões do contexto imediato (Fiel Da Costa, 2016). Enquanto a composição se alinha ao conceito de "obra musical", a improvisação funciona frequentemente como um guarda-chuva conceitual para práticas relegadas a um plano secundário.

Por não se submeter ao discurso de imanência e de produto final próprio do conceito de obra (aberta ou não), a improvisação foi historicamente sendo relegada à condição de prática criativa de estatuto menor. A consolidação do conceito de obra musical, ocorrida por volta de 1800, não representou apenas uma estratégia de agregação de valor ou desdobramento estético. Conforme demonstra Canonne (2016), apoiado em uma análise genealógica da musicologia histórica (Blum, 1998; Goehr, 2007), conceito geral de 'improvisação' cristalizou-se no século XIX como um “termo marcado”, forjado regulativamente em oposição binária ao emergente “conceito de obra” composicional. Essa construção foi subsequentemente projetada sobre tradições musicais não ocidentais (Tallotte, 2010; Nooshin, 2003), a categorização dessas práticas como “improvisação” só emergiu no século XX como um marcador de diferença imposto pelo contato com a notação europeia, artificialmente introduzindo uma dicotomia entre compositor e intérprete que era inexistente nas cosmologias sonoras originais de diversas culturas musicais. Conforme aponta Goehr (1992), o status de obra conferiu à composição e ao compositor uma aura de singularidade, civilidade e erudição, transformando a criação em um "produto cultural" duradouro (Bertinetto, 2022), o que legitimou o compositor como detentor único de uma propriedade intelectual e meios adequados de criação. Mesmo as propostas de "obra aberta", sistematicamente explicadas por Eco (1962) e mundialmente afirmadas por diversos compositores (como John Cage e demais participantes da Escola de Nova Iorque, entre outros), em muitos casos mesmo quando introduzem níveis de indeterminação, operam dentro da mesma lógica de controle fiscalizador, na qual a própria abertura é uma diretriz prescrita e delimitada pelo autor (Fiel Da Costa, 2016).

Contudo, historicamente, observa-se que a prática na música ocidental de concerto esteve intrinsecamente ligada à improvisação (MOORE, 1992). A partir do século XV, a intensificação da notação padronizada permitiu um processo gradual de hierarquização, no qual a música escrita passou a deter maior prestígio. Embora práticas improvisatórias tenham persistido, como no baixo contínuo barroco ou nas cadências dos concertos clássicos e românticos, tais espaços de liberdade foram claramente reduzidos. Estas práticas entraram em declínio acentuado entre o final do século XIX e início do XX, quando as improvisações na música de concerto tornaram-se raras (Campesato, Iazzetta, 2019, p.38). Bertinetto (2022) aponta que a partir do séc. XVIII a improvisação começou a ser descartada das performances de música de concerto por não poder representar a exigência de um planejamento, algo que não era interessante na constituição de um pensamento de "disciplina da arte" (Bertinetto, 2022).

No empenho da construção da modernidade, a composição fixada na partitura foi difundida como símbolo de altivez, desenvolvimento e elegância, servindo como ferramenta de controle que sobreviveu aos processos de independência política e construção das identidades nacionais por via da modelagem pedagógica ao molde conservatorial. Nesse contexto, a partitura operou como poder simbólico criando tanto uma fronteira epistêmica quanto um mecanismo de vigilância (Mignolo, 2003). Entre tantas manifestações deste aparato, a América Latina inundada pelas *bandas de música* imersas no ethos militar e organizadas pelo ensino conservatorial normatizador, postulou a leitura de partitura como imperativo do fazer musical, visando eliminar quaisquer desvios interpretativos, ao mesmo tempo que deslegitimam demais expressões locais, transformando o músico de banda em um corpo adestrado que celebra a estrutura de poder que o oprime. Na ética da performance, a intervenção espontânea se torna ameaça de "contaminação" que poderia macular a natureza intrínseca composicional da obra. Assim, práticas criativas sob um material prévio, como muitas improvisações, vão se deslocando ao status de práticas exóticas, menores ou meramente populares, estabelecendo assim um mecanismo alinhado à lógica da colonialidade do poder (Quijano, 2005).

No século XX, se observa o esforço de diversos compositores europeus em não denominar suas práticas criativas como "improvisações", utilizando subterfúgios como a denominação "música intuitiva", à exemplo do compositor alemão Stockhausen (Lewis, 1996), entre outros. Mesmo havendo a possibilidade de uma leitura progressista, a dicotomia apresentada por Bailey (1992), entre improvisação idiomática e não-idiomática, acabou por se tornar uma declaração reconhecida de afastamento das influentes expressões afro-diaspóricas norte-americanas do *Free Jazz* (Lewis, 1996), inclusive explícita diversas vezes pelo próprio

autor (Bailey, 1992). A classificação das improvisações baseadas em “idiomas” pôde instrumentalizar o argumento de que tais práticas musicais não seriam capazes de alinharem-se à ideia de abstração criativa plena, uma vez que estariam presas às estruturas alienantes do gênero, enquanto a improvisação caracterizada pelo discurso de ausência de afiliação à gênero ou linguagens previamente estabelecidas, teria as condições estruturais de operar a partir de um suposto "não-lugar" imparcial, com uma desterritorialização sonora universalizante, em contraposição às práticas consideradas “populares” e marginalizadas (Mejía, 2023). O artifício reside em declarar uma prática como o ápice da racionalidade técnica universalizante por sua pretensa imparcialidade para estabelecer a demarcação entre o que tem permissão de se legitimar como aparato de produção de conhecimento (indexação, controle, normas), em contraste com aquilo que ocupará o espaço de “cultura” (tradições, gêneros, manifestações) para reserva passiva no extrativismo de conhecimentos.

Esta operação é descrita por Castro-Gomez (2005) como *hybris* (arrogância) *do ponto zero*. Este dispositivo de controle é baseado na pretensão epistêmica de que o pensamento eurocêntrico pode se colocar em um "ponto zero" de observação que é neutro, universal e desprovido de vieses, “transparente”, a partir do qual é concedida a permissão de classificar, gerir e controlar o mundo sem que o observador seja caracterizado por suas próprias condições históricas e geográficas (Castro-Gómez, 2005, p. 15). Este mecanismo perpetua a desvalorização de práticas idiomáticas e como consequência direta, todas as outras formas de conhecimento, saberes locais e epistemologias não ocidentais são hierarquizadas, subalternizadas e relegadas à categorias inferiorizantes, como "mito", "folclore", "crença" ou "senso comum", ou, no caso da música improvisada, sua associação à automatismos e clichês de gênero. Contudo, a improvisação opera sob regime de multiplicidade horizontalizante, com resultado característico de enfrentar sistemas musicais estabelecidos e ainda assim apontar para alguma organização formal (Costa, et. al. 2012). Neste contexto, a prática da improvisação pode ser entendida como um mecanismo potencializador de novas sínteses musicais e campo de observação, articulando a pujante diversidade afropindorâmica.

3. Forjando Diferenças como Dispositivo de Controle

No cânone ocidental, a composição tende a ser associada à ficção de controle absoluto do compositor sobre a manipulação de materiais sonoros ou de suas representações abstratas. Bertinetto (2022) observa que a composição é estruturalmente mais planejada que a improvisação. Contudo, esse modelo de controle apresenta paradoxos intrínsecos. Correntes

como o Pós-serialismo e a Nova Complexidade, representadas por compositores como Iannis Xenakis e Brian Ferneyhough, detalharam a escrita musical a tal ponto que a execução das obras beira a impossibilidade humana. Ironicamente, esse extremo controle nos parâmetros composicionais acaba por gerar tamanha imprevisibilidade performativa que poderia assemelhar-se a um improviso[1] (não necessariamente a uma improvisação). Na direção oposta, compositores da escola de Nova Iorque, como John Cage ou Morton Feldman, relataram que a indicação de uma improvisação "total" pode paralisar o instrumentista, levando-o a repetir trechos memorizados, demonstrando que a ausência de regras também pode operar como uma forma de esvaziamento criativo dentro da lógica da obra.

É nesse contexto que se revela a natureza dual e assimétrica da notação musical. Concebida localmente e difundida como universal, a partitura opera de formas distintas a depender da posição de poder do sujeito. Para as elites colonizadoras e hegemônicas, a partitura funcionou historicamente como uma ferramenta criativa, viabilizando tanto a escrita composicional quanto uma interpretação que admite a contribuição ativa do intérprete. Em contrapartida, para os sujeitos subalternizados, ela se apresenta predominantemente como um instrumento de contenção expressiva e opressão criativa (Mejía, 2023). Nesses casos, exige-se uma execução musical “estrita”, desprovida de autonomia criativa, na qual qualquer desvio ou "contaminação" incivilizada, caracterizada pela sobreposição das diretivas consideradas do "corpo", frente às do "intelecto", é rigorosamente punido.

Aqui se encontra a diferença fundamental de uma concepção eurocêntrica com relação à improvisação. A partitura revela um status musicalmente tão representativo que o conceito de improvisação é entendido muitas vezes como fazer música “sem” partitura, enquanto culturas subalternizadas tendem a conceituar a improvisação como fazer música “apesar” da partitura. A insistência em compreender práticas afropindorâmicas exclusivamente através da partitura autógrafa revela a cegueira de uma epistemologia musical que só permite compreender a autonomia criativa como desobediência epistêmica.

Essa narrativa é vigorosamente discutida pela perspectiva afrológica (Lewis, 1996), que demonstra como teóricos e críticos eurocêntricos persistiram historicamente em diminuir a relevância das práticas improvisacionais do Jazz e do *Free Jazz*, rotulando-as como dependentes da memória e, portanto, incapazes de uma criação verdadeiramente espontânea e original. Fernando Iazzetta (2024) corrobora essa análise ao destacar que figuras como John

[1] Pretende-se, com esse uso, evidenciar que o “improviso” aponta para a descrição de um resultado sonoro específico, enquanto a “improvisação” denota um processo criativo profundo regido por intencionalidade.

Cage, apesar de suas contribuições para a estética da indeterminação, operava a partir de um lugar central de privilégio (masculino, branco, anglo-europeu), negando a relevância do jazz, uma prática negra que já desenvolvia formas complexas de improvisação décadas antes. Assim como estas tensões internas, diante desse cenário de disputa, sempre surgem tentativas de subversão interna ao próprio cânone. Obras como *Wu-li*, de H. Koellreutter, ou *Treatise*, de Cornelius Cardew, representam esforços de desestabilização da notação e consequentemente da performance tradicional (Puig, 2013).

A indistinção entre o ato de compor e o de improvisar, que a ontologia musical ocidental apresenta nas práticas e discursos como paradoxal, invariavelmente desenvolveu seus questionamentos sob dicotomias ilusórias: “a gravação de improviso vira composição”, “toda interpretação é um improviso”, “improviso parte da memória, portanto não pode ser original”, entre diversas outras que compõem tal dispositivo de invalidação. É neste ponto que a transmodernidade (Dussel, 2004) e a interculturalidade crítica (Walsh, 2013) oferecem o arcabouço para superar tal dicotomia ficcional, propondo um diálogo horizontal não hierarquizante. Ancorada nessa perspectiva, a visão afropindorâmica de Antônio Nêgo Bispo dos Santos (2015) e Ailton Krenak (2019) propõem dissoluções a partir de "confluências" em sintonia com a formação do campo musical nas Américas que é fundamentalmente uma questão de síntese por “processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas" (Napolitano, 2001). Assim como proposto por Bispo (2019) e a noção de território e ancestralidade de Krenak (2015) demonstram, as práticas musicais periféricas na criação das subjetividades não se fragmentam em categorias, mas antes fluem como um saber integrado, desobedecendo à lógica colonial que insiste no dividir para dominar, e afirmando a criação musical como um ato contínuo, situado e pluriversal.

4. Ecologia de Saberes em Pindorama

Nas criações musicais populares afropindorâmicas, não se evidencia a mesma urgência em estabelecer fronteiras rígidas entre composição e improvisação. Nesses contextos, o que se valoriza primordialmente é o que Bondía (2002, p. 26) denomina 'saber da experiência', definido como aquele que se situa 'entre o conhecimento e a vida humana'. No âmbito das músicas afropindorâmicas, tal saber articula-se intrinsecamente às noções de ancestralidade e território, como elaboradas por Krenak (2019). Nestas, a figura do mestre recai habitualmente sobre os mais velhos, uma vez que, pela acumulação de vivências no fazer musical, demonstram maior densidade e capacidade para habitar o território sonoro. Contudo, a reverência ao saber

experiencial do mestre não implica o desejo de reprodução mimética por parte do aprendiz. Antes, o processo de aprendizagem orienta-se para a expressão pessoal, a perpetuação da ancestralidade e a corporificação da música, seja por meio do instrumento, da voz ou da dança. Trata-se, em última análise, de forjar um saber próprio, alicerçado em vivências singulares, de modo a expandir o território herdado e afirmar a própria autonomia criativa.

Cada fazer musical é singular. Não há um mestre da cultura musical popular que toque e/ou cante uma música exatamente igual. Cada execução é única, cada tocador e cantador tem uma forma característica de emitir e transmitir sua musicalidade. Independentemente do que se entenda por um padrão de uma determinada levada ou cantoria, certamente algo será improvisado no sentido criativo e interpretativo. Por mais espontâneo ou fluente que seja algo criado no momento por um mestre popular, como uma improvisação, sua expressão calcada na ancestralidade, carregará indícios caracterizantes do status de composição. Sob a ótica da análise musical como performance (Cook, 2014), todo esse fazer musical pode ser registrado em vídeos, textos e partituras, mas nenhum registro garante que este fazer deverá ser reproduzido com referência explícita a uma performance de referência, a música se atualiza. A partitura ou o fonograma operam apenas como roteiros (scripts) ou rastros de uma ação passada; a música real, o ato de musicking (Small, 1998), ocorre intransferivelmente no aqui e agora da performance, onde o registro é inevitavelmente traído e recriado.

Em nossas criações e invenções musicais, é usual que os presentes sejam instigados a participar do fazer musical, mesmo na ausência de indicações explícitas ou pré-estabelecidas. Há uma consciência coletiva da necessidade de intervir, de estabelecer uma comunhão e de adentrar a experiência sonora. Nesse contexto, qualquer impulso expressivo é válido; rejeita-se, contudo, a impessoalidade, o distanciamento ou a ausência de engajamento corporal. É fundamental que se perceba a imersão contínua de todos no tecido musical. Essa dinâmica de comunhão e intervenção coletiva encontra um paralelo paradigmático na prática do choro. Nas rodas de choro, as fronteiras entre a obra prescrita e a invenção espontânea tendem a colapsar. Neste contexto, a “execução” de uma partitura não encontra possibilidade frente à performance participativa em uma rede de relações musicais, nas quais o contraponto da "baixaria", as variações da melodia e as rítmicas são tecidos coletivamente, respondendo às pressões do contexto e à energia do grupo, configurando um ato de compor (pôr junto) em tempo real (Côrtes, 2012). A roda de choro materializa a confluência a partir da memória do repertório e da espontaneidade da performance como indissociáveis, operando como atualização contínua para um público igualmente engajado. Essa permeabilidade criativa, constitui uma

característica observável de diversas vertentes da música brasileira em seu desafio criativo frente a rigidez da prescritividade canônica. No frevo é presente um fluxo contínuo entre composição e improvisação, conhecida por *variação*, que muitas vezes se cristaliza como parte intrínseca da composição (Côrtes, 2012). Essa lógica de fluidez também atravessa, por exemplo, produções do Movimento Armorial, que, ao buscar uma música erudita a partir das raízes nordestinas, incorporou o ethos improvisatório da cantoria e do repente, permitindo uma exploração nas estruturas modais e variações, típicas da tradição oral da viola e da rabeca (Costa, 2007). A dissolução de fronteiras também pode ser facilmente observada recorrentemente em contextos da música de concerto. Como exemplo, na obra de Radamés Gnattali, suas composições frequentemente emergem de, ou reservavam espaços para liberdades improvisatórias, além de declarações do próprio compositor de sua participação e influência das práticas populares como nas rodas de choro (Telles, 2017). Estes não são exemplos isolados, mas o quadro comum de uma prática observável. Cabe destacar, ainda, o conceito de *Serialismo Tropical*, manifestado na criação musical de compositores brasileiros que assimilam a multiplicidade cultural sem abdicar da formação e da historicidade. O conceito subverte sentidos preestabelecidos, se situando em um ponto convergente que resiste às definições de “popular” e “erudito” (Santos, 2021).

A fragmentação analítica imposta pela noção de obra e reforçada pelo discurso hegemônico dificilmente dá conta da fluidez e das dinâmicas criativas de muitas das nossas práticas musicais, dirimindo relevância em considerar separadamente a composição e improvisação em Pindorama. Consequentemente, poderíamos argumentar que seria mais coerente que os processos de aquisição de habilidades definidos institucionalmente deveriam estar mais alinhados com a perspectiva da fluidez, contudo por outro lado a própria formação histórica demonstra que a separação rígida institucionalizada de "composição" e "improvisação" que operam como uma razão metonímica que tende a obliterar outras experiências criativas (Santos, 2002), nunca se estabeleceu plenamente sem dinâmicas de contradição e resistência.

5. Equilíbrio Dinâmico como Resistência Epistêmica

A forma como a música se constitui nas práticas afropindorâmicas muitas vezes estabelece-se por uma relação fluida, diversa e não divergente entre o tocar, o compor e o improvisar, criando uma noção de unidade criativa. Aquele que toca um instrumento nas rodas e expressões populares executa, improvisa e compõe simultaneamente, operando sobre padrões

e sonoridades que lhe foram transmitidos por seu mestre, mas que são imediatamente fundidos aos seus próprios anseios criativos. Trata-se de um trânsito constante, um equilíbrio dinâmico de autonomia criativa na qual a fronteira entre a obra pré-existente e a invenção no tempo presente se dissolve e se atualiza.

Esse trânsito pode ser compreendido à luz do que Falleiros (2018) denomina "poética mosaica". Assim como o mosaicista recolhe cacos (tésseras) e encontra maneiras de fazê-los participar de um todo sem tolher sua forma própria e características texturais, o músico afropindorâmico realiza, no tempo real da performance, o "faceamento" de suas tésseras sonoras. A ancestralidade trazida pelo mestre, a técnica corporal, o contexto imediato da roda e o desejo individual de expressão são peças distintas que mantêm sua identidade, mas que se articulam em faces contíguas no momento da execução. Não há uma imposição de um desenho homogêneo e pré-fabricado (como um ladrilho industrial), mas uma negociação constante e heurística entre as peças, onde a sobreposição e o tempo determinam o encaixe.

Nesse contexto de equilíbrio dinâmico, a relação com a escrita musical é de apropriação criativa. Os versos, acordes, melodias e levadas podem, de fato, ser registrados em partituras ou outros suportes. Contudo, o fato de escrevê-los não determina, nem obriga, que o músico siga exatamente essa escrita no momento da execução. Alinhando-se à crítica de Nicholas Cook (2014) sobre a análise musical como performance, a partitura, nessas práticas, opera fundamentalmente como um "lembrete mnemônico" ou um "mapa flexível", e jamais como um contrato de execução. O registro escrito é apenas um ponto de partida, inevitavelmente submetido à "traição criativa" da performance, em que as pressões do contexto e a interação com o coletivo demandam uma recomposição constante do material.

É justamente nessa margem de adaptação, na recusa da fidelidade cega ao texto e na afirmação do tempo presente, que emergem a rebeldia, a luta, a brincadeira e a chamada "gambiarra". Esse conjunto de práticas constituem permissões ontológicas para criar a todo momento, sem a ansiedade paralisante de conceber a criação por categorias exógenas de "composição" ou "improvisação". À luz de Michel de Certeau (1994), tais ações devem ser compreendidas como "táticas" de resistência epistêmica. Enquanto o "império pedagógico" hegemônico (Del Pino; Falleiros, 2019) impõe estratégias de controle, padronização e padrões de execução, o músico afropindorâmico opera por meio de táticas: ele se apropria das oportunidades do momento, subverte a rigidez do sistema e inventa soluções sonoras no cotidiano da performance. Manter essa práxis integrada é um ato político de preservação do

território sonoro, uma recusa em ser fragmentado pela lógica colonial, afirmando a criação musical como um estado permanente, potente e pluriversal.

Considerações Finais

A análise desenvolvida evidencia que a separação rígida entre composição e improvisação é uma ficção ontológica sustentada pela razão metonímica, a qual, ao tomar a parte pela totalidade da experiência musical, promove o sistemático desperdício de práticas subalternizadas. A partitura, quando imposta como contrato de execução inegociável, revela sua face dual: ferramenta de expansão criativa para a elite hegemônica e instrumento de contenção e opressão para os sujeitos subalternizados. A tentativa de neutralizar essa tensão por meio de conceitos como a improvisação não idiomática não garante impedimento da mesma lógica de exclusão, deslegitimando a memória e o contexto cultural como agentes válidos da criação.

Em contrapartida, a investigação das práticas musicais situadas no território brasileiro recorrentemente aponta para o trânsito fluido entre compor, tocar e improvisar integrado a uma poética de alta complexidade heurística. Nesse contexto, a apropriação criativa da notação e da escrita, tratada como mapa flexível, e a emergência de táticas cotidianas operam como mecanismos de resistência epistêmica que preservam a vitalidade do território sonoro. A noção de confluência oferece, portanto, o arcabouço teórico viável para enfrentar a dicotomia colonial: ao invés de operar pela anulação das diferenças, constrói uma articulação horizontal e não hierarquizante.

O reconhecimento da indivisibilidade entre composição e improvisação é o caminho inicial para uma musicologia que esteja alinhada com valores e a história de muitas das expressões e questões musicais que nos envolve. Assim, podemos questionar a definição das práticas consideradas periféricas como subprodutos de modelos hegemônicos, e reconhecê-las como epistemologias autônomas, capazes de redefinir os próprios fundamentos da teoria e da prática musical contemporânea.

Referências

BAILEY, Derek. Improvisation: its nature and practice in music. 2. ed. London: The British Library National Sound Archive, 1992.

BERTINETTO, Alessandro Giovanni et al. Ontologia musical: uma visão através da improvisação. Artefilosofia, Ouro Preto, v. 32, 2022.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Colonização, Quilombos: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BLUM, Stephen. Recognizing improvisation. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (ed.). In the course of performance: studies in the world of musical improvisation. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. In: CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando (org.). Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Salvador: Edufba, 2019.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb, v. 47, n. 1, jun. 2016.

CARDEW, Cornelius. Treatise. London: Edition Peters, 1963-1967.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. 2005.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COOK, Nicholas. Between art and science: Music as performance. Journal of the British Academy, v. 2, n. 23, 2014.

CÔRTES, Almir. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 2012. 285 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COSTA, Luís Adriano Mendes. Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENZIO, Cesar. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. In: Sonic Ideas, Ano 5, n.10, Janeiro-Junho, 2013.

DEL PINO, Ramón; FALLEIROS, Manuel Silveira. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 29., 2019, Pelotas. Anais... Pelotas: ANPPOM, 2019.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade. In: DUSSEL, Enrique; MIGNOLO, Walter (org.). Filosofias do Sul. São Paulo: Paulus, 2004.

ECO, Umberto. Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Pérola de Carvalho. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FALLEIROS, Manuel Silveira. Roteiros, propostas e estratégias: por uma poética mosaica da improvisação livre. Debates, Rio de Janeiro, n. 20, 2018.

FIEL DA COSTA, Valério. Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Prismas, 2016.

GOEHR, Lydia. The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

IAZZETTA, Fernando. Nada é por acaso: discutindo as implicações éticas e políticas da pesquisa em música. Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, v. 5, n. Especial, 2024.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEWIS, George E. Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. Black Music Research Journal, Chicago, v. 16, n. 1, 1996.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez. Decolonialidade e música: um mapeamento epistêmico no contexto brasileiro e latino-americano. 2023. Tese (Doutorado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2023

MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Enilce da Rocha Ferreira Albergaria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 23, No. 1, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. História & Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

NOOSHIN, Laudan. Improvisation as "other": creativity, knowledge and power – the case of Iranian classical music. Journal of the Royal Musical Association, London, v. 128, n. 2, 2003.

PUIG, Daniel. Complexidade e metapadrões: composição com improvisação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 23., 2013, Natal. Anais... Natal: ANPPOM, 2013.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, n. 63, 2002.

SANTOS, Carlos R. F. Séries Tropicais: a emergência dos índices musicais como uma ferramenta composicional. 2021. 177 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021.

SMALL, Christopher. Musicking: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TALLOTTE, William. L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des nâgasvarakkârar, hautboïstes sud-indiens. Tracés, Lyon, n. 18, p. 105-120, 2010.

TELLES, Lucas Pimentel. A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas. 2017. 246 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir, re-viver. In: CANDAU, V. M. (org.). Educação intercultural na América Latina: diferenças, hierarquias e disputas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 15-33.