UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MANUEL SILVEIRA FALLEIROS

PALAVRAS SEM DISCURSO:

ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO.

São Paulo

2012

MANUEL SILVEIRA FALLEIROS

PALAVRAS SEM DISCURSO:

ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo

2012

MANUEL SILVEIRA FALLEIROS

PALAVRAS SEM DISCURSO: ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos inventores apaixonados.

AGRADECIMENTOS

À Cris, por acreditar e me fazer ver.

À Raquel, pelo legado intelectual.

À Barbara, pela parcimônia e bom senso.

Aos familiares, pela compreensão e apoio.

Ao Prof. Rogério Costa, pela precisa orientação, paciência e generosidade.

Aos colegas da Orquestra Errante, pelas experiências.

Aos colegas do Móbile e Ibrasotop, pelos convites.

Aos professores, funcionários e colegas de curso.

Aos colegas de trabalho.

Meu especial agradecimento por suas preciosas contribuições.

“Perdidit antiquum litera prima sonum” (Ovideo - in Fasti V, parágrafo 535)
(A primeira letra perdeu seu antigo som)

RESUMO

O intuito deste trabalho foi o de, através da pesquisa sobre o processo criativo na Livre Improvisação, desenvolver estratégias de criação e explorar a palavra como agente potencializador nos processos de criação. Para compreender o fenômeno da criação na Livre Improvisação, buscamos alternativas metodológicas adaptando modelos de análise que permitissem uma aproximação coerente às artes performativas a partir do esclarecimento sobre os conceitos dos Processos de Criação e do Paradigma Indiciário. Da mesma forma, exploramos o significado da criatividade para a Livre Improvisação, demonstrando a importância de componentes de processo criativo como o *imaginário*, a *criatividade*, o *risco* e a *invenção*. Dessa forma, apresentamos como se deu o desenvolvimento de uma estratégia criativa a partir da palavra, vinculada às ações que envolvem os conceitos de *ressonância emocional* e *endoconceitos* como componentes do processo de criação relativo à Livre Improvisação. Para isso, contamos com um laboratório de experiências práticas, segundo os conceitos de processo criativo, o qual foi denominado *ateliê.* Apontamos a partir dos conceitos explorados e das experiências práticas, nosso caminho na formulação destas estratégias que apontam para diferentes perspectivas criativas para a Livre Improvisação.

Palavras chave: Música, Improvisação, Processos de Criação.

ABSTRACT

The purpose of this study was to develop strategies to create and explore the word as a potentiating agent in the processes of creation, through research on the creative process in Free Improvisation. To understand the phenomenon of creativity in Free Improvisation, we seek methodological alternatives, adapting models of analysis that would allow a consistent approach to the performing arts from the clarification of the concepts of Creativity Process and Evidentiary Paradigm. Likewise, we explore the meaning of creativity to the Free Improvisation, demonstrating the importance of the creative process as components of the imagination, creativity, risk and invention. Thus, we present how they were developing a creative strategy from the word, linked to actions that involve the concepts of *emotional resonance* and *endo-concepts* as components of the creative process on the Free Improvisation. For this, we have a lab practical experience, according to the concepts of the creative process, which was named *ateliê* (studio). We aim to explore the concepts and practical experience, our way in formulating these strategies targeted at different creative perspectives to the Free Improvisation.

Keywords: Music, Improvisation, Creativity process.

SUMÁRIO

Introdução 10

Capítulo 1 – Livre Improvisação e Contexto

1.1 – Fluxo 16

1.2 – Antecedentes 30

Capítulo 2 – O Paradigma Indiciário aplicado à análise em artes performativas

2.1. Construção do Modelo de Análise 41

2.2. Obra Aberta e o Paradigma Indiciário 56

2.3. Possibilidades da Narrativa 73

Capítulo 3 – As Fundações do ateliê:

Desenvolvimento das Estratégias e Relatos de Experiências.

3.1 Atos criativos: bases de fundação do ateliê. 85

3.1.1 Imaginário 93

3.1.2 Criatividade 107

3.1.3 Risco 117

3.1.4 Invenção 126

3.2. Estratégias criativas: estopim de fluxos 138

3.2.1 Concepções Fundamentais 148

3.2.2 Percurso de criação da estratégia 172

3.3. A estratégia “palavra”. 188

3.4 Experiências no ateliê em movimento. 208

4. Conclusão 217

4.1 A Palavra e o Imaginário 224

4.2 A Palavra e a Criatividade 226

4.3 A Palavra e o Risco 227

4.4 A Palavra e a Invenção 228

Referências Bibliográficas 231

Anexos

ANEXO I - **Entrevista com os participantes dos grupos de improvisação** 243

ANEXO II - **Entrevista com Michel Leme** 260

ANEXO III – **CD de áudio** 264

INTRODUÇÃO

Em nosso trabalho buscamos analisar a palavra como elemento potencializador no processo de criação dentro do ambiente da Livre Improvisação. Encontramos através do uso das palavras uma forma de contribuir com os questionamentos pertinentes para a Livre Improvisação. Para entender o papel da palavra neste processo, tivemos que explorar o funcionamento da ação criativa para a Livre Improvisação, o significado de criatividade no seu contexto, estabelecer uma metodologia de observação e analisar nossas experiências práticas a fim de compreender as potencialidades criativas da palavra.

Em nossos esforços para entender o processo de criação envolvido na Livre Improvisação procuramos uma metodologia que pudesse descrever as artes performativas em seu conteúdo de ação efêmera, assim realizamos uma aproximação entre as teorias sobre o Processo de Criação e o Paradigma Indiciário. O Processo de Criação nos trouxe a ideia de lidar com a obra artística a partir de seu processo e não apenas analisa-la com base no produto final, como que realizando uma "autópsia" da produção artística. O Paradigma Indiciário nos indicou uma forma de levantar hipóteses de um fenômeno a partir de fatos extraídos dos indícios do acontecimento, e não apenas de comparar modelos à hipóteses. Este ponto de vista foi importante para compreender a improvisação não a partir de seu produto, mas como um processo e assim sendo poder reunir ferramentas de observação que permitissem entender o fenômeno não a partir unicamente de seu produto final, mas também das relações entres os elementos que julgamos responsáveis pela produção de um fluxo de sons musicais.

A metodologia deste trabalho se baseia na observação e análise do processo criativo no ambiente da Livre Improvisação. Para isso foi criado um laboratório, sob o formato de um "ateliê-ensaio", no qual pôde ser desenvolvido um ambiente que proporcionasse estímulos para a criação artística e a possibilidade de observação deste processo. Para o funcionamento deste ateliê, foram criadas estratégias para expandir e potencializar a interação entre os músicos. A interação que é um elemento fundamental na criação musical na Livre Improvisação se potencializa com a implantação de propostas direcionadoras de determinado tipo. Estas serão estudadas sob a luz da metodologia de análise desenvolvida particularmente para este fim baseada nos estudos sobre os Processos Criativos e o

Paradigma Indiciário. A partir daí pretendemos obter resultados que esclareçam sobre o papel destes elementos potencializadores e um aprofundamento sobre esta prática de criação baseada nos preceitos da Livre Improvisação. Pretendemos fornecer oportunidade de aplicação para o campo do ensino musical apresentando algumas possibilidades de uma experiência prática deste trabalho com pessoas não envolvidas com os conceitos de Livre Improvisação.

No capítulo 1 - *Livre Improvisação e Contexto*, apontamos para uma apresentação da Livre Improvisação não apenas abordando um sentido histórico, mas também pelo viés da *performance.* Assim, buscamos enfatizar o *fluxo* como um aspecto central na distinção da improvisação em relação a outras formas criativas em música. Neste capítulo expusemos o conceito de Livre Improvisação a partir de autores como Derek Bailey, contrapondo suas definições fundamentadas na diferença entre improvisação idiomática e livre com o contexto que encontramos em nossas experiências práticas. Baseado na forma de construção criativa dada *no* e *pelo* coletivo, a Livre Improvisação se aproxima da ideia de "conversa", assim propomos uma aproximação com a *fala* a partir dos conceitos de Roland Barthes. Ao estabelecer esta relação pudemos pensar na Livre Improvisação ideal em sua potência criativa como uma fala livre dos discursos *terrorista* e da *Lei*, segundo conceito de Barthes.

A importância de se estar livre destes discursos reside no fato de que a fala (que é a construção solitária), assim como a conversa (a construção coletiva), deve sempre fluir. A característica da irreversibilidade da fala e da conversa, nos encaminhou a outra aproximação com o conceito de "fluência" da forma como nos apresenta o psicologista Mihaly Csikszentmihalyi. Para ele, o conceito de fluir está relacionado com uma atividade que desenvolvemos em condições específicas, nas quais nossas habilidades devem estar no limite, de forma que a atividade seja desafiadora o suficiente para nos ater a atenção, sem que seja impossível de realiza-la. Este jogo se dimensiona em forma de um delicado equilíbrio que constitui o *fluir* para Csikszentmihalyi.

Neste capítulo, também apresentamos como a Livre Improvisação tomou espaço no cenário da música contemporânea e como foi possível delinear uma trajetória de seu desenvolvimento com base nas referências em obras e compositores que influenciaram as

experiências práticas realizadas para este trabalho. Para tanto, explicamos a importância, para a consolidação da Livre Improvisação, das obras dos compositores e pensadores como Pierre Schaeffer, John Cage, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Ornette Coleman, entre outros. A fundamentação teórica é uma parte relevante do processo de criação de um *ateliê,* que por sua vez, figura o ponto de convergências das forças criativas para o improvisador. Como podemos observar a partir das entrevistas realizadas com os membros dos grupos que participaram da parte prática desta pesquisa, a reunião de determinado corpo conceitual é, para a Livre Improvisação, parte fundamental do processo criativo. Como relata um dos integrantes dos grupos de improvisação, Moisés Pantolfi da Silva: “creio que foi fundamental termos feitos leituras sobre os textos que o prof. Rogério escolheu, assim como discutir sobre eles.” (SILVA, Moisés Pantolfi – entrevista concedida). Da mesma forma relata Miguel Diaz: “considero mais importante ainda a convivência de todos esse tempo do grupo e as discussões teóricas que se deram durante todo esse processo de formação.” (ANTAR, Miguel Diaz – entrevista concedida).

No capítulo 2 - *O Paradigma Indiciário Aplicado à Análise em Artes Performativas* buscamos a construção de um método de observação que pudesse se aproximar melhor do fenômeno da Livre Improvisação enquanto um processo criativo. Observamos que autores como Nettl e Russel (1998) descrevem as dificuldades de se realizar pesquisa em música improvisada sem que nos apoiemos em recursos que são distantes do fenômeno da improvisação, como as gravações e as transcrições. A metodologia da Crítica Genética, uma forma de “arqueologia” dos textos, veio iniciar uma contribuição na formulação de uma maneira de observar a improvisação considerando as suas especificidades. Em especial, o fato de que o momento de criação no qual o fluxo sonoro se dá é muito significativo para o processo criativo.

A partir da autora Cecília Almeida Salles, que baseada na metodologia da Critica Genética nos apresenta uma alternativa para a pesquisa em artes com seu trabalho sobre os Processos Criativos, pudemos traçar uma aproximação com nosso objeto de estudo. Entendemos que a criação na Livre Improvisação conta com um procedimento que chamamos de *ateliê* e que guarda relação com o mesmo conceito para os estudos em Processos Criativos. O *ateliê* para o artista é o local no qual ele poderá realizar um armazenamento de tudo o que ele considera que será importante para a realização da obra,

e também é o local no qual são realizadas testagens e aquisição de novas habilidades e formas de operação.

Dedicamos ao capítulo central do nosso trabalho, o capítulo 3 – *As Fundações do ateliê: Relatos de experiências e desenvolvimento das estratégias,* à discussão sobre a criatividade envolvida na formação de nossas estratégias. Buscando identificar o significado de criatividade para a improvisação, observamos que este conceito poderia ser muito restrito para explicar o processo de criação envolvido na Livre Improvisação. Dessa forma identificamos que os conceitos de imaginário, criatividade, risco e invenção podem se tornar referências que melhor representam as ações envolvidas em um processo criativo na Livre Improvisação. A partir da análise detalhada destes quatro elementos envolvidos no processo criativo pudemos compreender como a estratégia da palavra poderia ser fundamental como um "estopim" do fluxo criativo. O "estopim" como quinto elemento do processo criativo poderia ser obtido a partir de várias estratégias, no entanto notamos que existem diferenças entre as propostas de improvisação.

Uma proposta composicional pode trazer uma forma de sugestão na qual a criatividade pode não ser realizada a partir de ações *heurísticas.* Isto significa que ao invés de uma ação baseada na autonomia criativa do próprio improvisador, a proposta pode de alguma forma direcionar, ou sugestionar as escolhas na realização musical. Através de teóricos como Pierre Bourdieu, traçamos uma ideia de biografia dirigida, ou constituída que é como acreditamos que acontece em uma Livre Improvisação. Assim, reconstruímos a forma como as biografias dos improvisadores são tão relativas às formas de ação musical. Notamos, a partir deste fato, que a Livre Improvisação não conta, muitas vezes, com "estopins" que possam deixar espaço para que seja possível haver, ainda assim, ações musicais mais determinadas pelos próprios improvisadores e suas biografias.

Este impasse, que surgiu na tentativa de estabelecer um equilíbrio entre a sugestão e a liberdade, ou da proposta versus biografia, nos levou a pesquisar diferentes propostas, exercícios e estratégias, para por fim obter a partir do uso das palavras como conceito, uma forma não tão intrusiva de colocar em uso os elementos componentes do processo criativo. Assim, observamos como a palavra necessitaria de certas restrições ou adaptações para que

funcionasse como um “estopim” para o fluxo sonoro e suas capacidades e possibilidades criativas em comparação a outras formas utilizadas em Livre Improvisação.

O estudo da palavra como uma estratégia exponencial das ações criativas se deu através de anos de experimento prático e busca de referências teóricas.

No capítulo de conclusão de nosso trabalho, apresentamos como a palavra, sendo utilizada como conceito, foi experimentada em diversas formas de procedimento criativo na Livre Improvisação. Através da formulação de nossas estratégias criativas, pudemos observar em nossos experimentos práticos, que novas formas de ações criativas, recursos de interação e materiais sonoros eram empregadas evitando o estagnar de procedimentos.

Nos *Anexos* encontraremos um conjunto de duas entrevistas e um CD de áudio. A primeira entrevista foi realizada com os membros da Orquestra Errante (O.E.). A O.E. é um grupo aberto de Livre Improvisação que não possui número exato de participantes, e mantém encontros semanais regulares, nos quais o grupo experimenta propostas de Livre Improvisação trazidas pelos próprios membros. É formado tanto por participantes externos quanto por alunos de cursos diversos da USP, com predominância de alunos da ECA. Apesar de não possuir um corpo estável, o grupo tem realizado apresentações e gravações.

A segunda entrevista foi realizada com o guitarrista paulistano Michel Leme. Leme é um expoente na improvisação idiomática, tendo atuado com relevantes músicos da cena internacional do jazz como Michael Brecker, Joe Lovano e Gary Willis. A fim de realizarmos um experimento de Livre Improvisação junto a um exímio improvisador idiomático, lançamos um convite para Leme que resultou em uma seção de gravação realizada na ECA, na tarde do dia 7 de Novembro de 2008, da qual trata a entrevista que foi realizada em Abril de 2009.

O CD em anexo contém nove faixas com gravações distintas de Livres Improvisações, baseadas sempre em três palavras: Amálgama, Erosão e Disfunção. As primeiras seis faixas foram realizadas pela O.E., sendo que as três primeiras foram gravadas no estúdio do LAMI, na ECA-USP, em 19 de Novembro de 2009; e as três seguintes foram gravadas ao longo dos encontros semanais (“ensaios”) da O.E., em novembro de 2009. As últimas três faixas foram realizadas por alunos da disciplina "Tópicos em Improvisação I"

ministrada pelo professor Rogério Costa, no segundo semestre de 2009 no curso de graduação em Música da ECA.

Apresentando as etapas da formação de nosso *ateliê* assim como as referências teóricas dedicadas ao mesmo, acreditamos que futuros pesquisadores encontrem suficientes recursos para remontar nossas experiências se assim precisarem de outros dados. Assim esperemos contribuir com pesquisas relativas a este objeto de estudo.

Capítulo 1 – Livre Improvisação e Contexto

1.1 - Fluxo

Derek Bailey (1993) buscou conceituar a Livre Improvisação reunindo os elementos distintivos que permitiram diferenciar modalidades de improvisação, segundo aspectos de suas práticas relacionados à cultura, épocas e geografias dessemelhantes. Em seu trabalho de encontrar um campo próprio para a Livre improvisação, Bailey aponta, em suas reflexões, para as diferenças existentes entre o que o senso-comum relaciona à improvisação de uma forma geral e a realização prática do improvisador.

Assim, colocando lado-a-lado diversas práticas de improvisação, como as diversas formas de improvisação dos povos orientais, o jazz, o flamenco, o período barroco, etc., Bailey procura extrair aquilo que a improvisação teria em comum entre suas diferentes práticas. Mas cada prática de improvisação também reclama suas especificidades. Distintas modalidades por vezes podem apresentar ações tão díspares entre si, que seria difícil entender categoricamente porque ambas poderiam ser qualificadas como improvisações. Uma improvisação jazzística, como um *bebop* ao estilo do saxofonista norte-americano Charlie Parker (com suas intrincadas regras e rígidos clichés submetidos à vertiginosa pulsação), pode ser muito distante, em termos de elementos da prática; se comparada com uma proposição etérea, fantástica e inventiva como "Aus den Sieben Tagen" do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (que requer a interpretação de um texto poético e sua "tradução" musical[1]). E aqui não estamos meramente comparando a diferença entre o resultado sonoro, mas antes o processo de criação destas modalidades, suas práticas.

Para a Livre Improvisação não existe um ideal requerido de técnica e entendimento necessários previamente para realizar uma improvisação, fato que não é verificado para os dois exemplos que citamos logo acima, já que cada um deles comporta suas necessidades específicas para a realização. A Livre Improvisação é uma prática autônoma, e talvez essa possa ser uma *liberdade* que seu nome proclama. Isto significa que o improvisador não precisa de "autorizações", ou conhecimentos altamente especializados para a ação criativa. É claro entender isto pelas vias da improvisação idiomática que requer um aprendizado tão

[1] Veremos mais adiante que a complexidade das propostas guarda maiores detalhes. Para o momento a comparação é suficiente.

específico e delimita regras de estilo. Ou ainda, pelas propostas composicionais de improvisação, na qual o improvisador está submetido às "sugestões" do compositor. Mas isto tão pouco significa que, na Livre Improvisação, o improvisador não precise de "nada" para ser criativo, e o pode ser espontaneamente.

O processo de criação é um fenômeno complexo que envolve elementos determinados e casuais, lembranças e imagens, vontades e afetos, estímulos, requer experimentos dirigidos e acasos; reunidos por uma habilidade de síntese. Independente do nível individual de desenvolvimento técnico ou intelectual, aquele que se propõe a realizar uma Livre Improvisação está, ao cria música, fazendo o uso máximo de muitas de suas faculdades, e isto é verificável em ambos os exemplos que citamos anteriormente.

A improvisação, e este fato não difere tanto no caso da Livre Improvisação, requer basicamente um estado específico de *prontidão*. Esta prontidão é formada por uma escuta, a mais atenta que for possível para o improvisador e uma ação controlada e no intuito de realizar concretamente ao seu instrumento a imagem sonora de tal forma que não haja diferença entre o *pensar* e o *tocar*. Mas esta descrição poderia muito bem servir a representação da prática de um solista em frente à orquestra: ele precisa estar atento aos outros sons dos outros instrumentos e precisar fazer com que a música que ele decorou seja executada tão próxima quanto possível do ideal que o seu pensamento apresenta. A diferença se encontra neste caso, na memória. Esta memória, no entanto, não se trata de uma recordação do passado (do solista em suas horas de prática no seu quarto), mas antes de um plano. Assim podemos dizer que esta memória é o conhecimento de um plano de delimitação da ação futura: um mapa que indica a direção através de quantos e para onde os passos devem ser dados.

O solista em frente à orquestra irá reagir e interagir de outra maneira: ele não cria um discurso novo. O seu objetivo é o de reapresentar um determinado discurso. O improvisador não irá condicionar a sua ação a partir de uma proposição alheia, mas de uma negociação. Pode ocorrer que o improvisador decida determinar o que vai tocar, instantes antes, ou até meses antes, mas a diferença é que é o próprio improvisador quem está propondo a música, assim ele não é uma espécie de "franquiado", mas reúne ao mesmo tempo e na mesma figura, o propositor e o executor da música. O solista em frente à

orquestra sabe que outro músico não vai interagir em sua cadência caso este último se sinta inspirado a criar. Não estaria aberta a possibilidade de negociação criativa frente às determinações documentais da composição; a interlocução está abolida pelos limites prescritivos e pela substituição da presença viva do compositor (que poderia vir recompor juntamente com o músico inspirado), e restrita pelo seu documento legado.

Coube à vanguarda, em torno dos anos 60 do século passado, pontuar estes limites. A figura do compositor John Cage, neste caso foi emblemática. Foi sua crítica às relações de poder que fez convite ao instrumentista para que este reagisse para além da simples execução e contribuísse com a criação da música através de improvisações. A criação, no entanto não deveria ser atribuída imediatamente à improvisação, assim como a interpretação extremada de uma obra não poderia significar imediatamente uma nova obra. O compositor canadense John Oswald nos fornece um exemplo curioso que pode ilustrar este limite. No seu álbum de colagens sonoras "Plunderphonics[2]" ele apresenta uma "versão" referente à prestigiada gravação da Ária da peça "Variações de Goldberg" de Bach pelo pianista Glenn Gould. Reunindo as justificativas adequadas, a música de Oswald poderia ser considerada tanto *versão* (mesmo que propositalmente radical), quanto uma *nova criação* (sob uma estética da reciclagem, ou da colagem). Mas dificilmente encontraríamos argumentos para qualificá-la como uma improvisação.

Isso porque o termo improvisação, para a música, corresponde ao contato direto com a produção sonora no mesmo momento da criação musical. A criação no presente momento, sem intermediações temporais, é uma característica imprescindível da improvisação seja qual for a sua modalidade. O improvisador deve estar sozinho ou com outros improvisadores, criando no momento e não para depois. Esta condição característica da improvisação encontra no advento da Livre Improvisação uma expressão ainda mais radical em relação ao instante, já que o improvisador está lidando com os sons que cria e escuta no presente momento, e não procurando não se submeter à fórmulas e clichés. Aos poucos vemos aqui um campo se delimitando pelos seus elementos: a prontidão da ação, a falta de um plano, o uso ao limite de certas habilidades, a ação sonora direta, a autonomia criativa e a criação realizada ao momento presente.

---

[2] O álbum está disponível para ser baixado gratuitamente na página: <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xnotes.html#plunderphonic> (Acessado em Março de 2009).

Estas características se referem a uma prática que na busca de esclarecimentos, iremos relacionar, aplicando as devidas ressalvas, com as ideias que Roland Barthes apresenta em seu texto “Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios”. Neste texto, Barthes trata sobre como a fala se processa e a sua condição de não correção, de não planejamento:

> “A fala é irreversível, isto é: não podemos *corrigir* uma palavra, excepto se dissermos precisamente que a corrigimos. Aqui, rasurar é acrescentar; se eu quiser apagar o que acabei de expor, só poderei fazer mostrando a própria borracha (devo dizer: ‘ou antes...’, ‘exprimi-me mal...’); paradoxalmente, é a fala, efêmera, que é indestrutível. A fala só pode juntar outra fala.” (BARTHES, 1975 p. 26)

A improvisação guarda estas características em comum com a fala que Barthes descreve. Diferentemente do texto, a fala, assim como a improvisação tem a qualidade de ser *irreversível*: ela só mostra o seu engenho deste tempo presente em diante. Diferente de outras práticas musicais, em que o todo é concebido para organizar as partes, a improvisação ajunta seus momentos se só pode se apresentar como todo quando termina o seu desenvolvimento indeterminado. Nesta construção contínua, fluida e sem blocos inorgânicos entre si, a improvisação não permite que o improvisador em estado de arrependimento retome o que tocou dentro do momento da criação, mas apenas englobe um desvio em um outro movimento.

Esta indicação de continuidade para além do previsto e através do imprevisto estabelece uma ideia de *jogo* para a Livre Improvisação. Segundo Rogério Costa defende em sua tese, a Livre Improvisação tem relação com a ideia de jogo ideal, conceito proposto pelo filósofo Gilles Deleuze: “um jogo ideal em que o que importa é a continuidade do próprio jogo” (COSTA, R. L. M. 2009).

> “Assim, parece que o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizaram regras. Ele é, nas palavras de Deleuze, um ritornelo primordial de territorialização anterior à própria territorialização. Nestes termos, esta nos parece ser a diferença entre a improvisação idiomática

> (jogo com regras) e a nossa proposta de uma improvisação não idiomática (jogo ideal).” (COSTA, R. M. 2009, p. 54).

O jogo é a mimese, como criação simbólica de uma realidade intuída, não verificável, das forças tensivas que decorrem dos escapismos do homem para com os comportamentos imprevisíveis das coisas. As regras do jogo são um conjunto de procedimentos que tanto permitem o aparecimento destes comportamentos quanto fornecem caminhos para o escape com múltiplas soluções de fuga, garantidas apenas pela sua correta aplicação, o que não só remete à escolha quanto ao tempo. Sendo assim, jogar o jogo é o que se verifica no fluxo mantido pelo motor de alternância entre a confluência para uma solução de fuga, aparente apenas no momento presente; e a revelação destes mesmos comportamentos, imprevisíveis, quando pelo dispor de resoluções frente aos escapismos.

O discernimento sobre momento de aplicação da solução de fuga diante do comportamento imprevisto é o que garante a superação momentânea de uma condição que se apresenta e que mantém o jogo “jogável” entre o grupo. Assim não existe reparo ou bloqueio sobre os comportamentos imprevistos das coisas, justamente porque sua qualidade de ser não permite. Existe antes a fuga, a brecha, a oportunidade, o desvio, o imprevisto sobre o imprevisto: a ação rápida desviante e desestimulante que anula a direção do comportamento imprevisto antes que ele se dê por finalizado e totalmente constituído, de forma a englobar este comportamento na ação do outro que joga. É a isto que damos o nome de *jogada*. Ela só existe se o contínuo fluxo de englobar ações é alimentado pela persistência da condição que permite o surgimento de imprevistos. O estabelecimento dos comportamentos imprevistos paralisa o jogo, assim como da mesma forma, a sua não permissão de existência.

Na Livre Improvisação, estabelecer articulações através do jogo que propiciem continuidade é uma condição para a própria realização da improvisação. O que caracteriza o jogo é o fluxo, a ideia de continuidade. No jogo, como no fluxo de uma fala tudo está aparente: não pode haver *sobreposições* que hierarquizem outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade pelo ritmo daquilo que nos referimos como a velocidade dada pela articulação de um elemento para o outro.

> "Só podemos nos fazer compreender (bem ou mal) se mantivermos ao falar uma certa velocidade de enunciação. Somos como um ciclista ou um filme condenados a andar, a prosseguir se não quiser cair ou encravar-se: o silêncio ou a hesitação da palavra são-me igualmente proibidos: a velocidade articulatório sujeita cada ponto da frase ao que precede ou segue imediatamente[...]" (BARTES 1975, p. 26-27)

A Livre Improvisação também está "condenada" a seguir sempre adiante. A velocidade de acontecimento dos eventos, como uma descrição da propriedade de continuidade também é o que evita uma improvisação de encravar-se no não desenvolvimento. Calvino (1990) também relata a importância da ideia de fluxo e da continuidade, relatando uma historieta de Boccaccio na qual um dos senhores de um grupo de damas e cavalheiros, se propõe a contar uma história ao longo de um passeio no campo. Assim ele realiza o convite à história dizendo que ao longo do caminho poderia "levar-nos à cavalo numa das mais belas histórias deste mundo" (CALVINO 1990, p. 52). Mas ao longo de sua narrativa o senhor segue gaguejando e repetindo palavras, trocando os fatos e personagens, corrigindo o que já havia dito, errando nomes. O acidente narrativo é tamanho que o grupo sente comoção:

> "No que a senhora Oretta, ao ouvi-lo, sentia vezes sem conta vir-lhe um suor frio e um desfalecimento do coração. Como se estivesse enferma para morrer; e não podendo aguentar por mais muito tempo, sabendo que o cavalheiro havia entrado em um aranzel do qual não conseguiria sair-se, gostosamente lhe disse: 'Meu caro senhor, vosso cavalo é um tanto ruim de trote, pelo que vos peço que me deixeis a pé'" (CALVINO 1990, p. 52).

O que reflete aqui é uma questão que se refere não à logica da história contada, tampouco de sua mensagem. O defeito do narrador que causa tamanho desgosto para os ouvintes está em ferir o ritmo da enunciação, ou seja, não conseguir estabelecer um fluxo pela articulação dos elementos, isto acaba por não gerar a sensação de continuidade, de fluidez. Assim, mesmo as crianças de pouca idade, quando não tem ainda o vocabulário

muito acertado, nem muito bem a intuição sobre as regras gramaticais, elas estão atentas em reproduzir o mesmo ritmo do fluxo da fala dos adultos à sua volta.

Para a Livre Improvisação o fluxo estabelecido pela articulação de elementos sonoros, dado pelas interações entre os músicos é fundamental. Esta propriedade de continuidade não se trata de uma condição que objetiva a perfeição na transmissão dos conteúdos em termos sintáticos e semânticos, mas antes uma condição para o estabelecimento do jogo, das articulações, ou seja, a sonoridade cadenciada por ela mesma. Na improvisação idiomática, que apresenta fórmulas já mais afirmadas, o estabelecimento do fluxo está imbricado em suas práticas e regras. Para a Livre Improvisação, na qual não existem regras para dispor estas ações que deem conta de iniciar e manter o fluxo, a articulação dada pelo jogo e como decorrência, a ideia de continuidade, são elementos os quais caberá ao improvisador conceber.

Na improvisação idiomática as regras já realizam o estopim de fluxo e de continuidade, já que estas ações estão previstas em suas fórmulas. Mas para isso, a improvisação idiomática sempre parte, remete e evoca suas próprias regras realizando uma espécie de *metaimprovisação*:

> "Pensemos nas dimensões comunicativas da improvisação idiomática: nela há um nível de significação dominante resultante de um processo de enunciação coletiva e um nível de subjetivação. Assim, a improvisação idiomática se dá num contexto de redundância que remete ao idioma (gramaticalidade) e portanto, à intersubjetividade e um nível de ressonância onde se dão as subjetividades (ou às "indisciplinas")." (COSTA, R. M. 2009, p. 38).

Este aspecto de dualidade, que se coloca entre o que é regra e seus desvios, não poderia ser aplicado indiscriminadamente para qualquer modalidade de improvisação. Na Livre Improvisação não há certo ou errado em relação às regras, mas há fluxo pela interação através da escuta ou nenhuma concatenação de elementos: uma espécie de "escuta ou morte". Assim a ideia de que não existem regras na Livre Improvisação não pode ser considerada de forma tão absoluta. Certamente não existem as mesmas fórmulas e procedimentos que outras modalidades de improvisação, mas se pode delinear certas

maneiras de proceder que caracterizam a Livre Improvisação. Muitas vezes a improvisação idiomática se apresenta com uma formulação rígida que condiciona o improvisador reduzindo sobremaneira, pelos menos em um primeiro momento, outras formas de articulação.

> "Geralmente, o estereótipo é triste, porque é constituído por uma necrose da linguagem [...] "[...]E depois, é destacar-se da razão mecanista que faz da linguagem a simples resposta à estímulos de situação ou de ação, é opor a produção da linguagem à sua simples utilização simples e enganadora.[...]" "o estereótipo é no fundo um oportunismo: conforma-se com a linguagem reinante [...]" (BARTES 1975, p. 37-38).

O *bebop* como linguagem reinante da improvisação jazzística é a apólice de seguro do improvisador. O prodígio desta modalidade está em poder se apresentar em qualquer situação sempre "à medida": do clássico ao *free* ela pode transitar com a mesma "vestimenta" e virtuosamente estar sempre adequada. Mas a sua condição vem de uma disciplina rígida e uma observação orientada das ações: a linguagem do *bebop* está plenamente estabelecida e catalogada e para usufruir dela é necessário submeter-se às suas regras. É claro aqui que estamos estabelecendo um quadro hipotético, já que é possível verificar que existem artistas que sempre transcendem suas regras e conceitos.

Este "oportunismo" ao qual Barthes se refere pode se apresentar inócuo frente a Livre Improvisação. Nela, as regras não são capazes de estabelecer o fluxo porque na Livre Improvisação o que o estabelece é a própria interação entre os participantes e o desejo de criar música. A interação não se dá pelas *hiperestruturas*, mas antes pelos elementos mínimos comuns: que neste caso é o próprio som. O "oportunismo" não se efetiva porque a Livre Improvisação acolhe, engloba, "antropofagia" constantemente os sons em seu jogo.

Barthes nos apresenta a "necrose" das construções: que a fala que não se inventa, que repete um discurso, está morta. No entanto, isso não deve nos levar a entender que a criação na Livre Improvisação não possui nenhuma regra ou não necessita de nenhum preparo anterior que possa se configurar como uma construção. Assim como na improvisação idiomática, é possível indicar também os modos de operação da Livre

Improvisação. A diferença está no fato em que no caso da Livre Improvisação o músico constrói uma espécie de *ateliê,* descompromissado com o formato do resultado final; enquanto na improvisação idiomática a construção das habilidades e aquisição de conteúdos é objetiva e voltada ao resultado ideal.

Na construção deste ateliê também estão previstos os passos e lances para estabelecer as interações que são tão caras à manutenção do fluxo. Para isso é preciso que os improvisadores estejam distantes de ações manipuladoras ou polarizadoras. Uma melodia pode ser polarizadora, uma cadência harmônica também, porque elas agenciam a escuta para uma direção prévia que apresenta uma forma estabelecida de agir com elas. Existe uma lei a qual o improvisador tenderá a se submeter ou negá-la. Utilizando o conceito de Barthes (1975) sobre a fala, os interlocutores devem ser *benevolentes.* Contudo nos deteremos antes desta análise, pois se faz necessário apresentar o aspecto da interação na Livre Improvisação.

O processo de interação entre os improvisadores se dá através de uma fisicalidade inerente: a presença do corpo e do instrumento. A ideia pode ser entendida como a sensação de uma urgência, de uma necessidade corporificada em sons. Quando a improvisação é coletiva, o improvisador está também gerando sons com a intenção de provocar uma alteração no fluxo sonoro. Esta alteração é muitas vezes obtida apresentando suas ideias para os outros improvisadores e buscando sugestiona-los a fim de obter um resultado sonoro de forma indireta.

> "A proficiência para um improvisador deve incluir a habilidade do músico em reagir a um estímulo auditivo e contribuir com suas próprias ideias e sons considerando a complexa extensão de possibilidades apresentada pelo grupo de músicos e instrumentos. O improvisador experiente geralmente realiza gestos musicais com a intenção de dirigir o resultado da performance musical alterando a textura sonora sugestionando a ação dos outros membros." (BURROWS, 2004, p. 8, tradução nossa).

Neste processo de escuta e ação sonora em que os participantes se encontram em um estado no qual podem receber sugestões e influências se faz necessário desmanchar as

hierarquias polarizadoras. Já na improvisação idiomática, aquele improvisador que consegue se aproximar mais do modelo ideal, agenciaria mais interações. O mesmo jogo de dispor ideias, absorver a ideia do interlocutor, estimulá-la, mitigá-la, reverter o seu sentido, nos dá uma ideia de proximidade do jogo interativo na Livre Improvisação com a *conversa.*

Para Costa,

> "a conversa - que pode, também ser pensada como uma espécie de jogo - se dá, geralmente, de maneira não hierárquica, não determinista, não dualista e pressupõe dois momentos interligados, simultâneos, mas distintos: o momento do pensamento (considerado aqui como uma linha de força), interiorizado e o momento da expressão em que se dá a interação. Aqui, a linguagem atualiza de maneira particular o conteúdo do pensamento.
>
> Na improvisação tudo se desenrola como uma conversa em que vários assuntos despontam dependendo do roteiro de improvisação ou do modo de jogo que se tenha criado e ao sabor de atos constantes de relacionamento entre vários elementos e componentes. É um agenciamento muito complexo e diversificado. Uma rede de relacionamentos, uma cartografia, uma geografia que é desenhada a duas ou mais mãos dentro de um plano. Num processo desta natureza o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize. Da mesma forma, uma conversa se desenrola de maneira mais instigante, proveitosa e fecunda - é bem sucedida - quanto mais interessados e empenhados estão os "conversadores". O interesse e o empenho dependem de que haja "sucesso" na conversa. Este sucesso se define na medida em que a ação/intervenção de cada um dos participantes da conversa/performance se torna uma força significativa no tecido geral da conversa: estabelecendo trocas, influenciando, sofrendo e causando transformações neste tecido." (COSTA, R. M. 2009, p. 55-56).

Para Barthes (1975, p.58) uma reunião de interlocutores não pode ser privada de certas agressividades na fala, mas deveria ser permeada pela benevolência. Segundo este autor a primeira violência seria uma mentira de ordem cultural: a "cortesia", ou seja, a mitificação a partir de um espaço sem diferenças que permite o diálogo entre iguais. Contudo sabemos que não existem verdadeiramente iguais, nem em uma sessão de Livre Improvisação, mas o estabelecimento de um *estado* de iguais. A segunda seria a fala conflituosa que sugere um desejo de desopressão; e aqui já a *liberdade* contida no nome poderia ser usada para deflagrar tal intenção. Já a terceira, seria a polêmica que é gerada pelo fracionamento do discurso que faz com que venham à tona às contradições; um

improvisador pode questionar o sentido de sua liberdade, já que está preso a sua biografia musical. Seria simples estender a exemplificação sobre estas violências a partir de uma sessão de improvisação, apesar de elas não explicarem muito sobre o processo de fluxo, mas podemos entender o espaço da *benevolência* de Barthes como um distanciamento de dois discursos considerados pelo autor como violentos: o terrorista e o repressivo.

O discurso terrorista, segundo Barthes, é o campo dos estereótipos no qual se pode fazer valer a força dos mitos, "este odor de seriedade que sobe do lugar comum" (1975, p. 42). Diversos pontos de vista sobre a improvisação podem ser alinhados com esta afirmação, no entanto aquele que nos interessa é o que denominaremos de *herança distorcida* e seus efeitos no estabelecimento do fluxo na Livre Improvisação.

O que chamamos de *herança distorcida* é o senso-comum acerca da estética das vanguardas artísticas de meados do século passado. Este ideia superficial geralmente condiciona a percepção e por consequência, também a ação. Em nossas experiências práticas em diversos momentos notamos que, mesmo entre aqueles que já tinham alguma experiência em improvisação, a ideia sobre a liberdade no campo artístico se relacionava mecanicamente a este senso-comum ligado às vanguardas. Até aí é possível entender porque se estabelece a relação, já que o conceito de liberdade se fez tão presente nos discursos da época. Mas pode parecer uma ingenuidade transpor aspectos e conceitos de diferentes épocas sem buscar entender cada contexto. E certamente o contexto da "vanguarda revolucionária" que se transforma em cliché, ou pelo menos aquilo que foi recolhido na atualidade para referenciá-la, em muitos aspectos já é bem distante do mundo pós-moderno em que vivemos.

O século passado foi cenário de duas guerras mundiais e prenúncio de uma terceira, a guerra fria, que determinou a divisão do mundo em posturas antagônicas. A figura da liberdade e da revolução ficou vivamente estampada na história pelos seus diversos exemplos no imaginário de uma época. As correntes vanguardistas nas artes eram formadas por pessoas que estava imersas neste ambiente de opressão e instabilidade, o seu empenho artístico não poderia estar desconectado deste contexto. Observar a produção de uma época e pautá-la imediatamente pelos acontecimentos históricos que foram eleitos pela atualidade como mais significativos, pode favorecer uma percepção rasa e estereotipada.

Este é um discurso considerado terrorista, para Barthes, ou no mínimo aparenta um pensamento esquizofrênico, pelo menos desinformado. Em diversas sessões de improvisação que pudemos acompanhar, o clima de "quebrar as regras" era recorrente sob as mais variadas manifestações. Timbres agressivos, falta de escuta, ruídos, tocar fora da técnica propositalmente e sem finalidade para além da agressão por si, enfim, todo tipo de ações primitivas. Isto também se passava nas formas de interação, em que parecia mais importante aparentar agressividade e caos do que estabelecer uma articulação, escuta e atenção. Os improvisadores estavam reproduzindo aquilo que segundo o imaginário de um senso-comum poderia se relacionar à liberdade: expressividade, atonalismo[3], protesto, revolução, quebrar regras, não conteúdo. Assim, não se leva em conta a ação como foco do processo, mas antes se deseja uma representação estereotipada. Esta é uma expressão que se mostra descontextualizada, um discurso *terrorista* que inibe a fala tranquila, a benevolência e assim a articulação dada pela interação entre os interlocutores. Aqui notamos apenas palavras de ordem em coro difuso.

O discurso repressivo, para Barthes, é o discurso da Lei. Ele pode se dar de maneira que não traga uma violência aparente, de forma diferente no caso do terrorismo. O discurso relativo à Lei até mesmo vem sugerir um convite às ações que reestabeleçam o equilíbrio: "um equilíbrio é postulado entre o que é proibido e o que é permitido, entre o sentido recomendável e o sentido impróprio [...]." (BARTHES, 1975, p. 52). O improvisador altamente proficiente em um determinado idioma está em constante vigilância. Esta vigilância é própria da violência da Lei. Fica claro que a improvisação idiomática pode se valer deste discurso de Lei para estabelecer as suas fronteiras. No entanto, isso não parece impossibilitar o fluxo da interlocução, e aqui a questão é que a Lei não impossibilita o fluxo, mas o congela em um circulo sobre ele mesmo. Já a Livre Improvisação não projeta o fluir, ela é uma ação direta.

A solução apontada por Barthes nesta difícil tarefa de evitar as violências seria não aquela de combater ou negar estas forças, mas antes de desorientar tais discursos. O autor

[3] Cabe aqui comentar o encontro com um aluno do curso de música da Universidade Pedagógica e Tecnológica de Tunja (UPTC), na Colômbia, na qual realizamos uma palestra. Em uma sessão de improvisação, o aluno só pôde entender que se uma música não fosse analisável pelas regras do sistema tonal, então fatalmente ela deveria ser considerada atonal, desta forma concluiu que a Livre Improvisação nada mais poderia ser do que música atonal.

sugere que todas as forças estariam presentes, no entanto a consciência sobre elas pode ajudar a traçar um caminho que não se enverede por estas trilhas, mas que, pela inevitabilidade de prosseguir, possa não imergir ingenuamente no jogo dos discursos; "tudo está aí, *mas que flutue*." (BARTHES, 1975, p. 61). Este flutuar se relaciona com a nossa proposta prática em Livre Improvisação. Nesta proposta a negação dos idiomas que podem vir a fazer parte da biografia musical de cada improvisador não precisa ser vigiada ou vetada. Flutuar sobre o que está predito é também não se submeter prontamente, é desviar. Flutuar permite que um improvisador não seja retido pelas violências e pelas leis, assim as interações ramificadoras continuam a articular seus elementos.

Iniciar e manter o fluxo pela articulação dos elementos é a condição *sine qua non* da Livre Improvisação. Este fluir está designando uma prática específica, conforme apresentamos, mas encontra uma outra acepção complementar relacionada ao desejo de improvisar e de continuar improvisando. O psicologista Mihaly Csikszentmihalyi[4] apresenta uma teoria ele denominou "Fluir" (Flow), na qual este autor argumenta que uma pessoa se engaja em uma atividade e se mantém nela por prazer se esta apresenta um equilíbrio ótimo que desafie suas capacidades e habilidades.

> "O "Fluir" tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão completamente envolvidas em superar um desafio quase manejável. [...] Se os desafios são muito elevados, alguém pode ficar frustrado, e daí preocupado e eventualmente ansioso. Se os desafios são muito inferiores em relação à habilidade de uma pessoa, esta irá ficar relaxada, e então enfadada. Mas quando os desafios elevados se combinam com as habilidades elevadas, é provável que ocorra, então, o profundo envolvimento que o fluir dispõe para além da vida comum." (Csikszentmihalyi, 1997, p. 30 tradução nossa).

Apesar das acepções diferentes entre o fluxo sonoro e o *fluir* de Csikszentmihalyi, sabemos que o que leva um improvisador a se engajar em uma Livre Improvisação é saber que terá um desafio desconhecido sobre o qual ele terá que formular soluções e propor ideias sem a garantia das soluções pré-concebidas da improvisação idiomática. O fluir que se

[4] Mihaly Csikszentmihalyi é professor de psicologia na Claremont Graduate University, autor de livros sobre criatividade.

encontra em cada tipo de atividade pode ser completamente diferente porque envolve habilidades refinadas diferentes. Um habilidoso improvisador idiomático pode se sentir aborrecido ou ansioso em uma sessão de improvisação livre, na qual suas mais refinadas habilidades para a improvisação idiomática não estarão em uso. Da mesma forma o improvisador idiomático plenamente habilidoso em uma linguagem pode não encontrar mais nesta atividade um desafio às suas capacidades, o que tornaria a tarefe de improvisar idiomaticamente enfadonha. Não é muito difícil encontrar exemplos neste caso, com o saxofonista norte-americano John Coltrane, que após dominar a capacidade de descrever acordes e cadências melodicamente em grande velocidade e em toda sorte de circunstâncias e variações (este é um grande desafio do estilo *bebop*), partiu em busca de um estilo de improvisação mais livre que o desafiasse em outras habilidades. O desejo de se engajar em uma atividade de um tipo ou de outro pode, portanto se relacionar com este fino equilíbrio entre os desafios e as habilidades requeridas.

Para encontrar este *fluir* na Livre Improvisação é necessário estar, antes de tudo, engajado na escuta. Mas a escuta também aponta os seus limites. Escutar na Livre Improvisação não se dá apenas no plano de escuta analítica no sentido de observar as qualidades morfológicas do som. Está envolvido também na escuta um campo de intensões e interações entre os improvisadores, e nada disso se traduz em exatidões e inequívocos. A percepção e interpretação das sonoridades, apesar de serem estipuladas certas convenções e acordos no ambiente de um grupo de Livre Improvisação, são passíveis de múltiplas formas de entendimento. Assim é possível que um improvisador não encontre o *fluir* apenas pela escuta dirigindo a sua ação, mas também por lançar aos outros suas ideias, a fim de construir um ambiente em que suas habilidades possam se dirigir ao pico.

O que torna a Livre Improvisação uma atividade que pode trazer interesse e, portanto o *fluir,* é o fato de que nela estamos potencialmente liberados a dispor um nível alto de desafio e utilizar habilidades ao extremo, como a necessidade imediata de criar sonoridades que não foram estudadas ao longo da história musical de um improvisador. É possível encontrar o *fluir* em outras atividades musicais como, por exemplo, no *Choro*: a habilidade técnica, a memória para as melodias, a interação com os outros músicos, o limite de variação entre improvisação e reconhecimento de melodia, etc., pode ser muito

desafiador para um músico; a diferença é que ele não está propondo para si os desafios, mas tomando os desafios de uma tradição.

Na Livre Improvisação este *fluir* se dá através de uma atividade que podemos considerar como criativa, que na verdade assim consideramos porque ela depende de um processo criativo. O processo criativo para a Livre Improvisação, conforme experimentamos para o presente trabalho, passa pela construção de um ambiente, um *ateliê*. É neste *ateliê* que os improvisadores irão experimentar, recolher informações, realizar testagem, ampliar suas habilidades, explorar a interação e reunir uma série de habilidade e procedimentos para realizar uma improvisação. O *jogo*, a conversas, os modos de interação são igualmente ferramentas desse processo criativo. Colocando os elementos em trocas e trânsito o *fluir* se constitui.

Em nosso trabalho buscamos compreender como utilizar certas estratégias que pudessem promover as ações criativas que permitissem, assim, este *fluir*. Dentre estas estratégias experimentadas, nos detemos no uso da palavra como forma de criar desafios a fim de engajar os improvisadores, a fim de que eles apresentassem novas respostas para um mesmo modelo de criação. A palavra foi experimentada com o intuito de evitar a possibilidade da estagnação de certos procedimentos. Esta intrusão da palavra no processo Livre da Improvisação acabou por criar uma necessidade de agenciar elementos novos e de maneiras distintas; e também promover um desvio relativo às ações conhecidas e estagnadas, evitando a ocorrência do mesmo *jogo,* do surgimento de leis ou se apoiar apenas em estereótipos ou fórmulas. Assim, esta estratégia da palavra conduziu os improvisadores a um *fluir* e um *flutuar* em seu processo criativo.

1.2 - Antecedentes

É notável como o tema da improvisação musical, e em especial a Livre Improvisação tem tomado cada vez mais espaço nas publicações acadêmicas, congressos e associações, como um tema individual, e não apenas atrelado à performance ou à composição. Além do espaço acadêmico, centros culturais do país têm promovido oficinas e festivais que

envolvem a população em geral em atividades ligadas à Livre Improvisação[5], algo que se tinha como mais comum nos países europeus. Netell (1974) afirma que o assunto de improvisação musical tenha ganhando muito mais proeminência em tempos mais recentes, em comparação com a época em que o fundamental livro de Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik* de 1938 foi escrito.

> "O conceito de improvisação tornou-se muito mais proeminentes em musicologia desde aquela época, em grande parte por causa do aumento da atenção dada às músicas que parecem depender muito mais da improvisação do que a música erudita europeia. Existem hoje muitos estudos de jazz e da música indiana, da Indonésia, da Oriente Médio e música africana que tratam de forma explícita ou, mais frequentemente, implicitamente com a improvisação. Cursos, práticos e acadêmicos, são dedicados a este assunto, assim como as sessões em encontros acadêmicos." (NETELL, 1974, p. 2 tradução nossa).

É comum encontrar em artigos acadêmicos a argumentação baseada em fatos históricos. Aquela de que a improvisação fez parte do processo criativo de compositores eruditos europeus, ou então que no período Barroco existia a improvisação por ornamentação, ou ainda, que a improvisação permaneceu viva na técnica de órgão; enfim, uma argumentação de que no decorrer da história a improvisação sempre teve um papel relevante entre os músicos. A conclusão à qual estas afirmações se dirigem podem apontar para sugestão da escrita, ou a "partitura" como sua representante, como uma artificialidade que se opõe à criação espontânea. Mas ao invés de estabelecermos campos antagônicos a partir das diferenças mais patentes, podemos tentar entender os fenômenos musicais a partir de "o que" e "o quanto" eles compartilham de determinadas formas de processo criativo. É possível afirmar assim que certos elementos de um processo criativo estejam mais presentes dando a tendência a certas configurações como as práticas relacionadas à improvisação. Assim, não seria necessário pensar a composição como movimento contrário

[5] A título de exemplo podemos citar as recentes visitas à USP dos improvisadores, David Borgo, Alexander Markeas, Chefa Alonso; o Festival de Música Improvisada que ocorreu no final de 2011 promovido pelo Centro Cultural São Paulo, que trouxe diversos improvisadores internacionais. Também as diversas páginas de associações na internet como a International Society for Improvised Music, European Free Improvisation e Critical Studies in Improvisation que reúnem artigos e informações relativas à Livre Improvisação.

ao da improvisação, mas modos de realizar música que compartilham mais ou menos procedimentos envolvidos em um processo criativo.

A ideia de que a improvisação não lida com o preparo, que depende da espontaneidade individual, do caráter pessoal de cada improvisador é um argumento que dificilmente reflete uma análise a partir dos processos criativos. Um simples exemplo disto é que já existe no mercado editorial, pelo menos há 50 anos, livros e diversas ferramentas pedagógicas para a improvisação, e inclusive para a Livre Improvisação[6]. Frente a este fato ainda se poderia argumentar que as culturas tradicionais, que não tem escrita e que baseiam suas construções musicais em processos orais, estariam mais próximas da espontaneidade. Uma rápida pesquisa sobre a música improvisada na Índia ou no Irã revela a complexidade dos seus sistemas e a necessidade de um tempo considerável de aprendizado, torna o argumento insustentável. Neste caso o termo espontaneidade não poderia ser usado para representar uma música que se desenvolve com tanto trabalho objetivo e dedicação.

Da mesma forma para a Livre Improvisação, precisamos de nossas referências, de reunir nossos antecedentes. E justamente a consciência desta experiência acumulada que forma o improvisador é o que nos obriga a substituir o termo "espontaneidade" por "fluxo", conforme conceituamos no capítulo anterior. Espontâneo, no sentido de algo que acontece como que naturalmente, é uma forma de descrever o fluir; enquanto por outro lado, o termo "espontâneo" não deveria sugerir um condição *ex nihilo,* e descompromissada com relação ao processo criativo na Livre Improvisação.

A questão toma outra forma se tentarmos entender para que parte interessa tal ideia de espontaneidade ligada à improvisação. Quanto mais uma improvisação pretende se desvencilhar de estruturas de organização, ou "fórmulas", tanto menos a análise encontra espaço de atuação, além de ser possível adentrar na matéria subjetiva do indivíduo, nos seu inconsciente. Assim, sob este argumento, a improvisação é realizada através de meios subjetivos, espontâneos, tangenciando o mítico. Se, menos clareza se pode obter sob este ponto de vista é porque a espontaneidade talvez não tenha mesmo tanto para nos revelar,

[6] Aqui nos referimos ao livro "*Free Improvisation: A Practical Guide"* de Thomas Hall, lançado em 2009 em Boston. A referência completa pode ser encontrada nas Referências Bibliográficas deste trabalho.

uma vez que ela não passa de um instrumento para realizar uma espécie de ajuste com aquilo que se pretende acreditar. Quando o virtuosismo de um instrumentista se torna admirável é porque se faz uma compreensão de um estado de confluência de diversas forças: sua prática durante os anos, a disciplina, o empenho, o acúmulo de experiência, o desejo e dedicação. Mas tudo isso também pode ser verdadeiro para o livre improvisador, no entanto, é necessário estabelecer uma relação entre o preparo e o processo. Da mesma forma, o trabalho poderia ser banalizado pela suposta naturalidade e espontaneidade do solista virtuose: afinal, depois de estar tocando todos os dias durante uma vida não se suporia algo diferente.

Também devemos lembrar que a improvisação, em especial a Livre Improvisação não toma lugar principal na educação musical, ela pode ser considerada um desvio, uma brincadeira, justamente pela sua condição de ação criativa. Ela irá ser realizada na intimidade do momento de estudo do instrumentista em meio aos seus exercícios "oficiais". E assim realmente deveria ser: um momento de estabelecer intimidades com o funcionamento do seu instrumento e extrair percepções mais refinadas para a sua técnica. No entanto, a indústria da pedagogia da improvisação, na qual o jazz vem demonstrando proeminência (mas também o choro, e mais recentemente a Livre Improvisação), apresenta recursos tecnicamente interessantes de aprendizado, mas criativamente questionáveis.

Nestes recursos é que nos deparamos com o conceito de "fala estereotipada" de Barthes. Os esquemas de "McDonaldização" do conhecimento apartam a experiência social, desconectando indivíduo da história e banalizando a tradição. Raramente uma análise sobre as concepções musicais e ideais artísticos do *bebop* inclui a luta pelos direitos humanos que envolvia profundamente os músicos e as artes da época. Esta condição "higienizadora" pode tomar pretensões de objetividade, mas, no entanto está desprezando um dos mais importantes elementos criativos: a imaginação. E ela não é formada apenas por fantasias pessoais, subjetivas e inexplicáveis, mas principalmente pela percepção do estado de mundo o qual o indivíduo está imerso.

Sendo assim, as referências históricas, os compositores, suas obras, seu posicionamento político e artístico também são norteadores do processo criativo na Livre Improvisação. O ambiente, na Livre Improvisação pode se tornar totalmente

interinfluenciável, isto significa que se o improvisador não está designado para papéis pré-concebidos, ele manipula os aspectos da criação mais de acordo com as ocorrências sonoras buscando aproveitar as condições do meio e suas experiências. O desenvolvimento de um conjunto de referências, advindo de articulações aglutinadoras, dada por uma coerência referenciada no indivíduo, se apresenta como parte da construção de um *ateliê* para o improvisador. Este *ateliê*, no qual o improvisador irá consolidar seus processos, estabelecer uma autonomia. Formar-se como improvisador é também escolher deliberadamente aquilo que irá nos rodear.

> "Quando eu improviso, eu começo com o que me é dado – o instrumento musical, meu corpo, minha energia, meu estado de espírito, minhas intenções. E eu começo fazendo sons, e então escutando e reagindo, variando e ajustando, então reagindo de novo e tentando alguma outra coisa, continuamente movendo de som para som, cluster para cluster, ritmo para ritmo. Uma vez que eu comece, parece que o próprio processo me leva adiante, não muito diferente da forma como a minha vida tem sua própria maneira de desdobramento." (WIGRAM, 2005, p. 17, tradução nossa).

No depoimento acima, sobre uma sessão de Livre Improvisação, o improvisador em seu processo criativo reúne uma série de elementos (como o seu instrumento o seu corpo, o seu som) que estão à sua disposição para criar. Mas ele também dispõe de outros, como suas ideias, criatividade, memória, ações, intenções, em uma cadeia de conexões que se articulam entre si através da ação criativa deste improvisador. As referências musicais explicitam uma preferência constituinte, alinhar estas preferências em um grupo, de certa forma também alinha os procedimentos criativos.

Para isso buscamos uma condição na qual fosse possível assegurar que os improvisadores envolvidos em nossos experimentos práticos pudessem compartilhar do mesmo sistema de referências. Um dos trabalhos se constituiu em desfazer a análise rasa que proporcionada uma ideia de "herança distorcida", como discutimos anteriormente. Outro trabalho foi o de entender a Livre Improvisação como uma prática de seu tempo, ou seja, pós-moderna. E por fim, apresentar concepções artísticas e obras de figuras referenciais. A parte prática deste trabalho se deu através da execução de exercícios

diversos, da exploração do instrumento a fim de obter outras sonoridades, incomuns à técnica tradicional, e sessões constantes para realizar improvisações coletivas.

O desmanche da atitude geralmente agressiva, que acreditamos ser mais devida à concepção musical da "herança distorcida", foi aos poucos dando espaço para outras percepções, principalmente no que concerne à interação entre os improvisadores. Este pode ser considerado também como um trabalho de afastamento do uso de clichés, uma vez que se utilizar de modos de ação sem a compreensão dos contextos, também é uma forma de cliché. De maneira complementar foi igualmente importante entender a prática da Livre Improvisação como uma atividade relacionada à condição da pós-modernidade.

Entre os conceitos que embasaram nossa pesquisa primária, com o intuito de apresentar um conteúdo para o grupo de improvisadores, encontramos em autores como Lyotard, Lipovetsky, Nascimento uma correspondência acerca das características mais significativas de nossa prática. Lipovetsky aponta, ao longo de seus escritos, principalmente as mudanças relacionadas ao comportamento. Mas também, a convivência de tempos e modos distintos, uma espécie de permeabilidade que aglutina diferentes formas de fazer e distintos procedimentos relacionados a outras épocas e lugares. A Livre Improvisação admite a convivência de estilos musicais diferentes, interação entre músicos de culturas diferentes e qualquer tipo de equipamento ou processo criativo, como um computador gerido por um programa sofisticado em conjunto com instrumentos experimentais adaptados e de baixa tecnologia, recriando uma espécie de colagem sonora típica da música concreta dos anos 50. Assim como também podemos observar a anti-regionalização (às vezes referida comumente como "globalização"), ou *standardização* de procedimentos.

As ações da Livre Improvisação compartilham de certa forma algumas características das sociedades pós-modernas como a *neofilia,* ou seja, o apreço pelo novo a todo o momento, a excitação contínua, o que gera uma ideia de *presentismo:* um tempo precário e efêmero. Este futuro imprevisível proclama uma necessidade de flexibilidade e adaptação contínua que na Livre Improvisação será dirigida por meio da escuta. Na Livre Improvisação, a todo o momento, temos que lidar com o imprevisível, não se pode agir segundo uma conduta pré-estabelecida que garanta a interação para a criação desta música em grupo. O improvisador está sempre consumindo pela escuta de novidades incessantes e

tendo que lidar com elas de forma criativa. Com base na mesma ideia de efemeridade, a Livre Improvisação não dispõe apenas partir daquilo que se reserva ou conserva, mas tende geralmente para o contínuo em direção ao novo.

Ainda neste trabalho, tratamos de reunir conceitos e referências a partir de obras e músicos condizentes com a nossa proposta. Primeiramente foi necessário um panorama sobre as características da Livre Improvisação a fim de que fosse possível compreender a razão de uma seleção. Sabemos que a Livre Improvisação tem seu processo criativo baseado na escuta dos sons. Este ideia começa a se desenvolver por volta dos anos 50 do século passado quando Pierre Schaeffer inicia seus experimentos em direção à música concreta.

Schaeffer, formado engenheiro elétrico, trabalhou como técnico de difusão na *Office de Radiodiffusion Française*. Iniciou uma série de experimentos que o levou à manipulação dos sons por meio da gravação em fita. Sobrepondo, invertendo, acelerando ou desacelerando sons foi criando novas técnicas de composição. Destes experimentos surgiu um procedimento composicional que ficou conhecido como *música concreta.* Schaeffer, após observar as particularidades de um determinado som, empenhou-se em estipular um sistema que pudesse compreender as significações da matéria sonora, criando assim o seu *solfejo*: uma série de denominações para as qualidades do som. Em seu curso de trabalho, Schaeffer deparou-se com a dificuldade de escutar o som "por si", ou seja, de desvencilhar a escuta da sua referência primordial. Este fundamento da música contemporânea é um legado balizador para a Livre Improvisação, já que ela se utiliza em grande parte desta escuta para constituir suas ações criativas.

Em seu ensaio mais conhecido, o *Tratado dos Objetos Musicais*, Schaeffer dedica um capítulo a esclarecer que é possível realizar uma escuta em diversos níveis, a partir de intenções diferentes. Assim, ele nos apresenta 4 modalidades de escuta à saber: escutar, ouvir, entender e compreender; cada qual com sua intencionalidade e particularidades. Esta intencionalidade modula de uma escuta despreocupada e desatenta até aquela que absorve sentido. A teoria de Schaeffer tem certamente desdobramentos fascinantes em diversas áreas, para o nosso estudo, no entanto, foi importante apresentar para os improvisadores uma condição de escuta que estivesse além do reconhecimento da fonte ou do sentido; ou

seja, que um som de uma chapa de aço ou uma nota Lá ou Mi muitas vezes é uma informação irrelevante no processo criativo da Livre Improvisação.

Schaeffer compôs diversas obras musicais a partir dos conceitos que desenvolveu. "Bilude"[7], obra de 1979, apesar de seu tom irônico, constitui quase uma peça de carácter didático, nela se apresentam sons comuns repletos de gestualidade musical, ou toda a gestualidade musical que pode ser escutada em termos "concretos". Nesta composição, Schaeffer contrapõe um prelúdio de Bach a sons produzidos por objetos comuns como o que nos parece ser uma serra, um grampeador, tesouras, mantendo a mesma intenção musical e ritmo. Justamente ele não pretende que escutemos a serra ou tesouras, mas antes de tudo a complexidade e qualidade musical destes sons. Além disso, Schaeffer afirma que diferentemente da música tradicional, seu processo de composição é "invertido"; ou seja, as estruturas nascem a partir da experimentação e da manipulação. De forma similar a Livre Improvisação também compartilha um procedimento construtivo: nela a música só se configura de uma determinada maneira porque se forma a partir da ação direta e concreta e não pela execução de um planejamento.

A ideia de um som que fosse desprendido de funções tonais ou referenciais se trata de um pensamento presente na música contemporânea e compartilhada por diversos compositores. Debussy propôs que a importância de seus acordes estaria na "cor", ou seja, em uma sonoridade específica, e não nas suas funções perante um sistema.

> "O acorde era considerado não como uma função, como uma ligação em uma progressão harmônica, mas puramente como um som em si: às vezes por causa de uma música completamente livre que flutuava diante dos olhos de Debussy, às vezes por causa da expressividade levada ao extremo, como nas obras de atonalismo livre de Schönberg e Webern." (LEEUW, 2005, p. 78).

[7] Última obra de Schaeffer, *Bilude* para fita e piano, data de 1979. Sua gravação pode ser encontrada atualmente pelo selo INA-GRM, em uma compilação de obras de Schaeffer (última faixa do disco 3). Foi executada pelo pianista búlgaro Minka Roustcheva. A obra de Schaeffer é baseada no Prelúdio nº 2 em Dó menor, do Livro 1 do *Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach (BWV 847).

Esta espécie de “independência” dos sons também se expressa nas obras do compositor Edgard Varèse. A obra de Varèse, assim como de certa forma encontramos nas obras de György Ligeti, propõe que a escuta recaia sobre as mudanças delicadas, ou nuances sem recortes bruscos, que ocorrem nos corpos ou massas sonoras através de desdobramentos orgânicos e de caráter fluido. Este ideia de simultaneidade de eventos em oposição a uma ideia de camadas hierárquicas funcionais se tornou fundamental na formação de nosso *ateliê.* Desautomatizar-se das funções e trazer a voz (como personalidade e vontade) dos improvisadores para a criação coletiva foi uma estratégia estabelecida com auxílio do conhecimento sobre as formulações composicionais como estas que nos referimos acima.

O compositor italiano Giacinto Scelsi dedicou-se a um rico trabalho em torno de um único som. Sua música se baseia em variações timbrística de uma única nota, de ideias de desmembramentos sonoros a partir de um único som. Combinando esta ideia com a escuta particularizada, ou escuta *reduzida* (conceito relacionado à obra de Pierre Schaeffer), podemos pensar que as particularidades de um som, o seu timbre, sua textura podem se tornar elementos de articulação e para uma ação criativa.

O timbre se apresenta como um elemento significativo na produção da música contemporânea. Para Costa, a obra de Scelsi recupera a noção de “microflutuações” presentes no timbre.

> “Ali, o que se almeja é uma espécie de molecularização do som através de um processo contínuo de micro-percepções. Ele se propõe a "viajar dentro do som". O conceito de molecularização e a consequente intensificação está presente de forma clara na crescente importância que o timbre vai assumindo na produção musical contemporânea.” (COSTA, R. M. 2009, p. 41).

Este processo de micro-percepções é tomado como um procedimento de fluxo para a Livre Improvisação. As mudanças mínimas percebidas em um único som podem ser entendidas como um procedimento para gerar desdobramentos em uma Livre Improvisação.

O improvisador pode utilizar-se de variações timbrística, ou ainda afetar o timbre de outros improvisadores como recurso criativo.

John Cage, compositor norte-americano, tem sua trajetória baseada no conceito de acaso na música. Apesar de, num primeiro momento, estarmos propensos a relacionar este conceito com as práticas de improvisação, veremos nos capítulo seguintes que existem diferenças importantes entre os conceitos. Mas, Cage também contribuiu com suas propostas e composições para uma "libertação" dos sons, o que corrobora as ideias de não referencialidade de Schaeffer.

O compositor Karlheinz Stockhausen realizou uma experiência relevante com a música improvisada, e particularmente para o nosso trabalho. Em Maio de 1968 o compositor escreveu uma série de sugestões poética para que fossem tocadas de maneira improvisada formando a composição "Aus den Sieben Tagen" (A Partir dos Sete Dias). O uso do sentido das palavras na Livre Improvisação nesta obra faz parte de explorações musicais que o compositor chamou de música intuitiva. Para ele a improvisação estaria contaminada com fórmulas, esquemas e clichés, portanto a música deveria ser intuitiva. Esta direção se reforça no caráter fantástico de seus textos.

Nossa pesquisa, no entanto, pretende envolver outros elementos na análise dos processos criativos da Livre Improvisação. Justamente, a apresentação de nossos conceitos, referências e antecedente pretendem demonstrar que a improvisação é realmente um fazer amplamente "contaminado". Outra questão que não está explícita na obra de Stockhausen é a forma de ação e interação daqueles que irão realizar a improvisação.

O *free jazz* também pôde encaminhar uma discussão relevante para a Livre Improvisação: a criação coletiva. Ornette Coleman, reconhecido compositor e saxofonista norte-americano, ligado ao movimento do *free jazz*, discute em entrevista com o filósofo Jaques Derrida:

> "[…], a ideia é que duas ou três pessoas podem ter uma conversa com sons, sem tentar dominar ou liderar. Isto significa que você tem que ser... inteligente, suponho que seja esta a palavra. Em música improvisada eu penso que os músicos estão tentando juntar novamente um quebra-

> cabeça emocional ou intelectual, em todo caso, um quebra-cabeça no qual os instrumentos dão o tom." (COLEMAN 2004, p. 322. Tradução nossa).

Na Livre Improvisação as propostas de criação musicais são dadas pelos sons realizados pelos próprios improvisadores, em um fluxo de realimentação de estímulos e intenções. Igualmente relevante para nossas formulações foram os compositores Cornelius Cardew e Vinko Globokar que realizaram experiências com grupos de improvisadores. Seus trabalhos legaram informações relevantes no que se refere aos modos de interação entre improvisadores em um grupo. Com o intuito de se desvencilhar dos clichés pessoais e voltar-se à escuta para o coletivo, a fim de obter assim um processo criativo realizado em conjunto, as experiências deles abriram possibilidades para que a criação partisse do coletivo ao invés de apenas de uma única proposta, de uma única pessoa.

A partir destas referências pretendemos não apenas iniciar a nossa investigação, mas também formular nossas estratégias criativas. As características da música de nosso tempo como a simultaneidade de eventos, a rítmica complexa, a emergência dos timbres, a escuta particularizada (escuta reduzida), está toda na Livre Improvisação. Sabemos que a Livre Improvisação está distante de uma espontaneidade simplista que reduza a discussão de seus processos ao campo íntimo dos desejos pessoais. Cabe-nos investigar como será possível entender esta forma de criação coletiva, na qual os próprios músicos criadores são propositores e executores. A partir disso queremos propor estratégias que contribuam para esta ação criativa.

A improvisação pensada como um *processo* criativo se torna desafiadora para a análise musical. Visto que estaremos tratando ela predominantemente como um processo que existe por si e finda em si mesma, não haveria sentido em analisar o seu produto. Portanto não seria coerente buscarmos resultados pelo seu produto, mas iniciar uma investigação de seu processo. Assim antes de tudo é necessário se posicionar acerca de que forma será tratada a Livre Improvisação a partir de seu processo criativo, uma vez que esta forma de observação pode ser determinante para o entendimento e desenvolvimento de estratégias criativas.

Capítulo 2. O Paradigma Indiciário aplicado à análise em artes performativas

2.1. Construção do Modelo de Análise

Os estudos de Processo Criativo buscam compreender a criação artística através do percurso de construção da obra. Estes estudos nascem de uma derivação das pesquisas de Critica Genética e, portanto, herdaram alguns traços de sua metodologia. Entretanto, estes dois estudos, Processo Criativo e Crítica Genética, guardam muita relação com um método de análise conhecido por *Paradigma Indiciário*, que remonta deliberadas operações intelectuais desenvolvidas ao longo da história da humanidade e que nasceu influenciado pela semiótica médica. Estes três métodos referidos têm em comum a crença de que através de detalhes, por vezes negligenciados é possível reconstruir uma realidade complexa antes intangível. A nossa proposta de uso dessa metodologia, mais a fim com os estudos em Processos de Criação, vem responder a uma preocupação advinda do uso comum de determinadas metodologias de pesquisa em artes musicais relacionadas à *performance,* como no caso da música improvisada. Como explica Nettl e Russel (1998, p.1):

> "Influenciados pela tradição em pesquisas sobre arte visual e literatura, eles [os pesquisadores] têm-se concentrado na obra concluída, analisado a inter-relação entre os seus componentes, e olhado para sua história, mas eles raramente têm se preocupado com os diferentes tipos de criatividade que podem levar ao produto final."

Esta maneira de tratar o objeto de arte toma como ponto de partida o produto final como manifestação da obra, e então realiza uma espécie de "arqueologia" da construção criativa a partir dos seus "fósseis". Este tipo de abordagem é comum aos processos de pesquisa na Crítica Genética, que se voltam para a literatura; e também nos estudos dos Processos Criativos, quando lidam com as obras visuais. Acreditamos que esta abordagem poderia ser complementada com um viés baseado no Paradigma Indiciário, para que possibilite a construção de uma narrativa do objeto de estudo (o próprio processo criativo),

sem creditar ao produto final, a estes “fósseis”, toda a responsabilidade de conter os indícios elucidativos.

Nettl e Russel mostram as dificuldades da pesquisa relacionada à música improvisada, quando se supõe que a criatividade musical possa ser encontrada nas maneiras de controle e prescrições sistematizadas numa partitura que por si apresentaria, delegaria e assim garantiria uma determinada escuta:

> “Um fator é a dificuldade de descobrir o processo de criatividade musical, e particularmente a questão da intenção.
>
> Uma sinfonia teve a intenção de ser exatamente como é, assim ela deve ser escutada de uma certa forma. Uma improvisação, no entanto, não tem esse controle sobre a intenção de tocar uma coisa com uma direção única de escuta.” (NETTL; RUSSELL, 1998, p.4).

A improvisação contemporânea, em especial a Livre Improvisação da forma como entendemos para nossos estudos, concebe também sua própria escuta, mas não é mais ou menos múltipla ou específica que alguma outra escuta. A diferença, neste caso, é que o trabalho do improvisador está em lidar com *imagens sonoras*, ou seja, com aquilo que se espera ouvir de uma forma conceitual. Existe também uma intenção sonora, que é justamente criar imagens sonoras, se possível, novas e inesperadas de maneira a surpreender também a si mesmo.

Assim, a análise da Livre Improvisação não deveria apenas abordar as questões da interpretação musical, ou da performance. A improvisação não lida apenas com a mecânica e as maneiras de tocar: ela engloba, além e para isso, a habilidade de controlar as formas e lidar com conceitos, com o intuito de criar. A metodologia de análise da música improvisada deveria ser formulada segundo seus objetivos, idiossincrasias e intenções.

Assim, para o estudo de um objeto tão fugaz como a criação musical pela improvisação contemporânea, nos propomos à formulação de uma metodologia baseada nos estudos em Processos Criativos, auxiliada pelos conceitos relativos ao Paradigma Indiciário, seja adequada à nossa pesquisa. E da mesma forma acreditamos, ao clarificar as

operações que envolvem a criação pela Livre Improvisação, poder colaborar com outras pesquisas da mesma área. Sabemos que a pesquisa em Processos Criativos deve sua herança metodológica a Critica Genética. Para empreender nossa conceituação metodológica passaremos adiante a esclarecer a origem e o uso destas formas de entendimento.

A Crítica Genética é herdeira da Filologia e surgiu em torno de 1968 na França, fruto do trabalho de dois pesquisadores, Louis Hay e Almuth Grésillon. Segundo Grésillon o termo tem seu atestado de batismo em 1979, "quando constou do título de uma coletânea publicada por Louis Hay." (GRÉSILLON 1991, p.7) O trabalho que ficou posteriormente conhecido como Crítica Genética foi realizado por pesquisadores incumbidos de organizar uma equipe no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS/Paris) para receber, classificar, explorar e editar importantes manuscritos de Heinrich Heine que haviam sido comprados pela Biblioteca Nacional da França.

Este estudo, que surge da demanda em identificar e proteger documentos históricos, primeiramente não apresentava pretensões de um projeto intelectual, e se inicia quando uma equipe de germanistas é composta para decifrar as escrituras góticas, datar, transcrever e editar a obra. Este é o primeiro momento, dentre três, da Crítica Genética, e foi denominado por Grésillon de "germânico-ascético" (1968-1975), e carrega consigo certa ligação com a Filologia por conta da tradição sobre o conhecimento mais ou menos aprofundado que tinham estes pesquisadores, e que os apoiava em seu trabalho de análise sobre os manuscritos (SALLES, 2008, p.11).

O segundo momento, chamado de "associativo-expansivo" (1975-1985), inicia-se quando outros pesquisadores interessados em manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flauber, encontram as mesmas dificuldades metodológicas para lidar com este material assim como havia ocorrido com os germanistas. Essa aproximação com a metodologia dos germanistas, em busca de um modelo de análise para estes manuscritos, resultou em uma expansão de uma temática particular em direção à questões sobre o manuscrito de ordem mais geral. Este segundo momento é representado pela inauguração de um laboratório dentro do próprio o CNRS: nasce o ITEM - *Institut des Textes et Manuscrits Modernes*.

Neste momento outros países, inclusive o Brasil, tomam contato com este tipo de pesquisa. No Brasil, a Crítica Genética chega através do professor Philippe Willemart, que foi

responsável por organizar o *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo,* no ano de 1985 na Universidade de São Paulo.

O terceiro momento da "Crítica Genética", que inicia em 1985 e se estende nos tempos atuais, foi chamado de "momento justificativo-reflexivo", e é marcado pela ampliação de sua atuação reunindo teorias de outras áreas É dessa transdisciplinaridade do terceiro momento que surgem os estudos relacionados ao processo criativo em outras artes, para além da literatura. Dilatam-se fronteiras e o que é considerado "manuscrito", aquele objeto sob o qual o pesquisador irá se debruçar, agora toma formas diversas, e admite cada rascunho ou vestígio que uma arte pode deixar.

A Crítica Genética dirige seus estudos para o processo de construção de uma obra de arte. Seu ponto de partida pode ser a obra finalizada, sem, no entanto desprezar a importância das etapas envolvidas no processo de construção da mesma. O estudo se preocupa em desvendar além do repertório de técnicas do artista, como seus desejos e influências se ordenam no momento da realização criativa.

Portanto, interessa a estes estudos construir hipóteses sobre a trajetória de construção de uma obra artística. Ao definir a Crítica Genética Grésillon afirma:

> "Seu Objeto: os manuscritos literários, na medida em que trazem o traço de uma dinâmica, a do texto em progresso. Seu método: o desnudamento do corpo e do curso da escrita e a construção de uma série de hipóteses sobre as operações de escrita. Sua mira: a literatura como um *fazer*, como uma atividade, como movimento." (GRÉSILLON 2002, p. 174).

É dessa afirmação final, referente à maneira como a obra é tratada, que encontramos a pertinência de seu método em servir heuristicamente para as poéticas do devir como é a improvisação em sua característica mais particular.

O princípio da Crítica Genética se encontra na análise que se apóia fortemente nos manuscritos e rascunhos, eles são a base para o caminho que conduz à escrita final e nele que se revela a criatividade do autor. Destes documentos tudo é observado: uma maneira particular do desenho da escrita, a datação do papel, as rasuras, os cortes, notas e rascunhos

que aparentemente não apresentam ligação direta com a produção da obra, para que a partir da análise destes documentos se pudesse construir hipóteses sobre o processo de criação que o autor utilizaria. No entanto, para uma formulação teórica mais abrangente que se servisse do estudo genético também para as outras formas de arte seriam necessários alguns ajustes nas definições e na metodologia.

Cecília Salles[8] dá um importante passo em direção à expansão dos estudos de Critica Genética construindo referências entre a literatura e as artes visuais para lidar com esta metodologia. Contudo ainda será necessário transpor mais uma vez os conceitos para a música e de novo para a música improvisada. Veremos adiante, todavia, os conceitos sobre os quais construiremos a metodologia deste trabalho.

No momento em que a metodologia de pesquisa da Crítica Genética passa a ser aproveitados na análise da criação no campo de outras artes, nesse caso, envolvendo mais as artes visuais, passamos a encontrar o termo "Processo de Criação" para se referir particularmente ao estudo do caminho percorrido pelo artista em seu processo de concepção artística.

Para a Critica Genética é muito importante contar com documentos específicos, como rascunhos e manuscritos, que exponham o processo de criação. Numa acepção mais atual, quando nos referimos aos manuscritos, não estamos indicando apenas a sua propriedade de ser escrito à mão, mas todo documento esboçado pelo artista que se referencia ao processo de construção da obra. No exercício de transferir a metodologia para o campo das artes visuais, foi necessário ampliar este conceito e incluir aqueles documentos que compartilham da propriedade que dá a eles a condição de se tornarem *registros*.

Um documento de processo pode registrar um determinado ponto de desenvolvimento da obra. Na sua modalidade mais tradicional os documentos de processo se apresentam sob a forma de manuscritos, anotações gerais, diários, rascunhos e etc. Com eles o cientista genético tem a vantagem de aplicar determinada abordagem para lançar hipóteses e buscar explicações e conclusões. Todavia, estes documentos, não necessariamente ocorrem no caso de uma obra musical; especialmente no caso da uma

[8] Cecília de Almeida Salles é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

música improvisada esses documentos podem simplesmente não existir. Sendo o documento de processo um elemento fundamental no tipo de pesquisa feita pelo cientista genético devemos buscar um paralelo na música improvisada que nos permita uma adaptação correta desta teoria. Por isso é preciso, inicialmente, entender bem as características e objetivos do uso do documento de processo, para uma análise consequente deste objeto.

A característica principal, para o cientista genético, destes documentos de processo é a possibilidade deles servirem como um registro. Este registro vem da própria necessidade do artista de guardar o que lhe poderá servir como ferramenta no momento de criação. Portanto os documentos de processo, que guardam estes registros, desempenham papel indispensável no processo criativo. Este registro se apresenta sob duas formas relativas ao processo de criação: o registro como *armazenamento* e a *experimentação*[9].

O registro de armazenamento nos revela aquilo que para o artista, no momento de gestação da obra, foi eleito. A relevância impõe a necessidade de encontrarmos maneiras de reter e fixar esta informação para uso posterior. A propriedade de permanência inerente ao registro pode ser dada a qualquer sorte de coisa: idéias, imagens, fotos, fragmentos de poemas ou recorte de jornais, músicas, desenhos. É comum artistas terem um "caderno de esboços", no qual este material é guardado. É importante observar que esta seleção é contínua, e nela o artista pode descartar algum documento já selecionado. Isto acontece porque a seleção é feita em um determinado momento em que exista uma intuição de que tal documento poderia ser importante na constituição da obra. Ou seja, de um momento a outro os diversos documentos armazenados ganham e perdem seu valor para o artista. Este é o recorte do mundo que o artista faz para a obra, é o início de sua leitura estética do mundo. Mesmo que não seja possível, muitas vezes nem para o próprio artista, acreditar que existe uma relação direta destes registros com o objeto artístico criado, ele está indutivamente em busca de um conteúdo que se relacione com a força que deseja infundir na obra.

[9] Devemos estes termos à obra de Cecília Almeida Salles. Podemos encontrar as definições sobre eles, em especial, na página 39 do seu livro "Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística".

Já a experimentação é o processo de testar as hipóteses, as possíveis combinações ou caminhos, que posteriormente serão validadas e servirão como ferramentas relevantes para a criação. Ensaios, projetos abandonados, obras incompletas, são alguns representantes dessa categoria. Estes "testes" são fundamentais na criação porque funcionam como uma exploração de campos, processo no qual, ao mesmo tempo, se conhece determinadas propriedades do material com o qual o artista trabalha e também o seu comportamento e consequentemente validade deste para a concepção artística.

> "São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de 'testagem', no qual novas realidades são configuradas, excluindo outras, que se pode observar a atividade física e intelectual do artista na realização da tarefa por ele mesmo proposta de construir a obra de arte." (SALLES, 2000, p. 117).

Outro documento relevante para o cientista genético é a entrevista. Posto que ela seja gerada fora do momento da criação, mas não necessariamente após a conclusão da obra, a entrevista também serve ao próprio artista como uma possibilidade de reflexão sobre os seus métodos, pois no momento de intensidade do trabalho artístico nem sempre é possível para o artista estar ciente dos seus próprios passos. Uma vez ciente de seu próprio processo de criação, o artista pode alterar o caminho da construção porque é capaz de observar de forma panorâmica seus procedimentos e revisar sua proposta, o que pode alterar o trajeto que deu início à obra. Enquanto a entrevista faz um recorte com uma pausa de reflexão no processo de criação, os diários delineiam sua trajetória. Os diários relatam as fases de produção da obra, as dificuldades encontradas e as epifanias, e também são de grande importância para o pesquisador quando este busca o entendimento do processo criativo.

Existem alguns materiais que são essenciais para o pesquisador proceder a reconstrução do caminho de criação artística. Estes materiais, que são fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa em Crítica Genética podem ser utilizados com as devidas adaptações, em outras formas de arte além da literatura, à qual a Crítica Genética se fixou.

Cecília Salles nos apresenta[10] uma metodologia para lidar com as artes visuais, baseada nos procedimentos advindos das pesquisas em Crítica Genética. Sob o nome de Processos de Criação, ela nos apresenta uma forma mais ampliada para lidar com os dados e documentos gerados no processo criativo em outras áreas artísticas. Na literatura assim como as artes visuais estamos mais acostumados a detectar facilmente todos estes documentos de processo envolvidos na produção da obra, o que permitiu que o mesmo tipo de procedimento de pesquisa pudesse ser utilizado.

No entanto, nas artes performativas, nas quais a execução da obra não se trata apenas de uma apresentação ou reprodução da mesma, mas é parte da própria criação, nem sempre estes documentos podem ser facilmente identificados ou estão à disposição do pesquisador. No intuito de lançar um modelo mais amplo, iniciaremos um trabalho de adaptação metodológica a partir dos estudos em Processos de Criação para que seja possível incluir as artes performativas, em especial a música improvisada, neste tipo de abordagem científica. Neste caso, existem algumas observações que precisam ser consideradas previamente.

No campo da música, podemos encontrar uma série de índices para a pesquisa tanto nas bibliotecas quanto também diretamente com o próprio compositor, se este é vivo. Ou ainda através de seus descendentes ou instituições que fazem a guarda de suas obras e entrevistas. Estes índices que subsidiam a pesquisa (partituras, manuscritos, anotações, entrevistas, etc.) guardam a mesma característica de registro que lhes permitem serem classificados como documentos de processo.

Estes documentos, geralmente, são mais facilmente encontrados no tipo de música que utiliza o suporte físico da partitura e, neste caso, é que podemos traçar sem a necessidade de ajustes mais complexos, os paralelos com os elementos metodológicos dos estudos em Processo Criativo, com relação às artes plásticas, ou na Crítica Genética, com relação à produção textual. Os rascunhos literários e esboços, as versões, cadernos de anotações, diários enviados aos mecenas indicando o andamento da obra, etc., para cada um destes documentos encontramos um paralelo na esfera da criação musical. Dessa forma, na obra musical, temos presentes os documentos de processo de forma próxima da literária:

[10] Primeiramente em "Critica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística" de 1992 (1ª edição), assim como títulos posteriores.

o processo de escrita, a "linguagem[11]", o rascunho, o "papel" (mesmo sendo ele virtual, através de programas editores de computador), os testes e experimentos, e enfim o produto final. Ou seja: a obra musical que da mesma forma será apresentada em formato impresso, representada pela partitura, nos fornece elementos similares que nos permite realizar uma aproximação destas teorias com o processo de construção da obra musical.

Contudo existe uma parcela da criação musical que reside na própria execução da obra. Ou seja, consideramos que a execução de uma obra já seria outra criação na qual o material bruto deste artista re-criador é a própria música fixada na partitura. Prova disso é que diferentes intérpretes modificam detalhes mínimos que acabam por alterar profundamente a intenção da interpretação. A interpretação através da execução concede valores ao desenho morto das notas, é uma intenção de ação. É como se imaginássemos uma cultura na qual ninguém soubesse ler e soubesse com pouca profundidade o significado das palavras; os poucos especialistas em ler e transmitir os textos guardariam para si um poder na direção e intenção desta fala, sem que fosse necessário alterar o texto original. Isto é o que, de certo modo, ocorre no tipo de música fixada no papel que necessita de intérpretes altamente treinados para que ela passe de um registro para a existência.

A metodologia de Processos Criativos encontra um campo fértil neste tipo de música, afinal podemos contar com um grande volume de documentos de processo assim como, da mesma forma, com produtos, ou versões de uma mesma obra que podem servir para o pesquisador na sua dedução, porque dão a possibilidade de estabelecer diversas comparações.

No entanto, quando tratamos de música improvisada, temos que lidar com o fato de que nem todos os documentos de processo existem na sua forma mais tradicional, para criar um paralelo metodológico com a Crítica Genética, ou até mesmo com os Processos de Criação, precisamos entender as funções de cada documento de processo e como eles se manifestam na Livre Improvisação. Isto se dá porque o improvisador, enquanto inventor musical que atua no seio do efêmero cria uma música que não apresenta necessariamente um planejamento prévio direcionado a uma construção específica. A composição musical que muitas vezes, e em sua forma mais tradicional, utiliza o recurso da partitura, consegue

[11] Assumiremos o conceito abrangente de que a linguagem, nesse caso em particular e apenas a título de esclarecer nosso exemplo, se refira à organização de signos voltados para um entendimento.

congelar o fluir das notas e vencer os limites da memória através da escrita. Isto permite ao compositor certo domínio sobre o discurso musical no sentido em que ele passa a ter um tempo fora da música para fazer certas escolhas, selecionando assim, o material musical e dispondo este material da forma que julgar mais adequado. Este procedimento tende a gerar muitos rascunhos e experimentações, documentos estes tão caros para o tipo de pesquisa que estamos discutindo.

De forma diferente, a improvisação não se dá no projetar e no refazer raciocinado. Ela geralmente acontece junto com o tempo de criação, isto porque uma de suas pretensões é a de atingir um fluir contínuo e consistente sobre o tempo sem, no entanto necessitar de um plano prévio. Somado a isso está o fato de que alguns improvisadores não enxergam a improvisação como um resultado, ou como uma obra, mas sim como um fazer, um acontecimento.

Num caso mais particular, o da improvisação contemporânea, este fazer não está subordinado diretamente às diretrizes implícitas que envolvem algum grupo étnico, região ou determinado recorte histórico do passado, o que ajudaria consideravelmente a delimitação da pesquisa. Dessa forma, raramente existem aqueles documentos de registro típicos que nos permitam remontar o caminho do improvisador contemporâneo no seu processo de criação.

Além disso, na improvisação, de maneira geral, a memória e o imaginário são elementos de importância e envolvidos diretamente na criação, mas eles apenas se tornam ativos e direcionados para este fim quando requeridos pelo momento da ação criadora. Dessa maneira seria esperado que dados relevantes fossem perdidos, caso se quisesse reduzir estes dois elementos a um documento no formato esperado pelo crítico genético. Esta diferença fundamental está no fato de que o compositor, como um engenheiro-arquiteto, prescreve ações que funcionários especializados devem realizar buscando garantir que se atinja um produto final previamente planejado. Estas prescrições produzem uma série de documentos de planejamento e ordens de execução. O improvisador contemporâneo, no entanto, pode prever um campo de acontecimentos possíveis, mas não pode condicionar a execução, garantir ou determinar o resultado em detalhes do conjunto

de ações que promove a sua improvisação; e neste caso nenhum documento necessariamente precisaria ser gerado.

Essa metodologia de análise que necessita de documentos encontra aqui um sério problema: na improvisação contemporânea temos os documentos de processo como a própria execução resultante da ação criativa e temos aquilo que provoca a ação criativa que é justamente o que se perde na descrição para realizar um documento. Todavia, nos valendo dos documentos de processo é que poderemos traçar uma primeira aproximação para a descrição do processo criativo. Uma importante contribuição da metodologia de pesquisa em Processos Criativos é justamente o foco no processo como resposta para a questão de como se dá a criação, diferentemente de outros modelos que apostam nas qualidades heurísticas do produto final.

Portanto, a fim de continuamos com o nosso trabalho de adaptação metodológica, devemos incluir na gama dos documentos tradicionais, ou seja, os documentos de processo, as outras formas de registro que podem ser acessadas em qualquer momento pelo pesquisador. Para isso, contamos com a feliz possibilidade trazida pelas tecnologias dos aparelhos de captação. Fitas, Cds, mds, mp3, etc., são mídias amplamente difundidas na nossa cultura de captação e armazenamento. A necessidade de registro constante do cotidiano, a difusão acelerada destes aparelhos e as redes de compartilhamento de informações deflagram uma cultura de captação, armazenamento e distribuição que pode promover uma contribuição valiosa no campo destas pesquisas em música.

> "Através de todos estes suportes (fitas, discos, DVD, MP3) é possível ter acesso ao estudo de execuções diferentes de uma obra e concluir, portanto, por comparações e contrastes, indiretamente os princípios gerais que levaram àquela interpretação." (GRÉSILLON, 2008, p. 46. Tradução nossa).

A documentação que é possível ser feita para o auxílio da pesquisa sobre o processo criativo, no que se refere às artes de execução (performances), advém dos registros obtidos de maneira sistemática durante um período estipulado pelo pesquisador. Além disso, o pesquisador deve estar atento aos documentos que sirvam de registro, mas que são

deixados de maneira não proposital pelo artista. Este parece um cenário bem estabelecido para muitas artes *performáticas*, nas quais a execução da obra é a necessidade para a sua existência e expressão.

Ainda assim devemos fazer uma ressalva se pretendemos abordar um estudo de processo sobre a improvisação contemporânea. O registro efetuado, por mais minucioso que seja, não nos garante respostas para as questões que se referem à interação entre os músicos, por exemplo. Levando em conta o nosso objeto de pesquisa, a interação é um acontecimento de confluência múltipla que muitas vezes nem os próprios músicos podem remontar, é um momento permeado pelo fluir constante em que as soluções são empregadas de maneira não mecânica, um pequeno espaço de tempo repleto de adaptações e ajustes mínimos sendo feitos continuamente. Remontar este processo envolve lidar, além destes documentos captados sistematicamente em áudio ou vídeo, com a própria biografia musical, instrumental e estética de cada participante, com sua relação com o grupo e também com cada *performance* realizada.

> "O trabalho do artista está, quase sempre, associado à materialidade dos registros por ele deixados; no entanto, devemos lembrar dos muitos momentos de experimentação mental que não chegam a ser registrados." (SALLES, 2004).

Dessa forma, para a nossa pesquisa criamos um ambiente no qual se pretende ser possível realizar a observação do processo de criação. Para que este ambiente, o qual se denominará *ateliê*, seja formado, é necessário que estejam presentes os seguintes elementos: o local físico do encontro entre os músicos, a regularidade destes encontros formando uma rotina e a possibilidade da confluência das biografias de cada músico em uma atividade criativa. Para o artista o ateliê é o lugar que propicia as suas construções internas e a materialização da criação artística. Já para o pesquisador o ateliê é onde ele pode encontrar os vestígios que indicam o movimento criador. Para o pesquisador é importante que os documentos de processo possam ser encontrados no espaço de trabalho artístico, o ateliê.

O conceito de ateliê, da mesma forma que ocorre com os outros conceitos já apresentados, também ganha uma dimensão mais ampla. De maneira mais restrita, o ateliê é o espaço no qual o artista concentra muitos documentos que estarão em diferentes graus relacionados ao processo de criação. Neste espaço também se encontram as referências que o artista sistematicamente recolhe por acreditar serem importantes nas suas futuras construções. É também o espaço do projeto, da experimentação, da confecção e finalização da sua arte.

Na música de diversos gêneros também existe um correlato do ateliê que é o ensaio. O ensaio é o encontro regular desprovido das cortesias da apresentação. No ensaio, os músicos podem se desconectar do tempo da música e simular acontecimentos, testar hipóteses, experimentar estratégias, refinar a execução, melhorar suas habilidades. Enfim, o ensaio, este tempo descolado da ação do palco, se torna uma espécie de treino que promove o acúmulo de experiências.

Em outros modelos de improvisação, incluindo a idiomática e outras igualmente prescritivas, o ensaio serve para definir certos procedimentos e assim acaba por mostrar quais estratégias serão usadas para a criação que será realizada em um momento posterior. O ensaio garante que todos se empenhem em trabalhar na construção de uma maneira de agir em função de uma imagem sonora prevista e acordada. Já na improvisação contemporânea, esta construção não é tão pré-definida nem precisa ser previamente convencionada, ela se dá por um auto-ajuste contínuo que visa manter a consistência musical e o nível de interesse na ação criativa entre os envolvidos.

O momento da realização musical, que contou com ações previamente planejadas (o ensaio), pode estar se remetendo às ações calculadas para anular percepção sonora do momento em que ela acontece, ao passo que vincula a percepção ao ideal fora do tempo da ação. As ações são coordenadas por conceitos fora do momento de realização sonora, ou seja, o sonoro é ajustado segundo o estilo, à interpretação, às direções do maestro, às propostas do compositor, enfim à imagem sonora que se formou anteriormente ao som daquele momento.

Verificar esta confluência à imagem sonora pré-estabelecida por meio dos ensaios é assumir que existe um ponto de maior atração. Isso quer dizer que os esforços que

produzem a ação musical estariam dirigidos para tais pontos de confluência. Assim, o papel daquelas prescrições pré-sonoras mencionadas acima, seriam o de conduzir a ação do instrumentista independente e anular o momento. Estar preparado para reagir e escutar de uma determinada maneira também faz parte de um ensaio em sua acepção mais simples. O ensaio para o músico, portanto, como correlato do ateliê para o artista plástico, é um conjunto de ações dirigidas para uma realização futura.

No entanto, para o improvisador contemporâneo a ideia de ensaio pode parecer estranha uma vez que cada execução considerada uma nova criação não necessita estar preparada nem referenciada fora de seu momento de criação. O que cabe esclarecer é que as criações têm esta pretensão à novidade, mas seus elementos constitutivos são passíveis de refinamento. O armazenamento de técnicas fornece para o improvisador um repertório de soluções, sendo assim é possível observar que uma mesma técnica pode ser aplicada em situações musicais completamente distintas. A cada improvisação o improvisador também armazena idéias, experimenta estratégias, refina sua execução e melhora suas habilidades para a próxima. Por isso podemos considerar cada improvisação como sendo o ensaio da próxima.

Dessa forma, assim como sugerem os pesquisadores genéticos, a criação encontra o seu poder revelador mais no espaço de desenvolvimento do que no produto final, o que justifica nos voltarmos para um estudo focado no espaço criativo do ateliê musical que chamaremos de ensaio. Contudo, o ensaio em sua concepção restrita, não é necessariamente um pré-requisito fundamental para a realização de uma improvisação contemporânea. Afinal, neste tipo de arte a execução não se submete a um preparo minucioso no qual se objetive uma execução sem falhas ou imprevistos, a improvisação contemporânea é justamente o contrário, ou seja, é o lançar-se no imprevisto assumindo que não há falhas além de um material sonoro mal aproveitado. Considerando, portanto, em uma concepção mais ampliada, que um conjunto de improvisações sequencialmente dispostas em um recorte temporal, pode apresentar alguma relação de desenvolvimento, poderíamos afirmar que este conjunto de atividades possuiria as características necessárias para representar-se como um ateliê. O ateliê é o espaço no qual o pesquisador pode verificar os processos de armazenamento e de experimentação realizado pelo artista, espaço

no qual o processo de armazenamento submetido à experimentação, realiza o momento criativo que se demonstra sob o formato de música improvisada.

Na verificação do momento criativo, é no ateliê que acontece o nascimento de técnicas e procedimentos que formalizam a matéria sonora através de uma ação tanto sensível quanto intelectual na construção deste conjunto de práticas voltadas para uma realização futura. Além disso, podemos verificar que por necessidade da atividade do ensaio constante, o músico, assim como acontece em outras classes de artistas, se presta a recolher, retomar e armazenar tudo o que ele acredita que possa lhe auxiliar numa futura construção. Estes fragmentos dispersos também se encontram no ateliê e são compostos por anotações, diários, cadernetas, trechos de músicas e partituras, técnicas, sonoridades, maneiras de proceder.

O caráter de criação através da improvisação pode não utilizar nenhum material diretamente selecionado para a construção, mas todo o material entra em jogo no momento da criação. Sendo assim não é a partitura, mas o próprio sujeito com sua complexidade inerente que explicita a construção da obra. A improvisação pode acontecer num momento qualquer, se esvair e não nos contemplar com nenhum documento que permita reconstruir o seu caminho de criação. Sendo que um artista de execução pode não nos deixar pistas claras da maneira de construir sua improvisação, encontraremos com mais segurança estes indícios no ateliê. Para os artistas interativos, que produzem em grupo, os “ensaios” representam a melhor forma de ateliê. Interessa-nos, assim, investigar como se promove a interação que permite o desenrolar do processo criativo dentro dos ateliês-“ensaios”.

Segundo Cecília Salles (2004), o artista cria a obra numa cadeia infinita de agregação de idéias que se estende ao longo de sua vida. O artista nunca pára em nenhum minuto do seu dia de pensar artisticamente, o mundo o afeta esteticamente sem trégua. Portanto o artista está em constante construção de sua realidade sendo que em alguns momentos esta construção, por algum motivo, se materializa em obra. A condição da obra não define o trabalho do artista, ou seja, a obra não é a representação totalizadora da convergência dos esforços, mas antes um indício da ação e do pensamento artístico. Dessa forma, a arte é observada pela sua materialização como obra por aquele que a aprecia, mas esta obra não representa, necessariamente, o contínuo da ação e do pensamento artístico daquele que a

faz. Por isso, podemos considerar que a criação materializada seja uma apresentação de certas confluências num determinado recorte temporal, um instantâneo de um momento artístico em meio ao constante desejo de agregar idéias e desenvolver habilidades, incessantemente alimentado pelo mundo do artista.

Neste trânsito existe um trajeto que o artista percorre delineado pela aproximação constante ao que ele irá criar, através do processo inicialmente obscuro que culmina na produção e configuração final. Para determinados fins ou exigências de época este momento em especial passou a necessitar de uma condição representada pelo caráter de congelamento irretocável e por uma pretensão à permanência para que surgisse um composto destacado do tempo do artista que passou a ser denominada de obra de arte.

2.2. Obra Aberta e o Paradigma Indiciário

O conceito de obra de arte, que começou a ser questionado após 1950 em diversas modalidades artísticas, foi discutido por Umberto Eco que, que criou uma categoria definida como “obra aberta”. Esta categoria pretende indicar certos trabalhos artísticos que perderam a sua forma rígida dada pelo caráter de “congelamento irretocável”, e apresentaram, na participação do intérprete ou do público dentro do curso da criação da obra, a possibilidade de resultados múltiplos e não previamente definidos. Já a obra fechada seria aquela que não deveria ser alterada, que não se dispõe à versões, é indisponível a ser desfeita de seus contextos.

> “[...] Uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aída*, ou *Le Sacre Du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete [...]” (ECO, 1976).

Uma obra de arte, sendo considerada aberta, apresenta uma proposta dada inicialmente pelo artista, seja ele o compositor ou o próprio intérprete, que se configura no estabelecimento de um campo de possibilidades para modificações que irão surgir das experiências ou interpretações de tal obra. Mesmo em uma obra aberta podemos encontrar os vestígios do caminho da construção da proposta inicial e em seguida, podemos observar também uma gama extensa de possibilidades de execução, somadas àquelas que são virtualmente possíveis. Neste contexto a participação do intérprete pode funcionar como um artifício de composição e não como um desprendimento de sua função. Sendo o intérprete uma ferramenta de imprevisão para o compositor em sua composição, não existiria nenhuma mudança substancial no papel do intérprete em relação às escolhas e construções. Não há realmente uma escolha se te oferecem as respostas e te indicam aquela que é desejável.

Além disso, o conceito de obra aberta apresenta as possibilidades de escuta do público como uma emancipação da fruição socialmente condicionada, realizada através de escolhas desligadas de normas e tradição:

> "Não oferecendo uma perspectiva que dirige o ouvido para pontos preestabelecidos pelo artista, a obra contemporânea coloca para o espectador a proposta de uma participação ativa na fruição da obra, permitindo-lhe decidir as direções a tomar e elaborar seus próprios critérios de leitura." (TERRA, 2000, p. 127).

No entanto, muitas vezes, nas nossas experiências observadas no espaço vivo do ateliê, notamos que para o próprio improvisador, que está inserido e acostumado com este tipo de escuta seletiva, é muito difícil perceber todas as relações sonoras (que se dão tanto ao acaso quanto pelas interações propositais) geradas pelo grupo de improvisadores. O ouvinte médio, despreparado, que tem em seu arsenal de escuta a experiência com a música fechada e com as interpretações de escutas providenciadas pelos especialistas, pode se encontrar constrangido e desorientado frente a uma atividade de escuta tão exigente.

Uma abordagem mais em contato com a experiência do improvisador seria supor que, no momento da improvisação apenas *algumas* relações são observadas, apesar de

todas estarem presentes, e que esta observação nem sempre pode se assegurar de uma intenção de escuta para um esforço em construir a fruição. Assim sendo, observamos que as escolhas de escuta não são atividades tão controladas, coordenadas e simples de serem feitas na Livre Improvisação. Em uma improvisação a música criada é uma *performance* única e irrepetível, obviamente como qualquer performance, no entanto a diferença reside no fato em que não há um forte imaginário sonoro precedente e sedimentado como fonte referencial para aquele que escuta. Neste caso, o ouvinte não terá base para apoiar o seu conjunto de referências formado por suas experiências anteriores com a música.

A questão do ouvinte na obra aberta também afeta ao improvisador como ouvinte, visto que esta habilidade é uma ação fundamental para a Livre Improvisação. Dado que a improvisação como concebemos não pretende apenas lidar com o sistema de expectativas a partir da memória (como a criação a partir de uma memória discursiva), é difícil de imaginar que alguma escuta dependente de uma escolha consciente, proposital e de cunho estético seja feita no momento da recepção da *performance.* Isto porque, pelo menos conceitualmente, da Livre Improvisação deveria ser algo do qual não se pode supor nada. Dar ao ouvinte que não está tocando, a possibilidade de uma fruição engajada quando lhe oferecemos a responsabilidade de construção cooperativa da obra a partir de seus próprios modelos de escuta é uma individualização da escuta que se afigura antes de tudo, mais como um convite à virtualidade do que como uma possibilidade de concretização da parceria. Assim, não faz sentido que a improvisação conte com a participação efetiva do ouvinte como coprodutor de uma obra: afinal a improvisação, em sua condição apenas de *performance* e referencias não é uma obra; assim como o ouvinte que apenas observa passivamente o jogo de relações para a construção da improvisação, não é um artista.

Então a improvisação contemporânea, antes de ser tratada como obra, poderia ser vista como caminho sem finalidade, como atividade, na qual o próprio desempenho de fazer algo é a revelação do processo criativo. Além disso, para alguns artistas de improvisação contemporânea, assumir a finalização de uma obra é torná-la menor não apenas por que sua materialidade pode dar propensão ao utilitarismo, mas também pelo risco da perda do sentido de acontecimento imbricado num determinado tempo; e é neste ponto que o papel se inverte: o congelamento irretocável que condiciona o fazer artístico à condição de obra,

no caso da improvisação contemporânea, a levaria mais distante de seu potencial artístico. Para a improvisação a obra é enquanto a arte se dá.

A Livre Improvisação contemporânea não é e não se preocupa exatamente em estar aberta para oferecer resultados múltiplos, mas cada *performance* é, por sua natureza, um acontecimento artístico único que não procede a outra interpretação: os improvisadores contemporâneos recuperaram paradoxalmente a aura perdida de Benjamim. Sendo assim, a Livre Improvisação não assumiria, a priori, a posição de obra nem aberta, nem fechada, mas a sua forma ideal é a de um acontecimento colaborativo no qual as interações entre quem a faz é o que determinaria a sua forma, enquanto o seu conteúdo é biográfico, dependente das ações individuais abalizadas pelo coletivo.

Portanto, o elemento que revela sobre a propriedade de fechamento ou abertura da obra é a sua forma, tanto como sua constituição abstrata, quanto a representação do produto final considerado irretocável. Para uma análise com base nos Processos Criativos, a apresentação da forma final de uma obra nada mais é do que uma das possibilidades em que o extenso trabalho do artista acabou por se configurar. Assim não seria apenas a forma, no sentido de representação da obra finalizada, que nos forneceria os dados necessários para revelar o processo de construção.

Sob o contexto dos Processos Criativos, a improvisação não poderia ser considerada obra fechada, mas também não se aproxima completamente do conceito de obra aberta como vimos anteriormente. Isso ocorre porque o fechamento ou a abertura para a improvisação é dado por outros delineamentos controladores que não mais a forma, ou seu suporte físico, nem apenas as possibilidades interpretativas e aparatos mediadores, mas, sobretudo pelo tempo. O tempo é a moldura da improvisação.

Na Livre Improvisação, o improvisador define que, em determinado ponto no tempo, certas seleções começarão a ser feitas. Ele vai escolher escutar determinados sons em vez de outros, hierarquizando-os: o improvisador pode escolher que o som da plateia ou da rua, ou o som gerado por ele mesmo ou seus colegas, servirá de estímulo ou de elemento de construção ou de interação. Assim, um som inesperado pode ser imediatamente incorporado ao jogo interativo de um grupo de improvisadores, ou completamente ignorado.

Este primeiro momento de pré-ação instaura uma ideia a ser seguida, ou seja, a tendência do trajeto pode ser um estímulo qualquer, vindo de um primeiro som do instrumento, de um som ambiente, de uma proposta ou prescrição, de uma palavra e o improvisador escolhe que naquele período de tempo serão realizadas ações e seleções importantes, elaborando desta forma uma espécie de "moldura" funcional que indique: "aqui contém arte". Neste processo, o improvisador inicia uma trajetória vaga, mas que é regida por uma tendência que dirige sua construção em direção à consistência. Para o improvisador a construção é a clarificação desta tendência revelada pelo trajeto.

A seguinte determinação regida pelo tempo é a delineação de um contorno evolutivo na cadeia de realizações do artista. Como vimos anteriormente, a ocorrência do evento da improvisação representa um recorte, no tempo do artista, um recorte que é marcado por um momento de realização percebida pela *performance*. Além disso, também como já havíamos dito, o momento da execução da improvisação não é a única demonstração de criação, mas sim sua relação com a anterior, já que revela um preparo constante, finito apenas pela condição mortal do artista, de sua reserva de procedimentos e de seus pensamentos artísticos. Toda improvisação pode ser considerada o próximo capítulo, sequência da improvisação anterior. O tempo recortado que delimita a moldura e o trajeto que revela a construção são acontecimentos presenciáveis no ateliê e a partir da observação da manifestação destes eventos é que poderemos alcançar o modo de operação do artista.

Outro contorno que delineia a esfera de possibilidades criativas dentro da improvisação contemporânea seria a promoção dos cruzamentos biográficos pela interação.

> "Assim também, as conexões que se estabelecem numa prática de improvisação incluem os mais diversos elementos de diferentes naturezas, como os elementos musicais diversos (procedimentos instrumentais, sonoros, etc.), as disposições pessoais dos músicos, as interações entre eles, as biografias de cada um, os acidentes, as surpresas decorrentes da imprevisibilidade do sistema, etc. Isto sem mencionar as conexões entre os elementos sonoros disparatados presentes como linhas durante a performance." (COSTA, 2003, R. L. M. grifo nosso).

Este também é um delineamento temporal que ocorre em dois momentos, pois cada biografia se altera a cada tempo vivido assim como se funde num tempo uno para criar a convergência potencial que a improvisação necessita. Dessa forma, a abertura acaba por encontrar o limite de um fechamento. A improvisação contemporânea é aberta, e é fechada. Fechada porque no limite, se uma improvisação admite outra interpretação ela torna-se de fato outra criação totalmente independente da primeira. É aberta porque a determinação da forma é ligada a um delineamento temporal único, improvável e intrinsecamente dependente das biografias operantes. São nestes espaços definidos temporalmente que o artista de execução determina, pela tendência de seu trajeto, com operações musicais complexas, aquilo que se costuma denominar de obra: a representação de um esforço direcionado. Mas, para o artista de execução o que se denomina como obra seria antes a indicação de seu trajeto do que a demonstração de um trabalho acabado.

Este trajeto com suas qualidades de abertura e fechamento legam-nos uma série de refugos, respingos e desbastes representativos do processo. Enfim, representam o último ponto de ligação que nos faltava para seguirmos com nossa adaptação metodológica. Assim como na técnica de pesquisa em Processos Criativos, e na Crítica Genética encontramos aí nossos “rascunhos” reveladores: os rastros do ateliê.

Considerando que a poética (o fazer artístico) não está no objeto, mas na transfiguração da matéria que o constrói, podemos percebê-la nos passos de seu próprio desenvolvimento. Reconstruir estes passos seria fazer um estudo mais calcado na poética do que na obra finalizada, afinal as técnicas do artista são aplicadas ou outras vezes surgem pelas necessidades impostas pelo trajeto. Não é por coincidência que se costuma dizer “seguir os passos” como referência a uma caçada na qual, as características peculiares das “pegadas”, permitiriam reconstruir um evento. Carlo Ginzburg nos mostra como este “método” tornou-se para nossas sociedades, qualificado como racional apenas por volta do século XIX, embora sua origem seja mais remota:

> “Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pêlos, odores estagnados. [...] Aprendeu a fazer operações

> mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas." (GINZBURG, 1990, p. 151).

É claro que a história da caçada é uma metáfora, e segundo Ginzburg não devemos estar tentados a usá-la mecanicamente. Mas de fato, o que este modelo epistemológico, chamado de Paradigma Indiciário, apresenta em sua operacionalidade é tornar possível figurar o ausente. Este método, centrado nos resíduos, nos dados marginais reveladores é um representante do pensamento moderno e influenciou o nascimento de diversos ramos de estudo nas ciências humanas:

> "Se a realidade é opaca existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.
>
> Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas." (GINZBURG, 1990, p. 77).

Segundo aponta Ginzburg, Giovanni Morelli, um crítico de artes, foi quem apresentou ao mundo esse método, por volta de 1875, em um ensaio, no qual mostra a possibilidade de se reconhecer, por meio de "pistas", a diferença entre uma pintura verdadeira e outra falsa. Para isso "é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia" (GINZBURG, 1990, p. 144), porque é no momento do descontrole, ou seja, no momento da fuga das tradições e dos gestos minuciosamente treinados que o artista mostra seus traços individuais.

Este método de análise aparece no final do século XIX, e é destacado por Ginzburg por causa da proximidade operativa entre o método de Morelli, a psicanálise de Freud e as deduções aguçadas de Sherlock Holmes[12]. A coincidência no uso destes métodos por estes três personagens pode ser a Medicina, visto que Freud era médico, Morelli havia se formado em medicina e Conan Doyle, autor das aventuras do detetive Sherlock Holmes também havia praticado a medicina. Os três métodos são exemplos de como esse paradigma que se

[12] Personagem dos romances policiais escritos por Sir Arthur Conan Doyle. Sherlock era conhecido por um método preciso de descobrir criminosos através de detalhes mínimos.

firmou nas ciências humanas e é baseado na semiótica médica na qual um o diagnóstico permite “remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente.” (GINZBURG, 1990, p. 152) Ginzburg apresenta uma convergência dos procedimentos de análise a partir de como são nominados os sinais reveladores da realidade do objeto: “Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).” (GINZBURG, 1990, p. 150)

O médico deve agir como um detetive que tem o poder e o dever de atribuir corretamente a causa de um distúrbio a um elemento exato, para que na identificação, isolamento e supressão deste o sistema encontre novamente sua normalidade. O investigador deve encontrar o “desvio”, representado pela causa doença, pelo assassino ou pelo falsificador de quadros. A busca da precisão foi historicamente muito importante na legitimação deste método como uma “ciência de exatidão”. Mas no pensamento artístico não estamos interessado em eliminar “desvios”, mas sim em identificá-los, pois eles podem vir a ser exatamente o objetivo de nossa busca, pois a arte também tem como interesse um desvio que possa expandir o mundo para além de sua normalidade.

Morelli foi muito criticado em sua época porque não colocava os problemas de autoria por um viés estético, mas sim filológico. Acusado de ser impelido por um desejo de reconhecer sinais determinantes que permitiriam um julgamento de precisão irrefutável, o método de Morelli foi muitas vezes desconsiderado entre os especialistas, embora se acredite que muitos o usaram tacitamente. A sua influência, todavia é inegável, e este tipo de pensamento atravessa diversas ciências e sobrevive no comportamento científico contemporâneo.

Não é de se espantar que este método possua semelhanças com a proposta de pesquisa da Crítica Genética e dos estudos em Processo Criativo. O que se faz aqui é objetivar os dados marginais negligenciáveis e tangentes à obra para revelar a verdade do artista, melhor dizendo, para revelar o seu modo de operação artística ou sua criatividade. O que levaria a uma segunda etapa, também delineada historicamente, segundo Ginzburg, do desenvolvimento dessa análise: deve haver uma pessoa treinada com a capacidade de observar e interpretar sinais ou indícios deixados pelo artista no decorrer de sua ação.

A interpretação destes sinais pode seguir dois caminhos, definidos segundo cada momento histórico-social: o da adivinhação ou o da decifração. A adivinhação se volta para revelar o futuro, e a decifração o passado. O desconforto que temos perante a adivinhação é fruto de um lento processo de seu desmerecimento em contraposição à contínua afirmação da decifração que se vale da apresentação saturada e incontestável provas verificáveis; no entanto os processos cognoscitivos de ambos utilizam o mesmo tipo de operações intelectuais: análise, disposição, comparação, classificação, decomposição, etc. Para a realização de um "diagnóstico" usa-se também estas operações de maneira complementar. A decifração dos sinais é o que permite a adivinhação, que, por sua vez poderia ser interpretada como uma disposição do pensamento. A formalização do pensamento divinatório passa pela construção de conjecturas e assume especificações requintadas, determinadas pelos conceitos de generalidade e universalidade.

O "leitor" treinado para observar e selecionar os indícios corretos e decifrá-los ou traduzi-los dispondo seu significado, será responsável por formular, através destas determinadas operações, uma narrativa que nos aproxime do objeto: "Apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas – afirmavam os hipocráticos – é possível elaborar "histórias" precisas de cada doença: a doença em si é inatingível." (GINZBURG, 1990, p. 155).

Assim, se usarmos o Paradigma Indiciário para analisar um ato criativo, que aparentemente é intangível, o que podemos fazer é compor uma narrativa que explique a gênese desse fenômeno, esclarecendo suas implicações; uma narrativa produzida a partir da análise, disposição, comparação, classificação, decomposição dos indícios observados no ato criativo. A produção de uma narrativa como essa, que forneça sentido para indícios aparentemente desligados entre si, depende da observação e interpretação destes indícios, depende de um olhar especializado, treinado e preparado para selecionar, dentre a totalidade de indícios aqueles que podem fornecer conteúdo, aqueles que sejam significativos, aqueles que nos "dizem" alguma coisa sobre o sentido do ato criativo. O indício que nos "diz" algo é aquele que de sua observação se pode atribuir por operações intelectuais, significados ligados à narrativa indiciária.

Como vimos, para os estudos em Processo Criativo o artista nunca pára em seu movimento criativo e seleciona e armazena tudo o que ele acredita que seja importante para uma construção futura, material que chamamos aqui de documentos de processo. Na Livre Improvisação, o artista acumula procedimentos e experiências a partir de suas *performances* que se inter-relacionam com sua biografia artístico-musical num contínuo que se estende por sua vida, apenas delimitado pelos momentos de realização. O primeiro problema que se coloca a metodologia do Paradigma Indiciário é de que tipo de indício, ou documentos de processo deve ser selecionado na construção desta narrativa explicativa, visto que uma observação equivocada acaba por, ao invés de nos aproximar do objeto, nos desviar dele:

> "Em 'Os Crimes da Rua Morgue', a polícia não consegue ir além de sua suposição de que o assassino era um ser humano. Foi, portanto, incapaz de compreender quaisquer das pistas ou mesmo se dar conta do que significavam. O problema de o quê procurar, como dirigir a pesquisa, quais pistas são importantes e quais não o são, qual 'verdade' procurar – todos estes são problemas com os quais tanto Poe quanto Peirce se preocupam. A relevância deste tipo de questionamento – e posicionamento hipotético do tipo de mente equipada para lidar com isso – constitui importante parte da abdução." (HARROWITZ in ECO; SEBEOK, 1991 p. 214).

Não é uma narrativa qualquer que estamos interessados em criar ao analisar indiciariamente um ato criativo, mas antes uma que possua determinadas qualidades que lhe permita ser verificável como verdadeira. Para isso o "leitor" especialista deve selecionar dentre os indícios disponíveis aqueles que através do uso de operações intelectuais estejam sujeitos a gerar uma narrativa verossímil. Tal narrativa, voltada para o ambiente da improvisação contemporânea irá encontrar seus indícios criadores nas dinâmicas do ateliê. Nele estarão dispersos os documentos de registro, de armazenamento e de experimentação, com os quais este "leitor" poderá reconstruir narrativamente o caminho realizado pelo artista destacando suas ações criativas.

A construção deve começar com a seleção adequada dos indícios. Este procedimento de coleta chamado vulgarmente nos romances do detetive Sherlock Holmes de *observação* é realizada na contraposição (no embate) entre percepções e hipóteses,

sobre o espaço observado. A percepção é uma condição na qual se tem apenas uma determinada impressão de algo. A percepção é antes de tudo um olhar treinado que não é uma identidade do objeto, nem sua representação, é antes uma refinada seleção, um filtro calculado para prever que certa condição se apresente. Já a hipótese seria o que nos permite delimitar o campo de operações intelectuais, por sua vez definido conforme aquilo que é mais provável para cada ambiente ou situação. Neste processo de eleger as hipóteses mais razoáveis precisamos levar em conta as forças que operam em cada ambiente. Hipóteses razoáveis não nascem de uma seleção a partir do descarte das hipóteses consideradas irracionais. O conjunto de hipóteses construído com esta base de seleção, pode não guardar nenhuma relação direta com os acontecimentos. Isso é o que nos leva a gerar hipóteses forjadas por adaptação para que estejam prontas para funcionar em termos universais, mas não no caso específico do objeto de pesquisa. As hipóteses razoáveis são aquelas aceitas, mesmo nos parecendo primeiramente absurdas ou completamente improváveis, pelo fato de que guardam certa relação com aquilo que observamos no ambiente, com os acontecimentos e os objetos envolvidos.

Para que o olhar seja preciso devemos antes estar conscientes de quais objetos podem ser encontrados no ambiente e que transformações eles podem sofrer. O tipo de "pista" que estamos esperando encontrar no ateliê como ambiente da Livre Improvisação, se relaciona com as poéticas contemporâneas no modo de manipulação sonora, as experiências biográficas e o tratamento de transformação do material. Na possibilidade de difratar esta modalidade de música improvisada separando os elementos de sua constituição, obteríamos deste processo as sonoridades que representariam o material bruto ou matéria, e as relações representantes da organização fina. Estes dois elementos, que se reconstroem constantemente por sua intercomunicação em vários níveis, são os responsáveis pela complexidade do ambiente na improvisação contemporânea.

O estudo dentro deste dinamismo só será possível pelo estabelecimento de um campo finito, delimitado por um recorte temporal com a finalidade de observar o percurso de criação do artista. No interior deste campo temporal delimitado, as possibilidades de materiais sonoros e suas relações estariam condicionadas pelo momento histórico no qual o artista se insere e do qual despontaria para nós, a razão de suas escolhas, perspectivas e pretensões. Estes fatos, de grande importância para a análise, deverão ser observados sem o

recurso de um suporte de comandos como a partitura ou outros meios, apesar de contarmos com as gravações que expõem os detalhes concretos do material sonoro que a primeira não proporcionaria. Quanto às relações finas, podem se vistas como as escolhas de momento, ou seja, os ajustes de ações para a construção e formalização da matéria sonora, presentes no ambiente da improvisação contemporânea. Este material seria coletado através de entrevistas.

Tanto o processo de manipulação quanto o material apresentado pela música contemporânea são as influências constitutivas do modelo de improvisação que nos propomos a estudar. Os compositores e pensadores musicais tem aqui um papel importante ao estabelecer percepções diversas ligadas ao campo da música. A partir da observação foi possível um afastamento gradual da formulação abstrata que a partitura oferece, para nos voltarmos para as possibilidades múltiplas de construção que a matéria sonora concreta oferece.

> [...] um som não é uma entidade estável e permanentemente idêntica a si mesma, como podem nos sugerir as notas abstratas de uma partitura e que toda nossa tradição musical é baseada nessa assimilação da coisa real pelo símbolo, mas que todo o som é na verdade essencialmente variável, não somente a cada vez que é 'tocado', evidentemente, mas também no interior de sua própria duração. (MURAIL, 1992).

Murail sugere que, em vez de descrever os sons por meio dos parâmetros de timbre, altura, intensidade e duração "[...] seria mais realista, mais conforme a realidade física e da percepção, considerá-lo como um campo de forças, cada força tendo sua própria evolução." (MURAIL, 1992).

Contribuindo com a possibilidade dessas percepções, a proposta formalizada por Pierre Schaeffer, em meados do século XX, afirma que o artista não precisava mais trabalhar sobre os sinais escritos na partitura para obter, via intérprete, o efeito sonoro desejado dentro do que este sistema de códigos pudesse oferecer, mas agora o compositor poderia trabalhar mais diretamente com o som e sua materialidade. Esta ideia proporcionou posteriormente não apenas uma possibilidade de ação, mas um pensamento formalizado

dirigido à exploração do som direto e materializado, se afastando da necessidade da virtualidade da partitura.

Schaeffer justifica sua proposição sonora nos apresentando em seu livro "Tratado dos Objetos Musicais" escrito em 1966, uma mudança na forma de apreender os sons. Para essa apreensão que Schaeffer propõe é necessário uma outra forma de percepção. Apreender não significa unicamente a forma que nosso corpo é capaz de reagir a certos estímulos, mas também como estamos preparados para interpretá-los. Uma pessoa pode escutar a obra "*Étude aux Chemins de Fer"* (1948)[13] de Schaeffer, e entender que se tratam de trens. No entanto, isso difere de se estar preparado para interpretar para além da simples apreensão, com a qual se poderá ter outra compreensão acerca da construção criativa de Schaeffer. A interpretação está para além da simples capacidade física de apreender, ela envolve elementos conceituais e intelectuais. É preciso, em alguns casos na música, anos de treinamento e estudo para se estar apto a perceber.

Para Schoenberg[14] o nascimento dos sistemas que condicionam nossa percepção, como por exemplo, o modo maior, depende da confluência da observação e da adaptação promovida através da intuição. Esta formulação e reorganização constante do que o homem pode observar no círculo das coisas e nos acontecimentos de seu tempo, gera por adaptações, os sistemas intuídos sobre os sistemas consolidados.

Alguns compositores e outros pensadores musicais têm nos apresentado uma variedade de sistemas conduzidos por esse tipo de gênese demonstrada por Schoenberg. Assim na apreensão dos sons à maneira proposta por Schaeffer, os sons estes primeiramente alheios à nossa conduta de escuta musical, passam pela determinação de uma percepção deliberada que o transforma num sistema proveniente de um posicionamento deliberado da escuta. Destarte, as propostas de escuta de Schaeffer vêm esclarecer muito do que se havia apresentado como característica constitutiva as quais representariam as tendências hipermodernas, presentes nas ações musicais

[13] Obra simbólica da música contemporânea, em especial da música concreta. Nela Schaeffer se utiliza de sons gravados de trens para compor.

[14] "A nossa escala maior, a sequência *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si,* cujo os sons se baseiam nos modos gregos e eclesiásticos, pode ser explicada como uma imitação da natureza. Intuição e combinação cooperaram para que a qualidade mais importante do som, sues harmônicos superiores (que representamos – como toda simultaneidade sonora – verticalmente), fosse transferida ao horizontal, ao não simultâneo, ao sonoro sucessivo." (SCHOENBERG, 1999, p.61)

contemporâneas. A exemplo disto, a reminiscência de ideia de ruído como música ou o ingresso dele no que já se concebia com tal, como na proposta futurista, pode ser interpretada como uma inclusão timbrística se nos abstivermos de referenciar o caráter iconoclasta às vezes presente nas estéticas musicais que servem às revoluções.

Assim sendo, é possível apresentar o mesmo conceito de expansão timbrística pela negociação composicional com a matéria sonora, como observamos em Debussy ou Ravel, na qual a valorização do timbre pela exploração de suas possibilidades no processo de desenvolvimento argumentativo musical também demonstra uma desatenção ao desenvolvimento figural, antecipando a possibilidade de uma fruição sujeita à outra escuta, uma escuta comprometida com as filtragens de espectro e particularização dos detalhes do núcleo sonoro, que foram examinados mais minuciosamente pelas poéticas do século XX.

Vemos que os princípios de desenvolvimento discursivo musical, nos quais o material temático se desenvolve por variações sem perder sua identidade, passa a dividir espaço com um sistema em que o desenvolvimento é apresentado pelo fluir que se evidencia pelas transformações da massa sonora, sistema este que aos poucos se tornaria independente da partitura, como na Livre improvisação. Este sistema estipulado a partir da observação mediada pela intuição se baseia em essência naquilo que a música tem como seu componente mais fundamental e óbvio: o som. Centrado nesta ideia, o timbre percebido como elemento emissário do som, passa a ser o material elementar sob o qual se dará a construção musical.

> "A nova hierarquia alcançada pelo timbre na primeira metade do século XX, principalmente após Varèse, com suas massas sonoras e seus aglomerados e compostos tímbricos, sedimenta a idéia de uma composição construída diretamente sobre a transformação do objeto sonoro, [...]" (ZUBEM, 2005, p.164).

Varèse (1883-1965) quer difratar o som pelo prisma dos timbres. Sua estratégia de eliminar a melodia por conta de um pudor da referência, o fez debruçar-se, entre outras coisas, sobre os sons percussivos e extrair deles a sua própria poética, sua própria inteligência interna. A observação sensível da inteligência do som pode ser admitida como

parte da formulação de sistema como apresentada anteriormente a partir de Schoenberg, que mostra que as idéias musicais partem dos fenômenos naturais e leis da matéria e posteriormente sua formalização por vias de operações intelectuais. Assim também descreve Cecília Salles sobre o processo de criação da obra de arte.

Toda esta inclinação para as características do sonoro em desatenção à abstração que um sistema de códigos dispõe é, portanto, proveniente de percepções expandidas que permitiram apreensões e organizações intuitivas, e intelectualmente formalizadas na constituição de diversas linhas de sistemas. Dentre estes códigos, a improvisação contemporânea é um sistema sem precedentes, fruto da inflexão destas tendências de escuta.

> A sobreposição para Ives, mais que um simples encontro casual de quaisquer dois universos distintos, como os encontros de bandas de cidades pequenas na sua juventude, proporciona a possibilidade da escuta de relações ainda não estabelecidas, não instituídas e fixadas pelo hábito. (ZUBEM, 2005, p. 66)

No sistema da improvisação contemporânea aqueles artistas que estiveram mais ligados à produção sonora estão no cerne de sua compreensão e atividade. Por isso os intérpretes, que estiveram em sua tradição mais diretamente ligados à produção sonora, são protagonistas nesta improvisação contemporânea, enquanto a figura do compositor passasse a trabalhar solitariamente para um produto acabado, seja esse no plano sonoro ou no estabelecimento de propostas. Isso explica a atitude de alguns improvisadores que têm pudor em considerar a improvisação como uma obra, e antes a consideram um fazer ou "dar-se" arte e alguns compositores consideram suas obras como improvisações antes usando o artifício do acaso, liberando o papel fundamental de uma série de procedimentos possíveis, mas não notificados.

Esses procedimentos típicos do instrumentista abrangem além da biografia artístico-musical, (ver COSTA: 2003), também a tradição técnica do instrumento e a transcendência desta pelo instrumentista através da exploração aprofundada dos recursos, e novas técnicas surgidas pela necessidade de extrair sonoridades ímpares exigidas pelo ambiente.

Todavia, classes dos artistas musicais como os instrumentistas, compositores e *performers*, possuem em comum uma obsessão para com a exaustão das possibilidades da matéria sonora, cada um pelo meio que lhes compete, o que permite o estabelecimento de relações estéticas através das observações das leis naturais da matéria. O modo de operar a matéria, modo de ação do que o artista pretende fazer, ou seu estilo é a negociação entre a possibilidade e o desejo criativo considerando a qualidade particular de uma matéria e suas possibilidades de formalização. A matéria sonora, dessa forma, incita o artista a agir em determinada direção que se volta sobre a própria matéria transformando-a em um composto impregnado de significações. A exploração limite, portanto, é também um importante indício que o observador deve incluir na formulação da narrativa da criação.

Outras idéias musicais consagradas também são balizadoras do processo de interação na improvisação contemporânea. O que define o funcionamento do jogo interativo no ambiente da improvisação é o que está calcado na dialética do pensamento musical. “Toda boa música consiste em muitas idéias conflitantes: cada uma delas adquire personalidade, e validade em oposição à outra” (SCHOENBERG, 1991, p.121). Na música, este conflito não é necessariamente a demonstração de uma oposição de pólos de sonoridades, mas antes confluência complementadora, que a improvisação permite a partir de sua permeabilidade para oposições socialmente estabelecidas e estímulos de caráter extramusical. Estas idéias musicais que se tornaram conceitos consagrados tanto servem de suporte processual na atuação, quanto de conceituação na pragmática da comunicação de idéias; para exemplificar: harmonia, acordes, clusters, dissonâncias, consonâncias, tonalidade, atonalidade, politonalidade, dodecafonismo, polifonia, homofonia, melodia, linha, planos, acompanhamento, deflecção, iteração, elisão, ritmo, andamento, contraponto, pontilhismo, ornamentação, forma, seções, motivo, frase, tempo liso/estriado, granulação, fragmentação, baixo contínuo, pedal, ostinato, melisma, e tantas outras que também poderiam ser acrescentadas a esta lista advindas de conceitos pessoais ou provenientes de outras culturas musicais. No entanto, como processo, estas modalidades consagradas para o improvisador contemporâneo tendem a se aproximarem mais de uma referência a uma sonoridade particular do que a leis de conduta que asseguram o cumprimento de regras. Assim, se um improvisador contemporâneo se referisse a uma sessão de sua improvisação na qual surgisse uma ideia contrapontística, provavelmente ele não estaria se referindo às

regras de escrita composicionais, mas sim a uma determinada textura musical com as seguintes características: polifônica, entremeada e de desenhos complementares. Esta explanação é fundamental para entendermos o significado de muitos destes indícios deixados nas *performances.*

Neste sentido encontramos uma classificação que vem ao encontro ao pensamento musical mais amplo que representa por sua vez modelos de operações que determinam a ação musical. O compositor inglês Brian Ferneyhough apresenta três modelos de pensamento musical que servem tanto à percepção quanto à produção composicional como também para uma performance improvisada. Costa na sua aproximação entre a improvisação e a composição nos relata que:

> "[...] é inevitável que o improvisador lide simultaneamente com essas três dimensões (figura, gesto e textura) de uma maneira não-linear. Durante uma performance interativa, o tempo não é necessariamente direcional ou discursivo e não há um desenvolvimento **correto** para a performance. Todo ato sonoro tem o potencial de produzir mudanças significativas no fluxo da performance. E isto depende do seu grau de ressonância que só é revelado no tempo real da interação. Às vezes, um evento que é aparentemente secundário em uma textura complexa torna-se proeminente e provoca mudanças significativas. As camadas simultâneas no fluxo da performance interagem em todas as direções: horizontal, vertical e diagonal. Então, as idéias apresentadas por Ferneyhough podem ser aplicadas a um ambiente de improvisação em que cada pequeno ato musical (figura) que ocorre em uma textura complexa e multidirecional tem o potencial de tornar-se uma linha significativa apta a produzir mudanças importantes no fluxo sonoro. Ou então, todos os eventos sonoros podem ser pensados como linhas de energia que interagem de maneiras inesperadas, e a diferença de potencial entre elas é o que produz a sucessão de estados provisórios que delineia a performance." (COSTA R.L.M. 2010, p. 451-452).

O pesquisador que construirá sua narrativa a partir dos indícios deve observar que no ambiente da improvisação contemporânea estes sistemas de formalização da matéria sonora, ou ideias musicais, se tornam procedimentos de ação. Nestes procedimentos o improvisador, apesar da gama de possibilidades que o ambiente permite, está restrito àquilo que constitui seu veículo de expressão: suas capacidades técnicas, sua biografia. Dessa forma, mesmo no ambiente da Livre Improvisação, no qual as possibilidades não são regidas

ou cerceadas por um conjunto de procedimentos composicionais, não é possível acreditar em um ambiente infinito de ação apenas pelas imensas possibilidades que ele aparenta.

Uma vez dominada a plasticidade e o estilo (resultado de uma percepção sobre o modo de atuação) faremos o caminho contrário que seria o de estimular uma direção e observar como se comportam os improvisadores no estabelecimento do jogo[15]. Na modalidade de improvisação que estamos estudando a formalização da matéria sonora se dá através da interação. Neste caso as contaminações, cruzamentos biográficos, que se caracterizam como agentes influenciadores no processo de construção artística por interação devem ser observados no transcorrer da improvisação limitando o campo de atuação dos improvisadores por meio do estabelecimento de condições para o jogo. Estas condições não se figuram necessariamente como regras: condições e regras têm naturezas distintas, já que não estamos interessados na Livre Improvisação em controlar a ação, mas estimular o processo de criação.

Estabelecemos, enfim, nosso quadro de estudo dentro das particularidades da improvisação contemporânea: o tempo como recorte e moldura, o objeto sonoro como material de construção e a interação como operação. Estabelecido o campo de pesquisa e seus objetos podemos passar a discutir as possibilidades de construção de narrativa e destacarmos suas implicações.

2.3. Possibilidades da Narrativa

O que assegura, em uma narrativa, o pacto estabelecido entre o autor e o leitor é a ideia de verossimilhança. Não se trata aqui de uma representação fiel do mundo, mas de uma verossimilhança interna que é gerida pelos próprios regulamentos do texto. É dessa forma, que o leitor, depositando sua confiança no autor, recebe deste em troca uma espécie de verdade, provenientes do entendimento do texto, que o satisfaz momentaneamente.

[15] Segundo COSTA (2003) a interação na improvisação se constrói através de um conceito de jogo, no caso da improvisação livre o jogo seria *ideal* porque cria suas regras ao fazer. “a interação entre músicos que assumem seus instrumentos como uma espécie de extensão de suas vozes e decidem iniciar um jogo: um jogo ideal em que o que importa é a continuidade do próprio jogo (a Livre Improvisação)”.

Uma narrativa científica geralmente se apóia na apresentação de acontecimentos ou experiências confirmadas, afirmadas pela repetição controlada, que têm a intenção de nos fazer acreditar que acontecimentos futuros semelhantes devem ser esperados. Historicamente este procedimento ficou conhecido como representante do pensamento racional. Já a narrativa de histórias inventadas, a narrativa de uma ficção, traz a possibilidade de um salto para acontecimentos que estão além daquilo que é considerado possível pelo pensamento racional.

A narrativa ficcional lança o acontecimento para o espaço da especulação. Para isso é necessário que o "leitor" desta narrativa se desprenda da referência racional que exige provas externas e universais e imerja na particularidade própria do mundo ficcional, estabelecendo assim este pacto com a obra. Uma narrativa que pretenda descrever um acontecimento no seu instante presente, por sua vez, deveria ser formulada pelo embate constante do refazer e reorganizar que se sucederia do encontro entre a narrativa racional e a ficcional. Construir uma narrativa que pretenda apresentar o acontecimento presente, como a improvisação, necessita que primeiramente seja feito um relato do entendimento da relação da poética com a observação e, por conseguinte das idiossincrasias de cada fazer artístico.

O relato de uma improvisação pode se tornar uma pálida tentativa de descrição de forças inflectidas no ato criativo musical. Parte destas forças não são reproduzíveis na descrição, pois a mediação da experiência favorece uma tomada de posição de quem narra, induzindo uma determinada percepção. Sabendo destas deficiências iremos assumir deliberadamente nossa posição de pesquisadores da gênese criativa nos restringindo aos "indícios" qualificáveis para demonstrar a construção de uma narrativa que ambiciona produzir uma descrição do intangível. Nesta delicada intervenção, precisaremos lidar com a relação da construção artística; lidar com o papel do espectador, uma vez que o improvisador também escuta cuidadosamente; lidar com o artista criador de improvisação e sua relação com o tempo. As atividades do espectador nos servirão de base para estabelecermos uma relação de observação que alcance também um sentido estético do fazer artístico, para isso, instituiremos, sob este ponto de vista a posição e relação com o processo de apreensão.

O improvisador também é o fruidor da obra no momento em que ela acontece. No processo criativo este fato é substancialmente importante porque parte daquilo que ele está criando é baseado em sua apreensão e percepção. Neste momento de criação o improvisador pode apresentar distintas formas de percepção do material musical com o qual ele estará envolvido.

Quando consideramos uma obra no sentido da definição de obra fechada de Eco (1976), queremos dizer que ela deveria ser considerada imutável em relação ao sua compreensão e interpretação. No entanto, podemos verificar que o incremento dos aparatos perceptivos de um fruidor pode mudar profundamente sua relação com a obra. Da mesma forma aconteceria a um fruidor que mantém seus aparatos calcados e fixados num aprendizado anterior, mas percebe a diferença entre distintas interpretações de uma mesma obra. Um terceiro quadro hipotético seria aquele no qual consideraríamos os dois pólos desta negociação como se fossem fixos: a obra fechada (da qual se acorda que deve possuir uma compreensão específica) e aquele que a apreende (impassível em sua forma de perceptiva). Esta espécie de relação *fixada*, na qual pelo menos um dos pontos (apreciador ou obra) se coloca como imutável temporalmente, pode não ser um pensamento adequado às artes performativas que tem uma qualidade perceptiva mais *dinâmica.*

O último quadro hipotético apresentado acima se oporia ao modo que queremos descrever em relação ao que consideramos como artes performativas. Neste modelo não é possível considerar que nenhum dos pólos apresente o tempo todo, esta qualidade de fixação. O fazer artístico não se encontra acabado e pronto para receber um modo único de apreciação. Para o pesquisador que produz uma narrativa que descreva esta forma *dinâmica*, seu foco também é a procura de indícios que *poderiam* estar presentes, ou seja: seguir uma trilha de pegadas sem que esta seja completamente clara, enfim, realizar uma subversão do tempo. O que é possível dizer em relação ao tempo é aquilo ela nos acusa: as diferenças que somos capazes de observar. Para o desenvolvimento de uma narrativa deste tipo é mais importante contar com um campo de probabilidades do que se voltar às verificações, dessa forma o que se deve averiguar é se tais indícios poderiam estar presentes. Seguir este movimento intuído é uma operação que abarca tanto a adivinhação quanto a decifração e para ambas é necessário o uso de operações mentais abstratas, a dependência da observação repetida dos acontecimentos e a constante especulação e

lançamento de hipóteses. Encontramos a formalização deste pensamento em diversos ramos da ciência, e entre eles, apontamos as operações mentais descritas por Charles Sanders Peirce[16].

Peirce afirma que, assim como o instinto de um animal, o homem possui uma faculdade da mesma natureza, que nos inclina a optar pelo princípio verdadeiro no processo de aquisição de conhecimento de uma maneira geral, a partir de dados inferenciais, mesmo antes que seja possível averiguar seu valor como verdade. Ele acredita que esta é uma característica inata do ser humano.

> "Se todo conhecimento depende da formação de uma hipótese, no entanto "parece, a princípio, não haver espaço para a questão de como isso se sustentaria, uma vez que, de fato real, apenas se infere um *pode ser (pode ser e pode não ser)*. Há, porém, uma decisiva inclinação para o lado afirmativo e a frequência com que isto resulta ser um fato verdadeiro é... quase o mais surpreendente de todos os prodígios do universo." (ECO; SEBEOK, 1983, p.20).

Segundo Peirce, a mente humana evoluiu gradativamente nos inclinando à verdade pelo instinto. "Uma mente adaptativa com uma disposição apropriada possui uma luz natural, uma luz da natureza, ou seja, a faculdade de percepção abdutiva da generalidade real" (SANTAELLA, 2004, p.106). Esta faculdade se manifesta especialmente diante da operação mental conhecida por *abdução*, que segundo Peirce são conjecturas espontâneas de reações instintivas:

> "Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única experiência lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências necessárias de uma hipótese pura." (PEIRCE, 2000 p.220).

[16] Nasceu em 1839, em Cambridge, formou-se em Harvad em Física e Matemática, e Químico na Lawrence Scientific School, estudou linguística, filologia e história, com contribuições na área de psicologia. Considerado o "pai" da semiótica.

A abdução não é propriamente uma operação do tipo demonstrativa, a abdução é antes uma intuição que decorre "passo-a-passo" para chegar a uma conclusão. A abdução é a procura de uma conclusão a partir da interpretação racional de sinais, de indícios, de signos. Para que a abdução se efetive é imprescindível que haja a presença de um espírito observador que não deixará escapar qualquer indício que possa ter interesse para uma investigação. O raciocínio abdutivo poderá operar exclusivamente baseado em um grande número de indícios ou sinais recolhidos pelo pesquisador. Uma vez recolhido uma quantidade vultosa de "material" de trabalho, a abdução implica na criação de diversas hipóteses explicativas. A partir deste momento é necessário haver uma atividade de intensa imaginação e criatividade:

> "Abdução, ou, o "primeiro degrau do raciocínio científico" (7.218) bem como o "único tipo de argumento que inicia uma nova ideia" (2.97), é um instinto que confia na percepção inconsciente das conexões entre os aspectos do mundo, ou usando um outro conjunto de termos, é a comunicação subliminar de mensagens." (ECO; SEBEOK, 1983, p.23).

No entanto nossa inclinação à verdade não garante que nossas hipóteses sejam infalíveis para revelar um acontecimento. A abdução só por si não garante o desenvolvimento de idéias que podem ser verificadas, ela necessita de um tipo de "confirmação" dada pelas outras operações conhecidas por *indução e dedução.* Estas últimas duas operações são complementares ao processo abdutivo na formulação de um conhecimento novo ou de uma investigação. Dessa forma, é possível conhecer algo como verdadeiro através deste conjunto de operações:

> "[...] Peirce afirmava que uma hipótese deve ser sempre considerada como uma pergunta e, embora todo conhecimento novo surja de conjecturas, elas são inúteis sem o teste de averiguação. Sherlock comenta com Watson, em SPEC[17], "como é perigoso raciocinar sempre a partir de dados insuficientes". O detetive também parece concordar com Peirce (2.635; 6.524; 7.202) que os preconceitos, ou hipóteses que relutamos em submeter ao teste da indução são o maior obstáculo a um raciocínio bem sucedido." (ECO; SEBEOK, 1983, p.29).

[17] Abreviação do nome de uma das histórias de Sherlock Holmes, neste caso: *The Speckled Band*.

Tomemos como exemplo uma seção de improvisação contemporânea realizada por um grupo de instrumentistas. Nesta seção de improvisação podemos nos perguntar sobre a maneira de construção da *performance* e realizar a seguinte questão com relação à complexidade do processo interativo: *Os músicos escutam toda e cada ideia musical lançada ou surgida?* Vamos imaginar por um momento que somos inclinados por nosso instinto (abdução) à reposta *não*. A resposta *não* acusa uma ideia geral sobre improvisação: a ideia de que a improvisação contemporânea seja feita de fluxos sonoros descoordenados, desconexos e sem intenção. Vamos supor que ocorra uma improvisação em um espaço de tempo bem curto, realizada apenas por dois instrumentistas que se escutam mutuamente e com muita atenção; e o resultado desta interação sejam melodias e contrapontos de contornos esparsos no tempo. Neste caso, nossa pergunta inicial poderia nos remeter a outra resposta, afinal neste quadro é bem possível que os dois músicos escutem perfeitamente toda ideia musical que cada um lançaria.

A *Dedução* nos possibilita estabelecer um resultado explanatório a partir de fatos conhecidos. Para isso deve-se colocar uma regra geral aceita ou verificada, que no nosso caso poderia se traduzir como: *Nenhum músico envolvido no processo improvisatório pode escutar todas idéias musicais ao mesmo tempo em que toca;* e se segue de um caso particular: *Estes improvisadores se envolveram num processo improvisatório interativo;* o que nos resulta em: *Estes improvisadores não puderam escutar todas as ideias musicais ao mesmo tempo em que tocavam.* Portanto partimos de um caso geral para a partir do particular estabelecer uma explicação. Já na *Indução* um caso particular dá início ao processo: *Estes improvisadores interagiram entre si num processo improvisatório;* e se segue de um fato observado: *Estes improvisadores no seu ato interativo, não puderam escutar todas as ideias musicais*; e finalmente disto apresentamos uma regra geral: *Não se pode escutar todas as idéias musicais quando se está envolvido interativamente numa improvisação.* A indução parte de um caso particular que se contrasta com um fato observado gerando, por fim uma lei geral.

Estas respostas só foram possíveis porque assumimos que certas condições se colocassem, imaginando que haveriam muitos músicos envolvidos e interagindo

propositalmente entre si com vontade de escuta e que não existissem deliberadamente momentos musicais esparsos, e haveria um fluxo sonoro constante. Sem estes dados, a resposta poderia ser totalmente oposta. Dessa forma é muito importante que o estudo em Processos Criativos receba desta teoria um incremento na descrição e investigação do cerne criativo, visto que a observação e interpretação dos registros de armazenamento acolhem bem as consideradas obras de arte (*Fixas*), mas não nos garante afirmações sobre o cerne de poéticas *Dinâmicas*.

Para a construção da hipótese é necessário que haja o recolhimento de muitos indícios e a observação de dados referentes ao ambiente no qual estes se encontram. Todo este processo pode gerar um resultado falível se trabalharmos com uma amostragem de dados baixa. Poucos dados, ou indícios, podem distorcer amplamente o resultado e nos encorajar a afirmações contraditórias ou absurdas. O pesquisador que se valer deste método de análise desconhecendo que em uma improvisação contemporânea os músicos não leem partituras nem precisam de códigos mediadores, pode incorrer no erro de tentar adaptar suas hipóteses. Considerando o universo da música mediada pela partitura ou outro conjunto de prescrições, o pesquisador seria impelido a encontrar por adaptação um elemento que na realidade da música improvisada ele não existe e assim desenvolver uma narrativa distorcida. Isto significa que o pesquisador que se prestasse a observar apenas uma única *performance* de improvisação provavelmente tenderá a admitir hipóteses que criem uma narrativa explicativa com bases no "gosto pessoal" do improvisador, ou "clichês" musicais usados ou ainda pior, no "acaso". Assim sendo não basta somente nos basear na averiguação para obter garantia na formulação de hipóteses, é necessário ter muitos indícios e dados específicos:

> "Uma Inferência baseada em um número limitado de exemplos pode muito bem estar errada, mas quando a amostragem testada é alargada, a razão começa a se aproximara da verdade [...]. Essa espécie de convergência para a verdade é atingida pelo método de prolongamento da experiência, quer dizer, o método que exige que a ciência nunca deixe de continuar." (SANTAELLA, 2004, p. 157).

Ainda assim, muitos dados são inoperantes dentro da construção e testagem das hipóteses, assim como uma observação que pretende ser meramente descritiva é inútil para este tipo de investigação. A observação que gera uma narrativa muito elementar é a que não se preocupa em projetar o pensamento para além do fato observado a fim de explicar uma ocorrência, como não se preocupa com as suas consequências. A observação e análise de uma sessão de improvisação feita sem a intenção de observar, a partir de indícios que ressignificam as ações musicais, as construções, formulações e vontades dentro da interação entre os músicos, se tornaria uma descrição, por mais detalhada que fosse, inútil na construção de hipóteses. Numa sessão de improvisação ocorrem múltiplas confluências de forças que atuam para a música que será gerada. Um exemplo seria a aproximação entre as interações que geram a improvisação e como os músicos se sentem com relação ao seu bem-estar e seu estado mental, sendo que este é influenciado pelo ambiente no qual se improvisa. Uma improvisação feita no "palco[18]" se dá de maneira substancialmente diferente de uma realizada em "estúdio[19]" ou de uma de "ateliê[20]". Observar uma atitude desconcentrada por parte dos músicos envolvidos em uma improvisação de "palco" pode ser explicada mais provavelmente como reflexo de uma condição de desconforto pela tensão causada pelas cortesias da apresentação, diferente do que como provavelmente se explicaria a mesma condição de desatenção em uma improvisação de "ateliê".

O pesquisador que irá criar hipóteses deve estar atento à relação do ambiente com cada prática observada. É preciso, não apenas observar, mas a selecionar a "melhor" hipótese, aquela que seja mais "simples", mais adequada:

> "O que torna Sherlock Holmes tão bem sucedido em suas investigações, não é o fato de que ele não faz suposições, mas que ele as faz excepcionalmente bem. De feto, involuntariamente, ele segue o conselho de Peirce de selecionar as melhores hipóteses (vide 7.220-320).

[18] Referimo-nos a essa categoria como uma apresentação musical realizada com todas as cortesias e constrangimentos que o evento pode sujeitar um improvisador, como na obrigação de se estabelecer um pacto com a plateia, que gera a necessidade de conduzir e conquistar o público; a exposição da imagem entre potros.

[19] No estúdio de gravação a relação do improvisador com os sons é distinta pelo fato de os aparatos técnicos memorizarem a música sem a presença permeada da ideia e da vontade musical, fazendo com que os músicos, por vezes se sintam instigados a serem como mais objetivos na elocução do material musical.

[20] No ateliê (ensaio), existe um espaço virtualmente criado que proporciona um relaxamento maior quanto às regras sociais e técnicas que as outras duas modalidades anteriores, um relaxamento exagerado pode tender a uma despretenciosidade que não necessariamente seja garantia de melhor *performance*.

> Parafraseando a afirmação de Peirce, poderíamos dizer que a melhor hipótese é aquela mais simples e mais natural, a mais fácil e menos dispendiosa de ser checada e que, além do mais, contribui para uma compreensão do espectro mais amplo de fatos possíveis." (ECO; SEBEOK, 1983, p.27-28).

As suposições devem ser as mais razoáveis para cada circunstância, ou seja, elas devem levar em conta o momento envolvido, assim como o ambiente que o cerca. O segredo do sucesso do detetive Holmes é escolher as hipóteses mais simples para depois fragmentá-las e testá-las, conseguindo assim, fazer uma averiguação dos fatos de uma maneira rápida e confiável. Dele aprendemos que no exercício da percepção (observação) devemos considerar os meios e circunstâncias envolvidas no ambiente de maneira ampla, mas nos precavermos de nossas falhas perceptivas.

Nossa limitação perceptiva talvez seja o maior problema na apreensão de fatos para a formulação de hipóteses. Na pesquisa em artes este problema se agrava pelo fato de que as artes possuem a capacidade de causar um efeito perturbador e transformador em nosso ser. Por outro lado uma análise de pretensa imparcialidade da música como arte criativa também não faria sentido. Isto é, destituir completamente os efeitos que obtemos da operação criativa não está alinhado com a nossa proposta investigativa. Dessa forma, teremos que compreender, como a inerência das falhas perceptivas se articula com a narrativa da experiência criativa. Francis Bacon[21] nos apresenta em sua teoria sobre os "Idolos" que correspondem aos os limites da percepção humana.

Os quatro ídolos de Bacon, a saber: *Idola Tribus, Idola Specus, Idola Fori e Idola Theatri*, nos alertam das parcialidades que interferem na nossa percepção e que distorcem a observação. Para Bacon o *Idola Specus e o Idola Tribus* são ídolos inatos e por isso, difíceis de serem erradicados e em algumas passagens Bacon acredita que isto seja impossível. Para Bacon o entendimento é refém destes erros sistemáticos O *Idola Tribus*, é a generalidade tendenciosa dos casos favoráveis, ou aquilo que nos é cômodo, ou seja, uma lei uma vez acordada pelo intelecto é usada para interpretar todas as outras, dessa forma o entendimento se deixa levar antecipadamente pelo que elegeu, ainda que nada se prove e

[21] Francis Bacon nasceu em Londres m 1561. Foi político, filósofo e ensaísta, é considerado fundador da ciência moderna. Escreveu *Novum Organum,* em 1620, parte de uma obra maior inacabada chamada *Instauratio Magna*, que ambicionava uma reforma na Ciência.

que os exemplos maiores em quantidade e importância estejam do lado oposto. Nossa observação e interpretação falha porque nosso próprio aparelho cognitivo funciona por deturpações. Uma sessão de improvisação em se acorde que seja representativa, por ter apresentado determinadas qualidades esperadas, pode vir a se tornar um exemplo magno para as demais, o que nos faria incorrer em uma falha interpretativa pelo estabelecimento de uma aproximação mítica com as outras sessões. Em uma posterior discussão sobre uma sessão de improvisação os músicos concordam e generalizam seu sucesso, porque esperavam que assim fosse e dessa forma adaptam a interpretação dos fatos omitindo suas falhas. São aceitas as interpretações que nos são favoráveis, mas não num sentido apenas positivo, mas as de vínculo com o que antecipadamente se elegeu para almejar ver.

O *Idola Specus* reflete sobre os erros dados pela impressão subjetiva de cada um, pela sua formação e cultura que dá a disposição para uma interpretação da realidade. Também suas preferências pessoais e a admiração do *antigo* como verdade e da *novidade* como revelação, ou seja, se voltar por estes pontos ao invés de se estabelecer julgamentos deles. Dessa forma as coisas familiares e correntes não são examinadas em suas causas. Percepções diferentes sobre uma mesma sessão de improvisação, dadas por músicos distintos, pode nos levar ao calabouço da razão individualista que nos aprisiona e nos distancia de obtenção de informações sobre os processos musicais, e assim, tende a explicação para um apanhado de convicções pessoais atribuídas, no fim, ao gosto.

Idola Fori se apresenta como erro relativo aos problemas do emprego das palavras na explicação dos fatos. Apresenta-se enquanto expressões urdidas minuciosamente, mas, no entanto viciadas. É o oportunismo da linguagem especializada, que pode se manifestar na interpretação de uma sessão de improvisação narrada pelos clichês e expressões desgastadas e inadequadas. Como quando forçosamente, por indolência intelectual, nos aprazemos com invenções e adaptações pobres. Um músico ou pesquisador pode tomar muito do seu fôlego para explicar como um som corresponderia a uma cor, sendo que a analogia não explicaria muito sobre o processo e existiria expressão musicalmente mais adequada para uma maior precisão explanatória.

Idola Theatri fala sobre os sistemas que carecem de demonstração, geralmente promovidos por uma autoridade e aceitos passivamente pelos outros. São as teorias e os

princípios vigentes fantasiosos, que aceitamos de um pronunciamento arbitrário. Talvez seja este o mais fácil de observar: uma linguagem reinante é assegurada pela autoridade legitimada, que inventa um sistema que não precisa ser posto à prova. Levando em conta as características que apresentamos anteriormente sobre as artes de *performance* e suas qualidades *Dinâmicas*, não devemos nos precipitar em atribuir relações com padrões de observação aceitos pelas autoridades de fé ou tradição. Uma linha de pensamento baseada na tradição musical poderia afirmar que a improvisação é uma variação sobre algo. No entanto, na improvisação contemporânea muitas vezes não trata nem parte de variação de material temático ou sonoro. Ou ainda que a improvisação seja um fazer "ao gosto" daquele que improvisa sendo impossível e desinteressante remeter atenção a ela. A improvisação poderia ser considerada um montante de clichês técnicos-musicais, ou ainda considerada uma não composição. Estas idéias proferidas pelas autoridades do assunto, distribuídas em livros e manuais certamente produziriam uma observação distorcida do tipo de realização musical improvisada que nos prestamos aqui a discutir. Um evento surgido numa sessão de improvisação não vai de encontro com o padrão reinante poderia ser simplesmente não escutado.

Para Bacon mesmo que seja impossível acabar com estes ídolos, devemos tentar reduzi-los ou substituí-los. Para isso podemos escolher a opção não de refutá-los, mas de reformulá-los. "Segundo Bacon, 'afrontar a loucura apenas a exacerbará' e conduzirá os espíritos a se fecharem em si mesmos. Se é preciso engajar o homem em uma nova empresa cientifica, cabe buscar um meio, sugere ele, de se *insinuar* nos espíritos" (EVA 2008, p.81).

Esta aproximação que estamos propondo, entre a doutrina de Bacon e as formulações de Peirce, contribui com a observação mais aguçada dos indícios necessários para a construção da narrativa explicativa sobre o processo criativo através do método de análise proposto pelo Paradigma Indiciário. Os conceitos aqui apresentados acerca da Crítica Genética, seguida dos estudos em Processo Criativo, ampliadas pelo Paradigma Indiciário, tendo sua narrativa estruturada pelos processos cognitivos lógicos e ressalvada das falhas ontologicamente inatas, constituem nosso quadro metodológico para o tratamento dos dados obtidos das experiências efetuadas no ateliê. Com isso acreditamos que seja possível realizar uma análise sobre o processo de criação dentro de um ambiente em constante

construção que é o ambiente das artes performativas, e em especial, o da Livre Improvisação.

Capítulo 3. As Fundações do Ateliê:

Desenvolvimento das Estratégias e Relatos de Experiências.

3.1 Atos Criativos: bases de fundação do Ateliê.

Em nosso trabalho estamos buscando analisar o papel de uma componente específica, a palavra, como elemento catalizador no processo de criação dentro do ambiente da Livre Improvisação. Como vimos anteriormente em nossa adaptação metodológica, a improvisação que nos referimos é a corporificação da atividade criativa em conjunto no qual as experiências biográficas musicais dos participantes entram em estado de interação através de uma ação musical.

Entendemos ação, na criatividade envolvida na improvisação, como: dado um campo de condições, o aparecimento e envolvimento entre o desejo e certos movimentos coordenados que resultem em sons que carreguem significado. Isso porque, na realização musical improvisada, apenas a crença ou a intenção podem não ser consideradas uma ação, antes uma condição apenas mentalmente idealizada, mas não realizada. Se o desejo e os movimentos coordenados em conjunto não resultarem sonoramente com intenção e sentido, também é improvável reconhecer o fato como uma ação criativa.

É no carácter deste acontecimento, simultâneo e interinfluenciável, que é a improvisação, que notamos o aparecimento de um conjunto de atos criativos por parte dos envolvidos que ocorrem quando eles se lançam no trabalho de erigir um *bloco de sensações*, conforme a definição de arte pelo filósofo Gilles Deleuze (Deleuze, 1992). Para Deleuze, o trabalho do artista seria o de criar *afectos* e *perceptos*. Os *afectos* e *perceptos,* ou *bloco de sensações* é aquilo que se conservou depois que se esvai o modelo original ou a forma inicial, do trabalho de produzir a arte (Deleuze, 1992 p. 213). Esta ideia de conservação aponta para uma autossuficiência do produto da criação artística, no sentido em que os materiais devem ser suficientemente organizados, ou tornados orgânicos em seu diálogo interno pelo artista, para que exista, portanto a criação artística.

Para Deleuze não se trata da sensação direta ou da representação fiel de uma sensação, mas de suas qualidades: “este azul que não é um azul de agua mas ‘um azul de

pintura liquida'" (Deleuze, 1992 p.216). Sendo assim, segundo Deleuze: "Toda a matéria se torna expressiva" (1992, p. 217), porque ela irá guardar no universo do produto artístico as propriedades dos *perceptos* e *afectos*. Na criação envolvida na Livre Improvisação, os sons apresentam qualidades e propriedades que podem organizar-se entre si em blocos de sensações, pela escuta e pela descoberta de qualidades que tornam a matéria expressiva. O processo criativo sugere como serão realizados tais *perceptos* sonoros, de forma que nos concentraremos primeiramente o que significa este processo criativo para a ação na Livre Improvisação.

Encontrar a natureza da criatividade é um assunto ainda carente no campo científico e tratado sob as mais diversas áreas do entendimento humano: a psicologia, neurociência, história, sociologia, estudos literário, entre muitos outros. Bahia e Nogueira (2005) reúnem ideias relacionadas à etimologia que ajudem a delinear um conceito de criatividade:

> "Na Roma Antiga o termo criatividade possuía vários sentidos. As suas raízes etimológicas têm origem no termo latim *creare* que significava dar existência a, criar, formar, procriar, fundar, produzir. Alguns termos sinónimos incluíam *generare* utilizado para expressar a ideia de gerar, criar, produzir, compor; gignere, no sentido de gerar, criar, dar à luz, produzir, causar e, ainda, *facere* , isto é, fazer, executar, eleger, fornecer. *Creare* era utilizado em diversos sentidos. Um destes sentidos está patente no uso que ainda hoje lhe damos: inventar, idealizar. *Parere* significava aparecer, estar presente, mostrar-se, cumprir, executar; *eficcere* significa fazer, executar, concluir, cumprir; *edere* , anunciar, publicar, declarar, ordenar, determinar. Os termos próximos eram: *excogitare* - pensar, reflectir, imaginar, inventar; *invenire* - encontrar, descobrir, inventar, obter; *reperire* - encontrar, descobrir, adquirir, reconhecer, imaginar, inventar, mostrar-se; machinari - inventar, construir, maquinar, planear; comminisci - imaginar, fingir, inventar. Um outro sentido denotava a ideia de criar na imaginação. Estava associado a *cogitare* , que significava pensar, meditar, considerar; *fingere* , modelar, formar, representar, criar, produzir, compor, fingir, dissimular. Idealizar, imaginar eram duas ideias que lhe estavam associadas, quer no sentido de representar no espírito (de novo *cogitare* e *fingere,* e, ainda, *cogitatione* - pensamento, reflexão, resolução, projecto; e as expressões *mente complecti* - mente abrangente e *cogitare assequi* - pensamento conseguido). As teorizações actuais sobre a criatividade assumem muitos destes sentidos originais. Embora as questões que foram debatidas durante mais de um século ainda permaneçam, a criatividade já é vista como um processo multidimensional, onde o contexto em que ocorre deve também ser considerado."

Considerando que o ambiente em que o ato criativo se dá é de intrínseca ligação com a definição criada ou adotada, será preciso entender a forma como se tem estudado e conceituado a criatividade. Assim poderemos estabelecer uma aproximação com o campo da música e da Livre Improvisação, buscando assim um conceito que atenda às nossas proposições.

A criatividade tem sido estudada, mais comumente, tomando como partida as formas fixas, consideradas terminadas, resultantes. Por outro lado, recentemente, os estudos em processo criativo buscaram mudar o foco de investigação para a reconstrução do próprio processo de criação como objeto de esclarecimento sobre a criatividade. No caso do estudo sobre a improvisação a criação é a emergência do próprio processo.

> "A improvisação tem sido negligenciada por muitos campos que estudam a criatividade e as artes, incluindo a filosofia e a psicologia. Psicologistas, por exemplo, tem focado na *criatividade de produto*: atividades que resultam num objeto, em produto ostensivo - pinturas, esculturas, partituras - os quais aparecem após o fim do ato criativo. A criatividade de produto geralmente envolve um longo período de trabalho criativo dirigido para o produto criativo. Em contraste, na improvisação, o processo criativo é o produto [...]." (SWAYER 2000, p. 149, Tradução nossa.).

A criatividade na improvisação se encontra no momento da ação musical, no caso as Livre Improvisação este fenômeno é mais evidente. No entanto pode se tratar a improvisação desconsiderando a ação criativa no momento em que ela ocorre e observar o mesmo fenômeno apenas pelos indícios que a representem como produto finalizado. Um exemplo disto ocorre quando a improvisação é fixada em forma de gravação ou transcrição em formato de partitura, ou seja, montada para um planejamento finalista, e pode dessa forma passar a ser considerada como um esquema arquetípico ideal, ou particular.

Assim, a observação do caminho criativo desenvolvido na improvisação não mais se tratará de possibilidades (ou ainda, se mais próximo do contexto da improvisação idiomática, de probabilidades). Isto porque a improvisação se constrói a partir de um ponto que consideramos como presente (que imediatamente se torna passado no momento que é apreendido cognitivamente) e outro ponto, para o qual os sons devem ser levados, que

denominamos futuro. Consideramos que o futuro seja, no caso específico da improvisação, como um campo aberto que sua auto delineação é mais ou menos influenciável em razão das normas, procedimentos, necessidades ou características de cada modalidade de improvisação. No caso de se tratar uma improvisação a partir de uma partitura ou gravação, a observação deste futuro como campo de imprevisão, o qual se sujeita à ação criativa, ficaria comprometida.

Desta relação de passagem de tempo que se apresenta na configuração do espaço aberto Deleuze afirma:

> "Há, portanto, em terceiro lugar, uma grande diferença de espaço: o enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por "traços" que se apagam e se deslocam com o trajeto. Mesmo as lamínulas do deserto deslizam umas sobre as outras produzindo um som inimitável. O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial." (DELEUZE, 1997b, p.43).

Para Deleuze, a qualidade de um espaço recortado e confinado faz com que cada um receba sua função e haja para isso uma comunicação regulada, a fim de suscitar a organização nas partilhas. Assim estamos comprometendo o campo aberto, por que também a comunicação regulada recorta os espaços e dispõe as funções. O espaço liso do nômade, no qual nem mesmo o horizonte precisa necessariamente ser uma linha de recorte, se estende continuamente sempre adiante e não se encerra ciclicamente; não há a retomada. Assim, a lei não é a da partilha, mas aquela que impele ao trânsito.

> "O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele." (DELEUZE, 1997b, p.44-45).

Neste campo aberto, conceito relacionado ao deserto de Deleuze, a delineação de seu trajeto afasta a possibilidade dos idiomas constituídos (a improvisação idiomática) que

são representativos do caminhar cartografado. O trânsito nômade é provido de objetivo, mas ainda assim o caminho é circunstancial. A liberdade requerente, no caso da Livre Improvisação, é aquela que desarticula a organização de funções e permite o trânsito sem caminhos traçados previamente. Isto não significa que, mecanicamente, estejam abolidas as leis ou desconstituídos os procedimentos que se observa para a ocorrência deste trânsito.

A atividade da improvisação tem como característica o estabelecimento deste espaço aberto sem bordas e que impele ao trânsito, mas não o determina fazendo uso do caminho indicado pelo mapa nem pelas paredes e corredores. A improvisação torna possível, pela ação criativa, o estabelecimento de um espaço próprio que articula para a definição daquilo que é improvisado e daquilo que não é.

Exemplo notável deste fato é o CD "*Conversations with Bill Evans*" (Decca, 1997) gravado por Jean-Yves Thibaudet pianista erudito francês que regravou, a partir de transcrições, os solos improvisados do pianista de jazz Bill Evans. Aquilo que Thibaudet nos fornece de mais importante, a partir da improvisação transcrita em partitura, não remete exatamente à sua interpretação sobre as notas, nem sobre as nuances de tempos, tampouco sobre alguma modificação no caráter das improvisações originais de Evans. Ao transformar a improvisação de Evans em um código cifrado reconstruível (o que representaria interpretação de Thibaudet) e não apenas reproduzível (o que consideraríamos como a reprodução técnica via o CD), Thibaudet também extrai da música improvisada de Evans o que ela teria como principal característica de representação para uma atividade de criação momentânea, como pretende ser a improvisação: o pacto da espontaneidade.

Este pacto, que podemos observar de forma mais clara quando nos colocamos como ouvintes, é o que abre a possibilidade não apenas de maravilhar-se a partir da reconstituição do mito da criação espontânea (ou originalidade) ou ainda da excitação que o risco nos causa ao reconhecer e participar deste "lançar-se ao desconhecido". Este pacto é a afirmação na música improvisada da existência deste campo aberto que traz esta característica como eixo condutor em relação à outra modalidade de expressão musical. Assim, Thibaudet acaba por realocar a improvisação de Evans, já que se considera que ela estaria esvaziada de sua característica de criação espontânea e imprevisão, ela poderia até não ser considerada improvisação. Sua interpretação é sem dúvida um mérito artístico,

afinal faz parte do universo da arte alterar as funções estabelecidas das coisas. Mas, assim como para o ouvinte, importa muito para o improvisador estabelecer este pacto e se lançar ao deserto.

Mas, se antes fosse possível apenas escutar Thibaudet, sem haver conhecimento sobre o original de Evans, isso poderia nos levar a reconhecer posteriormente a improvisação de Evans como uma música de criação planejada previamente determinada. Pelas informações que recebemos, e as que aceitamos para constituir este pacto, somos levados a entender a criação Evans de forma radicalmente diferente da execução de Thibaudet. Independentemente de quantas vezes a reprodução técnica via CD é colocada para tocar, a criação de Evans sempre será uma improvisação, e mesmo uma execução ao vivo de Thibaudet, sempre será a execução de uma música previamente planificada.

Para tornar-se nômade e constituir este espaço liso, este campo aberto, se faz necessário também o pacto com o risco. E este é caro ao improvisador: significa que o território será representado pelo corte da área que se conecta ao futuro imprevisível, já que o caminho é de constante expansão. Assim o improvisador é como um filtro, ou ainda, o nó de uma ampulheta, que digere o campo aberto em linha pelo discorrer do tempo, mas que de novo, ao atingir o futuro se desfaz em espaços de bordas expansivas. Mas não buscamos com isso argumentar que o processo garanta a exclusividade da criatividade e da espontaneidade apenas para a improvisação musical, ou para a Livre Improvisação. Não é a quantidade de risco ou espontaneidade que sugerem a diferença entre música improvisada e a não improvisada, mas o aparecimento, ou estabelecimento, deste espaço aberto que corrói os espaços cerrados por suas delimitações.

Assim a imprevisão, observada como a espontaneidade do improvisador, não é apenas constituída pelo pacto do ouvinte e sua determinação por uma escuta, mas antes pela ação do improvisador. De maneira complementar, o fluxo e a intenção de representação processual da improvisação, que permite no momento presente que o músico improvisador conceba este campo aberto que representa seu "futuro imprevisível", é constituído dentro de seu artesanato[22] do momento, ou seja, a sua *performance,* sua

[22] O termo artesanato é usado aqui não no sentido pejorativo de uma arte menor, mas com a ideia de que a improvisação é uma arte não apenas intelectual e conceitual, mas que depende e envolve elementos da fisicalidade de quem a faz.

execução ao vivo. No caso do solo improvisado de Evans, mesmo que seja a partir da reprodução via CD, só pode ser entendido como improvisação porque evoca o campo aberto que Thibaudet declaradamente desfaz.

Na Livre Improvisação, assim como é comum em outras formas de improvisação existe uma cadeia preparatória ampla que permite a articulação sonora em favor da criação musical. Para cada esfera de trânsito existem procedimentos que permitem que ele se dê. A preparação que um intérprete realiza a fim de obter um resultado sobre uma obra musical de criação planejada e previamente determinada é um procedimento distinto da preparação feita para uma música improvisada, assim como o é para a Livre Improvisação. Alguns improvisadores recolhem materiais úteis e aprendem técnicas e procedimentos e desenvolvem habilidades sobre a natureza específica da matéria que irão transformar.

O artista de Livre Improvisação em especial, geralmente não seleciona as "ferramentas" específicas para seu ofício, nem precisa se preocupar em usar adequadamente seu montante de habilidades adquiridas para cada situação que a matéria exige. Isso porque ele é não só o manipulador como também criador desta mesma matéria sonora. Na Livre Improvisação, especificamente, tudo é útil e inútil, porque aquele improvisador que se dispõe a este ofício não sabe previamente sobre a natureza do seu trabalho ou pouco sabe sobre a natureza da matéria, justamente porque o produto não a determinaria. A ferramenta e o ofício se formam no cerne da vontade de realizar música, porque sua habilidade se concentra em favorecer também a própria emergência de novas ferramentas e matérias sonoras.

Para isso, é comum que o livre improvisador realize explorações diversas como parte de seu processo criativo. Assim ele explora não apenas as possibilidades relacionadas aos seus materiais musicais, como sonoridade ao instrumento, mas também experimenta com aquilo que ele acredita que seja importante para formar o seu ateliê. Ou seja, estabelece uma espécie de "caderno de recortes" com toda sorte de coisas que ele acredita que terão importância no momento da ação criativa. Esta característica exploratória e de realização de testes é também recorrente nos trabalhos considerados inventivos:

> "Uma característica notável de quase todas as invenções encontradas – não apenas as contemporâneas, mas também a obra dos irmãos Wright, de Edison, e outros, vista pelos olhos dos historiadores – foi a duração do empreendimento. Não houve caso de vitórias instantâneas e protótipos na mesa em questão de semanas. Na realidade, quase todas as histórias de invenções se estenderam por vários anos, com muitas partidas anuladas e vários impasses no caminho." (PERKINS, David N. *Criatividade: Além do Paradigma Darwiniano.* In: BODEN 1999, p. 137).

De forma similar, é possível verificar esta maneira de preparação para o livre improvisador: ela é contínua e despropositada, se estende ao longo de sua vida e não é especificamente dirigida. O caminho que podemos delinear deste processo só se apresenta uma vez que a criação passa a existir, pois ela se torna, em forma expressiva, o receptáculo e espaço de jogo das experiências acumuladas; assim como as experiências ganham sentido dentro de própria criação. Domenico De Masi (2003) demonstra como podemos nos dar conta do processo criativo, quando em uma exposição de 1988 no museu Picasso em Paris, foram reunidos as mais díspares obra, e as experiência só ganham sentido dentro da própria obras artísticas e objetos rituais que inspiraram a criação de *Las Demoiselles d'Avignon:*

> "Após percorrer este longo itinerário pelas salas do museu e pelo processo criativo do artista, finalmente, sobre a última rampa de escadas, chegava-se à tela definitiva, ficava evidente que uma obra criativa não representa um ponto de partida, mas sim um ponto de chegada, não é uma intuição instantânea, mas o resultado de um itinerário mental longo e cansativo." (DE MASI 2003, p. 230).

Ainda assim a criatividade, pensada como uma sequência de atos criativos, não reside apenas neste momento anterior, ou "preparatório". Resta-nos examinar que tipo de trabalho é este que une elementos distantes numa criação original. Considerando as formas transcorrentes de criar-fazer como a Livre Improvisação, não seria direito estabelecer relação entre o processo da improvisação deste tipo e a criatividade segundo os parâmetros conforme apresentamos anteriormente. Pois, a maneira como a criatividade tem sido abordada em geral nos estudos científicos busca apontar e reunir soluções inovadoras para um problema ou realização de uma tarefa dentro de um sistema fechado e proposto. Mas isso nos diz pouco sobre o processo, pois as ações criativas nem sempre precisam deste grau

de determinismo e objetividade para surgirem, elas podem contar com os espaços imaginários e intuitivos.

É possível que, conforme apresentamos, a ação criativa na Livre Improvisação seja observada não apenas a partir de uma sequência progressiva[23], mas relacionada também a outras forças concomitantes e complementares. A ação criativa na Livre Improvisação parece ser tanto alimentada pelas biografias musicais como também pelas ideias do imaginário. Além disso, pode revelar procedimentos típicos da invenção, ademais daqueles que são considerados criativos. Também, não é possível excluir deste momento criativo particular, componentes como o risco (que de certa forma mantém o fluxo ativo) e a imprevisão (que mantém este campo aberto de possibilidades). Apesar de estas forças apresentarem momentos de proeminência, elas aparecem paralelamente nas ações criativas da Livre Improvisação.

Estas forças importantes para as formulações criadoras na Livre improvisação, a criatividade, o imaginário, a invenção e o risco, devem ser observadas com detalhes para que possamos compreender o papel delas e como se envolvem na ação criativa na Livre Improvisação. Imaginação e criatividade são muitas vezes tomadas como sinônimos, ou ainda relacionadas com a invenção, no entanto para os nossos estudos é importante entender que existem algumas diferenças significativas na operação destas forças no desenvolvimento de uma Livre Improvisação.

3.1.1 Imaginário

O imaginário, em uma acepção mais simples, trata sobre o processo de formação de imagens mentais (ou quadros) que são parte dos recursos de entendimento e nossa comunicação com o mundo externo. “Segundo Kosslyn e Thompson (2003, p. 723): ‘As imagens visuais mentais ocorrem quando a representação de uma memória visual de curto

[23] Aqui estamos nos referindo a uma ideia comum na teoria da criatividade, na qual diferentes autores concordam de forma comparável que a criatividade seria algo atingível por uma sequência de “passos”. Podemos citar como exemplo as ideias de Helmholtz que formulou as seguintes etapas: preparação, incubação, inspiração, e verificação (NOVAES 1980, pag.49). No entanto como já havíamos demonstrando anteriormente, acreditamos que no caso da Livre Improvisação este tipo de modelo baseado em uma sequência progressiva se torne, de certa forma, incompleto ou insuficiente na descrição dos eventos envolvidos.

prazo está presente, mas o estímulo não está realmente sendo visto." (EYSENCK; KEANE, 2007 p. 105). Na Livre Improvisação, tal qual a concebemos para nossos estudos, o imaginário é um processo que se verifica quando somos invadidos por imagens que às vezes não chegam à razão de forma esclarecida, mas estão presentes e que de certa maneira acabam por complementar e participar das interações executadas ou pretendidas. Para a Livre Improvisação, estas imagens devem ser entendidas não de maneira literal, mas antes como um amalgamado disforme entre sensações, ideias, lembranças construídas ou reconstituídas, vontades que se acercam de uma ação musical.

A percepção e a formação de quadros imaginários possuem uma forte interdependência, sendo que uma influencia a outra. No entanto, especula-se que, a percepção e a imaginação não são confundidas pelo cérebro porque a primeira é composta de muito mais detalhes que a segunda (EYSENCK; KEANE, 2007 p. 105). No caso de ocorrer uma imaginação que possua detalhes o suficiente para se assemelhar à experiência perceptiva, como ocorre no relato de alucinações ou em alguns sonhos, ela pode ser tomada como a percepção de uma realidade externa.

A imaginação na prática da Livre Improvisação, assim sendo, está sempre compondo uma realização em conjunto com a percepção. Isso porque também, segundo apontam os experimentos em psicologia cognitiva, não percebemos nada de maneira objetiva ou "pura", mas antes percebemos através da ativação da imaginação. "[...] a organização espacial da atividade cerebral assemelha-se àquela do objeto imaginado" (EYSENCK; KEANE, 2007 p. 107), ou seja, segundo esta teoria, se estamos imaginando algo musicalmente a mesma área cerebral relativa à percepção do som é ativada. Este dado é obtido a partir de experimentos de percepção no qual, através do processo de mascaramento (algo que interfere na percepção) podemos observar que as áreas da imaginação e percepção são correlatas: "A tarefa da contagem diminuiu mais a nitidez das imagens auditivas do que a nitidez das imagens visuais, presumivelmente porque a percepção auditiva e a imaginação auditiva usem o mesmo mecanismo." (EYSENCK; KEANE, 2007 p. 108),

Para Aaron Copland (1953, p. 21) a *imagem sonora* executa um papel fundamental na composição e concepção. Para ele a imagem sonora é a forma como se pode prever na

mente uma determinada sonoridade, ou seja, é prever mentalmente o mais exato possível o como deve soar alguma coisa. Esta construção mental das sonoridades para a Livre Improvisação é o paralelo das imagens mentais.

> "[...] A imagem sonora é uma preocupação que diz respeito a todos os músicos. Naquela frase nós incluímos beleza e redondeza de som; seu calor; sua profundidade; seu delineamento, seu equilíbrio com outros sons; e suas propriedades acústicas em dado ambiente. A criação de uma imagem auditiva não é meramente uma questão de talento musical ou de habilidade técnica; a imaginação assume um grande papel aqui. Você não pode produzir uma sonoridade bonita ou uma combinação de sonoridade sem primeiro escutar o som imaginado no ouvido interno." (COPLAND 1953, p. 22. Tradução nossa).

Para Copland, não seria possível a realização dos sons com certas qualidades sem antes que eles fossem imaginados. No entanto, no seu texto ele cita este fenômeno com ajuda de exemplos que envolvem orquestras e intérpretes, por isso é bem provável que ele esteja se referindo à música composta e fixada em papel que é executada pelo intérprete. Assim, tanto o compositor quanto o intérprete dispõe desta escuta interna, um para criar e o outro para executar, nessa ordem. Na Livre Improvisação esta relação é executada unicamente por uma figura, o improvisador. Sendo assim, a relação entre imagem sonora, percepção, criação e execução não precisa se dar de maneira compassada nem sequencial. Na improvisação, as trocas entre escuta, imaginação, execução, percepção são muito mais constantes e não precisam seguir nenhuma ordem prévia. E neste processo existe a possibilidade de existir combinações não planejadas, já que nenhum esquema pré-concebido interfere ou ordena os acontecimentos.

Outra questão muito importante relativa ao imaginário sonoro na Livre Improvisação é que, a imaginação é um estado em que as imagens se comunicam livremente e sem categorização. Sendo assim, uma imagem sonora pode ser reconhecida como figura, ou um movimento pode ser relacionado a uma imagem sonora, entre qualquer combinação que a mente permita. Esta espécie de campo das sinestesias é que permite, em um

momento posterior, organizar a descrição musical em termos de tatilidade (texturas, rugosidades, aspereza), sensitivo (quente, frio) ou figuras (transparente, arabesco), e outros.

Estas incursões são preciosas para o processo criativo porque é a partir de correspondências inusitadas que pelo entendimento de uma novidade pode haver criação no sentido artístico. Os quadros imaginários que participam da percepção global, no caso da música e dos sons, isso não seria diferente: a imaginação pode completar áreas que a percepção não capta e as ideias podem se manifestar por representações distintas das percebidas. Existe uma teoria em que a percepção e a imaginação podem influenciar uma à outra ocorrendo nisto efeitos de facilitação e interferência no entendimento:

> "No que se refere à facilitação, McDermott e Roediger (1994) inicialmente solicitavam aos participantes que formassem imagens visuais dos objetos (por exemplo, "maçã") ou os próprios nomes dos objetos eram apresentados. Depois disso os participantes identificaram figuras degradadas destes objetos. O achado fundamental foi que houve um efeito de facilitação, com os participantes na condição das imagens tendo um melhor desempenho na identificação destas figuras" (EYSENCK; KEANE, 2007 p. 108).

Já está claro que quanto ao processo de criação artística não estamos estritamente preocupados com medidas de nível de desempenho no reconhecimento de figuras. No entanto, a partir destes experimentos podemos nos acercar do funcionamento destas estruturas envolvidas no processo criativo. Este efeito de *facilitação* foi trabalhado na concepção de nossa estratégia potencializadora para as ações criativas; este assunto será detalhado posteriormente. Cabe agora compreender que o imaginário possui um modo de operação distinto que muitas vezes se processa inconscientemente.

> "Sempre reinou extrema confusão no uso dos termos relativo ao imaginário. Talvez se deva presumir que este estado de coisas provém da extrema desvalorização que sofreu a imaginação, a "phantasia", no pensamento do Ocidente e da Antiguidade clássica.
>
> A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma, *direta,* na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como

> na percepção, ou na simples sensação. A outra, *indireta,* quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade [...].” (DURAND 1988, pag. 11).

O imaginário diferentemente da criatividade, desobriga a articulação para um resultado coerente, mas apesar disso, pode apresentar um tipo de organização ou reunião das experiências vividas intercaladas com acontecimentos imaginados em uma espécie de operação. A imaginação não necessita de coerência porque seus quadros irreais são formados por associações anteriores à categorização, já a organização funcional destes quadros é algo do campo da criatividade. A criatividade busca examinar as relações entres os quadros irreais (improváveis ou impossíveis) próprio do corpo imaginário, para atribuir-lhe conteúdo e significado dentro de um sistema de códigos comum. Deste exame, extrai procedimentos criativos, que podem ser direcionados a uma pragmática. A criatividade é uma imaginação específica subordinada às restrições da matéria, e essa, neste caso, se torna a força ordenadora da ação construtiva.

Segundo Malrieu, o imaginário é “a situação das imagens espontâneas num quadro que lhes confere significação” (MALRIEU 1996, pag. 237). Mas esta significação, diferentemente da criatividade e da invenção, é algo exclusivamente relacionada ao indivíduo, se trata de uma ligação da imagem surgida a outras imagens, conferindo algum sentido às imagens relacionadas. Esta é a forma como o passado impregna a imagem presente. “É possível provar que em certo sentido que a Imaginação obedece este mecanismo de conservação: o passado (individual ou coletivo) revive nas diversas formas do imaginário [...]” (MALRIEU 1996, pag. 149). Assim a imaginação é de certa forma a persistência de nossa memória. Mas esta não é caracterizada por uma lembrança, mas antes por uma projeção, como uma atualização deste passado que se manifesta, mais inconscientemente como sonho ou mito, ou parcialmente intencional como arte.

“O imaginário consiste precisamente nesta atividade de assimilação, cuja capacidade inventiva é constante.” (MALRIEU 1996, pag. 78). Existe um fluxo de criação de quadros (ou imagens) novos que é incessante no processo do imaginário. Isso ocorre porque não existe uma parte da conformação imaginativa que seja uma *descrição* voltada para o entendimento e a comunicação que exige a inteligibilidade como ocorre na criatividade. Para

Malrieu, o sonho é representação máxima do imaginário. O sonho é um pular de imagem para imagem sem que as passagens possam ser organizada pela narração coerente, e disso emerge um efeito de “mas”, quando tentamos rememorar e descrever um sonho.

Quando nos empenhamos a uma tentativa de rememoração de um sonho, muitas vezes, dizemos que uma coisa *é algo*, “mas” logo após *é outra coisa*, sem que a passagem seja ordenada em etapas por um discurso lógico, coerente ou coercivo. Isso pode se dar apenas como uma metamorfose rápida e sem relação de consequência. Esse efeito do “mas” se dá porque existe a tentativa de coerência no nosso discurso, que após o sonho, tenta reunir todos os quadros imaginários em um sistema coerente que a narração exige. De forma similar a este processo, o desenvolvimento de uma Livre Improvisação é também um esforço contra a dispersão e a incoerência.

Muitas vezes é comum observar que uma Livre Improvisação se desenvolve de maneira muito similar: uma sequência de vários “mas”. Várias texturas sonoras, ideias, motivos que se encadeiam sem que se possa apontar um elemento ordenador, uma direção, ou qualquer ideia de coerência entre eles. Para haver direção é preciso que as partes estejam ordenadas e subordinadas e para isso assumiriam papéis em relação a um esquema discursivo. Estamos entrando no campo da forma e dos desenvolvimentos abstratos que, como Cage já nos alertou, pretendem nos convencer de algo.

Podemos nos dar conta das atividades do imaginário pela aparição de possibilidades que nascem da tensão entre o real e seus possíveis a partir dele. No entanto este “medir forças” não se estrutura suficientemente para podermos considerar como uma forma intencional de transmissão de uma ideia, ou ainda uma “conversa”. O imaginário não tem qualidade dialógica, nem dialética, não precisa “provar” pela argumentação, e justamente por isso suas estruturas não tem a necessidade de se apresentar em forma coerente, e assim não possuem a tendência de serem coercivas. O imaginário é a participação não hierárquica, múltipla e irrestrita de quadros ou cenas regida por uma espontaneidade, que não enforma as experiências e pensamentos pela razão. Assim, pode-se considerar que aquilo que é voluntário, ou espontâneo, se perceberia mais pelo instinto e não tende a se organizar em função da razão. Muitas destes conceitos guardam certa relação com a proposta de música intuitiva do compositor alemão Karlheinz Stockhausen.

O termo “música intuitiva” foi a denominação utilizada por Stockhausen para descrever uma modalidade de improvisação elaborada a partir de uma coleção de 15 textos em forma de instruções, ou sugestões poéticas, que formaram sua composição intitulada “Aus den Sieben Tagen” (A Partir dos Sete Dias). Esta coleção de textos, composta em Maio de 1968, traziam instruções específicas na verdade, mas não concernentes ao vocabulário e às práticas estabelecidas em música. Em um dos textos desta coleção, o denominado “CONEXÕES” temos:

> “Toque uma vibração no ritmo do seu corpo
> (Do *seu* corpo. Do tocador)
> Toque uma vibração no ritmo do seu coração
> (Isso é possível)
> Toque uma vibração no ritmo da sua respiração
> Toque uma vibração no ritmo do seu pensamento
> Toque uma vibração no ritmo da sua intuição
> Toque uma vibração no ritmo da sua iluminação
> Toque uma vibração no ritmo do universo
>
> Misture essas vibrações livremente
>
> Deixe bastante silêncio entre elas” (MACONIE e STOKHAUSEN 2009, Pag. 97)

As instruções em si, contidas no texto acima, podem ser entendidas de uma maneira bem clara, no entanto a execução musical pode tonar a sua realização complexa. O trabalho para realizar esta execução nos parece que exige certa sensibilidade e o desprendimento daquilo que foi convencionado em música em relação às práticas e disciplinamentos que envolvem o aprendizado de um instrumento. Também parece ser necessário, por parte do intérprete, realizar uma formulação de carácter mais imaginativo, que possibilite conectar o argumento textual com o sonoro em favor da realização musical. Poucos conceitos referentes à interpretação ou criação da música estabelecida podem ser usados de maneira direta nesse caso. O intérprete treinado a responder prontamente às instruções de uma partitura, ou instruções musicalmente específicas, poderia não se sentir à vontade com a necessidade inventiva de transpor ideias de outros campos, que é a condição

para realização musical destas instruções de Stockhausen. Este fato foi observado pelo próprio Stockhausen em um de seus relatos:

> Temos um pianista em nosso grupo o senhor Kontarsky, que é um intelectual extremo, e tudo deve estar intelectual e mentalmente claro, de outro modo, ele diz, pelo menos ele não pode fazer nada. Assim, ele disse: "O que você quer dizer com ritmo do universo? O que é toda esta coisa mística aqui?" E eu disse: "Quero dizer que você nunca teve sonhos nos quais voa de estrela em estrela?" Ele disse: "Não, não os tenho. Do que você está falando?" Então eu disse: "Bem você tem qualquer visualização ou visão interior de como os planetas estão girando em torno do Sol?" "O que você quer dizer?" Eu disse: "Pelo menos você tem um conhecimento intelectual de quanto tempo leva a Lua girar em torno da Terra, ou a Terra em volta do Sol; quantos dias leva, em dias terrestres, e quantos dias terrestres Mercúrio leva?" E ele disse: "Não sou tão bem informado sobre os planetas e, bem, poderia ter pensado sobre isso, mas tudo é tão lento". Eu disse: "Não, quando está em sua mente tem o seu próprio tempo, não tem? Imagine isso, apenas o ritmo do universo. Quero dizer, não estou pedindo para você ir além do sistema solar esta noite, mas apenas tente". E ele estava dizendo: "Eu não sei, vamos parar, e você poder conseguir alguma outra pessoa." (MACONIE e STOKHAUSEN 2009, Pag. 98).

Isso porque estas "instruções poéticas" foram criadas para que, antes de pretender uma resposta exata, pudessem envolver os intérpretes e obter reações não convencionadas. Stockhausen espera que os intérpretes criadores, deixem as construções intelectuais e reajam intuitivamente ao texto. Estas "instruções poéticas" suscitam respostas que podemos considerar mais ligadas ao imaginário do que ao pragmatismo criativo. Espera-se que as construções criativas estejam direcionadas a uma resposta coerente que aponte certo tipo de "solução" às perguntas específicas. Enquanto a imaginação apresenta algo como uma reunião de experiências que não precisam de uma ordenação lógica.

A ideia de Stockhausen neste sentido é a de evitar os procedimentos musicais convencionados, para assim, obter do intérprete, algo do mais imprevisível para a música. Dessa maneira, a música poderia se afastar daquilo que Deluze chama de caminhos traçados pelas estradas, corredores, vias e trilhas, para poder adentrar ao "campo aberto" da imprevisão. A crítica de Stockhausen ao termo improvisação seria justamente esta: de que a

improvisação não pode evitar alguns procedimentos estagnados (ou estabelecidos). Esta postura se torna evidente em sua crítica à proposta do compositor Vinko Globokar:

> "Quando ouço o grupo de Globokar, por exemplo, apesar de dizerem que tocam sem qualquer acordo ou entendimento escrito, é muito óbvio que o percussionista, de vez em quando começa a tocar uns ritmos de tabla da música indiana. Ele estudou tabla uma vez com um percussionista indiano, e esses elementos estilísticos surgem automaticamente. Assim, enquanto podem não haver estilos estabelecidos para toda a música, certos elementos estilísticos entram nela, e eu tentava evita-los e recorrer completamente à intuição. O mesmo é verdadeiro para o Portal, o clarinetista. Quando o grupo entra em fúria, como digo, quando sua execução torna-se muito aquecida, ele começa a tocar melodias de *free jazz* e configurações que tocou por anos, sendo um tocador de *free jazz*: certos estilos que vêm do grupo com quem toca *free jazz*, outros que pertencem à tradição do *free jazz* em geral." (MACONIE e STOKHAUSEN 2009, Pag. 100).

O incômodo de Stockhausen está no fato de que esta aparição, supostamente incontrolável, ou inconsciente de *clichés* acaba por gerar uma língua morta (e aqui nos referimos ao conceito de *fala estereotipada* de Barthes), esvaziada de significado, porque ela não se inventa, não imprimi novos significados e não está para além de um pragmatismo. Para Stockhausen estes procedimentos pré-configurados são propícios para os autoritarismos responsáveis por inibir a interação pela falta de consciência do outro e, segundo ele, por consequência isto comprometeria a integridade musical. Esta perda de consciência do momento, que dá espaço às ações automatizadas, é o que, para Stockhausen, leva uma *performance* a virar um "lixo":

> "Músicos são facilmente levados para longe por não escutar, e essa é a razão para muitas vezes uma apresentação virar lixo, no sentido de que começam a tocar muito alto, tão alto que ninguém mais pode ser ouvido, e não percebem o que estão fazendo. Tais instrumentistas podem se tornar muito totalitários em certas situações, e isto cria situações terríveis para o grupo. Além disso, seus sons se tornam muito agressivos e destrutivos, e em um nível muito básico de comunicação e produção de som, elementos destrutivos começam a operar.
>
> Entendam, não estou falando sobre sons belos ou feios, mas sobre agressão corporal muito baixa, física, expressada em uma

> determinação de destruir um ao outro." (MACONIE e STOKHAUSEN 2009, Pag. 100)

Em um primeiro momento ficou claro para muitos improvisadores e compositores que os problemas pareciam se concentrar nestas ações automatizadas não muito conscientes, ou nem um pouco conscientes em relação à sonoridade esperada. Extraindo esses clichés de gesto instrumental, seria possível remover aquilo que apontava os impedimentos para a inserção do intérprete na esfera do imaginário e da criação. Sendo assim, o alvo mais óbvio, dentre as músicas com improvisação, seriam aquelas linguagens de improvisação estabelecidas pela cultura, como no caso do jazz. O idioma de uma música de improvisação (da mesma forma como pode acontecer em músicas sem improvisação) dá para o intérprete um papel prévio, relativo à como ele se reconhece em relação ao instrumento que toca e a função deste último para uma determinada cultura musical.

Assim, o intérprete não precisa necessariamente realizar uma escuta profunda, acurada, nem se colocar no campo aberto, já que ele está de posse de um mapa e possui o conhecimento e a experiência acerca dos procedimentos de deslocamento. No caso de surgir algum imprevisto sonoro no decorrer da improvisação, o que em outra condição de escuta poderia ser considerado musicalmente interessante, este intérprete pode simplesmente ignorar o evento e continuar a interpretar o seu papel sem precisar agir em um nível mais sensível.

Stockhausen critica estes papéis previamente assumidos porque eles não permitem que o intérprete reaja profundamente a partir da escuta. Reagindo a partir e pela escuta, Stockhausen acredita que esta intuição ceda o acesso para o imaginário. Mas, se a maneira de chegar a isso é evitando os procedimentos automatizados, Stockhausen usa o artifício para desarticular este sistema, direcionando a vontade dos músicos através das suas "sugestões poéticas" contidas em seus textos. Estes realizam uma dupla função dentro do intuito de Stockhausen: não permitem o aparecimento dos papéis estabelecidos, e dão um objeto central a ser desenvolvido musicalmente e manipulado de alguma forma. Mas, ainda assim, a decisão não parte completamente do intérprete criador, existe um direcionamento

da vontade do intérprete pela necessidade de que ele está ali para realizar algo propositalmente relacionado ao texto.

Mesmo que possamos observar que a proposta ligada ao texto tenha proximidade com as características do imaginário, por requisitar que o intérprete se afaste dos idiomas, que deixe fluir o instinto e haja uma suposta maior liberdade; é exatamente este mecanismo que acaba criando, para alguns, um abismo intransponível entre o instrumento e a realização musical. Num primeiro contato com este tipo de proposta pode haver uma espécie de paralisia por parte do intérprete (como notamos em alguns de nossos experimentos práticos, e isso não deve ser confundido com a "timidez do palco"). Isto se dá afinal, no momento em que tacitamente a proposta não permite que ele use o instrumento musicalmente da forma como já está acostumado a usar e assim não poderia se reconhecer neste processo. Ocorre uma desconexão com o seu passado que só emergiria novamente quando reinterpretado pelo imaginário.

Muito pouco daquilo que o intérprete considera saber fazer estaria permitido neste momento de realizar musicalmente tal proposta. Somos fruto de nossas experiências e delas formulamos nossas convicções que nos direcionam as ações, e sem elas, estamos paralisados. "As criações da imaginação, por mais originais que sejam, retiram elementos que as compõem das experiências perceptivas do sujeito" (MALRIEU 1996, pag. 7), assim não há outra saída para a ação a não ser deixar que os quadros imaginários possam se reinventar com o uso do passado deste intérprete.

A luta pela novidade, pela recriação ou reciclagem do passado parece que só é possível quando se dá via o refinamento da percepção que por sua vez é proporcionada por uma mudança na forma da escuta. Não necessariamente significa que seja uma mudança em direção a uma escuta *aprofundada* (no sentido de uma escuta mais atenta às particularidades sonoras e timbrística); mas antes uma escuta de outro interesse.

É possível observar as qualidades ligadas ao imaginário, ou intuitivas, ocorrendo em uma Livre Improvisação. Muitas vezes o desejo de fazer os sons fluírem se sobrepõe à necessidade de uma consciência e ao controle que remeta à organização ou ao planejamento. Entretanto, não significa que a falta de consciência sobre o processo indica que a organização não possa vir a ser observada. A Livre Improvisação, quando pensada

como uma ação musical que mergulha no campo da corporeidade (ou fisicalidade: tudo aquilo que une o homem artista à ferramenta musical), como também do pensamento, das perspectivas, revela a consciência da organização sonora também pelos diversos modos de escuta na interação.

Se pensarmos que existe a Livre Improvisação que parte de nenhum *a priori*, (geralmente carente de uma proposta e denominada "livre" ou "aberta"), ela partiria apenas do primeiro som que se ramifica em todo o desenrolar da música pelas relações interativas entre os participantes por via da escuta. Sob este conceito não poderíamos considerar estas propostas textuais de Stockhausen exatamente como livres ou abertas. Mesmo assim para ele, e nesta proposta, a improvisação realizada tem uma dependência absoluta da escuta no que toca à qualidade, e por vezes da possibilidade de haver alguma construção musical. A escuta para Stockhausen permite a interação no nível das relações e das significações. É por via desta outra função da escuta que a estrutura formal se esvai, porque a existência dada pela construção não mais depende do tipo de ordenação das partes estruturantes já esperadas. Ao invés disso, o sobrepor constante, o fluir contínuo é sustentado por esta escuta voltada para a interação.

> "Harmonia e melodia não são mais sistemas abstratos a serem preenchidos com quaisquer sons que possamos escolher como material. Há uma relação muito sutil hoje em dia entre forma e material. Diria até mesmo que forma e material têm de ser considerados uma única coisa. Penso que talvez seja o fato mais importante no século XX, que, em diversos campos, material e forma não são mais tidos como separados, no sentidos de que pego este material e deixo-o dessa forma. Ao contrário, um dado material determina sua própria melhor forma de acordo com a sua natureza interior." (MACONIE e STOKHAUSEN 2009, Pag. 92-93).

As relações com os processos do imaginário se estreitam porque tal natureza interior não se refere apenas à natureza da matéria sonora apartada da proposta que incidirá sobre ela. Conforme vimos anteriormente, a natureza da matéria com a qual o artista trabalha, muitas vezes demonstra ou até mesmo determina os caminhos e as técnicas que podem ou devem ser utilizadas para se obter expressão. Dessa forma, esta percepção da natureza típica de cada material adquire importância na gênese da criação artística.

Sendo que, dentro da proposta textual de Stockhausen, uma vez que ela obriga o intérprete a reorganizar o passado via ressignificações do imaginário, a natureza da matéria volta a se revelar em seu estado de construção e não de transformação, já que do improvisador lhe foram suprimidas as velhas ferramentas.

Fazer as ligações necessárias ao processo do imaginário, (a proposta e o passado), por intermédio de uma "tradução" para o campo do musical pode ser tão difícil quanto inútil. Esta ação é tão perturbadora que pode chegar a ter caráter de anedota: como a passagem em que o pianista do grupo de Stockhausen, Aloys Kontarsky, se vê impossibilitado de se desfazer daquilo que ele admite como o seu passado, e por consequência aquilo que o faz reconhecer-se. Atingir o imaginário neste caso seria essencial para o trabalho de improvisar, mas para isso é preciso desfazer-se um pouco.

O imaginário evoca a polissemia das percepções. A proposta de Stockhausen pode levar a um conjunto imenso de imagens pessoais reunidas em um *flash* difícil de remontar. Este momento perceptivo pode comportar imagens diversas as quais se ligam à experiência do indivíduo com relação ao "ritmo do universo". Este conjunto perceptivo não ordenado é necessário no trabalho do compositor em realizar sua proposta sob a forma de instrução-poética: ele usa seus melhores recursos e sua criatividade para esta realização, assim com sua proposta ele traduz uma *atmosfera* em um *objeto*.

Atmosfera é exatamente o que polissemia das percepções permite apreender, enquanto o objeto é a maneira pela qual o compositor consegue formalizar esta atmosfera. Este trabalho criativo do compositor irá basear outro trabalho criativo do intérprete. A realização musical do intérprete se dá ao "traduzir" este objeto novamente em atmosfera por via da criação musical improvisada. A proposta serve então como caminho, ou porta, para se atingir atmosferas.

Comumente entende-se a imaginação como posterior ou subordinada à percepção (a recepção ou apreensão coordenada da realidade). No entanto parece que ela precede a percepção, pois, este processo revela que ela antes se afirma *pela* percepção. Segundo Malrieu (1996, pag. 101) antes da percepção existe um afeto, um desejo, assim a percepção serve à imaginação para que a partir da conexão com nossas próprias imagens possamos criar sentido para a realidade observada. O sentido não se apresenta no "tema" dado pela

proposta, mas antes na descoberta da expressão pela pluralidade de sentidos. Referenciar os elementos constituintes a símbolos, neste caso, é perder a apreensão da criação artística. A imagem “condiciona uma matéria sensorial a conter o máximo de significações possíveis.” (MALRIEU 1996, pag.103-104).

Dessa forma, a improvisação surgida da proposta não poderia ser apenas um referente do tema da própria proposta. A condição de existência desta improvisação é que ela abarque a totalidade destes elementos imaginários que reagem entre si. Sem essa atuação do imaginário sucumbimos à mesma impossibilidade criativa citada no episódio do pianista do grupo de Stockhausen. Apesar das tentativas frustradas de Stockhausen em transportá-lo para uma determinada atmosfera, através da tentativa em estabelecer associações com seus próprios quadros imaginários, não foi possível que ele admitisse esta percepção. Um quadro imaginário é composto de uma diversidade de elementos: da técnica, de afetos, de símbolos, memórias de longo prazo que se confundem e se refazem, de ligações a partir das imagens que dependem das experiências de cada indivíduo, recordações pessoais, convicções que devem ser impressas e daquilo que o improvisador deseja mais ou menos conscientemente afirmar, porque a proposta lhe causou uma impressão, o levou a uma atmosfera.

O artista, segundo este conceito, não buscaria primordialmente o sentido em sua realização, mas antes uma maneira de apresentar todas aquelas forças de forma conjugada novamente como representação do momento perceptivo em que tais forças puderam emergir. Isso se torna muito complexo, porque o artista de alguma forma deve adaptar suas impressões a uma linguagem comum. A imaginação neste caso não é um fracasso da linguagem, mas a terra fértil para emergência das estruturações.

> “As sintaxes da razão são meras formalizações extremas de uma retórica que também se banha no consenso imaginário geral. Depois, mais precisamente, não há ruptura entre o racional e o imaginário, pois o racionalismo não passa de uma estrutura, dentre muitas outras, polarizante própria do campo das imagens.” (DURAND 1988, pag. 77).

Portanto, na Livre Improvisação, se existe a negação dos idiomas isso também é a constituição de uma sintaxe porque realiza uma seleção dentre as possibilidades do imaginário. Como vimos, o imaginário estabelece os seus quadros sem critério lógico e, portanto irá conter também toda a experiência do indivíduo, o que pode incluir o conhecimento sobre os idiomas de improvisação. Uma vez que negamos qualquer coisa estamos pelo menos iniciando uma negociação com as estruturas.

Pensar a ação na Livre Improvisação como ferramenta para se libertar de certos automatismos adquiridos é, portanto constituir outros. A diferença está no fato em que, enquanto o idioma constituído se apresenta pronto em sua completude de regras e modos de ação para nós, e dessa forma podemos ter uma delimitação muito clara dele; a nova constituição em seu estado primário não nos permite a percepção exata de seu funcionamento. Isso nos leva a entender estas estruturas em estado germinal como algo a-estrutural e, portanto libertador.

Seria mais seguro, assim como ocorre no processo do imaginário, ficar vagando e constituindo atmosferas ao invés de negar estruturas, já que o imaginário é o que precede uma organização intelectualizada. Esta não precisa ser a única forma, já que a consciência de si também é uma ferramenta para evitar o automatismo que gera ações estagnantes. Não é apenas o produto da improvisação, portanto, que guarda semelhanças, com os quadros irreais, intuitivos e fantásticos, típicos do imaginário. É antes seu conjunto de intenções pela ação musical.

3.1.2 Criatividade

Será necessário, primeiramente, estabelecer uma diferenciação entre o termo Criatividade e Processos Criativos. Neste capítulo estamos tratando a criatividade como uma forma de atuação a partir de um modo de pensamento que guarda certas características de procedimento em diferença ao imaginário e outros elementos que destacaremos como envolvidos em um processo criativo que resulte em arte. No entanto a Criatividade é um processo geral que pode descrever como se obtém alguma novidade, ineditismo ou

melhoramento. Quando nos referimos ao processo criativo, no entanto, pretendemos uma aproximação com as características particulares do fazer artístico.

Como expusemos anteriormente, é por meio da construção criativa que o Paradigma Indiciário constitui uma operação possível. Pudemos acompanhar historicamente a transformação do argumento narrativo passando da interpretação por meio da decifração para a ciência direcionada pela razão. A invenção através ato criativo de um discurso sobre uma realidade intangível a transforma em algo analisável. Assim, também o cientista constrói criativamente novas categorias que se ligam às suas teses. Afirmamos que a realidade efêmera da Livre Improvisação se constrói por ações criativas e à luz dos conceitos de criatividade firmaremos o que pode ser entendido por atos criativos, momentos tão caros na formação do ateliê.

A criatividade é, por vezes, vista como uma resposta qualitativa relacionada à resolução de problemas controlados. A criatividade, neste caso, se refere a um tipo de tarefa que visa encontrar uma maneira ainda impensada e funcional de resolver um problema proposto.

> "Há uma tendência moderna de vários psicólogos em sustentar que a criatividade é um tipo especial de solução de problemas, contudo os psicanalistas têm razão ao defender que o processo criador é muito mais sensível do que a simples solução de problemas aos processos inconscientes ou pré-conscientes, admitindo que há certas soluções de problemas que são criativas, contudo é injustificado pressupor e ver em toda criatividade um caso de solução de problemas." (NOVAES 1980, pag. 19).

Na Livre Improvisação não estamos resolvendo tarefas específicas com tal pragmatismo, nem buscando obcecadamente por soluções inovadoras. A Livre Improvisação como expressão de arte, produz o enigma antes à solução. No entanto, a solução de impasses é a forma como alguns dos estudos científicos abordam a criatividade, por isso é importante antes entender o que estas teorias apresentam sobre o tema.

Segundo Lubart (2008), os estudos científicos sobre a criatividade só começam a ser mais desenvolvidos depois de 1950, devido à concepção mística sobre o assunto até então.

A partir daí começam os estudos sobre a criatividade voltados às pessoas consideradas "comuns", aquelas que não compartilham o espaço restrito aos gênios. Segundo Bahia e Nogueira (2005), o conceito de criatividade perde profundidade quando está associado à:

> "(1) se considerar o acto criativo como o resultado de um processo inconsciente, (2) se entender a criatividade enquanto inspiração súbita, e, (3) se considerar a criatividade como processo inerente a um génio que, na visão ptolomaica, centre sobre si todas as qualidades necessárias à emergência de um produto criativo (Weisberg, 1986)." (BAHIA e NOGUEIRA, 2005).

Para Amabile (1996) a definição consensual de criatividade adotada atualmente é de que a criatividade é dependente do produto que ela vai realizar, sendo assim o estudo sobre a criatividade deve se dar através e a partir dos seus produtos. Além disso, o estado atual das ciências da psicologia e da metodologia de pesquisa não permite uma clareza suficiente para analisar o processo de criação. Sem poder contar com estas ciências, o estudo sobre a criatividade fica à mercê de uma condição que ainda contamina a literatura sobre o assunto: "a assunção popular de que a criatividade tem uma qualidade dicotômica - que as pessoas ou as coisas são ou criativas ou não criativas - está implícita na maioria da literatura sobre criatividade." (AMABILE 1996, Pag.35)

A definição de criatividade carrega os valores e interesses da classe que a estuda. Sendo assim, as questões da criatividade sendo enfrentadas pela psicologia e pela psicanálise se focavam nos distúrbios individuais que se ligavam aos atos criativos. Sob esta perspectiva não se costumava considerar que a criatividade fosse resultado do trabalho coletivo e das influências do meio, mas antes fruto de um desvio do comportamento padrão. Dessa forma, buscou-se o inverso: reconhecer no indivíduo considerado gênio criativo as características psicóticas de comportamento. Para isso foi preciso isolar o indivíduo criativo das influências externas que também levam a criar, para que fosse possível justificar a ideia de impossibilidade de apreensão completa dos processos criativos.

A literatura sobre a criatividade, por muito tempo se constituiu a partir de uma narrativa que desautorizou a *heteropoiese*[24] de participar das forças criativas, e assim desconsiderar como criativa as produções sociais. Neste contexto não se relaciona a criatividade com grupos criativos e suas criações voltadas para o coletivo, mas com o individual.

> "Tanto nas ciências quanto nas artes, não se tratamais de simpres 'escolas' ou 'movimentos' como os 'keynesianos', na economia, ou o grupo da 'teoria dos conjuntos' na matemática, ou da 'biologia molecular', ou ainda os 'impressionistas', 'cubistas', ou os 'expressionistas', no campo atístico, ou ainda adeptos de grupos como o Fluxus, ou Memphis ou o movimento da Trasvanguarda, em que alguns cientistas ou atistas, compartilhando de um mesmo paradigma, continuavam a produzir cada um por conta própria. Trata-se, ao contrário, de verdadeiras criações coletivas, como as telas pintadas a seis mãos por Andy Warhol, Basquiat e Francesco Clemente, nas quais seria inútil distinguir as contribuições pessoais, dado que a grandeza das obras consiste exatamente no conjunto. A mesma coisa vale para um concerto de *jazz*, para um roteiro de um filme, para a criação de um *software*, de um carro ou de um satélite." (DE MASI 2003, p.21).

De Masi explica que este quadro vem se alterando com o reconhecimento cada vez mais constante do trabalho dos diretores de filme e maestros na composição criativa, papel antes legado mais aos atores e relacionado ao virtuosismo dos intérpretes ou genialidade dos compositores. Sendo assim poderíamos considerar que, em diferentes graus, muitas pessoas contribuem criativamente para o nascimento do ineditismo e profundidade em uma produção artística.

Amabile corrobora com a ideia de que existem diferentes graus de trabalho criativo e criatividade entre as pessoas. Mas, para que se obtenha uma definição conceitual sobre a criatividade é necessário conhecer os motivos que levam alguém a considerar um produto como criativo. "Um produto ou uma resposta será julgada como criativa na medida em que a) for ao mesmo tempo inovadora e apropriada, útil, exata ou que a resposta seja valiosa à tarefa apresentada e, b) a tarefa for mais heurística do que algorítmica". (AMABILE 1996, Pag.35)

[24] Consideraremos *heteropoiese* o processo pelo qual a criatividade se dá primordialmente pela aquisição de conhecimentos e experiências do meio e condições sociais no qual o indivíduo está inserido, enquanto a *autopoiese* se refere ao processos individuais que levam à criatividade.

A definição ainda se vale, por um lado, dos conceitos de inovação e adequação relacionados à criatividade, mas por outro aponta para uma diferenciação que pode também caber aos processos. O termo *algoritmo* se refere ao conjunto de regras específicas que permitem a resolução de um problema. Ou seja, é um caminho proposto que direciona a tarefa e pelo seu conteúdo que é claro e definido. Já a resolução *heurística* aponta para um caminho nem sempre claro e determinado, e sendo assim, necessitará em algum momento de algoritmos para definir suas ações e garantir a solução. E, então aí reside a diferença: respostas heurísticas, diferentemente das algorítmicas, não necessitam de um objetivo claro a ser alcançado assim como não definem uma linha direta, orientada e simples para a resolução.

A Livre Improvisação se liga às ideias de resolução *algorítmica* no sentido em que a produção do som necessita do mínimo de regras específicas para a sua geração. O vagar *heurístico* faz relação com o "tatear" e o titubear musical, acontecimentos recorrentes em momentos improvisatórios. Como também, se liga à incerteza do produto final e da maneira como a música improvisada se encaminha abrindo seus espaços próprios sem planejamento.

Amabile explica que a fim de que uma tarefa seja considerada criativa é necessário o envolvimento destas duas atividades, tanto a algorítmica quanto a heurística, na resolução de um problema. Se um artista está envolvido com o trabalho de pintar

> "[...] quadros de diferentes tipos de crianças com grandes olhos tristes, usando um fundo escuro' não estará produzindo pinturas criativas, se cada uma das pinturas não for única e tecnicamente perfeita." (AMABILE 1996, Pag. 36).

Colocamo-nos diante de duas ideias que definem, para a autora, o conceito da criatividade: a originalidade e o virtuosismo técnico. Este conceito utiliza de valores que argumentam com a concepção de arte de uma maneira muito generalizada e concebida sob o ponto de vista daquele que não está envolvido com o processo de construção criativa. Isso se dá, pois, o julgamento daquilo considerado criativo é uma convenção articulada e difundida por um determinado grupo.

Entendemos que este conceito de criatividade propõe a prova de um trabalho criativo com base na execução de algo que atenda à demanda de originalidade verificável e da técnica impecável, o que é muito próxima de uma concepção de *arte-produto.* Não seria a partir da busca obstinada pelo reconhecimento de um sinal de originalidade, nem pela ingênua aproximação para a perfeição técnica em si, que o artista se guia para os mais avançados estados de expressão. Estes, justamente, são aspectos secundários e resultantes quando se trata de questões criativas para o artista. A originalidade verificável e o controle que leva à técnica perfeita são demandas mais ligadas aos ciclos de produção. Ao artista criativo interessa buscar formas expressivas de lidar com a materialidade.

Segundo Amabile, muitos autores seguem endossando a definição dada por Morris Stain, que segundo ele a criatividade "é um processo o qual resulta num trabalho inovador que é aceito como convincente ou útil ou satisfatório por um grupo do mesmo período de tempo." (In AMABILE 1996, Pag. 36-37). Estamos diante de uma definição que aponta para o critério baseado em soluções inovadoras para um determinado grupo. Se o grupo, seja o da maioria ou o dos melhores, é que define o conceito de trabalho criativo não é possível estabelecer um critério científico, ou seja, baseado na razão, para o nosso estudo em questão. Antes, definições deste tipo parecem que mais se inclinam aos estudos de caso um tanto comuns nas áreas práticas das tecnologias aplicadas ou da publicidade, por exemplo.

O trabalho específico e exato é justamente o que diminui a criatividade artística, pois aponta para o pragmatismo. Contudo, em nosso tempo, engendrar novidades é apenas mais um ofício corriqueiro no campo, por exemplo, da tecnologia da informação ou da publicidade, que com sua proeminência de mercado tem contaminado com seus valores e influído no julgamento sobre aquilo que se considera um pensamento criativo. Esta criatividade não deixa de atender e alimentar prontamente a neofilia comum de nosso tempo.

Conceitos de criatividade são comumente baseados em mensuração e avaliação. O papel da medição na ciência é indiscutível como ferramenta na construção de teorias. Mas para que algo possa ser medido, ele precisa antes ser quantificado e posteriormente codificado. Pode nos parecer estranha a ideia de medir quantidades de criatividade, mas, mesmo assim muitos estudos têm se dedicado a isto.

Uma das tentativas de quantificar a criatividade foi o empenho de estabelecer ligações desta com a inteligência, sendo que um sistema de medição de inteligência já havia se estabelecido anteriormente: a medição do *Quoeficiente de Inteligência* ou teste de QI. Posteriormente constatou-se que o alto nível obtido no teste de Q.I. mais se liga à teoria de grupos criativos do que aos gênios individuais.

> "Gibson e Light (1967) estudaram 131 cientistas que trabalhavam em universidades, todos os quais haviam feito contribuições originais, embora dificilmente se pudesse enquadrá-los na categoria de gênios; o Q.I. médio era de 126. Roe (1952) encontrou elevados graus de capacidade nos cientistas que estudou, embora os padrões de capacidade diferissem quanto a capacidade verbal, espacial e numérica [...] Está claro que a inteligência não é condição suficiente para a criatividade elevada." (BODEN 1999, pág. 204).

A inteligência é parte fundamental da criatividade, mas não é única nem suficiente. As componentes que envolvem a inteligência, sendo múltiplas, tornam o trabalho científico sobre ela mais complexo. Neste trabalho de decompor os elementos que formam as criatividades e inteligências, observamos que eles estão longe de serem universais, sendo que parecem estar mais ligados a cada biografia pessoal.

Para buscar compreender como se forma o ateliê de improvisação é preciso antes contrapor seus ideais com os conceitos sobre o pensamento criativo. Diversos teóricos têm buscado compreender cientificamente como se dá a criatividade tanto controlada quanto espontânea em diversas situações, sob condições laboratoriais ou não, e em distintos grupos de humanos com suas necessidades inerentes no campo criativo, no intuito de melhor examinar o funcionamento da criatividade.

Grande parte dos conceitos que envolvem criatividade, são concebidos com base na mensuração e avaliação de ideias criativas e produtos considerados criativos por um grupo. A necessidade de mensurar a criatividade ajuda a compreender quais procedimentos e comportamentos são considerados mais criativos pelos seus resultados. Mensurar a criatividade, dentro dos nossos estudos, não implicaria em alguma resposta muito reveladora, pois não é possível existir uma Livre Improvisação em sua forma plena sem o uso

de algum artifício criativo que seja, e a invenção denota muito trabalho prático. O nosso empenho, portanto, é o de criar modelos relacionados ao fazer da Livre Improvisação para que estes sirvam não apenas para mensurar, mas identificar estes atos criativos e entender como eles operam.

Segundo Boden (1999, Pag. 82), o critério de algo criativo também envolve os valores de um grupo: “As combinações originais precisam ter algum tipo de valor, pois chamar uma ideia de criativa é dizer que ela não é apenas nova, mas interessante.” (BODEN 1999, Pag. 82). As criações inusitadas nem sempre são interessantes ou relevantes num contexto social, mas implicam em uma descoberta pessoal:

> “A novidade tem dois sentidos bem diferentes, que precisam ser distinguidos com muito cuidado. Uma é a novidade privada – aquela que eu descubro e que é nova para mim. A outra é a novidade pública – aquela que eu descubro e que é nova para todos. [...] Essa distinção entre novidade privada e novidade pública está estreitamente associada às duas principais concepções e definições de criatividade. A primeira delas é *criatividade é um traço*, uma variável de disposição característica de uma pessoa que a leva a produzir atos, objetos e fatos de novidade privada. A segunda delas é *criatividade conforme mostrada pela produtividade*, isto é, através da produção real de obras que são novas no sentido público.” (EYSENCK, Hans J.) *As Formas de Medir a Criatividade.* In: BODEN 1999, pag. 205-206).

Na forma que adotamos para conduzir as *performances* com a Livre Improvisação, ou seja, com um grupo de músicos e não *solo,* este fator de criatividade é determinante para entendermos como o estabelecimento do fluxo sonoro se forma pela condição criativa. Sons carregados de ideias são postos em troca simbólica pelos participantes, e as proposições mais interessantes se destacam pelo fato de serem aproveitadas musicalmente pelo trabalho criativo coletivo.

Podemos imaginar que, no fluxo da Livre Improvisação as descobertas que representam novidades *pessoais* (privadas) são de pouco interesse no gerir musical quando estas não constituem também alguma novidade para todos. A atividade criativa gerada neste campo (o ateliê) se organiza e se instrumenta para conservar dentre muitas proposições, aquelas que sejam recebidas pelo coletivo. O ateliê tem a propriedade de

poder comportar as ações criativas individuais (referentes a uma personalidade), assim como incluí-las, transformá-las e recria-las no espaço criativo coletivo.

Dessa forma, não podemos entender a improvisação com base no pensamento arquetípico que afirma a síntese entre a composição e a interpretação (*performance*). Estes três arquétipos de produção musical, improvisação, composição e interpretação, podem se relacionar no campo das ações ou dos conceitos. Assim, algumas atividades criativas exibem um parentesco no fazer, enquanto outras se aproximam ao campo das ideias.

Consideraremos como composição um conjunto de comandos altamente codificados que visam excitar um intérprete de modo que este produza resultados esperados por aquele que compõe, dentro de um campo de possibilidades. Neste caso, a criatividade tipo *social* reside no uso de ferramentas estabelecidas de forma inusitada, gerando uma resultante inovadora e interessante porque se contrapõe com o pensamento estabelecido, realocando seu elemento material e conferindo-lhe assim nova interpretação e função. Na Livre Improvisação a criatividade não reside no trabalho de planificação que permite a construção via intérprete da realidade inovadora, mas faz uso de uma categoria de conceitos musicais comuns, porém tratados de outra maneira. É exatamente neste tratamento diferenciado que observamos a operação da criatividade na improvisação.

Já com relação ao intérprete, o improvisador não é fiel à ideia do compositor ou às suas próprias em relação à interpretação. Definitivamente o improvisador não está interpretando porque ele não está envolvendo meios técnicos, conceituais e perceptivos para gerar uma análise na decodificação de símbolos complexos. O improvisador está sozinho ou em conjunto com outros improvisadores, ao mesmo tempo criando e produzindo suas próprias significações.

Está claro que, em termos gerais, vamos encontrar na música improvisada muito em comum com os elementos do trabalho destes outros arquétipos do fazer musical. Mas não se poderia dizer o mesmo em relação ao objeto resultante e seu espaço conceitual. Assim, tampouco uma improvisação é síntese do trabalho do compositor e o do intérprete. Ela perpassa por pontos em comum entre a atividade dos dois, mas possui os meios e resultados próprios. A improvisação comporta em seu fazer uma espécie de autossabotagem do planejamento composicional, causada pela não contenção, não prevenção, não

cerceamento, não domesticação do risco com no caso das improvisações idiomáticas. O desejo de invenção presente na composição é compartilhado no ato da improvisação, assim como a vontade de erigir forças, figuras e formas e expressões, pelo intérprete. Mas, ainda assim, a improvisação possui características distintas de operação criativa.

O que diferencia o trabalho criativo na improvisação é o tratamento aberto e altamente interinfluenciável que o *ambiente*[25] permite. As formas de reincidência, neste caso são muito mais permissivas que nos outros dois. As ações de propositor, examinador, analista e executor são todas desempenhadas pelo improvisador ao mesmo tempo e sem a intenção de prever um determinado resultado e por isso não mobilizam as mesmas estruturas de ação e pensamento. A improvisação reúne diversos níveis e tipos de criatividade. Na Livre Improvisação, dentro do modelo que experimentamos, determinadas práticas, que não se elevam a regras, são adotadas pelos integrantes, na intenção de conceber uma proposta de ação musical. Desde aí, formamos um campo.

Para estudarmos este campo contamos com o que a ciência nos permitiu observar sobre estes traços criativos. Após os anos 80 do século passado a criatividade passa a ser considerada como resultado de múltiplos fatores: conhecimento, inteligência (cognitivos), estilo, personalidade, motivação (conativos), emocionais, ambientais.

Dentro deste tipo de análise sobre a criatividade nos é permitido relacionar o improvisador com o arquétipo do inventor. O inventor se aproxima mais das criações consideradas mais heurísticas do que das algorítmicas. Além disso, o inventor assim como o improvisador, precisa de um longo curso de experimentos, geralmente sem sucesso, para conseguir reunir seus modelos próprios de atuação e entendimento para lidar com o material com o qual está envolvido no processo criativo. Podemos dizer que as improvisações se assemelham em seu processo criativo mais às invenções.

Da mesma forma como é possível verificar no processo na Livre Improvisação, o sistema criativo do inventor compreende algumas características criativas relacionadas ao acaso. A proposta da participação do acaso na música é mais lembrada pelas obras do compositor John Cage, nas quais o acaso determinava os sons e processos composicionais.

[25] Aqui ambiente está como sinônimo do conceito de "ateliê", conforme propomos. Com o termo "ambiente" queremos nos referir especialmente às seguintes características que tornam possível a Livre Improvisação: a autonomia do intérprete com relação à criação, ao material e a presença do risco na ação criativa.

No entanto, a participação do acaso no processo criativo da improvisação é distinta das propostas composicionais de Cage. Para a improvisação, e em especial para a Livre Improvisação, além do acaso, o risco também está presente em seu processo de construção criativa. Cabe neste momento fazer uma distinção entre os conceitos de acaso e risco no que se refere à improvisação.

3.1.3 Risco

A palavra *risco*, segundo o sociólogo inglês Anthony Giddens, "parece ter se introduzido no inglês através do espanhol ou do português, línguas em que era usada para designar a navegação rumo a águas não cartografadas." (GIDDENS 2005, pag.32). O seu uso estava primeiramente relacionado a um referencial de espaço, sendo uma ideia presente a partir do século XVI quando então se iniciam as navegações comerciais. O risco é uma medida da investida, até hoje e desde sua origem esteve relacionado com a possibilidade de haver um cálculo envolvido que o representasse.

No início da navegação comercial este conceito de risco representava uma ousadia em relação a mundos inexplorados e águas não conhecidas pela sociedade europeia medieval do ocidente, em plena expansão marítima comercial. Na modernidade, a palavra passou a ser usada em um sentido temporal, pois nas sociedades modernas o futuro é apresentado como um campo a ser conquistado. Ainda assim, o conceito de risco está intimamente relacionado com o avançar sobre um futuro incerto e se desprender do passado. As noções orientadoras como o destino, a magia, a sorte ou a vontade divina, comuns nas sociedades tradicionais, são a negação da ideia de que os acontecimentos sejam casuais. O risco, na sociedade moderna representa a nova magia, porque impõe sobre o desconhecido, a vontade do indivíduo em determinar seu próprio futuro, mas agora através de meios técnicos capazes de destituir o destino e os acontecimentos aleatórios.

O risco para a improvisação se liga à ideia de uma imprevisão desejável, porque a partir dela é que será possível iniciar a exploração sonora. Assim, o conceito de risco na improvisação representa a tomada de responsabilidade, por parte do músico, sobre o

acontecimento da música tanto na sua invenção e execução. Ao invés de confiar a música ao especialista, ao desígnio do acaso, à sorte ou aos Céus; a organização dos sons, dentro da exploração passo-a-passo do tempo, que se emoldura em música é um pacto feito entre o músico executante-inventor e as possibilidades de insucesso calculadas pelo risco. A forma como o improvisador mantém a qualidade aberta deste campo musical se dá quando, após calculado o risco, ele se dispõe a enfrentar o que não pode prever.

O conceito de risco sempre esteve ligado a algo que pode ser calculado, ou seja, ele apresenta o estabelecimento de um campo de possibilidades mais ou menos prováveis, e para aquilo que é imprevisto nos cálculos do risco, é possível apontar caminhos de alteração de regra, soluções ou desvios de planejamento. Se o risco gerencia as apostas seguras, a improvisação idiomática é uma apólice de seguro para o improvisador. Podemos imaginar, segundo este referencial, uma gradação em relação à quantidade de risco assumido na criação improvisada. A Livre Improvisação executada sem nenhuma proposta e nenhum direcionamento é talvez considerada a aposta de maior risco, menos segura e mais radical. Já por outro lado, supondo que o improvisador dentro do território da improvisação idiomática, apenas se limite a fazer algumas variações sobre a melodia respeitando fielmente à harmonia, como pode acontecer em uma improvisação idiomática, consideramos esta uma tomada de posição menos arriscada.

Mas este valor de medida é relativo. O risco está na razão de quanto um improvisador está disposto a ousar ou a avançar, expandir atravessando os limites conhecidos aventurando-se no espaço do caos e estabelecendo criativamente novas fronteiras sem, no entanto perde-se no nada. Dessa maneira, mesmo uma seção Livre Improvisação poderia ser considerada menos arriscada e criativa se os improvisadores envolvidos lidassem apenas com fórmulas de construção estabelecidas, com modelos de interação conhecidos e firmados pela prática, e isso bastasse pelo fato de que a totalidade do resultado sonoro final seria imprevisível, mas não a vontade criativa a priori. Cada risco tomado deve se relacionar à medida do território e do contexto em que se insere.

O vocabulário comumente relacionado à palavra *risco* se constitui de termos que tem em comum a ideia de significar uma pré-disposição, uma responsabilidade ou ainda uma iniciativa. Por exemplo: assumir, prever, enfrentar, calcular, conhecer, estimar, etc. O

risco é algo ao qual nos colocamos deliberadamente de forma consciente e ativa e por isso a preocupação em estima-lo. Não podemos dizer o mesmo do papel do acaso inserido na proposta musical da improvisação. O acaso, significando a surpresa e o inesperado, o descontrole e a não-determinação, que solicita do improvisador mais uma atitude reativa do que um cálculo preparatório e preventivo como na relação com o risco.

As ideias de acaso e indeterminação foram extensivamente trabalhadas pelo compositor norte-americano John Cage. Em suas propostas composicionais, os termos *acaso* e *indeterminação* possuem uma acepção muito particular e geralmente distinta daquela usada por improvisadores:

> "Para Cage os termos acaso e indeterminação deveriam ser distinguidos conceitualmente: o primeiro significaria que uma operação de acaso (jogo de dados, consulta ao I-Ching, etc.) foi realizada para fixar uma proposta musical em uma partitura; o segundo significaria que ao intérprete é legado um nível de liberdade para re-modelar o resultado sonoro e que mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele". (COSTA, V.F. 2009 p.21).

É estranho dizer que um improvisador deseja realizar uma nova forma em relação àquela prevista pelo compositor, já que, em nível mais superficial de análise, o intérprete é o próprio "compositor" da música improvisada. Em relação ao conceito de acaso, a inadequação quanto à improvisação se mantém: o improvisador é o protagonista da ação musical e não há motivos para deixar que a ação seja determinada por operações externas e artificiais. Valério aponta também, que Cage estaria preocupado não exatamente com o resultado sonoro, mas com a ação dos intérpretes.

> "Durante as execuções de suas peças de caráter indeterminado, porém, surgiam problemas, desta vez por conta da intencionalidade dos intérpretes que acabavam re-contextualizando o sonoro de acordo com suas referências. Cage buscava evitar esse efeito indesejável criando situações nas quais o intérprete não tinha outra saída a não ser afrouxar suas referências idiomáticas, seja devido à inutilidade delas dentro de um contexto sonoro saturado de informação, seja obedecendo regras de performance que o levassem a isso. [...]A irritação de Cage frente a interpretações equivocadas de obras suas são o testemunho concreto de

> que por trás de uma retórica pautada na liberdade do intérprete existem limites." (COSTA, V.F. 2009 p.40-41).

Podemos delinear um paralelo disso com a noção de partitura enquanto controle das ações do músico que o colocam em relação servil à obra ou a proposta criativa de um compositor. Existe uma constante *vigilância* ao intérprete e o acaso, neste contexto, pode vir a servir como comando, enquanto a indeterminação como controle. A expectativa por um determinado resultado, na Livre Improvisação pode ocorrer, mas não se dá de forma referencial, isso porque não existe um modelo prévio nem de resultado, nem de ação idealizada para que se estabeleça uma comparação. O improvisador geralmente é mais preocupado com o resultado sonoro em suas qualidades em relação às questões de interação do que com a idealização da figuração de uma proposta à priori.

Com relação à Livre improvisação e os nossos estudos, não parece coerente com nossas experiências, esperar que o improvisador esteja no momento de sua improvisação almejando ir ao encontro a uma forma quimérica ou prática adequada, dada por ideais externos à própria improvisação. Ao invés de no presente ele estar direcionando suas atenções para constituir o futuro idealizado, existe, sobretudo, a construção do presente, que é a própria afirmação pelo fazer.

Com relação à Livre Improvisação é importante ressaltar que existe uma ideia de desarticular processos e ações estagnadas, que são compartilhadas em propostas de música experimental. Em suas propostas, muito vinculadas aos ideais da filosofia oriental do Zen Budismo e do I Ching, Cage estabelece uma forma de desarticular a linguagem musical estabelecida. No entanto algumas vezes pode parecer que o resultado sonoro é apenas uma consequência, devido à importância dada ao processo:

> "A esse respeito vale ressaltar que é notória a despreocupação de Cage (e dos continuadores da tradição experimental americana tais como Earle Brown) com relação ao resultado sonoro de suas propostas. Nas instruções aos intérpretes, quando há referências ao som, estas são em geral, ambíguas, vagas e relacionadas à ideia abstrata de nota (altura e duração). O resultado sonoro das propostas é, na maior parte das vezes, irrelevante." (COSTA, R. L. M. 2009, p. 84-85).

Cage muitas vezes usa o artifício da inexatidão propositalmente para desestabilizar as memórias estabelecidas do intérprete e assim exigir dele uma postura forçosamente criativa pela urgência do novo. Este tipo de proposta se direciona mais a uma reflexão sobre o conceito de obra musical, estabelecido até então, e conjuntamente todo o aparato que este conceito envolvia, do que antes atender a alguma ideia para um determinado resultado sonoro. As propostas do acaso para a Livre Improvisação parecem mais como um treinamento, ou tratamento da escuta no intuito não de modificar a música, mas antes as consciências. Para isto, Cage manipula a ponta do conjunto considerada mais frágil no sistema criativo: o intérprete como mero reprodutor, para realizar sua critica aos conceitos canonizados da música. Neste caso, portanto, a criação não está na formulação do produto, mas na formulação da proposta. O objeto criativo se encontra na proposta elaborada pelo compositor Cage. Existe, portanto não apenas a preocupação com o produto, mas antes uma crítica à condição de obra que uma música assume.

> "Duas atitudes distintas, referentes ao emprego da indeterminação na música, depreendem-se, assim, da análise dos textos. O acaso, nas obras dos compositores de orientação serialista, Boulez e Pousser, afirma a obra enquanto objeto, ampliando, através dos "lances", as escolhas possíveis; no universo cageano, ao contrário, o emprego do acaso leva a negar o *status* da obra, priorizando o processo." (TERRA 2000, p. 47).

Esta crítica se dá sob a forma de uma espécie de aparência de liberdade em relação a um desprendimento propositado de ações e procedimentos condicionados. Cage quer propor que a memória e a história da música sejam reconstruídas para atingir um desprendimento da tradição que automatiza o pensamento e a ação condicionadora do fazer repetitivo. Assim, naquilo que se relaciona à improvisação, e como em propostas de outros compositores ou improvisadores, o objetivo é *descondicionar* a ação mecanizada para reavivar uma consciência a partir da escuta.

Para isso Cage se utiliza do termo "indeterminação" para representar a presença do acaso em suas propostas.

> "Cage não usa o termo acaso em sua conferência. Prefere falar em *indeterminação.* Se considerarmos que a noção de acaso é estranha ao universo clássico, fundado sobre os princípios da casualidade e do determinismo, e que, portanto, seria inadequado recorrer a esta noção para nos referirmos à música do passado (segundo Boulez, a introdução do acaso na música ocidental ocorre pela primeira vez no século XX), então compreendemos que o emprego da palavra indeterminação permite a John Cage ampliar a espera de sua análise para além da época contemporânea. Permite-lhe por exemplo, identificar a presença de elementos indeterminados na música do período barroco e estender este emprego até a música de nosso século." (TERRA 2000, p. 31).

Com este termo, Cage consegue justificar o seu projeto sem se desprender das práticas musicais. Identificando a presença da indeterminação como uma ocorrência mais ou menos presente na história, ele a reclama para apresentar também suas propostas dentro do campo do musical. Mas não se trata de uma desordem ou uma ausência de regras. O produto destes extremos, a ausência e o controle total, (pelo menos como projeto) direcionam o resultado para um estado mais basal de ações ou primário, o que corresponde a um estado menos consciente, o que por sua vez coloca a ação distante da possibilidade criativa.

> "O estado de desordem banal, caracterizado pela ausência total de ordem, produz um 'nivelamento homogeneizador', que empobrece e até mesmo anula o processo criador. Paradoxalmente, a tentativa de construir uma ordem rica, através do controle total dos parâmetros sonoros, produziu o mesmo efeito de 'nivelamento homogeneizador' no âmbito global da obra. Buscaram construir uma organização aberta, através da pesquisa de formas móveis ou variáveis e dos exercícios de invenção coletiva. (TERRA 2000, p. 45-46).

Esta proposta de acaso como vimos, guarda suas diferenças com a Livre Improvisação. O conceito de risco para a improvisação, apesar de suas proximidades, não deve ser confundido com as propostas composicionais que fazem uso do acaso e da indeterminação. Da mesma maneira não podemos pensar em risco como manifestação da espontaneidade, porque o termo espontâneo na improvisação é controverso. Um improvisador, ao realizar uma Livre Improvisação, está em um estado profundamente atento

e de prontidão. Este estado de emergência e atenção é resultado de uma necessidade deste improvisador em estabelecer relações com os sons à sua volta, realizando assim sua ação criativa. Esta forma de proceder do improvisador não se relaciona exatamente com uma realização de música espontânea.

Observamos na improvisação um jogo contínuo entre ousadia e cautela colocado pelo risco: uma invenção que pode ser criativamente segura, no sentido de ser factível. Improvisar é um ato arriscado quando pensamos o risco segundo a concepção de cálculo de possibilidades mais ou menos bem sucedidas. Mas também o surgimento de ideias criativas é geralmente atribuído à vontade de *sabotar-se:* somos criativos porque podemos lidar com o risco, porque nos é permitido. Em seu estudo sobre a criatividade, Csikszentmihalyi citando a escritora infantil Madeleine L'Engle nos diz:

> "Seres humanos são as únicas criaturas as quais têm a permissão de falhar. Se uma formiga falhar, ela morre. Mas, nos é permitido aprender a partir de nossos erros e de nossas falhas. E é isso que eu aprendi, caindo de cara e me colocando para cima e começando tudo de novo. Se eu não fosse livre para falhar [...] eu nunca começaria uma coisa nova." (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, pag.258).

Esta permissão para as falhas que nos distancia do mundo natural, abre espaço à disposição do pensamento que, por sua vez, nos põe a elucubrar os possíveis e tanger suas bordas. O risco se apresente como uma exploração, o seja, uma investida para tanger os possíveis, pois dá seus passos em ciclos de ousadia e cautela. Em nossas experiências com a Livre Improvisação, o acontecimento do som tem um papel preponderante na criação porque a escuta está atenta para identificar germes de ideias musicais.

Estes germes de ideias que a escuta quer recolher do som têm para o músico improvisador uma importância fundamental. Se concordássemos em afirmar que o som musical possui um conteúdo, este não poderia se referir a algum tipo de representação em sua tendência comunicativa ou referencial, no caso da Livre Improvisação. Quando o som e sua organização são usados para indicar uma função ou uma referência, do ponto de vista do improvisador isso não poderia ser considerado como um processo de criação musical porque não é a construção de algo novo, mas um relato que remeta a uma outra ideia.

Comunicar uma ideia pronta, como um *cliché* é negar a possibilidade de construção e invenção. Para o improvisador estes germes de ideias se transformam em criações musicais porque, antes de tudo temos a capacidade de entender os sons em conjuntos significantes.

> "A música é baseada na capacidade humana de ouvir sequências de sons despidos[26] em várias formas: ouvir um ritmo em uma série de sons, ouvir dois ritmos simultâneos em uma série de sons, ouvir uma série de sons como uma melodia; ouvir uma melodia como uma variação de outra; ouvir conjunto de sons como acordes, e assim por diante." (BUDD 2001, p. ix, tradução nossa).

A atividade em improvisação é voltada para a criação e não apenas para um relatar, ou ainda, o relatar muito bem e de forma clara e expressiva. Não existe risco se o caminho já foi traçado, analisado e, além disso, se existem todas as formas e ferramentas de como caminhar bem. Isto está exatamente em direção oposta a da criação: contar a história do caminho percorrido. Arriscar-se significa, no conceito da Livre Improvisação, lidar com tudo que não pode ser previsto em função da criação, mas se posicionando no limite instável entre aquilo que é conhecido e sobre aquilo que é necessário avançar.

O risco nesse caso não se refere ao inesperado mais ao "cálculo" sobre o quanto este inesperado participa da criação. É uma postura ativa sempre em direção à criação a partir da compreensão de cada caso e das propriedades da matéria sonora. O processamento criativo será muito próximo nos dois casos (intencional e não-intencional), sendo a que diferença principal reside no fato de que o improvisador considera que o som não-intencional, quando não executado conscientemente por ele próprio, não revela o sujeito que está realizando uma vontade ou uma intenção.

Portanto, independente da origem do som, o trabalho criativo é que toma a frente. O risco é justamente o não deixar-se levar pelos acasos aceitando assim os desígnios dos céus. No estado de risco existe a ocorrência de uma negociação a partir de habilidades, conhecimentos e técnicas do improvisador. Todas estas ferramentas para a negociação estão em função de não apenas evitar ou contornar o inesperado advindo do risco, mas

[26] Neste caso, *despido* (bare) tem a conotação de algo que está sem os seus adornos ou ornamentos, sem disfarces, desmascarado, apresentando-se em sua realidade.

antes, se aproveitar justamente deles para transformá-los em impulso para seguir adiante. Neste panorama, o aparecimento de sonoridades inesperadas em uma improvisação se tona uma fonte de possibilidades criativas, mas não necessariamente determinante do processo criativo.

Como já expusemos anteriormente, o músico improvisador vai reunir ações, modos de operação, ideias musicais, sonoridades e técnicas para que no momento da improvisação possa haver uma construção criativa. Este processo, ou seja, a formação de seu registro de armazenamento e experimentação que ocorrem continuamente em seu ateliê (seja ele realmente físico ou o ateliê-ensaio conforme discorremos anteriormente), é o que possibilita o mecanismo da improvisação como uma criação do momento. A improvisação pode ser anterior ou concomitante à gênese criativa a partir do sonoro, mas este sonoro não é uma percepção apenas, é também uma interpretação a partir da escuta.

A escuta aponta para uma postura criativa, independente da intencionalidade do som. Este som será posto em movimento apenas porque existe uma vontade na escuta, o desejo e por fim as habilidades de manipulação sonora. Budd (2001 p. x) nos diz que "A experiência da música é fundamentalmente puramente auditiva: consiste em modos interligados de ouvir meros sons[27]". A postura, ou intenção a partir da escuta sugere ser mais determinante do que a fonte deste som no estabelecimento dos riscos para a criação.

Portanto, vimos que o uso do acaso ou indeterminação para a Livre Improvisação guarda as suas distinções em relação às propostas composicionais nas quais estes termos ficaram historicamente mais conhecidos. O som pode fornecer certos estímulos que ativam o mecanismo de criação, mas estes estão antes do som. O som não é suficiente por si só para engendrar uma cadeia de ações criativas. O pensador criativo e assim como o livre improvisador estão a todo o momento alertas para a ocorrência do inesperado, porque sabem que este é também pode ser um estopim para novos fluxos. Isso não indica que o inesperado, o indeterminado, ou o acaso sejam condições *sine qua non* para a criação. Mas, assim como vimos anteriormente, o não esperado, o desvio e a incoerência tem seu papel de contribuir nas formulações criativas:

[27] The experience of music is *au fond* purely auditory: it consists in interconnected modes of hearing mere sounds." (Tradução nossa).

> "A personalidade criativa tem interesse pela mudança, pela originalidade, podendo-se favorecer a aceleração do pensamento criativo [...] através de métodos como: reconhecimento das ideias dominantes ou polarizadoras, pesquisa de maneiras diversas de se examinar as coisas, relaxamento do rígido controle exercido pelo pensamento unidimensional e vertical, utilização e aproveitamento do acaso e da sorte, e desconcentração do ponto de vista óbvios para os não-óbvios" (NOVAES, 1971, p. 90).

Por isso o acaso é sempre um elemento muito bem vindo na Livre Improvisação. Pois ela se configura como um território em que o acaso e o inesperado são englobados nas ações criativas, diferentemente das induções causadas pelas propostas composicionais. Podemos pensar que o território da Livre Improvisação é fértil ao acaso e ao inesperado porque dele se alimenta para a construção criativa a partir de configurações sonoras impensadas, mas possíveis. Assim, ao invés de rechaçar o impensado como algo impossível de participar da criação, a improvisação se utiliza do risco para articular uma negociação com o futuro que possibilite a continuidade da ação criativa.

3.1.4 Invenção

De maneira similar, encontramos este cultivo do acaso no trabalho dos inventores. Sabemos que a construção criativa que resulta em uma invenção depende de um longo percurso acumulativo de experiência similar àquele que descrevemos a respeito dos processos de criação em que o artista, ou o inventor neste caso, reúne uma coleção de insucessos até compreender as leis da matéria com a qual está lidando. Neste longo percurso, o inesperado tem um papel fundamental porque proporciona um desvio nos procedimentos estagnados. Estes procedimentos, que vão se tornando mais algorítmicos, não permitem a aparição de caminhos heurísticos para que surjam soluções que possam gerar novas respostas, colocando o invento no campo do não previsível, e, portanto do imaginário. O papel do imprevisto ou do acaso é o de acometer os procedimentos conhecidos e assim desviar o caminho de trabalho. Weber e Boden descrevem como o acaso se apresenta em diferentes gradações e o seu papel na construção de uma nova invenção:

> "Robert Weber e eu achamos esclarecedor articular um espectro de estilos de busca em torno do papel do acaso, como segue (Perkins e Weber, 1992):
>
> 1. *Acaso absoluto.* Uma invenção não especialmente procurada é descoberta por um pesquisador ativo e de modo amplo a casual.
>
> 2. *Acaso cultivado.* O pesquisador deliberadamente se abre a uma variedade de insumos semi-aleatórios, colhendo as ligações ocasionais e aproveitáveis.
>
> 3. *Acaso sistematizado.* O pesquisador pesquisa sistematicamente um número bastante grande de opções que fazem parte de um conjunto definido, perseguindo aquelas que apresentam as características do seu objetivo.
>
> 4. *Aposta promissora.* O pesquisador concebe e desenvolve um ou vários protótipos, dependendo de conhecimento e habilidade, com expectativas razoáveis de que um sirva ou outro sirva.
>
> 5. *Aposta segura.* O pesquisador concebe e desenvolve um protótipo a partir de princípios e experiência que provavelmente funcionará.
>
> 6. *Aposta certa.* O pesquisador deduz com métodos formais algo que quase com certeza dará conta do recado.
>
> Todos estes estilos de busca puderam ser encontrados em uma ou outra parte do *corpus.* Mas a tendência puxava para o meio, categorias (3), (4) e (5). O acaso absoluto apareceu raramente. Embora alguns pesquisadores empregassem o acaso cultivado, que às vezes prestava uma contribuição, dificilmente ele constituía o esteio principal. No outro extremo do espectro, a aposta certa no raciocínio através de métodos formais somente operava para resolver determinados problemas técnicos de tempos em tempos." (BODEN, 1999 p. 137).

Observamos que risco e acaso (como inesperado) se interligam não apenas como elementos distintos entre si, mas complementares em gradações variantes, assim como pudemos verificar nas experiências ocorridas no ateliê de Livre Improvisação. Não seria possível criar de maneira rica ou inovadora se o improvisador não se colocasse neste *estado de invenção.* Isto significa que ele está preparado para correr certos riscos, o que aponta para a necessidade do uso máximo de sua *biografia instrumental*[28]; e que possui um objetivo. A ativação desta biografia é necessária na ação criativa, porque é a partir dela que é possível manipular o sonoro em função da criação. A invenção conta com um objetivo, uma meta. Isso não significa que por causa disso a meta indique o caminho seguro para a inovação, justamente a inovação, a novidade na criação, é a descoberta pelas formas de observar que o objeto exige em função do objetivo que se espera.

[28]Termo usado como metáfora de toda experiência técnica no instrumento musical adquirido pelo improvisador.

Não é o inesperado que rege a criação, mas uma seleção a partir dele, daquilo que possivelmente contribua para o objetivo do inventor. Este objetivo é justamente aquilo que inventor busca criar, mas ele não pode saber, nem especular a forma que tomará quando terminado. De maneira similar, o improvisador-inventor está atento à revelação de *brechas* no sistema estabelecido. Entende-se este sistema como os paradigmas do pensar, perceber e agir ao qual estamos submetidos e também nos submetemos. Se um improvisador acredita que a Livre Improvisação tem a capacidade de possibilitar uma experiência musical livre de todas as imperfeições e restrições dos sistemas de organização musical (improvisação idiomática, herança técnica, pensamento composicional etc.), é justamente esta crença que estará embasando sua ação criativa. No entanto se o improvisador está atento em identificar à quais formas de pensamento, estes paradigmas, ele se submete, ou seja, está consciente e possui discernimento, é possível realizar a criação pelos limites destes paradigmas. Podemos ser levados a pensar, assim, que a batalha contra os modelos seja inócua, já que é através dos paradigmas que nos movemos, que a ação musical pode se dar. Ela não seria se pensarmos que, havendo sempre modelos, a batalha contra eles também faz com que seus limites sejam explorados. Assim, qualquer modelo apresentaria seus limites, é necessário estar atento àquilo que indica estes limites, para que se possa ir em direção a eles. São justamente estes limites, estas *brechas*, que trazem para a criação aquilo que ela pode apresentar de inovação.

Na descrição de categorias de ação na invenção que apresentamos anteriormente, geralmente as categorias centrais estão mais relacionadas ao momento que acontece a improvisação, enquanto as categorias mais extremas se aproximam mais do trabalho de obtenção de registro de armazenamento e na experimentação. De forma similar à improvisação ocorre o mesmo com os inventores de uma maneira geral. Segundo Boden (1999, p.137), os inventores costumam dedicar mais esforços nas categorias centrais, enquanto nas demais é necessário estar atento para manifestações significativas do objeto com o qual se trabalha.

Na lista citada logo mais acima, existem três gradações para cada uma das duas modalidades de *Acaso* e *Aposta*. Obviamente a modalidade *Aposta* guarda sua relação com o risco. As modalidades de *Aposta*, a saber: *promissora, segura e certa*, elas nos apresentam uma gradação sobre o quanto aquele inventor deseja intervir no acaso, ou ainda, se deseja

calcular o seu risco. Para uma *Aposta promissora* existe menos assertividade e mais experimentação e exploração. No caso do uso de uma *Aposta certa* a construção utiliza recursos técnicos para obter certo resultado. Assim esta última categoria guarda similaridades com a improvisação idiomática que com suas regras implícitas e explicitas, histórica e geograficamente situadas, conduzem uma criação mais assegurada no sentido criativo.

O *Acaso sistematizado* se assemelha ao ato da Livre Improvisação coletiva pelo fato de que nela os improvisadores estão atentos e preparados para utilizar materiais sonoros postos em fluxo. Um grande número de possibilidades sonoras emerge no início da improvisação, mas a continuidade do fluxo gerado também depende de uma seleção, já que não é possível escutar tudo, e isso nem é necessário para a ação criativa se dar. A seleção é justamente o trabalho importante no processo criativo, assim como o é em outras formas de criação. As escolhas, as regras, a intuição, o julgamento; enfim é a seleção de determinados procedimentos que definem melhor o trabalho criativo do que a confecção de um extenso catálogo de possibilidades. A teia interativa que se forma na Livre Improvisação é um ambiente cheio de escolhas e seleções contínuas.

Poucas vezes vemos um *Acaso absoluto* participando da trama interativa em uma sessão de Livre Improvisação. O *Acaso absoluto* não participa tanto do processo criativo da Livre Improvisação, conforme observamos em nossos experimentos, porque geralmente é tido como elemento de estímulo, mas não de processo construtivo. Podemos chamar de Acaso absoluto a seguinte situação em uma sessão de Livre Improvisação: se alguém na plateia gerasse um som não intencional como uma tosse ou o arrastar de uma cadeira, dificilmente verificamos em nossas experiências o aproveitamento desta sonoridade na construção criativa. Não é raro que isso aconteça, e alguns improvisadores podem se utilizam desse acaso, no entanto não estamos considerando este fato como parte do processo interno, mas como um evento externo.

Já o *Acaso cultivado* é mais comum à exploração de novas sonoridades que posteriormente possam ser utilizadas na construção criativa. Também a criação deliberada de novas formas de tocar um instrumento buscando ativamente por técnicas antes impensadas e que não seriam possíveis sem este estímulo.

Na sessão de Livre Improvisação o improvisador está preparado e aguardando o acaso assim como regulando suas investidas pelo cálculo do risco. Esta relação ainda é mais imbricada, pois o favorecimento do ambiente de risco que traz a Livre Improvisação é uma armadilha para o acaso que o músico quer capturar como material criativo. O risco funciona como uma *isca* de acasos. Este acaso previsto é justamente resultado do trabalho de pôr-se em risco. Da mesma forma o trabalho com o material não intencional é a exploração em um campo de risco, pois o improvisador inventa ou adapta seus procedimentos criativos para cada material. Assim de certa forma o acaso e o risco participam ativamente em suas diversas gradações nas diferentes etapas de criação em uma improvisação.

Estar envolvido com as categorias centrais do modelo de ações para a invenção, a saber, *o acaso sistematizado* e a *aposta promissora*, é sugerir que o improvisador enquanto inventor está, ao mesmo tempo, desejando o inesperado, mas consciente e firme em seu objetivo de criar música. Mas isso não significa uma dependência do acaso, do imprevisível no processo criativo, mas antes um tipo de uso dos acasos. O procedimento inventivo do *acaso sistematizado* prevê para a Livre Improvisação o uso de uma grande gama de conceitos musicais, dispondo assim diversas maneiras de abordagem do sonoro. O improvisador, por sua vez, irá selecionar para a manipulação e criação, aquelas sonoridades que tiverem mais relação com a sua necessidade criativa.

Nesta abordagem, o improvisador deve estar aberto à maior quantidade de sonoridades e dispor a maior quantidade de formas de manipulação sonora ao invés de partir de um sistema pré-definido. Dessa maneira o material escutado, criado e selecionado para a interação com os outros improvisadores deve ser abordado da forma mais despida de conceitos pré-definidos, estabelecendo assim uma relação de alta percepção das formas sonoras. Esta abordagem “aberta” do *acaso sistematizado* tem um efeito interessante sobre os clichés musicais e idiomas na improvisação: é impossível se ater a um idioma ou clichés nesse caso, já que isso representaria um cerceamento radical ao aparecimento de formas sonoras inesperadas.

No segundo caso, a aposta promissora nos sugere que o improvisador recrie condições, simule, experimente protótipos, num trabalho de testagem e verificação. No caso da improvisação coletiva esta abordagem é curiosa porque algumas ideias musicais

impregnam e se aderem o fluxo enquanto outras não. Mais uma vez é a ação do improvisador como protagonista criativo que lança protótipos enquanto o coletivo julga se eles funcionam musicalmente ou não. Experimentar uma ideia de desenvolvimento de maneira coletiva é ter alguma expectativa que sendo ela lançada no fluxo ela possa causar alguma reação nos outros improvisadores. Nestas tentativas de modos de abordagem do material sonoro, os improvisadores têm respostas imediatas sobre o próprio desenvolvimento. Isto porque o fluxo sonoro é constituído a partir do jogo da ação e escuta, sem muito tempo para ponderações. Apostar e esperar é também estar atento até onde a matéria sonora, no caso da Livre Improvisação, é capaz de responder.

A invenção para a Livre Improvisação representa não apenas a coleta de materiais e a testagem, mas sua seleção em relação direta ao seu objetivo primeiro que é a ação criativa musical. Existe uma diferença entre explorar ou mesmo dispor um catálogo de possibilidades sonoras apenas por ele mesmo, e almejar alguma construção a partir de uma seleção. Na invenção, o improvisador assim como o inventor estará atento para selecionar elementos pertinentes e que ele acredita que sejam úteis na criação do novo, e não apenas uma simples coleta e catalogação de sonoridades e procedimentos. Há antes, portanto, um objetivo que gera a confluência das ações. Para o processo de criação na improvisação a atividade voltada para a confecção de um catálogo de possibilidades sonoras é uma atividade que precede a invenção em si.

A experimentação, como procedimento da invenção, pode, no caso da Livre Improvisação, gerar estruturas novas e impensadas pelo arranjo a partir do *acaso cultivado.* Pensando uma Livre Improvisação feita sem nenhuma proposta prévia, da forma como concebemos para nossos estudos, em uma relação com a invenção a partir do acaso, ela poderia se aproximar, com as devidas ressalvas do jogo surrealista conhecido como *Cadavre Exquis:*

> “Inicialmente, praticado na forma verbal, "le cadavre exquis boira le vin nouveau", transformou-se no clássico exemplo do jogo e o batizou. O procedimento para se jogar era muito simples, segundo Tristan Tzara (1948), a receita para o cadavre exquis escrito era: pegar uma folha de papel dobrada o número de vezes correspondente ao número de participantes, na qual cada um escreveria o que passava por sua cabeça

> sem ver o que tinham feito anteriormente seus companheiros." (PIANOWSKI, 2007).

O objetivo deste jogo era o de atingir, via a criação deliberada do absurdo, estados do imaginário que prescindissem a construção óbvia, esperada, presumível, racional. Com isso esperava-se também aumentar o repertório de ideias novas. O resultado muitas vezes é uma surpresa violenta. Mas, existe o inesperado, o grotesco, o fantástico, porque guarda o mínimo de coesão.

O jogo opera porque existe um embate entre o reconhecer e o adaptar no pensamento. No momento em que elementos inapropriados se posicionam em uma estrutura reconhecível surgem novas significações. Isso proporciona a existência de um caminho para a construção do sentido. A formação de figuras imaginárias foi obtida por um processo inventivo em que o inventor se valendo de uma estrutura elementos semi-aleatórios (existe um controle) que num processo de autossabotagem atinge o limite desta estrutura. Não é quebrar a estrutura, ou as regras, mas usá-las inventivamente para obter novas expressividades.

Portanto, para haver a percepção da formação de uma imagem absurda existia um procedimento que garantia a coerência comunicativa, mas não a coerência do conteúdo regido pela razão:

> "Cabe salientar que havia uma seqüência rígida a ser respeitada: substantivo-adjetivo/advérbio-verbo-substantivo, com o objetivo de obter o mínimo de coerência no resultado que ao final seria lido para todos, pois os resultados totalmente absurdos e incoerentes acabavam, de acordo com Collinet (1948), parando no lixo." (PIANOWSKI, 2007).

Existe uma forte relação deste procedimento surrealista com a invenção através do *acaso cultivado*[29]. O primeiro é que havia um limite para o resultado absurdo, nem todos eram selecionados, os que eram totalmente incoerentes não eram aproveitáveis. Isso nos

[29] A título de relembrar a definição anteriormente apresentada: "O pesquisador deliberadamente se abre a uma variedade de insumos semi-aleatórios, colhendo as ligações ocasionais e aproveitáveis." (BODEN, 1999 p. 137).

indica que a ideia não é de destruir regras, mas de expandir os limites das estruturas em função da invenção. O procedimento também não é totalmente aleatório, existe uma espécie de regra de conduta. Destes experimentos, o inventor surrealista estava aberto aos resultados que fossem mais interessantes para o seu objetivo.

Da mesma forma, observamos que um grupo de Livre Improvisação precisa, de tempos em tempos, lançar-se a construções absurdas para atingir o inesperado como fonte criativa. Muitas vezes, principalmente no início do grupo, não é possível obter certa coerência musical. Apesar de cada percepção do fenômeno da improvisação ser individual e parcial, foi comum os participantes relatarem com certa frustração que determinada improvisação "não funcionou". Este "não funcionar" pode estar ligado aos procedimentos estagnados, e para desfazê-los se faz necessário certas estratégias. As propostas na Livre Improvisação em que existe restrição de material e ações podem ser consideradas assim com o jogo Cadavre Exquis um procedimento inventivo.

De forma similar, as improvisações com base em propostas não buscam o absurdo por si só, mas para o novo, para atingir outros limites do material. Existe a preocupação com estabelecer um estado musical que denota alguma forma de coerência e não totalmente aleatório, o que é obtido através da interação através de uma modalidade específica de escuta. Mas, diferentemente do jogo do Cadavre Exquis, todos sabem o que está sendo tocado, e as conexões são não lineares, mas contínuas e em todas as direções. Isso sugere outra temporalidade para a Livre Improvisação, o que poderia nos permitir substituir *cadáver* por *espírito.* De qualquer forma, o procedimento inventivo de cunho prático e experimental, com suas regulações e operações se apresenta na constituição de uma Livre Improvisação.

Uma modalidade mais próxima do jogo *Cadavre Exquis* parece ser mais adequada para a música eletroacústica, sendo que cada membro de um grupo daria sua contribuição a partir dos últimos segundo de música do anterior, mas sem ter conhecimento do trecho anterior. Poderia se restringir alguma espécie de forma ou seleção de elementos como frequências ou timbres, assim como acontece no *Cadavre Exquis* realizado da forma visual

com o desenho[30]. Posteriormente, com todos os trechos colados, todos os membros iriam escutar a música completa e observar o surgimento de novas ligações impensadas[31].

A dinâmica particular da Livre Improvisação não permite tal procedimento, no entanto as operações para a criação buscam consistência *a partir* do inesperado cultivado, e não ele por si só. Sendo assim estão descartados os resultados completamente aleatórios não por simplesmente não serem "comunicativos", afinal comunicam sua aleatoriedade; mas por romperem o fio que une a novidade ao objetivo. O inventor está sempre em posição atenta e ativa em favor de seu objetivo. Portanto a Livre Improvisação no seu sentido experimental também não deveria ser uma reunião de ações completamente aleatórias, mas estabelecer uma relação de elasticidade com as estruturas.

***

Seria comum colocar em questão mais um elemento nos estudos sobre a improvisação quando levantamos os assuntos relacionados ao risco e ao acaso: a espontaneidade. Podemos dizer que a espontaneidade é uma ação ou acontecimento que parte da livre vontade, que seja voluntário, ou seja, que se dá sem intervenção. Após nosso estudo sobre o processo criativo envolvido na Livre Improvisação, o termo espontaneidade acaba por se tornar um pouco artificial dentro deste contexto. Ao tentar uma aproximação com o termo, podemos dizer que a livre vontade contida na ideia de espontaneidade, mais se assemelha ao desejo do improvisador de realizar sons em conjunto com os outros. A ideia de ação voluntária promovida pela espontaneidade gera um afastamento dos processos criativos explicando a ação criativa por aquilo que inacessível à compreensão. O mítico toma conta da ideia de espontaneidade, afastando-a da realidade processual da criação e resumindo o entendimento ao mundo particular e inacessível do gênio criativo.

Muitas vezes o termo espontaneidade é usado com uma ideia de valor dentro dos círculos de improvisadores, mas querendo significar originalidade. Esta marca de status que visa legitimar-se via o mito da pureza não tem representatividade em nosso

[30] Nesta modalidade, existe a restrição de cores e continuidade a partir de alguns traços deixados pelo membro anterior para servir de conexão para o próximo a completar o desenho.

[31] Este simples modelo serve apenas para compreender algumas características distintas da Livre Improvisação, pois a música não poderia se processar de forma tão temporalmente linear como se imagina para este jogo, no entanto esta já é outra discussão.

aprofundamento sobre os processos criativos na Livre Improvisação, isso facilita entender porque o termo não participa e nem necessita do campo científico. A criatividade não é algo do universo das coisas espontâneas, mas uma ação humana, cultural e dependente da força que motiva criar.

Ser espontâneo não é suficiente na criação improvisada tendo em vista a quantidade de elementos determinados e fundamentadores envolvidos no processo criativo, como viemos descrevendo. Um improvisador apenas espontâneo não se dá conta de que sua espontaneidade não é necessariamente criadora, já que a criação parece mais relacionada ao trabalho prático intensivo da invenção, a vontade concentrada da criatividade, o cálculo expansivo do risco e ao imaginário com sua pré-disposição do pensamento que alarga o campo do comum. Neste contexto, a condição de espontaneidade de um improvisador não passa de uma interpretação superficial da manifestação do desejo criativo.

Este mito da espontaneidade como fonte da criação artística também aproxima e desfaz as considerações críticas acerca dos elementos que destacamos com relação ao processo criativo. É neste tipo de pensamento sobre a criação artística que os elementos relativos ao processo criativo, conforme apontamos: Imaginário, Criatividade, Risco e Invenção; são comumente aproximados como sinônimos, do que concebidos pelas suas especificidades em relação ao processo criativo. Dessa forma, está evidente a nossa intenção de esclarecer sobre o funcionamento da criação oferecendo outras perspectivas sobre seus elementos constituintes que refutem a ideia de espontaneidade.

Entendemos que o imaginário fornece quadros pré-lógicos em que a percepção se encontra ativamente confluindo com a imaginação na formação de uma sonoridade pensada. Esta, em sua condição imagética[32] uma sonoridade pode não encontrar par no mundo externo, e esta busca muitas vezes depende da criatividade. Uma vez constituída esta sonoridade e dentro do campo criativo, vimos que para ser considerada criativa, ela necessita ser reconhecida como uma novidade interessante para o círculo de pessoas a qual a criação está submetida para não se caracterizar apenas como uma novidade pessoal.

[32] Cabe aqui reiterar que o termo derivado da percepção visual (imaginário-imagem) é usado como conceito e não significa necessariamente que estamos nos referindo a formulações pictóricas da mente, às imagens apenas.

Sendo assim, apenas o despontar imaginativo não garante nem a criação nem a condição de criatividade pelo som.

A criatividade por si não aponta necessariamente para alguma novidade, e no processo criativo na Livre Improvisação a condição do novo, do risco e da invenção é importante para se evitar os procedimentos estagnados, os clichés e automatismos. A criatividade pode ser antes que uma inovação, apenas uma melhoria ou refinamento de um processo, e nestes termos é que no senso-comum pode considerar que tal improvisador como *criativo* e até mesmo *inovador*[33]. Costa nos alerta deste efeito nocivo à criatividade advindo da relação com a dimensão do público:

> "Há também - ou pode haver - a interação com o público. Por um lado pode ser um alimento, um incentivo para o solista mas, por outro pode ser uma armadilha na medida em que surge a tentação do uso de clichês e fórmulas para se conseguir a empatia. O público é uma linha de força importante que estabelece um ritmo com o plano de improvisação." (COSTA, R. L. M. 2003, p.122).

Algo que é socialmente aceito como criativo, como um arranjo novo para uma canção velha, pode ser considerado como um processo de criatividade mais algorítmico, ou seja, uma criatividade realizada com base em um caminho conhecido, em um procedimento estagnado, em uma fórmula, que gera produtos asseguradamente considerados pelo público como criativos ou inovadores.

Como vimos, a condição de aceitação da maioria da sociedade não é medida para classificar uma inovação ou novo processo criativo, já que algumas vezes estes novos processos não tem penetração no público geral. Para que haja um processo criativo transforme mais profundamente a materialidade e se apresente com características realmente inovadoras, é necessário que seus processos tenham uma qualidade mais heurística. Esta condição está relacionada, como vimos anteriormente, uma resolução não muito clara em que o processo não está dado e vai sendo construído sem regras dadas, mas configurando suas regras ao fazer. Neste ponto o risco é justamente o que o trabalho

[33] Em uma acepção mais comum do termo *inovação*, levando em consideração o contexto, neste caso o termo também se referiria ao processo da criatividade.

heurístico necessita: um acordo entre ousadia e cautela que possibilita o fluir constante em direção à novidade.

Só o risco também não gera nada por si só. O improvisador que se põe em risco sem utilizar a experiência advinda dele para uma formulação objetiva, também se entrega ao navegar, ou fluir para o nada. O improvisador precisa se colocar em um *estado inventivo* para que o risco não se apresente como uma atividade fútil de tocar e tocar quase beirando a desistência da consciência e o automatismo de uma contiguidade inerte. Este *estado inventivo* é aquele que o religa ao seu objetivo no processo criativo, pois a invenção é estar atento aos desvios das normas e assim ao conhecimento sobre as propriedades da matéria que possam ser aproveitadas no processo de criação.

Nenhum dos elementos referentes ao processo de criação que destacamos, funcionam de maneira desunida. Acreditamos que o processo de criação é que agencia os procedimentos (e claro não apenas estes que conferem nosso recorte teórico) na ação da Livre Improvisação. Assim, apesar de nosso recorte, muitas vezes o processo pode apresentar estes elementos como indistintos na configuração criativa. Mas é importante que o improvisador seja cônscio deles para evitar iludir-se na espontaneidade e perder-se no caos.

A improvisação, sendo uma atividade criativa, necessita encontrar campos desafiadores. Pessoas criativas são movidas a serem assim por diversas razões. Assim como existem determinadas atividades que podem suscitar o aparecimento de comportamentos criativos, já que a criatividade muitas vezes se liga à “resolução de um problema”. As respostas frente ao problema é o que podemos considerar como atos criativos na Livre Improvisação e não a formulação modos de conduzir o trabalho. Consideramos como soluções criativas aquelas que encontram a resolução pela observação do comportamento dos materiais, ou seja, uma visão que é do interior do problema e não aquela prevista por um sistema consagrado.

As pessoas criativas alargam estes campos, atingindo e conectando outros campos através de ligações inusitadas provocando a expansão do espaço conceitual. Compreendemos ao longo deste capítulo que os atos criativos são aqueles que proporcionam uma resposta não planejada, e também a improvisação lida e estabelece o

espaço do não planejamento, da estrutura aberta. A Livre Improvisação em seu processo criativo parte da informação para a definição, seu caminho vai da observação para a contemplação da natureza musical emergida. Enquanto o trabalho considerado não criativo, como o da reprodução, busca reafirmar a definição através das informações.

Neste percurso de consumir o caos a Livre Improvisação conta com o risco que alimenta o acaso e dele se beneficia. Os processos criativos em seu cerne são muito próximos, por isso encontramos mais igualdades entre processos de uma mesma categoria com a música do que diferenças. No âmbito criativo é comum a comparação entre composição e improvisação, mas ela só nos parece proveitosa quando feita para que se entenda melhor as características particulares de uma e de outra. A análise comparativa nos apresenta que quando aproximamos estes dois percursos poéticos distintos, existem muito mais elementos compartilhados em relação ao processo criativo. Se a composição apresenta um trabalho pronto, a improvisação também. A diferença se encontra no quanto de influencias se permite que a improvisação seja permeada no momento criativo. Afinal, sendo duas modalidades distintas de processo criativo, estas comparações podem se tornar irrelevantes por si.

Sobre a relação algorítmica e heurística na criação podemos dizer que a improvisação se dirige ao objetivo criativo, mas faz sua própria trilha e deixa geralmente algumas pegadas. Portanto, apesar de a improvisação ser um discorrer não planejado previamente, isso não significa que não existam estratégias de organização, ou então que não existam condicionamentos explícitos ou implícitos. Vários compositores e pensadores trataram de investigar como se dá esta organização, estudando o início e a manutenção do fluxo sonoro improvisado. Também criaram estratégias para atingir um fim estético na improvisação. Estes experimentos foram fundamentais historicamente porque hoje se constituem parte de nosso ateliê.

3.2. Estratégias Criativas: Estopim de Fluxos.

Em determinado momento na história começaram a surgir propostas composicionais que convidavam, ou às vezes intimavam, o intérprete a ter uma reação mais

crítica, cooperativa e criativa perante uma obra musical. Neste tipo de proposta, o compositor quer engajar o intérprete incitando-o a interagir, a criar e a ser participativo. Diferentes estratégias foram elaboradas pelos compositores, e hoje podemos reunir uma coleção de diferentes estratégias, algumas que atualmente até podem ser consideradas como “manuais”, receitas ou fórmulas, e outras que declaradamente o são. É difícil saber se aqueles pioneiros na Livre Improvisação esperavam que as liberdades pelas quais estivessem buscando fossem colocadas em forma de exercícios pragmáticos. O certo é que estas estratégias foram fundamentais para o estado de nossa pesquisa sobre a Livre Improvisação.

Entender algumas destas estratégias fundamentadoras é também entender porque o nosso pensamento musical se configurou como é em relação a Livre Improvisação. Estas estratégias podem ser reunidas em forma de um panorama destas práticas. Foi através destas estratégias que nos baseamos para criar uma abordagem para as nossas pesquisas práticas; e com base nelas que pudemos entender o funcionamento de processos específicos na improvisação. Devemos a elas nossa relação com a produção dos sons, o tipo de interatividade e com o estabelecimento de uma determinada escuta.

Para os nossos estudos, estabeleceremos uma diferença entre duas categorias que chamaremos de *estratégias* e *exercícios*, em relação a improvisação. Está claro que a definição não pretende e nem faria sentido se pretendesse fixar em formas rígidas nestas práticas, mas antes desejamos com isso uma maneira de buscar esclarecimento sobre algumas especificidades, sobretudo. Consideramos estratégias, para a Livre Improvisação, os planejamentos e ações que sejam voltados para a realização num sentido mais articulado e que envolvesse a realização criativa direta, e não uma preparação ou um “aquecimento” para uma futura realização criativa. O exercício, por sua vez, tende a ser mais fechado em si mesmo, em sua finalidade e específico para uma determinada ação, ou um treinamento que às vezes pode não remeter diretamente à criação, mas apenas à aquisição de uma habilidade; ou seja, o exercício se configura como um “preparo”, ou uma espécie de “antessala” do *ateliê* no processo criativo, deixando a criação para um momento e um local posterior. Sendo assim, iremos considerar como *estratégias* as atividades que desenvolvemos em pesquisa porque, independente do seu teor ou especificidade, o que, por outro lado a aproximaria do conceito de *exercício*; a ideia primordial na busca de

desenvolver tais estratégias era sempre o resultado direto em uma atividade criativa de Livre Improvisação.

A fundamentação para a criação destas estratégias foi concebida com base em outros experimentos que tem mais ou menos relação direta com a Livre Improvisação, mas que objetivamente guardam relação com os conceitos que pretendemos desenvolver sobre ela. O primeiro deles seria como observamos a produção do som. A produção de sons, no caso específico de nosso estudo, está ligada à corporeidade dada na relação entre o improvisador e seu instrumento. Esta relação fornece modos de atuação para vencer a inércia primária e criar sons, que após se engajarem com outros sons formam um fluxo que necessita de outros modos de atuação para manter-se. Estes outros modos de atuação são caracterizados pelas manipulações sonoras. Assim, estes vários modos de atuação necessários podem estar presentes e automatizados, como na tradição absorvida da improvisação idiomática ou de qualquer outro sistema estabelecido que seja conhecido através de uma pedagogia musical ou tradição. Por outro lado, podem também ser decorrentes de outras observações sobre o fenômeno sonoro.

O avanço exponencial da tecnologia, após a era pós-moderna apresentou novos paradigmas para a humanidade que influenciaram na forma de percepção do mundo pelo homem. No caso da música este fato foi percebido pelas experiências de escuta proporcionadas pela forma de percepção distinta das que poderiam existir antes. Para Deleuze a diferença se encontra no fato de que o músico dispõe “de uma espécie de continuidade germinal, mesmo que latente, mesmo que indireta, a partir da qual ele produz seus corpos sonoros.” (DELEUZE, 1997).

> “sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora. Se a experimentação de droga marcou todo mundo, até os não-drogados, é por ter mudado as coordenadas perceptivas do espaço-tempo, fazendo-nos entrar num universo de micropercepções onde os devires moleculares vêm substituir os devires animais.” (DELEUZE, 1997).

Nesta linha de pensamento, a relação com o instrumento se redefine porque o músico improvisador não precisa mais apenas reproduzir modos de atuação, mas apresentar sua realidade pela criação, estabelecendo novos modos. A Livre Improvisação se desprende dos idiomas territorializados para se molecularizar a fim de atingir as forças presentes naquilo que também é do campo do não-sonoro. A partir disso, deste estabelecimento do campo aberto surge a necessidade de se definir uma direção que sugira o que pode ser feito com os sons e a partir deles.

A indeterminação dá abertura ao acaso, ao imprevisível, à novidade, mas não necessariamente à criação autônoma. Se Cage dá as regras a priori por via de suas sugestões ou propostas, a Livre Improvisação trabalha com os resultados de cada biografia pessoal, musical e, porque não, demais valores pessoais sobre os conceitos musicais. E o resultado na improvisação é tal porque não podemos ser o que não somos, mesmo assumindo um papel, ou realizando a performance. Ninguém está livre do que é, portanto a qualquer improvisação como criação, deve partir de experiências pessoais, convicções estéticas e memórias em conjunto. Este fato se torna muito importante para estabelecer uma análise da Livre Improvisação, tendo como referência a teoria da criatividade baseada nas ressonâncias emocionais e endoconceitos, como descrevemos mais adiante.

A biografia de um músico é uma condição da qual ele não pode ser livrar porque, a partir dela é que esta improvisação estabelece um local para o seu discurso. Mesmo que ele negue a sua história, este posicionamento é justamente o que revela que ele teve esta história, esta biografia.

A história que forma a biografia do improvisador é também uma forma de discurso, ou pelo menos de narrativa.

> "Falar de história de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. É o que diz o senso comum, isto é, a linguagem cotidiana, que descreve a vida como um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas (Hércules entre o vício e a virtude), ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear,

> unidirecional (a "mobilidade"), que comportam um começo ("um inicio de vida"), etapas, e um fim no sentido duplo, de termo e de objetivo ("ele fará seu caminho", significa: ele terá sucesso, ele fará. uma bela carreira), um fim da história." (BOURDIEU, 1997, p. 74).

Segundo Bourdieu os eventos do passado são reorganizados por uma narrativa que os liga de forma a criar uma ideia de *trajetória.* Nisto, segundo ele, existe uma intenção subjetiva ou objetiva de representar um projeto que se expressam por meio dos "sempre" e dos "desde" contidos nesta narrativa. Quer dizer, a ilusão biográfica está no fato de que a narrativa cria os porquês de o sujeito se encontrar em determinado momento e de determinada maneira. Isto se torna mais preocupante em um ambiente como o da Livre Improvisação no qual, aceita toda ordem de acontecimentos biográficos que podem influenciar ou até mesmo direcionar objetivamente a criação musical.

Assim, é necessário estar atento a qual "biografia" estaríamos nos referindo quando queremos dizer que ela é participante dos processos criativos pela interação na Livre Improvisação. A construção da ideia de *trajetória* na qual um mesmo sujeito passa por diversas posições que levam a um ponto pode ser uma construção demasiadamente artificial e desconsidera as transformações sofridas e realizadas pelo sujeito. Isto porque, segundo a teoria de Bourdieu, a construção de uma narrativa que ordene os acontecimentos históricos para um percurso orientado pode reverter a ordem das explicações. Portanto, seria antes a necessidade da ação que ordena a biografia e não a biografia que explica a necessidade da ação. Na Livre Improvisação, na qual esta biografia do sujeito entra em jogo com as biografias dos outros improvisadores, também se faz necessário entender esta ordenação.

Toda a história acumulada no "pensamento" (como metáfora da biografia teórica e ideológica) e nos "dedos" (como metáfora da técnica incorporada) se torna enfim sua biografia em uso, ou em trânsito, na Livre Improvisação. Muitas vezes lidar com estas biografias em uma improvisação coletiva, criando assim os cruzamentos biográficos, é uma das tarefas mais importantes no estabelecimento do jogo. O jogo se estabelece porque existem trocas biográficas, e elas só acontecem porque são apresentados certos pontos tangenciáveis comuns. Costa aponta como a biografia para o músico improvisador é intrinsecamente ligada aos modos de ação de cada músico:

> "Ao mesmo tempo, o músico é o agente, o agenciador e neste ambiente (o plano de consistência da improvisação) ele é atravessado por uma série de outras linhas de força, ou é o ponto de convergência destas linhas. Por ele passam as linguagens, os idiomas, os sistemas que formam a sua biografia musical. Nele estão os repertórios vivenciados e interiorizados, as concepções estéticas, filosóficas, os significados pessoais, culturais e sociais destes repertórios no contexto de sua prática, enfim, toda uma história acumulada.
>
> Fazem parte também desta história e neste ambiente convergem, as suas vivências práticas, corporais com o instrumento ou instrumentos. Seus limites e facilidades físicas. Suas fisicalidades específicas. Da soma destes tipos complementares e interrelacionados de experiência emerge, entre outras coisas, os eventuais hábitos/clichês/ritornelos pessoais, sociais e culturais. Cada músico tem uma maneira específica de lidar com a situação de improvisação, resultado de suas experiências de vida e musicais." (COSTA, R. L. M. 2003, p.76).

A ideia de libertação do referencial adquirido esbarra por vezes no desejo de estabelecer coerência como regime de efetivação do produto criativo. Até mesmo a Livre Improvisação necessita de determinados referenciais teóricos, históricos e filosóficos para que seja possível engajar a escuta e realizar a interação. O fato não é negar ou escapar das biografias, mas, antes reinventa-las e reintegrá-las a outra forma de organização para o sonoro ao invés do abstrato. Neste processo de reinventar biografias, encontramos sempre um ideal de coerência integradora que exige pontos comuns entre elas para que ocorra o jogo (modalidades de ação, redundância, repetição) e pontos divergentes para que ocorram desvios (caos, imprevisto, risco).

Existem modos que participam e outros que participam menos dos conceitos da Livre Improvisação e que possibilitam o jogo. Existe um referencial teórico comum àqueles que se engajam em uma atividade de Livre Improvisação. Estes referenciais balizadores, como a interação a partir da escuta e os paradigmas da música contemporânea, criam a seleção necessária para o estabelecimento da área comum, que aponta para a coerência do material. Este comum designa as biografias para determinada ação, encaminhando a uma adaptação para o uso dos conteúdos biográficos, sendo possível o estabelecimento de outros portos de conexão que não aqueles trazidos pelos condicionamentos anteriores.

Imagina-se que um improvisador com experiência em um idioma como o *Blues*, tenha passado por um longo processo de criação de uma imagem sonora[34] relacionada ao *Blues.* Neste processo que circunscreve um campo de ação para este improvisador, existiram inúmeras referências auditivas, textuais, e de valor. Elas foram adquiridas por meio da audição de repertório, leitura, conhecimento sobre as "lendas" e personagens significativos do estilo, interações e trocas de informações com outros que também desejavam se tornar *bluesman,* experimentações e aproximações com o ideal imagético. Isso proporcionou, além da imagem sonora, a formação de técnicas instrumentais que permitiram tal aproximação, enfim toda a vivência que permite a criação de uma imagem sonora e a técnica que permite a sua realização através da criatividade. E da mesma forma acontece com a Livre Improvisação.

Aquele que quer adentrar nas especificidades da Livre Improvisação precisa de um cabedal de informações distintas daquelas que o *bluesman* absorveu para constituir sua imagem sonora. A imagem sonora da Livre Improvisação é distinta de outras formas de realização musical. Para um livre improvisador, nos arriscamos a dizer, a primeira ação para a formação de sua imagem sonora seria a escuta, e para isso é comum se valer dos modelos de escuta de Pierre Schaeffer como base deste entendimento entre escuta concretista e escuta abstracionista. A música contemporânea de tradição erudita europeia após meados do século XX é imprescindível para a formação da imagem sonora do livre improvisador. Não só a escuta do repertório como também os conceitos. É claro que existem conceitos adjacentes provindos de outras modalidades artísticas, culturas e tempos que corroboram com esta formação. No entanto, a formação da imagem sonora para esta modalidade de improvisação é constituída da crença que o sonoro contenha o musical, e não o inverso.

Dificilmente dois improvisadores que constituíram suas imagens sonoras de forma distinta facilmente realizam um para o outro, uma improvisação considerada criativa e coerente. Sem isso é inviável que juntos possam ultrapassar o tatear e o titubear na interação, para avançar sobre o risco e assim atingir campos inventivos. Será necessário para os dois conhecer a imagem sonora do outro e identificar seus pontos de tangência. O

[34] Segundo apresentamos anteriormente, a *imagem sonora* para Copland (1953) se trata não exatamente do jogo criativo a partir do imagético, mas o termo tem um sentido de representar toda a memória e previsão de como algo deve soar, constituído na mente antes de ser posto em ação. Segundo afirma, quanto mais presente esta imagem mental que temos do som, melhores são os resultados musicais.

estopim do fluxo improvisatório do *blues* é dado pela claríssima imagem sonora que ele prescreve e que se arraigou neste improvisador *bluesman*, e não apenas isso, mas também a clareza dos modos de ação. Já a Livre Improvisação ainda não contamos com tanta prescrição, apesar do surgimento de "métodos" e compilações de exercícios. A Livre Improvisação conta com sua imagem sonora, mas seus modos de ação ainda não são tão prescritos. E é assim que a história se processa alternando fases de experimentação e estabelecimento; no momento atual não contamos com muitos métodos e materiais que descrevem nossa prática da Livre Improvisação, mas a formação da imagem sonora é fundamental para o agenciamento de um campo consistente[35]. Lidar com tal imagem sonora é o que permite ou não o aparecimento dos pontos tangenciáveis entres os improvisadores.

A forma como é possível que estes pontos sejam evidenciados se dá pela atomização, ou molecularização segundo conceito de Deleuze, do estado biográfico de cada músico, encontrando o universal pela menor parte comum. Este desmonte ou desmanche da biografia individual pelo recorte ou seleção, no sentido de dar coesão às ações musicais, permite uma reorganização que conecta as experiências constituindo então uma biografia comum designada.

> "É preciso que o material seja suficientemente desterritorializado para ser molecularizado e abrir-se ao cósmico, em vez de recair num amontoado estatístico. Ora, só se preenche essa condição através de uma certa simplicidade no material não uniforme: um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina." (DELEUZE, 1997).

Por isso, escapar do particular estabelecido como condição molecularizante é também se livrar do *catálogo de possibilidades* e adentrar no campo criativo. Neste caso a crítica a esta biografia contaminada de uma outra história é uma crítica àquilo que cerca e cerceia a criação pela seleção não só demasiadamente rígida como também uma crítica às

[35] Costa (2003) relata que existe um momento preparatório para este plano de consistência de um grupo de Livre Improvisação. Em seu estudo, Costa relaciona o plano de consistência de seu grupo Akronon a diversos conceitos da música contemporânea como a autonomia do som, texturas e massas sonoros, tecnomorfismo, conceitos que encontram sua forma musical nos compositores como Varese e Ligeti.

escolhas dirigidas, pré-feitas, ditadas por sistemas. Desvencilhar-se dos *clichés*, das regras implica também no agrupamento de outros conhecimentos que permitem a criação. Bailey exemplificando sobre dos improvisadores com histórias musicais distintas, mostra que a liberdade que a Livre Improvisação proclama, também pode ser uma autocrítica à própria formação musical:

> "Smith fala de improvisação livre quase exclusivamente como uma extensão do jazz e Cardew a considera principalmente em termos da filosofia europeia e da composição indeterminada. E ambos os relatos são válidos, cada um refletindo perfeitamente cada uma das abordagens para improvisação livre que teve lugar nos anos sessenta. É necessário salientar que para Leo Smith a situação do homem negro na América, especialmente no que isso se aplica ao músico negro, é de importância muito maior do que as questões puramente musicais tratadas aqui. De uma forma bastante semelhante, as objeções de Cardew à sua situação mais tarde viriam a assumir uma forma puramente política. Mas estes documentos também indicam que para os músicos de integridade, em qualquer campo, desejando um envolvimento direto, puro na música, o caminho da improvisação livre foi a fuga evidente da rigidez e do formalismo de suas respectivas formações musicais." (BAILEY 1993, p.84, tradução nossa)

Escapar daquilo que é representado por estas rigidezes e formalismos pode ser entendido no campo da criatividade musical de várias formas. Se há urgência, estabelece-se rompimento imediato, e estes são mais claros quando se toma um caminho que pretender ser declaradamente oposto. Este geralmente propõe uma relação de contraste com o considerado estabelecido. Esta polarização representa uma espécie de processo deliberado de erosão da história: serve convincentemente para demonstrar que certa razão não vale mais enquanto se estabelece uma outra. A Livre Improvisação como mimese da sonoridade pós-moderna não deixa de absorver os valores de então para se constituir com este discurso. Assim, se nos abstemos deste som descodificado, a-formalizado, despido historicamente e de suas convenções abstratas, é justamente isto que se pretende declarar pela improvisação. Realizar uma improvisação, por mais livre do que quer que ela pretenda ser dos universos contaminados pela experiência, também delimita o lugar da fala.

Por outro lado se não há tanta urgência, é possível discorrer mais calmamente, descontruindo estes laços com o abstrato, e selando outras significações. A diferença

significativa é que na Livre Improvisação o mecanismo construtivo não é prévio, sendo assim o desmanchar e decompor o material de musical para sonoro é fundamental para o artesanato[36] do sonoro para o musical. Assim como nos apresentou a música concreta, o material pode, muitas vezes, determinar o processo. Poder-se-ia argumentar que existe uma espécie de "despersonificação" neste processo, afinal o livre improvisador teria que se desfazer de sua biografia, se desmanchar em seus conceitos mais arraigados. No entanto, vemos que é da necessidade criativa que emerge um processo de "repersonificação" do artista, nada se perde ao se desmanchar, pois tudo se reconfigura.

O que há de muito libertador na Livre Improvisação é a possibilidade que ela nos oferece de uma tomada de consciência de si perante aqueles fazeres que se tornaram incônscios com o tempo, se estagnando em ritornelos deleuzianos[37] que circunscrevem mais ou menos em sua qualidade de delimitar os territórios. Neste ponto surge o desejo a vontade, e ela encontra material de manifestação na "sucata" histórica do livre improvisador. E a partir daí começam a surgir a necessidade de estratégias específicas, ou *estopim de fluxos*. Isso nos leva a indagar porque os livres improvisadores precisariam destas estratégias.

O questionamento acima nos leva a um segundo questionamento um pouco mais fundamental, que seria sobre o que exatamente os improvisadores desejam. Parece que os improvisadores, de uma forma geral, procuram um contato mais direto, mais intenso, mais vivo, com o fazer música, com o prazer de produzir música. Mas, além disso, e ainda assim importante, o prazer de vivenciar e sentir-se presente e atuante no cerne do acontecimento enquanto processo generativo musical. No entanto, aqueles que se dedicam à Livre Improvisação não contam com um conjunto de regras implícitas ou explícitas de uma "paramúsica", que lhe forneça a linha concorrente pela qual é possível a investir e coordenar o fluxo da música. A "metamúsica" da Livre Improvisação tem seu fluxo atrelado aos impulsos e aos desejos no sentido da vontade criativa do artista, que historicamente foram controlados e cerceados por costumes, leis e fórmulas.

---

[36] Reiteramos conforme explicado anteriormente, que o termo "artesanato" não se presta ao seu uso pejorativo em arte, mas o do fazer ligado ao cuidado na produção e a proximidade com a fisicalidade.

[37] "Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc)." (GUATARRI, 1997a, p. 115).

Até agora pudemos cercar os conceitos de Livre Improvisação e esclarecer por aquilo que sabemos que ela não é: ela não se submete às regras das improvisações idiomáticas, o intérprete não se submete aos comandos do compositor pela partitura, o improvisador não se deixa ser refém de seus condicionamentos no instrumento, e assim por diante. Os anos de experimentações realizadas por diversos músicos apontam para uma teorização da Livre Improvisação que se demonstra na atualidade em forma de "manuais" contendo uma síntese dos procedimentos comuns à Livre Improvisação. Pensar hoje em tais "manuais de liberdade" só pode soar no mínimo paradoxal se não pudermos entender o contexto que possibilitou a manifestação destas reflexões. Para isso cabe não apenas a genealogia do contexto do termo "livre" para a Livre improvisação, mas também de suas práticas fundamentais.

3.2.1 Concepções Fundamentais

Diversos músicos se prestaram a desenvolver estratégias para fazer com que as biografias pudessem ser molecularizadas. A estratégia elaborada por Vinko Globokar, apresentada em seu artigo *Reagir*, de 1970, é a de interferir nos modelos de interação para que com a desautomatização dos procedimentos fosse possível se esquivar dos clichés pessoais para que pudesse encontrar um viés estético compromissado. Nele o músico intérprete é intimado a ser um músico criador. Neste processo Globokar está consciente de que se produziria uma aberração ao tentar colocar o músico em uma situação de interação, estando ele completamente despreparado para tal. Para isso ele fornece categorias de interação para que o músico não utilize indiscriminadamente suas próprias idéias apenas, mas também seja consciente desta categorização de modos de ação.

Globokar descreve duas reações para com o momento da improvisação, cada uma delas típica de um grupo de músicos. Segundo sua observação, aqueles músicos que têm um pouco de experiência na improvisação enxergam o momento que lhes é solicitado improvisar como uma chance de mostrarem o seu repertório de clichés pessoais. Já os músicos acostumados a realizar o repertório de orquestra, interpretam a mesma solicitação

de improvisar como um momento em que ele tenha que tocar qualquer coisa aleatória não se importando com o resultado.

O problema que se percebe tanto pelo uso do clichê pessoal e quanto pelo “tocar o que seja” é que estas ações demonstram a despreocupação do músico para com uma ideia de dar unidade à música que ele está criando. O músico está preocupado em resolver tecnicamente, com as habilidades que ele possui, as tarefas que lhe são dadas, mas não precisa assumir a responsabilidade de construir uma intenção estética. Isso porque, o músico executante esteve historicamente mais conectado com a matéria sonora do que com as preocupações relativas às decisões estéticas. Estas geralmente se encontram presentes em estágios mentais pré-sonoros realizados pelo compositor, ou seja, as ideias para uma composição. O músico intérprete não recebeu instrução que o levasse a desejar fazer julgamentos ou escolhas ou se responsabilizar pela unidade e coerência da obra. No entanto, a improvisação possui uma componente própria que é a atenção constante necessária para a avaliação contínua do processo. Isto possibilita a tomada de decisões no momento em que a própria música ocorre e é o que subverte esta ordem de pensamento.

Encontramos alguns compositores que ao longo do tempo de sua criação musical tentaram delegar esta responsabilidade para os intérpretes, se utilizando de distintas estratégias. A solução proposta por Globokar é a de molecularizar os gestos para reordená-los e dar sentido à execução de forma a conectar as ações entre os improvisadores. Neste processo, Globokar dispôs de modelos de interação com os sons que se relacionassem ao entendimento de produção sonora deixando a decisão para os músicos. Sua preocupação se dá, porque segundo suas experiências, ele considera que os músicos em geral estariam despreparados para fazer uma improvisação que fosse além de um caos de notas dispostas pelas emoções mais superficiais do músico, segundo seu entendimento.

Globokar propõe cinco categorias de ação para a improvisação: imitar, integrar-se, hesitar, fazer o oposto e fazer algo distinto. As três primeira são mais claramente comportamentais, enquanto as últimas duas exigem um pouco de observação e julgamento por parte do improvisador. Estas categorias visam determinar quais os modos de ação são previstos e, portanto permitidos para improvisar, e também têm o papel de responder à dupla questão: de o que fazer com o som e como engajar-se na criação. No entanto, a

proposta das cinco categorias parte de modos de ação previsto e já preparados para responder a estas duas questões, mas não necessariamente incita estes questionamentos no músico.

A proposta de Globokar, assim, aproveita do músico intérprete sua experiência em lidar mais diretamente com a produção da matéria sonora. Globokar consegue controlar sua resposta aos estímulos auditivos e limitar sua ação de modo que tal resposta encontre uma ação delimitada e que faça com que o músico crie uma teia de relações entre seus colegas. Assim, a proposta redefiniu pela base comportamental as ações substituindo a partitura, os clichés ou o aleatório, pelo par delimitado de estímulo-resposta, sendo a decisão de escolha entre as cinco categorias, determinada pelo músico casual. A escolha não responde à necessidade de ser precedida de nenhuma responsabilidade estética ou unificadora já que o funcionamento que qualquer uma das categorias, carrega em si o preceito de unificar.

Apresentando modelos de reação e criando um condicionamento das ações do improvisador, Globokar sugere por fim, um conjunto de cinco respostas para a principal pergunta sobre o que fazer com o som depois que ele se desterritorializa para molecularizar-se. Assim, Globokar resolve a questão sem que o improvisador use apenas seus clichés pessoais ou toque qualquer coisa aleatória, limitando o problema que estas duas ações geram: a falta de escuta e interação. Diferentemente de instruções notadas ou propostas o improvisador age a partir do que deve ser escutado para então agir para aquilo que deve ser executado.

O compositor britânico Cornelius Cardew[38] (1936-1981), declaradamente engajado nos movimentos políticos anti-imperialistas[39], propôs uma ação pública que se expressaria através de "concertos" de um grupo que veio a ser conhecido como Scratch Orchestra (Orquestra de Rascunho). O surgimento da *Scratch Orchestra* tem relação com a classe de

[38] "Cardew foi um dos primeiros europeus a compreender não só o musical, mas também as implicações sociais da nova estética norte-americana. E isso aconteceu porque a resposta dele para a música não era meramente uma rejeição cerebral predominante do método europeu ocidental de composição - o serialismo total -, mas uma reação profunda para o conteúdo e significado, para as novas formas de pensar e sentir, para o idealismo, moral e filosófica, que parecia informar a nova música americana." TILBURY, John. *Cornelius Cardew*. An Online Journal of Experimental Music Studies, Reprints Series. JEMS. Disponível em: <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/tilburycardew.html> Acesso: Out. 2009.

[39] O seu livro "Stockhausen serves Imperialism" atesta sua aproximação com as questões políticas. Nele, Cardew apresenta reflexões sobre a relação da produção musical com os meios de produção em larga escala, da exploração do trabalho, do controle das formas de produção, e de outros assuntos do capitalismo. CARDEW, Cornelius. *Stockhausen Serves Imperialism.* London: Latimer New Dimensions Limited, 1975.

Música Experimental ministrada por Cardew no Morley College[40]. Em Junho de 1969, Cardew publica na revista Musical Times um artigo intitulado "*A Scratch Orchestra: draft constitution"* que detalha sobre o funcionamento da Scratch Oschestra. Um mês após a publicação deste artigo se deu um encontro com as pessoas interessadas a iniciar esta atividade musical. A Scratch Orquestra teve um papel questionador no campo da música em relação às hierarquias que envolviam o compositor, o instrumentista, o regente e o público.

Em seu artigo Cardew[41] propõe alguns modelos de "composição" que dentre eles destacamos o "Scratch Music". Nesta proposta Cardew solicita ao músico que mantenha um caderno de rascunhos nos quais diariamente anote ideias musicais. A razão deste destaque para com as ideias pessoais se encontra no fato de que a proposta de Cardew difere significativamente de outras propostas em relação a posição do intérprete perante à criação. Globokar nos mostrava com isso que em propostas, o intérprete é convidado a interferir na autonomia e no poder de determinação do compositor sobre a música. Esta interferência do intérprete é feita somente a partir de um convite do compositor. O compositor apresentava sua obra para que o intérprete causasse uma sabotagem com algo que poderia se figurar para ambos como uma contaminação ou uma subversão desejada à obra. A proposta de Cardew, no entanto convida o intérprete a participar desde a gênese do processo de criação, instruindo-o a anotar suas próprias ideias diariamente em um caderno de esboços, porque elas estão para reconstruir a biografia musical individual.

Como já havíamos comentado anteriormente, o compositor John Cage em algumas de suas propostas requisita uma maior *participação* dos intérpretes na criação. Existe neste ponto uma diferença entre os processos composicionais por indeterminação. Para entender melhor, o uso do acaso como um processo composicional que se vale da indeterminação não é, exatamente uma ideia muito nova ou ousada em relação à participação do intérprete. W.

---

[40] "A associação de Cardew com Morley College remonta ao final dos anos 1960 e início de 1970, onde como tutor, ele dirigiu uma classe de Música Experimental. O compositor Howard Skempton foi um de seus alunos e, juntamente com Michael Parsons, formaram a Scratch Orchestra, um econjunto de música experimental com uma política de portas abertas e uma ênfase na improvisação livre. A Scratch Orchestra é amplamente reconhecida como tendo desempenhado um papel importante na história da música experimental na Grã-Bretanha; como Howard Skempton uma vez afirmou que "Morley foi o quarto de motor de música experimental inglesa". Retirado do site do Morley College. Disponível em: <http://www.morleycollege.ac.uk/news_and_events/latest_news/743_the_engine_room_festival_2011_a_celebration_of_cornelius_cardew> Acesso: Set. 2011.

[41] CARDEW, Cornelius. *A Scratch Orchestra: draft constitution*. **The Musical Times**, UK, vol.110, n. 1516, p. 617-619, 1969.

A. Mozart, em sua obra Musikalisches Würfelspiel (K.516), já utilizava o lance de dois dados para realizar as escolhas entre uma série de compassos numerados de 1 a 176, assim o intérprete tocava trecho a trecho a música "compondo" pelo imprevisto.

O jogo de dados assim como a improvisação de um intérprete são casos de indeterminação em uma obra musical. O jogo de dados representa um processo aleatório (lembrando o que a etimologia no diz, pois, *alea* justamente significa "dado para jogar"), ou randômico dentro de uma obra musical. Isso não significa que necessariamente que em sua performance, o músico esteja fazendo uso de processos criativos. O que a proposta aleatória apresenta é um tipo de sistema fechado externo ao intérprete, um mecanismo para o qual o intérprete é chamado para ativá-lo. O intérprete não precisa engendrar nenhum nível de elaboração, mas o sistema precisa dele para a sua execução. Aleatoriedade, portanto não é necessariamente importante para improvisação, mas a improvisação pode ser usada como processo aleatório por um compositor. A diferença essencial se encontra no fato de que o protagonista da criação musical, no sentido do desejo de invenção, é no caso da improvisação o próprio improvisador, sem que exista o cumprimento de uma vontade alheia.

A partir da segunda metade do século XX, notamos que certos compositores, como Cage e Stockhausen, passaram a utilizar a improvisação como um recurso de indeterminação em suas obras. Podemos tentar esboçar uma ideia de um traçado histórico afirmando que as composições foram deixando de especificar cada vez mais os elementos afrouxando seus modos de controle. Vimos que esta noção não se verifica completamente, já que a improvisar em uma composição ou improvisar uma composição musical não significa que não esteja havendo controle sobre o intérprete.

Neste trabalho, deixaram a indeterminação por conta das manifestações da Fortuna: a aleatoriedade, o acaso, ou até a decisão dos intérpretes. A ativação da Fortuna na composição musical, por diversas técnicas empregadas pelos compositores, declara a vontade de empurrar a música para o deserto deleuziano, ou o campo aberto. Neste espaço a música vive por si sem a forma enclausuradora, mas como fumaça: ela existe porque tem sua própria forma desenhada pela dispersão.

A Livre Improvisação, como a entendemos para os nossos estudos, é muito menos refém de processos de indeterminação, apesar de não podermos prever o resultado da música de maneira prévia. Reside aqui uma diferença importante que está relacionada ao desejo, ou à potência do músico improvisador. O processo aleatório mais determina os modos de ação do que delega uma atividade generativa para o músico. Tanto a improvisação quanto a indeterminação são modos de construção musical em que o resultado não pode ser determinado, mas pode ser previsto. No entanto, a primeira, a improvisação, conta com o desejo do músico incorporando sua potência na criação por sua vontade e desejo criativo; já a segunda, o processo de indeterminação, fica mais claro que o músico é convidado apenas a reagir ao que vier, sendo que sua participação no processo criativo pode ser tão mínima quanto em uma execução técnica.

O compositor Karlheinz Stockhausen preferiu o termo "música intuitiva" à improvisação, porque segundo ele a improvisação tem a configuração de um sistema que vem carregada de estruturas e fórmulas:

> "[Improvisação] invariavelmente sugere estruturas, fórmulas e peculiaridades subjacentes [...] o adjetivo intuitivo tem o objetivo de frisar que a música procede da intuição, por assim dizer sem nenhum obstáculo [...] Quero deixar claro que a orientação dos músicos, que chamo de confluência, não é um pensamento musical negativo - no sentido de exclusivo – mas uma concentração conjunta num texto escrito por mim, e que estimula a intuição de maneira claramente definida." (STOCKHAUSEN citado por GRIFFITHS, 1998:168).

Estas estruturas e fórmulas pré-concebidas que prescrevem um formato para a matéria sonora são para Livre Improvisação, assim como na música intuitiva de Stockhausen, nocivos à ideia de desenvolvimento a partir do sonoro e da escuta. As partituras de música intuitiva de Stockhausen fornecem poucas informações apresentadas no formato tradicional da música, são instruções textuais. A mais representativa poderia ser considerada o conjunto de peças Aus den Sieben Tagen , de 1968. Estas peças queriam colocar o intérprete em uma atmosfera específica para extrair dele ações musicais mais *descondicionadas*. No entanto, Stockhausen atuava como regente do seu grupo e mantinha o controle sobre o resultado

sonoro e como vimos anteriormente os músicos que participavam de seu grupo, constantemente recebiam instruções dele.

Aproximadamente no mesmo período histórico, após os anos 50, é possível observar entre aqueles músicos envolvidos com a cultura do jazz uma tendência à experimentação e aproximação com as ideias de liberdade na música. Este período no final dos anos 50, hoje conhecido na história como "free-jazz" trouxe propostas parecidas com aquelas que relacionamos anteriormente com a liberdade na música. Uma primeira modificação se deu em torno das funções estabelecidas tradicionalmente no estilo para cada tipo de instrumento. Segundo Berendt (1987, p. 36), em 1960 se verificou no jazz o mesmo que havia acontecido na música de concerto dez anos antes; as principais novidades no free-jazz incluíam:

> "1 - entrada no campo livre da atonalidade;
>
> 2 – dissolução da simetria rítmica – do 'metro' e do *'beat';*
>
> 3 – incorporação de diversos elementos de diversas culturas internacionais;
>
> 4 – maior intensidade na execução instrumental, chegando quase ao êxtase – alguns músicos de *free jazz* falam, inclusive, no 'culto de intensidade'; e
>
> 5 – o ruído passa a fazer parte do 'som musical'." (BERENDET, 1987, p. 36).

A improvisação coletiva volta a ganhar intensidade no free-jazz e as fórmulas e estruturas são repensadas, assim como o papel que cada músico tinha dentro da criação musical. Alterar estes papéis tradicionais[42] foi também uma forma de reavaliar hierarquia e a autonomia criativa de cada músico tornando todos ao mesmo tempo improvisadores. Um deste é o fato de que os papeis assumidos por cada música em relação à sua posição no grupo foram repensados por conta da ideia de uma autonomia destes papéis e hierarquização das funções.

[42] Somente a título de exemplo, podemos nos referir ao quarteto "clássico" de jazz: composto por contrabaixo e bateria, instrumento harmônico (em geral piano ou guitarra) e instrumentos solista (em geral trompete ou saxofone). Já é bem sabido que cada um destes instrumentos tem sua função preliminar dentro do grupo e que a improvisação se dá de forma em que o músico improvisador é "sustentado", "apoiado" pelos outros dirigindo assim o interesse de escuta, criação e interação para o solista em questão.

> "Quando em um dia de Dezembro de 1960, o sax-alto Ornette Coleman teve a audaciosa e inesperada ideia de fazer improvisadores, em princípio abertos ao diálogo, tocar quase sem preparação, uma música sem tema, talvez não desconfiasse que, para além da experiência de um dia, iria abrir todas as portas da música, não somente à verdadeira liberdade, como também ao aleatório, à falsa anarquia à simulação." (FRANCIS, 2000, p.203).

Neste processo foi notável a vontade de Coleman em retirar os músicos do seu papel tradicional na tentativa de extrair deles ações menos prescritas, exatamente com as mesmas intenções dos compositores que citamos anteriormente, como Cage e Stockhausen. A partir deste ponto, a ressalva demonstrada pela escolha de denominação feita por Stockhausen, que sugere abolir o uso do termo *improvisação*, pois a mesma denotaria esquemas e padrões pré-concebidos ou fornecidos culturalmente, não faz muito sentido com relação às experiências do free-jazz.

O free-jazz se aproxima deste mesmo ideal de liberdade musical almejado por via da improvisação. Os preceitos envolvidos no free-jazz podem ser facilmente transpostos para a música contemporânea de então, aquela considerada de tradição erudita.

> "A intenção fundamental era, então, levar a um extremo a expressão de emoção, da vivência instantânea, num frenesi de liberdade. Essa liberdade autorizava tanto o desmantelamento de todas as estruturas – melódicas, harmônicas e rítmicas, sobrevivendo unicamente o impulso coletivo – quanto a volta de algumas dessas estruturas, segundo a fantasia de cada um." (MALSON e BELLEST 1989, p.119).

No entanto, apesar das visíveis parecenças no discurso que alinha tais similaridades finais, emergem diferenças no sentido da ação musical. George Lewis faz uma análise comparativa[43] entre dois modelos de improvisação que ele denomina de Afrológico e Eurológico (*Afrological and Eurological*), na direção de afirmar a importância do jazz no pensamento de vanguarda musical pós década de 50. Estes modelos comparativos se referem ao panorama histórico e social que se encontram por um lado os músicos que

[43] LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perpspectives. Audio Culture, Readings in Modern Music. New York-London: The continuum International Publishing Group, p.272-284, 2006.

absorveram a tradição da improvisação jazzística e do outro aqueles que vieram para a improvisação a partir da tradição da música de concerto ocidental europeia. Lewis considera que as ações políticas pelos direitos humanos nos Estados Unidos dos anos 60 trouxeram o tema da liberdade para a música, assim como ocorreu de forma análoga na Europa e que culminou nos protestos de em Maio de 1968 em Paris. Mas para os músicos envolvidos em cada um destes modelos existem ideias sobre o significado da improvisação que são fundamentalmente diferentes.

Segundo Lewis, o significado de liberdade alcançada para aqueles músicos de tradição *afrológica*, seria compreensível apenas se envolvesse a disciplina, a prática e o conhecimento teórico com o intuito de construir uma identidade sonora original; enquanto por outro lado, o *eurológico,* a discussão estaria em torno da hierarquia relacionada ao par compositor-intérprete e a livrar-se das amarras da tradição. No primeiro caso, a liberdade se apresenta pela criação de uma personalidade como resposta a um passado que haveria sido "usurpado", de uma maneira geral, daqueles que imigraram para a América. Já no segundo caso, a liberdade se refere ao processo de distanciamento do passado, dos costumes e da tradição, para que a personalidade verdadeira pudesse aflorar sem os esquemas e regras.

Dessa forma Lewis retoma a discussão sobre a questão de que o termo "improvisação" remete a uma necessidade de prescrever regras e atender certos objetivo estipulados como forma de alcançar coerência discursiva. Este ponto de vista também tem relação com o fato de que já nos anos 70 existia um conteúdo acerca da improvisação jazzística que abarcava, em teoria, história, estilos e práticas, pelo menos os últimos 50 anos. Assim, sem o mesmo tipo de referências e com base nas concepções da música de concerto europeia ocidental, a improvisação se é percebida com base nestes conceitos em forma de questões relacionadas a uma nomenclatura que carrega um sentido que não corresponde às ideias de liberdade, como afirma Berio: "a improvisação apresenta um problema em que nela não existe uma verdadeira unanimidade do discurso entre os participantes, apenas, de vez em quando, uma unidade de comportamento"[44]. Esta postura se soma àquela de Stockhausen que vimos anteriormente no qual o compositor também critica o termo

[44] BERIO, Luciano. *Two Interviews.* London: Marion Boyars, 1985, p. 81 in: LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perpspectives. Audio Culture, Readings in Modern Music. New York-London: The continuum International Publishing Group, 2006, p.281. (tradução nossa)

improvisação no sentido em que este carrega uma ideia de esquemas pré-concebidos, ou clichés de comportamento.

A unidade no comportamento e a falta de discurso único é exatamente o legado mais importante para a Livre Improvisação, assim como é aquilo que a distingue dos movimentos modernistas de caráter vanguardista e a aproxima das características das práticas pós-modernas. O mundo de hoje se apresenta impregnado pela convivência de tempos e modos, antes impensáveis de ocupar os mesmos espaços; assim como o esvaziamento na crença da força das linhas universais e totalitaristas. A forma de se estar presente e agindo em um grupo de Livre Improvisação hoje, pressupõe do improvisador um conhecimento advindo do experimentalismo musical que ocorreu em torno dos anos 50, assim como também não precisaria negar a participação de outras formas de improvisação como as improvisações idiomáticas de maneira geral e o free-jazz. Estes são, portanto os elementos centrais que nortearam a construção de nossas estratégias e práticas para a presente pesquisa.

Pode-se observar pelas recentes publicações que músicos, improvisadores e pesquisadores envolvidos com a temática da Livre Improvisação tem se preocupado em organizar estas práticas de maneira que contamos com a publicação de livros, cursos, grupos e uso da improvisação contemporânea não idiomática na pedagogia musical em diversos campos, aplicada como ferramenta para matérias de introdução à música[45] e na performance. Paradoxalmente, este período de abertura de possibilidades e liberdade é sucedido por outro de "fechamento" e análise representado pelo aparecimento destes "manuais de liberdade". Estes manuais ou propostas. Nem sempre respondem às questões de ordem estética, nem necessariamente de criação, mas geralmente usam os processos criativos subjugados à pedagogia. Utilizaremos a título de exemplo algumas propostas de pesquisadores que estiveram em visita a esta universidade, apresentando para grupos de estudo e pesquisa prática, algumas possibilidades e propostas de Livre Improvisação. Estes estudos certamente contribuíram para a formulação de nossas estratégias.

Em 10 de Junho de 2008, Rogério Costa convocou seus orientandos que estavam envolvidos com a temática mais relacionada com a Livre Improvisação, a fim que fosse

[45] Como veremos mais adiante, a professora Teresa Alencar de Brito demonstra como a experiência da Livre Improvisação atua no ensino em grupos iniciantes em música.

realizada uma reunião para que estes orientandos apresentassem suas propostas de formação de grupo de pesquisa com alunos ou músicos voluntários desta própria universidade e de outras. A presente pesquisa foi possível particularmente por conta de dois destes grupos que se estabilizaram no decorrer do tempo. O primeiro deles realizou encontros regulares, que ocorreram de junho de 2008 até novembro de 2009, regularmente as terças-feiras à noite na sala de aula cedida para o trabalho de pesquisa, no prédio do departamento de música da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Este grupo ficou conhecido como G.I.T - *Grupo de Improvisação de Terça*. Este grupo ficou sob a responsabilidade de orientação de Manuel Falleiros. O segundo grupo, que ficou conhecido como *Orquestra Errante* – O.E., posteriormente, teve direção de Rogério Costa, e com o fim dos encontros do G.I.T, acabou por absorver parte de seus membros. Com as pessoas interessadas que formavam estes grupos foi possível realizar experiências práticas e também com professores convidados de outras universidades.

David Borgo, professor da Universidade da Califórnia, San Diego por convite da Universidade de São Paulo ministrou em Agosto de 2010 um curso relacionado à Livre Improvisação no qual forneceu materiais para a exploração das possibilidades sonoras em forma de exercícios de Livre Improvisação. Borgo nos apresenta algumas modalidades de exercícios para serem feitos de forma solo adaptados a partir do livro de Thomas Nunn *"Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation".*[46] Entre eles transcrevemos as seguintes:

Improvisação Livre: não há nenhuma regra.

Desenvolver um som: iniciar com um som simples ou um motivo, repeti-lo algumas vezes para estabilizá-lo, em cada repetição adicionar algo novo.

Encontrar um som: iniciar com um som complexo e gradualmente fragmentá-lo até focar em apenas um elemento, isolar e caracterizar este elemento para concluir.

Diálogo: articular duas vozes distintas, para isso use tessituras diferentes, articulações, tempos, dinâmicas e ritmos. Se concentre na interação entre as vozes e não no seu desenvolvimento.

[46] O livro se encontra disponível gratuitamente no seguinte endereço eletrônico: <http://www20.brinkster.com/improarchive/tn_wisdom_part1.pdf> Acessado em: Mar. de 2010.

Flutuação de Densidade: Se concentre nas mudanças de densidade do som. Experimente como as mudanças de densidade acontecem e a sua velocidade.

Flutuação associativa e dissociativa – Alternar entre causa-e-efeito (associativa) e forma dissociativa: sem relação de continuidade ou repetição.

Estímulo Visual: encontre ou crie um estímulo visual para improvisar, como por exemplo, uma partitura gráfica, um filme de televisão, uma pintura, uma dança, uma paisagem, etc.

Estes exercícios citados acima são interessantes no sentido da exploração com a finalidade de se obter uma variedade de sonoridades e formas de agir com os sons e a partir deles. Estes exercícios envolvem formas de controle do material sonoro e uma direção na escuta. Nos exercícios acima encontramos uma tendência à manipulação a partir do conteúdo abstrato musical, como por exemplo, figuras, motivos e ritmos. Para proceder nestes exercícios o improvisador precisaria do entendimento destes conceitos musicais. O exercício de flutuação de densidade parece importante no auxílio para a percepção das mudanças na textura do som. O exercício seguinte que propõe a alternância entre a ocorrência, em um primeiro momento de uma ideia de resposta complementar, com a criação de uma relação de "antecedente e consequente" musical, e em um segundo momento, passagens que não representam esta ideia de continuidade. No exercício de estímulo visual a liberdade gera uma abertura em relação à proposta tão ampla que não faria sentido determinar uma correlação entre o tipo do estímulo e a produção sonora resultante dele já que nestas condições. Borgo também apresenta estratégias de interação para que sejam usadas em grupos.

Entre as estratégias de interação Borgo apresenta os *"3 C´s":* copiar, complementar e contrastar. Estas estratégias, assim como as seguintes: *Imitação, Pergunta-e-resposta, Pontuação e Conclusão, Interrupção;* tem certa similaridade com os procedimentos de escuta de um material musical, identificação e resposta de forma a reagir o partir de um episódio sonoro, como em algumas das propostas de Globokar. Outro exercício, chamado *Pico de Clímax*, requer que os participantes reajam a um pico de eventos que incitem a outra direção e a continuar o fluxo. Mostraremos mais adiante como foram desenvolvidas nossas estratégias com a mesma ideia de clímax em música, porém com outros procedimentos. A

última estratégia que queremos evidenciar é chamada *Fragmentação*, nela se procederia com uma gradual quebra ou fragmentação da textura geral ou do ritmo.

Os exercícios em grupo, apresentados por Borgo foram segundo ele adaptados de diversos autores como John Stevens[47], David Toop[48], Susie Allen[49], Karlheinz Essl[50], entre outros. O exercício denominado *Dominó (ou A Onda)* propõe uma sensibilização da audição com o objetivo de que os membros de um grupo estejam atentos aos outros e se percebam mutualmente por meio dos sons que emitem. Dispostos em forma de círculo cada um cria o seu som em sequência, mas sem sobreposição. O objetivo é conectar o mais rápido possível um som com o outro. Existe a variação de isto ser controlado por um regente ou por um metrônomo. Este exercício também foi desenvolvido pela improvisadora Chefa Alonso, em sua passagem por esta universidade, mas trataremos desse particular mais adiante.

Outro exercício que foi experimentado, praticado e registrado pela O.E. foi o de *Duos Contínuos*. Neste exercício, voltado para um grupo com muitos membros, o regra básica seria que o número de participantes fosse limitado (o que também poderia ser efetuado com trios ou quartetos). Assim, uma vez escolhidos os pares de improvisadores e tendo início o fluxo sonoro, as trocas entre os pares devem ser feitas sem comunicação visual ou verbal, o dueto anterior deve tentar passar a intenção de final para que o próximo dueto inicie sua improvisação.

No exercício intitulado *Sombra,* após o início da improvisação, alguns improvisadores do grupo escolhem imitar diretamente algum outro improvisador. No decorrer deste jogo, o que era uma imitação direta vai se transformando em formas mais sutis de "resposta". Neste exercício, temos que lembrar que o material exposto pelo primeiro improvisador que será imitado pelo segundo, não é nem de conhecimento prévio do segundo e nem constante, visto que o primeiro improvisador está a evoluir sua trama sonora de maneira independente. No entanto não é o que verificamos na prática. Uma vez que o primeiro improvisador compreende que está sendo "seguido", passa também a jogar

[47] Guitarrista inglês fundador do *Spontaneous Music Ensemble.*
[48] Compositor e escritor inglês autor do livro "Ocean of Sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds".
[49] Harpista especializada em música contemporânea e improvisação, já tendo colaborado e com o maestro Pierre Boulez.
[50] Compositor e performer austríaco de música conteporânea.

com este fato englobando a ação do outro em sua própria e assim mudando as suas proposições a fim de aproveitar esta condição, ou este efeito de sombra. Este é um fato importante da Livre Improvisação: o ambiente pode ser totalmente *interinfluenciável*, isto significa que se o improvisador não está designado para papéis pré-concebidos, ele manipula os aspectos da criação mais de acordo com as ocorrências sonoras buscando aproveitar as condições do meio.

Outra ideia que também foi experimentada pela O.E. é baseada no exercício chamado de *Divisão*, ou seja, o grupo de improvisadores é dois e cada grupo em seu turno improvisa enquanto o outro escuta para depois realizar uma discussão sobre o que foi tocado. Da mesma forma também foi experimentado pela O.E. o exercício de *Sabotagem*, nele cada vez que um improvisador se depara com uma ideia musical que lhe desagrada tenta mitigar o seu desenvolvimento. Na realidade a estratégia não se encontra no objetivo, a maneira de se fazer. No G.I.T. experimentamos formas de sabotagem que poderia ir desde ações mais diretas, enérgicas e agressivas, quanto algumas estratégias de manipulação em que uma ideia proposta ia sendo lentamente "desmobilizada" da sua intenção inicial.

Uma forma de reconhecer outras potencialidades do grupo é trabalhar com sonoridades extremas. Borgo apresenta uma sequência de possibilidades para que o grupo realize experimentos com uma combinação de ações extremas combinadas, como por exemplo: *O mais rápido possível com o mais forte possível.* Ou então: *O mais lento possível com o mais suave possível.* E assim consecutivamente dispondo das combinações que se possa estabelecer entre o máximo de lento, rápido, forte e suave nas formas de tocar. A O.E. realizou um experimento semelhante sob a proposta de um de seus integrantes, César Villavicêncio[51]. Nesta proposta foi combinado entre os integrantes que todos deveriam tocar com o máximo de energia possível sem, no entanto que isso resultasse em descontrole. Assim, apesar da energia que deveria haver na "vontade" de tocar o instrumento, haveria uma *contenção* na emissão. Os improvisadores experimentam um estado de tensão causado pela opressão que ocorria por conta do alto nível de vontade e no máximo de repressão na expressão do som. Este exercício pode funcionar dessa forma porque existiu esta combinação prévia que direcionou o objetivo mas, no entanto não observamos em outros

[51] César Villavicêncio é flautista, improvisador, membro da O.E. e então aluno da pós-doutorado em Música pela ECA-USP sob orientação de Rogério Costa.

momentos este mesmo tipo de ação e o mesmo resultado textural em outras ocasiões. Muito provavelmente este fenômeno não se repetiu porque seria complicado engajar tal procedimento apenas a partir da escuta do sonoro.

Outras formas de exercícios criado a partir de restrição de material poderiam ser aqueles feitos a partir de uma combinação prévia sobre uma seleção específica de um material sonoro particular. Borgo apresenta formas de interação a partir de restrição de material e procedimento. No exercício *Peça de Cliques,* os músicos fazem o som mais curto possível e devem escutar atentamente a textura que irá emergir da combinação. Já O exercício *Peça Sustentada*[52] o procedimento é o mesmo com a diferença em que nesta modalidade são utilizadas exclusivamente notas longas.

Borgo também apresenta uma proposta de trabalho apenas com os finais. Neste exercício é determinado um tempo de curta duração e assim são treinadas diferentes formas de se fazer um final: um final como um corte seco e súbito, outro mais alongado, outro gradual, etc. No G.I.T. trabalhamos formas de terminar uma improvisação, mas apenas pelo fato de que era necessário aceitar e reconhecer os finais assim como não temer o silêncio que o representa. Discorremos mais detalhadamente sobre este tipo de exercício mais a diante.

Os exercícios *Crescendo e Diminuendo,* se referem às marcas de expressão musical que tratam do controle sobre a intensidade de som. Este efeito e um acréscimo constante de intensidade sonora é obtido de maneira conjunta envolvendo todos os improvisadores. Eles estarão incumbidos, em um primeiro momento, de igualar as intensidades entre os diferentes instrumentos para depois, segundo cada forma, proceder em um crescendo ou diminuendo.

Outra combinação proposta por Borgo seria tocar com pulsação e sem pulsação e assim alternar seções com ideia de tempo métrico e não métrico, ou ainda segundo a concepção de Pierre Boulez: tempo liso ou estriado. Da mesma forma, é possível alternar entre momentos de sincronia e dispersão. Os exercícios podem ser feitos com um gesto ou código qualquer que indique a mudança entre as seções.

[52] O título se refere às notas longas que podem ser chamadas também de sons sustentados.

Outras categorias de exercícios que não foram diretamente exploradas para as nossas formulações incluem a mimese de formas e procedimentos musicais tradicionais como, por exemplo: a imitação de uma sonata, de contraponto renascentista, concerto, suíte, idiomas, etc. Este tipo de *formomorfismo* foi experimentado pela O.E., mas não pelo G.I.T. Na ocasião a proposta seria partir de um idioma por todos conhecido, a bossa-nova, e seguir daí para uma Livre Improvisação, por incremento de camadas realizada pela entrada na trama sonora de um improvisador por vez.

Chefa Alonso é improvisadora da Espanha, saxofonista e percussionista. Possui doutorado em improvisação musical pela Brunel University de Londres. Além de conduzir diversos grupos na Espanha é membro do *London Improvisator Orchestra*. Em visita à USP, apresentou suas propostas de trabalho com a Livre Improvisação. Dentre os assuntos deste encontro, aquele que mais se destacou foi a regência por sinais. Esta modalidade de música improvisada foi experimentada com um grupo de improvisadores que incluía os membros da O.E. e outros convidados. Este trabalho dirigido por Alonso resultou em um concerto com música improvisada a partir da regência por sinais, que ocorreu no período de sua visita em outubro de 2009.

Sua proposta de improvisação regida iniciou com um exercício similar ao comentado anteriormente: *Dominó* ou *A Onda.* Neste exercício os integrantes, em torno de 10 improvisadores, ficaram sentados dispostos em círculo e cada um deveria escolher um som curto. Este som seria emitido em ordem por cara improvisador em sentido horário respeitando um pulso estipulado por Alonso. Na primeira vez que o exercício foi executado, a velocidade do pulso foi lenta e a cada circuito completo a velocidade aumentava. Como seria previsto, a dificuldade de manter a sequência entre os improvisadores se relacionava ao acréscimo de velocidade do pulso. Este tipo de exercício parece funcionar como um aquecimento e não parece apresentar um objetivo musical em si.

Posteriormente a este exercício foi iniciado o aprendizado dos códigos de regência. Para a realização da peça foram utilizados os códigos que descreveremos a seguir. O primeiro deles são as indicações numerais através dos dedos da mão direita. Um dedo levantado, que representa o número um, indica que os improvisadores devem realizar uma textura sonora com muita densidade e pouco volume, isto é obtido com a execução de notas

muito curtas e em intensidade baixa com distância intervalar irregular. Este ficou conhecido como “chuva fina”. Já o número dois (representado por dois dedos da mão direita) indica a ideia de “mecânico”, de máquina, ou seja, uma sonoridade de caráter “tecnomorfista” que mimetizasse os sons de uma máquina em funcionamento. Geralmente a imagem sonora que a maior parte dos integrantes descreveu sobre uma máquina é aquela que representa uma paisagem do arquétipo da revolução industrial: grandes teares, linha de produção ou de máquinas tipográficas. Sendo assim, a sonoridade improvisada resultante seria algo com os seguintes elementos: sonoridade metálica e forte com repetição de notas em um intervalo restrito como rítmica binária e andamento constante. O número três seria a indicação para a ocorrência dessa vez de um procedimento aleatório, com muita densidade, com pouca escuta dirigida para a coerência, e que foi intitulado de “Free Jazz”. O quarto e último sinal, chamado de “Dry Stone”, indicaria que um improvisador deveria fazer um solo e que ao final do solo, a última estrutura deveria ser preservada e repetida constantemente formando um “loop”.

Para representar um aumento gradual na densidade dos eventos sonoros, o sinal utilizado seria o seguinte: as mãos colocadas juntas com as palmas encostadas e se afastando no sentido horizontal, quanto mais afastadas as mãos em relação ao ponto inicial maior deveria ser a densidade sonora. Da mesma forma, mas com o afastamento acontecendo em sentido vertical, teríamos a representação do comando do “volume”, ou intensidade de som. A velocidade, ou uma ideia de mudança de andamento, seria indicada através do movimento dos das mãos em punho fechado realizando um movimento circular em eixos distintos imitando o movimento de uma manivela, quando mais rápido o movimentos mais acréscimo de andamento deveria ocorrer.

Ainda, relacionado aos sinais que envolvem ambas as mãos, temos a indicação de uma repetição constante (“loop”) do último material que precedesse o sinal. Este sinal seria indicado pelos punhos fechados de forma a mostrar as costas das mãos para os improvisadores em um movimento de golpear o ar para baixo o que indicaria o momento exato de execução. Este movimento ficou conhecido pelos integrantes por “loop de 1 tempo”.

A indicação que correspondente à textura pontilhista e densa era dada pela formação da posição dos braços levantados e os dedos estirados se tocando nas pontas acima da cabeça, no sentido de se referenciar à silhueta de um telhado de uma casa. Se o movimento fosse feito duas vezes seguidas era necessário que os improvisadores realizassem nove sons curtos e em seguida um som longo.

O dedo indicador realizando um desenho circular indicaria a repetição obstinada ("loop") de um trecho recém-tocado. Os dedos das mãos entrecruzados formando uma trama indicavam a realização de uma textura polimétrica ou de polirritimia. O indicador e o dedão em formato de "L" formavam o sinal que indicava a execução do *Lá de concerto*, a nota tradicional de afinação da orquestra. O dedão para cima em sinal de "positivo" indicava que um determinado improvisador deveria solar. Os dedos das mãos se abrindo indicavam um ataque muito forte e súbito, e este movimento ficou conhecido com o nome de "relâmpago". Os dedos indicadores cruzados em forma de "X" indicavam a execução de uma textura predominantemente rítmica. E por fim, o dedo indicador apontando em direção à orelha indicava o procedimento de imitação.

Neste tipo de exercício de improvisação encontramos a ação subjugada à vontade de apenas uma figura. Neles, assim como nas propostas que vimos anteriormente de Cage e Stockhausen, existe um controle exercido por uma figura única e assim não seria possível a autonomia na criação do improvisador poderia ser restringida. Apesar de esta proposta divergir das nossas, no que toca ao objeto de nossa pesquisa, encontramos nesta experiência diversos pontos que contribuíram para a crítica que embasou a formulação de nossas estratégias. Para o grupo de improvisadores, estes exercícios proporcionaram contato com novas sonoridades geradas de forma improvisada, assim como, com a possibilidade experimentar outras formas de interação. A execução de partes solo, a mudança de texturas radicais, as repetições em forma de "loop", e outros, incrementaram o repertório de imagem sonora dos improvisadores.

Alexandros Markeas é pianista, compositor e professor de improvisação musical no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris. Em agosto de 2008, em sua visita à USP, ministrou um seminário sobre a improvisação generativa e também procedeu com atividades práticas com os participantes. Explorou ideias críticas referentes à composição e à

escuta porque na improvisação generativa o improvisador além de ter o papel de compositor e intérprete da sua própria música também assume a posição de ouvinte.

Na primeira parte de seu seminário, Markeas explanou sobre os conceitos teóricos que envolvem a improvisação generativa. Segundo ele existem três referências que fundamentam a sua proposta de improvisação, a materialidade, a espiritualidade e a mobilidade do som. A materialidade se refere às diferentes formas de se explorar um corpo sonoro (aquilo que é passível de produzir sons), sem criar preconceitos e com isso restrições, e assim promover a exploração para obter a máxima quantidade de sons possíveis. Markeas comenta que as devemos ver a natureza da madeira para além de apenas sua manifestação como mobília. A madeira não é madeira porque antes é uma mobília, ou seja, é preciso entender a natureza do som além de suas conformações comuns manifestadas nos elementos "sintáticos[53]" da música. A espiritualidade seria entender que outras ações ligadas ao fazer musical também são possuidoras de significado. Esta ideia de espiritualidade que os gestos envolvidos na produção de som também geram significados para aquele que assiste um concerto, e que isto está de acordo com a produção da música, que isto gera uma relação de completude com a criação sonora. Já a mobilidade do som, indica que é possível recorrer de outros tipos de espacialização sonora, ou seja, que a fonte sonora para aquele que escuta não precisa necessariamente ser fixa e apenas frontal, ela pode se mover pelo espaço físico do local onde se está improvisando.

Markeas, por influência das ideias de Pierre Schaeffer, reconduz estes conceitos para uma explicação referente aos seus princípios de criação musical. Segundo Markeas existe o corpo e o objeto sonoro. O corpo sonoro se refere ao instrumento musical ou aos objetos que podem produzir sons. Já o objeto sonoro é a escuta do som advindo de um corpo sonoro, mas não a representação corpo sonoro em si. Ligados às estes conceitos estão os conceitos de escuta em 3 âmbitos: imediata, média e global. A escuta imediata indica a qualidade da percepção daquilo que se passa enquanto os sons estão acontecendo sem estabelecer relações. Nesta escuta a previsão de tendências é menor, a escuta está mais conectada com o acontecimento presente. A escuta média é marcada pela percepção de mudanças, de movimentos no sentido de entender as transições entre diferentes texturas

[53] O termo neste contexto se refere às escalas, acordes, melodia, harmonia, etc., enfim, elementos de organização e estruturação de uma música.

sonoras. Já a escuta global é aquele que é capaz de realizar mais previsões, é uma escuta mais analítica.

A parte prática contou com exercícios de improvisação. Iniciou-se com três músicos voluntários. A instrução dada por Markeas seria a seguinte: os músicos deveriam criar um objeto sonoro, um motivo curto que representasse o músico como uma espécie de "assinatura" ou "rubrica". Este motivo não poderia ser demasiadamente alterado ao ponto que se transformasse em outro e não fosse mais possível reconhecê-lo. A partir disto, cada um dos três músicos, um por vez tocava a sua "assinatura" em sequência. Produzindo pequenas alterações o objetivo o de criar uma conexão entre as "assinaturas" de forma que elas pudessem ser escutadas não de forma separadas, mas como uma única frase. Este exercícios foi particularmente importante no desenvolvimento das nossas estratégias posteriores porque colocava o improvisador em uma posição de responsabilidade com a criação de conexões musicais entre os elementos, enfatizando a importância da escuta e da criação a partir da ação e não apenas a emissão sonora de eventos isolados, desconectados e caóticos.

No exercício do "gatilho" (trigger), em um grupo de improvisadores existiria um dos músicos que não estaria participando da improvisação, que seria aquele que acionaria o "gatilho". Este gatilho seria um evento sonoro produzido pelo músico responsável que daria aos improvisadores do grupo uma indicação de que eles a partir daquele momento deveriam mudar sensivelmente a trama sonora que estariam produzindo. O músico responsável pelo "gatilho" não deveria interagir com os outros músicos apenas incitar os improvisadores com novas ideias, o grupo se contaminaria com a nova ideia. Este exercício também foi importante para entender como é possível uma sonoridade se tornar responsável por um desenvolvimento, criando pontos de articulação no decorrer da improvisação.

Outro experimento relevante para as nossas formulações foi o exercício de "prelúdios". Nele existem três improvisadores cada um com três objetos sonoros distintos, assim ao todo teríamos nove objetos sonoros distintos. Estes objetos possuem a mesma característica do exercício de "assinatura" citado anteriormente: podem ser transformados em articulação e velocidade, mas sem que se perca a sua qualidade original. Cada um dos nove objetos sonoros só pode ser tocado apenas uma única vez. A partir disto se determina

um espaço de tempo em que estes objetos irão ocorrer. A primeira duração seria de 2 minutos, depois 1 minuto, 30 segundos, 15 segundos e 5 segundos. Este exercício foi considerado um dos mais interessantes para o desenvolvimento da atenção, da prontidão, da interação e da escuta. Nas durações maiores foi importante que houvesse um acordo para que todos os nove objetos não fossem tocados logo no início esgotando assim o material antes que terminasse o tempo estipulado. Já nas durações mais curtas seria necessária também muita atenção na escuta para o ajuste no material. Os exercícios com restrição e gerenciamento de material representam a base mais importante de nossas estratégias.

Markeas propõe um exercício solo igualmente importante para as nossas formulações. Neste exercício deve haver pelo menos dois motivos bem distintos, como por exemplo, um efeito de pontilhismo na região aguda, e acordes de longa duração na região grave. Os dois motivos são realizados ao mesmo tempo ao piano, como ele demonstrou. Estes dois materiais com identidades distintas devem se contaminar aos pouco de modo que ao final os acordes tenham passado para a região aguda enquanto o pontilhismo passe para a região grave. Este é uma proposta para ser executada de forma *solo*, para que ela funcionasse em grupo foi necessário que realizássemos uma adaptação utilizando dois improvisadores cada qual com seu motivo distinto. Mais adiante trataremos este procedimento com mais detalhes.

As propostas de improvisação do compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter[54] compiladas pela professora Maria Tereza Alencar de Brito[55] em seu livro "Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical" foram importantes para a concepção de nossas estratégias, além de que alguns dos exercícios propostos foram executados em sua forma original. Um deles foi a improvisação conhecida com o nome "O Palhaço". Nela existem 3 elementos: 1) A *lei*, que é representada pelo pulso métrico regular, como um metrônomo ou alguém tocando uma clave ou woodblock; 2) os *cidadãos*, que seguem a lei, tocam instrumentos variados e fazem ostinato basicamente rítmico que se

[54] Influente na cena da música contemporânea brasileira, Koellreutter, alemão naturalizado brasileiro, foi perseguido pelo regime nazista se mudou para o Brasil, onde morou no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo. Foi responsável pela divulgação das novas ideias musicais europeias no país como o dodecafonismo. Criou o grupo *Música Viva* que se prestou a divulgação da música contemporânea. Faleceu em setembro de 2005.

[55] Doutora pela PUC-SP, é professora da área de educação musical no Departamento de Música da ECA-USP.

complementam; 3) o *palhaço*, que contraria a lei tocando de maneira independente, criando situações de surpresa. A ideia deste exercício é uma forma simples das pessoas criarem e observarem que a música possui em sua construção elementos de redundância e de informação nova.

O exercício conhecido como “Solo-Fantasia” e foi realizado pelo G.I.T. e pela O.E. da seguinte maneira: Os improvisadores se dispõe em círculo. Aquele escolhido para começar deve realizar um solo livre de preferência sem pulso regular. No momento em que achar conveniente o solista se detém no último trecho do seu solo, repetindo literalmente este trecho (“loop”), iniciando assim, um *ostinato* que assume qualidades rítmicas por conta da repetição constante. Neste momento, reconhecendo a qualidade do ostinato, o grupo de improvisadores se contamina pelo *ostinato* e aderem gradualmente cada qual com sua contribuição. A seguir, outro improvisador de destaca do *ostinato* e inicia um novo solo, e no momento seguinte os outros improvisadores cessam de tocar e aguardam o próximo *ostinato.* E assim por diante até que todos tenham participado do solo.

O exercício anterior foi relevante pelo fato haver uma percepção clara da contaminação como forma de construção de uma textura musical. A contaminação é uma condição importante tanto no estabelecimento do fluxo sonoro na improvisação quanto como elemento de manutenção do fluxo.

Outro exercício tem como tema o contraste rítmico entre quem está de acordo com o pulso estabelecido e quem não está. A variação realizada em nossos experimentos práticos aconteceu da seguinte maneira: o exercício inicia com um dos improvisadores realizando um simples *ostinato* rítmico. Os outros músicos aderem contribuindo com o pulso. Uma vez que o músico responsável pelo *ostinato* percebe que alguém está realizando um ritmo que se opõe ao pulso, aponta para ele e iniciam um dueto com baixa intensidade de som (em *piano*). Deste dueto se dá um novo *ostinato*, o qual todos aderem assim que os improvisadores que estavam em dueto aumentarem subitamente a intensidade sonora (realizarem um *forte* súbito).

Os exercícios de improvisação de Koellreutter que apresentamos tem um caráter de continuidade e fluidez dado pela articulação constante entre ideias de concentração e dispersão da ação musical. A ideia de acúmulo constante e não de “quebra”, de “cesura”, foi

importante para que pudéssemos entender certos aspectos da interação, como as diversas formas de contaminação e adesão a um material estabelecido pelo fluxo. Estas formas podem acontecer a partir de elementos simples como sugere Koellreutter que vão se tornando complexos por conta das contribuições unitárias. Para isso é necessário uma disciplina de escuta e reconhecimento da ação musical do outro improvisador.

Thomas Hall em seu recente livro sobre improvisação livre (*Free Improvisation: A Practical Guide*, 2009.) nos apresenta uma antologia de exercícios de caráter declaradamente didático. Seu guia prático é composto de exercícios numerados e separados por categorias. Os primeiros capítulos do livro são dedicados a explorar a definição de improvisação na música, a conformação do ambiente ou território[56], e a prática da Livre Improvisação. Em seu livro encontramos alguns conceitos importantes e coincidentes com a nossa proposta de Livre Improvisação. Hall afirma que a improvisação livre tem como característica a matéria sonora, enquanto a matéria da improvisação em jazz, por exemplo, são as notas, na Livre Improvisação a realização é feito com os sons, e a nota é considerada apenas um das conformações possível do som (HALL, 2009 p.7).

Segundo afirma Hall, os exercícios de Livre Improvisação servem para aprendermos a combinar os conhecimentos sobre música a fim de criar espontaneamente. Dessa forma, utilizando o exercício como ferramenta de experimentação, podemos somar experiências para aprofundar esta habilidade (HALL, 2009 p.13). Os exercícios, quando realizados em grupo, também têm a capacidade de promover uma *língua franca* entre os improvisadores, o que segundo ele facilitaria a interação entre os improvisadores. Hall afirma que os exercícios podem ser feitos por qualquer número de pessoas e têm o intuito da fazer com que o improvisador improvise melhor (HALL, 2009 p.14), apesar de que Hall não desenvolve em seu livro a sua concepção sobre o significado de improvisar melhor ou pior. Nossa proposta diverge neste ponto já que tem mais relação com o desenvolvimento de uma consciência voltada para a ação criativa, e não para o resultado.

Dentre os seus exercícios destacamos o de número “12 – Imitação”. Hall desenvolve este exercício a partir das práticas do teatro. Neste exercício existem dois improvisadores

[56] Este termo está sendo usado com a acepção proposta por Rogério Costa a partir do filósofo Gilles Deleuze. Mais a respeito em: COSTA, Rogério Moraes. O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação. Tese de doutorado PUC-SP, São Paulo, 2003.

que estão envolvidos em um processo de imitação imediata um pelo outro. O primeiro irá criar frases musicais enquanto o segundo deve segui-lo como o reflexo de uma imagem em um espelho, ou uma como uma sombra. Assim, um improvisador toca livremente enquanto o outro procura imitar os mesmos "gestos" musicais do primeiro. Apesar de não haver comentários acerca dos objetivos deste exercício no livro de Hall, este exercício parece contribuir na habilidade de prever uma ação. Em nossas experiências utilizamos práticas de dueto neste sentido: focar na habilidade de previsão, algo importante para a interação; trataremos com mais detalhes nossas estratégias mais adiante.

Tony Wigram em seu livro "*Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*", apresenta um proposta de uso da Livre Improvisação como terapêutica, apresentando exercícios práticos voltados para a musicoterapia. Para isso ele desenvolve uma pesquisa com improvisação musical voltada para grupos, na qual elabora diversos exercícios de improvisação. Para Wigram, estes exercícios controlados tem um papel positivo em relação ao desenvolvimento de confiança e familiaridade com a Livre Improvisação e com o uso de instrumentos musicais desconhecidos. Isto ajuda aquele que criam bloqueios para evitar a Livre Improvisação, algo que é geralmente novidade para a maioria. Segundo Wigram estas improvisações podem ser muito mais efetivas para expressar a si mesmo do que a linguagem verbal (WIGRAM 2005, p 180-181).

Baseado nesta concepção, Wigram propõe uma parte introdutória na qual seriam realizados exercícios de "aquecimento". Dentre as várias propostas para esta sessão de aquecimento, destacamos a primeira que seria a exploração do instrumento pelo improvisador. O improvisador é convidado a explorar o seu instrumento a fim de conseguir a maior variedade de sons que puder, sem necessariamente buscar construir uma estrutura musical, como melodias ou ritmos. Wigram recomenda que não seja apoiada a ideia de que o improvisador toque apenas "aquilo que ele sinta", ou tocar "com os sentimentos", pois isso poderia distanciar o improvisador do trabalho de interagir com os outros. (WIGRAM 2005, p. 184).

Wigram esclarece que certas escolhas podem revelar valores relacionados com a terapêutica deste exercício. Quando o improvisador escolhe um instrumento dentre vários,

isso pode se relacionar com o seu estado mental. Assim como a forma de tocar o instrumento pode dar pistas sobre o caráter, os conhecimentos musicais, os conhecimentos instrumentais; também a linguagem corporal e a postura podem indicar o estado de espírito, a intenção, a percepção, a comunicabilidade. Segundo Wigram com a liberdade de explorar o instrumento sem requisições mais específicas, isso pode revelar sobre como a pessoa se sente sem a pressão gerada por uma demanda mais específica.

No sentido criativo, as experiências de Wigram alertam sobre uma relação importante que influencia a forma de estabelecer o fluxo sonoro constituído na Livre Improvisação em grupo. Estar direcionado à expressão dos próprios sentimentos, ou tentar criar uma representação pessoal de um estado de espírito com a experiência musical que cada um possua, ensurdece o indivíduo para a construção coletiva. Observamos em nossas experiências práticas, como veremos mais adiante, que o trabalho altamente específico, como o de representar tal particularidade pessoal, coloca o improvisador em um estado em que as ações sonoras dos outros improvisadores poderão ser observadas apenas como contribuições para a construção de um objetivo não compartilhado, mas particular. Além disso, a proposta de Wigram nos alerta para estarmos atentos às diferentes formas de estabelecimento do fluxo que dependem de fatores independentes do primeiro som, como a relação entre os integrantes, o estado de espírito, o tipo de requisição que lhes é dada, o tipo de ambiente psicológico que se constitui em diferentes situações de improvisação[57].

3.2.2 Percurso de criação da estratégia

Por volta dos anos 60 do século passado, muitos compositores, intelectuais e músicos estavam repensando as formas de relacionamento humano frente às mudanças nos aspectos socioeconômicos de então. Nos círculos mais radicais a ideia de improvisação passou a se ligar a uma representação de liberdade política das formas tirânicas de governo e comércio, assim como também estabeleceu-se uma relação com a afirmação dos direitos

[57] Anteriormente explicamos que para o improvisador a constituição de um campo que remeta por cada situação (estúdio, plateia, ensaio) resulta em percepções distintas, e devido à isso estabelecimento de fluxos também distintos.

civis. Estas proposições são em parte decorrência do momento de questionamento dos sistemas de autoridade e no qual a improvisação se figurou como uma proposta de organização não opressora.

Com o descontentamento em relação ao modelo socioeconômico vigente na época, uma parte destes músicos partiu em busca de outros modelos de relacionamento com o próximo e com o mundo, e isso fez com que passassem a rever os seus modos de produzir música. Grande parte das inovações desta época tem relação com esta crítica. Nela a figura do compositor é relacionada à do tirano ditador e aqueles compositores que compartilhavam esta ideia passam a formular suas composições como produto do coletivo e rarefazer o poder individual, diminuindo a precisão das prescrições musicais. Dessa forma, legaram ao intérprete, a participação no processo composicional. Este foi um passo para a constituição de uma música improvisada coletiva como vemos hoje.

Sem estas experiências inovadoras talvez fosse impossível pensar hoje em uma música improvisada coletiva como se constituiu a Livre Improvisação. Um pouco distante desta época e suas ideologias, a Livre Improvisação se volta para as conquistas perceptivas que ampliam as possibilidades de interação, e a partir destes paradigmas da geração passada podemos reformular as práticas para uma ação coletiva e colaborativa entre os músicos. Ainda assim, algumas vezes, a Livre Improvisação é relacionada com sua "herança distorcida" e o conceito de Livre Improvisação muitas vezes é relacionado mecanicamente à: free-jazz, anarquia, ruído, descontrole, atonalismo, liberdade, expressividade emocional, protesto, revolução, quebrar regras, falta de conteúdo, entre outros que englobam esta natureza.

Hoje, em uma sessão de improvisação, estes conceitos elencados acima podem atrair muita energia para a intenção de criar uma representação destes conceitos e colocar o aspecto da interação entre os músicos em segundo plano, desviando a condução da improvisação para a realização de clichês datados. A Livre Improvisação, como entendemos, é um fazer musical singular, nunca existente anteriormente e que emerge do mundo pós-moderno, ativando na forma musical suas características particulares[58]: a convivência de

[58] Gilles Lipovetsky, teórico da pós-modernidade, em diversos de seus textos cita estes termos como representativos das características particulares do universo do pós-moderno. Elencamos alguns de seus conceitos do pós-modernismo a partir dos textos e entrevistas de Lipovetsky.

tempos e modos; a permeabilidade que desimpede os encontros de territórios antes distintos; a excitação contínua promovida pela neofilia (vontade pela percepção da inovação constante, mesmo que não funcional); a instabilidade permanente; tempo precário e efêmero regido pelo "presentismo"; a imoderação ou cultura do excesso; a antiregionalização, que se constitui como valor nos processos de "globalização"; a adaptação contínua, a desregulamentação, o direito de expressão individual.

Estas características são presentes, e muitas vezes motores da criação de fluxo na Livre Improvisação. Para o desenvolvimento de nossas estratégias criativas, buscamos distância desta "herança distorcida", que mecaniza a ação, para assim entender a Livre Improvisação em seu próprio tempo. Dessa forma, foi necessário apontar em quais condições o fenômeno da Livre Improvisação se constituiu e por via de quais conceitos ele será pensado. Uma vez que nossas estratégias se baseiam na ideia da Livre Improvisação inserida no contexto da pós-modernidade, e não apenas como uma releitura das práticas do século XX, se faz necessário esclarecer como a confluência dos aspectos constitutivos de nossa era.

A Livre Improvisação é a música que comtempla amplamente as particularidades da era pós-moderna. A relação com o fazer em tempo presente, fluxo imediato do pensamento à ação criadora, a instabilidade no percurso, o encontro de territórios antes duramente delimitados, são apenas alguns exemplos desta proximidade. Para Lipovetsky, estas características da era atual vêm ganhando corpo desde o fim da 2º Guerra Mundial, na forma de uma sociedade individualista apoiada pela personalização do consumo que se afirma cada vez mais e vem sendo reforçada pela mídia de massa.

> "Acabada, com efeito, a idolatria do american way of life, dos carros triunfantes de cromados, das grandes estrelas e dos grandes sonhos de Hollywood; acabados a revolta beatnik, o escândalo das vanguardas tudo isto deu lugar, segundo se diz, a uma cultura pós-moderna identificável por diversas características: busca da qualidade de vida, paixão da personalidade, sensibilidade extrema, desafecção dos grandes sistemas de sentido, culto da participação e da expressão, moda rétro, reabilitação do local, do regional, de certas crenças e práticas tradicionais." (LIPOVESTSKY, 2005, p. 5).

A expressão pessoal é valorizada, independente do preparo do indivíduo em determinado assunto. Assim também pode funcionar a Livre Improvisação, enquanto houver sensibilidade na escuta é possível com o mínimo ou nenhum conhecimento específico em música, realizar com outros improvisadores uma interação de resultado musical.

As correntes teóricas que se figuram como grandes narrativas unificadores também não fazem sentido para Livre Improvisação como definidoras de percurso criativo. Elas haviam sido desmontadas pelas experimentações dos vanguardistas, em diversas estratégias, como vimos anteriormente. As experimentações vanguardistas na música foram absorvidas sem, no entanto, serem abandonadas. Isto possibilitou que assistíssemos o *polistilismo* como uma das características em nosso tempo: "deixamos de cultuar o futuro, mas não deixamos de saquear o passado" (LIPOVETSKY, 2007, p. xix). Portanto antes de tudo pós-modernidade significa um espaço de confluências, assim como é a Livre Improvisação: estão em contato tempos e modos distintos, biografias, territórios musicais; confluindo em ação criativa.

Nascimento (2011) estabelece uma relação entre as obras de autores relacionados à teoria do pós-moderno, (em especial com o autor de "A condição Pós-moderna", Jean-François Lyotard) e a descrença nas metanarrativas com relação à música. Metanarrativas são aquelas às quais as demais narrativas se ligam para encontrar seu significado e legitimação. O Cristiano, Marxismo e o Iluminismo são exemplos de metanarrativas (NASCIMENTO 2011, p. 13). Da mesma forma poder-se-ia tentar uma rápida aproximação com os movimentos serialistas, neoclássico ou da música eletrônica, entre outros, que aspiram da mesma forma, uma ordenação totalizante. Estes movimentos, de certa maneira, ainda apresentam nos seus fazeres, uma comum inclinação ao formalismo, que certamente nos autorizaria a colocá-los no espaço reservado às metanarrativas modernas.

> "Basicamente, o que mais irrita nestes artistas rebeldes, dos quais Wagner nos oferece o tipo mais consumado, é o espírito de sistematização que, sob o pretexto de abolir as convenções, estabelece um novo repertório, tão arbitrário e muito mais incômodo que o antigo. Destarte é menos a arbitrariedade – afinal de contas, inofensiva – que desafia nossa paciência do que o sistema que essa arbitrariedade estabelece como princípio." (STRAVINSKY, 1996, p. 76).

No entanto, para Nascimento (p. 92) não se pode confundir qualquer ideia totalizante com o conceito de metanarrativas estabelecido por Lyotard. O contexto histórico no qual observamos o início da descrença nas metanarrativas não significa que não haja ainda o desejo de totalização, principalmente na área da ciência:

> "Esse é o caso de muitas das concepções musicais modernistas que se imbuem do espírito das ciências naturais na manifestação das leis naturais da manifestação sonora, na definição de uma beleza musical, ou mesmo no acolhimento de uma ciência histórica positivista para a narração da saga emancipatória do puramente musical e de suas inovações. Essa concepção pode ser entendida como a busca de uma ciência autônoma para a música. Portanto seja como integrante de uma concepção de saber mais ampla do que a ciência, ou como uma prática humana que assume o modelo científico em determinado momento histórico, a música não mantém apenas uma relação metafórica com as metanarrativas." (NASCIMENTO, 2011, p. 92-93).

No caso da música torna-se complexo entender, se puderem ser definidas estas metanarrativas, em que ponto elas passam pelo processo de abandono pela descrença dos músicos. Este definição é complicada de ser obtida, pois não são os tipos de elementos usados que podem definir a linha divisória entre o modernismo musical e o pós-modernismo, tampouco uma data fixa. Essa problemática é em parte resolvida pela conceituação de Lipovetsky que sugere uma *hipermodernidade*, afirmando que os processos do modernismo apenas foram progressivamente sendo exacerbados e ampliado o seu espaço de atuação na vida das pessoas. Assim, a descrença nas metanarrativas como uma das características capitais do pós-moderno, é claramente delineada, num primeiro momento, pelas correntes não-idiomáticas, como propõe Derek Bailey.

A Livre Improvisação como música que contempla o pós-moderno não poderia ser definida apenas pelos seus materiais e procedimentos, mas antes pelas suas intenções. Apesar de ter envolvido assuntos políticos e sociais em sua prática a Livre Improvisação como música inserida na pós-modernidade hoje pode ser entendida a partir de outras particularidades. A fragmentação livre da memória e a rememoração que se manifesta em forma de citações é um sintoma da pós-modernidade. Esse ecletismo permite que os

idiomas, diferentemente das propostas mais radicais como a de Stockhausen, Globokar ou Cardew, ganhem espaço neste tipo de criação musical improvisada.

Assim esta espécie de *nova Livre Improvisação* apontaria, de maneira geral para os seguintes procedimentos particulares em relação ao que se fazia no final dos anos 60 do século passado: um gosto pelo ecletismo, um processo evocatório e anamnésico. Não seria mais uma questão de negar os sistemas totalizantes, mas antes integrá-los ao processo criativo. O fim de um elitismo, ou hermetismo, aproximando a música do homem comum, ao invés do choque. Neste caso, a prática de fazer "citações", referências, funciona como fornecedora "de sentidos" para colaborar com o entendimento e criar aproximaxões.

Segundo estas concepções, a Livre Improvisação tem características muito representativas da era pós-moderna. Ela não se subordinaria a nenhuma das consideradas "metanarrativas" musicais, apresentadas pelas regras das improvisações idiomáticas, formalismos ou movimento que ditem predeterminações. A Livre Improvisação não se estabelece a partir dos sistemas unificadores. A liberdade da música pós-moderna é uma emancipação do jogo legitimador que as prescrições das metanarrativas musicais dispõem. Assim, não só o fim das vanguardas representa esta mudança, mas também o fim do luto por elas, alimentado pela nostalgia da unidade (NASCIMENTO, 2011, p. 87).

Segundo Lipovetsky, existem diversas estratégias que servem para a diluição do modernismo monolítico e das vanguardas. Para o autor, estas mudanças significativas nas sociedades democráticas contemporâneas se desenvolveram através do que ele chama de "processo de personalização":

> "É assim que opera o processo de personalização, novo modo de a sociedade se organizar e se orientar, novo modo de gerir os comportamentos, já não através da tirania dos pormenores, mas com o mínimo possível de coacção e o máximo possível de opções, com o mínimo de austeridade e o máximo de desejo, com o mínimo de constrangimento e o máximo de compreensão. Processo de personalização, com efeito, na medida em que as instituições doravante se fixam nas motivações e nos desejos, incitam à participação, organizam os tempos livres e as distracções, manifestam uma mesma tendência no sentido da humanização, da diversificação, da psicologização das modalidades de socialização: depois da domesticação autoritária e mecânica, o regime homeopático e cibernético;

> depois da administração injuntiva, a programação opcional, a pedido." (LIPOVESTSKY, 2005, p. 9).

Assim também opera a Livre Improvisação no mundo hipermoderno[59]. Com opções abertas para que haja uma crença na existência de "todas as opções" a serem escolhidas, representando o seu ponto máximo pela improvisação executada a partir de proposta nenhuma. Esta improvisação realmente "livre", assim conceituada porque não partiria de nenhuma proposta, é a que se figura como mais distante da coerção da ação individual. Dessa forma, a improvisação possibilita espaço para a ocorrência, mesmo que virtual, do máximo de desejo do improvisador para realizar a ação musical e o mínimo de constrangimentos que as imposições da improvisação idiomática ou prescrições, por exemplo, poderiam trazer sobre as decisões particulares do criador musical. Assim, podemos dizer que enquanto processo a ação musical deste tipo se dá pela, ou via a Livre Improvisação, enquanto como conceito, ela se relaciona com as características do hipermodernos, o que nos permite denomina-la de *Hiperimprovisação.*

Por um lado, se estes autores apontam que perdemos a crença nas ideologias norteadoras, existem possibilidades de construção que se constituem em meio a estas transformações na mentalidade, que permita outras sensibilidades criativas. As formas de se relacionar com o mundo nos dispuseram estados de construção criativa que agora emergiram para o primeiro plano. A criação colaborativa ganha força frente à possibilidade de integrar em tempo presente e comunicabilidade de alta qualidade em vídeo e áudio, músicos de continentes distintos separados por milhares de quilômetros. Este experimento foi realizado em um concerto colaborativo, realizado pelo Centro de Pesquisas em Arte Sonora (SARC) na Queen Belfast University, no Reino Unido, e a Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fapesp e produção do Mobile - grupo de pesquisa em musica e interação da USP. Neste concerto, realizado em 6 de Junho de 2011, foram executadas obras com o uso de improvisação, por músicos das duas universidades, no qual nos incluímos.

[59] Lipovetsky em diversas entrevistas e em seu livro "Os Tempos Hipermodernos" afirma que o prefixo "hiper" é mais adequado do que "pós" devido ao fato de que ele afirma que não ultrapassamos ou vencemos a modernidade, mas vivemos uma época de extrema exacerbação de suas características (LIPOVETSKY; CHARLES 2004 p. 25).

A possibilidade de transpor as dificuldades geográficas, que anteriormente só poderiam ser sanadas com aporte de tempo e deslocamento de pessoas e materiais, é consumada por esta espécie "teletransporte": a efetivação do presentismo imaterial pela representação do "aqui-e-agora" que satisfaz o imaginário neofilista. Vencer o tempo através do espaço nos coloca a aceitar, ainda que no campo das virtualidades, uma coexistência musical global. Nestas coexistências se figuraria uma interação que abarca a individualidade de cada improvisador, e o resultado é antes dado pela interação e contribuição para o coletivo, do que subjugar a ação a uma superestrutura reguladora. Temos os meios que nos permitem imaginar a possibilidade de uma criatividade relacionada às contribuições individuais daqueles que a irão realizar a ação musical, em qualquer condição física ou geográfica, já que esta condição foi imaterializada para assegurar a portabilidade[60]. Forma-se assim, um campo permissivo para o nascimento de procedimentos inventados.

As novas formas de pensar e de desenvolver estruturas "à demanda", como diria Lipovetsky (LIPOVESTSKY, 2005, p. 9), tem orientado uma espécie de resultado interdependente dos processos pré-definidos, que por sua vez nascem a partir de uma observação das qualidades da matéria, ou seja, o processo pode ser intrínseco à matéria, ou ainda, "à demanda" em relação ao sonoro. Existiria uma espécie de lógica extraída do objeto ao invés da conformação da matéria em sistemas ordenados pelas metanarrativas. Sendo assim, cada matéria pode encadear um processo, o que tornaria estranho partir de procedimentos determinísticos, como alguns exercícios de improvisação, para a criação artística. Esta foi uma importante crítica no desenvolvimento de nossas estratégias: no que os exercícios contribuem para a criação, no sentindo de ampliar a percepção sobre as possibilidades que o sonoro apresenta. Esta relação "à demanda" se tornou portanto um conceito referencial para nossas experiências.

Este procedimento tem relação com o conceito de *desrostificação* segundo o filósofo Gilles Deleuze. Segundo Costa (2003) o conceito de *desrostificação*, quando trasposto à improvisação, se refere ao processo de desmonte das individualidades que caracterizam o improvisador, ou seja, uma reflexão sobre a sua biografia musical deste

[60] Este termo corrente nas tecnologias de comunicação se insere aqui com o sentido de que existe uma facilitação técnica para a transposição de tempos e locais, que possibilita o encontro de territórios e biografias distintas.

improvisador. A parábola citado por Costa (2003, p. 76) “O menino e a folha de capim” de Pierre Schaeffer[61] ilustra bem como se configura como uma necessidade a ideia de se repensar as ações mecanizadas pelas práticas estabelecidas. Neste texto Schaeffer, faz uma crítica ao homem em tal estágio ignora as possibilidades inerentes ao som e apenas repete formulas musicais estabelecidas, sem invenção, criação nem exame crítico. Estes são os conceitos que norteiam para a fuga dos idiomas na improvisação em direção a um fazer musical dado pela contemplação da matéria sonora. A criação neste caso, não aguarda a chegada de um planejamento ou de costumes que ordenem as ações.

A ideia de uma criação não muito planejada, que envolva riscos, é positiva no sentido de afastar determinadas cortesias e constrangimentos relacionados às ordens permissivas do fazer musical que se aliam aos ideais não criativos, como o controle, a repetição e ao conhecimento e cumprimento de regras. Direcionar a criação para a representação de clichés e formas prontas é desobrigar a sensibilidade para o novo a partir das possibilidades que emergem da matéria. A Livre Improvisação deixa transparecer suas “regras” (ou características) apenas à medida que ela acontece enquanto jogo entre as pessoas envolvidas. Segundo a forma como estamos abordando o assunto, concordamos com a definição de Costa, que a Livre Improvisação é “[...] resultado de uma ação coletiva e intencional originada em uma vontade de prática musical por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores” (COSTA R. L. M. 2003, p. 18).

Destas concepções extraímos os ideais de funcionamento de nossas estratégias criativas. Como afirmamos anteriormente, os exercícios de improvisação podem eventualmente “burocratizar[62]” a criação e gerar um distanciamento com a realização artística. Nosso foco, no entanto, é o desenvolvimento de estratégias criativas, que visam resultar diretamente em processos criativos, ao invés de criar sistemas preparatórios, antecipatórios, que apresentam uma série de conhecimentos e habilidades previamente requeridas à criação. Conforme nossa exposição teórica até o momento, para nosso propósito é importante que os procedimentos que podem se figurar como constrangimentos

[61] O texto referido se encontra em: SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília, Edunb: 1994 (p. 283,284).

[62] No sentido em que os exercícios tendem a criar etapas de aprendizagem que se afirmam como necessárias antes de se atingir um fim, numa espécie de ilusão biográfica que ordena os procedimentos.

e planejamentos sejam diluídos para darem lugar à emergência de regras expressas a partir do domínio e conhecimento da matéria com a qual se trabalha, neste caso, o som. Juntamente com as configurações de interação que irão se estabelecer pela forma específica de cada improvisação, teremos aquilo que posteriormente irá delimitar procedimentos, que torna possível dizer que a sonoridade do grupo, em termos gerais, possui um "estilo".

Nossas experiências em direção ao desenvolvimento de estratégias criativas para a Livre Improvisação foram pautadas nos conceitos acima conforme acabamos de apresentar. A partir deles e contrastados com as experiências práticas pudermos aos poucos refinar os procedimentos através de um processo *inventivo*, conforme o conceito que delineamos anteriormente. A Livre Improvisação nasce da realização, da ação que é criativa, antes de ser apenas *performance*. Existe a intenção do que deve ser feito com e a partir dos sons, e não o comando das ações. Sendo assim, alguns procedimentos que envolvem a Livre Improvisação podem não demandar para o músico a determinação criativa, mas apenas respostas corretamente realizadas a partir de um sistema codificado. Este é o caso das improvisações regidas, no qual o músico pode não encontrar espaço para as próprias decisões, e, portanto se transformar, em relação ao processo criativo, em um instrumento fazedor de sons. O improvisador estaria dessa forma, subjugado à vontade criativa do maestro-criador, que é aquele que comanda a forma e o momento de suas ações. Se o improvisador é usado instrumentalmente na criação, não existe contribuição autônoma no processo criativo, o que nos permite realizar uma distinção entre improvisação e criação.

Em outro quadro extremo, em oposição a este acima, existiria a ideia de liberação, ou "liberdade" do improvisador. Esta liberação, em relação ao controle das ações, como expusemos acima, pode ser entendida pelo improvisador como uma oportunidade gerar a música a partir de suas próprias formulações. Assim o improvisador teria a incumbência de gerenciar o seu próprio discurso, frente a isso que proposta ele teria para apresentar? Imediatamente podemos supor que ao invés de música, o improvisador, antes como executante de um instrumento musical poderia estar mais envolvido com a execução de sons do que com a criação. Isso porque apenas executar sons não indica a presença de ações criativas. As ações criativas englobam a produção de som em uma complexidade de ações, como vimos anteriormente, que envolvem processos mentais intencionais na resolução inovadora para questões propostas. Assim supomos que, num primeiro momento, as ações

deste improvisador “liberado” se dirigiriam a tudo aquilo que não estaria circunscrito às práticas as quais ele estaria antes subjugado. Isso encaminha geralmente o músico àquelas ações baseadas na “herança distorcida”, conforme comentamos anteriormente, que nada mais são do que *clichés* de ação, e conforme apontado por compositores como Globokar, Stockhausen e Cardew em suas propostas de improvisação, estes *clichés* são aquilo que distancia o improvisador da criação.

Se por um lado temos o controle da ação, que nada mais faz do que dar novas formas de comando para o músico, por outro temos a ação sem direção. Segundo entendemos o processo criativo, ele é envolvido pela criatividade, pela imaginação, pela invenção e pelo risco. Tomando o último quadro hipotético em que o improvisador dono de sua ação, mas carente de direção não produz ações criativas, podemos incluir quaisquer um destes elementos participantes do processo criativo com a intenção de proporcionar ações criativas. Assim, colocando o músico em uma condição de risco, por exemplo, conforme nosso conceito delineado anteriormente, a ideia de “liberação” precisa ser abandonada para que se encontre uma forma de por adiante o fluxo sonoro em ação criativa.

Buscamos uma abordagem que permitisse o surgimento de proposições dos próprios improvisadores sem, no entanto regular a sua ação, como também não influir em uma inclinação para os *clichés*. Claro que é possível haver a improvisação a partir de proposta nenhuma, na qual o improvisador se basearia apenas no som, no entanto esta prática já sugere um território de saberes que torna possível a interação pela escuta. A escuta é fundamental, mas ela possui os seus limites e falibilidades, como vimos no capítulo 2. Os improvisadores que ingressam na O.E. ou mesmo aqueles que vieram originalmente do G.I.T., passaram por um processo de aprendizado sobre procedimentos específicos que constituem a forma destes grupos improvisarem. Existe, portanto certos acordos estabelecidos, ainda que tácitos. Em nossa proposta se incluem estes procedimentos, no caso de termos presente para a realização de uma improvisação a presença da escuta profunda, da interação, do tratamento, reconhecimento e controle dos materiais sonoros. Conforme vimos anteriormente, nas teorias sobre a criatividade geralmente está presente um estímulo inicial que apresenta como a resolução de um problema com algumas restrições que conduzem a uma resposta inovadora. É nesse sentido que buscamos

desenvolver nossas estratégias: aplicarmos certas regras como um conjunto de possíveis dirigidos para a criação e não controle das ações.

Uma forma de usar os exercícios de improvisação seria o de assegurar que os envolvidos tivessem as mesmas oportunidades de escolha por receberem o mesmo montante de informações consideradas interessantes para o desenvolvimento do processo criativo. É dessa forma, que pensamos que a experiência trazida pelos exercícios de improvisação poderiam contribuir com a autonomia criativa do improvisador, uma vez que esta autonomia encontrasse espaços de atuação. Estaríamos criando assim um *ateliê* de ações autônomas de forma a proporcionar uma atuação mais igualitária e não hierárquica. Mas isso não significa que seria ideal estabelecer uma espécie de *democracia,* no sentido em que este conceito signifique impor sobre uma minoria a valor de uma maioria arregimentada por argumentos sedutores ou leis impostas, mas antes a escola das melhores ideias e propostas a partir do interesse coletivo. Assim os exercícios são para a autonomia da ação criativa direta, para e pelo coletivo.

Através de nossas experiências práticas, pudemos delinear o caminho que foi responsável pela ideia central deste trabalho que é o uso da palavra como conceito para a contribuição nas formulações criativas na Livre Improvisação. Este foi um processo responsável pela formação de nosso *ateliê*, no sentido de ambiente próprio de criação, no qual muitas linhas de força convergiram para que os improvisadores e tornassem autônomos em suas criações.

***

Nossa primeira ideia, a partir dos encontros semanais no G.I.T. foi a de induzir estados emocionais apostando na hipótese de que eles poderiam ser diretamente responsáveis por estimular a ação criativa. Esta ideia tinha a intenção de facilitar em nosso *ateliê*, ações menos restritivas que os exercícios, mas que ainda assim guardassem alguma proposta no sentido de induzir uma ação criativa. Para isso, de uma forma similar à proposta de Stockhausen (“Aus den Sieben Tagen”), entre outras, imaginamos que induzindo os improvisadores a determinadas “atmosferas”, a criação fosse estimulada sem haver a necessidade de se conduzir mais diretamente a ação de produzir sons a partir de códigos. Sabemos que a execução criativa sofre o impacto dos estados emocionais que podem

favorecer ou minguar as atitudes criativas e o desenvolvimento das mesmas, mas ainda não sabemos se estes impactos são suficientes.

> "O estado emocional é, por definição, muito transitório. É uma reação curta e intensa, em resposta a um estímulo externo. É constituído de componentes fisiológico, comportamental e cognitivo: os estados emocionais geram os processos cognitivos e, avaliando a situação, ativam um ajustamento psicológico condicionado pelo nível de atenção e orientam os comportamentos." (LUBART 2008 p. 56).

Em um estado emocional extremo (positivo ou negativo) é possível observar prevalecimentos de certas ações criativas porque as inibições cognitivas se encontram neste determinado momento, sem atuação predominante no indivíduo. Os julgamentos morais, as expectativas, estados de alegria ou tristeza, e também experiências emocionais relacionadas com a liberação emotiva, podem favorecer uma resposta criativa em um determinado estado emocional. Uma pessoa que se encontra em estado depressivo porque sua companheira o deixou, tem para si a "permissão" de expressar-se em termos para além da normalidade, no sentido de ultrapassar os comportamentos ponderados considerados socialmente adequados.

Para o estudo destas condições que implicam em uma relação entre a emoção e a criatividade, existe uma redução dos estudos para duas abordagens: *naturalista e ambiental.* (segundo Vosbur e Kaufmann citado por LUBART, 2008 p. 57). A primeira relaciona os estados de perturbação afetiva com a criatividade. A segunda testa a performance de uma atividade criativa sob um estado emocional induzido. Sabemos que existe uma considerável diferença entre estados patológicos afetivos (depressão, ansiedade, etc.) e estados emocionais induzidos (tristeza, alegria, surpresa, etc.). No entanto, o problema está em avaliar as respostas em ambas as abordagens, já que os dados obtidos se apoiam nas auto-avaliações dos próprios participantes, dessa forma é necessário relativizar as respostas.

Segundo os estudos de diversos cientistas apresentados por Lubart (2008), o estado de indução positiva, responsável por liberar dopamina, aumentaria a atenção sobre uma tarefa proposta. Estes resultados baseados em dados fisiológicos podem responder às questões que consideram a criatividade como uma medida sobre o desempenho de uma

tarefa proposta, no entanto não abrangem à questão de como se processa a criatividade quando considerada deliberada porque emerge das proposições do próprio sujeito criativo, como ocorre no caro da Livre Improvisação.

Com base neste mesmo conceito de criatividade como resposta inovadora a uma questão proposta, existe a hipótese de que os estados emocionais neutros ou negativos seriam responsáveis por uma resposta criativa já que o desconforto trazido por estes estados levariam o indivíduo a "equilibrar", um estado negativo, por exemplo, até atingir um estado neutro (LUBART 2008, p.60). Segundo a mesma hipótese, em um estado positivo todas as respostas possíveis seriam consideradas "satisfatórias", enquanto em um estado negativo a busca se dirigiria para respostas mais "otimizantes". Neste último caso o indivíduo irá arregimentar e julgar quais respostas são mais úteis. Neste caso, podemos considerar que esta qualidade de resposta pode ser menos criativa, pois descarta o pensamento divergente em favor da objetividade. Dessa forma temos um campo de complexidade nas medições e consequentemente nos resultados, que envolvem o estado emocional induzido, o tipo da tarefa e a resposta que se pretende colher e a inconfiabilidade das respostas geradas pela auto-avaliação.

Existe uma diferença entre o tipo da proposta criativa e o que se espera como resposta em termos quantitativos e qualitativos. De maneira geral, os estudos reunidos por Lubart (2008, p. 65-66) confluem para o resultado que aponta para as seguintes afirmações: o estado emocional positivo geralmente conduz o indivíduo para uma maior fluidez na tarefa aumentando a quantidade da produção (ou seja, mais respostas). Já o estado negativo, contribui no aumento da atenção e na originalidade das respostas. Diante da complexidade das respostas e de se obter uma relação fiável entre estados emocionais e a criatividade, Lubart (2008 p.66) afirma que "Não existiria, portanto, um só e único processo subjacente nas relações entre as experiências emocionais e a criatividade, mas vários mecanismos complexos, cuja emergência dependeria de um certo número de variáveis contextuais".

De posse de alguns indícios sobre o papel dos estados emocionais sobre a criatividade, desenvolvemos uma hipótese, com o intuito similar às propostas de Stockhausen, que poderia haver uma indução criativa a partir de uma manipulação do estado emocional do improvisador. No entanto, diferentemente das abordagens

apresentadas acima, os termos positivos e negativos (felicidade e tristeza), parecem muito primários para exprimir a criatividade na improvisação musical. Fora isso, temos uma longa discussão sobre a implicação das emoções na música, e que pode tender facilmente a um senso comum repleto de superficialidades.

Levando em consideração estes dilemas apresentados acima, buscamos uma resposta no desenvolvimento de possíveis agentes *potencializadores* de ideias criativas na Livre Improvisação. Estes *potencializadores* estariam fornecendo estímulos criativos além da simples indução de estado emocional separados dicotomicamente contemplando apenas alegria ou tristeza. Também evitar uma redução simplista, quando da tentativa de relacionar mecanicamente uma criação improvisada à denominação de uma emoção ou impressão (tal improvisação é triste, alegre, bonita, tenebrosa etc.).

Para isto, estes *potencializadores* deveriam ter um papel "catalizador" para a criatividade, ou seja, algo que participe do processo de improvisação e que possa ampliar as possibilidades criativas sem, no entanto determinar radicalmente o processo. Sendo assim, buscamos especular sobre os aspectos marginais do processo criativo na Livre Improvisação que pudessem nos levar a entender mais sobre as potencialidades de criação dentro de Livre Improvisação.

Nossa primeira estratégia foi a de tentar, por vias de produzir alterações na estabilidade emocional do improvisador, para que ele reunisse ou acionasse de maneira seletiva, certos estados de espírito a fim de criar uma condição mental determinada que pudesse influenciar na produção criativa. As primeiras tentativas neste sentido ocorreram através de uma atividade programada em que o improvisador leria um trecho de um conto literário e improvisasse, ou tornasse sonoro, aquilo da impressão geral obtida depois da leitura. O trecho abaixo foi aquele que inaugurou nossas experiências:

> "Uma luz passa do corte afiado branco para o macio amarelo dos dentes de D. B. Talvez ela tivesse imaginado que ele fosse despertar naquele momento, mas na verdade ela passara muito tempo olhando o rosto de Valentin por ângulos diferentes e se divertindo com isso, e essa diversão lhe causava um sorrizinho e um brilho de felicidade na face como se conhecesse alguma coisa em privilégio. Isto lhe agradava muito. B. se punha a formular diariamente estes segredinhos, porque eles lhe causavam

> essa sensação de jovialidade. Quando formulava seu segredinho, respirava fundo e sentia o ar como se fosse a primeira vez que respirava na vida, olhar vivo e alegre e um risinho contido. Presentes que ela criava para si e que mais ninguém poderia ter. Assim ela fazia inveja a todos com algo que, na verdade, ninguém jamais daria importância."[63]

Estas primeiras experiências não foram bem sucedidas em seu objetivo. Acreditamos que o motivo desde insucesso seja por causa de que um conto, ou um grande trecho como uma poesia, gere uma impressão muito vaga, um pouco aberta, pouco direcional para a observação do impacto dos estados emocionais sobre a execução criativa. Assim não foi possível imprimir uma ideia forte para que o improvisador pudesse fixar sua atenção e seus modos de atuação criativa.

Em Novembro de 2008, realizamos uma experiência de improvisação livre com o guitarrista Michel Leme[64], que apontou para a confirmação desta hipótese. Nesta sessão de improvisação foi colocada a proposta de partir do trecho do conto para gerar uma improvisação. Mas, trecho do conto era, ainda assim, demasiadamente grande para gerar uma ideia específica, ou direcionar a ação; ou ainda insuficiente. Assim, após a leitura do trecho do conto ele foi absorvido e perdido no meio dos pensamentos. Talvez com improvisadores mais experientes e altamente criativos, o texto ou outros apoios externos, sejam inertes para a direção da criação musical, por causa da quantidade de recursos criativos que eles dispõem. Segundo relatou posteriormente Leme, sobre as estratégias criativas envolvidas nesta sessão:

> "Sinto que a sessão de gravação, que foi bem intensa, proporcionou-me agir apenas pelo ímpeto, pela intuição. Eu ouvia o que tocávamos e procurava reagir da maneira mais pura, livre de raciocínios matemáticos ou regras musicais - isso seria a morte da música.
>
> Não penso em termos de dificuldades ou estratégias, foi uma ótima oportunidade de interagir com a música viva, conhecendo-me um pouco

[63] O trecho acima se trata da abertura do quinto capítulo do conto "O Diário de Valentin". Este conto foi escrito em 1998 pelo autor com o intuito de transpor literariamente as sensações estéticas de um conjunto selecionado de pinturas.

[64] Guitarrista de jazz paulistano expoente na improvisação, tendo atuado com músicos como Michael Brecker, Joe Lovano e Gary Willis.

> mais, surpreendendo-me com nossas escolhas e com os sons que estavam sendo gerados.
>
> Se houve uma estratégia foi a que citei anteriormente: tentar deixar a mente em branco antes de tocar." (Entrevista realizada com Michel Leme[65])

Portanto, nesta experiência, o texto não se mostrou decisivo para gerar uma atmosfera, nem para dirigir as ações em um sentido criativo. Em outro momento experimentamos, portanto, uma redução do trecho do texto para apenas "alegria da uma pequena vantagem e a desconsiderada importância dela para os outros". No entanto o resultado foi quase o mesmo: nada muito determinante no processo criativo, no qual a escuta, como ferramenta ordenadora, ainda prevalecia.

Nossa ação foi a de reduzir o elemento catalizador para o tamanho de um parágrafo para apenas uma frase na esperança de que esta espécie de síntese pudesse conter mais qualidade impactante para imprimir outros estados emocionais. Esta experiência também não foi bem sucedida pelo fato de que uma frase descolada do seu contexto perdia parte do seu significado e força.

Seguindo a mesma ideia da redução, seguimos para a palavra. Esta etapa seguinte foi crucial para o desenvolvimento da pesquisa pela escolha da palavra como componente potencializadora do pensamento e da ação criativa.

3.3. A estratégia "palavra".

Observamos em nossas experiências práticas que, conforme dissemos anteriormente, a maioria dos exercícios funciona sob um modelo baseado em estabelecer uma restrição para se adquirir uma habilidade específica. Já o uso da palavra, como veremos adiante, extrapolou a característica de um exercício, pois também se prestou também como um estopim criativo e para a condução de fluxo com menos condicionamento da ação do improvisador do que outras propostas.

[65] Entrevista cedida gentilmente por Michel Leme, realizada em Abril de 2009. A entrevista completa encontra-se na seção "Anexos" deste trabalho.

Primeiramente testamos as improvisação partir de palavras livres que eram lançadas pelos integrantes do G.I.T, e em seguida improvisadas livremente, sem muitas restrições; podemos dizer que às vezes também sem muita concentração, as palavras estavam funcionando como um artifício como outro qualquer apenas para realizar uma improvisação. Devido à liberdade falta de critério de escolha das palavras, surgiu uma série de questionamentos acerca de uma palavra lançada em uma das seções: a palavra "fusca". Apesar de ser colocada com um tom sarcástico e galhofeiro, esta palavra abriu a oportunidade de entender melhor o funcionamento da palavra como estopim criativo na Livre Improvisação por meio de determinadas particularidades.

Observamos que a palavra "fusca", para a improvisação, não trazia quase nenhuma especificidade do carro Fusca, quando improvisada. Na realização da improvisação, um dos improvisadores se ateve a uma sonoridade imitativa do barulho de um motor: isto na realidade não é particular de um fusca, mas comum às máquinas mecânicas. Outro, em tom de brincadeira declarada, resolveu construir a sonoridade que imitasse a buzina do fusca: e isto também não é específico do fusca, porque ali não estava exatamente a buzina do fusca em toda sua qualidade distintiva, mas antes uma paródia de qualquer buzina que por causa do contexto foi relacionada com "fusca". Outro músico se ateve às acelerações e freadas: mais um caso meramente imitativo das sonoridades e que não trazia nada de específico do carro Fusca.

Dessa forma "fusca" assumiu acepções particulares para cada um, mas, no entanto não despertou nada muito específico do Fusca, o que poderia nos levar a substituir facilmente a palavra por outras. De uma forma geral, a a*tmosfera* pareceu ser cômica, segundo declarações informais dos participantes. Então ao invés de "fusca" uma palavra cômica poderia ser usada, talvez com mais deliberação. No entanto, este cômico que surgiu é um cômico a partir do "fusca", e talvez aí esteja a sua especificidade. Mas o que prevaleceu foi a paródia a partir da imitação galhofeira ou até grotesca dos sons que um Fusca poderia emitir. Não houve uma criação a partir do significado e conceito da palavra, mas uma reação apenas imitativa. Sendo assim, já que a ação criativa se deu apenas no âmbito da imitação, poderíamos substituir a palavra "fusca" por outras como: "motor", "buzina", "sirene", "carro", etc.

Esta palavra não pareceu uma boa solução naquele momento porque ela dispendia mais concentração em imitar os sons do carro Fusca do que promovia a participação integrada dos improvisadores em tornar sonora uma ideia. Assim havia uma preocupação demasiada em caracterizar e extrair risos dos outros do que em construir sonoridades pela interação. Neste caso, esta palavra parece que designava um discurso, ou enunciado, que se aproxima mais de uma necessidade de representar, e assim comunicar, do que uma estratégia para a criação. Em nosso propósito, a palavra não serve para comunicar ou representar algo pela música, ou através da música.

Assim se somos postos a escutar uma improvisação feita com a palavra "doce", por exemplo, mas, antes disso, formos informados que esta mesma improvisação foi realizada com base na palavra "imersão", podemos ser levados a criar sentidos, tentando aproximações entre a improvisação original em "doce" e a palavra "imersão", que explicassem determinada escolhas dos improvisadores. Este não é o objetivo do uso da palavra em nosso estudo, isso porque não nos baseamos no entendimento do fenômeno apenas a partir do seu produto. A palavra, para nossos estudos, deveria antes servir como estratégia criativa, independente se o resultado da ação recrie a representação do significado da palavra.

> "É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros." (BAKHTIN, 2006 p.28).

Já que não compreende a palavra realizar uma representação no sentido de substituir uma ação artística, ou ainda comunicar no sentido pragmático[66], podemos através de suas características, usá-la como artifício criativo. Mas antes, é necessário compreender que a palavra possui um sentido para cada grupo no qual ela se insere. Um exemplo banal é o caso do uso da palavra "fogo" em diferentes contextos, que toma sentidos distintos: para

[66] Queremos argumentar neste caso, que a descrição de uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, não substitui a obra no sentido em que possa fornecer ao ouvinte adequadamente a mesma experiência de escuta, da mesma forma como afirma Bakhtin.

um extremo religioso que a relaciona com o inferno; um comandante de exército que ordena um ataque ou fuzilamento; um grupo de bombeiros que responde a um pedido de socorro; um fumante que deseja fósforo ou isqueiro para acender seu cigarro, entre muitas outras. Assim, apesar da palavra ser a mesma o seu sentido será dado pelo meio social e condição da circunstância a qual ela se encontra.

Esta impossibilidade de conter um único sentido para a palavra ocorre porque a palavra nem sempre terá uma função de classificação das coisas, ou seja, a palavra comporta mais significados do que um mero "rótulo" arbitrário para as coisas. Nesta condição a palavra pôde encaminhar o pensamento para outra modalidade de representação, como por exemplo, as imagens. Nesta abertura quanto às diferentes significações da palavra se encontra a conexão com o imaginário, mas isso ocorre quando não se pretenda uma rigidez de significado pelas classificações ou "rótulo".

> "A rigidez da palavra associa-se à rigidez das classificações, o que conduz à rigidez na maneira de se encarar as coisas.
>
> A fim de evitar a rigidez das palavras pode-se pensar em termos de imagens visuais e não usar, de forma alguma, palavras. Infelizmente, poucas pessoas pensam visualmente e nem todas as situação podem ser examinadas por meio de imagens visuais, entretanto é sabido que tem fluidez e plasticidade que as palavras nunca poderão alcançar, apesar de, por vezes, ocasionarem dificuldades de expressão verbal." (NOVAES, 1971, p. 90).

As palavras podem gerar imagens e conceitos que se conectam facilmente com outros, assim como também constroem uma sinestesia englobando campos distintos. Assim acreditamos que o seu potencial se estendia além do uso "comunicativo", como no caso da palavra "fusca". Foi necessário, portanto, escolher mais cuidadosamente as palavras usadas para realizar as improvisações, a fim de promover o potencial de uma ação criativa, e não apenas gerar uma espécie de representação por tentativa de imitação ou analogias.

Para o processo criativo nem todas as palavras se ligam imediatamente ao seu significado dado por um dicionário, é necessário entender o contexto no qual elas se inserem. Assim, como a palavra recebe acepções em determinados contextos sociais e

históricos é interessante notar que durante o curso da história da música, é comum o uso da palavra na contribuição relativa à criação musical.

A palavra sempre esteve presente tangencialmente contribuindo para a criação em diferentes níveis na música. Na Grécia Antiga, dos "Hinos a Apolo" nasce a melodia das entonações da palavra, ou seja, a percepção de que existem alturas distintas das sílabas e a concatenação destas se fazem perceber em algo destaca em específico, que ficaria conhecido por melodia. Assim o Canto Gregoriano também é uma música-palavra, os ritmos são absorvidos da palavra falada. No Romantismo a palavra é sensação, estado de espírito, o músico deve se deixar tomar pelo espirito sugerido para depois tocar por ele. Na era moderna a palavra se torna técnica para que seus termos se direcionem igualmente à todos na tentativa de alcançar índices universais para a compreensão. As palavras se integram cada vez mais na criação musical até que um conjunto de palavras em forma de texto se torna responsável por gerar uma atmosfera na qual o intérprete deve se deixar consumir para colaborar na composição, como na música intuitiva de Stockhausen.

Não seria necessário nos ater aos detalhes deste panorama acima, já que encontramos facilmente muitos exemplos do uso da palavra em contribuição à criação musical. Um destes exemplos são as marcas de expressão: as indicações do espírito da obra ou andamento. Elas são as instruções menos mensuráveis de todas, e, no entanto não há como descartar a importância delas para a música escrita. A tonalidade, a altura das notas e os ritmos, a velocidade metronômica, estes são dados carregados de uma qualidade de precisão para o intérprete, mas as marcas de expressão deixam margem para um universo de interpretações.

Acredita-se que as primeiras instruções relacionadas à execução musical tenham aparecido nas peças em estilo de cânones (exemplo por volta de 1500[67]), nas quais uma instrução escrita seria imprescindível para a obtenção do efeito musical. Geralmente estas tentativas de pôr em palavras a forma de execução foram posteriormente substituídas pela escrita em notas, o que facilitaria a compreensão. As primeiras instruções viriam em com o uso de letras que cifravam um comando que remetia a uma determinada execução, não para a peça toda, mas antes para cada nota ou trecho. Assim iniciou-se o estabelecimento de

[67] "Tempo and expressions marks" (verbete) in THE GROVE Dictionary of Music and Musicians, 1980 p. 271-279.

distinções entre as palavras a fim de criar especificidades. Um exemplo disto seria a diferença entre a indicação metronômica e as marcas de expressão ou o "*Tempo*" diferenciam as noções de indicação metronômica e o *Tempo.*

A indicação metronômica sugere uma ideia de velocidade, que por sua vez pode ser traduzida de forma objetiva em números fornecida pelo metrônomo. Enquanto *Tempo*, no sentido de que fornece algo além da referência numericamente precisa, traz uma noção subjetiva. *Allegro, Adagio, con moto,* são termos não apenas complementares da referência metronômica, mas colocam o intérprete em um campo imaginativo que está além da dimensão sobre a velocidade, mas antes sobre o "espírito" daquela composição. Assim como força complementar daquela criação está previsto em seu processo uma passagem que aponta para um ponto distante da objetividade das informações representadas pelas alturas, ritmos e indicação metronômica; uma dimensão imensurável e fantástica que é inseparável do processo criativo.

Esta distinção ilustra bem o conceito de uso da palavra no sentido de aderir à partitura determinadas significações que completem o sentido musical. A palavra usada para a indicação de *Tempo* não pretende apenas designar objetivamente o número de pulsos por minuto com precisão metronômica. A palavra para o tempo dá pistas referentes a o que a música pretender ser, assim como também contribui para o modo de atuação de execução do intérprete. Exista uma ideia de territorialidade quando estas palavras são aderidas aos outros signos musicais. Portanto apenas a palavra para uma indicação de velocidade precisa como uma substituição da marca metronômica não faz sentido à contribuição criativa para a execução de uma música.

Encontramos outro exemplo de palavras que se aderem aos outros signos musicais para influir na criação, em Mozart em sua peça "Die Alt" (A Velha). Trata-se de uma peça cômica na qual uma senhora relata a vicissitudes dos tempos de quando era jovem. A partitura relativa à parte do canto que representa a voz desta personagem nos apresenta a seguinte indicação: "Ein wenig durch die Nase" (um pouco pelo nariz) – o que complementa com astúcia todo o tom sarcástico da obra. Esta é uma indicação que aponta para uma demanda para o intérprete sobre uma peculiaridade timbrística. Apesar de estar relacionada com o contexto que se deseja para a obra, ela se presta a designar um modo de ação bem

específico. Mas o uso da palavra pode se dar não apenas num sentido mais relacionado a uma ação tão determinada.

Chopin, Debussy e Satie, guardam em comum a característica impregnante de suas marcas de expressão para a música, indicações ao início da partitura, e também muitas vezes, os títulos dados às composições. Esta ideia complementar expressa pelas palavras é indivisível dos signos musicais escritos na partitura, pois, no trabalho do intérprete de constituir em expressão sonora a composição musical, as palavras estão postas no intuito de potencializar a interpretação. Além disso, não apenas com relação ao intérprete, mas no trabalho da construir uma conjunção de forças para erigir este bloco de *perceptos*, as palavras contribuem na confluência destas forças para formar a música contida na obra.

A palavra como conceito gera este efeito de confluência porque, em um primeiro nível já para configurar o significado, ela tem que pretender reunir todas as variantes, especificidades ou generalidades em torno de uma configuração abstrata composta de signos. O conceito também tem que ser válido para todas as variantes do objeto que ele pretenda descrever. Em relação aos elementos característicos da música, as notas, ligaduras, articulações, etc., estes irão confluir e se organizar em razão desta *atmosfera* que a palavra incita. Mas a palavra como conceito para a criação em música é antes um devir-palavra, uma conjunção de forças. Assim, “La Mer” de Debussy não é uma “descrição” do mar ou dos sons do mar. A composição não é um par alinhado e descritivo que possa ser usado como substituto pragmático da palavra mar, funcionando da mesma forma que se usássemos uma foto ou desenho do mar. Segundo Deleuze (1997, p. 144): “Assim também, é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro.” Este mar de Debussy são forças percebidas e expressas musicalmente. Ou seja, no universo de Debussy, se o mar fosse música, seria “La Mer”. Para o mar ser música, não se trata de tornar precisa a referência, mas alinhar o que está aderido à palavra como conceito nas referências para determinado indivíduo.

Com o mesmo intuito, a palavra para a improvisação pretende a partir do conceito, alinhar a experiência para uma ação criativa. Este alinhamento é fundamental à ação criativa do “tornar sonoro”, da confluência de ações e forças percebidas no resultado sonoro que possam constituir um bloco de *perceptos*. Mas para que isto se efetive, é necessário se

desviar da saturação proveniente da mera tentativa de reprodução, da imitação do comportamento sonoro das coisas e adentrar nas propriedades da matéria sonora compreendendo suas possibilidades de agenciamento em música.

> Essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco. E talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de "tornar sonoro", se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento. Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro. Um material rico demais é um material que permanece "territorializado" demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos... (mesmo o piano preparado de Cage). Tornamos vago um conjunto, em vez de definir o conjunto vago *pelas operações de consistência ou de consolidação que incidem sobre ele.* (DELEUZE, 1997 p. 141)

Para Deleuze existe este equivoco promovido pela saturação que se pode evitar a partir do acontecimento de operações de consistência ou a consolidação de um conjunto. A palavra na Livre Improvisação além de um “estopim” para o fluxo sonoro, demonstrou em nossos experimentos, funcionar também como um agenciador para tal consolidação. Não porque a palavra seja um comando que alinhe apenas as ações, mas porque ela promove uma escuta dirigida para determinadas relações, o que por sua vez possibilita uma comunhão entre as ações dos improvisadores. Este mecanismo de escuta, para a Livre Improvisação, é o que realiza a trama que constitui o fluxo sonoro.

Sobre esta ideia de ações em conjunto para uma criação coletiva, Keith Sawyer (2003) fornece-nos um modelo para atividades não estruturadas como a improvisação, baseado no conceito de “fluxo” do psicologista Mihaly Csikszentmihalyi. No modelo de Csikszentmihalyi, o fluxo se refere ao estado de consciência e atenção no qual uma pessoa se coloca quando a tarefa que ela realiza é suficientemente instigante para ela, isso gera uma total absorção da consciência da pessoa naquela atividade. Segundo este modelo, para que ocorra esta “fluência” é necessário um equilíbrio entre as habilidades e os desafios propostos. Caso as habilidades estejam muito acima da necessidade do desafio o indivíduo

irá se colocar em um estado de tédio ou desinteresse. No caso contrário, no qual os desafios estão além das habilidades, o indivíduo irá encontrar um estado de ansiedade ou preocupação.

A fim de manter o fluxo é necessário que o improvisador esteja atuando no pico de suas habilidades. Facilmente podemos estabelecer referências deste modelo de Csikszentmihalyi com as atividades criativas como a da Livre Improvisação. Keith Sawyer propõe em seu modelo (2003 p.167), baseado no modelo de Csikszentmihalyi, um tipo de equilíbrio que deve ocorrer na improvisação, responsável para a manutenção da criação em grupo. Neste modelo estão envolvidos dois elementos segundo Sawyer: um objetivo extrínseco e estruturas pré-existentes pelos improvisadores.

Segundo Sawyer, o objetivo extrínseco seria aquele que se coloca como um problema a ser resolvido e que não parte daquele que irá solucioná-lo. Já as estruturas pré-existentes, segundo Sawyer, são as regras definidas, o repertório de *clichés*, uma ideia panorâmica da estrutura geral que a improvisação deve ter e demais convenções. Para Sawyer na improvisação coletiva estas estruturas são capazes de mitigar as forças criativas responsáveis pela geração de novidades, causando ações previsíveis demais. Sawyer corresponde estes dois elementos (objetivo extrínseco e estruturas pré-existentes) a outros dois relacionados à improvisação em grupo: conhecimento do objetivo comum e estruturas compartilhadas.

O equilíbrio entre estes dois elementos é o que define para Sawyer o “fluxo” na improvisação coletiva. Quando existe uma consciência do grupo para com o objetivo, mas poucas estruturas compartilhadas geralmente a improvisação irá tender para um estado caótico e com interações inefetivas. Já quando o grupo tem pouco conhecimento sobre o objetivo, mas as estruturas são plenamente compartilhadas (como em uma improvisação idiomática) tenderão a produzir uma improvisação previsível e sem espaço para muitas inovações.

Segundo Sawyer (p. 169), se não existe um objetivo os improvisadores irão primeiramente procurar por um problema, ou um objetivo. Poderíamos dizer em outras palavras que os improvisadores procuram uma *proposição*, mesmo que ela advenha da própria escuta e do som, como no caso da Livre Improvisação sem propostas. A palavra

usada como estratégia, assume neste caso uma função importante na manutenção do "fluxo". Como vimos no decorrer do capítulo, a palavra tem a propriedade de estabelecer inicialmente um nível alto de consciência sobre um objetivo comum. Em segundo lugar, a palavra também proporciona uma confluência de ações e materiais que pode representar as estruturas compartilhadas. Assim, com o conhecimento do objetivo e as estruturas compartilhadas, temos pelo advento da palavra como estratégia, uma forma de manter a improvisação afastada dos *clichés,* assim como também do caos.

A ocorrência da palavra como uma linha que conduza a improvisação, não significa necessariamente que existe uma subjugação a determinações prescritas. O caminho que se conforma durante o percurso está mais ligado às escolhas realizadas dentro do próprio processo de improvisação. Assim a palavra aparece como uma meta que direciona o caminho, mas não como um objetivo prescrito. Segundo Deleuze:

> "No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. Tais mudanças de direção podem ser devidas à natureza mesma do percurso, como entre os nômades do arquipélago (caso de um espaço liso 'dirigido'); mas podem dever-se, todavia mais, à variabilidade do alvo ou do ponto a ser atingido, como entre os nômades do deserto, que vão em direção a uma vegetação local e temporária (espaço liso 'não dirigido')." (DELEUZE, 1997b, p.162).

Para impelir o movimento e configurar o campo aberto se faz necessário, portanto um ponto. Este ponto é a palavra, que em sua qualidade também é localizada temporariamente: ela conjuga as forças para dar impulso ao fluxo, mas é uma configuração de momento. A própria qualidade da palavra também é em si um ponto no qual confluem os conceitos sem, no entanto nunca descartar a amplitude das variantes. A palavra detona o processo porque dirige a atenção a um ponto criando uma proposição que funciona como elemento regulador para atingir e manter o "fluir".

A palavra possui determinadas qualidades que possibilitam o seu uso como estratégia criativa. A palavra escrita como representação final do conceito é antes uma representação dos sons da fala. Diferentemente dos ideogramas orientais, a palavra

ocidental como representação do conceito através do sistema alfabético, traduz o som em sinais que se ressignificam na leitura, na escuta ou no pensamento.

> "Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio. Essa presença da palavra repetida na escrita dá sem dúvida ao que chamamos de uma obra um estatuto ontológico desconhecido para essas culturas nas quais, quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo, visível, obstinadamente inacessível ao tempo." (FOUCAULT, 2009 p.49).

É neste jogo, o qual é possível perceber através do universo da escrita, que a palavra pode se inserir na densidade imaterial do conceito, e assim se abre às possibilidades para outras mediações. A palavra escrita vai além da alegoria do conceito em seu estado representacional. Não é possível ser literal na compreensão porque a rede de significações que constitui a trama do conceito transporta o significado da palavra para as experiências pessoais. O conceito vai além da definição (de dicionário) porque se perde em um amontoado não linear e casuístico. Portanto, uma vez que a palavra não se insira no contexto rígido dado por um discurso, ela se torna *ponto,* um *nó* em uma rede definida pelas conexões criadas pelo contexto e pela história de cada indivíduo ou grupo. A palavra sem discurso flui pela imaterialidade conceitual da experiência do indivíduo.

Dessa forma, a palavra para a Livre Improvisação não se torna um comando, mas enredada a um conhecimento tácito[68], pedindo uma construção de si. O ato de criar através da improvisação, ou seja, de estabelecer um "fluir" pela palavra, desmancha este amontoado em uma linearidade de eventos sonoros. De forma similar, como quando se escreve, aquilo que grafamos está para remeter diretamente aquilo ao que se quer designar, ao invés de primarmos apenas pela qualidade visual da escrita ou das sonoridades das

[68] O conhecimento tácito é aquele que foi obtido através de experiência direta vivida, ao contrário daquele que seria obtido por estudos sistemáticos.

sílabas desprovidas de sentido. Mas, antes estamos grafando símbolos para sons que posteriormente nos remetem a um sentido, um conceito, uma ideia. E assim se apresenta a arbitrariedade simbólica que se conecta tão fortemente ao conceito, afinal o que a palavra "céu" poderia guardar do céu a não ser nossa experiência? A palavra é, portanto, o receptáculo do conceito, tão intrinsecamente ligado às nossas experiências que é impensável que "céu" não seja qualquer um (possível) céu por nós experimentado ou imaginado. E neste céu (conceito) encontramos o "céu" (palavra escrita) e assim de forma invertida também a palavra está no conjunto que forma o conceito.

De forma similar, a improvisação por palavras não designa a coisa, como a palavra escrita que é antes a representação arbitrária dos fonemas para representar o conceito. A improvisação sobre a palavra "amálgama" não designa a representação de uma amalgama em forma sonora da música ao invés da fonética. Os improvisadores que se propõe a realizar sua improvisação sobre esta palavra irão encontrar ações que se dirigem para aquilo que segundo suas experiências a palavra é capaz de rememorar; ou seja, sensações, impressões, imagens e atributos de um conceito que se relaciona à "amalgama". E aqui também existe uma inversão: a improvisação não designa o conceito, mas o conceito constrói a improvisação porque impulsiona o fluir, o caminhar nômade. Falta-nos observar com mais detalhes estas propriedades próprias da palavra.

A palavra é uma forma simbólica de representação para um *conhecimento declarativo*. O conhecimento declarativo comporta aquele conhecimento sobre os fatos e acontecimentos, em contraposição ao *conhecimento procedural* que envolve os procedimentos para realizar tarefas (STERNBERG, 2000 p. 151). Na Livre Improvisação por palavras, podemos encontrar nos atos criativos a ocorrência destes dois tipos de conhecimento. O conhecimento procedural, abrange o como fazer as coisas sendo assim, neste caso, estaria relacionado com a maneira de obter sonoridade e interagir com o instrumento e com os outros sons. Já o conhecimento declarativo envolveria também a qualidade dos procedimentos e um nível mais complexo de relações criativas. Estas duas formas não precisam ser necessariamente consideradas distantes no momento da ação criativa porque uma informa a outra sobre as possibilidades de criação. A palavra, neste caso, funciona como um artifício de trânsito entre as diversas formas de representação de um conceito.

O impacto da palavra como conceito na ação criativa para a improvisação se relaciona com a ideia de *endoconceitos*. Segundo Lubart (2008, p.66), as emoções que participam da criatividade não são apenas transitórias, mas existe um substrato, uma vida psíquica, que dá o tom para as nossas percepções, escolhas, memórias, etc. Existe um modelo chamado de *ressonância emocional* que tem o seu papel nas atividades criativas. A *ressonância emocional* é composta de três elementos: os endoconceitos, o *mecanismo automático de ressonância e o limiar de detecção de ressonância*. O conceito de *ressonância emocional* amplia a dimensão conceitual da palavra possibilitando ligações entre conceitos que estão além dos sistemas formais, como veremos adiante.

Segundo este modelo de ressonância emocional, um conceito nunca está dissociado da experiência emocional do indivíduo. Qualquer palavra como conceito, carrega em si a experiência sobre aquilo que ela pretende designar, e este conjunto complexo recebe a denominação de *endoconceito*. Cada representação da memória guarda os vestígios da experiência emocional vivida. Estas são representações pessoais e multidimensionais, mas possuem sua relação contextual e social, para a qual podemos exemplificar de modo extremo, chegando ao ponto em que palavras como, “nazismo” ou “ditadura” podem levar determinados indivíduos imediatamente a estados emocionais desagradáveis.

Os endoconceitos abordam tanto os conceitos abstratos, como “justiça”, por exemplo, quanto os mais figurativos e imagéticos, como “retângulo”. Dessa forma, imagens podem ativar palavras, assim como palavras podem ativar imagens. Também estamos conscientes de que sensações táteis e olfativas possam ocorrer, no entanto geralmente estas são menos citadas em pesquisas e assim como também em nossas experiências práticas. É importante salientar que dificilmente estes conceitos aderidos emocionalmente aparecem de forma simplificada e mecânica como “sorvete = alegria”, mas antes os endoconceitos são uma associação múltipla de diversos significados mais ou menos presentes. Assim “sorvete” não carrega apenas seu conteúdo semântico de “dicionário”, e muito menos uma *única* associação (alegria), mas antes desperta um bloco de imagens, sensações, experiências e memórias. Dessa forma a palavra não apenas *induz* estados emocionais, mas os *ativam*, já que um conceito se conecta a vários outros conceitos pelo seu poder de ressonância.

O modo pelo qual isso se dá é chamado de *mecanismo automático de ressonância* (LUBART 2008 p.66-67). Nele o perfil emocional de um endoconceito se propaga através das memórias e ativa outros endoconceitos através de uma rede de associações cognitivas. Tomando como base este modelo é possível entender porque a análise do processo criativo guarda sua relação com o Paradigma Indiciário conforme apresentamos no capítulo anterior. No Paradigma Indiciário, pequenos elementos insuspeitos podem estabelecer relações reveladoras, sendo que para isso é necessário lançar-se em hipóteses. A ligação entre pincel e sanduíche, aparentemente sem nenhuma conexão, entram em ressonância para um determinado indivíduo porque em sua experiência houve um episódio em que ele pintou o portão de uma casa e ao fim "trocou" (simbolicamente) o pincel (como representação do trabalho) por um sanduíche (recompensa, pagamento pelo serviço).

Este exemplo acima é propositalmente simplificado. No entanto, as ressonâncias emocionais podem levar a uma serie enorme de elementos de conexão para as pessoas consideradas criativas, como vemos nas histórias de Sherlock Holmes. Mas para que isto ocorra é necessário que o indivíduo também não seja "cego" para estes elementos de ligação. Como já havíamos dito, pessoas consideradas menos criativas realizam tanto menos associações, quanto estão menos atentas às possíveis combinações inéditas e interconexões incomuns. As ressonâncias dependem da condição em que se encontra cada indivíduo: o meio que está envolvido, suas experiências, os estímulos e sua personalidade. Além disso, estas ligações dadas pela ressonância emocional podem ocorrer por dois motivos: primeiro lugar, um determinado conceito pode para um indivíduo estar mais carregado de endoconceitos favorecendo a ressonância; e em segundo lugar, o indivíduo pode ser altamente sensível para perceber muitas ressonâncias mesmo que o conceito comumente possa não apresentar tantas associações idiossincráticas óbvias.

As ligações que ocorrem a favor da criatividade, em especial para o nosso objeto de estudo - a palavra como potencializador da improvisação - demonstram mais relação com os processos de ressonância emocional do que com a *rede semântica* referente a uma palavra. O funcionamento dos endoconceitos tem mais relação com a Livre Improvisação já que não se limita a uma rede de procedimentos de ação, controlados para estabelecer um determinado e único sentido. A palavra funciona na Livre Improvisação mais como um endoconceito que por sua definição é capaz de ressoar diversas formas de representação de

conhecimento; que ocorrem por sua vez em blocos: de imagens, de procedimentos, de memórias, de outros conceitos, uns mais abstratos e outros mais figurativos, etc.

Portanto é preciso entender que a ideia de ativação da palavra como um endoconceito que proporciona a ressonância emocional está além da sua *rede semântica*. A rede semântica é um modelo de representação do conhecimento que leva em conta a interconexão de atributos e conceitos. Ela se figura como uma forma de pensamento classificatório e mais pragmático. Já a ressonância emocional é uma forma de pensamento associativo e mais criativo.

A rede semântica envolve uma ideia de economia de cognitiva (STERNBERG 2000, p.187), na qual são descartados alguns aspectos referentes à experiência emocional no intuito de se construir um conceito baseado em uma hierarquização dos atributos ligados a ele. Se um gato é mamífero significa que temos antes de "gato" todos os atributos ligados ao que entendemos ser "mamífero". Isso faz com que qualquer coisa que receba a classificação de "mamífero", receba também os atributos relativos (ter pelos, amamentar, etc), sem que seja preciso verificar todos os atributos para cada espécie de mamífero ou indivíduo único. Dessa forma, não é levada em conta a diferença entre qualquer mamífero (gato, cachorro ou rato) que existe na experiência individual do sujeito, a qual é insubstituível para o ato criativo e representa a constituição de um *ateliê* para o artista.

A ideia de endoconceitos atravessa a condição de "rede semântica" na qual a palavra é apenas um nó desta rede hierárquica. O endoconceito envolve a ideia de uma *densidade* emocional que tem relação com a atenção prestada às conexões inusitadas e a intensidade de conceitos adjuntos que podem criar outras ressonâncias. Este modelo explica melhor o funcionamento dos processos criativos, já que a reunião de elementos diversos, as conexão inusitadas e originais são relativas à construção de um *ateliê,* como vimos anteriormente. Assim, voltando ao exemplo anterior, para um determinado indivíduo ou grupo, criar a partir de "*gato"* pode trazer ressonâncias completamente diferentes de criar a partir de "*cachorro",* diferenças que dificilmente estariam presentes em um sistema classificatório como o da rede semântica. Enquanto, como poderíamos supor, que *gato* traga ressonâncias como: lânguido, lento, sensual, desprezo, flexível, arranhar, medo de água; *cachorro* por sua vez, poderia ressoar como: ativo, alegre, morder, fiel, prestar guarda,

amizade, abanar rabo, etc. Assim podemos imaginar que uma Livre Improvisação a partir destas duas palavras poderiam gerar ações criativas completamente distintas, ao contrário do que seria se pensássemos em ambos os animais apenas com aos atributos comuns de mamíferos.

Para apresentar ideias provenientes de ressonância emocional para cada mamífero - o cão e o gato - usamos para desenvolver o nosso argumento, a palavra: uma forma de representação abstrata de conhecimento. No entanto, é possível que em um estado de ressonância emocional, surjam na mente também componentes imagéticos, mas que sejam difíceis de representar por meio de palavras. Em nosso estudo escolhemos a palavra[69] como um agente potencializador da criatividade, exatamente pela sua qualidade de conter o conceito e criar ressonâncias, e estas, por sua vez, se interconectam a outros conceitos e sob diversas formas.

> "A unidade fundamental do conhecimento simbólico é o *conceito* – uma ideia sobre alguma coisa. Frequentemente um único conceito pode ser captado em uma única palavra, tal como maçã, e cada conceito relaciona-se a outros, tais como *vermelhidão, redondeza* ou *fruta."* (STERNBERG, 2000 p.185).

Esta possiblidade de trânsito entre as formas de representação é importante para o ato criativo já que, conforme relatamos anteriormente, o processo criativo se dá por meio das ligações incomuns, originais ou inovadoras. Segundo algumas teorias sobre a representação do conhecimento existem duas hipóteses mais conhecidas que podem explicar melhor como ocorrem estas ligações: o Código Dual e a Hipótese Proposicional (STERNBERG 2000 p.154). Na primeira imagina-se que o conhecimento sobre as coisas pode ser representado em nossa mente por dois códigos diferentes que primeiramente são formatos de organização da informação. Estes seriam o código análogo e o código simbólico. De maneira resumida, e suficiente para nosso estudo, o código análogo organiza as informações pela relação de semelhança dentro de sua totalidade, como as imagens. O

[69] Reafirmamos aqui a ideia de que a palavra está sendo usada em nossa pesquisa principalmente pela sua qualidade de representar um conceito, antes de o ser pela sua sonoridade ou aspecto visual. Dessa forma, em nossas experiências prática foi importante assegurar que todos os participantes conheciam o conceito das palavras dadas para realizar cada improvisação.

código simbólico por sua vez utiliza de um símbolo arbitrário que representa uma ideia, como uma palavra ou um número que representa uma determinada quantidade de algo.

Segundo esta hipótese, guardamos algumas informações de maneira não verbal como, por exemplo, as características da face de uma pessoa (STERNBERG 2000 p.155); já para outras informações, é mais comum que estas sejam retidas sob a forma simbólica e verbal. No entanto, e o que é interessante para o nosso estudo, é que, apesar de esta hipótese do Código Dual sugerir a ideia de que existam duas formas distintas de representação de conhecimento, é muito possível codificar as informações pelas duas formas criando uma via de trânsito entre elas. Isso significa que é relativamente simples criar uma imagem mental a partir das palavras *gato* ou *maçã.* Assim como uma imagem da bandeira do Brasil pode tanto suscitar uma ressonância ao Hino à Bandeira (simbólica-verbal), quanto outras, como uma imagem da seleção esportiva ganhando uma competição (análogo-imagético).

A segunda hipótese, chamada Proposicional, afirma que as informações imagéticas e verbais não são armazenadas de forma análoga ou simbólica, mas de forma proposicional. Isto significa que quando desejamos retomar mentalmente alguma informação, esta forma de representação proposicional faz com que as informações sejam *recriadas* em forma de código verbal ou imagético.

> "A ideia-chave é que a forma proposicional de representação mental não está nas palavras, nem nas imagens, mas, certamente, em uma forma abstrata de representar os significados dos conhecimentos. Assim, uma proposição para uma frase não conservaria as propriedades acústicas ou visuais das palavras e uma proposição para uma figura não guardaria a forma perceptiva exata da mesma." (STERNBERG 2000, p 157).

A hipótese proposicional se apoia na ideia de que o que representamos são na realidade as relações, antes dos objetos. A maneira que se dá esta representação, segundo a hipótese proposicional, se encontra no cérebro sob uma forma intrínseca impossível de ser expressa sob alguma forma, sem que seja por palavras, imagens ou através dos sentidos. Enfim, estas proposições não podem ser representadas externamente, mas podem

amplamente ser usadas para descrever qualquer tipo de relação como ações, atributos, categorias, etc., (STERNBERG 2000 p.157).

Como na improvisação segundo nossa proposta, a palavra também não seria passível de ser representada, mas antes seria apenas um meio de possibilitar a ocorrência das relações. Esta hipótese proposicional também corrobora com a nossa ideia de funcionamento da ação criativa no sentido em que a hipótese indica uma possibilidade de ressonância emocional entre diversas formas de endoconceitos na qual estariam envolvidas várias formas de conhecimento como o tácito, o procedural e o declarativo. Através da ressonância emocional, e nela a palavra tendo função de um endoconceito gerador, segundo estas hipóteses do conhecimento, seria possível haver uma conexão e transferência de conceito entre suas diversas formas de representação que tanto estimulem quanto mantenham o fluxo para a realização da ação criativa pela Livre Improvisação.

***

Explorando as potencialidades da palavra, pudermos observar que a palavra proporcionava muito além da simples *sugestão* para a construção criativa do improvisador. Como o tratamento adequado, a palavra pôde servir para potencializar e demonstrar níveis e modos de interação que não aconteciam em outras modalidades de Livre Improvisação. A improvisação neste caso não apenas parte de palavra, mas deseja se tornar conceito em emanação musical, através do *pensamento em ação*[70].

A palavra permite uma abertura suficiente para que as experiências pessoais possam entrar em jogo no momento da Livre Improvisação, já que a palavra permite uma singularidade, ou seja, uma palavra representa coisas diferentes para cada pessoas e contextos. Também a palavra, por sua qualidade de depositária do conceito, permite fechamento suficiente para que se observe o nascimento de ações criativas pela necessidade de se estabelecer um campo de coerência.

Observamos que quanto maior o caráter descritivo e pragmático da palavra menos ela proporciona uma resposta verificável em relação ao incremento de recursos dispostos no momento da ação criativa interativa, ao passo que uma palavra que envolva em seu

[70] Termo cunhado por Rogério Costa (2003) para sintetizar o modo de atuação na Livre Improvisação.

significado uma ideia de processo, geralmente proporcionou, segundo relatos informais dos participantes, maior conexão entre as ações. É aqui que encontramos a diferença entre a insinuação e a sugestão.

A sugestão é um acordo feito pelo entendimento. Sugestão é uma negociação, na qual você concorda negociar. Uma vez negociada, conduz o desejo por estímulo. Pode, instigando, determinar uma decisão. A pergunta manipula, alicia. Assim um improvisador que recebe a sugestão de um compositor compromete o seu nível de autonomia criativa. A sugestão é geralmente coerciva.

Mas, a insinuação é sensual, é sedutora, é promessa, envolve e penetra sutilmente no coração. É entender de modo sutil e indireto. Você absorve porque ela se liga a você. A palavra não deveria instigar, mas antes convidar à contemplação. A palavra deveria funcionar como uma insinuação, uma sedução. No entanto, Lipovetsky nos alerta sobre o papel da sedução no contexto das sociedades desenvolvidas:

> "A sedução nada tem a ver com a representação falsa e a alienação das consciências; é ela que dirige o nosso mundo e o remodela de acordo com um *processo sistemático de personalização* cuja finalidade consiste essencialmente em multiplicar e diversificar a oferta, em oferecer mais para que você possa escolher melhor, em substituir a indução uniforme pela livre escolha, a homogeneidade pela pluralidade, a austeridade pela satisfação dos desejos. A sedução remete ao nosso universo de gamas opcionais, das nuanças exóticas, da ambiência psicológica, musical e informativa, no qual cada um tem o prazer de compor à vontade os elementos da sua existência." (LIPOVETSKY, 2005 p.3).

Este uso da sedução, pelo aumento da oferta, não necessariamente é apropriado para o incremento de ações criativas. Imagina-se que na Livre Improvisação teríamos realmente uma maior gama de escolhas devido a uma proclamada liberdade em relação aos materiais musicais dispostos para a criação assim como também em relação às formas de manipulação e interação. É justamente esta ilusão de abundância, na qual se envolve a sedução, que nos alinha para uma direção degradante na criatividade. Isto porque estando no campo das permissividades se coloca uma ideia implícita de que se poderia adentrar para o campo dos abusos. Neste ponto se destacam o fazer coletivo e a palavra como restrições

próprias de contexto do ateliê. A palavra pode libertar o coletivo dessa oferta de escolha trazida virtualmente a favor da sedução. Assim como a palavra não precisa seduzir pela abundância dos procedimentos, mas antes insinuar um caminho que será construído, como no nomadismo deleuzeano.

O jazz traz em suas práticas algo que pode justamente esclarecer esta adequação do uso da palavra em nossos experimentos. No jazz, muitas vezes o tema musical está apenas como material bruto para a ação criativa, como um "assunto" que não é a "conversa", mas o permeia. Ou seja, é por isso que vemos jazzistas como Miles Davis, tocando apenas 2 ou 3 compassos da melodia original, já que esta não passa de um pretexto para o que realmente importa: criação pela improvisação. Assim, a improvisação é que se torna o suporte para a apresentação do tema, formando um contraponto mnemônico com a memória musical dos músicos e da plateia.

Da mesma forma, palavra assim se torna suporte para a improvisação e não seu objetivo. Diferentemente de outras propostas, não é dado ao improvisador uma escolha na qual está implícito que exista uma escolha certa. Se existe uma folha em branco ou qualquer instrução absurda, por exemplo, em que o instrumentista esteja "livre" para tocar o que melhor sentir, também está implícita a "resposta correta", relativa ao nada ou ao absurdo que se espera que ele faça, isso porque o instrumentista recolhe os dados do ambiente que estão aderidos àquela instrução em partitura, como "tocar o 'nada'" ou "tocar algo absurdo". Este instrumentista pode optar por simplesmente por ir embora, ao invés de ficar parado representando o papel esperado "tocando" assim sua longa pausa. Ou ainda, decidir tocar um concerto de Mozart decor, olhando as instruções absurdas, enquanto se esperava que ele tocasse ruídos e intervalos amplos. Estas seriam claramente reações de oposição explicita àquilo que foi dito implicitamente, e assim publicamente deflagraria o comando que foi dado de modo subintendido.

Assim, não se poderia dizer que usar a palavra como forma de dar a indicação por uma direção é mais prerrogativa e proporciona menos ações criativas que uma liberdade de escolha "dada" ao intérprete. Com a estratégia da palavra, admitimos que o improvisador irá *criar* e não apenas *escolher* o caminho que desejar, já que aquilo que se consideraria como

objetivo, como o tema do jazz, e o ponto para o nômade deleuzeano, não passam de um mero artifício que dá suporte para o desenvolvimento do caminho e da ação criativa.

A palavra como insinuação é uma opção talvez, portanto menos coerciva do que a sugestão. Entender desta forma é convidar abertamente o improvisador para a formulação de uma proposta coletiva para uma ação criativa. Neste ponto a palavra se tornou um elemento que ajudou na comunhão das ações se tornando não apenas um elemento potencializador do fluxo, mas facilitador na interação entre os improvisadores. Já estas hipóteses tem estreita relação com as experiências práticas que conduzimos ao longo de nosso trabalho de pesquisa e que sem elas, dificilmente poderíamos ter colocado nossas hipóteses na tentativa de compreender melhor o fenômeno da palavra na Livre Improvisação.

3.4 Experiências no ateliê em movimento.

Durante o curso desta pesquisa, realizamos durante o período experiências práticas quem embasaram as nossas hipóteses. Estas experiências contaram com a participação de alunos do Departamento de Música da ECA, assim como também de outros institutos e de colaboradores externos à universidade. Além dos grupos como a Orquestra Errante (O.E.) e o Grupo de Improvisação de Terça (G.I.T.), também contamos com as classes de graduação da disciplina de Tópicos em Improvisação ministradas pelo professor Dr. Rogério Costa, com a classe de música da Universidade de Tunja na Colombia, e com a contribuição do guitarrista Michel Leme, que gentilmente proporcionou uma sessão de gravação para este trabalho.

O trabalho com o G.I.T. foi especialmente significativo porque foi necessário formar com os músicos primeiramente uma proposta de *ateliê.* Isto significa que além das experiências práticas foi necessário reunir materiais que fundamentassem tal prática. A primeira etapa consistiu em um trabalho de reunir e apresentar as músicas de diversos compositores do século XX e XIX que foram importantes para constituir uma imagem sonora relativa às práticas de Livre Improvisação.

Desta forma foram apresentadas as obras de Cardew, Stockhausen, Grisey, Schaeffer, Ligeti, Scelsi, Messiaen, Xenakis, Varèse, entre outros. Para alguns improvisadores

do grupo este foi o primeiro contato com esta esfera de obras contemporâneas eruditas. Nos primeiros meses os questionamentos eram intensos e a escuta parecia estar condicionada à "herança distorcida" que citamos anteriormente. A escuta fica condicionada, ou talvez afetada, pelo discurso que se propõe para ela. Assim no trabalho de entender melhor os conceitos contemporâneos, em nosso caso especialmente aqueles relativos á escuta, foi antes necessário apresentar uma forma de entendimento da escuta.

A escuta para a Livre Improvisação estabelece outras relações com cada execução individual. Nos primeiros experimentos observamos que determinados instrumentos realizavam determinados papéis muito comuns à música de mercado, da tradição erudita e da improvisação idiomática. Um exemplo que podemos citar se refere à percepção destes papeis por parte dos improvisadores, que ocorreu em um dos encontros no qual pudemos observar uma diferença entre tocar ao mesmo tempo e tocar juntos. Nesta sessão de improvisação em particular os improvisadores que tocavam respectivamente o contrabaixo e a bateria estabeleceram sem muita deliberação uma batida (groove[71]), fomentando um ciclo rítmico intenso e dessa forma descartando a escuta de outras particularidades. Neste momento pode-se perceber que ambos estavam tocando ao mesmo tempo sem que isso significasse que estavam tocando juntos. Os improvisadores não estabeleceram uma escuta que contemplasse o mínimo de cuidado e profundidade um para com o outro, como também estavam refratários aos sons dos outros improvisadores.

Uma vez que um improvisador está consciente de que pequenas nuances podem trazer mudanças no material sonoro de outros improvisadores, estará tanto mais atento também ao que os outros improvisadores irão tocar. Assim se todos estão atentos e em um estado de prontidão para receberem ideias musicais, podemos dizer que a interação se eleva para um nível construtivo, ou criativo, e não apenas relacionado às convenções e clichês.

Após esta etapa em os papéis foram ultrapassados, surgiu entre os questionamentos uma dúvida acerca do objetivo de se tocar já que não haveria o condicionamento dado pelo papel conhecido de cada instrumento (uma flauta faz a melodia,

[71] "Groove" é um termo comum na música popular e na improvisação idiomática, que se refere a uma determinada configuração harmônico-rítmica realizada geralmente pela seção rítmico-harmônica (caracterizada de forma geral por um instrumento grave, instrumento rítmico e instrumento harmônico), que pode tanta representar um gênero musical (jazz, rock, flamenco, etc.) quanto um acompanhamento original. O "groove" se caracteriza pela empática rítmica dada pela regularidade de pulsos e síncopas adicionadas.

um contrabaixo a “base”, a bateria o ritmo, etc). Num primeiro momento foi complicado entender o fazer musical para além das convenções que apenas contemplavam a ação individual. Esta “ampliação” da escuta para além do individual, também favoreceu uma ampliação do campo de atuação criativa dos improvisadores. Foi necessário a partir deste ponto, pensar na criação de uma forma mais global e entender que existe uma responsabilidade relacionada à integração entre os improvisadores, responsável pelo fluxo sonoro.

De forma a introduzir os improvisadores nesta percepção dos elementos que poderiam ser controlados a favor da criação, estabelecemos algumas improvisações focadas em poucos elementos. Uma das primeiras propostas deste gênero foi a estratégia conhecida por **improvisação com o tempo controlado**. Nela, ficava estabelecido que o grupo improvisasse apenas em uma quantidade de tempo curto como 15 ou 30 segundos. Num momento anterior foi pedido para que os improvisadores seguissem um relógio pelo tempo estipulado sem tocar, apenas observando a passagem do tempo para que depois reproduzissem esta mesma quantidade sem que fosse necessário cronometrar o tempo, assim a atenção se voltaria ao tempo experimentado sensivelmente pelo próprio improvisador sem a necessidade de estímulos externos. Controlar a quantidade de tempo em que se estaria improvisando demanda um controle também sobre outras áreas. Quando o tempo se torna moldura que delimita o espaço criativo, os improvisadores se tornam mais suscetíveis a realizar uma seleção mais apurada do material sonoro, ou pelo menos, alguma seleção. Isto significa que, baseado no conceito de criatividade como seleção de ideias consideradas mais interessantes e inovadoras para um grupo, em um exercício deste tipo, estaríamos proporcionando a aparição de ideias musicais interativas.

Outra estratégia foi chamada de **controle de clímax.** Nela utilizamos a referência de uma teoria comum à literatura, assim como em outras áreas, na qual existe um ponto de clímax precedido por um acréscimo de eventos que culminam no clímax e posteriormente um decréscimo de eventos relacionado à uma finalização. Este ponto de clímax ocorreria aproximadamente no segundo terço do tempo estipulado, fazendo relação com a seção áurea[72]. Neste ponto ocorreriam mais eventos sonoros, maior intensidade de som, mais

[72] A seção áurea ou proporção áurea se diz de um ponto divide um segmento de reta em média e extrema razão, se o mais longo dos segmentos é média geométrica entre o menor e o segmento todo. Este tipo de

variações, etc. A habilidade esperada nesta estratégia criativa estava no fato de que seria necessário controlar a quantidade de eventos em grupo de forma a realizar uma criação previamente planificada. No entanto não havia qualquer sinal de regência ou de tempo para que os improvisadores pudessem se apoiar em uma referência externa que os conduzissem, mas antes foi necessário que construíssem juntos o desenvolvimento daquela improvisação.

Para a realização desta improvisação é necessário que haja empatia entre os participantes e uma escuta muito atenta. No desenvolvimento desta improvisação, quando um improvisador acreditava que ainda não era tempo de incrementar sonoramente para que a massa sonora se dirigisse ao clímax, ele teria a opção de, não contribuindo para isto, retardar a evolução do material; no entanto isto só é possível se existe entre os improvisadores uma escuta atenta e mútua. Esta estratégia foi fundamental para a percepção dos sons que eram carregados de intenções. Posteriormente, transpondo estas habilidades para a improvisação por palavras, os improvisadores puderam estar conscientes de que em determinados momentos um som pode vir carregado de uma intenção.

A estratégia conhecida como **interação por camada** foi criada para que os improvisadores pudessem observar passo-a-passo como formar uma rede complexa de interação, escolhendo de uma forma mais consciente a ação que iriam usar para incrementar o fluxo sonoro. A estratégia começa com um improvisador realizando apenas uma ideia musical, mas isso não significa que ele toque figuras repetidas ou um *ostinato.* O primeiro improvisador cria a partir de uma restrição sustentada: por exemplo, ele decide para si que irá apenas se concentrar nos sons graves, e assim se mantém até o final. Cada improvisador, na verdade, observa como a sua restrição de material pode resultar em interação com os outros. Segundo os relatos no momento desta sessão, os improvisadores se sentem tentados à alterar o seu material visto que a cada nova entrada, o corpo sonoro se modifica instigando outras ações. Por outro lado, esta estratégia foi interessante para observar que mesmo no momento da Livre Improvisação, em que nem tudo se pode escutar ou não se tem tempo para decidir, agir ou reagir com se espera, é possível ampliar a

---

proporção foi usada extensamente nas artes clássicas de diversas modalidades (arquitetura, literatura, música, pintura, etc); por exemplo, foi utilizada pelo escultor Phideas na construção do Parthenon. O que atrai a atenção nesta proporção é que ela é encontrada em diversos contextos do mundo natural, como nas conchas, nas folhas, na proporção humana.

observação e contribuir de forma inesperada instigando os outros improvisadores e garantindo assim a manutenção do fluxo.

Desta estratégia nasceu uma variação mais complexa que ficou conhecida como **trios de síntese.** Nesta modalidade estão envolvidos três improvisadores, sendo que dois deles irão improvisar em dueto enquanto o terceiro teria o papel de realizar uma espécie de "síntese" da ideia musical dos dois, e enfatizar as ideias que considerasse mais solidamente estabelecida entre os dois. Os três improvisadores irão tocar ao mesmo tempo, no entanto o terceiro, incumbido de realizar uma espécie de síntese das ideias, irá atuar apenas quando, segundo o seu julgamento, a sonoridade do dueto apresentar alguma ideia musical interessante.

Esta estratégia citada acima colocou em pauta, para os improvisadores, a discussão sobre quando e quanto interferir e introduzir material no fluxo sonoro, assim como também diversas forma de interação que podem surgir ao logo da improvisação. A discussão levou à ideia de que durante a improvisação não é necessário apenas reagir aos sons levando em conta apenas suas qualidades timbrísticas ou concretas, nem apenas as abstratas, mas também, uma ação a partir da reunião das diversas qualidades do som. Este discussão nos leva a uma outra estratégia que ficou conhecida como **desvio.**

Na estratégia do **desvio**, primeiramente realizada em duetos, houve um questionamento sobre tocar junto e interagindo, mas não apenas sobre uma mesma ideia ou contrariando a mesma. Ou seja, se um improvisador estabelecesse um pulso regular através de alguma figura rítmica, o segundo improvisador poderia contribuir de maneira a reforçar esta ideia, ou poderia realizar algo completamente diferente de modo a não compactuar com a ideia do primeiro. No entanto, haveria a possibilidade de estar consciente momento-a-momento e "desviar" das ideias propostas não realizando variações, tampouco repetições, assim como se abstendo de contrastar. Os dois improvisadores deveriam ao mesmo tempo se aproximar, mas repelirem suas ideias como ímãs se aproximando pelo mesmo pólo, que só apresentam a repelência porque se aproximam.

No geral, estas estratégias criativas como forma de controle sobre as ações dos improvisadores, proporcionaram atenção na escuta para determinados elementos e também o surgimento de procedimentos de interação que conscientizaram cada

improvisador sobre outras possibilidades criativas. Observamos posteriormente que estas estratégias foram importantes para realizar uma coleção de procedimentos que formaram uma espécie de "catálogo" de sonoridade e modos de atuação do grupo de também de cada improvisador. Mas também e mais importante, estas estratégias revelaram a possibilidade de que é possível criar novas estratégias, ou seja, uma ferramenta que cria novas ferramentas.

Em 4 de setembro de 2008, na tarde em que foi realizada a palestra para os alunos de música da UPTC - Universidade Tecnológica e Pedagógica da Colômbia, também realizamos uma introdução acerca dos principais conceitos e músicos que fundamentam este tipo de improvisação. Esta contextualização pode ser fundamentadora, mas não se mostrou suficiente já que a maioria dos envolvidos acabou demonstrando incompreensão e questionamentos. A experiência prática neste episódio foi imprescindível.

Foram executados exercícios de improvisação regida, assim como exercícios baseados nas propostas de Alexandros Markeas (conforme apresentamos nas páginas 169 à 171), entre outros. Em tão pouco tempo disponível não foi possível abordar a improvisação a partir de palavras com muita profundidade, no entanto o questionamento dos alunos acerca dos exercícios propostos contribuíram sobre como seria o trabalho de estabelecer um *ateliê* que pudesse sustentar a criação musical improvisada a partir das palavras.

Dentre os acontecimentos que levaram a estas reflexões, destacamos um em especial. Em determinado momento, os envolvidos na improvisação começaram a se questionar qual o motivo de realizar uma Livre Improvisação. Isso se deve ao fato de que uma vez que estamos "despidos" das lógicas que formalizam a matéria musical e que conduzem a ação, precisamos adentrar no campo da criatividade. Este campo é complexo porque envolve habilidades que estão além daquelas consideradas *algorítmicas,* nas quais, uma série de comandos são fornecidos para se chegar a um *produto-fim*. Ser criativo envolve também experimentar e adaptar recursos e conceitos disponíveis para uma expressão original. E este parecia ser um trabalho pouco conhecido dos envolvidos. Dar sentido para uma Livre Improvisação é conscientizar do trabalho criativo, é se acercar do processo criativo.

Ao longo de um ano de trabalho na formação de um *ateliê* para o G.I.T., pudemos notar que a escolha da palavra tinha relação com a ação criativa por parte dos improvisadores. Em nossas experiências improvisamos com diversas classes de palavras. Ao tentar com cores como branco, vermelho, azul, verde, etc., os improvisadores relatavam que havia pouco o que se fazer a partir delas se caso estas não fossem relacionadas com sensações táteis ou térmicas. Ou seja, "vermelho" gerava uma ideia de calor e por consequência de intensidade, esta última transferida para a música improvisada.

Conceitos mais abstratos como "justiça" e "beleza" foram improvisados com recursos nem sempre relativos à ressonância emocional que estas palavras geravam. No caso de "beleza" um dos improvisadores decidiu não se ater ao conceito da palavra, mas encontrou uma forma igualmente criativa de utilização de material sonoro "cantando" a palavra através de seu instrumento, produzindo uma sonoridade que continha o som deturpado da palavra. Como expomos anteriormente, baseado no conceito de ressonância emocional e endoconceitos, alguns improvisadores são mais suscetíveis a determinadas palavras com relação ao seu conceito podendo criar mais ou menos ressonâncias.

Os verbos foram outra classe de palavras experimentadas. Utilizamos por exemplo, correr, andar, gritar, afundar, entre outros. Observamos que no caso do verbo "correr" se relacionava a uma ideia de velocidade ou de representação de velocidade com a recorrente realização de um *accelerando*. Por conta destas experiências notamos que existia uma relação da palavra com a ideia de um *processo*. Sendo a própria improvisação um processo de criação, a palavra geralmente se ateve a um sentido que encontrou suas ressonâncias quando era possível estabelecer uma relação com um fluxo ou um processo. Assim observamos, ao longo dos experimentos, que as palavras que propunham ou possibilitavas uma ressonância mais próxima com alguma ideia de processo, tinha maior aceitação por parte dos improvisadores.

Dentre as diversas palavras experimentadas ressaltamos as seguintes: "amálgama", "erosão" e "disfunção" que foram extensamente usadas em diferentes ocasiões. Segundo relatos informais durante as realizações, estas palavras foram consideradas instigantes por muitos dos improvisadores. Realizamos um experimento em que três grupos distintos de improvisadores e em diferentes momentos, realizaram improvisações a partir destas três

palavras (o exemplo pode ser escutado no CD que se encontra no Anexo III deste trabalho). Notamos que existe correlação de procedimento criativo entre estes três grupos de improvisação. Acreditamos que isso fosse esperado já que as palavras foram as mesmas e os grupos receberam as mesmas informações, de maneira geral, para constituir o seu *ateliê*. No entanto não devemos atribuir diretamente esta coincidência de ações ao fato de que as improvisações foram realizadas com base apenas no mesmo grupo exato de palavras, mas antes porque estas palavras possivelmente apresentam endoconceitos próximos e geraram ressonâncias similares.

Podemos observar similaridades no resultado da improvisação realizada com base nas três palavras (“amálgama”, “erosão” e “disfunção”) que foram improvisadas em situações diferentes com grupos de improvisação diferentes. Apesar da similaridade nos resultados nos chamar a atenção, se faz necessário lembrar que analisar uma improvisação a partir de seu produto final é se submeter a uma lógica contrária àquela que propomos. Nossa proposta seria a de observar que recursos são empenhados nestas improvisações, percebendo-as pelos seus processos criativos. Estes processos envolvem elementos que estão distantes da obra finalizada, como é no caso da formação do *ateliê,* no qual estão envolvidos elementos biográficos que nem sempre podem ser observados pelo produto final.

Vamos utilizar como exemplo o grupo formado pela classe da disciplina de “Tópicos em Improvisação” oferecida no 2º semestre de 2009 e ministrada pelo professor Dr. Rogério Costa na qual realizei parte de meu Estágio Supervisionado em Docência (Programa de Aperfeiçoamento do Ensino – PAE), nesta universidade. Nesta classe os alunos de maneira geral não tinham muita experiência com improvisação, em qualquer uma de suas modalidades. Em um momento anterior à prática, foram discutidas as características da realização de Livre Improvisação. Este discurso justamente é o que contribui para a congruência das ações e interações. Em uma improvisação anterior, quando este discurso não havia sido apresentado, os alunos tocaram mais direcionados pelo papel típico relacionado a cada instrumento, criando dessa forma uma improvisação na qual pode-se perceber uma relação de melodia versus acompanhamento na interação do grupo.

Um dos participantes deste grupo, através de entrevista realizada por nós, acredita que o processo criativo a partir das palavras pode ser dar a partir das ressonâncias emocionais que a palavra traz:

> "A palavra por estar carregada de lembranças, momentos, símbolos, para cada um de nós, nos faz raciocinar, refletir em como traduzir aquele significado em música. Muitas vezes, para mim, as palavras evocam imagens e em cima dessas imagens pude pensar como fazer a tradução para o mundo musical." (SILVA, Moisés Pantolfi – entrevista concedida).

O entrevistado também afirma a importância para a ação criativa de se estabelecer um conhecimento comum sobre os conceitos que fundamentam a prática da Livre Improvisação:

> "Antes de qualquer exercício prático, creio que foi fundamental termos feitos leituras sobre os textos que o prof. Rogério escolheu, assim como discutir sobre eles. De ser um estudo completo, visando unidade entre teoria (filosofia) e prática." (SILVA, Moisés Pantolfi – entrevista concedida).

Uma vez que foram apresentados conceitos relativos à Livre Improvisação, os alunos se propuseram a interagir entre si em termos de volume de som, similaridade de timbres, contrastes rítmicos, entre outros; pensando o seu instrumento antes como uma fonte produtora de sonoridades. O que fica claro aqui é que esta espécie de "micro-ateliê" formado através das reflexões e conceitos sobre a Livre Improvisação, realizado durante os poucos minutos que antecederam as improvisações, resultou em uma mudança no tipo de interação que ocorreu entre os participantes. Assim como também a palavra altera a forma de interação e a escolha dos elementos que serão dispostos no fluxo sonoro. A produção toma um determinado modo de ação, neste caso, não por causa da delimitação prévia de um objetivo, mas antes porque o "ateliê" (como representação do trabalho de preparo anterior do artista) é que se torna delineador de um processo criativo.

4. Conclusão

No capítulo anterior apresentamos os exercícios e as estratégias que culminaram no objeto central deste trabalho: o uso da palavra como uma estratégia para potencializar ações criativas na Livre Improvisação. Neste percurso observamos e analisamos as possibilidades da palavra em nosso *ateliê*. Como vimos, a formação deste *ateliê* envolve não apenas o local físico dos encontros que ocorriam para as sessões de improvisação, mas também a reunião de todos os elementos componentes para o processo criativo. Dessa maneira, as biografias, as experiências, a técnica, o desejo, as formas de interação, etc. formam um conjunto que se apresenta nas ações criativas sintetizados na prática musical.

Através das entrevistas realizadas com os membros da O.E., pudemos observar que os participantes apresentam um discurso comum em relação ao aspecto da ação criativa e o papel da palavra para a Livre Improvisação, assim, observamos que compartilham conceitos próximos. Em graus diferentes, todos os participantes, com exceção de um, concordaram que a palavra contribui para a criatividade na Livre Improvisação. É curioso notar que, aquele entrevistado que afirmou que a estratégia da palavra atrapalha sua ação criativa é o único que usa exclusivamente a voz e que não toca nenhum instrumento musical. E também esta não é sua única resposta dissonante com relação ao grupo, de modo geral suas respostas apontam para uma direção oposta e divergem das expressões do grupo com relação à palavra na Livre Improvisação.

Todavia, devemos estar atentos para não estabelecer relações precipitadas entre a divergência das respostas e características que fazem o indivíduo distinto do grupo, por conta de seus meios criativos. Através das ideias do Paradigma Indiciário apresentada no Capítulo 2 podemos evitar construir uma relação que considera a maneira de produzir o som como causa. Cada músico possui uma percepção própria de seu processo criativo, assim como de formas diferentes relatam seu processo criativo com relação à interação com os outros. Não significa, mecanicamente, que *por ser* o único cantor do grupo, o único que exclusivamente utiliza sua voz, suas respostas *deveriam ser* mesmo aquelas mais divergentes do grupo; e, por conseguinte tenderíamos rapidamente a relacionar o canto com a fala e a linguagem com a estratégia da palavra.

Mas esta divergência nas respostas poderia acontecer se o mesmo participante fosse pianista, clarinetista, ou tocasse qualquer outro instrumento: como vimos no caso da experiência de Stockhausen com sua música intuitiva e o pianista que não pretendia compreender a proposta nos termos que Stockhausen apresentava, conforme relatamos no capítulo anterior (página 103). E, além disso, em outras questões não relativas à estratégia da palavra, as respostas são convergentes às ideias gerais. Parece mais lógico que relacionemos as respostas divergentes ao processo criativo do indivíduo do que apenas às suas ferramentas, ou mecanismo de emissão sonora. Ou seja, o seu processo criativo não possui a mesma forma de operação e elementos que o dos outros, quando faz uso da palavra como estratégia criativa.

De maneira geral, os entrevistados concordam que a interação é parte fundamental do processo criativo, e para isso deve haver o engajamento coletivo mediado pela escuta:

> "Uma boa improvisação é aquela que tem como princípio a escuta, é aquela improvisação na qual o que se expressa está ligado ao que sente." (CAMPOS, Arthur Moura – Entrevista concedida).

> "A que satisfaz o grupo e o move a querer tocar mais, até atingir a inspiração coletiva que contribui para uma boa composição instantânea." (SANTOS, Guilherme Pereira da Silva – Entrevista concedida).

> "[...] é muito importante trabalhar a qualidade da interação em função, tanto da qualidade sonora quanto da qualidade expressiva. Para isso é necessário estabelecer protocolos de convívio, uma espécie de ética da improvisação." (COSTA Rogério Luiz Moraes – Entrevista concedida).

> "Um engajamento grupal, um grupo unido verdadeiramente. Um grupo atento ao colega. Quando todos se unem para improvisar e atentos se direcionam para a música, uma boa improvisação com certeza acontece." (SAMPAIO, Renato Sergio – Entrevista concedida).

> "E no caso de duas ou mais pessoas, a improvisação só é boa se há interação entre todos, por mais abstrata que esta possa ser." (GOULART, Antônio José Homsi – Entrevista concedida).

No entanto, ao longo das experiências práticas com os grupos de improvisação envolvidos neste trabalho, notamos que após um período de experimentação e demonstrada efervescência de novas formas de interação e surgimento de sonoridades, o

grupo experimentava um período de estagnação de procedimentos. Esta baixa frequência de eventos criativos era quebrada quando um novo membro era incluído no grupo, um novo instrumento era inserido ou então uma nova proposta, um jogo, um exercício de improvisação era proposto para o grupo.

Para a Livre Improvisação, uma boa improvisação pode ser considerada aquela que não deixa cessar a aparição de eventos inesperados:

> "Em primeiro lugar, acho que a analise e julgamento de uma determinada improvisação/interação deve partir das reflexões e discussões do músico que a executou junto com os colegas que participaram da performance. Por outro lado, o que não considero como uma boa improvisação é o simples cumprimento de itens e padrões estandarizados que são considerados como determinantes nos territórios de linguagem bem definidos, donde o músico fica confortável na sua posição de reprodutor dos idiomas e não se posiciona num estado de questionamento sobre seu fazer musical na sociedade. A mim parece uma boa improvisação, deve ser capaz de desestabilizar/incomodar/alterar o estado primário dos músicos que interagem juntos e do próprio improvisador, de forma a incentivar o processo criativo." (ANTAR, Miguel Diaz – Entrevista concedida)

Vemos uma similaridade nestes eventos que possibilitam o aparecimento de ações criativas a partir de motivações: eles podem ser considerados como influências externas que criam estímulos para o surgimento de novos procedimentos. A criatividade como a necessidade do novo em relação àquilo que o ambiente nos apresenta, explica um processo criativo mais promovido pelo estímulo do que pela formulação do próprio improvisador. Aqui podemos pensar, no entanto, que o processo criativo também lida com outros procedimentos como o risco ou a invenção. Sendo assim, se pudermos incluir deliberadamente riscos a partir de um ambiente, ou um *ateliê* que esteja sempre em movimento, ou seja, inventivo, poderemos criar contato com um conteúdo imagético que terá que ser organizado de outra nova forma através da criatividade.

Estamos tentando hipoteticamente contrapor aqui dois aspectos motivadores da ação criativa: o estímulo externo e a vontade interna. Observamos que poderíamos alterar as condições do ambiente externo, fornecendo novos estímulos para desautomatizar os procedimentos estagnados, favorecendo assim a geração de novas ideias. Mas poderíamos

também imaginar, justamente pela qualidade de autonomia criativa que se espera na Livre Improvisação, que o improvisador gerasse suas próprias proposições, advindas de seu desejo de criar. Existe, sobretudo, uma constante mediação entre os estímulos e as proposições, ao invés de uma relação dicotômica entre o que podemos aferir como “externo” e “interno”. Esta mediação é parte do processo generativo da criação improvisada. Independentemente de qual posicionamento se tome para considerar se a ação criativa pode se dar a partir de um “estopim” externo (estímulo) ou interno (desejo), sabemos por meio de nossas experiências práticas, que existe uma constante troca entre estes estados que não permite definir com clareza nem sua constância nem sua intensidade.

Esta alternância, como um jogo de troca permanente, faz parte do processo de criação para a improvisação. Um improvisador que por um lado atenda somente a estímulos está agindo de forma mais próxima de um executor-intrumentista, como ocorreria em uma proposta composicional, por exemplo. Com esta mesma formulação hipotética, podemos pensar que aquele que apenas conte com o mais primário dos seus desejos está embrenhado no caos e na inconsciência. Observamos que a palavra poderia servir como este mediador entre as formas geradoras de ação criativa. A palavra não é um simples estímulo para a ação criativa, mas também mediadora das forças ao longo de todo o processo criativo. A sua potência criativa está ligada a uma capacidade de confluência dos elementos que apontamos como envolvidos em um processo criativo.

Sabemos que o processo criativo para a Livre Improvisação tem uma relação específica com a forma de interação entre os músicos. Através das entrevistas realizadas notamos que uma improvisação considerada satisfatória, como processo criativo para os envolvidos, é permeada por características comuns como, por exemplo: quando existe a escuta do outro; quando é possível notar algum tipo de coerência; quando existe uma “conversa” entre os improvisadores e o engajamento; quando existe algo que estimule o grupo a seguir improvisando; quando existem “novidades” sonoras.

Neste último exemplo fica claro porque o discurso da Livre Improvisação repele a improvisação idiomática, que é estereotípica ou as propostas composicionais que envolvem improvisação que são prescritivas. Estas duas formas que envolvem a improvisação, obviamente por suas restrições, possibilitam, na visão do improvisador, lidar menos com o

surgimento do novo. Já a “conversa” e a escuta, também podem ser traduzidas como uma forma de manifestação da necessidade da alternância, do jogo de trocas. A existência de um fator de estímulo para o improvisador como condição para a manutenção do fluxo é algo que os envolvidos consideram indispensável no processo da Livre Improvisação. A estratégia da palavra funciona como uma forma não somente responsável por *promover* o engajamento, mas como uma maneira de se *perceber* formas de engajamento.

O estímulo também pode ser entendido a partir da perspectiva de *fluxo* dada por Csikszentmihalyi. Vimos no capítulo anterior que, segundo Csikszentmihalyi, um indivíduo pode atingir um estado de engajamento em uma tarefa se existir um equilíbrio entre a possibilidade de realizar esta tarefa segundo suas habilidades e algo que seja estimulante ou desafiador com relação a estas próprias habilidades. Neste sentido o discurso recolhido nas entrevistas com relação ao processo de criação também se alinha à proposta da palavra como um agente “catalizador”.

Assim, a palavra pode ser considerada desafiadora no sentido de que o trabalho de improvisar uma palavra não é o mesmo de improvisar *sobre* uma palavra. Na Livre Improvisação a palavra como conceito é uma tentativa de tornar sonoro aquilo que não é necessariamente do campo musical. Assim os recursos empenhados para realizar uma improvisação a partir de uma palavra tanto não são advindos de uma determinada forma de ação, quanto não são dirigidos apenas pela escuta. Na Livre Improvisação por palavras, a escuta é um dos recursos empenhados certamente, mas os demais recursos não são previamente selecionados especificamente para uma palavra, mas emergem segundo aquilo que cada improvisador elege como importante em relação à contribuição para a construção sonora. Se em uma improvisação a partir de uma proposta fica combinado entre os integrantes que será realizada uma textura pontilhista, ou então será restrito a ação apenas ao uso de uma escala cromática descendente, ou ainda que será realizado um exercício como o da **máquina**, no qual os improvisadores sabem que o resultado final deve apresentar uma determinada “silhueta sonora”; então a restrição de ações criativas se dá pelo produto final e não pelo processo.

Em uma improvisação por palavras não podemos formar a *imagem final* (previsão sonora) esperada, ao invés disso é a *construção* a partir das ações que se torna o foco

central do processo. A palavra “disfunção” (uma das que foram exploradas em nossas experiências práticas), me diz sobre algumas restrições, no entanto eu não posso prever a ação dos outros improvisadores e precisarei me adaptar, talvez até abandonando aquilo que eu havia previsto. Existe uma impossibilidade de traduzir sonoramente a palavra no sentido de igualar as significações a partir do som da palavra e do som da improvisação. Acreditamos que esta impossibilidade é que gere ações criativas não tão condicionadas, quanto aquelas que ocorrem em improvisações que contam com uma “silhueta” sonora acordada por todos.

Sabemos que a criação a partir da interação na Livre Improvisação se dá *por via* da escuta, e que esta escuta também guarda suas limitações, assim a *via* não é responsável unicamente pelas formas de interação. Segundo as respostas a partir da entrevista realizada com os improvisadores envolvidos, de forma geral a escuta atenta, ou profunda, é uma ação fundamental na Livre Improvisação. O papel da palavra em relação à escuta segundo os entrevistados pode ser o de facilitar a “sintonia” entre os improvisadores, mas existem aqueles que concordam que a palavra dificulta ou “atrapalha” a escuta. Podemos entender esta crítica justamente pelo fato de que a palavra potencializa outras modalidades de escuta e outro contato com os elementos do processo criativo. A palavra “atrapalha” a escuta porque ela gera novas demandas para a escuta. Não seria possível agrupar os sons pela escuta da mesma forma em palavras diferentes como “erosão” e “amálgama”.

Entendemos que a palavra vista com esse papel de elemento perturbador na Livre Improvisação venha manter os improvisadores atentos a outras formas de percepção e construção criativa. Se a cada improvisação por palavra o improvisador precisa focar suas ações criativas em um único conceito, existe uma espécie de convergência de suas ações e ideias. Cada palavra pode forçar o empenho de recursos exclusivos, de maneira diferente como ocorreria em Livre Improvisação sem propostas na qual qualquer recurso pode ser empregado.

4.1 A Palavra e o Imaginário

Vimos que a palavra tem a capacidade de gerar imagens mentais de uma maneira que pode ser intensa e criar muitas conexões com outras imagens. Vimos que o imaginário é

capaz de sintetizar e conjugar campos díspares e quadros improváveis para um pensamento objetivo e racional. Assim através do imaginário podemos pensar em tocar cores ou combinar sensações de aspereza com frequências audíveis. Este fato é muito importante com relação ao processo criativo porque estas combinações improváveis é que permitem a criação artística entendida como a ação de gerar sentidos novos.

Também vimos que esta reunião de imagens díspares, que a palavra pode suscitar, pôde ser explicada a partir dos modelos de *ressonância emocional*. A ressonância emocional, segundo Lubart (2008) envolve um elemento ligado à função estratégica da palavra para a criatividade: o *endoconceito*. As imagens e conceitos que podem criar ressonâncias com outras imagens e conceitos, em nossa mente, a partir de uma relação emocional e não apenas através de um sistema formal, conforme demonstramos no capítulo anterior, segundo a teoria dos endoconceitos. O endoconceito é uma unidade que representa todos os conceitos que estão atrelados a um conceito e que podem criar ressonâncias com outros conceitos. A palavra como receptáculo dos conceitos é assim uma estratégia relevante neste mecanismo porque ativa ligações novas e instigantes para o indivíduo e para o coletivo, já que ressoa emocionalmente em diversos níveis podendo gerar redundância ou diversidade de percepções no jogo interativo na Livre Improvisação.

A palavra cria ressonâncias a partir dos significados íntimos e relacionados às experiências emocionais, mas que precisam ser elaborados também segundo o jogo interativo da improvisação o que por vezes pode resultar em uma adequação para o coletivo, mas em outras pode ser apenas um ponto de partida, um estopim para gerar o processo criativo:

> "A palavra é um ponto de partida para a livre improvisação e a sua contribuição em meus processos criativos com os sons está relacionada ao sentido da palavra. O sentido que dou aquela palavra ou o que ela significa em minha vida." (SANTOS, Guilherme P.S. – Entrevista concedida).

A palavra para o improvisador ativa uma ampla rede de relações que pode envolver os mais variados tipos de imagens, assim a palavra não é apenas "estopim" de fluxo, mas

constrói uma rede rizomática que se transforma através da ativação de outros endoconceitos juntamente com o fluxo na improvisação.

> "[A palavra] Funciona como um fermento para a imaginação, uma espécie de ideia geradora, ao mesmo tempo aberta e fechada. A partir da palavra, a criatividade encontra caminhos e constrói percursos consistentes. No fluxo da performance a palavra se torna música de várias formas. É possível pensar em Klee/Deleuze: tornar sonoro o que não é sonoro." (COSTA, Rogério L.M. – Entrevista concedida).

4.2 A Palavra e a Criatividade

Se a criatividade organiza a imaginação então tenderíamos, sendo o nosso objeto de estudo a palavra, a buscar explicações de coerência musical a partir da linguagem. Como vimos anteriormente, a improvisação com o uso palavra não busca uma "sintaxe pela semântica", mas antes o fluxo. Apesar de usarmos a palavra como um elemento que contribui no processo criativo, não devemos entender o seu uso relacionando precipitadamente a criação musical com as funções da linguagem. Nosso trabalho não foi o de parear as funções da linguagem com a "sintaxe musical". Assim, a busca de "sintomas de coerência" externos ao que compete ao campo musical não contempla a nossa proposta. A existência de regras enunciativas denotaria a possibilidade de solecismos, por isso estamos aqui evitando justamente esta dispendiosa relação entre a música e a linguagem, que é inócua aos nossos propósitos.

Como vimos anteriormente, a criatividade pode ser considerada pessoal ou social. No primeiro caso, a importância de um produto criativo está no fato de que a descoberta do novo pela criação é importante para o indivíduo, representa uma conquista pessoal. No entanto, para a Livre Improvisação, segundo a maneira como realizamos em nossos experimentos práticos, estas novidades pessoais muitas vezes são englobadas pelo fluxo de som e acabam por passar despercebidas para o grupo. Se houvesse um grupo no qual todos os envolvidos tivessem preocupação apenas em seu próprio descobrimento pessoal seria

difícil imaginar que a escuta engajasse uma “conversa” ou jogo, já que não haveria ideias de interesse para o coletivo.

> “Com as propostas das palavras, eu consegui planejar melhor o inicio da minha interação, pra logo ir redirecionando minha postura com relação aos demais eventos sonoros. Claro, tem palavras que funcionam melhor que outras, mesmo assim, acho que a palavra não só estimula o jogo como também o deixa mais interessante.” (ANTAR, Miguel Diaz – entrevista concedida).

Neste caso a palavra como estratégia criativa assume um papel interessante porque gera uma novidade para todos. Esta novidade se relaciona com as formas de organização que dirigem a continuidade do fluxo sonoro. Uma vez que uma palavra é estipulada para ser improvisada em grupo, cada indivíduo estará ao mesmo tempo se preparando para formular proposições acerca do conceito a fim de engajar os outros improvisadores, como também atento àquelas ideias que ele julgue como sendo as que tragam melhores possibilidades de construção criativa. As construções criativas precisam representar algum valor para o coletivo para assim serem consideradas, com a palavra temos uma espécie de alinhamento, uma moeda franca que esclarece estas trocas simbólicas.

Vimos também que a criatividade pode se processar por dois meios: o algorítmico e o heurístico. Observamos que a Livre Improvisação se relaciona com mais proximidade às tarefas consideradas heurísticas. Isto significa que na improvisação não estaremos seguindo passos em direção a um objetivo, ou seja, seguindo um plano, mas antes experimentando passo-a-passo e criando o próprio caminho na medida em que a improvisação vai sendo realizada. Por outro lado se temos uma tarefa com características algorítmicas nos aproximamos dos clichés e automatismos. A palavra possibilitou uma tendência mais heurística na ação criativa, isso porque com uma nova palavra muitas vezes não é possível iniciar uma improvisação a partir de ações automatizadas ou procedimentos que já se estagnaram. Com a palavra é necessário também criar novas ferramentas interativas e expandir o espaço conceitual.

4.3 A Palavra e o Risco

A palavra rouba a possibilidade da investida segura e coloca o improvisador em um estado de risco. A palavra funciona como um risco fabricado que empurra o improvisador ainda mais para além de suas estruturas conhecidas, desafiando-o a reutilizar seus recursos de novas maneiras. O improvisador diante de uma nova palavra nunca teve a oportunidade de reunir recursos específicos para aquela improvisação, então deverá reorganizar os recursos que possui em função de uma nova construção. Da mesma forma que tocar um novo instrumento, a palavra possibilita um novo tocar no instrumento.

Compartilhado o mesmo conceito de risco (segundo GIDDENS 2005), no qual imaginamos os navegantes lançando-se às aguas e em busca de mundos desconhecidos, a improvisação por palavras também lança o improvisador para o futuro.

> "Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele." (DELEUZE 1997a, p. 101)

O espaço da improvisação por palavras é forçosamente sempre novo e desconhecido. Não estamos no círculo do caos que é um conhecido desarticulado e é passado, mas no circulo do futuro que é desconhecido porque ainda não se articulou.

O risco muitas vezes é sinônimo de insegurança, mas procuramos propor que este medo seja uma abertura para delimitar possibilidades. O fim do medo está em traçar um espaço delimitado pelas possibilidades e quanto mais medo, mais a necessidade de delimitação e mais profunda deve ser a linha divisória que contém aquele que teme:

> "[...] a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.
>
> II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado." (DELEUZE, 1997a p. 101)

O fio de Ariadne foi substituído pelo improvisador por uma linha de pesca, que a lança ao futuro sem certezas, mas ativando as possibilidades; ao invés de se conectar ao passado seguro e às garantias. Enquanto isso, as "apólices de seguro" promovidas pela pedagogia da improvisação garantem, pelo passado ou tradição, as seguranças criativas como na improvisação idiomática.

O risco como uma imprevisão desejável para o improvisador livre pode ser obtido através da estratégia da palavra. Lembramos que o risco representa, também para o improvisador, uma espécie de cálculo para o imprevisto e é através do risco que se mantém o quadro de possibilidades abertas. Se tivermos possibilidades de criação, e não apenas possibilidades de escolha[73], ativaremos o risco pelo trabalho diante das incertezas, e, portanto o improvisador só irá dispor de suas próprias habilidades, experiências e vontades já que não haverá "mapas" para dirigir suas ações.

Sabemos que o conceito de risco invoca uma autonomia com relação ao trabalho criativo, diferentemente do conceito de acaso, no qual o improvisador fica à mercê da sorte. O risco é uma estratégia de observar as possibilidades e dispor o pensamento para além do conhecido, realizando projeções e assim tangendo os possíveis. A palavra como uma estratégia criativa lida justamente com a destituição de trilhas que já estão sedimentadas pela recorrência de procedimentos e aponta para ações que precisam dar conta de uma sonoridade que está para além da linha, para além do "risco", que delimita os caminhos conhecidos.

4.4 A Palavra e a Invenção

A invenção, conforme vimos no capítulo anterior, é uma espécie de sistema experimental que possibilita o surgimento de acontecimentos inesperados, que possam gerar observações acerca de matéria, buscando assim novas respostas através de alterações de um procedimento já conhecido. O sistema do inventor gera situações imprevisíveis

[73] Aqui queremos marcar a diferença entre a escolha entre possíveis dados que geram uma sensação de independência criativa, e uma autonomia que não seleciona opções adequadas e pré-constituídas, mas antes adapta os materiais disponíveis para um uso criativo.

justamente para desviar o caminho do trabalho estagnado, realizando uma seleção a partir dos eventos inesperados, isto é o que chamamos anteriormente de *brechas*. A Livre Improvisação funciona como uma “armadilha” para o acaso, o qual será usado pelo improvisador em sua construção criativa. A “isca” desta “armadilha” é a palavra.

Quando temos uma palavra disposta para que se realize uma improvisação a partir de seu conteúdo conceitual e ressonâncias emocionais, estamos criando uma demanda para o improvisador sem, no entanto, fornecer ou dar pistas de como se espera que aquela improvisação resulte sonoramente. Como demonstramos anteriormente, as propostas composicionais que envolvem improvisação geralmente fazem com que o improvisador corresponda as suas ações a sua interpretação sobre o resultado imaginado por aquele que propõe. Assim a proposta mais se assemelha à resolução de uma charada, enquanto a palavra não pretender dar pistas do resultado sonoro, mas antes incita a ação para a descoberta de algo novo não apenas para a revelação de uma resposta.

O uso da palavra como estratégia pode implicar no estabelecimento de um ambiente como o do inventor. O ambiente laboratorial para a invenção é aquele no qual o inventor realiza apostas conduzidas e trabalha com formas de acaso controlado na esperança de obter novas respostas diferentes daquelas obtidas pelos procedimentos padronizados.

> “Embora eu entenda que improvisar por palavras restringe um pouco o que seria "livre", o fato da palavra te faz pensar em novas maneiras de colocar um material na improvisação, e ainda, considero que negar determinada palavra colocada em jogo é ousado, mas permitido.” (GOULART, Antônio J.H. – Entrevista concedida).

O improvisador que faz uso da palavra como uma estratégia criativa também estará realizando apostas e provocando acasos em sua interação com os outros improvisadores, e assim criando novas conexões ao invés de fechar-se em seus próprios “clichés”:

> “Durante a performance, acho que [a palavra] contribui para manter a concentração e tentar direcionar os pensamentos pra um objetivo comum. Inclusive, muitas vezes sinto falta desse direcionamento, em especial quando a interação se dá por uma proposta ''simplesmente livre'', lugar onde me é muito difícil não cair nos meus próprios clichês.” (ANTAR, Miguel D. – Entrevista concedida).

Isso é importante porque muito improvisadores concordam que uma improvisação satisfatória é aquela em que todos estejam engajados, tocando de forma unida, e neste caso um objetivo comum como a palavra tende a auxiliar neste sentido. Sobre o que significa uma boa improvisação um dos entrevistados afirma:

> “Um engajamento grupal, um grupo unido verdadeiramente. Um grupo atento ao colega. Quando todos se unem para improvisar e atentos se direcionam para a música, uma boa improvisação com certeza acontece. Quem toca percebe e quem ouve percebe mais ainda.” (SAMPAIO, Renato S. – Entrevista concedida).

Quando uma palavra como “erosão” está em jogo para os improvisadores, geralmente estes improvisadores iniciam sua interação criando proposições para aquela palavra e buscando perceber quais são as proposições dos outros improvisadores. Neste início de “conversa”, existe a consciência coletiva de que todos estão envolvidos com base em um mesmo “assunto”; isso parece facilitar e também encorajar as ações criativas para além do óbvio ou a ação de ousar (ou criar caos ou apostas controladas) com o que já se está familiarizado.

> “[A palavra] Estimula a criatividade no sentido de ter que achar uma maneira elegante se for pra negar, ou então achar uma maneira que não seja óbvia para ir de acordo com a palavra proposta.” (GOULART, Antônio J.H. – Entrevista concedida).

No ambiente da invenção o improvisador não propõe sonoridades unicamente porque já espera uma resposta do grupo de improvisadores, mas também porque espera ser

surpreendido: esta é uma forma de buscar estímulo através do desafio de suas próprias habilidades. O ambiente da invenção com o uso da estratégia da palavra contribui com um engajamento a favor da criatividade, pois o grupo está realizando lances incertos para estimular o novo, o surpreendente e assim manter o jogo, o fluxo.

***

Esperamos com este trabalho poder contribuir não apenas com as pesquisas relacionadas à improvisação, mas também incentivar o nascimento de novos coletivos de Livre Improvisação. Acreditamos que aquele que desejar rever os experimentos por nós realizados irá encontrar informações neste trabalho tanto para reproduzir tais experimentos quanto para se aprofundar em algum tema proposto. No entanto, gostaríamos de alertar que em nenhum momento pretendíamos tender, com este trabalho, a uma proposta de "manual" ou "método" de improvisação.

Acreditamos que ainda existam muitos assuntos relativos à Livre Improvisação que devam ser observados com mais cuidado, e que, no entanto, apesar de tangenciarem nosso trabalho, não foram abordados a fim de quem pudéssemos manter o foco em nosso objeto.

Dentre os assuntos que merecem atenção em uma futura pesquisa, destacamos: a relação com os valores da pós-modernidade, o surgimento de práticas artísticas e comportamentos ligados às qualidades do etéreo é um campo o qual a música se insere com relevância. Também apontamos para a complexa natureza da interação musical que na Livre Improvisação tem um papel fundamental já que é parte do próprio processo de criação. As mídias contemporâneas e sua relação com o tempo e a geografia, como a internet e a hiperlinguagem, com suas associações não-lineares, rizomáticas, também indicam um campo fértil para pesquisas relacionadas à Livre Improvisação.

Esperamos deixar aqui um pouco de nosso entusiasmo na esperança de futuramente poder compartilhá-lo com outros inventores apaixonados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética.** Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

AMABILE, Teresa M. **Creativity in Context.** Colorado: West View Press, 1996.

ANHEIER, Helmut; ISAR, Yudhishthir Raj. **Cultural Expression, Creativity and Innovation.** London, Singapore, New Delhi, California: SAGE, 2010.

AUSTIN, J.L. **Sentido e Percepção. Tradução de Armando M. M. de Oliveira.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso:** Literatura e História. São Paulo: Ática, 2003.

BAHIA, Sara e NOGUEIRA, Sara Ibérico. **Entre a teoria e a prática da Criatividade.** Revista Crearmundos, N. 3, 2005. Disponível em: <http://www.crearmundos.net/primeros/revista03-especial%20libros/entre%20a%20teoria%20e%20a%20pratica.htm>. Acessado em: Out. de 2009.

BAILEY, Derek. **Improvisation: Is Nature and Practice in Music***.* New York, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia***.* São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. **Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios**. Lisboa: Presença, 1975.

BENSON, Bruce Ellis. **The Improvisation of Musical Dialogue**: A Phenomenology of Music. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge Press, 2003.

BRENDET, Joachin E. **O jazz do Rag ao Rock.** Tradução de Julio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BODEN, Margareth (org). **Dimensões da Criatividade.** Tradução de Pedro Theobald. Porto Alegre: Artmed, 1999.

BOGUE, Ronald. **Deleuze on Music, Painting, and the Arts.** New York and London: Routledge, 2003.

BORGO, David. **Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age**. New York: Continuum, 2007.

BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação.** Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1997.

BUDD, Malcolm. **Music and the Emotions:** The Philosophical Theories. London and New York: Routledge, 2001.

BURROWS, Jared. **Musical Archetypes and Collective Consciousness**: Cognitive Distribution and Free Improvisation. Critical Studies Vol. 1, n.1, 2004.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Patrícia Shehan. **Lessons from the word: a cross-cultural guide to music teaching and learning.** New York: Macmillan, 1991.

CARDEW, Cornelius**. A Scratch Orchestra: draft constitution.** The Musical Times, London, vol.110, n. 1516, p. 617-619, 1969.

_____. **Stockhausen Serves Imperialism.** London: Latimer New Dimensions Limited, 1975.

CHALMERS, Alan F. **A Fabricação da ciência**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1994.

CHOMSKY, Noam. **Reflexões sobre a Linguagem.** São Paulo: Cultrix, 1980.

CIRCUIT Musiques Contemporaines: **La Fabrique de Ouvres.** Québec: Les Presses de L'Université du Montréal, 2008. V. 18, N. 1.

COLEMAN, Ornette. **The Language of the Other**: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman. Traduzido por Timothy S. Murphy. Genre: Forms of Discourse and Culture V. XXXVII. University of Oklahoma Press, 2004.

COOK, N. **Entre o Processo e o Produto:** música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

_____. **Fazendo Música Juntos Ou Improvisação E Seus Outros**. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

COPLAND, Aaron. **Music and Imagination.** Cambridge: Harvard University Press, 1953.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **A ideia de jogo em obras de John Cage e na Livre Improvisação**. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 83-90.

_____. **Estratégias Pedagógicas para a Prática da Livre Improvisação**: diálogos entre a improvisação e a composição. Anais do XX Congresso da Anppom, Florianópolis, SC, 2010, p. 447-452.

_____. **O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação.** Tese de doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2003.

COSTA, Valério Fiel. **Da Indeterminação à Invariância:** Considerações Sobre Morfologia Musical a Partir de Peças de Caráter Aberto. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, 2009.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Finding Flow:** The Psicology of Engagemente with everyday life. New York: HarperCollins Publishers, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b.

_____. **O que é Filosofia.** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e Grupos Criativos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

_____. **O Ócio Criativo.** Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença.** Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **A Voz e o Fenômeno**: Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DICKINSON, Peter. **Improvisation 1:** Introduction. The Musical Times, Vol. 105, N. 1454 (Apr., 1964), p. 294. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/949398>. Acessado em: Out. de 2009.

_____. **Improvisation 5:** Design. The Musical Times, Vol. 105, N. 1459 (Apr., 1964), p. 688-689. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/950281>. Acessado em: Out. de 2009.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica.** Tradução: Eliana Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

ECO, H.; SEBEOK, T. (org). **O Signo de Três.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Interpretação e Superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos.** Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Mito do Eterno Retorno.** Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1963.

EVA, Luiz. **Francis Bacon:** Ceticismo e Doutrina dos Ídolos. Cad. Hist. Filo. Ci., Campinas, Série 3, v.10, p.18-84, jan-jun. 2008.

EYSENCK, Michel W.; KEANE, Mark T. **Manual de Psicologia Cognitiva.** Tradução de Magda França Lopes. 5ª Edição. São Paulo: ARTMED, 2007.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição:** aspectos da diferença na música do séc. XX. S.Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Semiótica Peirciana e Música: mais uma aproximação**, in Revista Opus 4, Editada pela Anppom, Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, São Paulo, 1997.

FISCHLIN, Daniel; HEBLE, Ajay (Ed.). **The Other Side of Nowhere:** jazz, improvisations, and communities in dialog. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

FISHER, Steven Roger. **Uma breve História da Linguagem**: Introdução à origem das línguas. Tradução de Flávia Coimbra. São Paulo: Novo Século, 2009.

FOSS, Lukas. **Improvisation versus Composition.** The Musical Times, Vol. 103, No. 1436 (Oct., 1962), pp. 684-685. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/948499>. Acessado em: Out. de 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A Ordem do Discurso:** Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Ditos e Escritos III: Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª Edição. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FRANCIS, Andre. **Jazz**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2ª Edição. São Paulo: Martins fontes, 2000.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música.** Lisboa: Edições 70, 2008.

FULTON, Edward. **Improvisation Rites.** The Musical Times, Vol. 111, No. 1528 (Jun., 1970), pp. 601-602. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/956817>. Acessado em: Out. de 2009.

GIDDENS, Anthony. **O Mundo em Descontrole.** Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas sinais, morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GLOBOKAR, Vinko. **Réagir,** in Musique en Jeu, Editions du Seuil, vol. 1, Paris, 1970

GOLDLOVITCH, Stan. **Musical Performance, a philosophical study.** New York: Routledge, 1998.

GRÉSILLON, Almuth. **Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética**. Revista Estudos Avançados Vol. 5 n. 11 São Paulo Jan/Abril 1991 – USP

_____. **Critique Genetique et Arts de la Performance:** le Theatre et la Musique. In: Anais do IX Congresso Internacional da APCG Associação de Pesquisadores de Crítica Genética. **Processos de Criação e Interações**: a crítica genética em debate nas artes, literatura e ensino. Belo Horizonte: Editora C/Arte-APCG, 2008, p. 41-48.

_____. **Devagar: Obras**, in ZULAR, Roberto (org). *Criação em processos: Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A,1999.

HALL, Thomas. **Free Improvisation**: A Practical Guide. Boston: Bee Boy Press, 2009.

HOLMES, Tom. **Electronic and Experimental Music**: Pioneers in Technology and Composition. New York and London: Routledge, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

IAZZETTA, Fernando. **Sons de silício**: corpos e máquinas fazendo música. Tese de doutorado, PUC-SP, São Paulo, 1996.

KIVY, Peter - **Music, Language, and Cognition:** And Other Essays in the Aesthetics of Music. Oxford: Clarendon Press, 2007.

KRATUS, John. **A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation.** International Journal of Music Education n. 26, 1996 (p. 27-38).

LAU, Joe Y. F. **An Introduction to Critical Thinking and Creativity.** New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, 2011.

LEEUW, Ton De. **Music of the Twentieth Century**: A Study of Its Elements and Structure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

LEWIS, George E. **Improvised Music after 1950**: Afrological and Eurological Perpspectives. Audio Culture, Readings in Modern Music. New York-London: The continuum International Publishing Group, 2006, p.272-284.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio:** Ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole, 2005.

_____. **A sociedade da decepção**. Tradução Armando Braio Ara. Barueri: Manole, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUBART, Todd**. Psicologia da Criatividade**. Tradução: Márcia Conceição Machado Moraes. Porto Alegre: ARTMED, 2008.

LYOTARD, Jean-Francois. **O pós-moderno.** Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MACONIE, Robin e STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Stockhausen sobre a Música:** Palestras e Entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009.

MALRIEU, Philippe. **A construção do Imaginário**. Tradução de Suzana Souza e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MALSON, Lucien; BELLEST, Christian**. Jazz.** Tradução de Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas: Papirus, 1989.

MARTINEZ, José Luiz. **Uma Possível Teoria Semiótica da Música (Pautada Logicamente em C.S. Peirce).** Atravez Associação Artístico Cultural. Disponível em: <http://www.atraves.org,br/ceam_5/teoria_semiotica.html> . Acessado em: Set. de 2009.

MARTY, Jean Pierre. **The Tempo Indications of Mozart**. Yale University press: London, 1988.

MAZZOLA, Guerino; PARK, Joomi; THALMANN, Florian. (Ed.). **Musical Creativity**: Strategies and Tools in Composition and Improvisation. London and New York: Springer, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Tradução de Maria Ermantina Galvao Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERRIAM, Allan P. **The Anthropology of Music.** Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MITHEN, Steven (Ed.).**Creativity in Human Evolution and Prehistory.** London and New York: Routledge, 2005.

MURAIL, T. **A Revolução dos Sons Complexo.** Tradução José Augusto Mannis, Cadernos de Estudo: Análise Musical, n. 5. São Paulo: Através, 1992, p. 55-72. Disponível em: <http://atravez.org.br/ceam_5/sons_complexos.htm>. Acesso em: 2009.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. **Abordagens do pós-moderno em música**: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. **In the Course of Performance: Studies in the world of Musical Improvisation.** Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

NETTL, Bruno. **Thoughts on Improvisation**: A Comparative Approach. The Musical Quarterly, Vol. 60, No. 1. Oxford University Press, 1974, pp. 1-19. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741663> Acessado em: Out. 2009.

NOVAES, Maria Helena. **Psicologia da Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NUNN, Thomas. **Wisdom of the Impulse on the Nature of Musical Free Improvisation.** Disponível em: **<**http://www20.brinkster.com/improarchive/tn_wisdom_part1.pdf> e **<**http://www20.brinkster.com/improarchive/tn_wisdom_part2.pdf>. Acessado em Mar. de 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** Tradução J.T. Coelho Neto, São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Semiótica e Filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1975.

PERETZ, Isabelle; ZATORRE Robert J. (Ed.). **The Cognitive Neuroscience of Music.** New York: Cambridge Press, 2003.

PIANOWSKI, Fabiane. **Construção do imaginário surrealista através do jogo do cadavre exquis**. Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, ISSN 1850-339X, Nº. 5, 2007.Disponível em: <http://www.psikeba.com.ar/articulos/FP_surrealismo_cadaver_exquisito.htm>. Acesso em: 04 Nov. 2010.

PIIRTO, Jane. **Creativity for 21st Century Skills:** How to Embed Creativity into the Curriculum. Rotterdam, Boston, Taipei: Sense Publishers, 2001

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: Conceitos Essenciais. Tradução: Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

RUNCO, Mark A.; PRITZKER, Steven R. (Ed.). **Encyclopedia of Creativity.** London: Academic Press, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Conceito Semiótico de Criação** in WILLEMART, Philippe, (org). Fronteiras da Criação: Anais do VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições - em co-edição com a associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário e apoio da Fapesp. São Paulo: Annnablume, 2000.

_____. **Crítica genética:** Fundamentos dos Estudos Genéticos Sobre o Processo de Criação Artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística.** São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SALOMON, Larry. **Improvisation II.** Perspectives of New Music, Vol. 24, N. 2 (Spring - Summer, 1986), pp. 224-235. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/833221>. Acessado em: Out. de 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SARATH, Ed. **A New Look at Improvisation.** Journal of Music Theory, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1996), pp. 1-38. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/843921.> Acessado em: Out. 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação.** Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **o Imaginário:** Psicologia Fenomenológica da Imaginação**.** Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Eunb, 1994.

SCHNEBEL, Dieter. **O Som Faz a Música ou: Contra a Idiomatização!** Reflexões sobre a periodização, repetição e diferenciação. Tradução de Marcos Mesquita. Atravez Associação Artístico Cultural. Disponível em: <http://www.atraves.org.br/ceam_6_7/contra_idiomatizacao.html> . Acessado em: Set. de 2009.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. **Harmonia.** São Paulo: UNESP, 1999.

SENNETT, Richard. **A Corrosão do Caráter.** Tradução de Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOLIS, Jorge; NG, Kia (Ed.). **Musical Robots and Interactive Multimodal Systems.** London and New York: Springer, 2011.

SOLOBODA, John A. **The Musical Mind:** The Cognitive Psychology of Music. Oxford: Oxford University Press, 1986.

STERNBERG, Robert J. **Psicologia Cognitiva.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SWAYER, R. Keith. **Group Creativity**: Music, Theater, Collaboration. New York and London: Routledge, 2003.

_____. **Improvisation in the Arts**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 2, (Spring, 2000), pp. 149-161. Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/432094> Acesso: 12 Nov. 2009.

TEMPERLEY, David. **The Cognition of Basic Musical Structures.** Cambridge: The MIT Press, 2004.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez.** São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

THE GROVE **Dictionary of Music and Musicians**. Ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980

THOMAS, Downing A. **Music and the Origins of the Language:** Theories of the French Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

TILBURY, John. **Cornelius Cardew**. An Online Journal of Experimental Music Studies, Reprints Series. JEMS. Disponível em: <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/tilburycardew.html>. Acesso em: Out. 2009.

TOCH, Ernst. **The Shaping forces in Music: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form.** New York: Dover, 1977.

TRISTAN, Murail. **A Revolução dos Sons Complexos.** Tradução de José Augusto Mannis. Atravez Associação Artístico Cultural. Disponível em: <http://www.atraves.org.br/ceam_5/sons_complesxos.html> . Acessado em: Set. de 2009.

VASCONCELOS, Mário Sérgio (org.). **Criatividade**: Pscicologia, Educação e Conhecimento Novo. São Paulo: Moderna, 2001.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música.** São Paulo: Edusp, 1995.

WIGRAM, Tony. **Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students.** London: Jessica Kingsley Publisher, 2005.

WILLIAMON, Aaron. **Musical Excellence.** New York: Oxford University Press, 2004.

XENAKIS, Iannis. **Formalized music**: thought and mathematics in composition. Harmonologia serie; n. 6. New York: Pendragon, 1990

YANG, Yi-Hsuan; CHEN, Homer H. **Music Emotion Recognition.** London and New York: CRC, 2011.

ZUBEM, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na musica do século XX.** Cotia – SP: FAPESP, Ateliê Editorial, 2005.

ANEXO I - **Entrevista com os participantes dos grupos de improvisação.**

Neste conjunto de entrevistas estão reunidos participantes dos grupos O.E. (Orquestra Errante), G.I.T (Grupo de Improvisação de Terça) e das aulas de Tópicos em Improvisação; todos os grupos realizam suas atividade na ECA-USP. Pelo caráter aberto, livre e democrático dos grupos, muitos membros eventualmente migraram de um grupo ao outro, e participaram livremente de sessões de improvisação em diversos momentos, sendo que alguns de forma mais regular e outros com participações eventuais.

Entrevistas:

1 – A improvisação "por palavras" contribui na sua criatividade em uma Livre Improvisação?

Moisés Pantolfi da Silva[74] - Creio que sim. A palavra para cada um de nós está carregada de lembranças, sentimentos, símbolos. Ao usarmos ela como um motivo criador, tentamos traduzir de alguma maneira tudo o que essa palavra possa representar.

Arthur Moura Campos[75] - Fiz improvisação por palavras uma vez. Quando fiz percebi que tive a intenção de traduzir a palavra em um tipo de som, contribui para que a minha criatividade volta-se a uma interpretação do significado.

Guilherme Pereira da Silva Santos[76] - A palavra é um ponto de partida para a livre improvisação e a sua contribuição em meus processos criativos com os sons está relacionada ao sentido da palavra. O sentido que dou aquela palavra ou o que ela significa em minha vida. Porém a essência da invenção musical está relacionada com minhas vivências musicais.

Stênio Biazon[77] - Não tive tantos ensaios com palavras, mas me lembro de ter a sensação de que as palavras restringiam e direcionavam um pouco a improvisação, apesar de no momento me remeter aos diversos significados das palavras, e acredito que contribua na criatividade, por estar delimitando e portanto trabalhando com mais intensidade determinado aspecto.

[74] Aluno do curso de Música da ECA-USP, cursa Bacharelado em Percussão. Participou das aulas de Tópicos em Improvisação e sessões de improvisação.
[75] Aluno do curo de Arquitetura da USP. Participa da O.E.
[76] Foi aluno especial no programa de pós-graduação em música na ECA-USP. Participa da O.E.
[77] Aluno do curso de Licenciatura em Música da ECA-USP. Participa da O.E.

Rogério Luiz Moraes Costa[78] - Sim. A palavra abre um leque de possibilidades. É como uma insinuação. Funciona como um fermento para a imaginação, uma espécie de ideia geradora, ao mesmo tempo aberta e fechada. A partir da palavra, a criatividade encontra caminhos e constrói percursos consistentes. No fluxo da performance a palavra se torna música de várias formas. É possível pensar em Klee/Deleuze: tornar sonoro o que não é sonoro.

Renato Sergio Sampaio[79] – Não. Palavras ditas antes de iniciarmos uma música de livre improviso não servem de incentivo algum. Elas confundem e atrapalham. Para a voz, que é meu caso, uma narrativa lírica poderia ser criada e cantada, mas ficaria presa à resoluções de narração, buscando de sentidos e associações de palavras. Caso façamos um canto lírico dadaísta, a palavra ainda sim não iria contribuir para a criatividade porque ela seria item da música, não se tornando livre totalmente. O jogo tem como regra o cantar a palavra. Como faço canto não idiomático, a palavra é como um pensamento ou emoção que na verdade me preocupa. Não me ajuda na a criatividade.

Fabio Carrilho Santos Barros[80] - Muito. As palavras ajudam a pensar em climas, os quais busco traduzir musicalmente.

Antônio José Homsi Goulart[81] - Sim. Embora eu entenda que improvisar por palavras restringe um pouco o que seria "livre", o fato da palavra te faz pensar em novas maneiras de colocar um material na improvisação, e ainda, considero que negar determinada palavra colocada em jogo é ousado, mas permitido. Estimula a criatividade no sentido de ter que achar uma maneira elegante se for pra negar, ou então achar uma maneira que não seja óbvia para ir de acordo com a palavra proposta.

Miguel Diaz Antar[82] – Sim, em especial ajudou muito como primeiro impulso para pensar meu discurso sonoro na interação com o grupo. Durante a performance, acho que contribui para manter a concentração e tentar direcionar os pensamentos pra um objetivo comum. Inclusive, muitas vezes sinto falta desse direcionamento, em especial quando a interação se

[78] Professor do Curso de Música da ECA-USP. Fundador da O.E., e coordena projetos relacionados à improvisação nesta Universidade.
[79] É mestrando em Artes Visuais ECA-USP. Participa da O.E.
[80] Aluno do curso de Licenciatura em Música da ECA-USP. Participa da O.E.
[81] Mestrando em Engenharia Elétrica na Escola de Engenharia de São Carlos (EESC - USP). Participa da O.E.
[82] E Aluno do curso de Bacharelado em Música, modalidade Contrabaixo, da ECA-USP. Participa da O.E.

dá por uma proposta ''simplesmente livre'', lugar onde me é muito difícil não cair nos meus próprios clichês.

2 - O que você considera como uma boa improvisação?

Moisés - No meu caso, percussão, extrair diversos sons de um mesmo instrumento, fazer com que eles tenham algum tipo de coerência dentro da proposta em que estão inseridos. Que haja algum tipo de conversa entre instrumentos ou "conversas consigo mesmo". Por outro lado, que seja expressivo, no sentido de verdade, de algo autêntico que se manifesta que consiga conciliar o mental e o espontâneo.

Arthur - Uma boa improvisação é aquela que tem como princípio a escuta, é aquela improvisação na qual o que se expressa está ligado ao que sente.

Guilherme - A que satisfaz o grupo e o move a querer tocar mais, até atingir a inspiração coletiva que contribui para uma boa composição instantânea.

Stênio - Não tenho isso muito fechado, mas gosto de pensar que deve haver um equilíbrio entre uma experimentação de materiais novos e certa repetição de materiais já conhecidos, com intuito de provocar uma sensação já conhecida.

Rogério - Há uma série de requisitos. Trata-se de uma impressão subjetiva e assimétrica (as pessoas envolvidas na improvisação não têm, necessariamente, a mesma impressão sobre a performance). Para mim, a boa improvisação é quando eu consigo a concentração necessária para uma escuta atenta que torna possível a interação qualificada, livre de clichês e de banalidades (se bem que, às vezes a banalidade pode ser transformada de forma expressiva). É quando eu acompanho e atuo na transformação de materiais sonoros interessantes. É quando eu me sinto criando e me expressando de forma intensa e qualificada. É quando eu me surpreendo com certos resultados sonoros inesperados. Às vezes a gente se frustra devido à qualidade da interação. Por isso, é muito importante trabalhar a qualidade da interação em função, tanto da qualidade sonora quanto da qualidade expressiva. Para isso é necessário estabelecer protocolos de convívio, uma espécie

de ética da improvisação. Apesar de tudo isso, às vezes o resultado não é satisfatório. Não é possível controlar tudo.

Renato - Um engajamento grupal, um grupo unido verdadeiramente. Um grupo atento ao colega. Quando todos se unem para improvisar e atentos se direcionam para a música, uma boa improvisação com certeza acontece. Quem toca percebe e quem ouve percebe mais ainda.

Fábio - Difícil de responder. Você sabe quando uma improvisação é boa quando ela contamina o ouvinte. Acho que quando você escuta uma improvisação gravada e considera ela legal é porque ficou boa.

Antônio - Fazer sentido. Não digo fazer referencia a uma determinada linguagem, mas apenas não improvisar aleatoriamente. E no caso de duas ou mais pessoas, a improvisação só é boa se há interação entre todos, por mais abstrata que esta possa ser.

Miguel - Em primeiro lugar, acho que a analise e julgamento de uma determinada improvisação/interação deve partir das reflexões e discussões do músico que a executou junto com os colegas que participaram da performance. Por outro lado, o que não considero como uma boa improvisação é o simples cumprimento de itens e padrões estandarizados que são considerados como determinantes nos territórios de linguagem bem definidos, donde o músico fica confortável na sua posição de reprodutor dos idiomas e não se posiciona num estado de questionamento sobre seu fazer musical na sociedade. A mim parece uma boa improvisação, deve ser capaz de desestabilizar/incomodar/alterar o estado primário dos músicos que interagem juntos e do próprio improvisador, de forma a incentivar o processo criativo.

3 - Qual a importância da escuta? A palavra interfere ou amplia a escuta?

Moisés - A escuta talvez seja o principal. Só através dela creio que possa o improvisador refinar cada vez mais o seu trabalho. A palavra amplia, sim. É sinestésico. Um outro tipo de percepção. Foge à lógica do cotidiano e do próprio fazer musical.

Arthur - A escuta diante da palavra passa a ser uma audição de interpretações. O material ouvido é posto diante do material que se produz, logo a palavra interfere na audição e amplia o repertório expressões

Guilherme - A escuta é o principal instrumento do músico. Depende da palavra, do mediador e daqueles que interpretam essa palavra. Ela pode tanto limitar a escuta e a criação, quanto ampliá-la.

Stênio - Eu vejo a escuta como algo que liberta e prende a improvisação ao mesmo tempo. Através da escuta, temos a improvisação, por um lado "menos livre", por comumente acharmos que certos materiais não vão "combinar", mas por outro a escuta pode sugerir novas idéias e acabar por desenvolver a criatividade. Acredito que a palavra direcione a escuta, ampliando para alguns pontos e fechando para outros.

Rogério - A escuta é fundamental, pelos motivos alinhavados na resposta anterior. Trata-se de uma escuta ampla, multi direcional, do meu som, do som do outro e do conjunto. É uma escuta das qualidades sonoras puras e também das potências expressivas, gestuais, texturais. Como diria John Cage, o músico deve amar os sons e escuta-los com muito cuidado. Deep listening, como diria Pauline Oliveros.

Renato - Como disse na primeira pergunta, a palavra não ajuda, e ela dificulta a escuta externa, dificulta a escuta do colega. Quando se tem uma palavra, volto-me mais para mim mesmo e menos para o colega. A palavra fica na minha cabeça e eu tenho uma responsabilidade com ela. Como acredito que música boa de livre improviso se faz unido ao colega, a palavra interfere, mas não amplia a escuta, pelo contrário.

Fábio - A importância é total. Enquanto você está improvisando, deve estar atento ao que os outros músicos estão fazendo, para que exista interação. Acho que a palavra amplia a escuta, mas todos os músicos devem estar cientes de qual palavra está “em jogo” para não haver problemas de “intenção musical”.

Antônio - A escuta é importante para promover a interação, tão importante. Penso que a palavra reduz a escuta, pois passo a ter a tendência de querer dar um sentido atrelado a palavra em tudo que passo a ouvir, e sendo assim minha gama de interpretações fica

reduzida, focada. Mas esse mesmo foco pode ser uma ferramenta para entender o sentido de passagens que passariam despercebidas (digo, sem entender perfeitamente o que tal pessoa quis com tal passagem), dada a procura pelo sentido atrelado citado. Então a palavra reduz o conjunto de possibilidades, mas amplia a chance de sentido.

Miguel - Considero a escuta como a principal e fundamental ferramenta para a interação entre os músicos. A palavra me ajudou muito durante as performances, não somente durante a interação em si, como no momento anterior a elas, quando se discutia no grupo o sentido da palavra e cada um tinha um tempo para ''planejar'' o que iria fazer. Nesse sentido durante a interação, considero que a palavra amplia e interfere ao mesmo tempo, já que em boa parte procurava manter a atenção no discurso que o grupo elaborava e nos conceitos falados antes de iniciar a performance. Acho que em alguns momentos nós músicos desviamos a atenção da palavra e ficamos momentaneamente presos na retórica do fluxo sonoro, muitas vezes longe do objetivo inicial, para logo depois alguém escutar/julgar e lembrar da palavra, redirecionando o discurso do grupo.

4 - Quais recursos você usa para improvisar sobre uma palavra?

Moisés - Creio que as palavras nos causam sensações. Uma das formas de traduzir a palavra em sons é ouvir quais sensações elas causam em nosso corpo. "Euforia" - pode ser traduzido em música, com notas rápidas, sem constância rítmica, e talvez apenas um resquício de lembrança melódica. Creio que assim. Traduzindo um tipo de desiquilíbrio momentâneo dos sentidos. A euforia causa isso em mim, por isso traduziria dessa forma.

Arthur - Os recursos comuns a uma improvisação livre: ruídos, silêncios, sons lisos, sons estriados, aumento e redução da densidade e/ou intensidade, células rítmicas, frases melódicas que se amplificam, desenvolvimentos a partir de um som contínuo, interação com movimentos alheios por complementação, semelhança, oposição, contraste, divergência.

Guilherme - A princípio me apego ao seu significado e sua representação para mim. Depois a expressividade sonora do grupo conduz o jogo.

Stênio - Penso no seu significado e na sua sonoridade principalmente.

Rogério - É difícil sintetizar. Depende do tipo de palavra. Cada palavra cria um tipo de ressonância (acho que é o que você chama de endo-conceitos...). A partir da palavra surgem imagens, sensações, emoções, às vezes tudo ao mesmo tempo. São efeitos mentais. A imagem surge como uma fagulha que desencadeia um processo complexo. Às vezes me interesso pelas qualidades sinestésicas sugeridas na palavra. Por exemplo, a palavra fogo pode sugerir sons e ruídos rápidos, dispersos e assimétricos como parece ser o fogo quando olhamos para ele. Pode também sugerir algo muito intenso (quente, emotivo, sensual) e levar o músico a tocar notas longas e fortes numa espécie de melodia triste. Posso também tentar imitar o som de crepitação do fogo através do uso de técnicas estendidas. Outras associações podem ocorrer. O que interessa é que, diante de uma proposta de palavra me sinto ativado a pensar e a tocar buscando, de várias formas, tornar sonoro aquilo que aquela palavra causa em minha mente.

Renato - Agrego emoções a ela.

Fábio - Depende da palavra e do "idioma musical". Por exemplo, no idioma do jazz, brinco com escalas e intervalos, gerando climas de acordo com a palavra. Já na improvisação livre, exploro a guitarra de maneira pouco usual, de maneira percussiva, por exemplo, ou com afinações alternativas e efeitos.

Antônio - Acho que respondi na primeira questão. Gosto da ideia de uma discussão entre os instrumentos ao improvisar sobre uma palavra. Mas o mais importante é saber como negar ou concordar (não gosto quando cai no aleatório), e mais importante ainda é conseguir "chegar num acordo" depois de um pouco (bem pouco mesmo) de discussão, senão você não improvisou baseado na palavra, mas sim na negação da mesma. Quando um improviso sobre uma palavra é sugerido, imagino um leque de possibilidades que podem ser exploradas. Algumas dessas possibilidades tem alta probabilidade de aparecer e outras baixa. Enquanto outros estão fazendo as possibilidades mais frequentes experimento algo mais ousado, com baixa frequência de ocorrência. E vice versa. Mas isso varia. Se sinto que em algum momento o grupo quer algo bem redundante, ou então algo extremamente caótico, concordo e sigo de acordo com todos. Ou não.

Miguel - Considero como principal recurso e método de aprendizado, as reflexões anteriores e posteriores a interação. Como já disse anteriormente, as discussões sobre a interação logo

após concluída foi de suma importância pra ir investigando, descobrindo e analisando minha própria performance e projeção durante a improvisação sobre palavras. Assim mesmo, como o uso de técnica expandida e recursos vários é muito frequente no grupo, as reflexões foram muito ricas pra mim, ajudando-me na administração desses recursos.

5 - O que te estimula a começar a improvisar ou a continuar? A palavra ajuda nisso?

Moisés - Na maioria das vezes, os improvisos aconteceram em grupo, seja percussão ou bateria. Ela acontece conforme surge espaço na música. Através de alguma ideia proposta por alguns dos músicos, ou criada e mantida por mim mesmo. A palavra por estar carregada de lembranças, momentos, símbolos, para cada um de nós, nos faz raciocinar, refletir em como traduzir aquele significado em música. Muitas vezes, para mim, as palavras evocam imagens e em cima dessas imagens pude pensar como fazer a tradução para o mundo musical.

Arthur - O que me estimula a improvisar é o sentimento de consonância entre o que faço e o que escuto, é perceber que a música está sendo um diálogo. A palavra pode ajudar o surgimento de uma afinidade entre os sons produzidos; mas essa atitude se limita como potência não como fundamento.

Guilherme - O que me estimula é o prazer de tocar os sons, de expressar, de criar música e transmitir sentimentos. Essa satisfação de brincar com a música sinto desde criança. Não.

Stênio - Imagino como seria a continuação daquele trecho com o meu instrumento, se eu desejar acrescentá-lo ou não determinará o que farei. Acho que algumas palavras podem sugerir que devamos improvisar com mais ou menos frequência, mas não lembro de ter passado por isso.

Rogério - Estímulos: o desejo de criar, a vontade de potência (no sentido estabelecido por Niezstche), a vontade de interagir, o amor pela música (histórica e geograficamente falando), o amor pelos sons (o prazer de ouvi-los e produzi-los), a relação com a história da música e da arte, o prazer lúdico da interação, o prazer, quase físico, de tocar um

instrumento de forma criativa e expressiva. A palavra funciona como um recurso para potencializar, principalmente no caso da improvisação coletiva.

Renato - Não. A palavra não ajuda, ela atrapalha.

Fábio - Na improvisação livre, quando não há nada "combinado", penso inicialmente como a realização de um contraponto, caso alguém esteja improvisando em destaque. Se ninguém estiver improvisando "em primeiro plano", posso decidir conduzir um pouco o rumo da improvisação coletiva. A palavra ajuda, pois vou basear meu improviso nela.

Antônio - Primeiro, a interação entre os músicos. O material que cada pessoa coloca no improviso é importantíssimo para o que vai ser realizado por cada um posteriormente, e essa conversa entre todos me motiva muito. E mesmo fazendo um improviso solo, tem a interação com o publico e principalmente a interação com o seu interior naquele exato momento. Segundo, acho o ato de improvisar mais orgânico que o ato de compor, por exemplo. Ao improvisar os erros são mais frequentes, e errar acontece nas coisas que fazemos. O que mais me cativa é a tentativa de arrumar os erros cometidos, ali, naquele momento, com o que você consegue pensar instantaneamente. Estou chamando de erro algo que não caiu muito bem na música. Nem que for errar intencionalmente e depois consertar, meio que como tensionar e resolver, mas sinto que faço linhas mais legais quando conserto algo que parece estar no lugar errado. A palavra ajuda no sentido de criar o vocabulário citado na questão anterior. Talvez isso traga mais sintonia para o grupo. E uma consequência disso, se essa consideração for verdadeira, é que nesse caso imagino uma melhor aceitação do improviso por parte de expectadores. Primeiro por entender melhor, e depois por participar mais, pois nesse caso este tem também o mesmo leque citado na cabeça e pode esperar uma ou outra coisa. Por exemplo, dado uma certa palavra, o público pode estar esperando algo especifico a que essa palavra remete, então ele tenta encaixar esse algo a sua maneira.

Miguel - Quando a proposta inicial é livre, ou seja, sem nenhum objetivo pré-estabelecido, minha atenção se foca na retórica, procurando contribuir com o discurso do grupo, nesse caso o estímulo vem da ''historinha'' que tá sendo contada pelos músicos. Com as propostas das palavras, eu consegui planejar melhor o inicio da minha interação, pra logo ir redirecionando minha postura com relação aos demais eventos sonoros. Claro, tem palavras

que funcionam melhor que outras, mesmo assim, acho que a palavra não só estimula o jogo como também o deixa mais interessante.

6 - Qual o papel das influências de estilo (jazz, rock, samba, choro...) na interação? Ou seja, como se manifesta a sua biografia musical em relação à palavra?

Moisés - Creio que o papel dos estilos na minha improvisação é a de ter me ensinado, pela escuta (e mais tarde pela teoria) os diferentes tipos de frase. Como expressar um mesmo sentimento de formas diversas.

Arthur - Busco desenvolver os sons, na improvisação livres, a partir das sensações possíveis à palavra. Os estilos podem dar formas a essas sensações, logo esses entram como um instrumento acessível, uma ferramenta que pode ser usada. Que mais do que ferramentas podem limitar os possíveis caminhos aos preconceitos, portanto deve ser avaliado uso do estilo e a sua pertinência à manifestação da palavra.

Guilherme - Minhas influencias se manifestam de maneira intuitiva e busco sempre exprimi-las de maneira intensa. A palavra pode ou não territorializar a improvisação.

Stênio - Posso supor que a personalidade do improvisador e o momento em que ele se encontra, faz com que sua biografia seja refletida de forma diferente. Inúmeras vezes me vejo reproduzindo (não de proposito, mas por costume) estilos dentro da improvisação, assim como outras vezes, me vejo imensamente preocupado em não seguir nenhum estilo e confesso que as vezes tenho a impressão de que o desejo "não estar em nenhum estilo" acaba por me prender, e por exemplo pode me impedir de expor uma ideia, simplesmente porque tive receio de que ela sugerisse um estilo. Suponho que as palavras representem acontecimentos diferentes nos diferentes estilos, e certamente isso deve se refletir na improvisação.

Rogério - Os idiomas são importantes. Como diria Deleuze, eles constituem o nosso território e o nosso rosto (que é a medida histórica de nossas submissões e sujeições). É só a partir deles que conseguimos desterritorializar. Às vezes aparecem pedaços e fragmentos dos idiomas que nos atravessam. Para mim, é bem forte a presença do jazz, do choro e da

música erudita. Mas quando aparecem em minhas improvisações são só fragmentos, transformados, recombinados com outros materiais. Às vezes vem algum elemento rítmico, timbrístico ou harmônico.

Renato - Não tem nada a ver a princípio. Mas se você utilizar a palavra "ROCK", por exemplo, haverá uma tendência. Se disser "JAZZ", minha emoção vai cantar algo jazzístico. Para a interação, conhecer os idiomas musicais enriquece. E acho que para improvisar livremente, saber os idiomáticos é enriquecedor.

Fábio - As influências estão sempre presentes, mas tento não pensar nelas na improvisação livre, para não ficar algo dentro de um idioma em específico. No entanto, a própria palavra pode remeter a algum idioma, então acabo buscando minhas influências meio inconscientemente.

Antônio - Pergunta legal. Uma ou outra vez em que usei uma linha de jazz esta não foi muito bem vinda. Mas outro dia, em meio a um improviso livre que estava totalmente caótico puxei um jazzinho e todos entraram... O que quero dizer é que de novo caímos no fato de ir de acordo com alguma ideia que alguém propõe ou então negar essa ideia. Vejo a maioria das pessoas tentando evitar uma linguagem especifica ao praticar o improviso livre. Mas não acredito que precisa ser assim. Não vejo problema em utilizar pequenas linhas de algum estilo no improviso livre. Afinal, você esta colocando um pouco de você ali.

Miguel - Considero que durante todos esses anos na OE, passei por diferentes estágios com relação a minha biografia musical. Em um primeiro momento, tive que passar por uma face de reestruturação de conceitos. Muitos elementos musicais que tinha estudado por vários anos passaram a ser considerados meros clichés e por um tempo procurei fugir deles. Essa etapa considero muito dura, porque me senti em varias ocasiones prisioneiro ''programado'' para os idiomas, e o território da livre improvisação exigia de mim uma fluência expressiva que nunca antes tinha experimentado. Em outro momento, já superado a etapa do susto inicial, sinto que consegui administrar melhor minha bagagem musical anterior, trazendo elementos idiomáticos como ferramenta de provocação. Foi durante essa etapa que considerei fazer o movimento contrário, e passei a utilizar intervenções -não idiomáticas- em projetos musicais idiomáticos, fora da OE.

7 - Qual os exercícios foram mais fundamentais e por quê?

Moisés - Antes de qualquer exercício prático, creio que foi fundamental termos feitos leituras sobre os textos que o prof. Rogério escolheu, assim como discutir sobre eles. De ser um estudo completo, visando unidade entre teoria (filosofia) e prática. Improvisar sobre o Blues e o Jazz, por mais que muito simples, pra quem não estava acostumado como eu, foi fundamental também. Direcionar o improviso para seus diferentes momentos: início, ápice, fim, etc. Ouvir diferentes gravações nos enriquece muito também. Suas aulas sobre jazz também acrescentou muito sobre como tudo isso surge, que idéias eles tinham.

Arthur - Os exercícios mais fundamentais foram o de improvisação livre coletiva (tutti), pois nesses exercícios era possível interferir em uma massa musical e ser movido por ela. É possível estabelecer uma música viva, que seus próprios elementos se interferem e desenvolvem a música simultaneamente.

Guilherme - Os que de tão livres fizeram despertar em mim uma força de buscar o inexistente.

Stênio - Não fiz tantos exercícios. Mas o 'Permitido-Proibido' desperta a atenção da escuta para os momentos de execução de sons e de silêncios.

Rogério - Quando houve discussão a respeito das palavras, o que elas significavam culturalmente, coletivamente, individualmente etc. os exercícios foram mais proveitosos. Achei que algumas palavras simplesmente não funcionavam, não tinham potência. Acho que o processo todo envolvendo as palavras foi muito proveitoso para a OE.

Renato - Os da Orquestra Errante gosto da "Máquina" porque fica claro a utilização de todos os instrumentos e dá pra ouvir bem a música. Gosto também do Duo-Tuti, porque há conversa e diálogo. A palavra sempre me incomodou porque tenho que incorporar um sentimento a ela, e isso dá trabalho. Quanto mais livre eu me sentir melhor. O jogo da máquina ou do Duo-tuti é bem mais fácil pra mim por não precisar do sentimento sobre algo, é só seguir a regra.

Fábio - Acho que os exercícios de sugerir palavras que você propôs ao grupo. Era meio um desafio traduzir musicalmente as intenções que as palavras pediam.

Antônio – [...] gosto daquele em que em meio ao tutti alguém faz algo diferente, começa um solo, e na sequencia volta o tutti dando sequencia aquilo que foi proposto no solo (não lembro se esse é o palhaço ou o fantasia). Gosto desse caso, pois vejo bastante interação/colaboração. E acho este exercício mais livre do que improvisar baseado em palavras. Por outro lado, também gosto do improviso baseado em palavra, pois em minha opinião este envolve além da colaboração, uma certa solidariedade. Como acho que este caso é mais restrito, ou seja, menos livre, um tem que tomar conta do outro e se cuidar para não sair da proposta.

Miguel - Considero o jeito como se formaram os primeiros grupos de estudo de improvisação livre na USP, fundamental. Lembro que na época, participei de dois grupos ao mesmo tempo, o grupo de Manuel Falleiros e o grupo de Cesar Villavicencio. Foram duas propostas iniciais diferentes, com exercícios de escuta e desafios de reestruturação de pensamentos. É muito difícil e ate acho desnecessário citar exercícios específicos, como fundamentais para o aprendizado da livre improvisação, porque além dos simples exercícios, que são importantes sim, considero mais importante ainda a convivência de todos esse tempo do grupo e as discussões teóricas que se deram durante todo esse processo de formação.

8 - A Livre Improvisação é livre do quê? E, do que ela não é livre?

Moisés - Pelo que havia entendido, ela não se prende a nenhum estilo. Pode abarcar todos sem estar preso às convenções e regras características de cada um. Porém essa premissa já constitui um tipo de regra. Talvez a livre improvisação não esteja livre de uma sonoridade que se assemelha a da música Contemporânea, o que acredito ser uma bela possibilidade, mas não que obrigatoriamente tenha que ser assim. Por isso mesmo, creio ser importante a capacidade de mutação, justificando a palavra "livre".

Arthur - A livre improvisação é um exercício de revisão dos conceitos musicais, é movimento de experimentação e audição para a música como expressão e diálogo. Desprendimento de

referências e busca pelo novo, o som sem amarras, caótico. Ela é livre compromisso com o conhecido. E ambiguamente está presa ao repertório musical de cada um, está limitada a certos preceitos do que é música.

Guilherme - Ela pretende ser livre dos idiomas musicais, mas não somos livres de nós mesmos e de nossas tradições culturais.

Stênio - Livre de grooves, livre de estrutura, livre de harmonia, livre de escalas, arpejos e afins. Não é tão livre porque por um lado ainda temos questões culturais de que não nos libertamos, e por exemplo, podemos causar imenso estranhamento ao realizar uma improvisação totalmente em silencio, ou totalmente sem dinâmica, e a interação como referencia é algo que prende, pois aparentemente não será uma boa improvisação se eu "Tocar sozinho", isso reduz a liberdade.

Rogério - A improvisação livre, propriamente dita, não existe já que ninguém é totalmente livre de seus condicionamentos técnicos, culturais, corporais etc.. O que chamamos de improvisação livre é, na realidade, uma improvisação contemporânea em que há um intenso processo de desterritorialização, reterritorialização e transterritorialização através de uma superação e mistura de idiomas. A livre improvisação não se submete a nenhum idioma ou sistema específico, mas cria sistemas no seu devir.

Renato - Essa pergunta é difícil! Mas vou tentar. Ela é livre do idioma, da música idiomática. Ela não deixa de ser livre quando atribuímos uma regra pra ela, como máquina, duo-tuti, palhaço, solo fantasia etc. Quando se usa a palavra, a liberdade não se cessa devido ao sentimento atribuído a ela. Ainda é música de livre improviso. O uso da palavra é um jogo diferente dos demais porque é pessoal e intransferível. É subjetiva. A livre improvisação total é livre de regras também, pois quando se põe uma regra, ela é jogo. Música de livre improviso sim, mas tem uma regra atribuída, um jogo.

Fábio - Acho que é livre no sentido de não ficar presa a formas ou idiomas. Mas ela não é livre da bagagem musical que cada um traz consigo o que às vezes, é difícil do músico negar.

Antônio - Penso que deve ser livre de tudo. Penso que não pode nem existir um "tá valendo". Deve começar espontaneamente. Uma improvisação livre baseada em palavras, ou fantasia, ou palhaço, ou qualquer parâmetro já não é mais livre. Com certeza é mais livre

que um choro, mas não é mais totalmente livre. Acho que a improvisação livre não é livre de apenas uma coisa: seu estado atual. Não sei se isso acontece porque o que sei sobre musica/improvisação é realmente pouco, mas vejo meus sentimentos e pensamentos influenciando quando toco/improviso/componho. Eu poderia negar meu estado atual tocando algo diferente, mas ai eu estaria negando meu estado atual, então na verdade esse material seria um puro reflexo do meu interior. [...]

Miguel - Considero-a livre da tradição mecânica da reprodução, mais não livre dos perigos de cair nessa reprodução mecânica. Quando mais tempo de convivência temos com a OE, ou mesmo na interação com outros grupos de livre improvisação, sinto a necessidade de me exigir mais concentração, estudo, disciplina, a fim de evitar soluções e caminhos já conhecidos, momento no qual é muito fácil converter-se em reprodutores de clichés próprios. Mais uma vez faço questão de mencionar a importância das discussões pós-interação e da análise do discurso sonoro do grupo.

9 - O que você pensa quando está improvisando? Pensamento vago ou objetivo/atento? Outros?

Moisés - Um pouco dos dois. Às vezes é só explosão. Fui mais atento quando estava improvisando nas aulas. Isso me obrigava tanto a criar motivos coerentes, como aproveitá-los dos outros músicos. Foi das melhores experiências que tive no curso de música. Muito aprendizado.

Arthur - Quando improviso penso em como reagir ao que ouço, e penso em como o que faço afetará os outros. Penso objetivamente nesses sons/silêncios e vejo como me situar diante do que desenvolvo e se desenvolve.

Guilherme - Meu pensamento é o som que crio, é a música que expiro. É o pensamento musical, criativo, artístico, reflexo, sonoro, motor, intuitivo.

Stênio - Tento não pensar, e tentar reconhecer o som pelo som, e ir atrás dele e ao mesmo tempo interagir com o presente e imaginar o futuro. Mas às vezes as sonoridades me remetem a coisas objetivas.

Rogério - Tento me concentrar no som que está rolando. Mesmo que haja uma palavra estímulo, depois de certo tempo quase esqueço dela e só me concentro no som. Às vezes me concentro no som do conjunto de forma meio crítica (já que coordeno o grupo). Fico avaliando se tudo está indo bem, se todos estão concentrados etc. Aí me sinto meio fora do grupo. Não é muito legal. Por isso, prefiro quando estes pensamentos não aparecem e eu consigo me sentir pleno e imerso na performance.

Renato - Penso no que acredito ser o mais importante: os colegas do grupo de música de livre improviso. É com eles que devo me relacionar musicalmente. Procuro interagir de maneira criativa, de apoio e em conjunto, trazendo os companheiros musicais para a música. Procuro trabalhar em conjunto.

Fábio - Não penso em muita coisa, acho que penso mais no que o grupo está fazendo na hora. A importância da escuta é total, fico muito atento.

Antônio - Duas coisas martelam minha cabeça quando estou improvisando. Uma técnica (objetiva) e uma sentimental (vaga). Sempre estou muito atento ao espectro, acho que isso vem dos meus estudos sobre áudio e mixagem. Então tento complementar as faixas de frequência que sinto falta ali na interação. Infelizmente com a guitarra não tenho muito poder sobre isso. Tento fazer o que posso. O outro aspecto, que é o que mais me faz gostar de (tentar) improvisar... Sabe quando o narrador de um livro (ou filme ou qualquer coisa), em meio à trama que conta, começa a divagar e cai em algo non-sense? Tipo quando o Brás Cubas começa a falar do elefante (ou é rinoceronte?), ou quando o Sick Boy (no Trainspotting) começa a falar de quem é o melhor 007 de todos os tempos? Então... acho isso o ápice de qualquer improviso na musica. Ouço muitos músicos colocando seus trechos non-sense em algumas de suas linhas, e não tenho ideia do que passou na cabeça deles pra colocar aquilo ali. Enfim, vejo o improviso em grupo como uma historinha sendo contada por vários ao mesmo tempo (talvez por isso seja tão caótico), então tento não perder a chance de colocar uma passagenzinha estranha aonde cabe, e fico atento se alguém compra a ideia. Mas só aonde entendo que cabe, e raramente. O resto do tempo vou concordando com a história, ressonando com a ideia geral.

Miguel - Dependendo da proposta o pensamento pode ficar mais atento e objetivo. Considero as propostas de exercícios específicos (como: não pode repetir nota, etc.),

importantes para treinar a capacidade de atenção e criatividade, mas como bem diz o nome, são exercícios. Considero que quando se trata de proposta free, a capacidade de concentração é posta a prova de forma mais específica. Por outro lado, as propostas de interação por palavras, me ajudaram a manter o pensamento objetivo durante as performances. Mas tudo isso acho que pode ser considerado como aleatório, já que a capacidade de concentração varia a cada encontro do grupo, dado a vida pessoal e o cotidiano de cada um dos integrantes.

ANEXO II - **Entrevista com Michel Leme** - Abril de 2009.

1-Qual sua experiência/vivência na improvisação? Qual o papel dela na sua vida artística?

Michel Leme: Desde que comecei a tocar, com 08 anos de idade, a improvisação vem sendo parte decisiva na minha vida. Sempre almejei utilizar a guitarra como instrumento para expressar o que sinto em cada situação, em cada momento. Venho preparando-me de todas as maneiras para servir à música, para ter condições de tocar o que sinto que seja verdadeiro, inevitável até. A música que toco é essencialmente improvisada.

2-O que você considera uma boa improvisação?

Michel Leme: Quando expressamos com o máximo de fidelidade o que ouvimos em nossas mentes ou quando tocamos de acordo com nossa intuição, acredito que tenhamos uma boa improvisação - aquela que gera música.

3-Que maneira você considera como ideal a escuta e a interação numa improvisação?

Michel Leme: Ouvir tudo ao redor e interagir de forma honesta e sincera é condição para se improvisar. Quando toco com músicos que têm a disposição de agir assim, sinto-me livre e sinto-me mais perto do divino, do inexplicável. É preciso que os músicos comecem a trilhar a jornada do verdadeiro auto-conhecimento para que saibam deixar seus egos de fora em toda e qualquer situação musical. Considero esta a condição para agir de forma justa em relação ao que acontece em cada momento.

4-Quais recursos você usa para improvisar? O que eles propiciam?

Michel Leme: Tento me preparar nos âmbitos:

- físico: estudando andamentos e técnicas que me dão capacidade de tocar as coisas que eu vier a imaginar no momento da improvisação;

- psicológico: tentando treinar minha mente para anular quaisquer caprichos do meu ego no momento de tocar. Assim, posso ter contato com a música de forma cada vez mais honesta;

- repertório: aprendendo muitas músicas para tocá-las decor e em vários tons e andamentos. Quanto mais músicas se sabe, mais tranqüilidade haverá ao tocar.

Obviamente, estou longe de realizar os ideais acima... Mas a luta é boa.

5- Com relação à sessão de gravação: qual o objetivo/desejo te moveu no momento das performances?

Michel Leme: O objetivo foi fazer a música acontecer. Fui até a sala de gravação tentando manter a mente em branco e tentei seguir meus instintos no momento de tocar. Também tive o objetivo de ser também o observador do que fazíamos no momento, pra ter condições de agir da melhor maneira possível.

6-Como se deu a interação com o saxofone? Como lidou com o ambiente/proposta? Dificuldades, características, estratégias...

Michel Leme: Eu adoro o som do saxofone, conheço vários guitarristas tocando, mas o que me ajuda muito musicalmente é ouvir a música de vários saxofonistas - eles, assim como vários outros instrumentistas, ensinam-me novas formas de expressão e me dão outras visões de como ser livre ao tocar.

Sinto que a sessão de gravação, que foi bem intensa, proporcionou-me agir apenas pelo ímpeto, pela intuição. Eu ouvia o que tocávamos e procurava reagir da maneira mais pura, livre de raciocínios matemáticos ou regras musicais - isso seria a morte da música.

Não penso em termos de dificuldades ou estratégias, foi uma ótima oportunidade de interagir com a música viva, conhecendo-me um pouco mais, surpreendendo-me com nossas escolhas e com os sons que estavam sendo gerados.

Se houve uma estratégia foi a que citei anteriormente: tentar deixar a mente em branco antes de tocar.

7- Qual o papel das influências de estilo (jazz, rock, samba, choro...) na interação? Como se manifestou a sua biografia musical? Ajudaram, atrapalharam? (Com relação à sessão de gravação).

Michel Leme: Considero estilos musicais como línguas ou culturas diferentes. Quanto mais você viver cada um deles, mais você acumulará experiências e ferramentas para expressar-se.

Comecei ouvindo música regional do interior de São Paulo através de meu avô (Durvalino Leme), rock e um pouco de jazz através do meu irmão (Mauro Leme) e música clássica através do meu pai (Maurindo Leme).

Desde o começo sinto que fui exposto à diversidade, e sinto que isso só me ajudou no momento da gravação - quando pude perceber as nuances que aconteciam - e só tem me ajudado.

8- Peço para que selecione o trecho que achou mais interessante e faça uma guia de escuta para um ouvinte qualquer, com comentários. Porque o trecho é o mais interessante pra você, estratégias ou técnicas que usou, suas intenções, maneira de interagir com o saxofone, resultados obtidos, sonoridades, texturas, frases, lógica musical, o que escutar, o que agrada/desagrada, etc...

Michel Leme: Assim como foi gravada a música naquele dia, recomendo que se ouça tudo de uma só vez, com atenção - talvez com pequenas pausas entre uma faixa e outra. O início do Blues me diverte muito! Mas ouvir os quase 50 minutos vai trazer ao ouvinte um pouco da experiência que foi ter tocado peças que surgiram realmente no momento.

9- Como e o que te influenciou na criação do ambiente geral de onde nasceram as improvisações? Lugar físico, equipamento, reverberação da sala, fatos do dia, proposta do som, lembranças, imagens, restrições, condições, pensamentos, quaisquer outras.

Michel Leme: Tudo isso que você cita influencia, ao meu ver. Mas estar atento aos ímpetos, nuances, intenções, enfim, a tudo o que você e eu tocávamos foi decisivo. Abrir a mente

para aceitar qualquer coisa que acontecesse e fazer dessa coisa algo musical foi uma experiência das mais válidas.

10-Todo tipo de impressões ou quaisquer comentários que você julgue importante ser dito.

Michel Leme: O ouvinte há de notar que quem dá o primeiro passo em cada peça é o saxofone do Manu. Simplesmente aconteceu, não foi nada combinado. Eu esperava o próximo movimento e simplesmente tocava o que meu corpo e minha intuição mandavam. Talvez tenha sido assim porque a idéia da sessão foi do Manu, o que pode ter feito eu sentir que o melhor caminho seria ouvir dele a próxima proposta (como num jogo no qual ele sorteia e anuncia um enigma) ou algo assim.

Outra coisa interessante é reparar que alguns músicos, quando ouvem a palavra "free", que designa a música totalmente improvisada - que é o caso desta gravação -, tocam dentro do que acham que seja "free". Ou seja, uma palavra que designa liberdade muitas vezes pode gerar o contrário quando os envolvidos não estão preparados para tocar nestas condições. O que aconteceu nessa gravação foi algo diferente disso... Alguns trechos têm temas cantáveis e idéias que podem até ser utilizadas posteriormente no formato 'standart', por exemplo. Note que existem melodias, caminhos musicais e situações interessantes. Acredito que, felizmente, aconteceu música - acima de classificações.

ANEXO III – **CD de áudio**

Faixas:

Orquestra Errante gravado no LAMI – 19 de Novembro de 2009[83].

1 - Amálgama

2 - Erosão

3 - Disfunção

Orquestra Errante (encontro semanal regular) – Novembro de 2009[84].

4 - Amálgama

5 - Erosão

6 – Disfunção

Grupo da disciplina "Tópicos em Improvisação I" - 6 de Novembro de 2009[85].

7 - Amálgama

8 - Erosão

9 - Disfunção

[83] Participantes: Rogério Costa (saxofone alto), Manuel Falleiros (saxofone alto), Rodrigo Baéz (flauta transversal), Miguel Diaz (contrabaixo acústico), Guilherme Pereira (percussões e instrumentos experimentais), José Leônidas (bateria).

[84] Participantes: Rogério Costa (saxofone alto), Manuel Falleiros (saxofone soprano), Rodrigo Baéz (flauta transversal), Miguel Diaz (contrabaixo acústico), Guilherme Pereira (piano e percussões), José Leônidas (bateria), Miguel Ruiz (guitarra).

[85] Participantes: Rogério Costa (saxofone alto), Manuel Falleiros (saxofone soprano), Miguel Diaz (contrabaixo acústico), Ramairá Augustus Marola(piano), Moisés Pantolfi da Silva (percussão), Thiago Faria Soares da Silva (violoncello).