

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FÁBIO MARTINELE NETO

***VIEWPOINTS* COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO PARA A LIVRE
IMPROVISACÃO MUSICAL**

SÃO PAULO
2015

FÁBIO MARTINELE NETO

***VIEWPOINTS* COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO PARA A LIVRE
IMPROVISAÇÃO MUSICAL**

**Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes**

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

SÃO PAULO

2015

FÁBIO MARTINELE NETO

**VIEWPOINTS COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO PARA A LIVRE
IMPROVISAÇÃO MUSICAL**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes**

Linha de pesquisa: Sonologia

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a todos os amigos, professores e funcionários do Departamento de Música e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo por todos esses anos de trabalho. Agradeço ao pessoal do NUSOM pelas trocas de informações, e agradeço a generosidade e talento dos músicos da Orquestra Errante. Agradeço ao professor Rogério Costa pela disponibilidade e competência que tanto me ajuda a melhorar para além dos assuntos musicais. Agradeço aos professores Fernando Iazzetta, Cesar Villavicencio, Silvio Ferraz e Beth Lopes, pelos valiosos ensinamentos oferecidos durante esta pesquisa. Agradeço aos companheiros do CRUSP que de muitas formas estão presente em minha vida. Agradeço as atrizes da Cia Temporária de Investigação Cênica que me apresentaram os *viewpoints*. Agradeço a minha namorada Bárbara pelo companheirismo e dedicação. Por fim, agradeço a minha família pois sem eles nada disso seria possível.

SUMÁRIO

Introdução..... P.08

CAPÍTULO 1

1.1 Viewpoints –antecedentes e fundamentos..... P.11

1.2 Tipologia dos viewpoints.....P.20

1.2.1 Viewpnts de Tempo.....P.20

1.2.2 Viewpnts de Espaço.....P.22

1.3 Exercícios praticados no treinamento com viewpoints.....P.26

1.3.1 Saudação ao Sol.....P.27

1.3.2 Corrida ao centro do círculo.....P.28

1.3.3 Caminhada e ocupação dos espaços.....P.30

1.4.4 Exercícios das raias.....P.31

CAPÍTULO 2

A improvisação livre.....P.34

CAPÍTULO 3

Viewpoints como ferramenta para a performance na improvisação livre.....P.43

3.1 Viewpoints de tempo e a livre improvisação.....P.47

3.2 Viewpoints de espaço e a livre improvisação.....P.51

3.3 Conclusão das aplicações.....P.55

3.4 O performer da livre improvisação.....P.55

3.5 A performance.....P.58

3.6 O ato de improvisar.....P.65

CAPÍTULO 4

A Orquestra Errante e alguns resultados obtidos por experimentos.....P.72

4.1 A morte do contrabaixo:	P.80
CONCLUSÕES:	P.82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	P.88
ANEXO	
Entrevistas com os membros da Orquestra Errante.....	P.92

VIEWPOINTS COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO PARA A LIVRE IMPROVISAÇÃO MUSICAL

Resumo: Este artigo consiste na utilização da técnica de *viewpoints* como ferramenta de composição para o ambiente da livre improvisação musical. Para isso, iremos esclarecer inicialmente alguns conceitos relativos ao ambiente da livre improvisação, entre outras questões centrais como o que são *viewpoints* e quais são seus recursos para criação no contexto das artes performativas. Nosso objetivo final será um cruzamento entre *viewpoints* e a prática da livre improvisação musical, utilizando alguns procedimentos comuns a ambos ambientes de criação como a composição coletiva e a improvisação.

Palavras-chave: *Viewpoints*. Improvisação Livre. Composição. *Performance*. Processos Colaborativos

Title: *The Technique of Viewpoints as Creative Strategy in the Musical Free Improvisation*

Abstract: *This article is the use of viewpoints technique applied in the free musical improvisation environment. For this, we will clarify key issues such as; what are viewpoints, resources for collaborative composition in the context of performing arts, and a conceptual approach to the creative environment of free improvisation. Our ultimate goal will be a crossover between viewpoints with the practice of free musical improvisation, using some common procedures present in both authoring environments, such as the collective composition and improvisation.*

Keywords: *Viewpoints*. *Free Improvisation*. *Composition*. *Performance*. *Collaborative Processes*

INTRODUÇÃO:

As motivações que inspiraram esta pesquisa estão relacionadas às minhas aproximações com trabalhos de artistas que buscam novas formas de pensar a arte. Inicialmente, tive contato com a livre improvisação através do orientador desta pesquisa Professor Rogério Costa (orientador desta pesquisa) e o Professor Cesar Villavicencio. Este primeiro contato com uma prática essencialmente experimental ocorreu dentro de um ambiente acadêmico, e logo na primeira sessão de improvisação pude perceber que naquele tipo de projeto estético ou ambiente composicional, os sons eram abordados a partir de um ponto de vista mais amplo, ou minimamente diferente, se comparado a uma concepção tradicional do que entende-se como música. Nessa primeira impressão, ficou evidente que se tratava de uma prática que apesar de incorporar os sons tradicionais pautados na ideia de “nota musical”, buscava também discutir uma série de questões estéticas relacionadas ao “material sonoro” e ao “fazer musical”, pode-se dizer que minha impressão após as primeiras improvisações evidenciou o aspecto processual das propostas que surgiam no decorrer dos encontros. Entre as atividades desenvolvidas, foram apresentados alguns fundamentos a partir da pesquisa de Cesar Villavicencio que aborda o processo criativo da livre improvisação segundo os princípios da retórica, além de algumas experiências realizadas através do *Treatise*, de Cornelius Cardew¹.

Esta foi uma rápida retrospectiva de meu primeiro contato com a livre improvisação. Vale lembrar que se tratava de um momento que estava inserido num ambiente fortemente vinculado às concepções das práticas musicais tradicionais, em especial, da música de concerto, e nessa circunstância, há de se constatar que é natural um certo estranhamento diante da radicalidade estética muitas vezes presentes no ambiente da livre improvisação, especialmente quando o desconhecimento a respeito das práticas experimentais forem preponderantes. O que me levou, de fato, a participar daquele primeiro encontro voltado à improvisação livre foi, conjuntamente, o interesse como músico em desenvolver habilidades com a improvisação musical, e a dúvida em descobrir o que significava a palavra “livre” anexada ao termo “improvisação”. O palpite mais imediato girou em torno de uma exacerbação de uma vontade

¹ O *Treatise* é uma famosa partitura gráfica composta pelo compositor inglês Cornelius Cardew. Trata-se de 193 páginas contendo desenhos de linha, símbolos, formas geométricas abstratas. A partitura não oferece instruções específicas para o performer a respeito da correspondência sonora destes “desenhos”, ou instruções de como interpretá-los, conseqüentemente, podemos dizer que há infinitas possibilidades de interpretação e uma total singularidade de cada leitura. A ideia é uma exploração direta da espontaneidade da performance.

² Anne Bogart é diretora teatral de reconhecimento internacional. É autora de três livros - *A Director Prepares - And Then You Act* - e - *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and composition* (2005). Juntamente com o diretor Japonês Tadashi Suzuki, fundou em 1992 a SITI Company - *Saratoga International Theater Institute* - onde leciona *masterclasses* de *Viewpoints* e Método Suzuki a alunos provenientes de diversas nacionalidades. Atua também como professora e diretora de Pós-Graduação na Columbia University.

³ Seis *viewpoints* de Mary Overlie; *Space, shape, time, emotion, moviment e story*.

⁴ Coletivo de artistas que trabalhou em colaboração durante os anos de 1962 a 1964, no espaço de uma igreja.

pessoal levada ao extremo (palpite não tão equivocado), e que me daria certa condição de tocar “qualquer coisa” numa espécie de “vale tudo musical”.

Estes encontros contribuíram para a consolidação do que atualmente é o grupo de livre improvisação denominado Orquestra Errante, que abordaremos oportunamente no quarto capítulo. Por hora, bastar comentar que depois de alguns anos participando destes encontros, tive, por coincidência, um contato paralelo com os *viewpoints*. Este primeiro contato foi através de minha participação no espetáculo teatral da Companhia Temporária de Investigação Cênica, que havia me convidado a participar do processo de criação de um espetáculo teatral, na função de ator/músico, sendo os *viewpoints*, umas das estratégias utilizadas para o processo de treinamento dos atores. Nesse momento, pareceu instaurar-se novamente aquele mesmo “estranhamento” de antes, repleto de dúvidas a serem esclarecidas e potenciais a serem investigados. Essas memórias foram compartilhadas como forma de registrar um pouco do contexto que inspirou a incorporação da concepção dos *viewpoints* para a livre improvisação musical. As primeiras reflexões estavam voltadas a aproveitar de certas semelhanças teóricas e práticas, (como veremos no decorrer dos capítulos), para fundamentar a pesquisa, e ao mesmo tempo, gerar uma metodologia de investigação. Imerso nas provocações destas práticas experimentais, tive a condição de iniciar uma investigação mais profunda para tentar colaborar com novas conexões para a livre improvisação musical.

Para melhor direcionar a leitura deste trabalho, faremos previamente um breve resumo dos capítulos. Vale alertar que há algumas questões que serão retomadas no decorrer de um capítulo a outro, em forma de espiral.

Iniciaremos o primeiro capítulo definindo o contexto artístico que originou os *viewpoints*. Para isso, buscaremos destacar seus propósitos alternativos em relação as formas tradicionais de conceber a criação cênica. Após essa introdução histórica, abordaremos a tipologia dos *viewpoints* a partir de nove parâmetros que são subdivididos em duas categorias. São elas; (A) “Tempo”: Duração, Tempo, Reação Cinestésica, Repetição. (B) “Espaço”: Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial, e Topografia. Para concluir, faremos uma descrição dos exercícios práticos que compõem o treinamento em *viewpoints*. O interesse do capítulo está em esclarecer que os *viewpoints* possuem um duplo viés voltado, por um lado, ao treinamento de atores, e por outro, à composição de cena.

No segundo capítulo, iremos abordar algumas características do ambiente criativo da improvisação livre. Para isso, iremos identificar duas raízes originárias; uma derivada das

tendências do *free jazz*, e outra da música experimental europeia, em especial, da tradição alemã e francesa. No decorrer do capítulo tentaremos também abordar a livre improvisação estabelecendo diálogos com alguns conceitos pertinentes tais como aqueles relacionados à prática da criação colaborativa e a interação artística. Para isso utilizaremos da fundamentação de autores como; Derek Bailey, Vinklo Globocar, Helmut Lachenmann, Rogério Costa, Fernando Iazzetta, Manuel Falleiros e Mário Del Nunzio.

No terceiro capítulo, tratamos de abordar o objeto de estudo central de nossa pesquisa, ou seja, a utilização dos *viewpoints* como estratégia de criação na livre improvisação. Para isso, realizamos uma abordagem retrospectiva dos nove parâmetros espaço/temporais dos *viewpoints*, porém, desta vez, procuramos acrescentar conceitos e estratégias que possibilitem a incorporação dos *viewpoints* no ambiente da livre improvisação. Procuramos reservar uma atenção especial aos *viewpoints* que regem as dimensões do “corpo e do espaço”, pois buscaremos afirmar em nossas conclusões que a incorporação destas dimensões na livre improvisação pode ser um recurso que possibilite questionar a hegemonia da própria linguagem pautada no paradigma de nota musical. Vale ainda antecipar que reservamos uma atenção especial aos desdobramentos referentes ao *performer* que se dedica às práticas experimentais, a exemplo da livre improvisação e dos *viewpoints*. Tratamos de incluir também algumas reflexões em relação à “ação(ato)” de “improvisar”, abordada sob uma perspectiva de diferentes linguagens artísticas. Por fim, buscaremos enfatizar a importância da improvisação para fins pedagógicos e composicionais.

Dedicamos o quarto capítulo para fundamentar nossa pesquisa através dos experimentos com a Orquestra Errante (grupo de livre improvisação vinculado ao Departamento de Música da Universidade São Paulo). Nossa abordagem está conectada à alguns resultados práticos obtidos por “experimentação” com os participantes do grupo. Para isso, tratamos de analisar a *performance* intitulada: “A morte do contrabaixo”, realizada ao vivo, e a partir desta análise, procuramos concluir alguns benefícios da utilização dos *viewpoints* na livre improvisação.

Por fim, após nossas conclusões, tratamos de acrescentar um anexo que contém uma entrevista com os membros da Orquestra Errante a respeito de suas impressões pessoais sobre a conexão entre *viewpoints* e livre improvisação.

CAPÍTULO 1

1.1 Viewpoints – antecedentes e fundamentos

O surgimento da sistematização dos *viewpoints* foi inicialmente concebido em 1970 pela coreógrafa e bailarina Mary Overlie, e posteriormente adaptado para as artes cênicas por Anne Bogart² e Tina Landau a partir de 1980. Trata-se de uma proposta pedagógica, prática e conceitual, essencialmente colaborativa, pautada em “focos de atenção” de parâmetros elementares do “tempo” e do “espaço”.

Baseado na improvisação e na composição coletiva, *viewpoints* tem seu foco no trabalho do ator em sua relação com os “nove pontos de consciência”, utilizados como estratégia de agenciamentos que visam estimular a interação entre *performers*. *Viewpoints* são subdivididos em (1) temporais: tempo, duração, repetição, relação cinestésica. (2) Espaciais: forma, arquitetura, relação espacial e topografia. “Cada um dos *viewpoints* evidencia determinadas possibilidades de variação da relação do corpo com o tempo e com o espaço” (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.49).

Como veremos no decorrer deste trabalho, *viewpoints* não deve ser visto como uma técnica que pressupõe um conjunto fechado de códigos. Em contrapartida, o trabalho com *viewpoints* ocorre no âmbito pessoal, ou seja, eles necessitam ser praticados, de fato, para que o *performer* encontre sua própria experiência, desta forma, a assiduidade e o rigor da experimentação artística ficam a cargo do praticante, o que evidencia seu comprometimento e sua responsabilidade com o grupo.

A sistematização dos *viewpoints* possui também um viés pedagógico, que se utiliza da improvisação e da experimentação como recurso para a composição de cenas. Nesse sentido, o trabalho com *viewpoints* deve ser entendido como um sistema aberto, por se tratar de uma prática artística cujas “as partes” que compõem este sistema são livremente combinadas.

No decorrer desse novo processo de sistematização que Bogart e Landau realizam inspiradas no modelo de Overlie, é possível notar que os resultados finais incorporaram algumas modificações, no que diz respeito à estruturação dos parâmetros do “espaço/tempo”.

² Anne Bogart é diretora teatral de reconhecimento internacional. É autora de três livros - *A Director Prepares - And Then You Act* - e - *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and composition* (2005). Juntamente com o diretor Japonês Tadashi Suzuki, fundou em 1992 a SITI Company - *Saratoga International Theater Institute* - onde leciona *masterclasses* de *Viewpoints* e Método Suzuki a alunos provenientes de diversas nacionalidades. Atua também como professora e diretora de Pós-Graduação na Columbia University.

Os *viewpoints* de Overlie, antes de sua inserção no contexto das artes cênicas, e ainda restrito a uma ferramenta para a criação para a dança, estavam baseados em parâmetros como; espaço, tempo, emoção, movimento e história.³ Esse trabalho com *viewpoints* no contexto da dança, em especial, aqueles desenvolvidos na *Judson Dance Church*⁴, em Nova York, tinha o propósito de libertar a dança do drama tradicional e desalienar os movimentos do corpo derivados das formas culturalmente estabelecidas. Para isso, esses grupos buscavam estratégia para romper com as convenções da dança moderna ao explorar recursos como as *tasks dances*⁵. “Assim, a composição coreográfica da dança moderna foi questionada passando-se a explorar a improvisação através de gestos e ações cotidianas”(BELÉM, E. 2011, p.20). Observamos, aqui, uma das características fundamentais presente numa grande parte dos movimentos artísticos que emergiram por volta de 1960, em diante, ou seja, a não mais separação entre arte e vida. Vale acrescentar que essa identificação com a realidade, com o presente, com o cotidiano, com uma arte não tecnicista, não virtuosística, são aspectos que problematizam uma postura do movimento artístico imediatamente anterior, ou seja, o modernismo. Para isso, o *performer* procura estabelecer uma aproximação com sua realidade, no sentido literal, numa busca incessante em transgredir e radicalizar seus projetos artísticos. Trataremos de abordar mais a frente os desdobramentos dessa mudança de paradigma das artes em relação às novas perspectivas denominadas pós-modernas.

Após essa primeira sistematização de Overlie, os *viewpoints* foram então incorporados e expandidos para nove *viewpoints* que podem ser descritos como categorias palpáveis para se referir as forças do “espaço e do tempo”. Neste percurso de sistematização proposta por Bogart e Landau, foram incorporados também outros cinco *viewpoints* vocais; são eles; 1) altura (frequência), 2) dinâmica, 3) aceleração, desaceleração, 4) timbre e 5) silêncio⁶. Assim como na dança, esses *viewpoints* são parâmetros sistematizados que tentam abarcar a totalidade da composição cênica. É fundamental destacar que essa forma de sistematização cunhadas a partir de nomes concretos, possuem por outro lado uma infinidade de interpretações, além de se poder utilizá-la com diferentes finalidades, especialmente como um treinamento contínuo e sistemático para o ator na criação de movimento e composição da cena em seu processo

³ Seis *viewpoints* de Mary Overlie; *Space, shape, time, emotion, movement e story*.

⁴ Coletivo de artistas que trabalhou em colaboração durante os anos de 1962 a 1964, no espaço de uma igreja. Foram apelidados como *Judsonites*, devido à sua grande influência para uma geração de artistas.

⁵ *Task*, do inglês; tarefa, trabalho, (trabalho a fazer). É um recurso composicional comum nas artes da dança. Estão relacionados a exploração de determinados “motivos”(tasks), dentro do processo criativo. Observa-se uma forte conexão com a improvisação. Os *tasks* aparecem no decorrer dos exercícios, a exemplo dos saltos, mudanças de nível, mudanças de direções, entre outras ações que podem ser sugeridas pelos participantes e que devem ser executadas simultaneamente. Busca-se sobretudo o desenvolvimento de ações precisas e simultaneas.

⁶ *Pitch, dynamic, acceleration/deceleration, timbre e silence*.

criativo; e ainda, potencializar seu trabalho quando um estado permanente de jogo e composição se faça presente na improvisação.

Conforme observarmos nas formalizações teóricas de Bogart e Landau em *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, que *viewpoints* pode ser utilizado principalmente para: (1) o treinamento da percepção do *performer* através de exercícios que estimulam o aumento do nível de atenção do grupo, da abertura, disponibilidade e da entrega pessoal ao momento presente, e (2) como estratégia voltada à composição, que se utiliza da improvisação coletiva como estratégia composicional. Seja qual for o foco na utilização dos *viewpoints*, sua prática estará vinculada a ações essencialmente conjuntas, não hierárquicas, com as quais se articulam a presença e o envolvimento do corpo para o estabelecimento de situações onde o processo artístico ocorre a partir do exercício da interação, e do estado de resposta em relação aos materiais composicionais utilizados nas dinâmicas do “jogo”.

Viewpoints e composição: O que esses termos significam? As definições a seguir refletem a nossa compreensão e sua utilização. Mesmo no contexto do trabalho de pioneiros como Mary Overlie e Aileen Passloff, é impossível dizer onde essas ideias realmente se originaram, porque elas são atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento, tempo e espaço. Ao longo dos anos, temos simplesmente articulado um conjunto de nomes para as coisas que já existem, coisas que fazemos naturalmente com maior ou menor grau de consciência e ênfase. (BOGART; LANDAU, 2005, p.10).

Na perspectiva de Overlie, a concepção dos *viewpoints* está associada a uma ferramenta de desconstrução⁷, que se utiliza de componentes básicos da linguagem pensados numa perspectiva artística. Sua intenção está focada numa espécie de pedagogia de educação para o corpo, que visa a libertação dos padrões de movimento “culturalizados”. O princípio de seu trabalho pioneiro envolve um processo de comunicação que está voltado para a incorporação das informações provenientes do espaço, da experiência com o tempo, no estado de presença.

⁷ Efeito de desconstrução: o termo desconstrução, tomado de empréstimo a Derrida pela crítica pós-estruturalista americana, é na maioria das vezes, empregado no sentido banal em que a encenação contemporânea desfaz e desafia toda pretensão à construção de um sentido estável e unívoco. O espectador, acostumado a procurar sentido em tudo, não consegue, quando dos efeitos de desconstrução, reconstruir a representação sobre as ruínas de seus fragmentos ou de suas contradições. Não se trata aí de um simples efeito de distanciamento ou de estranhamento que sempre acaba por se arranjar, nem um simples efeito de evidênciação que ressalta seus procedimentos. A desconstrução se opõe radicalmente (embora de maneira lúdica) ao funcionamento global da representação: por exemplo, quando o ator, interpretando, desmonta o cenário e o remonta para outra encenação, ou quando a cenografia retoma elementos daquilo que o público pode ver da realidade ambiente. (PAVIS.P.p.119)

Numa perspectiva pedagógica, Overlie apresenta seu trabalho com os seis viewpoints a partir de um anagrama SSTEMS⁸, que pode ser visto em qualquer sequência.

Percebemos que em ambas as sistematizações (Bogart; Landau, e Overlie, nota nossa), há a preocupação em evidenciar que há uma filosofia inerente à prática artística, e que os viewpoints podem ser pensados como uma sistematização (em forma de método de criação artística) de princípios relacionados ao pensamento e à prática do que estas artistas denominam pensamento e arte pós-moderna (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.51).

Ainda que a prática de *viewpoints* envolva o respeito a algumas regras, parece mais oportuno não enquadrá-lo, a princípio, como uma técnica ou um método, que a nosso ver pressupõe um caráter mais rígido, se comparado à flexibilidade intrínseca que *viewpoints* propõem. Não podemos estabelecer fronteiras precisas de onde acaba um exercício e inicia-se um ambiente composicional, de fato. Por isso, passaremos a definir *viewpoints* como uma sistematização aberta.

Na perspectiva de sua aplicação pedagógica, observa-se uma indissociabilidade entre processo de criação e processo educativo, assim como muitas vezes, os limites entre o processo e produtos também ficam diluídos na performatividade intrínseca desta prática. Não há necessariamente uma preocupação em estabelecer estruturas narrativas, assim como seus princípios não determinam um resultado estético específico.

A ideia geral dos “*seis viewpoints*” (de Overlie, nota nossa) parte, portanto, da tentativa de identificar as vozes, os elementos para constituir uma cena. A questão da procura por uma não hierarquia, por uma estrutura horizontal, sugere que a composição se dá ao justapor os seis fatores. É preciso destacar que justapor não significa necessariamente sobrepor, mas sim, pôr-se em contiguidade, unir”. (BELÉM, Elisa, p.25)

No decorrer dos primeiros contatos com esse ambiente, o *performer* é conduzido a um aperfeiçoamento gradual em seu diálogo com cada *viewpoint*, lembrando que sua ênfase no trabalho coletivo indica que o participante não estará treinando consigo mesmo, mas estará em estado de resposta ao grupo a fim de criar conexões com os demais participantes, as quais podem se transformar, de um instante a outro, sem necessidade de justificativas para tal ação.

Como forma de contextualizar as origens e influências de nosso objeto de pesquisa, devemos esclarecer que suas raízes estão ligadas diretamente a um cenário artístico norte americano pelo qual a contracultura trouxe novas perspectivas para as artes. Esse período é marcado por um efervescente cenário artístico. Segundo Bogart;

⁸ *Space, shape, time, emotion, movement, story.*

Uma mudança cultural sísmica ocorreu na América durante o meio do século passado. Foi uma mudança marcada por eventos como os protestos contra a Guerra do Vietnã, as marchas pelos direitos civis, e o nascimento do expressionismo abstrato, pós-modernismo e minimalismo. Durante a década de 1960, esta explosão cultural e revolução artística ganhou impulso em Nova York, San Francisco e outros centros urbanos e depois se espalhou por todo o país. O movimento era político, estético e pessoal, e alterou a forma como os artistas pensavam sobre seus processos, as suas audiências e o seu papel no mundo. (BOGART; LANDAU, 2005, p.2).

Toda essa geração estava organizada, de alguma maneira, em torno da ideia de liberdade, e para isso, os artistas muitas vezes recorriam de certas atitudes transgressivas, presentes de diversas maneiras em seus projetos artísticos. A tendência ao estabelecimento de uma arte não hierarquizada e a *performance* voltada para o tempo presente, são exemplos de como *viewpoints* dialogam com alguns movimentos presentes desde os anos de 1960.

A proposta de contaminação entre as variadas linguagens artísticas, por exemplo, tem como marco expressivo os experimentos realizados no Black Mountain College. Surgido na década de 1950, ele continua sendo uma das grandes referências das artes contemporâneas, por ter reunido num mesmo cenário importantes nomes da época, como o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg e o compositor John Cage. (MARQUES, L. 2013, p.15).

Trata-se de um cenário artístico marcada por inúmeras mudanças de paradigmas em relação as formas convencionais de se conceber a criação artística. Entre alguns exemplos emblemáticos, podemos citar os *happenings* de Allan Kaprow e sua conhecida proposição intitulada *Eighteen Happenings in Six Parts*, apresentada em outubro de 1959 na abertura da *Reuben Gallery*, em Nova York. Podemos citar também o movimento denominado como *performance art*, o qual abordaremos mais profundamente no terceiro capítulo.

Bogart descreve ainda a origem dos *viewpoints* como uma proposta alternativa a toda uma herança mal concebida no contexto das artes cênicas, sobretudo em relação à americanização do sistema de Konstantin Stanislavski (1863-1938).

Outro equívoco sobre as teorias de Stanislavsky de *act-ing* (grifo nosso) supõe que toda a ação no palco é motivada exclusivamente pela intenção psicológica. Por isso, são frequentemente confrontados com atores que precisam saber: "Qual é o meu objetivo?" ou "O que eu quero?" antes que eles estejam dispostos a fazer um movimento. Muitas vezes, essa resistência é seguida pela declaração: "Meu personagem nunca faria isso." *Viewpoints* e composição sugerem novas maneiras de fazer escolhas no palco, gerando uma ação com base na consciência de tempo e espaço, para além ou em vez de psicologia. (BOGART; LANDAU, 2005, p.16)

O método psicofísico de Stanislavsky foi muito influente nos EUA a partir da vinda de sua companhia – *The Moscow Art Theatre* – para a realização de obras de Maxim Gorky (1868-1936) e Anton Tchekhov (1860-1904). Posteriormente, o próprio dramaturgo admitirá o

equivoco do entendimento de seu método. Stanislavsky enfatizou a dimensão prática do trabalho do ator por meio de questões ligadas a ideia de “mente-corpo”, sendo as reflexões quanto ao método das ações físicas⁹ o ápice desta dimensão.

A pedagogia proposta por Stanislavsky através do método das ações físicas foi determinante para a problematização dos processos de formação do ator no século XX. Esta abordagem propôs um novo enfoque sobre a memória, emoção e imaginação, dentre outros aspectos da atuação, o que não impediu, segundo Bogart, o surgimento de diferentes interpretações ou entendimentos limitados sobre os pressupostos psicofísicos.

Vários outros sistemas surgiram sobre a arte de representar. Todos, entretanto, guardam a influência da atuação realista e do *Método da Ação Física* do Sistema Stanislavski. Podemos citar rapidamente personalidades que desenvolveram ideias sobre a forma de atuação, as quais também podem ser relacionadas ao sistema criado por Stanislavski, tais como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), e Jerzy Grotowski (1933-1940), que chegou inclusive a um desenvolvimento radical das ideias do mestre russo. Alguns desenvolveram conceitos teatrais próprios, como Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Viola Spolin, que com seus Jogos Teatrais¹⁰ popularizou o conceito de representação e a importância da técnica de improvisação, ambos servindo tanto para os ensaios como para a atuação.

No que tange à pedagogia teatral, é possível notar que inúmeros cursos, oficinas e *workshops* oferecidos vêm aprimorando as habilidades do participante com base em ações físicas não necessariamente realistas, cuja relação espaço-temporal é constituída por outras combinatórias e arranjos. Se até então, por exemplo, a prática da improvisação proposta pela precursora dos Jogos Teatrais, a norte-americana Viola Spolin, solicitava aos estudantes ações definidas com base no “o que?”, no “onde?” e

⁹ O resumo da sistematização está reunida em seu livro *Minha Vida Minha Arte*. Através dos princípios do método das ações físicas, Stanislavski buscava uma interpretação baseada na vida real, que abandonasse os clichês que ocultam a alma humana do ator, e que fosse autenticamente orgânica. Segundo seu sistema, para alcançar a veracidade na criação do personagem, o ator deve partir de si mesmo, de suas características pessoais, buscando a verdade nas ações físicas mais simples e que resultem mais expressivas, emprestando o seu eu para a lógica de outro, neste caso, a pessoa-papel, o personagem criado. Stanislavski considerava que a verdade das ações físicas levará os atores a acreditarem na cena, e que essa “fé cênica” mais adiante se converterá no “eu sou”, na ação e na criação. O método do encenador russo consistia em saber provocar em si mesmo as sensações do momento através das ações físicas que partem da vontade, da intuição e não da especulação que nasce no cérebro. Para Stanislavski, ação física pode ser definida como um ato físico em cena que tenha um objetivo definido, uma intenção que o justifique, portanto o ator que queira trabalhar com o método não deve criar nenhuma ação física vazia, ou seja, sem motivação, sem que haja uma autenticidade. Stanislavski considerava que as ações físicas seriam a única coisa que pode ser recordada e fixada pelo ator e que o caminho emotivo não era o ideal, pois as emoções independem de nossa vontade.

¹⁰ O livro - Jogos Teatrais - de Viola Spolin, é destinado à improvisação para o teatro. Sua famosa coleção de jogos, exercícios de atuação teve uma ampla difusão na rede escolar brasileira. Para melhor instrumentá-la, na prática de sua aplicação, Viola Spolin fez uma seleção especial de jogos teatrais para todas as faixas etárias e níveis de experiência, dispostos em duzentas fichas separadas em uma caixa, servindo ao trabalho em sala de aula. Através dos recursos da improvisação, o fichário possibilita que professores e alunos possam vivenciar a experiência teatral, com grande benefício para seu ensino e aprendizado.

no “como?”, as formulações de Bogart vão além desses princípios e radicalizam o sentido da materialidade cênica, revestida agora de ambições ditas “pós-dramáticas” (MARQUES. S, Laís. 2013. p.10).

Em contrapartida, os *viewpoints* priorizam a improvisação como ferramenta de composição para o *performer*, e para isso, propõe uma sistematização de seus “focos de atenção” que dialogam, criativamente, com a ideia de “aqui e agora”.

Antes de abordarmos os nove parâmetros espaço-temporais que estruturam os *viewpoints* sistematizados por Bogart e Landau, iremos esclarecer nossa escolha por utilizar, deste momento em diante, a palavra *performer*, em substituição aos conceitos de ator, dançarino, e músico, toda vez que nos referirmos ao sujeito que participa deste ambiente de criação que estamos buscando definir. O *performer* então, será o artista que interage com múltiplas linguagens, como as artes teatrais, a dança e a música. Sua área de atuação é ampla e híbrida, assim como seus recursos composicionais são múltiplos e estão em constante processo de construção. Entendemos que num contexto avançado de vivência na improvisação livre e *viewpoints*, os limiares entre essas classificações estarão, a todo momento, em processo de reconfiguração, e o termo *performer*, a nosso ver, colabora com mais precisão quando nos referimos a esse artista que se utiliza de multimídias (som, instrumentos, espaço, tempo, o corpo) em seu ambiente de criação. O termo tem sido incorporado ao vocabulário para denominar, entre outros, justamente o trabalho de artistas que fazem do corpo um material composicional, essencialmente experimental em relação a si, ao grupo e ao espaço. Essa ênfase na corporeidade, em nosso caso, envolve não só uma série de desdobramentos trazidos pela presença do instrumento musical (sua forma, seu mecanismo, sua fisicalidade, entre outros), mas também a presença sonora, em diálogo com uma atitude corporal que agora não é mais limitada à tradicional imobilidade do músico, estático na “cadeira de concerto”. Nosso objetivo final será demonstrar que as ferramentas utilizadas para a ocupação do espaço e a sua ênfase no corpo durante o processo de criação da livre improvisação musical poderá ser uma poderosa ferramenta para o instrumentista-*performer*.

Outro esclarecimento importante refere-se ao diretor. Apesar de este termo ser recorrente nas artes cênicas, e nas pesquisas publicadas sobre *viewpoints*, optamos neste trabalho em substituí-lo por condutor quando nos referirmos a esse sujeito que ensina os exercícios sendo responsável por dinamizar o processo criativo. Essa medida visa colaborar para diluir as noções de poder entre os participantes, uma vez que, este termo, a nosso ver, traduz de maneira mais clara o caráter não hierárquico que a prática de *viewpoints* procura cultivar. Quando falamos em hierarquia nesse caso, estamos nos referindo às formas

tradicionais de organização da cena, *show*, concerto, entre outras formas de se conceber um espetáculo. É o que distingue uma comparação qualitativa e quantitativa em relação a quem é ator ou diretor, quem é bailarino ou coreógrafo, intérprete, maestro, compositor, ouvinte, entre tantas outras formas de organizações que despertam das relações de poder presentes nas práticas artísticas “tradicionais”. *Viewpoints* é nesse sentido uma estratégia que Bogart apresenta como alternativa a essa hierarquia que posiciona o diretor em lugar de destaque, e lhe confere relevante poder de decisão no processo de criação. Essa ruptura mediada por uma prática artística continuada é um dos princípios básicos apontados por Bogart para conferir uma real diluição dessas relações de poder. Não se trata simplesmente de substituir uma relação de poder que foi desenvolvida por anos de tradição dentro das linguagens artísticas por outras estruturas igualmente rígidas, mas sim, dar a oportunidade para que essas formas de dominação derivadas das hierarquias de poder tornem-se mais dinâmicas no processo de criação. É evidente que algo muito próximo dessa situação ocorre na música, especialmente em ambiente como o da livre improvisação. Essa questão será abordada oportunamente, onde tentaremos conciliar esse fenômeno com os conceitos de desterritorialização de Gilles Deleuze, e, não idiomático de Derek Bailey.

Vale esclarecer ainda que no decorrer deste trabalho utilizaremos frequentemente termos como criação coletiva, composição coletiva, ou colaborativa, como sinônimos de termos que dizem respeito a uma série de práticas artísticas como a livre improvisação e a prática de *viewpoints*. Assim, quando nos referimos as formas de criação coletiva, ora em música, ora em termos cênicos, estamos tentando nos aproximar de práticas artísticas que utilizam essa ideia quase como um método de criação artística, ou seja, a performance, que não é “assinada” por uma só pessoa (compositor ou arranjador), mas que em contrapartida, nasce da elaboração do grupo envolvido na performance. Diferentes formas de criação coletiva podem ser observadas tanto no teatro, quanto na música, e com frequência, o texto (no sentido amplo, uma vez que a noção de partitura está estendido para além dos ícones grafados num pentagrama) é fixado após as improvisações, ou durante os ensaios, com cada participante propondo modificações. O trabalho de composição ocorre conforme o desenrolar das sessões de improvisação, assim cada participante intervém na concepção do conjunto por uma série de “tentativas e erros”. A divisão do trabalho composicional deixa para cada performer a responsabilidade de reunir os materiais, e de integrar-se ao conjunto. É necessário toda uma pesquisa histórica, sociológica, gestual e instrumental para a elaboração da improvisação e escolha dos materiais sonoros entendidos como “mais adequados” para aquele tipo de experiência. Em nosso contexto onde procuramos estabelecer relações entre música e cena, emerge o ator/performer como uma fonte de

inspiração e fundamentação. Pode-se dizer que seu ambiente de trabalho é próximo, em diversas instâncias, se comparado ao ambiente de trabalho do performer no contexto da livre improvisação. Ocorre que o ator/*performer* em estado de atuação cênica, começa por uma abordagem puramente física e experimental da personagem, construindo sua porção da fábula em função de conceber um *gestus*¹¹, ou um personagem, quase nunca concluído, ou ao menos em estado de devir. Nesse contexto, improvisação faz-se presente em diversos níveis, as vezes em diálogo com a composição, porém, também emancipada como uma atividade potente em si mesma. Em determinado momento, no trabalho de equipe, a necessidade de coordenação dos elementos improvisados pode se fazer sentir. É então que se torna necessário o trabalho do dramaturgo e do encenador. Esta centralização não impõe necessariamente que se escolha nominalmente uma pessoa para assumir a função de encenador, mas elas estimulam a equipe a agrupar estilística e narrativamente seus esboços, a tender para uma encenação “coletiva”.

Vale lembrar que além das buscas estéticas advindas de projetos que se propõem coletivos como uma forma de conceber a arte, há também, uma outra frente que apresenta razões sociológicas que tentam responder por seu aparecimento, como um exemplo de tendência artística tipicamente atual.

Essa forma de criação artística pautada na ação coletiva não estratificada é reivindicada como tal por criadores desde os anos sessenta e setenta. Está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a “tirania” do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. Esse movimento está vinculado à redescoberta do aspecto ritual e coletivo da atividade teatral, ao fascínio dos que fazem teatro pela improvisação, pela gestualidade liberada da linguagem e pelas formas de comunicação não verbal e não narrativa. Reage contra a divisão do trabalho, contra a especialização e contra a tecnologização da forma de produzir arte. Parece ser possível visualizar similaridades na forma de trabalho do *performance* cênico com o *performance* musical, ao ponto de fazer cada vez menos sentido para nossa pesquisa qualquer tentativa de separação entre as partes.

¹¹ *Gestus* é um termo elaborado pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht para discriminar a qualidade da representação de determinadas expressões humanas no palco, não é apenas a simples gestualidade, mas a possibilidade de criar atitudes genéricas que os gestos podem demonstrar (Thomson, 1994, pg.72).

1.2 Tipologias dos *viewpoints*

1.2.1 *Viewpoints* de Tempo - tempo, duração, resposta sinestésica e repetição.

a) **TEMPO:** Refere-se a gama de velocidades com que um movimento ocorre. Tempo em *viewpoints* deve responder à pergunta: quão rápido ou lento algo acontece? As múltiplas formas de agenciamento do tempo derivada de uma atitude composicional não é uma exclusividade de nenhuma linguagem artística em particular. Sua presença pode ser observada em muitas dimensões da música, na dança, artes cênicas, artes plásticas, operando das mais variadas formas, inclusive dentro de uma mesma linguagem artística. Tendo em mente sua onipresença, o criador *performer* dificilmente poderá se abster de fazer escolhas que não envolvam, de alguma forma, as questões do tempo no decorrer de uma *performance*, independentemente da linguagem ou mídia em que esta estiver estruturada.

b) **DURAÇÃO:** Quanto tempo um movimento ou sequência de movimentos perduram. Duração em termos de *viewpoints*, relaciona-se especificamente a quanto tempo um grupo de *performers* trabalham juntos na mesma sessão de ações e movimentos antes que algo novo surja como material composicional. Podemos dizer também que esse *viewpoint* está ligado aos ritmos internos de uma pulsação global da *performance*.

c) **RESPOSTA CINESTÉSICA:** Refere-se às reações espontâneas que ocorrem no corpo do improvisador. Está ligada ao nível de permeabilidade e atenção que o improvisador utiliza para responder a eventos externos de movimento ou sons; o movimento impulsivo que ocorre através do estímulo dos sentidos. Por exemplo: alguém estala os dedos ou bate palmas em frente aos seus olhos e você pisca em resposta; ou alguém bate a porta e você impulsivamente levanta da cadeira. Ou ainda, podemos exemplificar a relação cinestésica a partir da comparação com um cardume de peixes ou um grupo de aves em movimento. É uma questão de *timing*: quando alguma coisa acontece.

Pode-se dizer que a Reação Cinestésica é o caminho mais curto, ou seja, vai dos sentidos direto para a ação. Todavia, é importante frisar que, ainda que a Reação Cinestésica seja um ato reflexo, não se trata, ou não deve se tratar, de um reflexo condicionado. A função do treinamento, nesse caso, é a de propiciar ao ator a possibilidade de diversificar suas reações.(VIANNA, M. 2014.p.82).

Para tentar esclarecer melhor esse *viewpoint*, podemos fazer uma analogia com a ideia de “susto”. Essa aproximação está ligada ao impulso súbito causado quando alguém é submetido a eventos impactantes, inesperados, que causam o que poderíamos descrever como um sobressalto “susto”, que por sua vez, pode ser utilizado a favor do *performer*. Podemos

dizer que no decorrer do treinamento, o que se espera desse *viewpoint* é a possibilidade de ativar reações não pensadas, que partam mais de uma vontade do corpo do que uma reação derivada de um pensamento calculado e racional. Esse *viewpoint* parece tentar incorporar ao ambiente artístico um estado físico inerente ao modo de funcionamento do corpo humano quando submetido a situações de alerta. A ideia de “reação não pensada” perante algum estímulo que altera o estado normal da pessoa como um sobressalto. Devemos esclarecer que essa analogia que tentamos estabelecer com a ideia de “susto”, não possui relações com algo que necessariamente gere medo.

Todas as variações percebidas no ambiente são consideradas estímulos externos: toda variação atua no corpo de quem a percebe. A resposta a este estímulo é quase simultânea, uma resposta cinestésica. Neste modo de proceder, ao mesmo tempo em que os participantes apuram sua sensibilidade cinestésica para perceber as variações de movimento (variação de qualidade de movimento), respondem a estes estímulos gerando novas configurações de variações de movimento. (FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.53.).

De certo modo, o *modus operandi* da “resposta cinestésica” sob uma perspectiva artística parece sugerir certa passividade por parte do performer, na medida em que ele “espera” ou “aguarda” por algum estímulo externo para agir posteriormente. Entretanto, essa passividade está mais relacionada com um dos propósitos mais importante da prática de *viewpoints*, que é a ideia segundo a qual, em *viewpoints*, tudo é reação a algo, e nesse caso, é diretamente ligada à intenção de uma passividade reativa que permite a fluência sem que seja pré-determinada por um pensamento lógico. Nesse processo de “deixar fluir”, pretende-se que ocorra um processo com baixo índice de “censuras”, afinal, o processo de construção é coletivo, e não se almeja nesse caso, que o performer estabeleça uma obrigatoriedade de “criar” ininterruptamente.

d) REPETIÇÃO; A repetição de materiais em relação ao tempo de sua realização. Refere-se a quanto tempo um gesto, uma ação ou outros materiais perduram numa sessão de improvisação. Em *viewpoints*, repetição inclui (1) repetição interna – repetição de movimentos dentro de seu próprio corpo – (2) externa – repetição da forma, tempo, gesto, de algo fora de seu próprio corpo. É um elemento muito importante para destacar determinadas informações, ou produzir novos sentidos a partir da mesma ação. É uma ferramenta muito eficiente para criar materiais coreográficos nas artes performáticas. Para exemplificar numa perspectiva prática, vale citar:

Uma perspectiva bastante significativa no trabalho com o uso da Repetição, era a oportunidade que cada ator tinha de, após observar outro ator, experimentar no próprio corpo a maneira desse

se movimentar e ampliar assim seu próprio repertório corporal, indo além das próprias tendências. (VIANNA, M, 2014.p.83).

Ou ainda;

Então, a ideia de Repetição é um grande trunfo para você romper com suas tendências. Ou seja, quando você repete o outro enquanto forma, enquanto tempo, enquanto amplitude de movimento e tudo mais, você tem ali uma chance de romper com a sua rotina, de romper com suas tendências, com seus condicionamentos. E é importante vocês verem os outros para fazerem essa leitura de vocês mesmos: “o que é que eu faço ? qual a minha tendência ?” (VIANNA, M, 2014.p.83).

A estratégia da repetição é um parâmetro comum ao ambiente musical. Oferece ao ouvinte a oportunidade de fixar o conteúdo sonoro e contribuiu para constituição da forma da obra como um todo. A repetição permite diversos desdobramentos quando aliada à ideia de justaposição e desenvolvimento. Nesse sentido, a repetição de algo lida com a memória ao propiciar a criação de “temas” ou “motivos”. A “repetição” pode ser observada, inclusive, como uma ferramenta composicional em grande parte da música de concerto.

1.2.2 Viewpoints de Espaço - forma, gesto, arquitetura, relação espacial.

e) FORMA; O contorno ou delineamento que o corpo (ou corpos) realizam no espaço. Está relacionado à sua silhueta que se mostra a partir das extremidades dos membros conectados à coluna vertebral. Todas as formas podem adquirir qualidades e ser subdivididas em; (1) linhas; (2) curvas (3) combinações de linhas e curvas. Em *viewpoints* cria-se formas que são circulares, formas que são angulares, entre outras possibilidades de combinações que misturem as formas retas e angulares. Conseqüentemente, “forma” pode também ser (1) estacionária; (2) movimentos através do espaço. Por fim, a “forma” pode ser pensada segundo (1) o corpo no espaço; (2) o corpo em relacionamento com a arquitetura criando-se formas; (3) o corpo em relação a outros corpos.

f) GESTO; Um movimento envolvendo uma parte(s) do corpo; gesto é forma com início, meio e fim. Gestos podem ser feitos com as mãos, braços, pernas, cabeça, boca, olhos, pés, ou qualquer parte ou combinação de partes isoladas. Gestos podem ser compreendidos através do que Bogart denomina como gestos comportamentais. Trata-se de gestos que pertencem ao concreto, ao mundo físico do comportamento humano como observamos em nossa realidade diária. São tipos de gestos observados nos supermercados ou no metrô: apontar, acenar, coçar, cheirar, curvar-se, saltar, entre outros. Os gestos comportamentais podem dar informações sobre caráter, período de tempo, saúde física, circunstância clima, vestimentas,

etc. Usualmente são definidos pelo caráter da pessoa ou tempo e lugar onde vivem, podendo inclusive, manifestar e representar um pensamento ou intenções subtendidas.

g) ARQUITETURA; O ambiente físico no qual o performer está trabalhando e como a consciência sobre ele afeta a performance. Entendem-se como arquitetura todos os elementos materiais presentes no espaço, com exceção dos corpos dos performers. Ao tomarmos consciência das possibilidades vindas pela exploração da arquitetura, aprendemos a “jogar” com o espaço, a estar em diálogo com suas qualidades particulares como estímulo ao trabalho do *performer*. Arquitetura em viewpoints é subdividida em: (1) MASSA SÓLIDA (2) TEXTURA (3) LUZ (4) SONS. Além disso, ao trabalhar com arquitetura criamos metáforas espaciais, estabelecendo formas e uma série de relações simbólicas com o espaço físico. O performer poderá fazer da arquitetura uma valiosa fonte de exploração que partirá de sua capacidade de visualizar e incorporar o espaço físico.

A arquitetura envolve não somente o formato dos vários elementos sólidos que compõem o espaço, mas também a cor, as sonoridades que resultam da interação do corpo com estes elementos, suas texturas, ainda, a luz presente no espaço. Por exemplo, se uma viga de concreto pode dar a sensação de rigidez, sua textura cheia de ranhuras, orifícios, fissuras, pode sugerir um movimento que não seja linear, como sua aparência mais imediata. Nesse sentido, o que transparece em relação à Arquitetura é justamente uma duplicidade em seu caráter, ou seja, este viewpoint é a um só tempo: concreto e subjetivo. Se por um lado, é constituído por materiais indiscutivelmente concretos, por outro, a interpretação realizada por cada ator e expressa corporalmente, expressa sua subjetividade. (VIANNA, Mônica de Mello, 2014.p.82).

h) RELAÇÃO ESPACIAL; A distância entre as coisas no palco, especialmente (1) um corpo de outro; (2) um corpo (ou corpos) em relação a outro grupo de corpos; (3) corpos em relação à arquitetura. Qual a gama de possibilidades de distanciamentos entre as coisas no palco? Quais os tipos de agrupamentos que nos permitem ver uma imagem no palco mais claramente? Quais agrupamentos sugerem um evento ou emoção? Quando nos tornamos conscientes das possibilidades expressivas da relação espacial no palco, começamos a trabalhar com distâncias “menos convencionais” como situações de proximidade extrema ou separação extrema entre os corpos ou objetos.

“Ao explorar o *viewpoint* relação espacial, tornam-se evidentes diferentes possibilidades de relações de distância entre corpos no espaço. Mais que isso, torna-se claro que a variação da distância entre os corpos produz efeito de significados”(FALKEMBACH, Maria. F.; KONZGEN, Gessi de A. p.49.).

i) TOPOGRAFIA; A paisagem, o tipo de chão (termo bastante utilizado na dança), o *design* ou “rastros” que criamos no movimento através do espaço. Na definição de um posicionamento no espaço, por exemplo, podemos decidir que alguma área do palco tenha grande densidade, e maior dificuldade para mover-se através dela, enquanto o fundo do palco tem menor densidade, onde conseqüentemente envolva mais fluidez e tempos rápidos. Além disso, geralmente os projetos e processos de uma performance envolvem escolhas sobre o tamanho e a forma do espaço que será utilizado. Por exemplo, podemos optar por trabalhar em uma faixa de um metro quadrado no palco ou em uma gigante forma triangular que cubra todo o chão, ou ainda, podemos dizer que é significativamente diferente um performer atravessar o palco esboçando uma linha reta, em comparação a outros que fazem o mesmo percurso em ziguezague ou numa diagonal. A “topografia” envolve também sua relação com o eixo da vertical, no sentido que o performer poderá estar em maior ou menos proximidade com o chão.

TEMPO	DURAÇÃO	RESPOSTA CINESTÉSICA	REPETIÇÃO
Velocidade: rápido ou devagar. Aceleração e desaceleração	Quantidade de tempo	Tempo de reações espontâneas	Quanto algo se repete: interna (individual) ou externa (coletiva)

Tabela 1 – Resumo da tipologia dos viewpoints de tempo

FORMA	GESTO	ARQUITETURA	RELAÇÃO ESPACIAL	TOPOGRAFIA
Contorno desenhado: linhas e/ou curvas; estática ou dinâmica; em relação ao espaço, à arquitetura e a outros corpos.	Movimento do corpo: partes isoladas ou combinadas; cotidianos (concretos) ou expressivos (abstratos).	Ambiente físico: massa sólida, textura, iluminação, cor e som.	Distância entre as coisas: um corpo do outro, um corpo do grupo e um corpo da arquitetura.	Mapa subjetivo dos movimentos no chão.

Tabela 2 –Resumo da tipologia dos viewpoints de espaço

Como tentamos demonstrar na descrição dos parâmetros acima, podemos concluir que tratam-se de tipologias que constituem uma estratégia que cria um “vocabulário” em comum a todos os integrantes do processo criativo. Podemos aborda-los como “focos de atenção” elencados como essenciais no trabalho do *performer*. Apesar de sua categorização ser baseada na seleção de parâmetros que Bogart sugere como essenciais nesse tipo de processo criativo, poderia vir a levantar questionamentos sobre certa arbitrariedade em relação à seleção dessas categorias. Em contrapartida, Bogart deixa-nos claro que os conceitos são abertos aos mais variados modos de exposição, sendo possível inclusive, que os *performers* criem seus próprios *viewpoints*.

Viewpoints pressupõe que as informações, assim como o próprio trabalho, não sejam compreendidas como uma metodologia fechada, ainda que haja um rigor e uma profundidade específica. [Apresenta-se] como uma técnica aberta, não há um modelo de perfeição a ser seguido [...] Sua fundamentação é estabelecidas de acordo com regras internas, coerentes e potencialmente interessantes. (MARQUES SILVA, Laís. 2013. p.23).

Em síntese, *viewpoints* está ancorado na tríade corpo, espaço e ações físicas. São explorados coletivamente, e não há necessidade de um texto prévio para o estabelecimento do que chamaremos de plano de consistência na construção colaborativa entre *performers*. Conforme podemos observar;

Os *viewpoints* relacionados ao Espaço buscam mapear as diferentes ignições do ambiente de trabalho, numa dinâmica em que o próprio corpo e gestualidade do ator estão diretamente relacionados a outros corpos, objetos e estruturas concretas do espaço. Ao invés de serem ignorados, como normalmente são dentro das propostas mais tradicionais, todos os elementos exteriores são compreendidos, nesse tipo de exploração, em sua potencialidade material [...] os *viewpoints* de Tempo procuram enfatizar o elemento cronológico das ações a partir do constante cruzamento entre as diferentes percepções, como a auditiva e a sensorial, e entre essas e a materialidade do espaço. Tanto a movimentação produzida pelo autor quanto os acontecimentos do grupo são, nessa perspectiva, elementos que podem sofrer alterações de acordo com as pausas, as acelerações e o dilatamento do tempo, num jogo em que o espaço evidentemente também adquire outras nuances. (MARQUES SILVA, Laís. 2013. p.23).

É evidente que *viewpoints* operam através de termos não distantes do vocabulário da maior parte das linguagens artísticas. Ouve-se falar frequentemente, por exemplo, em tempo, ritmo, e duração na linguagem musical, no teatro, dança, cinema, entre tantas outras manifestações que utilizam, cada um a sua maneira a tipologia dos *viewpoints* em seus processos de criação.

A aplicação dos *viewpoints* pode e deve se dar não somente no trabalho pessoal de cada ator, mas também no contato com o outro. É claro que isto não se refere àqueles *viewpoints* como Repetição, Reação Cinestésica e Relações Espaciais que por natureza já levam em consideração algum tipo de interação, mas justamente no que se refere aos outros mais voltados para uma exploração individualizada. Por exemplo, o *viewpoints* de Tempo pensado na relação com o outro, pode gerar um cuidado por parte do ator, no sentido de propor variações entre o seu tempo e o do outro ator em cena. Outro exemplo são as Formas que se constroem em relação de dois corpos, que se unificam numa Forma única. (VIANNA, M. 2014.p.85).

No decorrer de nossas investigações em relação ao levantamento das principais terminologias utilizadas para se definir *viewpoints*, vale mencionar que foram encontradas diferentes expressões. Entre os mais recorrentes, foram encontrados *viewpoints* como; método, sistematização aberta, filosofia da práxis ou filosofia pragmática¹². Apesar de suas diferenças, são termos que, de alguma forma, buscam refletir um aspecto que vincula intrinsecamente o sujeito à uma realização experimental a partir de seu próprio corpo e de toda gama de possibilidades a partir dele. O diálogo com as questões derivadas do espaço são notórias nesse fazer artístico, se somando a formas de composição que busca a todo momento diferentes níveis de cooperação.

1.3 Exercícios praticados no treinamento com *viewpoints*

Serão abordados em seguida quatro dos principais exercícios utilizados no treinamento em *viewpoints* descritos por Bogart e Landau em *The Viewpoints Book*, e posteriormente, tentaremos demonstrar que os exercícios corporais podem colaborar para o desenvolvimento de qualidades indispensáveis para o ambiente da livre improvisação musical, como a pré-disposição do *performer* para criação coletiva, e um profundo estado de atenção para as interações da improvisação livre. Vale antecipar que os exercícios exigem uma forte presença do corpo.

Ora limitando o corpo a ações mínimas, ora incitando a profusão e diversidade de formas, o treinamento¹³ permite ao *performer* a oportunidade de aprimorar a percepção das ações e trocas que ocorrem em tempo real, aguçando sua sensibilidade e sintonia com o outro e

¹² A definição de *viewpoints* como uma “filosofia pragmática”, é defendida por Sandra Meyer no artigo *Viewpoints: uma filosofia da práxis*. Para a autora; “filosofia aqui se caracteriza por sua dimensão operatória, processual ou performativa, ou seja, sua práxis, sua possibilidade de pensar o impensado, muito mais do que por sua lógica teórica de conhecimento *a priori*. MEYER, S. p. 6).

¹³ Os exercícios foram formalizados no “The Viewpoints Book– An Practice e Guide. BOGART, Anne e LANDAU, Tina.

com o ambiente. Não se trata somente de um performer responsivo às demandas externas, ou imerso em seu próprio universo interior, mas um sujeito capaz de compartilhar e ajustar permanentemente suas ações às ações do seu companheiro de “jogo”.

Vale lembrar que os exercícios são realizados em etapas e aprofundados aos poucos. Geralmente são utilizados com um aquecimento coletivo voltado ao exercício da escuta e interação. Sua realização ocorre conjuntamente com o propósito de proporcionar um estado de atenção diferenciada, assim como uma forma de incentivar o senso de comunhão colaborativa do grupo. Numa abordagem pedagógica na aplicação do treinamento, o participante incorpora os “focos de atenção” dos *viewpoints* conforme o condutor insere cada parâmetro, individualmente, no decorrer de um exercício ou de uma sessão de improvisação, porém, não podemos constatar uma ordem precisa de apresentação de cada parâmetro. Nesse caso será muito mais oportuno um condutor sensível à demanda do momento e do espaço, para então estabelecer algum tipo de ordem na forma de apresentação dos *viewpoints*. Deve-se atentar para que sua presença esteja menos voltada para a determinação de ordens, mas sim proporcionar um espaço de experimentação de investigação e criação. Nesse sentido, será oportuno que o condutor saiba intuir, observar o que está ocorrendo e propor estratégias para intensificar o processo.

Como precauções necessárias para as aplicações dos exercícios, o condutor deve assegurar-se que o espaço físico seja adequado à sua realização. Este, por sua vez, deve ser amplo e sem obstáculos na área de treinamento, caso contrário, o grupo poderá ficar limitado aos obstáculos do local, inclusive sujeito a acidentes entre os participantes. Bogart nos alerta também para o fato de que os princípios do treinamento são melhor entendidos no decorrer de sua perspectiva prática do que por uma descrição passo a passo de seu funcionamento. É importante ter em mente que o treinamento ofereça condições para que os participantes desfrutem da experiência dos exercícios, realizando-os da melhor forma possível em conexão com os demais participantes.

1.3.1) Saudações ao Sol

As saudações ao sol – ou *Surya Namaskar* - são derivadas do Yoga. Dentro de sua prática tradicional, estes procedimentos possuem um foco interno. No treinamento em *viewpoints*, esse exercício busca que cada participante “atue” para o grupo. Apesar de inúmeras

variações de sua realização, a saudação ao sol tradicional compõe-se das doze posturas¹⁴ que se conectam com as quatro fases da respiração: inspirar, reter ou suspender, expirar e manter vazio os pulmões. É importante para o desenvolvimento um senso de “permissão” do grupo como um todo e aprender a desfrutar das ações coletivas. Ninguém deve liderar a realização do exercício uma vez que os doze movimentos que completam um ciclo de ações devem ser realizados conjuntamente. O exercício inicia-se com os participantes posicionados em círculo, no intuito de facilitar a visão geral. No início, devem ser realizados lentamente, e as últimas sessões do ciclo de movimentos devem - na medida das possibilidades individuais - ser aceleradas gradualmente até o término de uma quantidade de vezes delimitada pelo condutor. A última saudação encerra-se com todos restabelecendo-se na posição final no mesmo instante. A disposição de uma energia física não cotidiana necessária para a realização do exercício é uma estratégia que busca desafiar o grupo a trabalhar conjuntamente em momentos de dificuldades.

Importante ter em mente que os exercícios proporcionam uma oportunidade para “estarem juntos”. O estado de atenção decorrente do treinamento encoraja o uso da visão periférica e a “escuta” de todo o corpo; qualidade essencial para o treinamento em *viewpoints*, assim como condições elementares para uma boa atuação em nosso ambiente de improvisação musical. Devemos lembrar que esse exercício não tem exatamente uma origem voltada ao *performer* como concebemos neste trabalho, porém, foram incorporados, especialmente por atores, como uma ferramenta prática voltada para o aquecimento do corpo e do estado de energia.

1.3.2) Corrida ao centro do círculo

Assim como na saudação ao sol descrita acima, a “corrida ao centro do círculo” busca expandir o senso de coletividade entre os participantes. São importantes para a sincronia

¹⁴ Descreveremos aqui as doze posturas da saudação ao sol, são elas; (1) o ciclo de movimentos inicia-se com três respirações profundas e conscientes com os braços esticados ao longo do corpo. Então, a mão uma contra outra na frente do corpo, deixando o polegar tocar o peito. (2) Inspirando, eleve os braços pela lateral do corpo, unindo as mãos no alto da cabeça. (3) Expirando, incline o tronco para frente, desça os braços pela lateral do corpo, até que as mãos toquem ou se aproximem do chão. (4) Inspirando, leve a perna esquerda para trás. (5) Em seguida, leve também a perna direita para trás, fazendo uma pausa. Nesse momento o corpo está na horizontal com as palmas das mãos e as pontas dos pés em contato com o chão. (6) Expirando, leve os joelhos, o peito (entre as mãos) e o queixo ao chão, até conseguir levar o tronco ao chão. (7) Inspirando, empurre o chão com as mãos e eleve o tronco. Depois gire os ombros para trás, colocando a intenção de projetar o peito para frente. (8) Expirando, leve os glúteos até os calcanhares, mantendo os braços estendidos e alongando a coluna. (9) Inspirando, utilize quatro apoios (palmas da mão) e joelhos (posição do cachorro). (10) Expirando, coloque as mãos de maneira firme no chão e eleve a cintura, distribuindo o peso nos pés e nas mãos. O corpo fará um triângulo com o chão. (11) Inspirando, leve o pé esquerdo entre as mãos. Depois faça o mesmo com o pé direito. (12) Expirando, levante-se normalmente e depois solte o tronco, deixando a cabeça em direção ao chão (13) Inspirando, eleve os braços pela lateral do corpo, até que as mãos se unam no alto da cabeça. (14) Expirando, traga as mãos em frente ao peito.

de ações onde não há uma hierarquia rigidamente estabelecida de quem sugere, ou quem segue determinada ação. Não se trata de um exercício voltado apenas a ações de resposta a determinado estímulo, mas sim voltados para que as escolhas sejam realizadas unicamente pelo grupo, numa espécie de vontade coletiva, que não é determinada por nenhum indivíduo. Para isso, o participante é estimulado através do exercício a substituir seu ego voltado para o “eu” interior, em prol da vontade coletiva de determinar o momento que determinada ação irá ocorrer.

Para realização da “corrida ao centro do círculo”, o condutor do exercício deve solicitar o estabelecimento de um círculo onde todos possam observar-se mutuamente. Então, e somente quando a vontade coletiva do grupo se manifestar, os participantes devem, então, correr ao centro do círculo de forma a não demonstrar quem iniciou a ação. Em seguida, depois que todos estiverem aglomerados no centro, devem então correr para trás a fim de reestabelecer o círculo. Na medida das possibilidades, caberá aos participantes que não evidenciem o indivíduo responsável pelo “*start*” da corrida. A dificuldade do exercício está novamente em sua busca por diluir a ideia de ação individual em favor da ideia de ação em grupo.

É possível que os participantes explorem também algumas variações do exercício, que pode ser realizado com movimentos laterais, correndo em círculos para direita ou esquerda, respeitando o objetivo de não estabelecer líderes entre os participantes.

Assim como as mudanças de direções, da direita para esquerda e vice-versa, o exercício também inclui momentos de pausas súbitas, que podem ocorrer a qualquer momento enquanto os participantes estão se movendo em círculos.

O condutor deve orientar os participantes a manterem a corrida em círculo na mesma velocidade, direção, e com espaçamento equidistantes. À medida que os participantes forem conseguindo se integrar nos exercícios, novos desafios podem ser adicionados para reforçar o estado de alerta. Ações como mudanças de plano vertical - saltar e agachamento – enquanto os participantes correm em círculo, ou mesmo enquanto estiverem nas pausas, podem ser incorporados ao repertório de ações no exercício.

Ainda de pé em um círculo, o grupo salta junto no lugar o mais alto possível. O salto não é iniciado por qualquer indivíduo, mas, sim, acontece por causa de um consentimento compartilhado. O objetivo é simultaneamente saltar o mais alto quanto possível, para pousar juntos no mesmo instante, e de pousar no chão com o mínimo de

barulho possível. [...] Este exercício deve ser repetido até que o grupo descubra como realizar a tarefa. (BOGART, Anne. P.26).

O condutor poderá estipular um número exato de ações que devem acontecer como meta a ser cumprida pelos participantes, por exemplo; doze mudanças de direção, dois saltos, três paradas súbitas, em qualquer ordem. Caberá também ao condutor propor novas tarefas que possam contribuir para o refinamento da escuta¹⁵.

Esse exercício estimula o desenvolvimento da escuta e resposta tanto individual quanto coletiva. Podemos observar que a dinâmica do exercício coloca algumas dificuldades como não deixar que a ansiedade pessoal venha a desvirtuar o propósito do exercício, o qual tem um fim voltado à prática de ações que partam da “vontade coletiva”. Vale lembrar que não é permitido que os participantes se comuniquem oralmente durante o exercício, podendo apenas, alguém que não estiver participando do processo, lembrar o número de tarefas a serem cumpridas (por exemplo; “restam ainda uma mudança de direção, dois saltos e duas paradas súbitas”) como meta a ser realizada, sempre coletivamente, entre os participantes.

1.3.3) Caminhada e ocupação dos espaços

O exercício de ocupação dos espaços é uma das práticas mais recorrentes no treinamento em *viewpoints*. Nesse estágio, introduz-se um importante conceito definido por Bogart como *soft focus*¹⁶, e gradualmente sugerem-se algumas restrições como; caminhar apenas formando ângulos de noventa graus, movimentos curvos, diagonais, mudanças de velocidade súbitas, progressivas, entre outras tarefas que o condutor pode sugerir aos participantes.

Num estágio mais avançado do exercício, o condutor estipula uma quantidade determinada de ações que os participantes devem realizar coletivamente em estado de escuta.

¹⁵ Vale esclarecer que a palavra “escuta” está sendo utilizada num sentido metafórico e se relaciona a um estado de profunda interação entre os *performers*.

¹⁶ A ideia de *soft focus* está relacionada a um estado particular de relaxamento dos olhos e da expressão do rosto do performer. O conceito é utilizado como uma estratégia para ampliar os modos habituais de “afetação” a partir de uma maior conscientização dos sentidos. *Soft focus* visa diluir a dominação da visão em prol de uma valorização não hierárquica em relação aos demais sentidos. O conceito aparece em oposição a *sharp focus*, que por sua vez estaria relacionado a formas de “olhar” que expresse algo objetivo, como por exemplo, piscar ou qualquer outra intencionalidade que possa ser transmitida pelas formas de olhar. Em termos práticos, espera-se que o *performer* mantenha um semblante neutro nas trocas de olhares a fim de possibilitar a emergência igualitária dos sentidos.

Esta é uma fase importante do treinamento onde os parâmetros dos *viewpoints* começam a ser introduzidos, ainda numa perspectiva pedagógica. Essas ações envolvem geralmente mudanças de plano e saltos – *viewpoints* Topografia – mudanças de andamento, a utilização de diferentes velocidades – *viewpoints* Tempo e Duração – e Gestos e Formas com o corpo. O exercício pode ser realizado inclusive acompanhado de alguma música para colaborar no estabelecimento de um ambiente propício e fértil para as interações, porém, o participante deve ser orientado a incorporar a música no “jogo” apenas como uma possibilidade, sem estabelecer necessariamente, uma relação de causalidade, como por exemplo, se mover ou dançar “ao ritmo da música”. O interesse maior é sempre estabelecer um momento dinâmico de interações, estado de escuta e resposta entre os participantes. É um ambiente evidentemente lúdico, porém não displicente. A intenção é ativar uma sensação de bem estar e presença no participante. Numa perspectiva pedagógica, é um momento onde os participantes, que não se conhecem, a priori, se observam profundamente, olho no olho, em estado de *soft focus* e estabelecem uma perspectiva de confiança mútua para um trabalho essencialmente colaborativo. Entretanto, vale esclarecer uma significativa diferença deste estado de presença que os corpos podem adquirir numa sessão de improvisação como esta, no sentido de serem notáveis as diferenças entre um corpo apenas relaxado e um corpo disperso. Em outras palavras, estamos afirmando que uma boa postura física, ou seja, corpo ereto, cabeça para frente, braços na altura do corpo, pés ligeiramente separados, entre outros, são posturas convenientes, a princípio, à toda concepção de envolvimento corporal presente no treinamento em *viewpoints*. Vale ressaltar, ainda, que estamos nos referindo pontualmente a um estágio inicial em que os corpos devem se encontrar enquanto não tenham sido afetados por outras “forças”.

1.3.4) Exercícios das raias

Para a realização do exercício das raias, o condutor delimita espacialmente as marcações de raias imaginárias - como de piscinas olímpicas - onde cada participante deve respeitar, num primeiro momento, os limites de seu espaço vertical e horizontal. As ações são simples e definidas em; caminhar para frente e para trás, em estado de resposta aos demais. A partir disso, incorporam-se no repertório do jogo outras possibilidades como; as mudanças de velocidades, gestos previamente combinados, mudanças de planos na vertical, entre outros, que podem ser sugeridos pelo condutor ou emergir espontaneamente de algum participante. São espécies de tarefas que devem ser executadas coletivamente conforme a solicitação do condutor, estabelecendo então, o desenvolvimento de um estado de atenção e escuta. Nesse momento o papel do condutor do treinamento é crucial para provocar estímulos de incentivo

para a interação do grupo. Costuma-se também haver um revezamento de participação e ouvintes, com o objetivo de que todos possam vivenciar ambas as experiências.

Podemos afirmar que a experiência do treinamento é enriquecedora por colaborar no aprimoramento dos sentidos, do estado de escuta e concentração, da disponibilidade para interação através dos objetivos que o treinamento propõe. Os benefícios provenientes dos exercícios estão ligados ao estabelecimento de um estado de atenção não só do corpo, mas também das energias que nos levam a um estado de presença importante para nosso contexto de improvisação livre, em diálogo com os *viewpoints*.

Vale ressaltar também que as pesquisas científicas sobre *viewpoints* no contexto das artes cênicas tem gerado uma série de discussões a respeito do tema, e tem se mantido presente como ferramenta para o treinamento do ator de diversas companhias de teatro.

Desde que o *viewpoints* chegou ao Brasil – estima-se que no final dos anos 1990, foi incorporado à práticas de direção e de processos de improvisação e composição de muitas companhias de teatro e de dança, desde as mais consolidadas, como o teatro da Vertigem, de São Paulo, e o Coletivo de Atores, do Rio de Janeiro, à experiência pedagógicas em instituições de ensino superior. (MEYER, Sandra. P. 5).

Entre outros exemplos, podemos citar também práticas com *viewpoints* no Centro de Artes da (UDESC (Universidade de Santa Catarina) no instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, além de diversas oficinas temporárias oferecidas principalmente pelas escolas de teatro e centros culturais, destinados a artistas interessados nas poéticas do corpo.

Concluindo, se por um lado encontramos uma vasta literatura de métodos com gramáticas musicais que visam preparar o músico improvisador através dos “clichês” estruturais (gramáticas) pertencentes aos gêneros, temos, por outro, propostas, como os *viewpoints*, onde o interesse está em trabalhar mais o aperfeiçoamento do *performer* independente das estruturas técnicas das linguagens. Nesse sentido, nosso interesse em *viewpoints* está principalmente em seu carácter experimental, por estar vinculado com a improvisação, ocorre através de um processo de criação aberto e essencialmente colaborativo.

Vale acrescentar que os processos de criação que estamos tratando partem, em sua maioria, de experiências intrinsecamente dependentes da biografia de cada improvisador, permitindo, assim, um amplo diálogo com a “bagagem” do *performer*. O processo de criação é um fenômeno humano que envolve uma serie de lembranças, imagens, habilidades, estímulos, requer experimentos, improvisações, adaptações, “gambiarras”, cuidados, acasos, que por sua vez devem ser reunidos pela habilidade de sintetizar um conjunto de informações que possam

ser incorporadas em determinados projetos estéticos. É notório que diversas áreas do pensamento se dedicam a pesquisar questões derivadas de processo de criação em seu viés artístico. Não caberia ao escopo desse trabalho fazer uma análise de como se dá determinado processos de criação, (além dos derivados desta própria pesquisa), por outro lado, tentaremos no decorrer dos capítulos delinear alguns “preconceitos” desejáveis para esse tipo de ambiente de criação.

CAPÍTULO 2

A improvisação livre

Este capítulo pretende apresentar um breve recorte sobre a livre improvisação e alguns diálogos desse ambiente com outras áreas do pensamento. Iremos inicialmente esboçar algumas fundamentações do ambiente de criação da livre improvisação, seguido de esclarecimentos sobre conceitos derivados desta prática. Nossa intenção é articular, no decorrer do texto, algumas reflexões sobre a livre improvisação num contexto de arte experimental, denominado como arte pós-moderna. Buscaremos esclarecer as origens da livre improvisação musical, apontando alguns artistas importantes no contexto internacional, bem como uma rápida abordagem sobre as atividades ligadas a artes experimental na cidade de São Paulo. Em seguida, tentaremos incorporar alguns conceitos de outras linguagens para fundamentar nossa visão da livre improvisação musical, e por fim, incluiremos a livre improvisação como uma prática artística que dialoga com a denominada arte experimental. Por hora, optamos por não incluir *viewpoints* uma vez que dedicamos o próximo capítulo para nossas aproximações entre *viewpoints* e a livre improvisação.

O que estamos denominando como livre improvisação, a princípio, se refere a uma prática artística, que ora em diálogo, ora em conflito, é vinculada ao conceito de linguagem musical. Como sinônimos, encontramos frequentemente os termos; “composição instantânea”, “*improvisation generative*”¹⁷, “*free improvisation*” e “improvisação não idiomática”. Este último é um conceito criado pelo guitarrista inglês Derik Bailey, que se refere a não “submissão” às gramáticas tradicionais abstratas (escalas, acordes, cadências, características idiomáticas dos instrumentos), entre outras formas de estruturação que os gêneros musicais fazem uso.

Ao contrário da improvisação idiomática em que o jogo é regido pelas regras estabelecidas no contexto de sistemas complexos socialmente estabelecidos (como o Blues, o Jazz, a música Flamenca, etc.), na improvisação livre, a prática musical é baseada na dinâmica molecular do som pré-musical. É uma prática musical em que os improvisadores interagem entre si e com a materialidade do som. Neste sentido, a improvisação livre pode ser pensada enquanto uma atividade revestida de uma fisicalidade pura (no que diz respeito à dimensão performática), sem a mediação de qualquer gramaticalidade abstrata pré-estabelecida ou como uma espécie de música concreta, pois baseia-se em uma prática experimental empírica onde os músicos entram em contato com o som. (COSTA, R. 2003. p.1).

¹⁷ Conceito criado pelo compositor francês Alain Savouret. Entre 1992 e 2007, foi responsável pela criação de um curso experimental e interdisciplinar de improvisação livre no Conservatório de Paris.

Segundo o dicionário *Harvard of Music* improvisação musical é definida como: “a arte de executar a música (*performing music*), como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, ou seja, sem a ajuda de manuscrito ou memória. Um fenômeno da natureza evanescente de que desafia a documentação e descrição detalhada.”¹⁸ Como sugere a definição, a improvisação musical é a uma espécie de “transdução” direta da atividade mental, em som, ignorando a etapa anterior de registro (notação, partituras, roteiros, etc). É notório que a improvisação musical traz consigo um caráter efêmero. Como consequência da “volatilidade” observada no ato de improvisar, faz-se necessário que o improvisador tenha um preparo específico para isso, que apesar suas especificidades, como por exemplo, a habilidade em lidar com materiais sonoros não tradicionais (no caso da improvisação livre), que é também um ambiente amplamente acolhedor de diferentes biografias, que por vezes, podem nem se relacionar culturalmente.

Para a Livre Improvisação não existe um ideal requerido de técnica e entendimento necessários previamente para realizar uma improvisação [...]. 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 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. (FALLEIROS, M. p.16).

Pode-se dizer que há projetos composicionais que se utiliza da improvisação em seus processos de criação, e que exige do performer um preparo tão minucioso quanto o trabalho de interpretação de uma composição por tempo diferido. Entretanto, é necessário observar com mais detalhes para as semelhanças e diferenças entre a composição e a improvisação, uma vez que apesar de muitas vezes estarem em diálogo entre sí, possuem também diferenças fundamentais. Assim, é necessário esclarecer que tanto a composição, quanto a improvisação são formas de pensamento musical que possuem sua autonomia, ou seja, a improvisação é uma atividade que não precisa necessariamente estar em função da composição, apesar de sua constante ocorrência.

Para melhor situar o contexto artístico que colaborou para o surgimento da livre improvisação como uma forma de prática que flerta entre o sonoro e o musical, vale citar duas

¹⁸ “*the art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript or memory. A phenomenon the evanescent nature of which defies documentation and detailed description.*” As this definition suggests, musical improvisation is the direct translation of mental activity into sound, bypassing the intermediate step of notation. (nota de referencia do dicionário de música da Harvard).

influências importantes. A primeira provém das tentativas de rompimentos oriundas do *free jazz*, por volta de 1960, na atuação de músicos como John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Eric Dolphy, entre outros ícones mais recentes como Peter Brotzman, Antony Braxton e Pauline Oliveiros. Outra vertente seriam as influências herdadas das práticas experimentais de compositores como Stockhausen, Jonh Cage, Helmut Lachemann, Vinko Globokar, Terry Riley, La Monte Young, David Tudor, Earle Brown e Molton Feldman.

No âmbito internacional da prática da livre improvisação, uma rápida busca na internet por - *free improvisation* – observamos a existência de *sites* contendo inúmeros exemplos de grupos e artistas que colaboram para a divulgação desta prática. Como exemplo, podemos citar o site da *European Free Improvisation Pages*¹⁹ que desde 1995 funciona como uma enciclopédia *on line* voltada a livre improvisação, com biografias, discografias, fotos, arquivos de áudio e vídeo. O *site* disponibiliza uma ampla lista de nomes e grupos que se dedicam ao que eles denominam como *European free improvisation*. Outra referencia ao termo estão associadas aos trabalhos pessoais de artistas com o teórico e saxofonista Tom Hall²⁰ e Pauline Oliveiros²¹, entre outros sites como o *soundcloud*, que armazenam gravações provenientes de diversas origens. A livre improvisação também tem sido disseminada através de grupos e instituições de diversos países como Inglaterra, França, Alemanha, Holanda e Estados Unidos.

Num contexto brasileiro, em especial, na cidade de São Paulo, a livre improvisação e as práticas experimentais, como um todo, podemos observar o surgimento de ações efetivas que procuram abrir espaço para a difusão da música experimental. Vale citar algumas organizações locais que colaboram para a manutenção desta prática, como; o Circuito de Improvisação Livre da Cidade de São Paulo (que organiza “concertos” de livre improvisação em bares noturnos da cidade), NUSOM (Núcleo de Pesquisa em Sonologia, ECA/USP, coordenado pelo prof. Dr. Fernando Iazzetta), *Ibrasotope* (coordenado por Mário Del Nunzio, é um centro cultural que promove “concertos” de música experimental e cursos ligados ao experimentalismo sonoro), Centro Cultural Vergueiro (possuem uma política aberta às práticas experimentais e oferecem o espaço para atividades artísticas ligadas à livre improvisação), a Escola de Música de São Paulo (EMESP), e o SESC Centro Experimental de Música Vila Mariana, que oferecem cursos de livre improvisação, Orquestra Errante (grupo de livre improvisação ligado ao Departamento de Música da USP, e coordenado pelo prof. Dr. Rogério Costa), Grupo de Livre Improvisação da UNICAMP (coordenado pelo prof. Dr. Manuel Falleiros), Galeria Vermelho (importante

¹⁹ www.efi.group.she.ac.uk/

²⁰ freeimprovisation.com

²¹ paulineoliveiros.us

instituição voltada à arte experimental). É evidente que muitos outros nomes importantes tenham ficado de fora dessa rápida tentativa de pontuar os principais núcleos locais ligados a livre improvisação e às práticas experimentais, de forma geral. Nossa intenção foi apenas registrar os núcleos mais significativos da cena experimental paulistana como forma de reconhecer a importância de suas iniciativas para a divulgação das práticas artísticas atuais.

A livre improvisação tem se conectado de forma bastante interessante com outras áreas do pensamento, dentre as quais podemos citar suas conexões com a pedagogia. Assim, no âmbito da educação musical, é possível apontar autores (como; Carl Orff, Hans-Joachim Koellreutter, François Delalande), que valorizam a criação pela improvisação, no sentido expandido do termo. Estes são exemplos de casos onde incluem formas de improvisação musical, numa perspectiva libertária, e com fins pedagógicos, procurando assim alcançar habilidades ainda não desenvolvidas através de ações guiadas pela escuta. Ainda numa perspectiva pedagógica, a ideia de livre expressão, está mais ligada ao ambiente democrático e promotor de autonomia, do que em relação ao seu carácter “esponteneísta”. A nosso ver, a livre improvisação, como atividade pedagógica, possui um potencial significativo para desenvolver qualidades importantes como a concentração, habilidade de trabalhar em grupo, do exercício da ética, ou de simplesmente praticar musical. O exercício da música é amplamente reconhecido por sua importância como ferramenta educacional. Não estamos falando de pedagogias para formar músicos, e sim, utilizar certas potencialidades de afetação da música para fins educativos. É nesse sentido que a livre improvisação se insere. Ela pode colaborar para viabilizar novas formas aprendizado pela experimentação e pela interação. Vale lembrar que a pedagogia associada a formas “abertas” de aprendizado, estão ligadas, inclusive, à concepção original dos *viewpoints*. Este senso de liberdade e comunhão presentes em projetos estéticos como estes, que, de alguma forma, incorporam a improvisação de forma espontânea e libertária, parece permitir, ou ao menos facilitar que esses recursos sejam efetivos para um aprendizado pautado na ideia de descobertas pela experimentação. Ainda numa perspectiva pedagógica, a livre improvisação pode ser muito eficiente no contexto da educação infantil²².

Para aprofundarmos nosso entendimento sobre a livre improvisação, vale uma breve referencia a partir dos conceitos de *musique concrète Instrumentale* de Helmut Lachenmann. A ideia de *musique concrète Instrumentale*, é claramente inspirada no conceito da música concreta de Pierre Schaeffer. Para Helmut Lachenmann, trata-se de uma ampla

²² Exemplos de aplicações pedagógicas da livre improvisação em crianças pode ser encontrado no documentário de Derik Bailey intitulado “*On the Edge*”, baseado em seu livro “*Improvisation*”.

“desfamiliarização” da técnica instrumental. Assim, o som musical pode ser curvado, pressionado, batido, arranhado, interrompido, entre muitas outras ações que buscam reverter à relação causal normalmente presente na música instrumental acústica. É notório que normalmente o esforço físico do músico é despercebido ou escondido atrás de um determinado resultado musical esperado, e ao qual ele propositalmente se subordina. Em contrapartida, Lachenmann propõe a permissão para que o som soe de modo a criar uma consciência do esforço subjacente envolvido, tanto da parte do executante quanto do instrumento. Dentro desta proposta de Lachenmann, torna-se imprescindível uma relação física do performer com o instrumento. Parece ser possível aqui visualizar outro possível desdobramento do conceito de Lachenmann com a utilização da denominada técnicas expandidas²³. Essa abordagem diferenciada em relação as formas de produção sonora proposto pelo compositor é a nosso ver uma forma eficiente de apontar algumas características do material sonoro encontrado na livre improvisação, uma vez que estabelece uma objetividade evidente em relação ao instrumento musical, que por sua vez estão, em sua maioria, fortemente vinculados à contextos culturalmente delimitados.

Vejamos, por exemplo, outras estratégias similares que privilegiam o agenciamento de relações entre o *performer* com seus materiais composicionais em detrimento das gramáticas musicais da música tradicional. Para isso, vale uma analogia aos modos de ações de Vinko Globokar. Trata-se de seis categorias elencadas por Globokar no célebre artigo intitulado *Réagir*, onde discorre sobre estratégias que visam potencializar processos criativos colaborativos pautados na improvisação. Sua tipologia incorpora termos que sugerem ações concretas, são elas: repetir, imitar, contrapor, integrar-se, fazer algo diferente.

A estratégia elaborada por Vinko Globokar, [...] é a de interferir nos modelos de interação para que com a desautomatização dos procedimentos fosse possível se esquivar dos clichês 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

²³ Tradicionalmente as técnicas estendidas dos instrumentos são realizadas como efeitos expressivos, ou também relacionadas aos ideais de virtuosidade técnica e velocidades desconcertantes que desafiam as capacidade motora do músico. Aparece com muita cautela mesmo na música tradicional de concerto, e geralmente está a *mercê* de ser um recurso para fins extramusicais; desde efeitos onomatopeicos, acentuações e texturas, efeitos, *bends*, *frullatos*, multifônicos, regiões extremas, entre outros recursos. Podem ser gerados também por ações de saturação mecânica no instrumento, ou na criação de obstáculos propositais no manuseio do instrumento que venham a causar interferências no som. Em nosso contexto, o conceito de técnica estendida deve ser para nós um recurso expressivo com fins composicionais. Está relacionada a uma mudança fundamental da idéia de nota em direção à ideia de som. Em nossa pesquisa, a técnica estendida está relacionada ao modo de ação nos instrumentos, como ações que não devem se estabilizar, a priori. O instrumentista, não tem e não deseja ter, total controle sobre ela, ou ao menos, o grau de controle dessas ações resultará em sons suscetíveis as forças do imprevisto.

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 ideias apenas, mas também seja consciente desta categorização de modos de ação. (FALLEIROS, M. 2012.p.158).

Na perspectiva da estética dos sons, é possível que a livre improvisação, num primeiro momento, desperte certos questionamentos por parte do ouvinte, sobre a “natureza” dessa prática musical. Assim, é necessário cultivar um ambiente propício para que a disposição em “encarar” o novo, encontre, na *performance*, uma via de afetação estética. Nesse ambiente sonoro, o ouvinte não deve esperar por formas sonoras ligadas a ideia de narração, discurso das práticas tradicionais. O interesse, em contrapartida, está nas questões emergentes do presente, das biografias de cada improvisador, dos encontros casuais, do erro, do som como material composicional, da interação, entre outros aspectos. Assim, para lidar com esta sensação de estranhamento que estamos tratando, vale um empréstimo conceitual criado pelo diretor teatral Meierhold, que a nosso ver, pode colaborar para esclarecer melhor, e talvez minimizar o estado de estranhamento na perspectiva da experiência do espectador²⁴. Para isso, recorreremos ao conceito de “grotesco”. Este termo está relacionado a uma exageração e transformação intencional (alteração) de princípios naturais. Além de associar objetos divergentes, múltiplos, heterogêneos, que a própria natureza ou a nossa experiência cotidiana habitualmente não conciliam, coloca em destaque as características de uma acentuada deformação. Tal descrição parece refletir, em parte, o aspecto plástico que o material “sonoro/musical” adquire na livre improvisação. Nesse sentido, exceto o sentido pejorativo que esse adjetivo carrega, podemos então associar a ideia de grotesco ao material sonoro da livre improvisação. Segundo Bonfitto; “O que é essencial no grotesco é o modo constante com o qual ele desloca o espectador de um plano perceptivo que acabou de intuir, para um outro que ele não esperava”. (BONFITTO, Matteo.p.42).

Esse deslocamento constante parece ser uma característica que nos ajuda a conectar a ideia de grotesco ao material sonoro da livre improvisação. A livre improvisação também pode incorporar eventos sonoros extremamente, fixos, inertes, previsíveis, no entanto, serão

²⁴ No que se refere a relação entre o indivíduo que assiste projetos estéticos experimentais como o que estamos tratando, parece fazer cada vez menos sentido denomina-lo como ouvinte ou público, pois estes termos carregam uma série de heranças cultivadas pelas práticas artísticas tradicionais claramente hierarquizadas, que por sua vez convida o sujeito a exercer uma ação contemplativa para o desenrolar da obra de arte, buscando assim, restringir maiores participações. Por outro lado, o termo espectador, parece descrever mais precisamente essa nova situação do sujeito que assiste uma performance de forma muito mais próxima daqueles que a executam, tanto em termos sensoriais, ou seja, a visão e a audição em novos estados de aproximação, quanto ao poder de participar, e até mesmo intervir no direcionamento da performance.

constantes os momentos de múltiplos vetores atuando no modo de escuta e atribuindo significados extremamente individuais.

Seria ainda oportuno conciliar essas analogias entre o material sonoro da livre improvisação com a ideia de grotesco através da sensação de estranhamento, conceito este comum às artes cênicas. A sensação de estranhamento parece sugerir uma oposição a uma expectativa idealizada por parte do espectador. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o “descontrói”, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico. O estranho, categoria estética da recepção, nem sempre se distingue facilmente de outras impressões como o catártico, a narração, o drama, ou o belo. Uma vez apontado à ideia de estranhamento como uma categoria da recepção, faz-se necessário ressaltar que é uma sensação que estará intrinsecamente vinculado a toda biografia do espectador.

Seria excessivamente audacioso pretender uma abordagem profunda sobre o que denomina-se pós-moderno²⁵, tentaremos apenas, elencar alguns conceitos que colaboram com

²⁵ Apesar de suas controvérsias, o termo é utilizado para definir o mesmo recorte temporal a partir de diferentes perspectivas. Podem ser facilmente encontrado na sociologia para referir-se à nova condição social da segunda metade no século XX. O prefixo “pós” estabelece uma relação de sequência ou causalidade, em relação aos modernistas. Porém, há de se notar uma diferença fundamental, que parece tornar o pós-moderno, não um movimento, de fato, mas sim uma condição de vida ou de arte. Se o modernismo se constituiu como um movimento, é porque uma série de articulações interpessoais foram deliberadamente tomadas para isso acontecer, enquanto, a pós-modernidade, surge a partir de níveis mais complexos de interações. O termo reflete uma condição social dinâmica que articula permanentemente um incessante fluxo de informações. Está vinculado também ao que se chama de crise da representação. É notório em práticas que se intitulam pós-modernas, observa-se frequentemente uma não linearidade em suas *performances*, é um fenômeno diretamente ligado à destruição dos referenciais que vinham norteando o pensamento até bem recentemente. Podemos também apontar desdobramentos deste conceito nas ciências filosóficas, como um ponto de chegada para o pensamento marxista, ou na história, com subdivisões que buscam apontar as origens do pós-moderno. O termo está ligado, num primeiro momento, a um viés político, relacionando-o a contextos históricos como; o fim da guerra fria, o colapso da união soviética, e a queda do muro de Berlim. Posteriormente, o termo conecta-se muito fortemente a “condição digital” da sociedade contemporânea. A velocidade e o acesso às informações através da internet são características que pontuam este estágio avançado de pós-modernidade. As artes não poderiam deixar de intervir fortemente nas dinâmicas da sociedade pós-moderna, inclusive, a aproximação entre arte e vida, como apontado antes, é uma das principais mudanças de paradigmas que os artistas buscaram aproximar em suas práticas. Como forma de problematizar o termo “pós-moderno”, a partir de sua efemeridade, vale citar o sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Professor emérito de sociologia da Universidade de Leeds, Bauman propõe o conceito de “modernidade líquida” para definir o presente, uma vez que o “já desvirtuado” termo “pós-modernidade”, segundo ele, virou mais um qualificativo ideológico. Bauman faz uma analogia através do “estado líquido” da matéria, para refletir o contemporâneo, que segundo seu estudo, é um momento de liquidez, de fluidez, de volatilidade, de incerteza e insegurança. É nesta época que toda a rigidez e todos os referenciais morais da época anterior, denominada (em oposição a primeira) como “modernidade sólida”, são substituídos para dar lugar a uma nova lógica. Segundo Bauman; “O líquido é mais do que frágil. A relação líquida não é uma escolha entre ambas as partes que, coincidentemente, é uma escolha pela dificuldade em firmar laços profundos. É uma relação que emerge em um conjunto de instituições, regras, lutas e sistemas simbólico, político e econômico definidos em uma estrutura social particular”. (<https://colunastortas.wordpress.com/2013/07/22/modernidade-liquida-o-que-e/>). Como observado, inspirado nos “diferentes estados da matéria” (líquido e sólido), Bauman procura definir a contemporaneidade através do conceito de “estado líquido”. Uma das características dos materiais em “estado líquido” é sua “adequação, ou ocupação”, de toda “forma” que lhe é dada. Nota-se neles, um caráter volátil e flexível, que necessitam de suportes (fôrmas/recipientes), que nesse caso, parecer ser igualmente precários e

nossa intenção de contextualizar a livre improvisação num movimento mais abrangente das práticas experimentais.

Até o momento, temos trabalhado amplamente com o recurso da analogia (figura de linguagem) como recurso metodológico para fundamentar nossas afirmações. As comparações por analogia, por característica, tendem a unir coisas de naturezas distintas, ou algumas vezes, opostas. Parece uma qualidade desejável para abordarmos questões voltadas aos processos criativos de práticas experimentais.

Como forma de problematizar estas terminologias utilizadas para identificar as práticas artísticas da contemporaneidade, vale ainda mencionar, o conceito de “teatro performativo” de Josette Ferál²⁶, proposto pela autora como forma de “atualizar ou corrigir” o termo teatro pós-dramático”, utilizado por Hans-Thies Lehmann. Ambos os conceitos, são bastante recorrentes nas pesquisas em artes cênicas e dialogam com as características da livre improvisação.

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro “performativo”, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (FÉRAL, Josette. p.37).

Como podemos observar, Féral refere-se à ideia de performatividade voltada unicamente às artes teatrais. Sua justificativa para o emprego do termo (em contraste a Hans-Thies Lehmann), gira em torno da *performance*, e não em torno do “drama ou do pós-moderno”. Em alguma medida, tal ênfase poderia ser estendida à linguagem musical, uma vez que ambos possuem a performatividade intrinsecamente conectadas em suas práticas. Nossa intenção não é propor uma nova terminologia para as linguagens musicais, algo como música performativa, uma vez que pouco nos ajudaria a esclarecer nossa pesquisa, mas sim, refletir a cena artística da contemporaneidade, buscando a medida do possível, estabelecer diálogos entre algumas terminologias importantes das linguagens artísticas com a livre improvisação.

Vale uma última reflexão através do livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco. O livro reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas

voláteis. Em busca desse “devir” em “ocupar um espaço” a matéria em “estado líquido”, abre um precedente para uma segunda analogia entre esta “liquidez”, e o “material sonoro” da livre improvisação. O “som” (como material composicional da livre improvisação) estaria então, em sua “forma líquida”. Essa analogia entre sons com a volatilidade e fluidez dos líquidos parecem ser interessante para conceituarmos o ambiente criativo da livre improvisação. Sabemos que estamos tratando de analogias com diferentes formas de “concretudes”. Um som, qualquer, é uma onda mecânica, não tem massa. Diferentemente, uma “porção” de líquido, cujo é um composto material e que possui uma massa quantificável. O que interessa nessa situação, é a observação de semelhanças em seu comportamento e suas possíveis conexões com o processo de criação das práticas experimentais.

²⁶ Josette Feral é professora na Universidade do Québec.

contemporâneas, tanto na literatura, como em artes plásticas e música. Eco aborda o momento em que a arte européia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do “objeto artístico”. É possível afirmar que o livro de Eco obteve uma grande aceitação no universo acadêmico e serve a artistas como uma espécie de manifesto que advoga em favor de abordagens experimentais nas artes. Outros, ainda, destacaram o conceito de obra aberta sob um viés filosófico-estético e o aplicaram em outras disciplinas. A obra gera uma premissa para a defesa do pragmatismo e do relativismo absoluto em relação aos limites da interpretação. Posteriormente, Eco vem a esclarecer equívocos na interpretação de seus conceitos dedicando-se ao tema da cooperação interpretativa. Para Eco, a obra aberta é um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea. Suas motivações para a poética da obra aberta são encontradas nas teorias da relatividade, na física quântica, na fenomenologia, e no desconstrucionismo. Além desse primeiro sentido do conceito de obra aberta, há, porém, aquelas que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo.

Optamos por incluir as reflexões de Eco em nossa pesquisa a partir das conexões que a livre improvisação pode estabelecer com a ideia de “obra aberta”. É possível afirmar que a livre improvisação é permeável e receptível o bastante para ser “aberta”, (conforme o conceito de Eco), tanto em sua “forma, quanto em seu conteúdo”. Existem, de fato, muitos níveis intermediários de “abertura” num projeto composicional. É possível inclusive, a partir de uma investigação minuciosa, discernir esses diferentes níveis de participação na construção da obra. À medida que a obra se deixa permear, a situação de toda a “cadeia de produção e recepção” - autor, intérprete e receptor - passa a entrar em conflitos com hábitos interpretativos dos usuários de um código, ou seja, com aquilo que definimos como territórios (conforme Deleuze) ou idiomas (conforme Bailey).

CAPÍTULO 3.

***Viewpoints* como ferramenta para a *performance* na improvisação livre.**

Até o presente momento tratamos de definir o que são *viewpoints*, sua tipologia (focos de atenção), seu viés voltado à composição de cenas, e por fim, seu carácter pedagógico para o treinamento de atores através de exercícios que propiciam a interação entre os participantes. Vimos que essa “sistematização aberta” surgiu inicialmente com Mary Overlie, como uma estratégia de composição para a dança e foi, posteriormente, incorporado ao teatro nos anos de 1980 por Anne Bogart e Tina Landau como uma proposta alternativa ao treinamento de atores, em especial, num contexto de práticas artísticas derivadas da cena cultural de Nova York, que se definem como pós-modernos²⁷. Em seguida, tratamos de abordar a livre improvisação a partir de uma descrição histórica de sua origem, seguido de reflexões em torno de seu ambiente artístico. Para isso, tentamos destacar algumas reflexões referentes à “o que se espera” de um *performer* nesse ambiente artístico. Nesse sentido, vimos que o músico instrumentista necessita de uma preparação específica para o trabalho com a livre improvisação. Tentamos esclarecer que o artista que estamos descrevendo como o sujeito *performer*, que encontra-se frente a um ambiente de criação onde é desejável uma grande abertura e disposição para a interação em tempo real, um exercício do estado de escuta (abordadas analogamente como escuta reduzida e escuta extraordinária), a utilização da criação coletiva em tempo real, a incorporação de materiais sonoros não convencionais, materiais múltiplos, dinâmicos, não semânticos e sem linearidade.

Entraremos agora no problema central de nossa pesquisa que gira em torno da seguinte questão: como utilizar *viewpoints* no contexto da livre improvisação? A primeira tentativa de responder a essa questão será através de uma incorporação efetiva da concepção dos *viewpoints* para a livre improvisação. Para isso, devemos passar a considerar que os “focos de atenção” sejam entendidos como uma espécie de caminho natural de recontextualizações que a técnica outrora percorreu, e agora, como uma tentativa nossa de estendê-la para o ambiente da livre improvisação musical a fim de propor novas formas de agenciamentos do material composicional.

Para esta pesquisa, os *viewpoints* devem ser compreendidos como um recurso para o improvisador experimentar estas “forças” convenientes para o ambiente da livre improvisação

²⁷Este termo, apesar de controverso quanto ao seu significado e pertinência, foi adotado para essa pesquisa, por representar, a nosso ver, mais precisamente as mudanças de paradigma que contextualizam parte dos conceitos aqui abordados.

musical, e que envolva, necessariamente, potências menos exploradas, tais como a presença de um corpo dinâmico que se movimenta, explora e interage com os demais corpos e com as dimensões do espaço. Para esclarecer melhor, vale uma observação sobre certa imobilidade corporal, constantemente presente na música de concerto ocidental. Esta ausência do corpo e do espaço na música de concerto é uma atitude deliberada que busca filtrar a participação do outros sentidos, em favor de uma hegemonização da percepção auditiva. Nesse sentido, o diálogo entre o músico, o espaço e entre as formas de ação e movimento, no sentido mais amplo do termo, ou seja, como material composicional, foi em grande medida desconsiderada como uma possibilidade de criação. O material composicional realmente relevante na música de concerto²⁸ centralizou-se então na experiência com os sons articulados no tempo, geralmente aqueles com alturas estáveis e desprovidas de toda interferência de ruídos que se possa eliminar.

A partir do século XX, é possível observar a incorporação do espaço como elemento composicional emergente na linguagem musical trazendo consigo outras perspectivas para a construção sonora. Com o *status* de material composicional, as propriedades do espaço, unem-se aos sons em projetos artísticos híbridos, e serão, em parte, responsáveis pelo surgimento de uma série de práticas artísticas que passam a ser explorados nesse período. Exemplos de casos podem ser encontrados na ideia de instalação, na arte sonora (*sound art*), no *happening* e com a ideia de arte *site specific*. Assim, cada qual a seu modo, agregaram novas abordagens em relação à incorporação do espaço, do movimento e do corpo em suas formas de agenciamento dos materiais. Até então, as aproximações entre música e espaço haviam se limitado a momentos específicos na história da música, com ocorrências pontuais como na obra de alguns compositores renascentistas como Girolamo Frescobaldi e Giovanni Gabrieli (1557 – 1612) que consistia na divisão e distribuição dos músicos no espaço, geralmente em igrejas ou ambientes que pudessem favorecer a propagação dos sons, criando-se assim uma sensação de

²⁸ A expressão “música de concerto” se refere aqui à produção musical ocidental tradicionalmente conhecida como música clássica ou erudita, incorporando as práticas de música instrumental, vocal, entre outras prática musicais pautadas na separação da cadeia de produção da obra, ou seja, aquelas que podemos identificar precisamente o compositor, o interprete, e o público. Música erudita é um nome correlato dado à variedade de músicas enraizadas nas tradições da música secular e litúrgica ocidental, que abrange um amplo período datado aproximadamente do século IX até a contemporaneidade. A música de concerto é fruto da erudição e não das práticas folclóricas e populares. O termo é aplicado a toda uma variedade de músicas de diferentes culturas, e que é usado para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares. A música de concerto se distingue de outras formas de música, principalmente, por seu sistema de notação em partituras, em uso desde o século XVI. O sistema ocidental de partituras é utilizado pelos compositores para prescrever, a quem executa a obra, orientações sobre a altura, a velocidade, a métrica, o ritmo de se interpretar uma peça musical. É notório que a improvisação foi um recurso bastante presente, a exemplo do período barroco, porém, o desenvolvimento da notação parece deixar menos espaço para as práticas de improvisação e ornamentação, que são encontradas frequentemente em músicas não europeias, como por exemplo, nas práticas musicais de culturas orientais.

espacialidade causada pelo jogo de “perguntas e respostas” (heterofônico) entre os músicos. Nesse sentido, podemos observar um pensamento embrionário da ideia contemporânea de *site specific*²⁹ em relação ao agenciamento das qualidades da arquitetura, espaço e som. Evidente que é possível identificar uma série de exemplos de práticas musicais que incorporam, de alguma forma, as dimensões do espaço e do movimento, como na tradição das bandas militares, das *marching bands*, orquestras de frevo, bandas de carnaval de rua, entre outros. Entretanto, o deslocamento espacial destas práticas não estabelecem, a priori, relações entre a estrutura sonora da obra com o espaço. Não há também a preocupação em estabelecer interações entre corpos e ainda, os deslocamentos estão em função de razões extramusicais.

Tentaremos agora esclarecer os conceitos que utilizamos para fundamentar nossa proposta de incorporar o espaço e o corpo do *performer* (*através dos viewpoints*), no ambiente da livre improvisação. A ideia é articular a livre improvisação e *viewpoints* para a criação de um terreno fértil e permeável para a exploração tanto do “espaço” através dos sons, quanto dos sons através do espaço. É nesse sentido que estamos propondo *viewpoints*, como uma possibilidade de agenciamento, que forneça subsídio prático e conceitual para o *performer* lidar com o espaço na livre improvisação, assim como os demais desdobramentos que emergem do acréscimo desse parâmetro como uma importante dimensão que o *performer* pode considerar como recurso na livre improvisação musical. Nesse sentido, reconhecer no espaço uma fonte de experimentação sonora em potencial é reconhecer também as peculiaridades e trazê-las para primeiro plano como um material composicional. O espaço pode ser percebido pelo *performer* através do dinamismo de sua condição, assim o *performer*, não mais alheio à sua presença, poderá perceber suas dimensões nas dinâmicas de ocupação, na polarizações, adensamentos, desistências, grupos, solos, entre tantos outros termos que direcionam a totalidade dos sentidos à percepção das múltiplas linguagens que estão em jogo e, nesse sentido, vão contra a experiência da escuta acusmática em favor de inúmeras outras formas de escuta.

²⁹ O termo “*site-specific art*” foi criado para descrever o trabalho de artistas que levam o local em consideração ao criar seus projetos artísticos. O termo foi criado pelo artista norte americano Robert Irwin, entretanto, foi usado pela primeira vez em meados da década de 1970 por escultores como Patricia Johanson, Dennis Oppenheim e Athena Tacha através de suas intervenções em grandes áreas urbanas. Esse tipo de prática surgiu após um questionamento típico dos modernistas que procuravam discutir a função e o lugar da obra de arte para além dos museus e galerias, criticando, assim, as instituições que estabelecem regras e direcionam o olhar do espectador. A obra de arte é pensada especificamente para ser apresentada em determinado local, e só pode existir em tais circunstâncias. O *site* é uma localização concreta, que compreende uma combinação única de elementos físicos como a profundidade, comprimento, peso, altura, forma, paredes, temperatura, entre outros. Atualmente, a arte *site specific* é uma prática que estabelece relações com linguagens híbridas, que podem integrar, ao mesmo tempo, diferentes mídias como a música e as artes plásticas. Vale citar a obra do casal canadense Jannet Cardiff e George Bures Miller, como importantes expoentes desse tipo de criação artística. (<http://www.cardiffmiller.com/>)

Vale esclarecer que de nenhuma maneira estamos tentando afirmar que o espaço e o corpo são marginalizados nas práticas musicais, uma vez que são dimensões notadas em inúmeros casos onde a música e espaço estão em diálogo com a dança, ou teatro, coexistindo ao mesmo momento, e com suas partes indissociáveis em sua totalidade. O que é possível defender, é que o espaço e o corpo foram deliberadamente assumidos, em especial, em projetos artísticos atuais, e que muitas vezes, a incorporação destas dimensões substituem, em parte, outras dimensões como a narratividade e o drama, estruturas estas que são altamente recorrentes através de diversas linguagens artísticas.

Procuramos esclarecer que, assim como no trabalho de treinamento do ator através dos *viewpoints*, o *performer* da livre improvisação musical também faz uso de muitos aspectos que essas práticas compartilham. Uma vez que já reconhecemos semelhanças em seus *modus operandi*, podemos então, aproveitar dessa qualidade facilitadora, como uma pista para concluirmos que, através da prática em *viewpoints*, o *performer* da livre improvisação poderá agregar novos recursos para o exercício da livre improvisação. Estamos nesse momento fazendo uso explícito de suas semelhanças e analogias como um recurso agregador. Vale lembrar, por exemplo, que o recurso da improvisação está presente como um objeto central, tanto na livre improvisação, quanto no treinamento do ator/performer pela prática dos *viewpoints* - exige do performer a necessidade de um engajamento pessoal diferenciado, uma vez que;

Para a prática da improvisação é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica. (COSTA, R. 2003. P.27).

É justamente nesse “estado de prontidão sensorial” que tentaremos localizar os possíveis benefícios que os *viewpoints* acrescentam para a improvisação livre. Para isso, devemos precaver que esse tipo de ambiente de criação requer que o *performer* ative “sua sensibilidade” a fim de identificar os *viewpoints* possíveis de se explorar. Assim, as decisões sobre quais *viewpoints* utilizar no decorrer de uma improvisação dependerá, em parte, das especificidades de cada momento e da criatividade de cada performer em compor com os parâmetros propostos pela sistematização dos *viewpoints*.

Tentaremos agora apontar soluções para nossa pesquisa, entre elas, propor caminhos em relação à: 1) como unir as duas práticas, 2) expor nossas fundamentações para essa investigação, 3) e em seguida, uma abordagem dos desdobramentos relacionados aos

performers. Para isso, estamos, de fato, nos apropriando dos focos de atenção abordados anteriormente e estabelecendo conexões análogas à livre improvisação. Devemos esclarecer que não pretendemos fazer, outra “sistematização aberta”, tal qual Anne Bogart realizou, a partir, do trabalho de Mary Overlie, mas sim, oferecer ferramentas conceituais para o livre improvisador, e quem sabe, no final, fundamentar com consistência, que a livre improvisação, poderia também, contribuir no treinamento em *viewpoints*.

Como apontado no primeiro capítulo, vale lembrar que a tipologia dos *viewpoints* possui duas subdivisões principais, (tempo e espaço), das quais derivam os demais parâmetros. Para nossa abordagem, os “focos de atenção” que regem as questões derivadas do tempo serão abordados em paralelo aos conceitos provindos tanto da linguagem musical, quanto do teatro. Iniciaremos primeiramente uma apropriação a partir dos *viewpoints* derivados do tempo (duração, tempo, repetição e reação sinestésica) e, posteriormente, os derivados do espaço (espaço, arquitetura, gesto e topografia).

3.1 Viewpoints de tempo e a livre improvisação

a) Tempo

Pode-se dizer que há inúmeras abordagens relativas ao tempo, cada qual proveniente de uma área do pensamento. Vale citar as analogias ao tempo realizadas pelo compositor francês Gérard Grisey, que o subdivide em três diferentes categorias. São elas: “esqueleto do tempo”, “carne do tempo” e “pele do tempo”. São divisões tipológicas que Grisey procura estabelecer para relativizar a percepção temporal entre o tempo cronométrico e o tempo psicológico. Ou ainda, uma referência a Pierre Boulez, ao discriminar o tempo em “estriado e liso”, numa clara referência ao sentido do tato. A incorporação desses termos para a linguagem musical também pode ser pensada através de uma analogia com o vocabulário das artes plásticas.

A nosso ver, em um ambiente de criação que lida com a experimentação, tal qual estamos delineando neste trabalho, é desejável que o *performer* se atente ao tempo em uma perspectiva psicológica. Como apontado na proposta de Grisey, o tempo psicológico – que é uma alternativa ao tradicional tempo cronométrico – busca alcançar uma maior aproximação da experiência com a percepção do sujeito. Desta forma, o *performer* pode agir criativamente sobre a experiência do tempo em relação ao público. Estas novas formas de agenciar o tempo podem colaborar para que o *performer* possa expandir possibilidades de diálogos com a dimensão temporal visto que em performances ligadas à processos abertos de criação, o tempo (como duração cronométrica) costuma ser indeterminado, a priori.

No que diz respeito à nossa apropriação do *viewpoint* “duração”, podemos então abordá-lo, conforme Grisey que considera a duração a partir de uma perspectiva da sensação ou como eles são percebidos, de fato. Na citação abaixo, podemos observar certos limites entre o que é tempo e o que é duração.

Relacionando-a com um determinado impulso, a métrica, sob a forma de um ponto de referência periódica. Para esta área cai a escrita rítmica de Stravinsky, Bartok, jazz, etc. Cada ritmo é percebido em sua relação qualitativa com um medidor (na batida, fora da batida), mas também na sua relação quantitativa de metro (maior ou menor do que a batida). B) Sem um pulso de referência já não estamos a falar de ritmo, mas de duração. Cada duração é percebida quantitativamente pela sua relação com a precedente e com as durações sucessivas. [...] Na verdade, um micro-pulso permite que o *performer* ou regente possa contar e executar esses períodos, mas este só existe como uma forma de trabalhar e não tem realidade perceptiva. Quanto mais complexas as durações (combinações ou frações da unidade), mais se torna relativa a nossa apreciação delas (mais ou menos longo do que ...). (Grisey, G. p.239).³⁰

Algumas outras analogias teóricas apontadas por Grisey;

Os compositores do século XX como aqueles dos anos quarenta e cinquenta, tiveram especulado consideravelmente sobre duração. Eles aplicaram ao tempo proporções idênticas àsquelas encontradas nos conceitos espaciais: números primos (Olivier Messiaen), seção áurea (Bela Bartók), série Fibonacci (Karlheinz Stockhausen), binômios de Newton (Jean-claude risset), e também procedimentos estocásticos: teoria cinética dos gases (Iannis Xenakis). (GRISEY, G.p.).³¹

Estes são apenas alguns exemplos da diversidade de abordagens sobre a duração e seus desdobramentos com a música. Segundo o autor;

Em lugar das arbitrárias e, em geral dualistas abordagens que têm sido usadas visando esclarecer durações: curto/longo, ternário/binário, valores racionais/irracionais, simetria/assimetria, eu proponho uma escala de complexidade – sem dúvida igualmente arbitrária – mas que tem a vantagem de reverter o fenômeno do tempo musical como eles são percebidos e permitindo continuidade para serem apreendidos (GRISEY, G.p17).

³⁰ A) *By relating it to a given pulse, the meter, in the form of a periodic reference point. Into this area falls the rhythmic writing of Stravinsky, Bartok, jazz, etc. Each rhythm is perceived in its qualitative relationship to meter (on the beat, off the beat) but also in its quantitative relationship to meter (longer or shorter than the beat). B) Without a reference pulse we are no longer talking of rhythm but of durations. Each duration is perceived quantitatively by its relationship to preceding and successive durations. [...] In fact, a micro-pulse allows the performer or conductor to count and execute these durations, but it only exists as a way of working and has no perceptual reality. The more complex the durations (combinations or fractions of the unit), the more our appreciation of them only relative (longer or shorter than...).*(GRISEY, G.p.239).

³¹ *Twentieth century composers, like those of the fourteenth and fifteenth centuries, have speculated considerably about durations. They have applied to time the proportions identical to those onde finds in spatial concepts: prime numbers (Olivier Messiaen), the golden section (Bela Bartók), the Fibonacci series (Karlheinz Stockhausen), Newtonian binomials (Jean-claude risset), and also stochastic procedures: kinetic theory of gases (Iannis Xenakis).*

Numa perspectiva prática em relação ao trato com o tempo no contexto da livre improvisação e *viewpoints* é importante que o *performer* desenvolva diferentes habilidades para contabilizar a passagem do tempo. A ideia de “sentir” o tempo através de uma perspectiva psicológica parece ser uma alternativa interessante ao viés cronométrico. Por outro lado, o tempo cronométrico tem um potencial de quantificar a duração da forma, inserindo assim um pensamento estrutural. É importante acrescentar que num ambiente processual como o que estamos abordando, haverá poucos casos onde haja alguma determinação prévia em relação à quantidade de tempo de uma *performance*. Os agenciamentos do tempo, nesses casos, estão vinculados com a vontade de potência do *performer* em manter o interesse artístico de suas interações, criando dessa forma, algo conhecido como fluxo. O tempo poderia ainda ser pensado na livre improvisação, explorando, por exemplo, dimensões estendidas através de contínuos sonoros que possam sugerir uma ideia de tempo infinito.

b) Repetição

A utilização da repetição como estratégia de agenciamento das formas melódicas, rítmicas e harmônicas é um recurso bem conhecido na linguagem musical. Repetição como “revisitação” de um momento, movimento, velocidade ou local. “Revisitar como visitar uma segunda vez, novamente e *outra vez mais*, tem dentro de si a significação do novo, da novidade. Nunca da mesma maneira, mas como referencial, memória, contexto. O movimento repetitivo em sequência pode gerar um quê de abuso, de ficção, de desejo exacerbado... Em cena? Também não seria? Como aproveitar? Usar? Dispensar? (PROENÇA, L. p.34).

A repetição reflete algo de comportamento restaurado. Segundo Schechner, comportamentos restaurados são “porções de ações” (no sentido amplo do termo), que são duas vezes “re-experienciadas”. Assim, cada repetição, no sentido de fazer novamente, possui relações com experiências incorporadas a partir do “outro”, ou seja, fora do sujeito.

c) Duração

Em termos de *viewpoints*, “duração” é definida em relação à quantidade de tempo que um movimento, gesto, força ou ação, se mantém numa *performance*. Na livre improvisação, pode ser utilizado como recurso para a manutenção da tensão. A velocidade com que tudo se revela ou durante quanto tempo perdura um objeto sonoro³², quais são seus tempos e

³² Objeto sonoro é uma identidade perceptível auditivamente através do que Pierre Schaeffer denomina como escuta reduzida. A ideia de objeto sonoro pode ser descrita através da investigação das dinâmicas internas que o um som possui. Pode estar relacionado com o “ADSR” (ataque, decaimento, sustentação, e *release*). O termo está ligado às diferentes “coreografias” que um som possui enquanto matéria sonora??? O que isto quer dizer (elimine). O termo busca se ligar com as qualidades intrínsecas de cada som, independente de seu conteúdo semântico.

velocidades. Podemos agora reconhecer de forma mais clara a presença dessas mesmas forças no ambiente da livre improvisação, numa tentativa de apontar exemplos de analogias ao caráter experimental que o *performer* lida em relação às formas de agenciamento da duração dos materiais composicionais.

A duração pode ser utilizada na livre improvisação a partir de seus ritmos sub-existentes que constituem uma pulsação geral. Um exemplo de trabalho com esse *viewpoint* pode ser descrito a partir da movimentação não cotidiana, ou seja, durações estendidas, pequenos movimentos, ações de micro durações, diferentes camadas de tempo, mas que pontualmente, promovem um efeito de contraste na percepção temporal etc. O *viewpoint* que rege a duração poderia ser pensado para a livre improvisação também como uma força que não é compreendida através da inteligência lógica, por consequência, também não pode ser entendida linearmente apenas como uma sucessão de eventos, visto que não há como calcular ou analisar o tempo vivido qualitativo. Se não há como esmiuçar a duração percebida pelo *performer*, também não há como prever a experiência vivida. Logo, a duração do tempo experimentado pelo performer é imprevisível, novidade incessante. A duração em sua perspectiva física (concreta) é passível de ser calculada e analisada. Por outro lado, a duração do tempo vivido é incompreensível para a inteligência lógica por ser qualitativa, enquanto o tempo físico é quantitativo.

É pertinente que o *performer* desenvolva algumas estratégias de controle e percepção das durações, no que diz respeito aos materiais sonoros presentes numa sessão de livre improvisação. Algumas possibilidades podem ser descritas através do aspecto dinâmico das durações, ou seja, toda nuance de eventos, temporalidades, acelerando, diminuindo, entre suas múltiplas nuances, sendo percebidos através de, por exemplo, um crescendo com proporções aritméticas, ou ainda, logarítmicas que apresentam diferentes formas de progressão no tempo. Pode-se também considerar o duração de materiais sonoros segundo seus diferentes níveis de complexidade em sua organização (harmônico ou inarmônico), ou ainda, conforme os momentos de periodicidade ou descontinuidade.

Schaeffer desenvolve um amplo estudo sobre os objetos sonoros em seu livro *Traité des objets Musicaux*". Duas tendências se apresentam em seu livro: a primeira construtivista sustentada pela aparelhagem técnica da eletroacústica e a segunda de ordem fenomenológica de concentração da experiência, ou do vivido pela escuta, ao "som puro". Pode-se dizer que é um conceito que obteve grande aceitação no contexto da música experimental, em especial, da música concreta e eletroacústica, porém, está sendo atualizado por novos conceitos através, por exemplo, da tipologia espectromorfológica de Denis Smalley. Igualmente voltado a uma espécie de descrição tipológica, Smalley distingue os sons a partir de aspectos como: discurso do movimento, discurso comportamental, discurso transformacional, discurso tipológico, discurso fonte-causa, discurso tensional.

3.2 Viewpoints de espaço e a livre improvisação

Os *viewpoints* de espaço – gesto, topografia, arquitetura, forma, reação cinestésica - podem ser requisitados na prática e composição de performances híbridas com as artes performativas. São forças importantes para criar as condições que o livre improvisador necessita para estabelecer seu diálogo com o espaço. Abaixo, seguem as categorias correspondentes.

d) Gesto

Iniciaremos nossa apropriação dos *viewpoints* espaciais a partir do *viewpoint* “gesto”. Segundo Bogart e Landau, os gestos podem ser subdivididos em comportamentais e expressivos. O gesto é um movimento que conduz o direcionamento do olhar a algo externo, podendo assim, facilmente despertar um caminho a ser percorrido pela visão (com começo, meio e fim). Trazer o gesto para o primeiro plano é valorizar a corporeidade, que pode ser pensada, nesse caso, através das fisicalidades dos instrumentos musicais. O mecanismo de acionamento dos instrumentos possui, a princípio, um gesto característico, potentes para serem aproveitados como material composicional de diversas maneiras. Pode-se aproveitar de sua relação direta com as particularidades do instrumento. No caso dos instrumentos acústicos, podemos observar uma relação de causalidade, entre o gesto físico do músico com sua resultante sonora. O contrário disso seria a música acusmática (eletroacústica, digital), onde essa relação entre o som com o gesto não apresenta, a priori, uma relação de causa e efeito, ou seja, não há um reconhecimento entre o que se ouve e o que se vê, como ação, gesto ou movimento. Nesse sentido, o *viewpoint* gesto pode ser pensado também em sua perspectiva auditiva, através da ideia de gesto musical. Segundo Rogério Costa, para Brian Ferneyhough:

O gesto: é aquele que tem origem num sistema de referência musical utilizado (idioma), gera elementos unificadores e está, em geral, relacionado com a memória de longo prazo. Diz-se, por exemplo: "um gesto típico do romantismo". Pode ser também aquele ligado à movimentação do corpo por analogia ou abstração (como por exemplo, as sensações de *levare/arsis/anacruse* relacionadas à dança, um ataque num instrumento que remeta à sua forma de fatura, ou mesmo as sensações de tensão seguida de relaxamento que sugerir algo no sentido de um movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado. (COSTA, R. p.7).

As questões sobre o gesto na *performance* revelam-se aqui como fundamentais para nosso ambiente de criação. É notório que a ideia de gesto esteja diretamente ligada ao corpo,

uma vez que a presença do corpo representa para as práticas performativas em geral, uma pré-condição que beira a opressão³³. A palavra gesto pode ser inclusive encontrada no vocabulário técnico de diferentes atividades. Pode-se falar de gesto, por exemplo, na pintura, como o gesto de Pollock³⁴ agindo diretamente sobre a tela. Podemos também observar uma série de gestualidades, presentes no mundo dos esportes, nas relações sociais, nas artes, e na vida como um todo. Voltando a nossa perspectiva musical, devemos esclarecer os limites entre gesto, corpo e movimento. Pode-se dizer que enquanto o gesto musical pode estar inserido na composição, o gesto corporal faz parte da realização do intérprete. Nesse sentido, valorizar o gesto na composição significa uma quebra de paradigma com a tradição ocidental, busca romper com a hegemonia do pensamento cartesiano em favor de não estabelecer essa dissociação dualística entre a mente e o corpo.

Corpo: a utilização teatral do corpo oscila entre as duas seguintes concepções: a) o corpo não passa de um relé e de um suporte de criação teatral, que se situa em outro lugar: no texto ou na ficção representada. O corpo fica, então, totalmente avassalado a um sentido psicológico, intelectual ou moral; ele se apaga diante da verdade dramática, representando apenas o papel de mediador na cerimônia teatral. A gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e apenas reitera a palavra. B) ou, então o corpo é um material auto referente: só remete a si mesmo, não é a expressão de uma ideia ou de uma psicologia. Substitui-se o dualismo da ideia e da expressão pelo monismo da produção corporal: “O ator não deve usar seu organismo para ilustrar um movimento da alma; deve realizar o movimento com seu organismo” (GROTOWSKI, 1971.p.91).

Devemos reconhecer a importância que o *viewpoint* “gesto” adquire em nossa pesquisa por assumir deliberadamente a presença da fisicalidade como recurso composicional. Nesse

³³ Estamos nos referindo aos limites da valorização do corpo no contexto das práticas artísticas atuais. A questão gira em torno da hierarquização do corpo. Conforme Pavis “O corpo não significa como um bloco; ele é “decupado” e hierarquizado de maneira sempre muito estrita, sendo que cada estruturação corresponde a um estilo de atuação ou a uma estética. A tragédia, por exemplo, anula o movimento dos membros e do tronco, enquanto a drama psicológico usa principalmente os olhos e as mãos. As formas populares valorizam a gestualidade do corpo todo. A mímica, tomando o contrapé do psicológico, neutraliza o rosto e, em menor escala as mãos, para se concentrar nas posturas e no tronco (DECROUX, 1963). A essas hierarquizações, conforme o gênero, superpõe-se uma dependência geral do corpo aos *gestus* sociais e aos determinismos culturais. Uma das aspirações da expressão corporal é precisamente fazer com que se tome consciência dos condicionamentos posturais e da alienação gestual.

³⁴ O pintor norte americano Jackson Pollock é conhecido por desenvolver uma técnica de pintura, criada por Max Ernst, conhecida como “*dripping*” (gotejamento). Trata-se de uma técnica de pintura na qual respinga a tinta sobre as telas de forma a permitir que os pingos escorram formando assim inúmeros traços, formas abstratas, aglomerados de cores e texturas que parecem se entrelaçar na superfície do quadro. Pollock pintava com a tela colocada no chão radicalizando as formas tradicionais de utilização da tela, além de se libertar tanto do cavalete, quanto também dos pincéis. O interesse em estabelecer relações entre a obra de Pollock com nossa pesquisa nasce da relação direta com o material, nesse caso, a tinta, que Pollock procura estabelecer, sem, no entanto, inserir conteúdos semânticos e figurativos. Pollock não deseja representar nada além de seu processo de criação analogamente ao interesse voltado ao som que as práticas experimentais em música procuram estabelecer.

sentido, o gesto, o movimento e o corpo estão em função de preencher e transformar as dimensões do espaço.

A palavra gesto é utilizada cotidianamente em referência aos movimentos do corpo que tem uma intencionalidade comunicativa. Assim, o movimento, enquanto os movimentos corporais que um instrumentista realiza na interpretação musical são gestos, e não simplesmente movimentos. (ZAVALA, I. p.1325).

e) Forma

As escolhas relacionadas ao “como se faz” modificam as formas que os corpos adquirem. Na perspectiva de Bogart e Landau, o *viewpoint* “forma” pode ser constituído por retas, curvas e misturas, e adquire, a nosso ver, um valor estético que emerge da simples presença dos corpos ocupando os espaços cênicos. Pode-se dizer que a forma para a livre improvisação pode ser pensada não apenas conforme a perspectiva da forma musical, mas também a partir da forma física que o *performer* demarca no espaço em decorrência da simples presença do próprio corpo em contato com seu instrumento musical. A forma nesse caso está em sua dimensão visual, concreta, porém, dinâmica, que se movimenta e carrega consigo uma ampla gama de potenciais expressivos. Forma e gesto nesse caso estão intrinsecamente vinculados. Novamente é necessário esclarecer que a forma, em sua dimensão visual, estará relacionada a cada instrumento e toda gama de gestualidade dele provenientes.

f) Topografia

O *viewpoint* “topografia” ocupa-se de determinar os desenhos percorridos no espaço a partir do deslocamento do performer numa visão tridimensional. A topografia pode fornecer subsídios para o *performer* da livre improvisação explorar um corpo dinâmico no espaço. Pode ser facilmente associada ao *viewpoint* que rege as relações espaciais. Numa perspectiva cênica, a topografia e as relações espaciais utilizadas conjuntamente na *performance*, podem ser eficientes para fortalecer as interações entre os improvisadores, assim como suas relações com o público. Pode-se dizer que a topografia será imediatamente atualizada conforme a relação espacial se transforme no decorrer de uma sessão de improvisação. Pode-se pensar a relação espacial e topografia como forma de manter o fluxo da improvisação explorando tanto a movimentação no eixo horizontal, mas também no eixo vertical, ou seja, em planos altos ou baixos.

g) Arquitetura

A utilização conjunta de elementos da arquitetura numa sessão de livre improvisação pode ser concretizada mediante a disposição e habilidade do *performer* em identificar aspectos

determinantes da arquitetura e que possa assim, ser incorporada como parte constituinte da improvisação. Esta iniciativa pode sugerir uma proximidade com a ideia de arte *site specific*, ou seja, a habilidade em incorporar, de forma crítica e criativa, determinadas potencialidades intrínsecas de cada ambiente no sentido de sua materialidade. Os primeiros passos podem ser iniciados através da ocupação dos espaços físicos. É previsível que em alguns casos possa haver dificuldades provenientes das características físicas dos instrumentos, entretanto, há também casos de instrumentos portáteis, altamente adaptados a movimentação e deslocamento, e conseqüentemente mais aptos a esse tipo de iniciativa. Os instrumentos oriundos da família dos metais, madeiras, percussões, podem ser amplamente aproveitados nesse contexto.

h) Reação cinestésica

No que diz respeito ao *viewpoint* “reação cinestésica” (*kinect response*), vale lembrar que não devemos confundi-lo com o conceito de sinestesia. A etimologia de cinestesia (do grego; *kínesis*) e seu radical (*cinese*, ação, movimento). Em termos de *viewpoints*, a reação cinestésica relaciona-se à experiência vivida e autoconsciente do movimento e do gesto, associada a uma unidade corporal com a percepção do espaço. Diferentemente, a sinestesia, possui uma relação com o cruzamento dos sentidos, na qual há condição neurológica em que o estímulo de um dos sentidos provoque a percepção em outro, relacionando assim, diferentes planos sensoriais. Apesar do fato de sinestesia não fazer parte do conjunto de *viewpoints* elencado por Bogart, seria, a nosso ver, um *viewpoint* em potencial para ser explorado na livre improvisação, uma vez que sua relação com a mistura dos sentidos poderia proporcionar ao *performer* uma espécie de retroalimentação de estímulos através dos sentidos.

Para a livre improvisação, podemos expandir o conceito de “reação cinestésica” e associá-lo ao público. Assim, uma ampla cadeia de reações pode gerar um ciclo contínuo de afetação, de energia e interesse. Trata-se de um *viewpoint* que desperta muitas possibilidades para uma atividade essencialmente pautada na interação, pois funciona como um ativador da sinergia entre as partes, voltado à pré-disposição para a cooperação e à associação simultânea de vários fatores que contribuem para uma ação coordenada.

Em especial, para o músico livre improvisador, recomenda-se não apenas uma apropriação concreta dos *viewpoints*, mas também uma apropriação metafórica, visto que nessa intersecção de práticas artísticas dos *viewpoints* com a livre improvisação musical que estamos delineando, há de se prever situações onde alguns *viewpoints* terão diferentes níveis de aplicabilidade, sendo possível nesses casos, uma relação metafórica dos parâmetros em questão. Bogart, durante toda sua sistematização dos *viewpoints*, se esforça em deixar claro

justamente essa perspectiva flexível do sistema, que permite uma série de desdobramentos em relação às formas de agenciamento de seus parâmetros, e deixa margem para uma adequação orgânica, através do uso do recurso da metáfora, se necessário.

3.3 Concluindo as aplicações:

A aproximação prática-conceitual que tentamos estabelecer com a técnica de *viewpoints* como ferramenta para a improvisação livre é possível já que ambas as práticas utilizam-se de proposições voltadas para as formas de interações entre *performers* com o material composicional, sendo, em nosso caso, o material sonoro, numa mudança de paradigma que prioriza a ideia de som em oposição à ideia hegemônica de nota musical presente nas práticas artísticas tradicionais, assim como outras dimensões marginalizadas como o gesto, movimento e corpo.

Tais propostas de sistematização das interações entre os improvisadores devem ser entendidas como focos de atenção potentes em seu poder criativo para o ambiente composicional da livre improvisação musical. Caberá ao *performer* improvisador agenciar os materiais conforme suas necessidades e utilizar-se dos *viewpoints* como uma espécie de vocabulário de palavras chaves que poderão auxiliá-lo em seu trato com a improvisação. Como tentamos demonstrar, *viewpoints* e livre improvisação possuem muitas características semelhantes em suas formas de agenciamento e, a partir dessas aproximações, acreditamos que nossos objetos de estudos podem coexistir em práticas artísticas que envolvam, conjuntamente, a composição do material sonoro coexistindo com as dimensões do espaço e com as ações físicas do performer.

É importante que o *performer* desenvolva meio de conectar conceitos da livre improvisação e *viewpoints* sob o ponto de vista da descrição de suas características, buscando estabelecer algumas analogias para esclarecer os principais pontos de interesse. Nosso próximo passo é abordar os desdobramentos voltados ao *performer* e sua prática, ou seja, a improvisação musical propriamente dita.

3.4 O performer da livre improvisação

Entendemos que a prática da livre improvisação exige do *performer* um engajamento pessoal diferenciado, uma vez que;

Para a prática da improvisação [livre, nota nossa] é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele

exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica. (COSTA, R. 2003. P.27).

Esse estado de presença descrito acima condiz também com os objetivos que *viewpoints* procura ativar em relação a essa espécie de “estado de espírito” do *performer*. Parece cabível, nesse caso, a possibilidade de relacionar o *viewpoint* “reação cinestésica”, como um conceito que poderia resumir essa necessidade em disponibilizar amplamente a prontidão dos sentidos para o momento da improvisação.

Entre as principais características que distinguem o trabalho do *performer* da livre improvisação de outras formas de pensamento composicional (como a improvisação idiomática e a composição), podemos apontar para as questões derivadas do tempo e suas diferentes formas de agenciamento. Nesse sentido, a perspectiva de tempo passado, presente e futuro ocorre de maneiras distintas entre a composição e a improvisação. Esta é, de fato, uma das principais distinções que observamos em relação ao exercício da composição que permite ao compositor, a possibilidade de revisão de seu projeto artístico, sua partitura, suas ideias, etc. Neste caso, seu trabalho incorpora o presente e o passado no decorrer da composição e emite também uma perspectiva de futuro, pois geralmente esse tipo de pensamento composicional prevê a possibilidade de registrar a composição através da partitura. É notório que atividades composicionais ligadas à tradição da música de concerto muitas vezes trazem para a obra uma rígida hierarquia de funções na cadeia de produção, interpretação e recepção. Por mais que se possa dizer que a atuação de uma orquestra sinfônica ocorre também, por meio da colaboração e interação entre as partes, é plausível de se reconhecer, claramente, as diferenças e hierarquias entre compositor, intérprete e público neste contexto. Ainda que se possa apontar para certas nuances intermediárias, o predomínio é de uma estratificação socialmente reconhecida. Ocorre como uma espécie de cadeia de produção da obra de arte que foi gradativamente hegemonizada como uma forma de tecnologia social voltada à produção, ao consumo e à sua recente possibilidade de reprodutibilidade sonora.

Por outro lado, a composição pelo viés da improvisação lida em maior medida com o tempo presente. O *performer* não pode corrigir suas propostas e seus materiais musicais, uma vez presentificados, farão incondicionalmente parte da *performance*. Ambos são procedimentos composicionais ou pensamentos composicionais presentificados pelo que podemos chamar de intérprete criador.

É pertinente relacionar a livre improvisação com a composição. Na improvisação emerge a figura do intérprete criador que é este personagem que almeja a expressão pessoal (a criação) a partir de uma prática instrumental [...] Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento

musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo. Percebe-se que o agenciamento da improvisação é diferente do agenciamento da composição uma vez que estas duas formas de pensamento e ação musical estabelecem relações diferentes com as linhas do tempo. (COSTA, R. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. *Artefilosofia*, Ouro Preto, N.15.2013).

Se o performer da livre improvisação lida com a composição em tempo real, é previsível então que o acaso ou o imprevisto possam se manifestar no decorrer de uma *performance*. Não caberia agora problematizar a definição destes termos no contexto desse ambiente musical, mas em contrapartida, evidenciar a incorporação dessa possibilidade como um recurso criativo a ser explorado. Estamos nos referindo especificamente à incorporação do erro, do risco e do imprevisível que a livre improvisação utiliza como uma característica peculiar uma vez que as formas de improvisação baseadas nos idiomas e gêneros tradicionais como o jazz, blues, choro, entre outros, não desejam ou não incorporam esses fatores no decorrer de uma *performance*.

No ambiente sonoro da livre improvisação, o *performer* se encontrará muitas vezes participando de uma espécie de “jogo” ou “conversa”. Essas analogias são recursos para exemplificar as inúmeras dinâmicas que o jogo e a conversa estabelecem como uma atividade social. Entendemos que essas proximidades observadas em seu caráter eminentemente processual, assim como seu projeto composicional voltado à criação em tempo real, utilizando da improvisação como ferramenta criativa, é a nosso ver, um indício de que o treinamento abordado em nossa pesquisa pode auxiliar o *performer* a desenvolver tanto sua percepção individual, quanto o entrosamento entre os grupos que se dedicam à prática da livre improvisação musical.

O *performer* estabelece também uma complexa relação com público. Apesar de muitas dessas práticas ditas pós-modernas terem um compromisso em aproximar a arte da vida, como abordamos anteriormente, na prática parece ter ocorrido, em nosso ponto de vista, casos de uma separação ainda maior. É evidente que muitas dessas práticas são radicais e não se preocupam em proporcionar “deleite” artístico, aos moldes das práticas tradicionais. Assim, se na tradição de concerto, o público dileitante ou senso-comum encontra-se distante de acessar essas linguagens, parece distanciar-se ainda mais, quando tratamos de práticas artísticas experimentais. Vejamos:

As práticas desses *performers* expandem a ideia do que seja a ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a ideia de corpo e “politicidade” do corpo. Fácil seria dizer que se tratam de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o “senso-comum” (que aturdido pergunta-se “o que é isso?” “para quê isso ? “afinal, o que eles querem

dizer com isso ?” “isso é arte?”). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fastasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo - o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. (FABIÃO, E. p.237).

Vale notar que os termos “*performer* e *performance*” são originários do idioma Inglês e não possuem tradução nos idiomas derivados do *latin*. O termo *performer*, segundo o dicionário de teatro, é;

“(1) Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. (2) Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, P. p. 284).

Até o momento, buscamos esclarecer questões voltadas às novas perspectivas do “sujeito” *performer*, porém, é necessário também certas considerações sobre o que estamos chamando de *performance* e como a livre improvisação dialoga com este termo.

3.5 A *performance*

Durante nossa investigação, o termo foi amplamente utilizado quando nos referimos ao momento presente (real) da sessão de improvisação. Assim, esta sessão de improvisação pode encontrar-se também numa circunstância artística (ritualizada) mais complexa, conhecida tradicionalmente por apresentação, espetáculo, concerto, mostra e ensaio.

Uma das primeiras questões que se apresenta em qualquer estudo da *performance* é a abrangência e diversidade que o termo adquiriu a partir da segunda metade do século XX. Inúmeras áreas do pensamento se apropriaram dessa palavra como forma de lidar com as quebras de paradigmas trazidas pela pós-modernidade. É notório que as linguagens artísticas possuem uma participação central nesse processo de enriquecimento do termo. Nos estudos da *performance*, parece haver uma concordância em atribuir às artes plásticas (sob uma perspectiva expandida), as origens da *performance*. Essa atribuição está ligada com a conquista do espaço e do movimento por uma forma de arte essencialmente estática.

Para entender melhor a *performance*, vale iniciar nossa abordagem a partir do que Richard Schechner denomina como verbos performativos. “*To perform* também pode ser entendido em relação a: ser, fazer/fazendo, mostrar fazendo, explicar fazendo. “Ser” é a própria existência. “Fazer” é a atividade de tudo o que existe [...] “Mostrar fazendo” é realizar, ou posicionar-se para a *performance*, sublinhando, e se mostrando. “Explicando o fazer” faz parte dos domínios do estudos da *performance*” (SCHECHNER, R. p.28)³⁵.

Esses “verbos performativos” abrem margem para a inclusão de diversas instâncias da vida e das relações sociais, inclusive, do mundo das máquinas e da tecnologia. Apesar da impossibilidade de um aprofundamento nas abordagens correlatas aos estudos da *performance*, delimitaremos, então, a uma abordagem do ponto de vista das linguagens artísticas. Tentaremos, na medida do possível, relacionar os conceitos da arte da *performance* (*performance art*) com o ambiente da livre improvisação.

Ainda no que se refere à abrangência de sentidos que o termo *performance* engloba em seu léxico, vale esclarecer diferenças significativas dentro da linguagem musical. Para a música tradicional de concerto, quando se diz que determinado músico realizou uma “boa ou má *performance*”, provavelmente a colocação estará se referindo ao nível de sucesso técnico obtido. *Performance* estaria assim relacionada às habilidades técnicas que o músico é capaz de demonstrar. O termo parece se situar sob a perspectiva do aprimoramento e da excelência técnica, muitas vezes ligada à ideia de virtuosidade. São ocorrências comuns dentro das instituições de ensino (academias, conservatórios) e, nesse caso, o intérprete se faz visível através de sua função social e delega a outro a função de compositor. Sua abordagem tende a “delimitar-se” à execução especializada de um tipo de repertório ainda mais especializado. É notável na maior parte dos casos uma marginalização da improvisação, e naturalmente, da composição.

Por outro lado, a utilização do termo, na perspectiva do que convencionou-se chamar de Sonologia³⁶; como uma área de reflexão em música que ampara práticas, essencialmente experimentais, estabelecendo conexões com as novas tecnologias, com a

³⁵ “*To perform*” can also be understood in relation to: *Being, doing, showing doing, explaining “showing doing”*. “*Being*” is the existence itself. “*Doing*” is the activity of all that exists [...]. “*Showing doing*” is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. “*Explaining doing*” is performance studies. (SCHECHNER, R. p.28).

³⁶ O termo abarca disciplinas que gravitam em torno da música e de outras práticas criativas que têm o som como elemento central de investigação, tanto em seu viés científico, quanto artístico. Assim, a sonologia não define uma estética, e menos ainda um repertório, mas uma tipo de abordagem em que confluem questões estéticas, técnicas e socioculturais. Pode-se dizer ainda que a sonologia ampara projetos estéticos ligados a práticas experimentais atuais, projetos ligados ao desenvolvimento de novas tecnologias, e práticas artísticas que buscas formas de diálogo com outras linguagens artísticas. Para mais informações: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/issue/view/6>.

psicoacústica, as artes cênicas, as artes visuais, com processos de criação colaborativos e composições “abertas”. O termo *performance*, na sonologia, parece se distanciar do sentido empregado pela música tradicional e aproxima-se do sentido empregado pelos próprios teóricos da *performance*.

Vale então contextualizar melhor as raízes do termo e buscar uma reflexão sobre como as práticas musicais dialogam com este contexto. Os estudos teóricos sobre a origem da *performance* parecem ser discutidos em termos de rupturas advindas das artes cênicas e das artes plásticas. Costuma-se localizar suas raízes nos movimentos das vanguardas europeias como o Surrealismo, o Dadaísmo, Futurismo, e o Expressionismo Abstrato. Pode se dizer que houve uma espécie de eclosão de inúmeras ações em prol de uma arte nova que refletisse a quebra de paradigmas da modernidade. Entre elas, vale citar a disseminação de manifestos públicos como os conhecidos “manifesto futurista” de Marinetti³⁷ e o manifesto Surrealista de André Breton³⁸.

Outros nomes importantes como Marcel Duchamp³⁹, Guillaume Apollinaire⁴⁰, Tristan Tzara⁴¹, e Joseph Beuys⁴², também são recorrentemente apontados como participantes das vanguardas que deram origem ao movimento da *performance art*. Duchamp, por exemplo é tido como um dos precursores da denominada “arte conceitual” através da introdução do

³⁷ Filippo Tommaso Marinetti, foi escritor, poeta, editor, jornalista e ativista político italiano. Trabalhou junto com Luigi Russolo, pintor e compositor italiano, também ligado ao movimento futurista, e autor da *L'arte dei Rumori* (a arte do ruído). Russolo é considerado um dos primeiros teóricos da música eletrônica.

³⁸ André Breton é um artista francês ligado ao movimento surrealista. A partir da década de 1920, passa a publicar suas próprias obras e destaca-se como um defensor das vanguardas. Poeta, seu método de trabalho consistia no puro automatismo psíquico, ou seja, em escrever de forma espontânea tudo o que lhe vinha à mente, num mergulho dentro de si mesmo em busca de referências oníricas. Escreve, em 1924, o primeiro *Manifesto Surrealista*, em que defende os instintos humanos e o inconsciente como verdadeiras forças criadoras da expressão artística. O *Manifesto* converte-se em referência para intelectuais e artistas, não apenas na literatura, como também no cinema e, sobretudo, nas artes plásticas. Por meio da revista *La Revolution Surréaliste*, contribuiu de modo decisivo para a consolidação do movimento, que teve repercussões além dos limites europeus.

³⁹ Pintor, escultor e poeta francês, Marcel Duchamp é um dos precursores da arte conceitual e que introduziu a ideia de *ready made* como objeto de arte. Trata-se do transporte de um elemento da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Sua carreira como pintor estendeu-se por mais alguns anos, tendo como produto quadros de inegável valor para a formação da pintura abstrata. É, no entanto, como escultor que Duchamp vai atingir fama mundial. Duchamp passou a incorporar material de uso comum nas suas esculturas, e em vez de trabalhá-los artisticamente, simplesmente os considerava prontos e os exibia como obras de arte. Vale a pena ressaltar que a obra de Duchamp deixou um legado importante para as experimentações artísticas subsequentes, tais como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo abstrato, a para a arte conceitual. Muitos dos artistas identificados com essas tendências prestaram, de algum forma, tributo a Duchamp.

⁴⁰ O italiano Guillaume Apollinaire foi um escritor e crítico da arte francesa visto como um dos mais importantes ativistas culturais das vanguardas do início do século XX. É conhecido por sua poesia sem pontuação e gráfica, e por ter escrito importantes manifestos dedicados ao Cubismo, além de ser o criador da palavra Surrealismo. Apollinaire foi, além de escritor sensível a uma poética ao mesmo tempo clássica e inovadora, cunhou o termo “caligramas” (um jogo com as palavras ideograma e caligrafia) – e inovou ao suprimir toda a pontuação em sua obra *Alcoóis* (1913). Esta, é uma coletânea de seus trabalhos poéticos desde 1898, onde dispensou a pontuação e a tipografia regular. Voltou-se para uma temática cosmopolita, na qual incluía novidades técnicas como o avião, o telefone, o rádio e a fotografia.

⁴¹ Tristan Tzara foi um dos precursores do movimento artístico denominado dadaísmo. Assumiu o lugar de Hugo Ball no “Cabaret Voltaire” em Zurique, cujo funcionou como um dos clubes artísticos mais importantes para os movimentos de vanguarda, no início do século XX.

⁴² Joseph Beuys foi integrante do grupo Fluxus. Entre suas performances mais conhecidas, vale citar a performance “Eu Amo a América e a América me Ama”, de 1974, onde o artista ficou preso em uma sala com um coioote durante três dias.

conceito de *ready made*. Este conceito é proveniente das artes plásticas e tem a ver com uma valorização e incorporação à arte de elementos da vida cotidiana, a princípio, não reconhecidas em sua dimensão artística. Entre suas obras, vale citar *A fonte*. Trata-se de um vaso sanitário exibido como obra de arte e que repercutiu o nome de Duchamp a nível internacional.

No que se refere ao trabalho de artistas da atualidade que envolvem, de alguma forma, os conceitos provenientes da *performance*, podemos citar o diretor norte americano Robert Wilson e a dançarina e coreógrafa alemã, Pina Bausch. São dois artistas frequentemente citados nos estudos da *performance* como exemplos de práticas contemporâneas que sintetizam em seus trabalhos, importantes movimentos de ruptura em relação às práticas artísticas tradicionais. Robert Wilson, (ou mais conhecido como Bob Wilson) é visto como um dos diretores teatrais mais reconhecidos da cena atual, especialmente pela utilização não convencional da luz. Suas inovações são frequentemente relacionadas ao fato de ter um *background* (formação artística) proveniente das artes plásticas. Além de conceber a luz como um material primordial em seu projeto artístico, Bob Wilson também é um exemplo de diretor que explora as questões do tempo de forma não convencional. Vale mencionar ainda a parceria de Bob Wilson com o compositor minimalista Phillip Glass na criação da famosa opera intitulada *Einstein in de Beach*, realizada nas colinas de Teerã (capital iraniana), com uma duração não convencional de sete dias.

Outro exemplo de inovação nas linguagens artísticas é a produção da coreógrafa e bailarina Pina Bauch, através do *Tanztheater* que reflete as mudanças de paradigmas da contemporaneidade a partir de projetos artísticos que buscam explorar os limites entre dança e teatro. Entre suas obras mais emblemáticas podemos citar o famoso *Café Müller* (de 1978) no qual dançarinos dispostos de olhos vendados no palco batem e tropeçam em mesas e cadeiras como parte integrante da *performance*. Bausch não se prende às formas tradicionais de compreensão lógica simplesmente porque se acredita que é a coisa certa a fazer. Sua atenção se volta para a questão processual de suas coreografias, tendo o relacionamentos humano como um tema recorrente. O processo de criação nas produções de Bausch se utilizam de caminhos guiados através da improvisação e da utilização de memórias passadas relacionadas às experiências de vida do *performer*. Bausch dirige suas coreografias através de perguntas pessoais sobre os pais, infância, sentimentos em situações específicas, uso de objetos, gostos, preferências e aspirações pessoais. A partir das respostas obtidas se desenvolve toda a gestualidade, frases, diálogos e cenas. Os *performers*, por sua vez, são livres para escolher qualquer modo expressivo, seja verbal ou físico, ao responder a essas perguntas. É com esta

liberdade que o *performer* se sente seguro em “ir fundo” dentro das experimentações. Observa-se uma postura que estende os devires composicionais para a figura do *performer* que, por sua vez, está em diálogo com a dança e a linguagem cênica.

No contexto brasileiro da *performance* em suas relações com as artes cênicas, podemos notar uma associação ao “teatro ritual” nas produções do Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso. É através do “rito” que a *performance* se conecta nas produções do Teatro Oficina. Não por sua relação com o cotidiano, mas por tornar evidente a presença do corpo na atuação. Assim, se nota a presença de uma plateia participante e integrada no espetáculo. O espectador nesse caso, participa do ritual muito mais ativamente se comparado a outras formas tradicionais pautados no drama.

Estes foram exemplos de artistas contemporâneos que dialogam com conceitos da *performance* como linguagem. É notório que muitos outros nomes não foram citados entre os exemplos, uma vez que nossa intenção foi apenas exemplificar, através destes artistas, abordagens que tendem a trabalhar com a ideia de arte híbrida ou mista. A nosso ver, parece frequente uma busca pelos limites entre cada linguagem. Para isso, é necessário muitas vezes algumas formas de transgressão que refletem a sensação de estranhamento pela ruptura com as formas tradicionais. Estas misturas entre linguagens podem ser vistas como ferramentas criativas que visam a inovação.

No que se refere a este intenso diálogo entre as linguagens artísticas, os artistas e teóricos da *performance*, uma vez fortalecidos pela explosão de inúmeras práticas experimentais, procuram conferir maior autonomia à *performance* como uma linguagem artística singular.

É possível identificar um movimento de transformação da *performance*, desde seus primórdios, até sua maturidade. Entre os principais núcleos da *performance*, é possível visualizar um deslocamento de um percurso iniciado na Europa e instalado nos Estados Unidos. Uma prova disso pode ser fundamentada na vinda dos artistas da escola de Bauhaus⁴³ para a *Black Mountain College*, durante a segunda guerra. A *Black Mountain College* adquiriu uma grande importância como refúgio educacional para artistas de todo país, interessados em seu currículo que propunha um programa interdisciplinar e experimental. Esta instituição ficou

⁴³ Fundada em 1919, a “Staatliches-Bauhaus” foi uma escola de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha. A escola foi fechada pelos nazistas durante a segunda guerra e uma parte de seu corpo docente e discente, mudou-se para a *Black Mountain College*.

famosa também por ter sido um local onde se encontraram artistas que hoje são expoentes das artes experimentais, a exemplo de John Cage e Merce Cunningham. Ambos ministraram cursos de verão nesta instituição, introduzindo suas ideias sobre o acaso e a indeterminação na composição artística.

Para muitos, a *performance* pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. Essa colocação é bastante plausível; na sua origem a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico). (COHEN, Renato. P.30).

A inserção das questões em torno da *performance* são pertinentes para esta pesquisa não através de uma genealogia histórica, mas assim através do reconhecimento de alguns conceitos convenientes ao ambiente de criação que estamos delinear. Richard Schechner faz uma distinção fundamental que facilita o entendimento do termo *performance* aplicado a diferentes contextos. Esta distinção consiste numa espécie de leitura dupla da *performance* (“*as*” *performance*, e “*is*” *performance*).

“*is*” (do inglês, É /ser, nota nossa) e “*as*” (do inglês, “como” nota nossa) *performance*. Qual é a diferença entre “ser *performance*”, e “como *performance*”? Certos eventos são *performances* e outros eventos nem tanto. Há limites para o que “é *performance*”. Mas qualquer coisa pode ser estudada “como *performance*”. Algo “é *performance*” quando um contexto histórico e social, convenção, uso e tradição dizem que são. Rituais, brincadeiras e jogos e a função da vida cotidiana são *performances* porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição dizem isto. Não se pode determinar o que “é” uma *performance* sem se referir a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si, que a torna uma *performance* ou a desqualifica enquanto *performance*. Desde o ponto de vista da teoria da *performance* que eu estou propondo, toda ação é uma *performance*. Mas a partir da observação da prática cultural, algumas ações serão consideradas *performances* e outras não; e isso vai variar de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. [...] o que “é” ou “não é” *performance* não depende de um evento em si, mas sobre como esse evento é recebido e situado. (SCHECHNER, R.p.37).⁴⁴

⁴⁴ “*Is*” and “*as*” *performance*. What is the difference between “*is*” *performance* and “*as*” *performance*? Certain events are *performances* and other events less so. There are limits to what “*is*” *performance*. But just about anything can be studied “*as*” *performance*. Something “*is*” *performance* when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. Rituals, play and games, and the roles of everyday life are *performances* because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what “*is*” a *performance* without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a *performance* or disqualifies it from being a *performance*. From the vantage of the kind of *performance* theory I am propounding, every action is a *performance*. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed *performances* and others not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period.[...] what “*is*” or “*is not*” *performance* does not depend on an event in itself but on how that event is received and placed. (SCHECHNER, R.p).

Outro conceito interessante para nossa fundamentação através da teoria de Schechner é o de “comportamento restaurado.”. O sentido deste conceito reside numa afirmação que parece problematizar a autonomia de criação das ações, num sentido amplo. Essas ações trariam consigo um caráter de “dupla experiência”. O termo foi anteriormente associado neste trabalho ao *viewpoint* “repetição”, justamente por dialogar com esse fenômeno de algo que “aparece, e aparece novamente”, numa espécie de processo de re-experiênciação. Vejamos, para Schechner, no contexto da *performance*;

O comportamento restaurado é o processo chave de todo o tipo de “*performing*” (grifo nosso), na vida cotidiana, na cura, no ritual, nos jogos e nas artes. O comportamento restaurado é “lá fora”, separado do “eu”. Para colocá-lo em termos pessoais, comportamento restaurado é “eu me comportando como se eu fosse um outro alguém”, ou “como me disseram para fazer”, ou “como eu aprendi”. Mesmo se eu me sentir totalmente eu mesmo, agindo de forma independente, apenas uma breve investigação revela que as unidades de comportamento que “me” compõem “eu não foram inventadas por “mim”. Ou, muito pelo contrário, eu posso experimentar ser “ao lado de mim mesmo”, ou “possuído” como em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de perturbação mas a forma como as coisas são. (SCHECHNER, R. p.35)⁴⁵.

Parece importante aqui uma rápida referência à colaboração de Richard Schechner para os estudos da *performance*, talvez, tão profunda quanto a produção de Derek Bailey para a livre improvisação. Nossa referência à esses autores busca refletir sobre uma possível correspondência entre o conceito de “idiomático/não-idiomático” de Bailey, com o conceito de “comportamento restaurado” de Schechner. O sentido desta analogia pode ser pensado através da existência dos “idiomas, gêneros, e gramáticas” musicais como manifestações de comportamentos restaurados. Nesse caso, parece ser possível afirmar que os gêneros musicais (jazz, blues, classicismo entre outros), só se configuram como gêneros, mediante a existência de comportamentos restaurados. Este conceito possui um forte apego a uma “memória” que está dentro e fora do sujeito. Assim, o comportamento restaurado busca estabelecer uma relação a algo originado no passado, e “presentificado” novamente, no exato momento da *performance*, porém, sempre pertencente a outros. Schechner parece chamar a atenção para uma espécie de relativização na perspectiva da origem e do sentimento de propriedade das

⁴⁵ *Restored behavior is the key process of every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the arts. Restored behavior is “out there”, separate from “me”. To put it in personal terms, restored behavior is “me behaving as if I were someone else,” or “as I am told to do,” or “as I have learned.” Even if feel myself wholly to be myself, acting independently, only a little investigating reveals that the units of behavior that comprise “me” were not invented by “me”. Or, quite the opposite, I may experience being “beside myself,” or “taken over” as in trance. The fact that there are multiple “me”s in every person is not a sign of derangement but the way things are. (SCHECHNER, R. p.35).*

coisas, uma vez que, através de uma investigação, seria possível revelar a fonte das unidades de comportamentos restaurados, sempre fora do sujeito, e “reinstaurando-se” a cada *performance*. Sabe-se que a apropriação de temas, sonoridades, ideias musicais, entre outras formas de estruturação foram recorrentes no trabalho composicional de diversos autores durante um longo período da história da música. A própria ideia de direitos autorais sobre a obra não exercia outrora o mesmo impulso pela posse da obra como na contemporaneidade. Não se trata de plagiar a composição alheia, mas sim de se apropriar de certas características técnicas ou estéticas e incorporá-las em outro contexto composicional como um comportamento restaurado⁴⁶.

Assim, a negação presente na expressão improvisação não-idiomática proposta por Bailey, busca identificar práticas artísticas que não se submetem, a priori, a estes comportamentos restaurados. Nesse caso, entendemos que a livre improvisação, por um lado, é permeável o bastante para dinamizar linhas de fugas para lidar com o “novo” e com o “livre”, e por outro, é tributária desse “fenômeno cíclico”, que cria uma tensão contrária evidenciando uma situação idealizada nessa perspectiva de liberdade, que nunca se manifesta por inteiro. Essa questão nos reporta novamente à problematização em torno dos propósitos de liberdade e ruptura presentes na livre improvisação. Entendemos que há sim, uma predisposição libertária na improvisação livre, e diante dessa situação tendemos a privilegiar a identificação de linhas de fuga como forma de dar continuidade às des-territorializações de seus materiais e seus modos de operação.

3.6 O ato de improvisar

A improvisação num sentido amplo está presente praticamente em todas as esferas da vida como uma condição primordial de sobrevivência. Há diversas ações “improvisadas” na vida cotidiana, na linguagem, nos esportes, nas relações entre os seres vivos. Depende, em certa medida, da capacidade de lidar improvisadamente com os assuntos e materiais envolvidos, além de refletir uma qualidade de adaptabilidade às condições dadas. A etimologia de imprevisto possui sua raiz no latim (*IN PROMPTU*, “em estado de atenção, pronto para agir”,

⁴⁶ Vale uma rápida analogia entre o comportamento restaurado de Richard Schechner com uma celebre frase do químico francês Antoine Lavoisier, que parece a nosso ver, dialogar com essa questão. Essa analogia refere-se ao princípio da conservação de massas de Lavoisier, conhecido pela frase: “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Independente da veracidade científica da afirmação, o que interessa para nosso trabalho é o carácter voltado a incorporar ideias musicais de outros, deslocando e armazenado como repertório para a livre utilização pelo *performer*. A aproximação com a ideia de comportamento restaurado vêm na falsa impressão orinalidade das coisas.

de *IN*, “em”, mais *PROMPTUS*, “prontidão, de *PROMERE*, “fazer surgir”, formado por *PRO*, à “frente”, mais *EMERE*, “conseguir, obter”⁴⁷).

Ainda numa perspectiva ordinária, a improvisação também possui um sentido negativo, ou seja, algo “improvisado” é, muitas vezes, visto como sinônimo de “gambiarra”, uma vez que seu resultado final é tido como mal feito ou mal acabado.

Entre os possíveis desdobramentos que a improvisação estabelece com inúmeras dimensões da vida, é notório que as linguagens artísticas sempre fizeram uso deste recurso em diversos momentos da história, cada qual à sua maneira. Numa perspectiva “recente” no contexto das artes cênicas, por exemplo;

Se pensarmos a improvisação não apenas como processo de construção do espetáculo, mas também como canal que viabiliza a construção das personagens, veremos emergir várias formas de especificação. Em Stanislávski, na aplicação do Método das Ações Físicas, em Meierhold, Tchékhev e Brecht, podemos reconhecer a presença de práticas improvisacionais construtoras dos aspectos constitutivos da identidade da personagem. Já em Labban, Decroux, Barba, Grotóvski e no Kabuki, podemos reconhecer práticas improvisacionais que buscam ainda a construção de uma identidade, mas que se diferencia da primeira, à medida que, em tais casos, parece estar presente um outro conceito de ser ficcional: o “actante”. (BONFITTO, Matteo.p.127).

Nesse sentido, poderíamos afirmar que para as artes cênicas a improvisação está presente no processo de construção artística de inúmeros diretores e, muitas vezes, a competência do ator/performer é avaliada segundo suas habilidades em improvisar. É relevante para este trabalho uma abordagem que reflita a improvisação relacionada às diferentes linguagens (como o teatro, a dança e a música), que possuem uma pré-disposição inata para o recurso da improvisação como estratégia de criação. Para Bonfitto, a improvisação no teatro desencadeia três diferentes perspectivas de abordagem; improvisação enquanto espaço mental, enquanto método, e como instrumento.

Na improvisação enquanto “espaço mental” pode gerar ações a partir de diferentes matrizes em um mesmo espetáculo. Ela pode envolver a tradução em ações de outras formas de arte, como a pintura, escultura, música ou literatura; pode envolver a tradução em ações de experiências pessoais abstratas ou complexas; pode envolver a tradução em ações de diferentes conteúdos, conceitos, temas [...] Na improvisação enquanto “método” o processo de criação tem como suporte, geralmente, conteúdos elaborados através de temas, situações... Também aqui o ator deve eventualmente ter uma “competência intersemiótica”, devendo traduzir conceitos e conteúdos em ações. O ator, também nesse caso, deverá preencher de sentido não somente as ações, como também as transições existentes entre elas. A especificidade da improvisação como “método” está no fato de ser uma prática que deve partir de matrizes que não possuem um objeto elaborado ou acabado. [...] Na improvisação como “instrumento” podemos reconhecer a existência de diferentes modalidades. Também nesse caso, a

⁴⁷ www.origemdapalavra.com.br

improvisação pode ser um canal de tradução de diferentes matrizes. Porém, a sua diferença em relação à improvisação enquanto “espaço mental” ou “método” consiste na presença, nesse processo, de uma intencionalidade já constituída. Ou seja, sabe-se já o que está buscando, existe a consciência de qual é o resultado a que se quer chegar. O papel da improvisação, aqui, é somente o de conduzir o ator para que ele chegue ao resultado esperado. (BONFITTO, Matteo.p.126).

É evidente que diante de tantas práticas artísticas que se utilizam da improvisação como recurso de criação, torna-se arbitrário qualquer classificação rígida, entre elas. Porém, podemos apontar para certas semelhanças, entre o ambiente de criação da livre improvisação com este modelo de Bonfitto atribuído à improvisação teatral – como exemplo da relação intersemiótica – e entre a improvisação a partir de matrizes não elaboradas previamente e a relação híbrida com outras formas de arte. Nesse sentido, a livre improvisação está de alguma forma relacionada à ideia de improvisação enquanto “espaço mental”, no sentido de não se preocupar, a princípio, com uma pré-elaboração de materiais.

Igualmente profundas são as relações que as linguagens corporais como a dança estabelecem com a improvisação. A dança, como um ritual social, ou seja, como uma prática socialmente territorializada, praticam a improvisação com tamanha organicidade que permite a emergência de expressões corporais exclusivamente pessoais. O rigor técnico e a formalidade da dança clássica explodem para a improvisação e a liberdade de movimentos. Em outros casos, partem da improvisação para uma formalização posterior. Há também, práticas da cultura popular que recorrem do ato da improvisação de forma deliberada, como exemplo, as práticas do repente nordestino e do *rap* cujos *performers* exibem suas habilidades de improvisar através da linguagem verbal, do canto e da música.

No que diz respeito à improvisação nas linguagens musicais, é notória a presença deste recurso em diversos gêneros e contextos históricos. Numa perspectiva atual, não seria errôneo afirmar que a música lidera uma posição de destaque no que diz respeito à produção de conteúdos pedagógicos sobre improvisação. Vide a produção editorial em forma de métodos, exercícios, sistematizações de princípios técnicos, escalas, harmonias, entre outros, que são amplamente difundidos, especialmente no contexto da música popular. Para isso, o discurso publicitário costuma estabelecer relações de correspondência de determinados métodos, com o estilo de algum artista consagrado. Assim, seduzido pela perspectiva de poder improvisar, tal qual (*in the style of*) John Coltrane, Charlie Parker ou Miles Davis, o músico improvisador vê-se então a frente de uma infinidade de opções metodológicas que visam ensinar as particularidades técnicas e “gramaticais” dos gêneros musicais. São conteúdos sistematizados que procuram estabelecer uma separação conforme os diferentes instrumentos musicais, e

estilos (gêneros), aos quais se referem. É o que chamamos anteriormente de improvisação idiomática.

Vale analisar as relações que a improvisação estabelece com a partitura e suas estratégias para o registro do material composicional. Para isso, devemos ressaltar que a improvisação, apesar de possuir autonomia como forma de pensamento musical, pode também ser utilizada como uma ferramenta para a composição. Nesse sentido, a improvisação e a composição, apesar de serem formas diferentes de criação musical, carregam consigo diferentes graus de proximidade. No Barroco, as práticas musicais derivadas do baixo cifrado, apesar de haver uma “proto-partitura” que orienta, em parte, a construção da obra, o instrumentista e o compositor, numa certa medida dividem a autoria da obra, uma vez que o intérprete também é responsável por criar os contrapontos e completar a disposição dos acordes entre outras decisões composicionais que não estão descritas nas partituras. Entretanto, esse é um exemplo raro no que se entende tradicionalmente por música de concerto. À medida que a partitura se consolida como um conjunto de símbolos tal qual o concebemos, este fato colabora para o compositor tornar-se o autor da obra e assumir uma posição de destaque nessa relação de poder sobre a obra. Pode-se dizer com relação ao intérprete, que seu momento de criação é restrito apenas às cadências (no Classicismo) e ao acréscimo de ornamentações (no Barroco). A partir do século XX, com o surgimento de novas formas de registro da “obra” em partituras não convencionais, se buscava, entre outras coisas, atribuir ao intérprete maior participação na criação das obras. A necessidade de encontrar novas formas de registro exige que cada compositor desenvolva seus próprios códigos de representação. Vale citar apenas alguns exemplos como as partituras gráficas de Earle Brown, ou Cornelius Cardew, com as obras *Great Learning* e *Treatise*. Esta última foi composta e registrada em aproximadamente duzentas páginas contendo uma série de gráficos, círculos, quadrados, retas, pontos, sobreposição de formas e figuras abstratas, dispendo-se como uma partitura que busca orientar, não mais o direcionamento das estruturas da obra, mas sim a atuação do intérprete, agora com *status* de criador. Uma série de obras conhecidas como *events scores*, ou partituras verbais (*verbal notation*), também são exemplos de partituras que abrem margem para a emergência do intérprete como compositor. Um exemplo bem conhecido é a proposta de Stockhausen intitulada *Aus den Sieben Tagen*⁴⁸.

⁴⁸ Esta “obra” foi registrada em partitura verbal. Trata-se de instruções dadas aos músicos, onde procura-se trabalhar mais as questões ligadas a “intuição e a espontaneidade” do que promover afetos ligados a uma percepção “racional” ou “emotivada” na performance.

É evidente que há uma presença emergente da improvisação em todos esses casos. A ideia de autoria está diluída, ou conectada à ideia de intérprete, e às vezes, também ao público. Nesse sentido, pode-se concluir que são exemplos de práticas onde as estratificações tradicionais entre compositor, intérprete e público, estão em processo de reconfiguração. Vale citar um exemplo através da peça intitulada “*A Few Silence*” (2008), de G. Douglas Barret (1981), realizada como parte da programação artística da série de concertos denominado “¿música?9”, em especial, a edição temática realizado no Ibrasotope, em 2014. Essa série de concertos é uma realização do Núcleo de Pesquisa em Sonologia – NUSOM, que em sua nona edição, foi voltada à interpretação de partituras verbais. Neste concerto, a Orquestra Errante participou da interpretação da peça onde Barret solicita que os músicos, providos de um cronômetro, papel e caneta, devem, demarcar no cronômetro, cinco minutos, e permanecer em estado de escuta do ambiente. Enquanto ouvem, devem compor uma “partitura” individual com seus devidos eventos sonoros, durações, entre outros parâmetros notados livremente pelo intérprete. Nesse sentido, o intérprete emerge como um ouvinte e compositor ao mesmo tempo. Após os cinco minutos de escuta e composição/registro o performer deve executar sua partitura, completando então, sua função de intérprete da obra. Trata-se nesse sentido de uma transformação radical das hierarquias e temporalidades da composição convencional estabelecendo uma convergência das figuras do compositor, intérprete e ouvinte no mesmo performer. Assim, segundo Barret, a peça instiga um processo de registro de escuta, anotação e reprise, deixando as partituras como documentação de sua própria história e da experiência de cada intérprete.

Entretanto, se por um lado identificamos práticas experimentais pautadas na criação através de “processos coletivos”, há em contrapartida, uma cena artística que parece estar em sentido oposto. Tratam-se dos movimentos da música concreta na França, associado a Pierre Schaeffer e da música eletrônica na Alemanha, associada ao compositor Karheinz Stockhausen. Em decorrência dos rompimentos inéditos trazidos pela tecnologia dos modos de gravação, a música até então estava restrita unicamente ao momento da *performance*.

Inicialmente, esse deslocamento da música em relação à *performance* pareceu descortinar possibilidades expressivas até então inimagináveis. Livre das limitações e subjetivismo do intérprete, o compositor podia finalmente exercer o controle total sobre a obra. Esse controle seria viabilizado pelas possibilidades ilimitadas abertas pelos aparelhos de produção e manipulação de áudio encontrado no estúdio eletroacústico. Dentro dessa perspectiva vários compositores vão assumir para si o papel antes reservado ao intérprete. (IAZZETTA, Fernando. P.159).

Tal pretensão de dominar totalmente a composição, numa espécie de “onisciência” do

compositor sobre sua obra, excluindo ainda mais os diretos de “coautoria” do intérprete parece ser um paradoxo nesse cenário artístico. Parece haver uma retomada, em alguma medida, das práticas musicais tradicionais nas quais os compositor e intérprete estão muitas vezes reunidos no mesmo sujeito. Essa supervalorização do controle da obra é uma tendência que a nosso ver, vem em sentido oposto ao que vimos delineando no decorrer desta pesquisa, especialmente se compararmos a música concreta ou eletrônica com os projetos artísticos que incorporaram, de alguma forma, as heranças de Cage, no que diz respeito à utilização da ideia de “aleatoriedade e acaso” em música, uma vez que nesse caso, a improvisação está no centro das atenções do processo de criação. Em outras palavras, podemos dizer que o primeiro caso tende a trabalhar a partir da composição com tempo diferido, enquanto o segundo caso está mais ligado ao tempo presente. Apesar de suas diferenças e interesses, parece haver uma intencionalidade permanente voltada à liberdade composicional. Assim, imerso em diversas formas de rompimentos com a tradição, podemos distinguir aqueles derivados da cena europeia, que se apoiam no “controle irrestrito” da composição, diferentemente daqueles que optam por “desconstruir ou desterritorializar” as tradicionais hierarquias de poder no processo de criação.

No decorrer deste trabalho, temos utilizado a palavra livre como um adjetivo qualitativo para distinguir, de alguma forma, o ambiente sonoro da livre improvisação, como uma prática musical. Essa eminência ou “dever” de liberdade que o termo parece sugerir, traz por outro lado, uma espécie de lacuna conceitual problemática, inclusive, muitas vezes alvo de questionamentos em busca de respostas para os limites dessa suposta liberdade. Não seria exagero afirmar que o ambiente sonoro da livre improvisação musical pode ser radical em sua construção sonora, e é nesse ponto que reside a liberdade deste ambiente sonoro. Em outra perspectiva, poderíamos dizer que esse ambiente sonoro é livre de alguns territórios, ou não se submete a eles. Por outro lado, é fato que tal liberdade é algo idealizado e não realizável, a princípio. O *performer* da improvisação livre, responsável em desenvolver estratégias que possibilite sua “liberdade”, carrega consigo uma “postura experimental”, aventura-se na composição baseada na ideia de som, se utiliza de técnicas estendidas, gestualidades, e “presentifica” os caminhos que o conduziram a essa busca por algo não estabelecido, muitas vezes chamado de “livre”. Nesse sentido, se verifica também certas estratégias desconstrucionistas, por parte do *performer*. Encontrar algo para desconstruir é o grande desafio, e nesse sentido, nossos esforços se voltam para a incorporação do espaço, movimento, e corpo, na improvisação musical. Assim, trataremos de afirmar que torna-se cada vez mais sensato a subtração do termo *musical* da improvisação livre, visando amparar mais

adequadamente este ambiente que temos delineado que é, certamente musical, porém, também cênico, plástico e processual. Concluindo, parece importante problematizar a presença hegemônica da linguagem musical num ambiente de criação chamado de “livre”.

CAPÍTULO 4

A Orquestra Errante

Iniciaremos nossa descrição sobre o funcionamento da Orquestra Errante conjuntamente a uma avaliação de sua importância para a concretização dessa pesquisa. No que diz respeito a dinâmica de funcionamento do grupo, vale comentar que os ensaios (em forma de laboratório) ocorrem semanalmente, desde 2008, funcionando como um ambiente de pesquisa e experimentação de ferramentas práticas e conceituais da linguagem musical.

A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fundado e coordenado pelo compositor, pesquisador, professor e saxofonista Rogério Costa. O grupo se dedica à prática da improvisação livre e faz parte do projeto de pesquisa sobre improvisação e suas conexões com a composição, filosofia, tecnologia e educação. A Orquestra é composta por músicos oriundos dos cursos de graduação, pós graduação tendo uma prática criativa e experimental baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som é passível de ser usado em uma performance musical. Assim, a Orquestra Errante desenvolve suas atividades a partir de uma prática absolutamente democrática, não hierarquizada e voltada radicalmente para a ideia de criação musical coletiva em tempo real. Cada performance é única e singular e não se almeja a criação de obras. O processo é o que importa. Na OE, todos são intérpretes-criadores e os pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta, a interação e o respeito pela contribuição de cada um.

Entre as performances mais importantes realizadas no decorrer dessa pesquisa, vale mencionar a participação da O.E na série de concerto intitulada; ¿Música 8? (NUSOM), realizado no saguão do Departamento de Música da ECA/USP, o ¿Música9? - edição especial com a execução de partituras verbais, realizado no *Ibrasotope*, o ¿Música10? (realizado no IME/USP), a apresentação no centro cultural *Trackers* (como parte da mostra do circuito de Improvisação Livre de São Paulo), o concerto realizado junto a programação cultural da Tenda Ortega y Gasset – USP, a participação no Festival de Música Nova – Gilberto Mendez, realizado no campus da USP, em Ribeirão Preto, e por último, o evento intitulado; “Grande” Concerto Didático da Orquestra Errante, realizado no Departamento de Música da ECA/USP.

A Orquestra Errante funciona como um importante laboratório para os pesquisadores envolvidos, a medida que possibilita a realização de testes e experimentos em

torno da livre improvisação musical. Os pesquisadores trazem usualmente diversas proposta de agenciamentos das interações, visando a exploração de materiais sonoros, e conduzindo seus experimentos numa espécie de ateliê sonoro. No que se refere ao que chamamos de ateliê sonoro, segundo Manuel Falleiro;

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. (FALLEIROS, Manuel, S. p.52).

Essa analogia ao ambiente de trabalho das artes plásticas é interessante para nossa pesquisa, uma vez que reflete certo carácter experimental, em relação ao trato com o material composicional. O artista plástico “experimenta” suas misturas de tintas, pigmentos e técnicas, assim como o livre improvisador da Orquestra Errante experimenta a coexistência de materiais sonoros, de audições múltiplas, intrinsecamente relacionadas com a particularidade de cada escuta.

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. (FALLEIROS, M. p.55).

Para o aperfeiçoamento dos participantes da Orquestra Errante são frequentemente realizados o que chamamos internamente de “restrições”. Vale ressaltar que não se trata exatamente de criar limites ou formas de controle nas intervenções dos *performers*, uma vez que seria, inclusive, contraditório à postura estética e política dita “libertária”, defendida por esse ambiente musical. Pode-se dizer que a ideia de restringir uma improvisação é vista como uma estratégia para potencializar as interações. O que se procura restringir são as formas de agenciamento das interações sonoras. Essas “restrições” ocorrem mediante um acordo verbal entre os participantes, e estão intrinsecamente vinculados com um determinado pensamento composicional, e determinará, em partes, algumas características relacionadas com a “forma” da *performance*. Como exemplo de caso, vale citar uma dinâmica frequentemente requisitada

como “restrição” que visa, apenas, coordenar o número de participantes que estarão interagindo no decorrer de uma sessão de improvisação. Faz-se inicialmente um círculo, e cada *performer* começa a interagir, inicialmente em duo, com outro performer, e uma vez que o “recado musical” tenha sido transmitido, outro participante passa a interagir substituindo aqueles que iniciaram a *performance*, proporcionando assim, um espaço delimitado para a emergência de interações que arregimentam sequencialmente a participação de duos e trios. Nesse processo de entradas e saídas de participantes na construção do discurso sonoro, pode-se ou não, determinar previamente quais serão a sequência em que cada participante adentrará na improvisação. Quando a opção é não determinar previamente, faz-se necessário que o *performer* permaneça atento para os momentos de transição entre um participante e outro, uma vez que a distração poderá acarretar em prejuízos para a manutenção do fluxo da *performance*. Este é um exemplo de “restrição” à *performance* que não busca estabelecer gramáticas musicais, mas sim agenciar um ambiente que favoreça a emergência da construção coletiva através de participações individuais controladas no que diz respeito ao momento de suas intervenções.

Outra dinâmica comum ao trabalho da Orquestra Errante pode ser descrita através de uma estratégia conhecida nas artes cênicas como “coro e corifeu”, ou, em nosso caso, denominado como “peixe e cardume”. Tradicionalmente o termo corifeu tem a ver com o sujeito que rege o coro nas tragédias gregas. O corifeu seria então a pessoa que aconselha, fomenta ou incita os demais personagens. A ideia é de proporcionar um ambiente de criação em que o corifeu é responsável por guiar os demais participantes sugerindo movimentos, ações, geralmente criados de forma improvisada. O coro, ou cardume, possui nesse caso uma dinâmica que se relaciona com a criação de coreografias, que ocorrem transitoriamente na medida em que ocorra a mudança de corifeu. Neste exemplo de interação há também estratégias internas para a transferência do poder de liderar o coro, sendo compartilhado com os demais participantes. Nesse sentido, as substituições do líder (corifeu) podem ser aleatórias ou combinadas previamente. O interesse da proposta visa exercitar o poder de síntese sonora e ações físicas derivadas dos deslocamentos que são sugeridas pelos corifeus.

Vale notar uma característica desse tipo de dinâmica que, de certa forma, estabelece restrições prévias na improvisação direcionando assim o impulso composicional em relação a parâmetros como a forma trata-se, em contrapartida, de agenciamentos que não são concebidos individualmente, mas sim, elaborados através da concordância verbal entre os participantes.

Os agenciamentos descritos acima são estratégias utilizadas pela Orquestra Errante que visa, sobretudo, a desterritorialização (conceito deleuzeano) da linguagem musical. É notório o carácter de “desconstrução” de inúmeras questões do “fazer artísticos” pautados em estruturas tradicionais. Entretanto, a Orquestra Errante não ignora nem marginaliza as gramáticas conhecidas pelos participantes. Qualquer herança musical é bem vinda, e as pluralidades de biografias alimentam a complexidade do ambiente. No decorrer de uma improvisação, também é possível incorporar elementos de idiomas bem estabelecidos, como o jazz. A presença de ruídos, sons não convencionais obtidos com o que se denomina técnicas estendidas para a obtenção de materiais sonoros outrora entendidos como “não musicais”, não exclui, entretanto, as frequências estáveis e notas “bem colocadas”, segundo uma concepção tradicional de nota. Inclusive, vale um exemplo de um exercício específico para o improvisador desenvolver suas habilidades para a obtenção de diferentes materiais. Trata-se de uma *performance* solo que propõe a mudança, iniciada a partir de uma nota estável, até o ruído mais inarmônico possível, e um retorno para uma nota estável. Outra dinâmica importante para a O.E são as formas de restrições que buscam exercitar um ponto específico da *performance*, como por exemplo, a delimitação da quantidade de tempo que a improvisação irá durar. Esse exercício é conhecido como “miniaturas musicais”. Ocorrem mediante a delimitação aproximada de um curto espaço de tempo, geralmente, por volta de três minutos. É comum nesse dinâmica a utilização de uma ampulheta para orientar a passagem do tempo, não como uma obrigação a ser seguida restritamente, mas funcionando, apenas, como um referencial da passagem do tempo.

A restrição em relação ao tempo da improvisação pode ser conciliada à outras restrição, como por exemplo, a delimitação da quantidade de materiais sonoros que cada improvisador pode utilizar. Delimitar a quantidade de materiais é uma estratégia que incita o improvisador a “permanecer no problema”, ou seja, após a definição individual dos materiais sonoros, o improvisador é convidado a permanecer no desenvolvimento e variação desses materiais até o término da *performance*. Não se trata de exatamente de trabalhar os materiais sonoros segundo a concepção clássica de variação e desenvolvimento, mas sim, uma espécie de exploração profunda de poucos materiais, que por sua vez, também devem estar em diálogo com os materiais dos demais participantes.

É importante compreender que quando nos referimos a “materiais sonoros”, ou “materiais composicionais”, estamos nos reportando a qualquer combinação, ou formas de organização dos sons. Eles podem estar a serviço, tanto da composição, como da improvisação, com suas devidas nuances de relacionamento. Entre esses casos intermediários, vale ainda

mencionar algumas experimentações com o que poderíamos chamar regência expandida ou não tradicional, inspiradas nas proposições de John Zorn intitulado “cobra”. Trata-se de uma forma de regência diferenciada criada em 1984 que pode ser descrita como uma espécie de composição musical performática que se assemelha a um jogo. A obra foi concebida como um sistema com regras bastante detalhada, porém, sem uma sequência pré-concebida de eventos. A *performance* de “Cobra” é destinada para grupos de improvisadores musicais e uma espécie de regente que é responsável por instigar os improvisadores. A dinâmica ocorre mediante um conjunto de pistas simbolizadas em cartões que representam certas orientações correspondentes a materiais sonoros ou ações que irão direcionar os improvisadores. O número de improvisadores, instrumentação, e duração da peça são indeterminados. Não há nenhuma notação musical tradicional, conseqüentemente, a peça irá soar radicalmente diferente de uma *performance* à outra. John Zorn deliberadamente optou por não publicar o significado dos cartões, entretanto, há versões impressas de todas as categorias de sinalização em seus encartes de *CDs*. Os cartões funcionam como instruções para os improvisadores, porém, há alguma estratégias de ruptura que permite ao *performer* não se submeter as orientações do “regente”. Trata-se do título alegórico denominado “gorila”, termo este, atribuído ao *performer* que portar um determinado cartão (ou outro objeto previamente combinado) que lhe autoriza a não respeitar as proposições do regente. A figura do “gorila” não é fixa, ou seja, pode ser transferida para outros improvisadores.

Cobra

	1	P	POOL		GUERRILLA SYSTEMS Squad Leader + 2 Spotters
MOUTH	2	R	RUNNER		
	3	S	SUBSTITUTE Δ		TACTICS
	4	SX	SUB CROSSFADE		1. Imitate 2. Trade 3. Hold 4. Capture 5. Switch/crossfade
					} To next downbeat
NOSE	1	D	DUDS		
	2	T	TRADES		
	3	E	EVENTS 1, 2 or 3		OPERATIONS (Squad Leader ONLY)
	4	B	BUDDIES		DIVISI Memory drone, squad leader tactics and systems control INTERCUT Locus Unit return to same sound FENCING Unit with alternates G: UNIT LIFE SPAN - 7 Downbeats
EYE	1	CT	CARTOON TRADES		
	2	CO	ORDERED CARTOON TRADES with guests		
EAR	1	MΔ	G=G MΔ		SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.
	2	GΔ	M=M GΔ		Unit members and alternates may cut at any time.
	3	V	VOLUME Δ		end of Divisi superimposition
HEAD	1	1	SOUND MEMORY 1		Some Locus Hand Cues
	2	2	SOUND MEMORY 2		thumb=stop
	3	3	SOUND MEMORY 3		hand=rhythm
PALM	1		CUT		finger=pip
	2		CODA		hand=drone
	3		HOLD & FADE		back and forth=trade
					one=intercut
					cut=change

Imagem 1 – exemplo de instruções para a performance de “cobra”

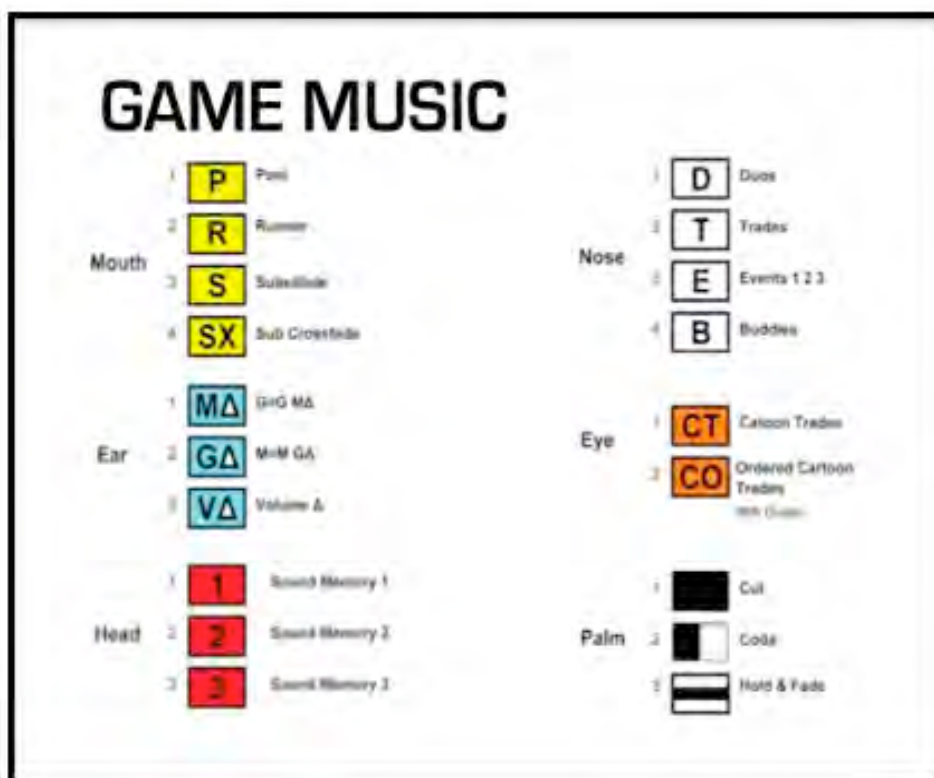


Imagem 2 – exemplo de instruções para a *performance* de “cobra”

É notório certo caráter lúdico neste tipo de proposta. Observa-se na partitura uma relação de cores associadas a partes do corpo, (boca, orelhas, cabeça, nariz, olhos e palma da mão), que por sua vez estão associados a “tarefas” ou “funções” ao *performer*. Parece ser possível afirmar a presença de uma estratificação do poder de decisão em direcionar a improvisação que favorece o “maestro”, entretanto, este, de nenhuma forma pode ser concebido em sua visão tradicional. Em síntese, a *performance* de “Cobra” é uma espécie de “jogo musical” onde as regras são transmitidas pelo regente através de gestos semelhantes a uma “língua de sinais”, e a execução das respectivas orientação são improvisadas conforme interpretação e as possibilidades de cada *performer*. Entre as estratégias de criação descritas na partitura encontramos termos como “sistema de guerrilhas”, “operações”, e “táticas”, como formas de agenciamento e potencialização do processo criativo na improvisação.

No que diz respeito ao *performer* improvisador da Orquestra Errante, não se espera que tenha uma leitura fluente de partituras tradicionais grafadas num pentagrama, ou uma formação musical ligada a qualquer tipo de tradição, escola ou orientação estética. Não se espera também que seja um *expert* em seu instrumento, uma vez que toda ideia de virtuosidade está em constante reavaliação. O interesse nesse caso está muito mais voltado para a valorização das

habilidades individuais em lidar, de forma experimental, com o que poderíamos chamar de limites das linguagens e dos materiais. A criatividade para lidar com as múltiplas direções que uma *performance* pode alcançar, é vista como uma habilidade conveniente. Esperara-se um estado de constante renovação do que poderíamos chamar de técnica ou clichês pessoais.

O desprendimento pessoal para experimentar esteticamente novos materiais é uma qualidade extremamente necessária, e nem sempre de fácil apropriação para sua utilização na livre improvisação. Como vimos, é notória a relação da livre improvisação com o momento presente, consequentemente, perene e único. Por outro lado, não seria errôneo dizer que no trabalho de um improvisador instrumentista, pode haver uma intenção pré-disposição à trabalhar com determinados materiais sonoros, segundo critérios que, por lado, são derivados de proposições, no sentido da ação de um pensamento composicional com intencionalidades sonoras extremamente pessoais, e por outro, ações derivados das demandas da interação, e das competências interpessoais para a criação colaborativa.

Vale esclarecer que o ambiente de trabalho da Orquestra Errante foi abordado segundo seu viés pautado na improvisação. Entretanto, além das habilidades de criar formas de pensamento musical, há também um compromisso com o estabelecimento do que poderíamos chamar de investigação experimental, ou seja, através de procedimentos não conhecidos, ou passíveis de resultados não esperados. Agir de forma experimental, numa perspectiva artística é, nesse caso, uma forma de visitar “outros lugares” da experiência estética. Observa-se aqui uma forte relação com o alcance do “novo”, que por sua vez, é tão instantâneo e perene quanto às forças que o geraram. Assim, é possível prever um alto grau de imprevisibilidade em performances guiadas por procedimentos experimentais.

No decorrer de nossa pesquisa foram realizadas algumas práticas de improvisação livre com *viewpoints* como um procedimento metodológico para levantar conteúdos e fundamentar nossa prática artística. Antes de abordar os desdobramentos de nossos experimentos, vale comentar que os testes foram realizados com os mesmos músicos durante todos os encontros. São eles: professor Dr. Rogério Costa (sax e coordenador do grupo), Migue Dias (contrabaixo), Jonathan Andrade (flautas e eletrônicos), Max Schenkerman (voz e efeitos), Mariana Carvalho (piano e efeitos) Felipe Gutierrez (clarinete), e Fábio Martinele (trombone e eletrônicos).

4.1 A morte do contrabaixo

A morte do contrabaixo foi o nome intitulado para a *performance* realizada como parte do evento “ Grande Concerto Didático da Orquestra Errante”, realizado no Departamento de Música da Universidade de São Paulo. O concerto teve o propósito de experimentar as propostas desenvolvidas em torno das pesquisas que os integrantes do grupo desenvolvem como projeto artístico, em especial, dentro do contexto das práticas experimentais. A ideia era uma *performance* que considera-se igualmente as dimensões do espaço, do movimento do corpo, e dos sons, como material composicional. Do decorrer da preparação para o concerto, os *performers* foram instruídos conceitualmente sobre a tipologia dos *viewpoints*, e algumas dinâmicas de ocupação e exploração do espaço foram testadas como forma de criar um vocabulário em comum para ser explorado na interação. A única restrição recomendada foi em favor de que não abandonassem o palco no decorrer da improvisação, ou seja, o espaço de criação ficou limitado ao palco como forma de evitar a dispersão excessiva entre os participantes. Essa atitude premeditada foi formalizada e necessária, uma vez que no decorrer dos ensaios, constatamos que a distância entre os improvisadores acarreta na diminuição das interações, dificultando, assim, o estabelecimento de um fluxo consistente. Como recomendações aos *performers*, foi ainda solicitado que utilizassem o conceito de *soft focus* e escuta extraordinária, ambas pertencentes aos fundamentos dos *viewpoints*. Assim, com os “olhares conectados”, e em estado de resposta, todos deveriam, a todo o momento, ter uma consciência geral da posição e dos deslocamentos dos demais *performers*.

A cena⁴⁹ em torno do que chamamos de “A morte do contrabaixo” surgiu como um dos “motivos” composicionais criados previamente no decorrer dos ensaios e estão ligados especialmente sobre a influência dos *viewpoints* Forma e Topografia. A cena se inicia com os improvisadores se aglomerando em frente ao contrabaixo. Em seguida, através de sons e gestos enérgicos, conduzem então a *performance* para uma simulação de ações agressivas contra o contrabaixo, o qual foi cenicamente “empurrado” ao chão. Evidente que é uma cena passível de inúmeras interpretações, pois está imersa num ambiente de códigos simbólicos abertos, entretanto, acreditamos que serve para exemplificar, como metáfora, o assassinato do instrumento. Analisando a cena sobre a perspectiva dos *viewpoints*, podemos evidenciar o trabalho com a forma física do instrumento que ganha uma nova dimensão visual enquanto é

⁴⁹ O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (“fazer uma cena para alguém”). (PAVIS.P.p.42).

gradualmente levado ao chão, numa cena quase dramática. O instrumento, nesse caso, ganhou um contorno dinâmico em sua forma, que foi um elemento essencial para o desenvolvimento da cena. O trato com a topografia também pôde ser observado, uma vez que é o *viewpoint* que rege as relações de mudanças no eixo vertical e horizontal dos corpos. Destacamos esse momento da *performance* por ter sido uma espécie de clímax. Os improvisadores estavam evidentemente imersos na mesma causa – matar o contrabaixo – o nível de energia estava em sua potência máxima, e após a cena, o fluxo de interações se estabilizou até o término da *performance*. Não houve nenhuma combinação prévia para recriar essa cena no momento da *performance*. Porém, entre tantas outras dinâmicas que surgiram em diferentes níveis de volatilidade, como os diversos materiais que aparecem e diluem-se no decorrer de uma improvisação. Esta cena, em contrapartida, foi potencializada e emergiu como uma espécie de material composicional “reinstaurado”, evidentemente com suas diferenças, porém, provou que através dos *viewpoints*, foi possível gerar materiais composicionais surpreendentes, que possuem próprios códigos gramaticais naturalmente compartilhados em sua concepção entre os participantes. Em outros termos, pode-se dizer que foi criada uma espécie de gramática interna restrita aos *performers*. Estes por sua vez, conscientes que os demais participantes também carregam aquele repertório de ações, ficam por um lado, amparado pela memória daquele material, e por outro, livre para configurá-los mediante sua vontade. Assim, a cena “morte do contrabaixo” pode ser descrita como uma tentativa de compor uma *performance* musical que se propõe esteticamente a estabelecer um duplo diálogo, que por um lado, busca uma abordagem expandida em relação ao material sonoro, e por outro, está em diálogo com a representação cênica, também num viés expandido.

Conclusões:

Essa pesquisa buscou demonstrar que os *viewpoints* colaboram para a criação de novas perspectivas para a linguagem musical, em especial através da livre improvisação. Tentamos esclarecer que a livre improvisação, busca como o termo nos sugere, certo desprendimento de alguns territórios que a música tradicional estabelece, a priori. Devido justamente a esse estado de devir, é possível então encontrar nessa prática um ambiente de criação permeável o suficiente para ser articulado com os *viewpoints*, como uma estratégia para o performer superar certas dificuldades em se libertar da estaticidade corporal condicionada.

Identificamos que o corpo e o espaço exercem certa resistência para sua incorporação como material composicional na linguagem musical, especialmente aquelas práticas derivadas da tradição ocidental da música de concerto. Se outrora, o músico tradicional, focado no elemento sonoro, não se preocupa em incorporar o espaço e o movimento corporal como material composicional, se encontra agora, elevando essas dimensões a um plano de importância central.

Entre nossas fundamentações, buscamos abordar algumas características do contexto artístico que a livre improvisação e os *viewpoints* estão inseridos. Vimos que ambas as práticas estão ligadas a uma mudança de paradigma que passa a valorizar mais o processo em detrimento do produto, visto que seus agenciamentos não operam da mesma forma que as práticas tradicionais, que preveem, por exemplo, as possibilidades de consumo e de reprodutibilidade da obra, além de apresentar uma estratificação hierárquica bem definida. No decorrer de nosso percurso, observamos uma série de semelhanças entre os procedimentos derivados da composição e da improvisação, o que permitiu desdobramentos conceituais que colaboraram para fundamentar essa pesquisa, e para a realização de uma apropriação conceitual trasposta organicamente da linguagem cênica para a música, bem como a diluição de suas fronteiras em projetos estéticos híbrido.

Entre nossas fundamentações, buscamos trazer conceitos da *performance art* para esclarecer que tanto *viewpoints*, quanto a livre improvisação possuem intrinsecamente várias características que permitem a adoção comum de termos como *performance*, *performer* e *performativo*, para designar suas formas de atuação. Apontamos alguns conceitos como *extraordinary listening* e *soft focus*, além da tipologia dos *viewpoints*, somando-se ainda com algumas propostas de exercícios coletivos e corporais que flertam com o desenvolvimento habilidades que se espera de um performer da livre improvisação musical. Esta foi uma

dimensão desta pesquisa que julgamos importante por aproximar duas áreas, que apesar da total autonomia como linguagem, podem também ser vistas como complementares, ou mesmo indissociáveis. Pode-se dizer que a cena teatral e a linguagem musical são universos que se relacionam em diferentes níveis, desde a música programática, óperas, musicais, poemas sinfônicos, entre outras manifestações ritualísticas que incorporam a cena no desenrolar da narrativa. Em nosso contexto, não há uma narrativa cênica ou musical pré-estabelecida, mas a partir dos princípios dos *viewpoints* em diálogo com o projeto estético da livre improvisação, foi possível então delinear algumas possibilidades de criação e exemplos de performances híbridas, em constante diálogo com os limites dos campos de atuação estabelecidos historicamente por certas vertentes da tradição artística.

As perspectivas futuras para a utilização dos *viewpoints* em processos criativos tendem, a nosso ver, a se expandir cada vez mais, possivelmente incorporando outros tipos de mídias em sua prática. Vislumbramos nesse momento algumas perspectivas da incorporação de recursos tecnológicos que possam interagir com as ações dos *performers*, considerando em especial, o espaço como um parâmetro composicional potente a ser explorado. Isso poderia ocorrer mediante a utilização de sensores de movimentos capazes de captar certas qualidades de ações e traduzindo-os em áudio, vídeos, cores, entre outras mídias. Nossa principal pista nessa direção seria a utilização de sensores de movimento como os encontrados nos dispositivos *kinects*⁵⁰. Outra possibilidade pode ser pensada através de microfones posicionados em diferentes posições no espaço e conectados a um *software* de processamento como os já conhecidos *Pure Data*⁵¹, e *MAX for Live*⁵². Obviamente será necessário um trabalho prévio de

⁵⁰ O *Kinect* é um sensor de movimentos desenvolvido para o *videogame* Xbox. O *Kinect* criou uma nova tecnologia capaz de permitir aos jogadores interagir com os jogos eletrônicos sem a necessidade de ter em mãos um controle/ joystick, inovando no campo da jogabilidade, já bastante destacado pelas alterações trazidas pelo console Wii, da *Nintendo*, *Move*, da *Sony*. O módulo *Kinect* tem cerca de vinte três centímetros de comprimento e possui 5 recursos principais: 1º - Câmera RGB (*Red, Green, Blue*) que permite o reconhecimento facial perfeito da pessoa que está em frente do console. 2º - Sensor de profundidade (Infra Vermelho), que permite que o acessório escaneie o ambiente a sua volta em três dimensões. 3º - Microfone embutido, que além de captar as vozes mais próximas, consegue diferenciar os ruídos externos. Dessa forma, barulhos ao fundo não atrapalham o andamento do *Kinect*. O microfone também é capaz de detectar várias pessoas diferentes em uma sala (só não se sabe se a precisão é perfeita, já que é comum, por exemplo, irmãos com vozes parecidas) 4º - Próprio processador e software, e 5º - Detecta 48 pontos de articulação do nosso corpo, ou seja, possui uma precisão sem precedentes.

⁵¹ *Pure Data* (ou simplesmente *Pd*) é um ambiente de programação gráfica para áudio e vídeo usado como ambiente de composição interativo e como estação de síntese e processamento de áudio em tempo real. Foi originalmente desenvolvido por Miller Puckette, no *IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique)*. O *Pd* foi criado para explorar ideias de como promover e permitir que dados possam ser tratados livremente, facilitando acesso e interligação entre aplicações de áudio, MIDI, gráficas e vídeo. A programação em *Pure Data* ocorre mediante a configuração dos denominados "objetos" que por sua vez formam os *patches*. Desenvolvimentos recentes incluem projetos de sistemas para construção de ambientes de *performances*; bibliotecas de objetos para *physical modeling*, bibliotecas de objetos para geração e processamento de vídeo em tempo real. Assim, o *Pd* é muito usado para *performances* de *live-electronics* devido seu potencial para síntese e processamento de áudio. Esses são alguns dos usos musicais, embora possa ser usado, inclusive, como um instrumento tanto para a composição, como também para a improvisação.

⁵² *Max For Live* é uma linguagem programação voltada para música e multimídia. Assim, como o *Pure Data*, é utilizada por compositores, produtores, programadores, pesquisadores e artistas na criação de *softwares* interativos. *Max* e *Pure Data* são exemplos de *softwares* voltados para música que vão além das funcionalidades de um *software* convencional, uma vez que ambos podem ser usados como verdadeiros instrumentos musicais. É notório que não se trata de um instrumento convencional.

programação para que esses *softwares* possam reconhecer e interagir com as informações geradas pelos *performers*. Podemos imaginar ainda esse ambiente utilizando o *software* não apenas como um *performer* virtual capaz de criar, por si mesmo, algum material composicional, mas também se apropriar da tecnologia como um recurso para controlar informações, em especial, sons e imagens, acionados mediante um determinado gesto, movimentos e sons gerados da interação entre os *performers*. Outros materiais como a luz (dinâmica, performática) também podem ser incorporada nesse ambiente que estamos tentando delinear. Nesse sentido, nossa perspectiva é favorecer um ambiente de criação repleto de materiais interativos, multimídias potentes e disponíveis para serem utilizados pelo *performer*.

Entre nossas conclusões imediatas no que diz respeito aos resultados obtidos a partir dos experimentos realizados com a Orquestra Errante é possível afirmar que o trabalho periódico com os mesmos participantes foi fundamental para a “evolução”, e entrosamento na realização dos experimentos. Notou-se o estabelecimento de uma forte relação visual tanto entre os *performers* com o público, quanto entre os *performers* em si. Trata-se de uma visualidade muito potente enquanto recurso cênico. A presença da visualidade se revelou como uma percepção de grande evidencia, porém, compartilhando uma coexistência com a audição, com os instrumentos musicais, com o corpo, gestos, espaço, fluxos, interações, entre outros desdobramentos que esse ambiente artístico busca amparar.

Pode-se dizer que uma possível conclusão derivadas deste tipo de experimento é que quando a música e a linguagem cênica estabelecem relações dentro do que denominamos *performance* a partir de processos colaborativos, é possível que se obtenha resultados concretos tanto para processos de a construção de cenas, visando criar uma partitura, ou simplesmente se valendo de seus recursos para o exercício da improvisação.

Num contexto mais amplo de discussões a respeito da noção de liberdade que a improvisação livre propõe, pergunta-se; a improvisação livre é livre? Livre de quê? Ora, é uma pergunta ampla. De qualquer modo, a principal contribuição deste trabalho foi propor estratégias para destacar as dimensões do espaço e do corpo neste ambiente musical e fazer jus, em alguma medida, ao ideal de liberdade pregado por esta prática. O fato de termos adotado o termo *performer* no decorrer deste trabalho, pode ser considerado uma pista de que, para o

Diferentemente dos instrumentos acústicos, e mesmo os que necessitam de amplificação, não se pode observar um efeito de causalidade na relação do gesto do instrumentista e sua resultante sonora. O *performer* na maior parte das vezes está estático na frente do computador e restrito a ação de programar seus códigos nas teclas sem nenhuma relação de causa e efeito com o irá soar. Dentro deste ambiente é comum observarmos a prática do *live coding*, que é a projeção em tempo real dos códigos da programação.

sujeito que está “*performando*” neste ambiente, que está em diálogo com outras linguagens artísticas, torna-se então cada vez mais difícil de distinguir as tradicionais separações entre o que pertence aos domínios da música, do teatro, da dança ou das artes plásticas.

É possível ainda uma abordagem inversa da que tentamos delinear no decorrer deste trabalho. Se anteriormente estabelecemos que termo *performer* como o mais adequado para descrever o sujeito deste ambiente artisticamente híbrido, não podemos esquecer, entretanto, que o *background* dos participantes envolvidos nos experimentos são derivados da linguagem musical, e que nesse caso, estão se transportando para a linguagem cênica. Assim, se nosso objetivo no decorrer desta pesquisa foi propor estratégias de incorporar uma técnica voltada para atores, e transportada para a livre improvisação, é possível imaginar, inversamente, que a livre improvisação tem muito a oferecer (em termos práticos e conceituais) para potencializar o trabalho de performers com *background* da linguagem teatral. Não se trata somente de um meio estratégico que visa oferecer possibilidades para o ator compor, experimentalmente, a sonoplastia de espetáculo cênico, mas que possa também incorporar as fundamentações da livre improvisação, em especial, aqueles que defendem com seu devido tom político, que a livre combinação de sons através de instrumentos tradicionais, ou não, como sendo o único requisito necessário para o exercício da composição. Em outra perspectiva, estamos tentando afirmar que a confluência de uma espécie de vocação ligada a espontaneidade da *performance*, uma não estratificação das funções, aliados ainda com uma revisão do que se poderia chamar de erro ou acerto (no que diz respeito ao sucesso ou fracasso para a livre improvisação), pode ser considerado uma qualidade altamente potente que permite estilisticamente o *performer* cênico a incorporação da livre improvisação no interior da linguagem teatral. Em suma, a livre improvisação poderia inclusive ser estendida às artes do corpo como dança uma vez que se trata de uma linguagem intrinsecamente ligada com a *performance*. Nesse sentido, o *performer* pode ser capaz de executar sua composição ou a sua improvisação corporal ao mesmo tempo em que compõe a dimensão sonora de seu próprio espetáculo. Esta leitura invertida na perspectiva da apropriação de técnicas e materiais de outras linguagens é a nosso ver uma estratégia que oferece ferramentas ao performer discutir os limites de sua atuação artística.

Vale um breve comentário em relação as respostas da entrevista anexa a esta pesquisa. As questões foram direcionadas aos participantes da Orquestra Errante após algumas experimentações com *viewpoints* e livre improvisação. Em especial, as respostas de Migue Antar e Jonathan Andrade colaboraram para fundamentar algumas de nossas afirmações, que devem ainda, ser desenvolvidas através de pesquisas futuras. Ambos entrevistados

interpretaram o experimento segundo princípios fundamentais que podem ser verificados em suas respostas.

Vale ainda algumas considerações finais a respeito de questões que giram em torno do método científico e seus desdobramos no contexto da pesquisa em artes, assunto que se apresenta relevante para o desenvolvimento deste trabalho. O método científico é frequentemente associado a uma forma de pensamento lógico aplicado às ciências. O termo se refere a um conjunto de regras básicas de como deve se desenrolar um procedimento científico a fim de produzir conhecimento, ou um aperfeiçoamento de conhecimentos anteriormente desenvolvidos. Está vinculado com inúmeras disciplinas científicas que buscam coletar evidências empíricas e verificáveis. O trabalho deve ser pautada na observação sistemática e controlada, geralmente resultante do que se denomina por experiências. Assim, o propósito de manipulação e medição do experimento é captar situações de causalidade (relação entre causa e efeito). A metodologia científica tem sua origem atribuída ao pensamento de Descartes, que visa descobrir à verdade através da abordagem de questões de forma sistematizada.

Os experimentos através de métodos científicos podem ser realizados em laboratório ou em campo. Naqueles realizados em laboratório, haverá um maior controle sobre as variáveis, pois o ambiente de experimentação é conduzido de forma mais precisa. Contrariamente, nos experimentos realizados em campo, o controle sofre as interferências externas são menos controláveis. Independente do ambiente, o método científico é executado pelo pesquisador a fim de verificar a validade do experimento. Vale problematizar que esta rápida definição de método científico, deve, necessariamente, ser reestruturada quando aplicada ao contexto da pesquisa em artes. Em outras palavras, a metodologia científica para abordar experimentos como o que estamos tentando delinear nessa pesquisa deve ter sua configuração de regras atualizada constantemente, uma vez que o experimento se alimenta exatamente das instabilidades e condições que o momento presente determina. O que denominamos experimento em artes, não precisa, necessariamente, serem passíveis de reprodutibilidade tal quais os experimentos de outras áreas do pensamento. O interesse nesse caso se volta muito mais em apreciar a dinâmica do processo artístico.

É importante diferenciar algumas nuances no que tange a pesquisa em música. Trata-se de definir uma abordagem que pode interpretada em três situações, como: pesquisa “em” música, pesquisa “pela” música, ou ainda, pesquisa “através” da música. São diferentes perspectivas que se pode realizar utilizando a música, ou a arte, de forma geral, como ponto de partida numa pesquisa científica. No contexto desta pesquisa, parece estar mais condizente uma

abordagem executada “através” da música. Evidencia-se aqui o carácter de investigação empírica do sujeito segundo o qual todo conhecimento provém unicamente da experiência, limitando-se ao que pode ser captado do mundo externo, pelos sentidos, do mundo subjetivo, e pela introspecção. Nesse caso, é possível afirmar ainda que na pesquisa “através” da arte é possível se obter a fundamentação da própria investigação, numa espécie autorreflexão sobre os procedimentos da pesquisa.

Os paradigmas tradicionais de pesquisa buscam diferenciar uma divisão entre pesquisa de ordem quantitativa, de pesquisas qualitativas, como uma das distinções metodológicas mais visíveis estabelecidos na pesquisa científica. Embora quase não se possa considerar essa diferenciação como hermeticamente fechado, as categorias de quantitativo e qualitativo marcam noções distintas sobre os efeitos e condução das diferentes abordagens para a pesquisa. A pesquisa quantitativa abrange um conjunto de abordagens científicas, dedutivas e estabelecem questões de pesquisa e hipóteses de modelos teóricos, procurando ainda testá-los contra possíveis evidências empíricas.

A pesquisa qualitativa opera de forma bastante diferente. Ela prefere abordagens indutivas e, necessariamente, abrangendo uma ampla gama de estratégias e métodos de investigação, incluindo também as perspectivas de pesquisadores e participantes. Em outros termos, uma maneira simples de capturar as principais diferenças em relação aos paradigmas de investigação científica em artes pode ser representada a partir de três subdivisões, são elas: – pesquisa quantitativa, qualitativa e performática. No que se refere as formas de agenciamento da pesquisa quantitativa ocorre mediante “a atividade ou operação de expressar algo como uma qualidade ou quantidade - por exemplo, em números, gráficos ou fórmulas”. [...] por outro lado, “a pesquisa qualitativa se refere a todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em dados qualitativos, dados não numéricos, e na forma de palavras” (multi-método) (Schwandt, 2001, p.213). Por sua vez, “a pesquisa performativa se expressa em dados não numéricos, privilegiam formas simbólicas em decorrência de texto discursivo. (Haseman, B. p.2).

A ideia de pesquisa performativa parece ser mais adequada para fundamentar esse trabalho. Em nosso caso, as formas simbólicas emancipadas na pesquisa performativa é análoga a ênfase dada ao material sonoro, ao corpo, ao gesto, ao movimento, e, ao espaço.

Referências Bibliográficas:

AGRA, Lucio. **O Que Chamamos de Performance?** Conceição – vol.1.n.1.2012.

BAILEY, Derek. **Improvisation: Is Nature and Practice in Music.** New York, 1992.

BERLINER, Paul F., *The Infinite Art of Improvisation.* London: The Univerity Press, 2010.

BELÉM, Elisa. **Estruturas Horizontais.** Dossiê *Viewpoints: Estudos e Práticas.* v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book – An Practice e Guide.** New York: Consortium, 2006.

BOGART, Anne. **A director prepares.** New York: Routledge, 2006.

_____. **And then you act.** New York: Routledge, 2007.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor, as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAGE, John, *Silence, Edited by Wesleyan University Press Middletown, connecticut,* 1961.

CARLSON, Marvin. *Performance – Uma introdução crítica.* Ed. Humanitas. 2010

COOK, Nicholas. *A guide to musical analyses,* WW.Norton&Company,Inc, New York – London, 1992.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação.** São Paulo, 2003. [179f.].Tese de doutorado. PUC-SP.

_____. **A improvisação musical e suas conexões.** Tese de Livre docência, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **A livre improvisação musical enquanto operação de individuação.** Artefilosofia, Ouro Preto, N.15.2013.

_____. **A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias.**

_____. **O ambiente da improvisação musical e o tempo.** Revista de performance musical, V.5. PER MUSI, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

_____. **Na Orquestra Errante Ninguém Deve Nada a Ninguém ou... Como Preparar um Ambiente Propício à Prática da Livre Improvisação.** Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 – n.1, 2013, p.279-286.

COBUSSEN, Marcel. *Omnipresence of Improvisation.*

https://social.stoa.usp.br/articles/0035/9284/USP_Impro_Texts_Marcel_Cobussen.pdf

DEL NUNZIO, Mário Ossent. **Fisicalidade: potência e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais.** Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.

DEMERSL, Jonanna. Listening Through the Noise - Genre, Experimentalism, and the Musical Frame. cap.6. Oxford, 2010.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso – Estratégias criativas na livre improvisação.** São Paulo, 2012. [265f.]. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FALKEMBACH, Maria Fonseca, KONZGEN, Gessi de Almeida. **Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos viewpoints: possíveis contribuições para o desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas.** Dossiê *Viewpoints: Estudos e Práticas.* v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

GREEN L. Hard and soft data – *Gender discrimination in research methodologies.* *Australian Journal of Communication*, vol. 8, no.2 p. 84-93. 1991.

GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflection on musical time.* *Contemporary Music Review.* 1987, vol. 2, pp.239-275.

GLOBOKAR, Vinko. **Réagir,** in *Musique en Jeu*, Editions du Seuil, vol. 1, Paris, 1970.

HASEMAN, Brad. *A Manifesto for Performative Research Media internacional Australia incorporations Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*(no.118):pp.98-106

HESPANHOL CHIRA, Maria Helena. **Variações do mesmo tema: a improvisação na criação do ator performativo**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2010.

IAZZETTA, Fernando. **Sons de silício: corpos e máquinas fazendo música**. Tese de doutorado, PUC-SP, São Paulo, 1996.

_____. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KIRBY, Michael. *On Acting and not-acting. The Drama Review: Published by The MIT Press* Vol. 16, No.1.1972.

MARQUES SILVA, Laís. **Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints**. São Paulo, 2013. [120f]. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

MASKALO, Vitor Kisil. **A performance enquanto elemento composicional na música eletroacústica interativa**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.

MELLO, Mônica Vianna de Mello. **Improvisando para além do espaço de treinamento**. Dossiê *Viewpoints: Estudos e Práticas*. v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

MEYER, Sandra. **Viewpoints: Uma filosofia da praxis**. Dossiê *Viewpoints: Estudos e Práticas*.v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

OBICI, L.Giuliano. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J.Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011.

PROENÇA, Luana Maftoum. **Comentários sobre Viewpoints, Teatro e Striptease**. Dossiê *Viewpoints: Estudos e Práticas*. v.1, n.2. Revista Rascunhos, Universidade Federal de Uberlândia. (2014).

ROADS, Curtis. **Microsound**. Crambridge: The MIT Press.2001.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Eunb, 1994.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva.

_____. **Jogos teatrais – O fichário de Viola Spolin**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva.

SWANWICK, K. *A Basis for Music Education*, NFER Publishing, Windsor. 1979.

ZUBEM, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia – SP: FAPESP, Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Ed. Cosacnaify. 2007.

Sites:

<http://www.sixviewpoints.com/Biography.html>

<http://www.siti.org>

<http://www.efi.group.shef.ac.uk>

www.eca.usp.br/nusom

<http://www.rogeriocosta.mus.br>

<http://www.paulineoliveros.us>

<http://www.ircam.fr>

Anexo:

Entrevistas com os membros da Orquestra Errante

O presente questionário buscou obter dos participantes da Orquestra Errante suas impressões pessoais sobre questões referentes aos *viewpoints*. A perspectiva da abordagem tem foco na utilização dos parâmetros como uma estratégia para a criação coletiva no ambiente da livre improvisação. Vale lembrar que para discorrer sobre os parâmetros em questão, não estamos pressupondo, necessariamente, que o entrevistado tenha um conhecimento estrito em *viewpoints*, aos moldes dos treinamentos aplicados no contexto das artes cênicas ou da dança. Eles possuem sua autonomia independente de qualquer sistematização de procedimentos, sendo possível, inclusive, uma leitura através de analogias metafóricas.

Algumas perguntas foram realizadas de forma objetiva, o que pode, talvez, confirmar algumas conclusões defendidas neste trabalho. Os entrevistados ficaram livres para responder as questões individualmente, ou em texto único. Ao todo, foram são seis questões que giram em torno das impressões pessoais que cada integrante obteve a partir dos experimentos realizados. Vale acrescentar ainda que todos os entrevistados são músicos profissionais, pertencentes ao ambiente universitário e portadores de amplo conhecimento sobre o que se denomina música experimental e improvisação.

1) A primeira questão se refere a tipologia dos *viewpoints*, em particular, aquelas derivadas das questões relativas ao parâmetro “tempo” (Duração, Tempo, Reação Cinestésica, Repetição). Quais seriam, segundo sua experiência, os parâmetros mais “reconhecíveis” ou “aplicáveis” para o ambiente da livre improvisação?

Miguel Antar:

O trabalho de improvisação com *viewpoints* foi muito interessante, pois além da movimentação corporal individual, os participantes deviam atentar ao comportamento do grupo. Nesse sentido, as durações e os tempos dos gestos musicais foram parâmetros implícitos na sonoridade, passíveis de serem reconhecidos e de gerar direcionamentos provisórios no fluxo sonoro. Para tal, foi necessário o treinamento a fim de aguçar a percepção dos músicos, relacionando a gestualidade física com a duração sonora do gesto musical. Já no que se refere à repetição dos gestos, o treinamento com *viewpoints* também se mostra eficaz, pois no ambiente da livre improvisação geralmente se aconselha prestar muita atenção aos sons, inclusive, muitos músicos costumam tocar de olhos fechados. Com os *viewpoints*, o enfoque abraça tanto as

sonoridades do ambiente como os gestos físicos que geram aqueles sons. Assim, as repetições de um elemento musical contem a repetição do gesto, e se a atenção do *performer* abraça estes parâmetros, o grupo começa a trabalhar não só o fluxo sonoro, mas também o fluxo gestual que promove estes sons. Nesse sentido, e incorporando aqui a próxima pergunta da entrevista, os *viewpoints* parecem reunir as questões derivadas do espaço (a materialidade do espaço) dentro de um ambiente que trabalha, *a priori*, com a imaterialidade do tempo. Em outras palavras, no ambiente da livre improvisação a ênfase, de modo geral, está nas conexões sonoras entre os participantes, por meio do livre uso dos sons. Atentando a cada um dos sons que aparecem nesse contexto, o *performer* atento à concretude dos sons e a imaterialidade das durações, pois estas proporções não são passíveis de se visualizar por meio de alguma partitura ou notação detalhada, portanto os músicos devem “sentir” as proporções temporais. Desse modo, ao trazer a fisicalidade do gestual para dentro do ambiente da livre improvisação, a utilização dos *viewpoints* agrega ferramentas de conexão para os músicos participantes. Os exercícios que trabalham pontos específicos como forma, gesto, arquitetura, etc, fomentam o treinamento em parâmetros pouco comuns na prática da livre improvisação. Esse treinamento ajuda o músico na percepção dos eventos e o sensibiliza na sua relação com o grupo, ambos fundamentais para a livre improvisação musical.

Mariana Carvalho

Acho difícil atribuir quais os parâmetros mais reconhecíveis ou aplicáveis no que se refere a tempo, já que tudo o que se refere a tempo é, de alguma maneira, indissociável à música. Parece somente uma questão de foco, vejo que todos eles podem ser mais “reconhecíveis” ou aplicáveis dependendo da atenção que se dá a eles. Escolhi dois agora, mas poderia ter escolhido outros: A “Reação Cinestésica” é aplicável se relacionada ao pensamento textural que está sempre muito presente na improvisação livre; a “Repetição” que está intimamente ligada à escuta dos materiais do outro e apropriação deles.

Jonathan Andrade:

Nas experiências realizadas nos laboratórios de livre improvisação aplicando *viewpoints*, pude observar uma preocupação fundamental à *reação cinestésica* do grupo. Posso mencionar que desde o primeiro contato com os *viewpoints* no contexto da improvisação livre, me sugeriu uma preocupação com o corpo, e suas potencialidades sonoras (com instrumentos ou não), utilizando o espaço e o movimento como fundamentos do processo criativo da *performance* musical; nesse sentido, poderia afirmar que a duração do material, o

tempo ou pulso do fluxo sonoro, e a repetição, seriam ferramentas para permitir reações cinestésicas de movimento e ação sonora, vinculadas a uma atenção profunda dos espaços, corpos e sons que são deslocadas no espaço físico do *performance*.

Max Shenkman:

A repetição é um parâmetro de imediato reconhecimento. Sua aplicação na improvisação livre é bastante comum e importante para criar texturas. Duração é outro parâmetro bem reconhecível. Acho que todos são parâmetros reconhecíveis e aplicáveis a dificuldade é saber como fazer isso.

Felipe Gutterres:

Entendo que os parâmetros mais reconhecíveis e também aplicáveis relativos a questão “tempo”, dentro da minha experiência, são “Duração” e “Repetição”. No tocante ao primeiro, sinto que esta influencia na percepção de “estaticidade ou dilatação, no processo de compressão do tempo. Quanto ao segundo, imaginando o aspecto mais dimensional do tempo, dado que é nesta dimensão é definida a partir da percepção de eventos correspondentes que ocorrem no espaço e que também possui diversas ressonâncias que faz valer a potência singularizante do tempo como uma questão fundamental para a livre improvisação.

2) Gesto, Arquitetura, Relação Espacial, e Topografia). É possíveis incorporá-los na livre improvisação? Como?

Miguel Antar:

Respondi junto ao tópico anterior...

Mariana Carvalho:

Acho que o parâmetro “gesto” encontra sua correspondência na música mais facilmente, já que como o “gesto” em música tem muito a ver com a questão corporal, ele acaba já existindo independentemente de um pensamento a partir dos *viewpoints*, pois se tem mais consciência dele naturalmente no meio musical. Todos os parâmetros podem ser incorporados na livre improvisação (inclusive o “gesto” que está presente, mas pode ser trabalhado de outras maneiras). Acredito que o trabalho sem instrumentos para a apreensão desses parâmetros é importante, para que haja uma maior compreensão desses parâmetros isoladamente, o que contribuiria para a transposição deles na música e uma maior qualidade do uso do espaço

quando com os instrumentos. E além de pensar na ocupação do espaço “fisicamente” (músico e seu instrumento) pode-se explorar a ocupação sonora do espaço, a localização física do som emitido e sua propagação, o que creio que implicaria numa outra corporalidade.

Jonathan Andrade:

Acredito que este ponto seria o mais interessante de explorar num contexto musical de livre improvisação. Por um lado o movimento do corpo proporciona à livre improvisação um recurso que as artes performáticas vêm desenvolvendo amplamente, assim, utilizar a forma, o gesto, a relação espacial e a topografia, facilitarão a compreensão e aplicação desses conceitos no desenvolvimento do discurso musical. A livre improvisação tem como propósito o trabalho das gestualidades musicais, que no seu desenvolvimento constrói a forma do fluxo sonoro de forma espontânea e interativa, dessa forma podemos pensar que dentro do contexto de movimentação dos *viewpoints*, o fluxo sonoro vai ser influenciado intensamente pelas relações espaciais entre os *performers*. Outro ponto interessante foi observar como o corpo, de cada um, pôde interagir com os corpos dos outros *performers*, dando lugar às relações de interação diretas com os corpos e os sons presentes na construção do fluxo, não só musical, mas também com movimentos.

Max Shenkman:

Acho que podemos usar as questões de espaço partindo de um ponto de vista acústico, ou seja, reconhecer as especificidades de cada ambiente em que estamos improvisando e saber jogar com elas (Ecos, reverberações, reflexões). Podemos transpor metaforicamente esses pontos para a música, ou então, aplicá-las como dançarinos, ocupando o espaço e tratarmos a *performance* sonora e de ocupação dos espaços como algo inseparável.

Felipe Gutterres:

Acredito que o parâmetro que eu mais identifico incorporado à livre improvisação é o “Gesto”. Escolho este parâmetro pois percebo o mesmo mais próximo do corpo e do movimento, porém não excluo os demais parâmetros pois acredito que todos em certa medida também são incorporáveis na livre improvisação. Voltando ao “Gesto”, este é de entendimento mais direto e fácil pois como já foi dito está ligado a corporalidade podendo ser compreendido, basicamente, por qualquer músico.

3) Tendo como ponto de partida os experimentos realizados pela Orquestra Errante que incorporaram a utilização do espaço, como seu instrumento se adaptou perante as exigências derivadas da movimentação corporal ? Quais seriam as maiores potencialidades e dificuldades advindas das características físicas de seu instrumento nos momentos de interação com o espaço?

Miguel Antar:

Meu instrumento é o contrabaixo acústico. Sendo ele um instrumento grande e pesado, é muito mais difícil procurar uma movimentação espacial fluente. No entanto, durante os exercícios e apresentações em que se trabalhou a interação com os demais participantes, por meio do espaço, novas possibilidades de relação com o instrumento foram descobertas. Assim, sendo que num primeiro momento era dificultoso “carregar” o contrabaixo, aos poucos aprendi a “andar” com ele, de modo que depois de um tempo consegui me deslocar no espaço ao mesmo tempo em que tocava o instrumento. Cabe considerar que não é possível uma movimentação igual ao que consegue o *performer* de saxofone, trombone, clarineta ou instrumento de porte semelhante, dadas as características físicas do contrabaixo. Porém, é totalmente possível se deslocar no espaço e explorar posições inusitadas com o instrumento. Por exemplo, em uma das apresentações da Orquestra Errante, em um momento em que estávamos trabalhando a espacialidade, a configuração dos eventos em grupo, resultou em uma imagem gestual e sonora bem peculiar: parecia que os instrumentos de sopro começaram a “atacar” o contrabaixo fazendo com que este acabe “deitado” no chão do auditório, rodeado pelos demais instrumentos até que o contrabaixo “desmaiou” e parou de soar. Este tipo de construção da *performance*, no contexto da livre improvisação, é possível graças à exploração e treinamento com os *viewpoints*, pois sem isso, não daríamos a importância devida aos gestos físicos e muito provavelmente essa cena não teria acontecido.

Mariana Carvalho:

Como o piano não é um instrumento portátil, o deslocamento fica bastante limitado, mas creio que é possível encontrar soluções. A movimentação corporal acaba girando em torno do instrumento (que por ser grande tem várias possibilidades de exploração, potencialidades), o que acaba criando também dificuldades de se relacionar com os outros, já que não dá para ir até eles, eles é que tem que vir até o piano. Uma solução é explorar as várias partes do instrumento, transitar ao redor dele (mais perto da harpa, teclas, embaixo dele). Para solucionar a dificuldade de deslocamento podemos considerar o banco do piano parte do instrumento e tocar o banco.

Penso também em dispositivos acoplados ao piano e que podem ser acionados à distância (como um carrinho de controle remoto nas cordas ou uma vara), o que seria mais uma extensão do instrumento.

Jonathan Andrade:

No meu caso, meu instrumento foram as *flautas* andinas, as mesmas que pela sua relação com rituais e festividades indígenas, são desenhadas para serem transportáveis. Acredito por exemplo, que particularmente alguns instrumentos nativo-ancestrais poderiam ser pensados para trabalhar o conceito de locomoção e utilização do espaço dentro da *performance*. Instrumentos como flautas, ocarinas, tambores de diversos tamanhos, e até o berimbau, todos eles são instrumentos que facilitam a movimentação do *performer*. Considero por outro lado, que para a aplicação da locomoção e exploração dos espaços com outros instrumentos, encontrados principalmente em orquestras eruditas (piano, contrabaixo, harpa, etc.) ou mesmo para os instrumentos amplificados, complicaria bastante algum tipo de desenvolvimento, e mesmo interação, entre os sons, o espaço, e os corpos.

Max Shenkman:

(VOZ) existem dificuldades de cantar fazendo movimentos com o pescoço alongado, virado, porque machucam as pregas vocais. Potencialidades existem inúmeras: mudar o ponto de projeção, a distância serve como dinâmica e também mudando o posicionamento mudamos a escuta de todo o espaço.

Felipe Gutterres:

Meu instrumento é a clarineta, um instrumento portátil, de fácil manipulação. Uma dificuldade pude verificar que no tocante a “topografia” nos *viewpoints*, os extremos, isto é, trabalhar o plano baixo e alto são operações mais complicadas, porém não são impossíveis de serem efetuados. Já as facilidades de interação e movimentação no espaço com a clarineta são preponderantes devido a versatilidade e leveza do instrumento.

4) No que se refere aos exercícios voltados ao treinamento de atores como: o exercício de ocupação dos espaços, exercício das raias, exercício dos círculos que se movimentam conforme a “vontade coletiva”, contribuem, ao seu ver, para a criação de um estado de “disponibilidade” para a interação no contexto da livre improvisação ?

Miguel Antar:

Como indicamos nos itens anteriores, o treinamento com *viewpoints* foi instigante e promoveu a percepção de parâmetros antes não considerados ou pouco considerados no ambiente da Orquestra Errante. No que se refere aos exercícios sem instrumento, como são os exercícios das raias e dos círculos, com certeza ajudaram à coesão do grupo. O fato de trabalhar esses exercícios sem instrumento permite um foco de atenção maior para as questões físicas trabalhadas pelo grupo, sem a “responsabilidade” de transpor esses gestos para um fluxo sonoro. Sendo que essa abordagem era nova para o grupo, gerou assim outra perspectiva de trabalho, contribuindo para um estado de criação grupal mais preocupado nas relações entre os participantes. Isso pode ser observado como promotora de um estado de “disponibilidade”, um estado que considera a movimentação orgânica do grupo em detrimento de decisões individuais. Essa disponibilidade é essencial no contexto da livre improvisação musical, pois ela faz a diferença entre um processo de criação grupal, onde cada participante se coloca a disposição do coletivo, e um processo de criação individual onde se desconsidera o coletivo e o resultado sonoro é meramente a somatória das camadas individuais.

Mariana Carvalho:

Certamente esses exercícios contribuem muito, pois a “vontade coletiva” também está presente na música, assim como a exploração dos parâmetros citados nas questões anteriores. Trabalhar a interação do grupo de uma maneira que não em que ele está acostumado a agir (de maneira “cênica”) acrescenta bastante e pode aumentar a potencialidade criativa do grupo, tirando-o de lugares comuns presentes no meio em que ele se insere (no caso a música).

Jonathan Andrade:

Sim. Acredito que esses exercícios fomentam as relações interativas e cinestésica do grupo. A problemática que encontro é a tradução dessas ferramentas conceituais baseadas em relações de movimento e corpo, em ações sonoras, com ou sem instrumento. Realizar exercícios corporais antes de uma seção de livre improvisação certamente ajudará o *performer* a entrar num outro estado de atenção e prontidão, mas em contrapartida, acredito que deveria existir algum tipo de treinamento para incorporar essa prontidão ao contexto sonoro. Suspeito que pode ser um processo individual de relacionamento com os outros, tanto no âmbito do espaço, quanto dos sons produzidos, assim os exercícios delineados acima fomentam esses modos de ação e interação entre os *performers*.

Max Schenkman:

Esse exercício contribui para a formação dos músicos, pois traz uma percepção de corpo no espaço que creio ser importante para qualquer artista que suba num palco. Além de ampliar a atenção para vários estímulos simultâneos, o que também ocorre quando ouvimos vários sons em um improviso e buscamos dialogar com eles.

Felipe Gutterres:

Sim, para mim estes exercícios contribuem muito para a interpretação no contexto da livre improvisação. Entendo que o que é trabalhado são as características e aptidões do ser humano para a *performance* e interação, de forma artística, em grupo e a livre improvisação se beneficia muitíssimo deste treinamento.

5) É possível afirmar que os *viewpoints* colaboram para a utilização das potencialidades do corpo, para além das demandas derivadas do contato com o instrumento musical ?

Miguel Antar:

No contexto da livre improvisação musical, o foco é a concatenação de um fluxo sonoro ativado pelo livre uso dos sons. O treinamento com *viewpoints* colabora à percepção de questões para além das usualmente associadas à produção sonora, mas ainda em relação com elas, pois a incorporação dessa abordagem é no intuito de fomentar a construção grupal do fluxo sonoro. Ou seja, a meu ver, os *viewpoints* ajudam a descobrir potencialidades do gestual físico passíveis de serem utilizadas no contexto da livre improvisação. O instrumento musical é extensão do corpo e seu domínio como tal, é resultado de anos de estudo e dedicação. As potencialidades do corpo e do instrumento como extensão do corpo, que os *viewpoints* ajudam a descobrir, servem como ferramentas para trabalhar as demandas derivadas do ambiente da livre improvisação, pois como comentamos anteriormente, cremos que o foco é a construção colaborativa de um fluxo sonoro em grupo. É importante ressaltar que graças ao treinamento com *viewpoints* aplicado no contexto da livre improvisação musical, a gestualidade física ganha relevo junto às enunciações sonoras, oferecendo outros “assuntos” para ativar e promover a conversa sonora, contudo a ênfase continua sendo o som e o gestual físico deve trabalhar a seu favor.

Mariana Carvalho:

Sim, pois os parâmetros trabalhados podem ser transpostos à música, ampliando possibilidades e o potencial criativo dos músicos. Além disso, os *viewpoints* contribuem muito para a consciência do grupo e do indivíduo, que está constantemente avaliando sua posição dentro do grupo, o que às vezes falta em ambientes musicais. A todo o momento se trabalha a percepção do quanto cada um participa e influi num todo que é dinâmico. Além disso, por trabalharem a corporalidade, amplia a consciência corporal, algo que é fundamental para tocar um instrumento (inclusive para “incorporar” o instrumento como extensão de quem o toca).

Jonathan Andrade:

Sim, os *viewpoints* como foram apresentados nas práticas de livre improvisação realizadas com a Orquestra Errante evidentemente colocaram grande atenção no desenvolvimento do corpo do *performer* dentro do espaço da *performance*, mas também desenvolveu uma particular atenção à processos de exploração sonora. Tudo isso se somou para criar uma experiência criativa altamente complexa com redes de relações interpessoais sonoras e espaciais. Acredito que a prática dos *viewpoints* favorece a compreensão das dimensões gestuais e potencialidades criativas que o próprio corpo possui. O instrumento musical passa ser a extensão dos corpos, assim os movimentos, posições, estados e posições dos corpos no espaço do *performer*, todos eles pontos fundamentais para os *viewpoints*, fortalecem as relações de criação performática. O corpo e o espaço, algo que usualmente não tem vinculação com a livre improvisação musical, passa a ser, a meu parecer uma poderosa ferramenta que coloca o corpo do *performer*, como seu principal foco de criação espontânea.

Felipe Gutterres:

Sim, os *viewpoints* são ferramentas muito bem estruturada para diversos finalidades envolvendo o corpo em cena. Devemos lembrar que mesmo na música, quase de forma absoluta, o corpo que está em cena e presentificado no palco.

6) Esta pesquisa buscou abordar uma técnica de treinamento e composição tipicamente voltadas à atores/*performers* e repensados, em nosso caso, ao contexto da livre improvisação. Como seria, a seu ver, uma abordagem inversa, onde a livre improvisação estivesse a serviço de questões cênicas?

Miguel Antar:

Uma abordagem inversa me parece uma questão sumamente difícil. Devemos considerar os pressupostos da livre improvisação musical os quais indicam a ausência ou irrelevância de significações associadas às enunciações individuais. Ou seja, procura-se evitar o uso de “frases de efeito” ou que remetam a uma situação musical oriunda de algum gênero estabelecido. Esse tipo de abordagem é explorado mediante a ênfase do som em si, anterior ao pensamento de nota. Também a incorporação do ruído, o destaque o timbre, a assimilação do erro como condição natural do homem, são questões referentes a prática da livre improvisação musical. Como não sou da área de artes cênicas, acho complicado pensar situações cênicas em que, sobre uma plataforma de improvisação, evite-se o uso de palavras e gestos físicos associados a significados. Por outro lado, a prática da livre improvisação musical mantém questões em comum com o conceito de *performance*, pois para ambos é irrelevante a conformação de uma obra acabada e fechada. Tanto na livre improvisação musical como na *performance* cênica, a obra se revela no devir das ações, e não existe uma preocupação de rerepresentar a mesma obra (as mesmas ações, do mesmo jeito, da mesma forma) em uma outra ocasião.

Mariana Carvalho:

Como cada ambiente trabalha a interação entre as pessoas de maneira diferente, vivenciá-la de outra maneira só pode contribuir para transpor experiências vividas para o ambiente escolhido e criar novos *modi operandi* dentro de territórios que já tem práticas específicas e consolidadas. Portanto, uma abordagem inversa também seria muito proveitosa.

Jonathan Andrade:

Considero problemático considerar que exista um caminho, quase de ida e volta quando relacionam os *viewpoint* e a livre improvisação musical; prefiro pensar a existência de uma dupla afeção, ou seja, que não existe um percurso entre esses dois elementos, mas que na sua conjunção dão lugar a um terceiro tipo de plataforma criativa, onde mediante uma exploração espontânea e interativa entre o grupo, elementos como o corpo, o espaço e o som são colocados desde uma perspectiva de livre exploração, onde o fluxo não sonoro, mas performático se constitui e fundamenta baseado em vários dos conceitos de relacionamento de criação propiciados pela livre improvisação, e em certos casos também encontrados nos *viewpoints*.

Max Schenkman:

Acho que os atores em sua formação trabalham com muitos jogos de improviso, Só poderia responder essa perguntar depois de tentar aplicar isso, acho que é um caminho legal para uma próxima pesquisa.

Felipe Guterres:

Posso imaginar uma abordagem onde por exemplo timbre, altura e volume fossem transpostos para questões cênicas. Estes funcionariam também como ferramentas de treino e secundariamente como ferramenta prática. Entendo que tudo aquilo que é bem explorado numa área deve ser transposto e testado em outra área correlata pois possivelmente o “roubo da experiência” será muito útil.