

A N A R Q U I Z @ R

S O N S
e
f l u x o s

m o v i m e n t a ç õ e s e m t o r n o
d a s p r á t i c a s d e

i m p r o v i s a ç ã o

m u s i c a l l i v r e



livre

pink sticky note

Pensar
impossível

RELATIVA
No que
Diferença
C. 197

333 N
100-10

ESTADO

PRÁTICA

ESOM
RESPECTO

?

universidade de são paulo
escola de comunicações e artes

stênio biazon

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

são paulo

2023

universidade de são paulo
escola de comunicações e artes

stênio biazon

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

tese apresentada ao programa de pós-graduação em
música da eca/usp como exigência parcial para
obtenção do título de doutorado em música.

área de concentração: processos de criação musical:
sonologia – produção e criação sonora

orientador: rogerio luiz moraes costa

são paulo
julho de 2023

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023.

9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Banca examinadora:**Titulares:**

Rogério Luiz Moraes Costa / ECA USP [orientador]

Yonara Dantas de Oliveira / ECA USP

Edson Passetti / PUC SP / Nu-Sol

Marco Antonio Farias Scarassatti / UFMG

Francisco Lauridsen Ribeiro

Suplentes indicados:

Silvio Ferraz Mello Filho / ECA USP

Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta / ECA USP

Júlio Roberto Groppa Aquino / FE USP

Rosa Aparecida do Couto Silva / Assoc. Museu Afro Brasil

Beatriz Helena Bezerra Scigliano Carneiro

***anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre***

stênio biazon / ppgmus-usp
steniobaq@msn.com

Resumo: A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre. Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*. Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo. O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares. 4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente. São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varése, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro. O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas *em público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público* e *privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres. São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varése, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros. A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; *zine*;

***anarchize sounds and flows:
movements around free musical improvisation practices***

stênio biazon / ppgmus-usp
steniobag@msn.com

Abstract: The research analyzes movements and nuclei that would have favored the emergence of musical practices that came to be known as free improvisation. Here multiple practices are studied, practices that would have operated encounters between *sound experimentation* (the significant expansion of what is understood by musical sound) and *undefined flow* (the refusal or subtraction of scripts and predeterminations around the unfolding of music). However, the scope of these releases is questioned since, in a way, they are restricted to *music as a mere sound abstraction*. Thus, the concept-practice of free improvisation would be characterized by, despite liberating sounds and flows, keeping intact some precepts that accompany the majority of *music-making* in the western concert environment (carrying out few experiments involving the body of the performer, the artist-audience relationship, the relationship with space and the rituals of fruition). Through this, there is an attempt to distinguish improvisation practices that operate liberations in *abstraction music* from those that radicalize and experiment to expand *music-making*, in a broader sense. The work is presented in an experimental format, a binder that brings together 7 *zines* (kind of non-commercial magazines, printed with low-cost resources and circulated, without copyright, via photocopy). The zines are grouped, in the binder, into 3 sleeves, offering multiple, partially linear, reading paths. 4 of the zines expose more dense *analyses* around nuclei of musical practices, relating to locations (of different amplitudes) and periods (years), according to the following subtitles: *brazil 1960s and 1970s*, *california 1957-65*, *london 1964-72*, *rome 1964-70*. The zine with a more conclusive function also seeks to cover other practices similar to free improvisation, commenting in general terms on the first decades of the 20th century and discussing more intensely the 1950s and 1960s, focusing on different locations in the USA and Europe. Each of the zines was written with the intention of being read and distributed separately. Musical concepts and analytical perspectives on music from artist-researchers such as Edgar Varése, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz and Tatiana Catanzaro are used. The work also comes from an anarchist perspective, that is, interested in anarchizing relationships, in this case, linked both to music-making and to the experiences that surround it. It is proposed here that carrying out collective experimentation *in public* would be one of the radicalizations operated by free improvisation, in relation to other musical practices. The dissolution of what is understood as *public and private*, in multiple senses, guides much of the work's discussions, inferring concerns from Edson Passetti, Michel Foucault and Max Stirner. Thus, it values the experimentation of freedoms in the present, paying attention to the crossings between struggles and pleasures. Practices and proposals by different artists and groups are analyzed and commented, such as: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varése, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, among others. The research has as illustrative materials virtual playlists and diagrams that operate as timelines.

Keywords: free musical improvisation; heterotopias; anarchizing practices; public-private dichotomy; zine;

*às minhas professoras
aos meus professores
a quem o foi sem sê-lo formalmente*

*e, ainda,
a quem dissolveu comigo o papel de aluno/a,
por qualquer via*

Agradecimentos

[como um dossiê de vínculos; avessos à morna gratidão; com uma pitada de vexame tesudo; por núcleos de colaboração; eventualmente em ordem alfabética;]

Rogério, pelo espaço de liberdade, debate, experimentação e cuidado que alimentou minhas inquietações desde dois mil e doze – mais do que uma simples orientação; por se abrir para que eu seguisse fazendo algo tão avesso ao esperado pelo departamento de música.

Edson, pela generosidade em mergulhar em meu trabalho, desde dois mil e dezesseis, para além das fronteiras disciplinares e dos programas de pós, levando à sério a discussão da improvisação como prática anarquizante; e pela, nas palavras do Rogério, praticamente coorientação do trabalho; por cada mensagem cuidadosa que me enviou, não só nesta, mas em todas as minhas retas finais de pesquisa.

Teca, minha professora de educação musical, pelo humor e intensidades; por inventar um mundo onde liberdade, música, vida e experimentação não se dissociam.

Carlos Kater, por me abrir um mundo de possibilidades em educação e musicologia; por generosamente desafiar minha capacidade de síntese; pela confiança nos últimos anos; por alguns modelos metodológicos que incorporei ao meu modo.

Silvio Ferraz, por questionar a improvisação livre a cada oportunidade e com isso atualizá-la; por ser um interlocutor, às vezes até em conversações imaginárias, que desafia este trabalho; pelas aulas com paixão.

Júlio Groppa, pelas cartas embaralhadas no monte, jogo breve, mas atravessado aqui.

Salete Oliveira, pela visceralidade sem igual; pela conversa breve já na reta final.

Celso del Neri, meu prof. de violão, mais uma vez, por me dizer precocemente que a anarquia não almeja o democrático.

Marco Scarassatti, pela resposta generosa ao meu convite, mesmo sem me conhecer.

*

Orquestra Errante, pelos 10+ anos de descobertas, invenções, questionamentos e experimentações.

Rafael César Leite, pela disponibilidade também além-do-horário; e a nerdice há de ocorrer.

Nu-Sol, por atravessar a vida com intensidades únicas – sem mais.

Wan, Igor, Carmen, Fla, Adri, Matheus, Gustavo P., Acácio, pela anarquia nas bordas de um prédio que nunca me desceu.

NuSom, por fomentar a discussão de tantos temas orbitais deste trabalho.

Yonara Dantas, pelo carinho, pelas conversações sempre precisas e respeitadas, mesmo quando discordamos; pelos convites generosos; e por aceitar o meu.

Francisco Lauridsen, pelas intensidades errantes, pela paciência com os pedais no ibrasotope/2014, pelas diferenças e semelhanças sempre aí-aqui; por aceitar meu convite.

Pedro Sollero, por cada encontro no qual não era possível saber o que era uma questão da minha ou da sua pesquisa.

Valéria Bonafé, pelas conversas sempre pontuais e precisas, desde o mestrado, em torno de composição-vida e pesquisa-vida; pelos convites lisonjeantes.

Mário del Nunzio, por algumas conversas e referências que inspiraram boa parte da pesquisa.

Migue, Fábio Manzione, Ronalde, Paola Picherzky, Gui Beraldo, Rômulo Alexis, Pedro Paulo Kohler, pelos papos, companhias, generosidades, questionamentos e inquietações improvisadas/sonológicas, que aqui reverberam.

Ibrasotope, Casa da Lagartixa Preta e Teca Oficina de Música, espaços nos quais vivi práticas sem as quais este trabalho poderia beirar o academicismo.

Capes, Prp-usp e Ppgmus (no último ano, em especial, profas. Mônica e Adriana), pelas bolsas, financiamentos e concessões diversas.

Bia Dias, mais uma vez, pelo gesto que disparou tanto aqui presente – 6 anos depois, finalmente vou devolver seu livro.

Caio, pelos ritornelos, repetições da diferença, há vinte e [pouco importa] anos; por dizer que o que eu fiz aqui não parece tese, me fazendo perceber que isso não interessava.

Cris Cintra, por parte da trilha sonora dos meses finais da escrita; pelas zines que me fizeram fechar o formato do trabalho; pelas conversas de meio de tarde entre tramos; pelo inusitado crowdfunding-diy; pelo corre todo com a possibilidade de automatizar a bibliografia (ops, farei futuramente).

Dessa Monteiro, pela década mais do que inusitada e pela ~~revisão~~ redação do abstract.

Iaiá Gonçalves, por me confortar sem apaziguar; pelas vidas breves, duas, a minha e a sua; pelo finfonfin;

Iaiá Gonçalves [2], pela revisão poética mais rigorosa q eu poderia encontrar; por me convidar a recusar tanto a erudição quanto a picaretagem; pelas revisões de última hora quando eu já não tinha outro modo de fazer o trabalho; por cada itálicozinho que não deixou passar na minha bibliografia; pelas noites ouvindo trechos das playlists e lendo cada frase em que eu achei que tinha falado bobagem.

Luneta/Serrão, pela nossa podridão única e compartilhada, que o mundo não entende; pelas revisões rigorosas; pelos convites generosos; pelo carinho que expressou por este texto-vida.

Natália Francischini, pela germinação viva de tanto do que apresento aqui; por discutir comigo tantas considerações que aqui apresento em torno da improvisação; pelas ilustrações e montagens, que nos ocuparam por umas 10h seguidas; pela presença intensa na reta final, que eu sabia jamais seria diferente.

*

Bel Misiara, pela amizade e por nunca esquecer dessa tese por 3 anos.

Bete e Edvaldo, pelo capuccino gelado e uns chorinhos enquanto eu escrevia no fundo do bar;

Cinthia, por se antecipar em me sinalizar que não há sanidade possível.

Chaz, Luli, Eron, pelas intensidades capilares. Lucas, pelas intensidades musicais;

Eclesiana, Thiago e pessoal “do Mineiro”, pelos esquemas todos nos últimos meses e por me deixarem transformar o restaurante em escritório quando eu não aguentava mais o apê e já tinham me expulsado das bibliotecas do bairro.

Lelê/Alejandra, pela nerdice carinhosa, mais do que oportuna nos meses finais.

Igor, pelas precisas recomendações em torno da diagramação das zines.

Inês Terra, pelo carinho, por cada cutucada e pela língua de fora, tão presente nesse trabalho; e por uns 3 ou 4 álbuns que implodiram o rumo do trabalho.

Marine, pelas cartas no fundo do monte.

Max Schenkman, pelo prazer da luthieria, que é o de ser tocadx por alguém.

Nascimento – como não fui eu que fiz?; Edgar, pela briga de galo; Eduardo, pela palmeira no mar; Sônia e Jaime, pelo trenzinho; Nara e Neto, pela casa santa; Jorge, pelo foguete banquete; Gilberto, pelo verso sem luar; Marcelo e Paula, pela concepção; Gato, se ruir, desabrocha; Lulu, pelo passeio público, caminho único, me diz qual é; Agenor, por pouco importar essa gente e pelo filtro queimado; Roberto, viver é deixar viver; Emanuel, alegre-triste-poeta, nem;

R. Jennings & cia. pela trilha sonora oficial da minha escrita, desde 2015 – inclusive nas linhas finais do trabalho;

Rafa Martinelli, por sinceros e intensos debates que aqui reverberam.

Rô Vaz, pelo inimaginado deslocamento em minha escrita, pelo acompanhamento de boa parte do que apresento aqui e de suas beiras; por uma ou outra citação indireta, que não creditei pelas razões óbvias;

Sarah Alencar, por me convidar a não deixar o rock pra depois – vitalidade imprescindível, que me move, e me deu um respiro na hora certa.

Thá Akemi, por cada reaparição nesses 15 anos, sempre atual e inquieta; reiterando nossos loopings.

‘Se’ joga na mesa, pela ficção com dados e cartas, nas brechas, já no último ano de pesquisa.

In Gç, Nt Fr, C Vncs, Crs Cn, Rf Mrt, Gstv Prcz, Igr Ts, Th Ak e Ana Paula que leram/comentaram a zine “revirar-se”, ou os textos dela, que dá sentido a este trabalho, ao mesmo tempo que faz dele um risco.

Caps Brasa e P Jovem M C, lugares que brevemente passei já no fim da pesquisa, e puseram em xeque cada palavra minha em torno da luta contra a autoridade centralizada.

Cada estudante, jovem e criança que passou pelo estúdio (ou chamada de vídeo), em especial entre 2019 e 2023, e revirou os sentidos do meu trabalho.

Silvio Luiz, pelas madrugadas-metal do outro lado da cidade que também me formaram musicalmente; pelas noites ouvindo-analisando "sapato 36"; pelo padre zé maurício/vai-vai, citado na zine brasil.

Sandra Regina, por cada domingo que reaprendeu violão/teclado comigo; por me ensinar tanto capricho, que de vez em quando aparece aqui no meio do meu caos esculachado.

Stéphano, pelo come as you are, ainda; Paloma, pelo carinho e confiança.

*

Agora em vinhetas ou quase:

Lucca, pelo 'rabão de tatu'.

Bella, pelo 'eu seguro a mão dela'.

t. Ana e t. Ciça, pela nossa 'lua quebada' – e por tantos gestos que aqui reverberam.

Edu, pela 'sua gui-ta-ra'.

v. Maria, véia-fia-da-puta; em memória da sanfona que virou geladeira; pelo desatino e por gargalhar das minhas peripécias.

v Luzia, por me fazer entender o tal do cristo e a eternidade, inquietações sem as quais eu não enfrentaria a utopia e a pretensa perfeição; pelo intenso silêncio; ora pro nobis, mas sem misericórdia.

v João, truque, 6, desce, é zap; olho de cabra.

v Tôni, pimba.

[NOTA SOBRE A VERSÃO ORIGINAL / DA ARGUIÇÃO DEPOSITADA NA BIBLIOTECA]

Se você está lendo a versão encadernada (ou o PDF) em volume único, presente na biblioteca da ECA, solicito que, se possível, consulte o **versão corrigida**, dividida em vários volumes (fichário com zines), e que provavelmente também estará disponível na biblioteca.

Em todo caso, os principais materiais da pesquisa estão disponíveis em links presentes nas próximas páginas.

principais links e qr codes da pesquisa:

Materiais completos da pesquisa*:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgi6kKmqNahm55CGgcLji0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmIX8>

ou



*a pasta inclui: pdfs da versão digital; pdfs da versão impressão; links para playlists; e lista de links da pesquisa

links da playlist brasil

Links - playlist base:

Y0utube:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

App

Y0utube

Music:

<https://music.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

Links - faixas bônus:

Y0utube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbSxr64E4SQimn9F1A-RY0TN>

App

Y0utube

Music:

<https://music.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbSxr64E4SQimn9F1A-RY0TN>

qr codes da playlist brasil

Playlist base:

Y0utube vídeo/site/app:



App Y0utube Music:



Faixas bônus:

Y0utube vídeo/site/app:



App Y0utube Music:



qr codes e links da playlist eua / europa

link para playlist eua/europa:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbSOiXgCkqfSDUK9eES-4TNw>

ou

<https://shorturl.at/zBCMO>

qr code para playlist eua/europa:



Lista de volumes da tese:

Seções anexas ao fichário:

- **Material introdutório** – 32 pág. [+ 2 capas]
- **Pós-textuais** – 36 pág.

Zines:

bolso a do fichário [prefácio]:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23** – 50 págs.[+capa]

bolso b do fichário [introduções conceituais, considerações finais, etc.]:

- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [vol.1]** - 60págs. [+capa]
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [vol.2]** - 76págs. [+capa]

bolso c do fichário [análises]:

- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65** – 50 pág. [+capa]
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72** – 50 pág. [+capa]
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70** – 44 pág. [+capa]
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas 1960 e 1970** – 104 pág. [+capa]

Total de págs. do volume do depósito/biblioteca,
sendo as zines impressas em a5+a5: 285 + 9 capas.

[sumário do material introdutório e da seção pós-textual]

Material introdutório [este volume, 32 pág.]:

[sumário dos textos das zines] pág.

[nota sobre o formato de apresentação da pesquisa] pág.

[leituras não-lineares, formatos outros, escritas outras] pág.

[diagramações outras, escritas outras] pág.

[zines] pág.

[como ler esta pesquisa] pág.

[nota sobre linguagem e gênero] pág.

[nota sobre geografia e anarquismos] pág.

[nota sobre as notas - última nota] pág.

[posfácio sobre o formato zines] pág.

notas [de fim] deste volume pág.

__//__

Volume pós-textual [36 pág.]:

originais das traduções (apenas citações longas) pág. 3

anexo – entrevista jorge antunes / integral pág. 12

bibliografia pág. 17

[sumário dos textos das zines]

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
 escolarização e escrita... diz-se
 ai, a música... diz-se
 somos corpo... morre-se
 doutora-se... pra quê

- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [vol.1]**
 problematizar as práticas de improvisação musical livre
 liberações, música-abstração e fazer musical: glossário expandido
 [parte 1: som e fluxo / tempo real]
 [parte 2: música-abstração e fazer musical]
 [parte 3: possibilidades do tempo real]
 improvisações livres, são muitas // pincelada-panorama das demais zines

- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [vol.2]**
 sobre inventar começos / ensaiando em torno de uma playlist
 qr codes da playlist eua/europa
 linha do tempo-espaco eua/europa
 diagrama de informações da playlist eua/europa
 sobre inventar começos [o texto mesmo]
 [abertura]
 [décadas de 1910 a 1930 / duchamp versus futuristas]
 [desvio 1: anos 1930, cage, varése, villa e funeral de durrutti]
 [década de 1940, charles ives e lennie tristiano]
 [1956-1962: free jazz de ny; varése+jazz, compositores da califórnia;
 afrocaribenhos/londres]
 [desvio 2: anos 1960, fluxus, ufba, música nova e jocy/eua]
 [1962 em diante, tudo ao mesmo tempo agora:
 aacm e bordas, encontros jazz+concerto,
 "politizações",
 free jazz branco, nacionalismo negro]
 [desvio 3: 1968, living theatre, plásticas sonoras e conrado silva]
 [1968 em diante: improvisação livre pra todo lado]
 [desvio 4: brasil 1970 em diante]

 fazer musical heterotópico
 [liberdade, eternidade, absoluto, utopia, corpo, estado, prisão]

 viver e improvisar-se [1] e [2]

- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
pauline Oliveros / Sonics
ice - improvisation chamber ensemble
nme - new music ensemble
professor/a improvisa? compositor/a improvisa?

- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / Londres 1964-72**
treatise
amm
scratch orchestra
liberar o som ou o fluxo? antes ou depois?

- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
ginc
mev
improvisação pra quem? improvisação pra quê?

- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas 1960 e 1970**
 brasil / décadas de 1960 e 1970 – sucessão e coexistência de sons e fluxos livres
 [linhas do tempo-espço]

 soar e fluir – experimentação sonora e fluxo livre pelo brasil 1962-1983
 [diagrama de informações da playlist brasil]

 padre zé maurício, bide, cuíca, partido-alto, villa, sorongo e música viva

 [verbetes]
 conrado silva / movimento das oficinas de música
 djalma corrêa
 gilberto mendes / música nova
 grupo um
 hermeto pascoal
 jocy de oliveira
 jorge antunes
 koellreutter, hans-joachin
 naná vasconcelos
 paêbiru [zé ramalho e lula côrtes]
 poema da gota serena [zé eduardo nazário]
 rosinha de valença
 smetak, walter
 stenio mendes
 willy de corrêa oliveira

 zé, maria's e ste(nio)'s também improvisam
curva ~~reta~~ final, brasil/brésil

[nota sobre o formato de apresentação da pesquisa]

O trabalho é constituído de um fichário que, para além do presente material introdutório¹ e da seção pós-textual, tem como corpo zines distribuídas em bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura.

[leituras não-lineares, formatos outros, escritas outras]

A chamada *sonologia*, ampla linha de pesquisa na qual, oportuna mas não inequivocamente², se insere a presente pesquisa, vem discutindo outros formatos possíveis para teses e dissertações, para além dos modelos tradicionalmente exigidos pelas universidades.

Alguns trabalhos no entorno³ da sonologia⁴, que acompanhei, me trouxeram perspectivas mais disruptivas nesse sentido.

A tese de doutorado da compositora Valéria Bonafé (2017) consiste em uma caixa com cadernos/volumes, que propõe idas e vindas entres estes, bem como consultas simultâneas entre materiais complementares⁵.

O trabalho de conclusão do curso de graduação da artista plástica/visual e guitarrista Natália Francischini (2018), também consiste numa caixa com cadernos, com linearidade parcial na proposta de leitura⁶.

De início, o que eu via de tão potente, e é comum aos dois trabalhos, é o uso de volumes distintos como maneira de materializar a não-linearidade da leitura; bem como, o uso deste recurso como pretexto para experimentação de modos de escrita radicalmente distintos entre os cadernos.⁷

No entanto, conforme retomei esses dois trabalhos, já procurando justificar o formato do meu, notei ainda outra coisa comum aos dois e que também se faz presente aqui.

Ambos se iniciam, ao seu modo, questionando a si mesmos: por quais razões estar na universidade; por que realizar um curso e não outro; por que se manter rigorosamente numa proposta de pesquisa formulada anteriormente, se no decorrer dela surgem outros percursos; porque realizar o esperado pelo curso; etc.

Inclusive, em ambos os trabalhos, sequer há um tabu em enunciar que *desistir* do curso/pesquisa era uma possibilidade – e arrisco dizer que, quando se realiza um curso, qualquer que seja, cogitar abandoná-lo às vezes é parte do que nos faz encontrar razões, e desrazões, para sustentá-lo.

Assim, se explicita, de certa forma, que não é apenas a experimentação de outros formatos que está em questão em trabalhos como estes; mas sim o quanto essas experimentações viabilizam modos não sisudos de se relacionar com a pesquisa.

Enfim, para além do que esbocei aqui, registro, após a escrita do trabalho: experimentar outros formatos é encontrar possibilidades outras de enunciação.

Em bom português: nem tudo é dizível e nem toda referência é cabível em qualquer formato de apresentação, em especial os mais tradicionais.

Com um pouco de erudição: forma e conteúdo alimentam-se constantemente, chegando a se confundir.

[diagramações outras, escritas outras]

Outro elemento que acabou por se tornar parte do formato do trabalho foi a experimentação de diagramações que transitam pela paragrafação de poesias, evitando a escrita linear presente na prosa, no ensaio ou no artigo. Em parte, inclusive, este foi um desdobramento que eu não pude prever quando redigi o texto acima.

Isso também me permitiu explorar características específicas do formato de impressão com folhas "*a5+a5 lado a lado*", no qual se pode ler duas páginas ao mesmo tempo.

Em todo caso, indico aqui um material em especial que foi decisivo para que eu me dispusesse a experimentar e expandir estes modos de paragrafação, que são os textos iniciais do livro *Anarquismo urgente* (2007), de Edson Passetti.

[zines]

As chamadas *zines* remontam a prática anarcopunk de difusão de textos através do *faça você mesmo*, sobretudo via fotocópia. A recusa da propriedade intelectual e dos direitos de autoria, nesse sentido, é parte constitutiva do modo de produção e circulação destes escritos.

Elementos como colagens e o uso da escrita à mão também são parte de como as *zines* trazem ordinariedade à prática da autopublicação. A potência das *zines*, conforme explicita Maurício Marques de Souza é ainda a de se assemelhar ao corpo em experimentações libertárias: “meu corpo é um fanzine (uma colagem, uma mescla de referências heterogêneas)” (Souza, 2016, p. 10).

Na era da internet e do PDF, sem dúvida, é preciso um exercício imaginativo para ter em vista que, noutras épocas, a difusão de um material escrito requeria repetidos e custosos empenhos. As técnicas de encadernação, por exemplo, às vezes eram parte constitutiva disso, sendo tão imprescindíveis quanto as decisões de editoração para o modo como os escritos circulavam, sobretudo antes da era digital.⁸

Nesse sentido, a simples prática de produzir, imprimir e fotocopiar *zines*, tão presente em diversos espaços e coletivos anarquistas, assume ao seu modo um conjunto de tarefas que noutros ambientes envolve uma série de intermediários – tal qual propõe a chamada *autogestão* em variados contextos.

Diversos espaços anarquistas que visitei, inclusive, possuem em suas bibliotecas “máquinas de xerox” disponíveis aos visitantes, estrategicamente posicionadas próximas aos varais de exposição de *zines*.

Com a expansão de pesquisas ligadas aos anarquismos, vê-se também a difusão de artigos realizados no âmbito acadêmico através de *zines* impressas/fotocopiadas⁹.

Enfim, por *zine*, em contextos anarquistas, entende-se hoje qualquer publicação realizada de maneira autogerida e disponível para circulação sem preocupação com direitos de autoria e de editoração.

[como ler esta pesquisa]

Como predito, a pesquisa é apresentada em 7 zines, agrupadas em 3 bolsos.

O uso do formato zine possui ao mesmo tempo função de favorecer que elas circulem como tal, via impressão/fotocópia, bem como tornar mais palpáveis os múltiplos percursos de leitura.

A organização das zines nos bolsos do fichário¹⁰, por sua vez, pretende agrupá-las numa semilinearidade que sugere, ou ao menos insinua, os percursos de leitura sugeridos.

Os três bolsos do fichário, então, agrupam as zines da seguinte maneira:

bolso a [1 zine]:

zine revirar-se...;

bolso b [2 zines]:

zine liberar o som... vol. 1;

zine liberar o som... vol. 2;

bolso c [4 zines]:

zine subtitulada brasil...

zine subtitulada califórnia...

zine subtitulada londres...

zine subtitulada roma...

A proposta de consistência da tese enquanto tal, seria a de *fazer uso* das zines, de modo que, no conjunto integral do trabalho, e somente nele, as zines assumam funções como:

função de: prefácio [e/ou posfácio]

zine revirar-se...;

função de: introduções conceituais

zine liberar o som... vol. 1;

função de: análises

zines subtituladas califórnia..., londres... e roma... (apresentadas de modo mais reflexivo, às vezes narrativo);

zine subtitulada brasil... (apresentada em forma de verbetes-ensaios)

considerações finais / função múltipla;*

zine liberar o som... vol. 2;

* Num certo sentido a zine *liberar o som...vol. 2* pode também operar como: *desdobramento das introduções; resumo das análises; insinuação de outras análises; atritos entre análises; expansão da análises*

A quem busque uma apreensão mais integral da pesquisa, proponho uma leitura parcialmente improvisada, conforme vontades e eventuais acasos, mas tentando se aproximar de minhas sugestões, logo abaixo.

O percurso da leitura parcialmente improvisada se dividiria em movimentos:

primeiro movimento:

ler inteira/linearmente ou pinçar textos da ***zine revirar-se...***

segundo movimento:

ler inteira/linearmente a ***zine liberar o som...vol.1***

folhear a ***zine liberar o som... vol. 2***

[possibilidade: ler sobre inventar começos (texto da ***zine liberar... vol. 2***)**]

terceiro movimento:

realizar as 4 leituras abaixo, em qualquer ordem:

ler inteira/linearmente a ***zine califórnia...***

ler inteira/linearmente a ***zine londres...***

ler inteira/linearmente a ***zine roma...***

ler inteira/linearmente ou pinçando verbetes da ***zine brasil...****

*passar pela playlist *brasil*, antes, durante, ou após a leitura da zine

quarto movimento:

[possibilidade: revisitar a ***zine liberar o som...vol.1***]

ler inteira/linearmente a ***zine liberar o som...vol.2*****

**passar pela playlist *eua/europa*, antes, durante, ou após a leitura de *sobre inventar começos*

** consultar algo das zines do terceiro movimento, se convir

quinto movimento [uma coda possível]:

revisitar ou pinçar textos que ainda não tenham sido lidos da ***zine revirar-se...***

sexto movimento [outra coda possível]:

desfrutar livremente ou linearmente das 2 playlists (*brasil* e *eua/europa*), a partir de um olhar curioso e despretenso nas 2 *linhas do tempo-espaço* e nos 2 *diagramas de informações das playlist* (zines ***brasil...*** e ***liberar o som...vol.2***)

Tomando os 3 bolsos do fichário como referência, os movimentos acima podem ser resumidos da seguinte maneira, sem as codas:

a, b', c, b''.

A quem acesse uma ou mais zines sem o conjunto integral da pesquisa, no entanto, não há recomendação de ordem de leitura. Isto porque cada zine se propõe a existir e circular também enquanto material único, não dependente das demais (cada uma delas, inclusive, acompanha *resumo*, *link* do conjunto de arquivos, e *glossário de conceitos*, no caso das análises).

A quem tenha interesse e acesso ao conjunto todo das zines, mas não tenha a demanda pela discussão da tese por inteiro, proponho ainda uma variação da leitura do todo, mas mais enxuta, que seria *ler apenas os "poemas não-métricos" que encerram cada uma das 7 zines*.

Num certo sentido, arrisco dizer, esta seria uma possibilidade de acessar o trabalho num modo resumido.

[nota sobre linguagem e gênero]

Considerarei muitas possibilidades em torno da relação linguagem-gênero para a redação do trabalho. No final das contas, uma vez que os textos do trabalho são um tanto quanto diversos de si, as escolhas em torno desta questão também oscilam entre formas variadas de escrita, como:

- @'s ou x's para plurais e sujeitos indefinidos, revisitando a escrita consolidada sobretudo nas zines ligadas aos movimentos punks – quanto a questão da inclusão de quem depende da leitura do texto computadorizada via áudio, urge que quem trabalha com programação viabilize também leituras de textos dissidentes;
- as/os ou as/es para plurais, quando visualmente parece funcionar melhor, ou a passagem pede formalidade maior do que o caso anterior;
- passagens com termos de gênero indefinido quando estes não banalizem o sentido proposto, nem generalizem algo além da conta (pessoa, por exemplo);
- passagens que, em inúmeros sentidos, refutam o discurso baseado num *terceiro*, aquele que não está presente ou envolvido – conforme depreendo de Max Stirner (2004 [1844]), filósofo anarquizante que procura ao máximo escrever em torno do *eu/mim* ou do *tu*;
- expressões que constatei operarem bem dentro das discussões do trabalho e que contemplam as questões acima – por ex., *quem improvisa*, ao invés de improvisadores/as ou improvisador@s;
- o masculino como plural ou como sujeito indefinido em situações específicas nas quais sonora ou "poeticamente" concluí que era mais direto para o efeito desejado;
- recuso, enfim, o *todes*, por algumas razões: uma é o estatuto de universalidade que este termo parece vir ganhando (palavras como *amigues*, *menines* e *juntas* sempre me soaram potentes por contemplarem o gênero neutro, mas sem aspirar ao genérico ou firmar prescrições de conduta); outra é justamente o efeito que esta tem tido em uma série de espaços e contextos que, simplesmente, incorporam esta pseudosubversão da linguagem como se ela inaugurasse este debate, atropelando as potentes discussões neste campo realizadas por anarquistas há muitas décadas;
- similarmente, me permito eventualmente ironizar o "*todos, todas, tôôdeees*" que virou quase um sinônimo de "*desculpa, mas estou aprendendo/melhorando*".

[nota sobre geografia e anarquismos]

Talvez venha a alarmar anarquistas o fato de eu ter organizado algumas das zines a partir dos nomes de territórios estatais (nações, estados ou cidades – Roma, Califórnia, Brasil e Londres). Num certo sentido, sim, fazê-lo pode resvalar numa naturalização destas fronteiras, quase sempre arbitrárias ou forjadas a partir de guerras.

De qualquer forma, se tratando de localidades que majoritariamente não visitei não me fez sentido minuciar a discussão em torno das proximidades ou distanciamentos entre cidades, por exemplo, no estado da Califórnia.

Ao mesmo tempo, embora este modo de localizar as práticas sempre tenha me incomodado, logo percebi que a tendência anarquizante (quem sabe até nômade ou andarilha) de quem pratica improvisação faz com que estas fronteiras estejam sempre borradas ou sejam irrelevantes.

Explicitando como a improvisação livre e práticas similares promovem encontros que contestam estas fronteiras, indico em especial as *linhas do tempo-espaço* esboçadas nas zines *brasil* e *liberar o som...vol.2*, onde indico movimentações entre grupos e improvisadores/as.

Para discussões mais amplas em torno disso, cf. comentários de Chefa Alonso (2008) sobre a cultura dos encontros/viagens entre improvisadores/as; comentários meus em torno desta improvisadora (Biazon, 2017); e eventualmente alguma nota sobre o *Ibrasotope* nas zines (espaço de música experimental em São Paulo que era também uma moradia e recebia artistas vindos de outros estados e países).

Para discussões em torno de como os anarquismos sempre propuseram cooperações de tendência *federalista*, mas sem se submeter às fronteiras estatais, cf.: Mintz (s/a), sobre múltiplas experimentações na Revolução Espanhola, 1936-39; Bakunin (2007), em especial, seus comentários sobre a Federação do Jura; AtivismoABC, 2014, sobre aproximações com coletivos de todo o Brasil, sem precisar aderir à *federações de são paulo*, ou similares. Indico ainda discussões dos geógrafos Springer (2016), Vandério (2018).

[nota sobre as notas - última nota]

As zines, além de longas, também ficaram com muitas notas.

Com isso, conforme escrevia *notei* que era mais efetivo aderir às *notas de fim*, ao invés de *notas de rodapé*. Em seguida, no entanto, novamente notei que isso implicava em repensar o modo como costumo escrever as notas.

Assim, as *notas de fim* das zines são, ao mesmo tempo, *não-necessárias à compreensão mais substancial do texto e passíveis de serem lidas isoladamente*.

O teor das *notas de fim*, todavia, varia:

links (sempre com as informações necessárias, como título do vídeo/peça, já que as notas estão longe do texto);

conceitos musicais que podem ser interessar a alguns leitores mais não a outros (nestes casos, às vezes a mesma nota está presente em mails de uma zine, como *temperamento por igual* ou *tonalismo*, assumindo quase uma função de glossário);

comentários em torno de debates da música contemporânea, mas que não estão diretamente ligados à improvisação;

causos da cena de música experimental de São Paulo;

pontes do passado com o presente, que não cabem no corpo do texto;

debates estéticos e éticos, que estão na borda das improvisações, mas não justificam uma menção no corpo do texto;

informações extras sobre alguns artistas;

um pitaco ou outro sobre alguma picuinha;

verbetes-adendos, de qualquer tipo.

Neste sentido, enfim, indico que intenciono *que nenhuma nota seja imprescindível à compreensão dos textos*. E ainda, de fato, ler o conjunto integral das, sei lá quantas notas, pode ser muito cansativo a quem leia o trabalho inteiro.

Em algumas passagens do trabalho acabei por aderir também a espécies de *notas laterais*, que comportam um vai-e-vem até mais imediato do que as notas de rodapé.

o conjunto de notas completo, umas 500 estimo, certamente é muito cansativo para quem ler o trabalho inteiro.

[posfácio sobre o formato zines]

Mas afinal, como foi apresentar uma "tese de doutorado" quase integralmente escrita em zines?

Com as 7 zines que integram a pesquisa já escritas, chego a algumas constatações.

Num certo sentido, a adoção do formato zine, realmente, me viabilizou um material que pode circular por outras vias além das tradicionais das universidades/bibliotecas (sobretudo, a impressão/fotocópia). Além disso, como previsto, isto favoreceu experimentações estéticas diversas, que passam pela escrita, pela diagramação e pelas artes.

Ocorre, contudo, que as *zines* – sem exceção – ficaram demasiadamente longas. Num certo ponto, me dei ao trabalho de checar meu acervo de zines, e por exemplo a *Tarantella Zine*, escrita por mulheres anarcopunks no México, chega perto das 50 páginas (como a maior parte das zines do trabalho). Mas ainda assim, me pergunto se não seria interessante enxugar mais os textos das zines da pesquisa.

Com exceção de *revirar-se*, zine que reflete de maneira bem livre sobre a experiência de passar pela universidade, as demais parecem espécies de capítulos de tese convertidos em zines.

Num certo sentido, tentei subverter isso também ao inserir textos menos acadêmicos em algumas passagens (principalmente os fechamentos das zines, que contêm espécies de *poemas-não-métricos*). Mas me parece que essa subversão funcionou apenas parcialmente.

Com isso, registro então que, *zines de fato*, poderiam nascer de um *enxugamento mesmo* destes materiais originais. Assim, quem sabe, estas inquietações poderiam circular melhor por festivais, vielas, barracas, ocupações; não contendo as minúcias de meus debates, *ponto a ponto*, com pesquisadores/as e improvisadores/as; mas apenas tratando daquilo que de fato é disruptivo e pode despertar um interesse na pesquisa como um todo. Outra possibilidade de fazer estes materiais circularem amplamente seria a realização de panfletos com qr-codes das playlists.

De qualquer formar, estarei, após a defesa experimentando estratégias para fazer tudo isso circular pela via da autopublicação – textos, ilustrações, listas, playlists, tabelas, linhas do tempo-espço, os comentários desbocados que às vezes vazam etc.

Outra questão ainda, é que o trabalho *em zines* exigiu que eu fizesse vários "fechamentos" intermediários, que de certa forma dificultaram um diálogo maior *entre as zines* – por exemplo, a *playlist eua/europa* não é mencionada nas zines *roma*, *califórnia* e *londres*, uma vez que os textos foram redigidos antes de esta metodologia ser prevista. Neste sentido, seria ainda desejável fazer esse tipo de ajuste na (eventual) versão corrigida.

Um adendo final, apenas, é que formatos mais plausíveis do encontro entre zine e tese/dissertação foram experimentados por Maurício Marques de Souza (2016) e Francisco Lauridsen (2019). Em ambos, uma única zine se propõe a ser *uma parte* da tese.

Encerro esta nota com meu apreço por ambas as pesquisas, mas com a inquietação de que seus formatos também não teriam contemplado o que tentei fazer.

Notas

¹ De início, chamei o presente volume do trabalho de *pré-textual*, mais ou menos como se propõe tradicionalmente. Contudo, conforme o redigia, entendi que chamá-lo assim seria separar não somente as formalidades aqui presentes dos demais volumes (zines), como desejava; mas também separar vida e pesquisa, uma vez que os agradecimentos, aqui presentes, são a seção que melhor situam que é também com vínculos que se alimenta o fazer e o pensar.

² Sobre linhas de pesquisa, programas e afins. Minha pesquisa de iniciação científica voltada à educação musical, realizada no decorrer da graduação em licenciatura em música, era orientada pelo prof. Rogério Costa, ainda que este não fosse um professor diretamente associado à área em questão. Na ocasião do meu ingresso no mestrado, era uma época em que se prezava por uma maior separação entre as linhas de pesquisa (ou áreas, ou subdivisões, pouco importa para esta reflexão), de modo que objetivos de pesquisa voltados à educação não deveriam ocupar uma vaga dos orientadores da área de sonologia. Inclusive, na prova de ingresso, o prof. Silvio Ferraz, sagazmente me provocou perguntando *por que meu trabalho estaria na linha de sonologia, e não na educação ou nas ciências sociais* (pergunta que nunca respondi com precisão, mas tornou-se um aprendizado que difundo a qualquer colega que pretenda realizar uma pesquisa, em qualquer área). Nos últimos anos, contudo, as linhas de pesquisa novamente se flexibilizaram no PPGMUS-ECA/USP, de modo que vários trabalhos são aceitos na *sonologia*, tendo desde o ingresso pontes explícitas com a *educação musical*. Enfim, acasos, burocracias e formalidades que, na sutileza, acabam por conduzir em parte os percursos da pesquisa.

³ Nenhum dos dois trabalhos referidos, o doutorado Valéria Bonafé e o TCC de Natália Francischini, estava matriculado no curso nomeado como sonologia. Isso, contudo, nunca impediu que ambas as pesquisadoras estivessem em trânsito constante pelos encontros desse campo – reiterando, como na nota anterior, que as fronteiras entre linhas de pesquisa não são precisas.

⁴ Registro aqui ainda outra inquietação que me surgiu no decorrer desses anos de doutorado, em torno das linhas de pesquisa. Afinal, o que reúne pesquisadores/as – seja por orientadores/as ou por grupos de pesquisa –, são temáticas, temas de pesquisa? Quer dizer, o simples fato de trabalharmos com *estudos do som*, como também se entende a sonologia, é o suficiente para nos aproximar? Em contato com outros programas de pós, como o de ciências sociais da PUC/SP e o de educação da FE/USP, vivenciei critérios de aproximação entre pesquisadores/as não calcados na temática, mas sim em *questões como metodologia de pesquisa e/ou perspectiva ético-política*. Passei então a me perguntar quais as implicações de termos grupos de pesquisa formados por meras aproximações temáticas, quando, tantas vezes, estes não possuem quase nenhuma aproximação metodológica ou de perspectiva ética.

⁵ Bonafé, Valéria. *A casa e a represa, a sorte e o corte ou: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Doutorado, PPGMUS, 2017.

⁶ Francischini, Natália. *Entre serras e cartelas: possibilidades de experimentação sonora entre um corpo, uma guitarra e objetos ordinários*. TCC/CAP-ECA, 2018.

⁷ Ainda em 2022, momento me aproximando da finalização da presente pesquisa, Fábio Manzione e Pedro Sollero – pesquisadores com quem compartilhei boa parte dos trajetos do trabalho – defenderam suas teses, também propondo leituras não-lineares, realimentando tal discussão. Acredito que possa dizer que ambos se valeram de propostas bem cageanas, explorando a aleatoriedade no limite do permitido pelos padrões da universidade.

⁸ Foi na banca de TCC de Mônica Abreu, no curso de artes plásticas, que discutia e experimentava formatos diversos de encadernação, que a importância destas técnicas como parte da publicação se tornaram mais evidente para mim. Trago ainda um exemplo intenso do atravessamento entre encadernação e publicação, ainda da década de 1990, e diretamente atravessado nas pesquisas em música aqui discutidas. Trata-se dos *Cadernos de Estudo – Educação Musical / Análise*, realizados pela *Atravez Associação Artístico-Cultural*. Os volumes eram impressos e encadernados artesanalmente, sob coordenação de Carlos Kater, com participação de professores/as como Silvio Ferraz e Magda Pucci. Versões digitalizadas dos originais dos *Cadernos de Estudo*, disponíveis em:

<https://www.carloskater.com.br/caderno-de-estudos> / TCC de Mônica Abreu disponível em: https://dedalus.usp.br/F/HIVXJQMRAXGTYX5LN64NPI9T3M618L5UVBJARML4YB87NG5CQ-00795?func=full-set-set&set_number=000485&set_entry=000002&format=999

⁹ Pensando apenas no Brasil e recentemente, pode-se indicar como editoras de zine que publicam também textos de pesquisas realizadas em universidades: *editora monstros dos mares*; *insurrecta edições*; *editorações kasa invisível*; e ainda inúmeros outros sem editoração assinada.

¹⁰ Assumindo que quem pesquisa improvisação, frequentemente conhece o trabalho da professora de teatro Viola Spolin, faço aqui uma errata. O fichário, aqui, não coincide com a proposta do *Fichário da Viola Spolin*, uma vez que a proposta da autora é uma maior radicalização das possibilidades de uso do material, de modo que cada folha está totalmente solta.

stênio diazon

Barbra Fúria 2019-23

Zine integrante da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

TÍTULOS

sons e fluxos anarquizantes

Joaquim

CONVÍVIDAS BANCA

BANCA

BEM EXTRA

CURSOS EDSON

DEFESA

BIBLIOGRAFIA

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

CADERNO

REVIRAR-se

fazer musical,

escrita e

escolapização

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio
Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*,

que pode ter seus materiais acessados em**:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KmqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmIX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

*“É preciso que deixemos a sociedade morrer.
A sociedade em que vivemos,
recusa-se a conviver com diferenças
que não sejam uniformizáveis.*

*Em nome de um passado irrecuperável ou de um futuro inalcançável,
espalham-se conservadores ou reformadores,
agentes que impedem novas tradições e que são apenas o reverso de outros,
que pretendem impor suas tradições
como novidades e justiça
definitivas.”*

Edson Passetti – Anarquismo urgente (2007)

*“Viver, no entanto,
significa mais que satisfazer necessidades biológicas
e estar de acordo com as instituições
(escola, governo, polícia, juizado e outras),
que foram criadas para ‘facilitar’ e garantir nossa integração.*

*·
Viver é mais do que que acreditar que nascemos numa sociedade
assim ou assada, e que temos de nos adaptar a ela.*

*Viver é procurar um sentido para os nossos desejos
e realizá-los no trajeto”*

Edson Passetti – O que é menor (1985)

sobre esta zine pág. 8

escolarização e escrita... **diz-se** pág. 10

ai, a música... **diz-se** pág. 18

somos corpo... **morre-se** pag. 34

doutora-se.... pra quê pág. 42

textos permeados e citados aqui pág. 46

resumo da pesquisa pág. 48

glossário de conceitos pág. 49

A presente zine pode ser lida tanto quanto como *abertura* quanto como *fechamento* da pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*, assumindo função similar a de um *prefácio* ou *posfácio*, ambos divididos em quatro movimentos.

Os textos aqui presentes se propõem a refletir sobre a realização de uma pesquisa – no caso, ligada à música – e seus atravessamentos com as potências e tensões que movem a vida.

O texto *somos corpo...* *morre-se* está disposto mais ao final da zine, no entanto, registro que ele foi parte inicial do processo de pesquisa em torno do estilo de escrita dos demais textos da zine.

***recomendação importante ***

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo, sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine), e, eventualmente, também dê uma olhada no breve *glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

O chamado doutorado, para alguns, é só mais um estágio da escolarização.

Pensando nos degraus das titulações, contudo, ele é uma espécie de fim dela...

O doutorado estaria acima do mestrado, que nomeia mestres/as; e daquele proclamado ensino superior, que por sua vez está acima do médio e do fundamental;

Pensando no amadurecimento pesquisar-publicar, no entanto, ele se apresenta mais com início de outra coisa – demarca uma nova época do que se escreve e do que se diz?

Mas, de qualquer forma, na era em que o pós-doutorado é mais viável do que um *emprego* na área, o doutorado não é início nem final de nada, ele é só parte do contínuum da escolarização...

Uma pesquisa pode, no entanto, ser mais e menos do que tudo isso – algo mais intenso e menos pretensioso, desde que esteja atravessada na vida, em suas lutas e deleites.

De todo modo, no momento em que redijo o presente texto, a pós-graduação também me soa como mais uma parte da minha escolarização, algo que realmente parece que nunca vai cessar...

De fato, algumas vidas, não todas, estão sujeitas à *escolarização* – um privilégio, diz-se.

O *nível* da escolarização, inclusive, por vezes se relaciona diretamente com as possibilidades de se comer, morar e desfrutar da vida; e isso se dá tanto em causa quanto em efeito; e não raramente é transmitido hereditariamente.

Uma *escolarização contínua*, com seus degraus, avaliações e titulações, contudo, é um privilégio não-tão-generoso-assim.

12 anos ininterruptos na universidade, após sei lá quantos anos de escola que, de sorte, existiram e ainda deram em faculdade, ao menos hoje, me remetem a algo bem agriçoce. (no entanto, é dito a quem conseguiu estudar: não ouse negar gratidão ao Deus, à Família e ao Estado).

Às vezes o percurso é esse, pois sabe-se que: *se parar não volta mais*.

Mas, segue-se assim também por outras razões, como quando se encontra um tema de pesquisa intrigante e que ainda rende algumas bolsas de 400 reais, que fazem muita diferença junto a outros *trampos*, durante a graduação. (sim, a chamada *dedicação integral à pesquisa* só existe pra quem tem herança e/ou mesada).

Diffunde-se ainda, às vezes secretamente, que o tal mestrado e o tal doutorado também podem lhe *pagar para estudar* – e esse modesto *bem bom* é sim um pretexto para que jovens sigam na universidade.

Mas, e quando a bolsa não veio no primeiro por nenhuma via, arrisca-se fazer o segundo?

(Para chamado o critério emergencial/social, quando se recebe uma resposta negativa no mestrado soa mais ou menos assim: “você até que é pobre, mas nem tanto. Tente novamente no doutorado, caso chegue lá.”)

Enfim, inesperadamente, no segundo deu; e se com bolsa foi custoso, que se imagine como teria sido sem.

A dita *bolsa dos bons/boas*, fapesp, concedida pelo *estado mais rico do país*, contudo, respondia: o projeto está *excelente*, seu *histórico escolar* da graduação que não – critério de desempate, diz-se.

Colegas sugerem, então: tire a anarquia do trabalho, substitua por algo como *relações mais democráticas*. Ser democrata salva alguém de um *histórico* nebuloso? Talvez, mas nem sempre se está em busca do perdão concedido pelo Estado e suas escolas...

Foi a capes, órgão federal, que, ainda em 2018, pouco antes de vários cortes/congelamentos, *acolheu* a presente pesquisa. Ao invés dos sonhados reajustados 3 mil e pouco da fapesp, por quatro anos caía na minha conta uns 2 mil, que de toda forma eram mais proveitosos do que qualquer salário possível naquele momento.

E esses também foram percalços importantes das pesquisas que vim realizando sobre a prática musical conhecida como *improvisação livre*, a respeito da qual propus uma perspectiva anarquista.¹

De qualquer forma, a principal razão da presente pesquisa existir, costume dizer, está em suas pontes com lutas intensas, nascidas noutros tempos mas que no presente ainda produzem espaços de experimentação e invenção de costumes.²

Assim, não sem debater-se, é que se tenta uma infiltração nesse, repito, privilégio não-generoso que é a *escolarização contínua*. A fronteira entre o potente *esforço* e o sofrido *sacrifício* pode acabar sendo cruzada nesse percurso que, para a construção de saberes, impõe moralidades e avalia com formalidades, nem sempre justificadas.

¹ Essa proposição já estava gestada no texto *Na improvisação livre não se deve nada* (presente no livro *Notas atos gestos*, organizado por Sílvia Ferraz. Rio de Janeiro/RJ: Letras, 2007) de Rogério Costa. Desdobrei estas discussões, primeiro em meu trabalho de conclusão do curso, *Aproximações entre improvisação livre, anarquismo e educação musical* (2015); e em seguida no mestrado, *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical* (2017), ambos orientados por Rogério Costa, como a presente pesquisa.

² Minha pesquisa esteve também habitada por associações inquietantes, inclusive para além das universidades, através de espaços e coletivos como Orquestra Errante, Nu-Sol, Ibrastope, Casa da Lagartixa Preta e Teca Oficina de Música; e, embora com menor frequência, também Ocupa Ouvidor 63, Chanti Ollin, Sonidero 13, The Teardown Community e Violeta – Casa de Cultura Popular.

Das inúmeras práticas atravessadas no constante atrito entre *produção de saber* e *escolarização*, a *escrita* é, quem sabe, uma das que tensiona a segunda, forjando perspectivas não-escolares.

Isso talvez porque a escrita seja um intenso *fazer*, que em parte dá sentido à produção de saberes – um *fazer* inacabado e passível de subverter a linguagem, reiterando que pouco importa se as estruturas desta são ou não inatas.

Na era do microsoft word e do gmail, contudo, escrever é na verdade uma metáfora... (disso me lembraram professores como Sílvia Ferraz e Júlio Groppa, tão presentes nesta pesquisa)

O último, propõe ainda: escrita e pesquisa se confundem (Aquino, 2016).

A primeira não é algo que simplesmente expressa ou representa um conteúdo ou intenção essencial da segunda. São os percursos da escrita que *produzem* conexões, constatações, rupturas, desdobramentos, etc., que por vezes só acontecem em seu ato, e que alimentam continuamente a pesquisa.

Há então que se experienciar, ainda que pontualmente, a vivência crua da escrita propriamente dita. Ao contrário do código binário dos 0's e 1's traduzidos em luzes coloridas e pixeladas, os atritos do grafite com o papel não mascaram a finitude das coisas.

Tramando manusear tão diretamente os objetos que levam esta pesquisa adiante, realizo ainda que há odores que uma tela não comporta, assim como há troca de gotículas que só um encontro produz...

(algo que quem viveu a chamada pandemia, terrivelmente jamais se esquecerá; algo que antes dela já habitava a presente pesquisa, muitas vezes a partir dos viscerais textos, falas, e falas-textos da professora Salete Oliveira)

Enfim, após mais de uma década na universidade, já não há razão para melindres, nem para poupá-la de algumas pessoalidades:



Doctos Of. A. A. do
Esta bo...

o esse ganhando?

A língua oficial,
os saberes oficiais...
um dos fins da
escolarização...

MAS, é possível uma escrita
que não esteja à serviço
do indivíduo?

questiona-se desde a tenra idade...
como vai fazer vestibular
e essa letna?

prof.???)

Escreve na lousa?

Escreve em ~~phontuário~~ phontuário de
saúde mental,
num caps?

Escreve ~~no~~ mesmo dōcto. que
os médicos?

Mas por qual razão alguém escreve com uma letra tão feia...?

Ao que parece, na Idade Média, era dito que:

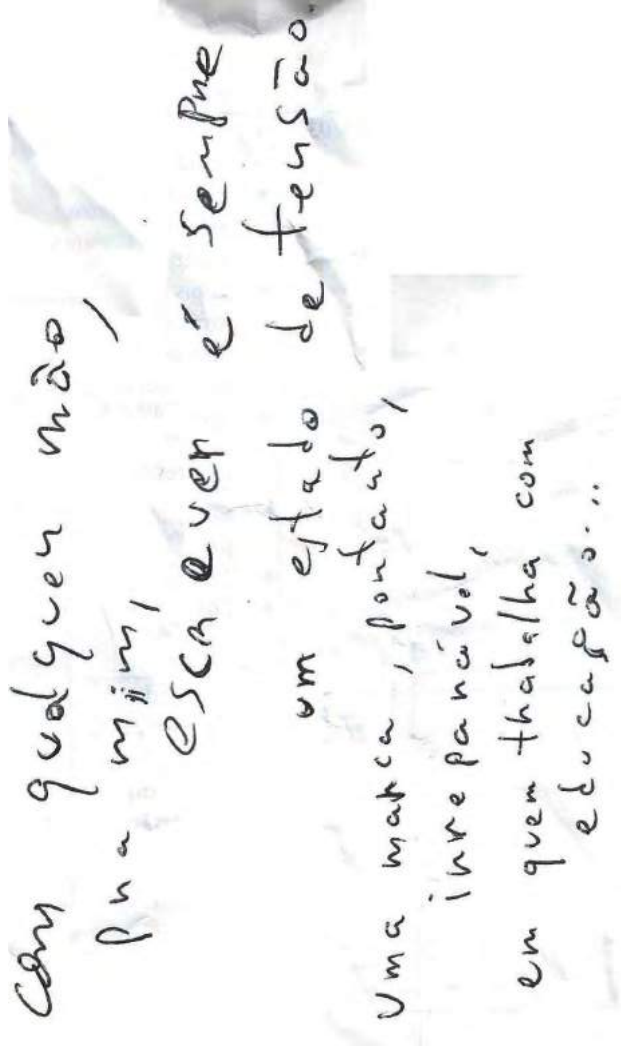
ser canhoto é uma maldição ou um indicativo de bruxaria.

Ao google pergunta-se hoje: *ser canhoto é doença?*

E, assim, o discurso verdadeiro de outrora, associado à magia, converte-se em algo que só se permite refutar pela verdade médico-biológica, similar ao que se faz com a chamada sexualidade e com os transtornos (outrora chamados de loucura).

Ocorre, no entanto, que através de enunciados como esses justificaram-se condutas ainda no século XX, como aquela de forçar uma criança a usar o lápis na mão direita, mesmo quando o contrário lhe é intuitivo.

E algumas crianças foram e são criadas assim, em parte porque há costumes que simplesmente são mantidos; em parte porque os nascidos nas décadas de 1920/1930 por vezes participaram diretamente da educação de quem nasceu nos anos 1980/1990.



com qualquer mão,
na minha,
escrever é sempre
um estado de tensão.
Uma marca, portanto,
irreparável,
em quem trabalha com
educação...

Uma escolarização contínua de fato produz vantagens numa lógica neoliberal de competição; mas, quando se vive assim não se sabe o que é existir sem a expectativa por sucessivas avaliações.

A avaliação formalizada e documentada pelo Estado, contudo, não está restrita ao estudante. Para os professores universitários, o *currículo Lattes*; para os funcionários de saúde, a *plataforma Siga* que avalia quantitativamente a *produção* de cada município do território gerido pela nação Brasil.

Diz-se, todavia, que no Brasil não se reprova teses de doutoramento. Mas na verdade, na chamada *sociedade de controle*, avaliar não se restringe a uma aprovação ou reprovação. Quase tudo o que fazemos, torna-se dados, sujeitos a serem cruzados pelo Estado e por empresas a qualquer momento, sabe-se lá até quando, de modo que hoje é difícil imaginar que usos esses dados terão outrora.

Este é um trabalho de pesquisa, tornado público via biblioteca e sítio eletrônico, sujeito a consulta por todo o planeta, por tempo indeterminado. E assim ele produz sensações diversas, que oscilam: do *egocentrismo da autoria* ao *receio da exposição* de si; da *inocente crença esperançosa* de que teses sozinhas reviram éticas ao *mal-humorado clichê polemista* de estar na universidade e só falar mal dela; e assim por diante.

É preciso ter em vista: não há trabalho acabado, pois toda escrita é apenas um trânsito de um ponto a outro, ambos em movimento.

Diz-se ainda que pouco importa tudo isso, pois quase ninguém vai ler a pesquisa de fato, além da banca e uma dúzia de colegas da área, dos quais uma parte começará procurando seu nome nos agradecimentos.

Uma estima da quantidade total de leitores, contudo, fica ainda disponível no teses.usp.br, comparando produtividades. Irá o Estado, no futuro, aderir a esse tipo de dado como critério de desempate para bolsas de estudo – o sucesso escolar de seus antepassados?

Enfim, no formato zine, ao menos, talvez perca-se o controle de quantas cópias foram feitas e de por onde o trabalho circula.

Será?

ai, a música... diz-se

música?

ai, música faz tão bem, limpa a alma, diz alguém

mas tem que se dedicar, não é pra qualquer um, diz outrem

então você tem o dom... é só pra quem tem o dom, crava um terceiro

prof. de música?

grande responsabilidade hein, se espanta alguém

mas é só recreação, lazer, descanso terapêutico, ressalvam outros

o que você faz quando percebe que alguém tem a aptidão? – delega-se uma missão sagrada

música na escola?

todos participam, ou só ‘os bons’?, se indigna alguém

mas eles entendem partitura?, restringe outrem

na escola pública tem que ser com ‘instrumento de reciclagem’, né? – pondera um terceiro

*esses pestinhas são manipuladores mesmo, não deixe eles montarem em cima de você,
mostre quem é que manda*

– cravam tantos, que se esquecerem como era estar do outro lado da escola

oficinas de música num caps?

com os loucos??

com os drogados??

mas porque eles não estão num hospício??

que perigo!

indignam-se tantos...

a música pode ser um dom, *a gift from god*;
pode ser um dever, missão de transmitir um dito saber superior, de procedência europeia;
e pode ainda ser os dois juntos – combo Igreja-Estado

pode ser apenas o chamado *hobbie*
e assim é melhor, pois evita o desemprego;
mas a música também pode ser uma oportunidade,
a *única oportunidade*, no projeto social/ong, nas aulinhas na igreja,
no conservatório municipal da cidade;

pode ser a única coisa que se tem pra fazer ali
uma bandinha ou coral daquele lugar
e nesses casos é dito: *não desperdice a chance*

a música pode ser uma linha de fuga, nos botecos de esquina;
pode isolar cada um num mundinho particular, nos fones de ouvido;
pode ser uma erudição de procedência europeia, cultuada no teatros considerados públicos
frequentados pela alta sociedade, para quem eles foram fundados;

pode ser uma erudição autoproclamada popular, mantida com verbas do *comércio*, da *indústria*,
ou via concessões estatais
às chamadas *organizações sociais*;

a música pode ser a continuidade de um berço cheio de arte,
e a escola construtivista de esquerda é um terreno fértil pra isso;

músicas são como réguas culturais,
que nivelam classes e procedências,
e que, assim como o café das padarias,
ao vir com ou sem açúcar,
denuncia quão próximo se está
de um bairro de artistas-intelectuais;

a música pode também demarcar a hora do lanchinho,
disciplinando corpos nas escolas *ainda-não-construtivistas*
(pois, assim como a democracia, esse é único futuro progressista possível, diz-se por aí);

mas a música também pode destrambelhar esses corpos,
na roda punk, na umbigada ou no baile funk;

a música pode ser o *ambiente de droga*;
mas também pode ser um abençoado resgate contra as drogas,
salvação para os vagabundos, solucionando o problema da desocupação, diz-se;

a música pode salvar da depressão, dizem;
mas ela também pode ser a razão da depressão,
principalmente pra quem depende dela pra (sobre)viver, ou sonhe com isso;

a música pode ser o que alimenta um ego bem inflado,
o meio através do qual o professorzinho exerce abusos de todo tipo,
e a expectativa pelo virtuosismo pode ser a razão para alguém desistir de viver;

mas a música pode ser um singular elo com a avó,
que lhe presenteia com o primeiro violão,
40 anos após ter vendido seu único instrumento, uma sanfona,
a qual fora vendida para comprar uma geladeira na ocasião do nascimento da filha;

enfim, a música pode ser até mesmo uma via para
jovens não-herdeiros entrarem cedo na chamada universidade pública;
mas isso acontecia mais quando a nota de corte do vestibular era 24/90,
pois a prova específica era um filtro anterior à fuvest;
e com isso, aquele lugar ficava cheio *dessa gente...*
gente inculta,
sem escola construtivista, sem mesada, sem propriedade,
sem guitarra fender, sem violão de luthier,
que aprendeu teoria musical em *ong's*,
que conhece a gretchen miranda mas não a gretchen miller;
e que depende de bolsa-livro, bolsa-busão, bolsa-bandeirão, bolsa-iniciação,
além de uns tramos informais,
pra poder estudar e alcançar degraus de escolarização
socialmente mais respeitados do que os de seus consanguíneos;

isto ao que se deu o nome de música é uma abstração
que tenta separar a audição dos demais sentidos,
já alertava john cage;

bebendo em villa-lobos, jimi hendrix e nos pontos de umbanda,
o percussionista naná vasconcellos, por sua vez,
nos falava em *música como imagem*,
associando o *senso de orquestração* aos
diferentes timbres: madeira, vidro e água,
explicitando que é entre a tatilidade
e outras metáforas
que se vive
o som;

e tem música que se difunde no boca a boca,
ou melhor, boca-ouvido-boca-ouvido-boca-ouvido-boca...
também de uma geração pra outra;

e, também, música que chega via aparelho de rádio ou seus similares contemporâneos,
que hoje usam algoritmos para fazer recomendações aos jovens,
e alguns só descobrem novas músicas por essa via;

e cada modo distinto de concepção, realização e difusão da música
abre possibilidades e impõe restrições à sua prática,
nos mostrará o compositor francês delalande;

mas a música escolarizada geralmente chega via papel
– e ela também se imiscui nas demais –
e o papel às vezes é amarelado,
vindo do acervo do prof.
que o empresta para uma xerox;
e me fascinava
ao mesmo tempo que indignava
o fato de que
no conservatório
estudamos músicas que até então
nunca ouvimos
e temos a tarefa de traduzi-las
do papel para o instrumento;

mas pôr uma música no papel, pode ser estonteante...
é como congela-la num objeto-espaco que alude ao tempo;
é parar o tempo e olhar pra ele, me mostraram as crianças;

é notar, pela visão, coisas que a audição não comporta sozinha, me mostraram compositoras/es;
é forjar uma estratégia que permite comparar o começo e o fim de uma música,
ainda que geralmente não seja possível ouvir as duas partes no mesmo instante;

pôr música no papel, enfim,
permite concebé-la, planejá-la, realizá-la e difundi-la
também de maneiras que a *audição-sem-essa-visão* não comporta;

diante desses meios de concepção, realização e difusão da música,
a oralidade, a escrita e os meios eletrônicos,
(o folk, o cult e o pop...? mais ou menos isso, pois as fronteiras nunca são claras...)
contudo,
me inquieta:
por que música tem de ser algo que nos chega pronto?
em que momento da vida, ou talvez da dita infância,
fixam em nós a ideia de que *música é algo que nos antecede e nos sucede*?
de que modo as sociedades nos impõem que
a música já está aí,
e só podemos contemplá-la ou nela nos integrar?
nascemos, vivemos, e as músicas têm que seguir existindo sem nenhum pitaco nosso?
insubmeter-se às tradições, quaisquer que sejam,
só pode ser coisa de biruta ou de criança,
ou, quando muito,
daqueles que atingiram um suposto patamar de superioridade dos saberes musicais...
sussurra-se, ou esbraveja-se, a depender da situação.
nem uma coisa nem outra!

(e quando não há citações nem conceitos, cabe registrar de onde vêm algumas elucidações...
no caso, do prof. edson passetti e da profa. teca alencar de brito)

~
e nas aldeias *a'uwe xavante*,
segundo o antropólogo guilherme falleiros,
se teria o costume de *pegar* cantos em sonhos,
ou seja, aprender a cantar algo enquanto se dorme;
estes cantos seriam transmitidos por animais, por antepassados,
ou até por parentes que estão viajando,
e por vezes são, em vigília,
posteriormente ensinados aos demais membros da aldeia;
me ocorre, assim, que
criação, composição, improvisação, etc.
nenhum dos conceitos de que o pensamento do branco se vale para
descrever invenções na música...
nenhum desses dá conta da experiência de *pegar um canto num sonho*;
mas então vem aqui que eu te ensino,
disse uma criança ao seu familiar,
quanto este insinuou que ela precisava de aulas de música para aprender um instrumento,
conforme narra vivamente a profa. teca alencar de brito
quando inventamos uma música coletivamente,
já pouco importa se ela é música de deus ou música do mundo,
explicitou de maneira disruptiva um participante do projeto *a música da gente*,
coordenado pelo prof. carlos kater

se faz faculdade de música, só pode ser maestro,

ouve-se algumas vezes, com intenções generosas, mas que reiteram hierarquias;

mas como é? fica mais na teoria?

sugerem alguns, já que há também essa ideia do que é uma universidade;

e na faculdade de música vocês aprendem 'todos os instrumentos'?

pergunta-se, com fascínio, elucubrando que essa é a única razão deste curso existir;

e eu respondo com prazer que

a nossa licenciatura até transita por algo assim,

mas no sentido de propor uma

educação musical que comporta a experimentação

de qualquer sonoridade

em qualquer instrumento,

e em objetos que fazem som;

e o que interessa mesmo é que se faça música coletivamente,

e que a música possa ser inventada e reinventada por qualquer 1,

com poucos ou nenhum pré-requisito;

como chama aquilo mesmo que vocês fazem na sala ao lado... é... licenciatura?

provocava, no entanto, o premiado professor de composição;

e você está no grupo do rogério? deve ser uma delícia ficar só improvisando...

ironizou o mesmo professor, se referindo à orquestra errante;



[som]

a lição de casa é, toda semana, tocar seu instrumento de uma maneira diferente, me disse o improvisador max schenkman quando me convidou para frequentar a errante, grupo coordenado pelo nosso então prof. de contraponto;

durante a performance, procurem ouvir os detalhes mais mínimos de cada som, no início nos dizia rogério costa, ressignificando conceitos como o de escuta reduzida, de pierre schaeffer

procurem ouvir cada instrumento e cada som como se fosse o seu instrumento, nos propôs o improvisador vincent le Quang, numa oficina na emesp, trazendo estratégias para tornar a escuta mais plástica

[fluxo]

só é improvisação livre se for '1, 2, 3 e já',

afirma rogério costa, quando distingue esta prática de propostas que ficam em sua fronteira;

uma livre, sem proposta e sem roteiro agora, dizem os/as errantes tantas vezes;

improvisação livre é sobre tocar com a maior liberdade possível, e isso não quer dizer tocar sem restrições;

mas sim, não depender de restrições previamente estabelecidas,

deixando que elas surjam no decorrer da performance, a partir das relações

depreende-se da improvisadora anne farber, em entrevista concedida a david borgo

[som e fluxo]

é preciso que esteja aberta a possibilidade de que

qualquer som possa ser produzido a qualquer momento da performance,

passai a entender como um quase pré-requisito dessa prática, no decorrer da pesquisa;

e expressando isso de maneira mais conceitual, poderíamos dizer que

improvisação livre se caracteriza pelo

encontro, ou coexistência, entre liberação do som e liberação do fluxo,

proponho aqui, não sem uma pitada do compositor edgar varése;

[audição, visão, sentidos]

nós precisamos escutar os sons ignorando suas fontes sonoras e nos atendo apenas aos seus micro detalhes físico-acústicos,

afirmávamos nós da errante,

nos tempos em que nossas referências eram as mais coloniais;

as escutas, também na improvisação livre,

são múltiplas, multisensoriais e nos trazem memórias de todo tipo,

dizemos em coro hoje, às vezes já sem muito rigor;

mas que história é essa de olhar pro outro? 'o músico' é só no ouvido,

diziam, contudo, alguns marmanjos músicos, que integravam o grupo em seu início,

também se gabando de que improvisar não é pra qualquer 1;

mas o olhar é imprescindível para qualquer improvisação...

se indignavam os que vieram do teatro e enfrentavam a sisudez dos músicos;

não vem que não tem:

o olhar é múltiplo, e eu não preciso olhar no seu olho o tempo inteiro;

eu olho pra suas mãos, pra cada parte do seu corpo, enquanto improviso,

demonstrou precisamente a performer do piano mariana carvalho,

mostrando que, ali, uma dicotomia visão-audição sequer fazia sentido,

revirando quaisquer caretes e suas prescrições;

nos conservatórios a música costuma ser um sisudo *formalismo*;
nas universidades,

vez ou outra alguém abre espaço para as suas *materialidades*, para a *matéria sonora*;

nem um nem ou outro, no entanto, esgotam o fazer musical,
nos lembra o prof. silvio ferraz,
e ainda mostra que:

a experiência do fazer musical,

para quem toca, canta, dança, ouve, ou realiza escutas de todo tipo

é habitada por múltiplas forças,

que produzem em nós singulares sensações,

que vão

dos movimentos às estaticidades,

dos coloridos aos monocromáticos,

de ocupar um lugar ou outro,

de adentrar um espaço a senti-lo desmoronar,
dando passagem a outros;

há músicas que nos surpreendem ou nos dão a sensação de prever o que está por vir
e há músicas que jogam com as duas coisas;

enfim, cada fazer musical ocupa a física do espaço acústico de maneira única
e nos proporciona experiências de tempo irrepetíveis por outras vias,

explicitando que a materialidade dos sentidos e a abstração da mente
não cansam de se complementar

nessa intensidade que é a experiência do fazer musical

para questionar as disciplinas das artes, no entanto,

é preciso que

o corpo do/a músico/a não siga sendo um mero corpo de músico/a,

e que o corpo do/a ator/atriz,

tampouco siga enquanto tal,

explicita com radicalidade a pesquisadora yonara dantas;

e não romperemos com os ritos do espetáculo enquanto as performances musicais

tiverem o aplauso ou o não-aplausos

como elementos inabaláveis da fruição;

e pra isso, também é preciso que

o espaço físico seja incorporado como um dos elementos

associados às percepções do tempo,

elucubrávamos junto aos profs. silvio ferraz e Fábio Cintra,

e pra mim isso remetia à performance da *nariz de flautas de orquestra* a
no *flad*em 2015

enfim,

é que nenhum conceito é capaz de reduzir a experiência do fazer musical,
e nenhuma disciplina da música dá conta das inúmeras e singulares sensações
proporcionadas pelas práticas musicais,

afirmo aqui corrompendo um pouco os dizeres de silvio ferraz;

improvisação livre? mas IMPROVISACÃO já não é livre?

me perguntam tantxs, sagazmente, logo de cara, quando menciono a pesquisa...

improvisação LIVRE?

mas aí vira bagunça; precisa ter uma harmonia, etc...

perguntam indignadxs xs que conhecem os preceitos da autoproclamada *Música Popular*

(jazz e a bossa nova praticados em conservatórios);

improvisação livre? aposto que ela também cria suas tradições e as engessa,

me provocaram várixs anarquistas, em especial da casa da lagartixa preta,

antes mesmo de eu compreender como essa reflexão seria potente para a pesquisa;

improvisação livre?

é bem relaxante mesmo, eu que sou compositor preciso de um descanso às vezes,

justificavam alguns pós-doutores ao participarem dos grupos de improvisação;

sim, sim, improvisar livremente...

as crianças gostam, mas com o tempo tem que ir aprendendo música de verdade, não é?

dizem tantxs educadores/as ao incorporarem essa prática de maneira moderada;

você trabalha com improvisação?

ah, então faz uma trilha pra acompanhar minha performance?

é a primeira reação de tantxs artistas...

*a proposta de improvisação livre,
com sua perspectiva não-idiomática,
dissolve toda e qualquer hierarquização do campo da música,
sonhava eu quando conheci essa prática,
ignorando que não-idiomático, por vezes significava:
aspirante ao universal*

e não é bem assim... me parece hoje

*improvisação livre talvez seja só um nome pretensioso,
não à toa cunhado, de início, em ambientes um tanto quanto hegemônicos,
por artistas que por vezes hierarquizaram fazeres musicais,
recusando, geralmente sem muito critério,
as práticas de improvisação realizadas pelos povos racializados,
supondo que os europeus,
poderiam, sem nenhuma influência do jazz,
retomar a improvisação em plena década de 1950/60,
registro aqui, revisitando george lewis*

enfim,

*é preciso olhar com cautela para as práticas de improvisação livre, e semelhantes,
pois suas radicalizações são pontuais,
e talvez se restrinjam a expandir a gama de sons considerados musicais,
ao mesmo tempo em que se subtrai ou recusa variadas formas de roteirização do fazer musical,
geralmente tendo a escuta – as variadas formas de ouvir – como eixo dessa realização;*

isso, contudo,

*conforme discuto na pesquisa,
por vezes esbarra numa concepção abstrata do que é música;*

*a música entendida meramente como sons e seus desdobramentos temporais,
e assim a liberação fica quase restrita à chamada “materialidade” do som e ao formalismo;*

*deixando em segundo plano um sem-número de outras questões
tão cruciais para a experiência do fazer musical,*

*como a experimentação de relações outras entre a acústica e a arquitetura
e as possibilidades de dissolução da separação artista-público;*

enfim, é mais ou menos nessa linha que seguem as discussões dessa pesquisa...

11 de novembro, 2022.

Meu boteco favorito

– que assim fora antes, durante e após a chamada pandemia, com ou sem delivery.

Meio café da manhã, meio almoço. Uma refeição sem nome. Seria um *brunch*, diz-se.

Mas não. Estou no boteco.

Eu; o esquentinha-esfria clássico de São Paulo, o celular por perto mas sem notificações, a *Itubaína* com gelo e laranja; e o recém adquirido, embora outrora já lido, *O corpo utópico, as heterotopias*, de Michel Foucault. Abstraio dos sons da avenida, como tenho costume de fazer.

Apesar das minhas várias leituras do texto entre 2016 e 2019, naquele momento ele era absorvido de maneira radicalmente nova.

Cheguei a me perguntar se estava num conto de Jorge Luis Borges, em que uma cópia única cópia física de um livro teria um conteúdo ligeiramente distinto de todas as suas edições e reedições³.

Eu estava lendo o mesmo texto do PDF e do sulfite que grifei em 2017?

Ou apenas se evidenciava que não é possível ler um mesmo texto duas vezes da mesma maneira, sobretudo em dois contextos extremamente distintos?

Foucault explicita: *somos corpo*.

Mais do que qualquer coisa, apenas disto é possível saber.

Mesmo que a alma enxergue através dos olhos;

mesmo que a mente imagine lugares para se estar sem corpo;

A única certeza é que... sem corpo, essas elucubrações sequer seriam possíveis.

Enfim, *somos corpo*,

e isso não tem o mesmo sentido em 2017 e em 2022.

³ O conto de Borges é *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, no qual o escritor/personagem compara várias edições e reimpressões de uma mesma enciclopédia, para então descobrir que a localidade conhecida como Uqbar integra apenas um único destes volumes destas, ausentando-se de todos os demais.

A presente semana reitera muito do que têm sido as últimas. É a sensação de “pós-pandemia”, que se intensifica.

A covid já ruma para tornar-se endêmica⁴. Não se faz lockdown, toque de recolher, nem isolamento. Apenas se espera que os bons cidadãos abram mão de seus compromissos voluntariamente, em razão de sintomas e suspeitas.

De certa forma, assume-se alguns riscos, muito mais do que antes.

Volta-se cada vez mais a *socializar*, no pior e no melhor dos sentidos.

9 de novembro foi a morte de Gal Costa, no mesmo dia do nascimento e suicídio do poeta Torquato Neto, sempre atento aos atravessamentos entre morte, vida, paixões, costumes e lugares.

Também não foram poucos os jovens e os antigos-jovens, diretamente ao meu redor, que deixaram de viver nos últimos tempos.

Sinalizei isso para um amigo em tom de *mau presságio* e ele respondeu que essa sensação seria apenas um *viés de confirmação*: “o tempo passa e a tendência é que cada vez mais pessoas próximas de nós estarão não-vivas”.

Eu acabo concordando.

É fato também que o congelamento do tempo, operado pela pandemia, nos faz aglomerar acontecimentos em um período, bem como nos acostuma com a prática de contar falecimentos, partidas – chamemos como nos for possível.

⁴ Registro aqui que as distinções entre pandemia, epidemia, endemia só se sustentam a partir do estabelecimento inequívoco das fronteiras estatais – abstração humana que violentamente regula trânsitos pelo planeta, enquanto que para os vírus não há respeito por nenhum acordo diplomático.

Mas não é apenas a morte que se torna mais recorrente conforme o tempo passa.

Vê-se, cada vez mais...:

mais crianças nascendo, algumas sendo *batizadas*, outras não, garantindo um lugarzinho no inferno cristão;

mais gente *casando* e *divorciando* que é o que se faz com os vínculos afetivos numa sociedade burocratizada e de costumes sacralizados;

mais gente abrindo mão de um modo de vida intenso e arriscado, em favor de permanências e seguranças;

mais *incendiários* tornando-se *bombeiros*, temendo que seus filhos sejam *piromaniacos sociais*⁵;

a divisão escolar entre os fracassados e os bem-sucedidos se confirmar em alguns casos e se dissolver em outros;

e, embora as desigualdades sejam repletas de nuances, vê-se ainda a vida dos herdeiros e proprietários ser sempre *melhor* do que a dos assalariados e dos chamados pequenos empreendedores – muitas vezes, pouco importando quem governa a nação e suas divisões.

⁵ Reflexão tomada de *O que é menor*, de Edson Passetti.

tudo isso lembra que a razão para se escrever não pode ser a obtenção de um título acadêmico, ou de um currículo lattes mais recheado.

a razão para escrever (e para se fazer qualquer coisa) só pode ser a vida e o que nela pulsa;

seus tesões e suas perturbações;
seu atravessamento com os percursos de outras vidas, marcadas na história, nas memórias ou no cotidiano.

ter sido criança; imaginar nossa própria morte; ter amantes nos tocando; olhar-se no espelho; inventar estilos de existência junto aos demais; viver as lutas na pele –
com isso tudo, há de não se esquecer que *somos corpo*, mostra Foucault.

somos corpo e não é possível que a crença na alma faça alguém se esquecer disso, tantas vezes sustentando *mortes em vida*.

o que se sabe é só que *somos corpo*, mas a fé no transcendente segue justificando inúmeros sacrifícios da carne.

somos corpo, e em 2022 novamente é possível discutir nossas pesquisas sentindo cheiros e subindo o tom de voz descontroladamente, também se perdendo em piadas ácidas, cheias de não-ditos – como se fazia até 2019.

somos corpo, e nenhum gole, fritura, noite mal dormida ou trago terá o mesmo efeito de 5 ou 10 anos atrás.

somos corpo e se trancar em casa fazendo chamadas de vídeo e ainda ter que escrever uma tese é *um porre*, é insuportável;

só não é pior do que pegar *o busão* e arriscar sua vida em função de *um patrão*;

só não é pior do que viver as variadas formas de encarceramento
– manicomial, penal ou social a céu aberto –
que restam a alguns corpos, e a pandemia deu a outros um *mini preview*.

e esse trabalho (tese, pesquisa, doutorado, texto redigido para obtenção do título de doutoramento, pouco importa nome que recebe) é como ele é, como foi possível fazê-lo ser, também porque o mundo viveu a chamada pandemia;

porque ele foi escrito nas terras conhecidas como brasil, onde diversos fascismos se intensificaram;

porque um estúdio e um piano por perto tornam uma experiência como essa menos custosa;

porque com a morte escancaradamente mais perto do que nunca, o modo como uma pesquisa adentra a vida torna-se outro;

porque a iminência da morte faz cada 1 olhar para si, para os demais e para as coisas, de outras formas, inéditas;

porque houveram grupos como a orquestra errante e o nu-sol articulando, também entre 2020 e 2021, encontros e modos de existência livres e radicalizantes, que deram e dão razão para o presente trabalho existir.

por onde se começa a escrever uma tese?

delinear princípios, retomar conceitos?

assumi-los como preceitos da escrita que se seguirá;

escrever sobre percursos metodológicos, para si e para quem lê;

ao que parece essa escrita só pode começar pelas heterotopias, as anti-utopias;

lugares que, não pelo sofrimento,

mas pela intensidade visceral

de se lutar para viver com singularidade,

nos mostram que *somos corpo*;

(anotado em 29/06/2023)

eu não fiz isso!

doutora-se... pra quê?

pra desfrutar de 4 anos de um bem bom sem igual, também conhecido como bolsa;

pra infiltrar anarquia no *banco de teses da capes*,
acervo oficial de estudos acadêmicos regulamentados pelo Estado;

pra tentar uma vaga de prof. universitário, quando/se houver;

pra botar no currículo e, quem sabe, vir algum trocado pra dar garantia;
e porque é terrível viver num mundo em que o nível de escolaridade tantas vezes é o parâmetro do quão “bem” se viverá/sobreviverá, ainda mais sendo artista/prof.;

pra eventualmente “dar uma carteirada” – nunca se sabe ;

porque os acontecimentos socialmente tidos como conquistas justificam festas e elas são como a notícia da grande
alegria que vem;

pois a ocasião faz o ladrão, e após a iniciação científica, e após o mestrado, só fui indo;

porque uma banca de arguição é uma conversa inquietante com convidados/as de quem se aprecia o trabalho e este é
um acontecimento irrepetível que apenas o mestrado/doutorado viabilizam;

pois *doutorado e pes*
sendo doutorado um título formal e
que demarca um fim temporário do

e esse fim temporário, contudo favo
e sobretudo amadu

ela, que é parte constitutiva do ensino, da educa
e, por que

pois somos corpo, só se vive uma vez e é incrível ter suporte financeiro e institucional pra produzir algo que lhe tem
sentido e faz pontes com campos intensos da vida

pois uma perspectiva anarquista requer constante dissolução de si e uma pesquisa é uma via possível pra isso; e, pois
anarquia é uma erva daninha que não hesita em se enfiar em quase-qualquer-lugar

pois não há ensino que se sustente sem reflexão e pesquisa; e o ensino-aprendizado é o campo de atuação que mais
me interessa na área da música, à qual estou fadadx graças a um percurso de vida que, simplesmente, foi assim

pois se um estudo intenso ainda viabilizar que se viva mais prazeres, melhor ainda

e que eu nunca precise, mas às vezes a titulação também nos arma diante dos burocratazinhos

e numa vida repleta de associações livres e intensas, as festas são pra durar mais que um dia, como antigas cantigas,
que não morrem, que não passam jamais, como passam sempre os carnavais

e se a escola e o ensino fossem menos alienantes e mais amplamente baseados em pesquisa,
seria possível entrar na universidade sabendo o que se faz lá e o quão potente é pesquisar

pois a banca pode ser uma festa, como já me foi dito; e porque ambas podem ser espaços de expansão da vida, sem
idealizações; e ambas só são intensas quando nos envolvemos até o pescoço com algo

quisa se encontram,
um prazo um tanto quanto arbitrário
processo contínuo que é a pesquisa;

rece fechamentos, deslocamentos
rece e intensifica a *escrita*,

ção, do paradoxal processo de escolarização,
não, da vida

- Armand, Émile. *El anarquismo individualista*. La Plata, Terramar, 2007.
- Ativismoabc, Coletivo Anarquista. *Gestão de espaços autônomos. Zine de produção independente*. Santo André (SP), 2014.
- Biazon, Stênio. *Encontro com Carlos Kater: vida em movimento e “A Música da Gente”*. Música na Educação Básica, Londrina, v. 10, n.12, 2020.
- Biazon, Stênio. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS, ECA/USP, 2017.
- Biazon, Stênio. *Liberar o som e o fluxo: os fazeres musicais anarquistas de Smetak, Naná e Jocy*. In: Pasetti, Edson; Gallo, Sílvia; Augusto, Acácio. *Anarquistas na América do Sul*. Vol. 2. São Paulo, Pedro & João Editores, 2022.
- Borges, Jorge Luís. *Ficções*. Trad.: Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 2001.
- Borgo, David. *Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity*. In: Futatsugi, K. et al., eds., *Goguen Festschrift*: LNCS 4060, Berlin: Springer-Verlag, 2005, pp. 1-24.
- Brito, Maria Teresa Alencar de (org.). *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis, 2019.
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963]
- Chion, Michel. *Three Listening Modes*. In: Sterne, Jonathan Sound Studies Reader, New York, Routledge, 2012.
- Corrêa, Guilherme. *Educação, Comunicação, Anarquia: procedências da sociedade de controle no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2006.
- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Costa, Rogério. *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada)*. In: Sílvia Ferraz (org.). *notas.atos.gestos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- Dantas, Yonara. *Processos criativos em performances indisciplinadas [conversação sobre pesquisa de pós-doc]*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=agC_mYU4vU8&t=3600s&ab_channel=NusomUSP
- Delalande, François; em palestra no NuSom, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sml_fgCG8X4
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. In: Martins, Claudia Sant'Anna (trad.). São Paulo, Brasiliense, 2006 [1986].
- Deleuze, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: _____. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- Falleiros, Guilherme [Lavinias Jardim]. *Dets'auwedzé. Vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012a.
- Falleiros, Guilherme. *Jogando com a música alheia*. Conversas da Vila, Museu Lasar Segall. São Paulo, 2017.
- Ferraz, Sílvia. *Elementos para uma análise do dinamismo musical*, in: KATER, Carlos (org.). *Cadernos de Estudo / Análise Musical*, n. 6/7. São Paulo: Atravez, 1994.
- Ferraz, Sílvia. *Livro das Sonoridades: [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018 [2004].
- Ferraz, Sílvia. *Música e repetição: aspectos da diferença na música contemporânea*. Educ: São Paulo, 1998.
- Foucault, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, 2013 [1966/67].
- Foucault, Michel. *Conversa entre Michel Foucault e Claude Bonnefoy*. In: Foucault, Michel O belo perigo: conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte, Autêntica. p. 33-77, 2016 [1968].

- Foucault, Michel. *Eu sou um piratécnico*. In: Pol-Droit, Roger. Michel Foucault, entrevistas. São Paulo, Graal. p. 67-100, 2006 [1975].
- Groppa [Aquino], Júlio. *Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância*. Childhood and Philosophy. Rio de Janeiro, v.12, 2016.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. PhD, McGill University, School of Music. Montreal, Quebec, Canada, 1994.
- Lewis, George. *A power stronger than itself: the AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.
- Lewis, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Journal. v.1. n.1, Spring, 1996, pp. 91-122.
- Oliveira, Salete. *Quem tem pinto cu saco buceta quer amor*. Revista Libertárias, 1998.
- Oliveira, Salete. *Tolerar, julgar, abolir*. In: Passetti, Edson; Oliveira, Salete. A tolerância e o intempestivo. São Paulo, Atêlie Editorial, 2015. Passetti, Edson
- Passetti, Edson. *Anarquismo Urgente. Achiamé / Centro de Cultura Social*. Rio de Janeiro / São Paulo, 2007.
- Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.
- Passetti, Edson. *O que é menor*. São Paulo, Editora brasileira, 1985.
- Stirner, Max. *O único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1845].
- Vasconcelos, Naná. *Programa Ensaio*. [s/a]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3z6vR6i3HIA>

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

stênio biazon / ppgmus-usp
stênio.biazon@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 zines (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As zines são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das zines expõem análises mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A zine com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das zines foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varèse, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público* e *privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varèse, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; zine;

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimo-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que vem depois*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala num *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

o som,

Libero e fluxo

inventar costumes

Vol 1

stênio biazon
2023

onde der
qualquer honra

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
*movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre**,

que pode ter seus materiais acessados em **:.

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmlX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão digital; pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

*“Cada um de nós procura as suas razões de viver,
não fazemos outra coisa, não deveríamos fazer.
Por isso crescemos, estudamos, viajamos pelo mundo,
fazemos obra, compomos músicas, escrevemos livros,
amamos e temos filhos.
Há depois quem viva para os outros,
são os que morrem melhor,
porque a vida que têm não é já sua
mas foi espalhada por quem dela se valeu.”*

*“O tempo é uma merda.
O tempo é uma merda porque corre sem mim,
mas eu estou sempre nele, e isso é uma merda.
Há coisas que devo fazer e não faço, que ainda não fiz.
Não quer dizer que não as vá fazer,
só que ainda não as fiz
porque o tempo passou antes que eu me apetecesse
ou me convencesse a fazê-las.
Há dias certos para certas coisas e é preciso saber disso,
esperar por eles, ter atenção ao ritmo das coisas,
como uma dança com alguém, sim, isso,
dançar com as coisas.”*

*“Agora vou guardar o jogo e dormir, amanhã invento uma coisa nova,
vou fazer um jardim, escrever um livro, construir um barco com fósforos,
qualquer coisa que sirva, qualquer coisa que se meça
e me diga que um dia é mais do que outro dia.
Quero saber o que andei e o que me falta andar,
se a cidade não me agradar volto para trás com histórias para contar.
Não é o sentido da vida que me preocupa,
mas o meu sentido na vida.”*

*(Nuno Camarneiro, Debaixo de algum céu, 2011,
vozes de Daniel, Joana e Bernardino)*

sobre esta zine pág. 8

problematizar as práticas de improvisação musical livre pág. 10

liberações, música-abstração e fazer musical: glossário expandido pág. 26

[parte 1: som e fluxo / tempo real] pág. 26

[parte 2: música-abstração e fazer musical] pág. 34

[parte 3: possibilidades do tempo real] pág. 40

improvisações livres, são muitas // pincelada-panorama das demais zines pág. 46

textos permeados e citados aqui pág. 50

notas pág. 52

resumo da pesquisa pág. 58

glossário de conceitos pág. 59

A presente zine se propõe a operar como *introduções conceituais* da pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*.

No primeiro texto, *problematizar as práticas de improvisação livre*, apresento as inquietações que dispararam a pesquisa e de que modo elas sustentaram determinados percursos metodológicos ao mesmo tempo que foram dissolvidas no decorrer da pesquisa. Em parte, já prenuncio aí também algumas considerações finais da pesquisa.

No texto seguinte, *liberações, música-abstração e fazer musical*, apresento uma espécie de glossário expandido dos principais conceitos atravessados no trabalho – *liberação do som / experimentação sonora, liberação do fluxo / fluxo indefinido, música enquanto abstração e fazer musical enquanto acontecimento*. Este texto foi também base para o glossário, este mais enxuto, anexado nas demais zines.

Ao final, procuro pincelar reflexões presentes nas demais zines, como um *teaser*, quem sabe despertando interesse nestas.

Num certo sentido, a presente zine pode também ser encarada como *vol. 1* de um material em dois volumes (cf. lista de zines, no início). No *vol.2* apresento textos de teor mais conclusivo em relação às questões da pesquisa.

recomendação importante

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo, sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine), e, eventualmente, também dê uma olhada no breve *glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

Há algo de contundente na prática musical conhecida como improvisação livre e que justifica uma pesquisa em torno dela?

Por que alguém se dedica a estudar o fato de que pessoas se reúnem em público dispostas a inventar músicas em tempo real, geralmente com sons não-tão-convencionais?

Realmente, pensa-se e discute-se bastante em torno desta prática, havendo uma série de trabalhos que a estudaram, ora mais diretamente, ora em suas bordas.

Nesta introdução, especificamente, exponho inquietações que moveram a presente pesquisa, bem como pincelo algumas conclusões dela.

Meu principal interesse, em todo o trabalho (nas zines que o formam), foi tratar a chamada improvisação musical livre de uma perspectiva anarquista – isto é, discutir se e como ela dissolve certas hierarquizações presentes nos ambientes musicais, nas artes e na vida.

Metodologicamente, procuro avançar nesse debate através da análise de algumas movimentações que teriam viabilizado a emergência desta prática e as forças que ali agiam – ou seja, trata-se de perguntar o que estava em vias de nascer, morrer ou se transformar nos espaços nos quais alguém se propôs a realizar algo como a improvisação livre.

A prática musical conhecida como improvisação livre promove acalorados debates, dos quais emergem ainda enunciações e insinuações diversas que, sozinhas, também já justificariam estudá-la – seja duvidando de tudo que se diz, seja se fascinando com esses dizeres.

Há quem insinue que a improvisação livre se situa entre as *práticas musicais mais undergrounds/subterrâneas*¹, se comparada a outros ambientes musicais, sendo uma prática permanentemente incompreendida; mas há também quem a *relativize*, geralmente se valendo da afirmação de que há muitos elementos improvisados, bem como não-improvisados, em toda e qualquer performance musical².

Outros/as tratam a improvisação livre como *a mais democrática de todas as músicas* (sic), na qual *todas-todas* poderiam participar sem nenhum pré-requisito, apenas com seus desejos e “espontaneidades”; mas há também quem a considere *só mais um elitismo acadêmico*, que se sustenta numa escuta musical rebuscada e racionalizada.

Coloca-se ela, ainda, no balaio dos movimentos de *valorização da criatividade*³ (sic), mas tem também quem defenda que ela é só mais um *vale-tudismo* ou *ecletismo incorporado à música* – e talvez na verdade as duas perspectivas deem quase na mesma.

A improvisação livre chega até mesmo a ser referida, ainda que nas entrelinhas, como uma espécie de *emancipação final da música*⁴, se destacando de todas as demais práticas musicais, talvez por se crer que ela congregue várias das características acima.

E há, inversamente, quem acredite que ela é como *um retorno ao fazer musical originário*, algo como uma *revisitação da primeira performance musical da humanidade*⁵, a expressão mais supostamente pura de nossa musicalidade.

Estas duas últimas, quem sabe, são as concepções mais idealizadas em torno desta prática, e na verdade se complementam. A improvisação livre como algo sem rebarbas ou buracos, com suas arestas totalmente aparadas, remontando uma suposta origem remota, transcendente, ou antecipando um futuro distante, igualmente transcendente. Enfim, o verdadeiramente livre.⁶

Aquilo que vivemos, o que já se viveu e o que se viverá, tudo isso, são apenas deslocamentos, episódios dispersos, que compõem *a continuidade das lutas descontinuas*. Estes episódios, enfim,

ora são capturados em normalizações dos costumes e práticas, ora escorrem em expansões da vida inapreensíveis por conceitos.

Recusemos, enfim, tanto o futuro perfeito e inalcançável, que supõe que a vida é só *progresso*, quanto a perspectiva de que vivemos em *ruínas* que deturparam o passado perfeito e irrecuperável ao qual deveríamos retornar. Improvisação livre é uma prática inacabada como qualquer outra, não sendo o fim nem o começo de nada.⁷ Ela somente incita embates intensos, embora às vezes apazigue outros; mas por isso ela é tão quente e intrigante.

Adentrar em disputas como as que aludi acima, além de pretencioso, seria metodologicamente inviável. Evidentemente, nenhuma afirmação ou insinuação como as acima, com seus pretensos absolutos, dá conta da multiplicidade de efeitos e atravessamentos implicados no que veio a ser conhecido como improvisação livre.

Ao mesmo tempo, aderir a este ou a outros nomes para tratar desta prática, pode ter a ver com inúmeras razões, acasos ou prepotências, que também reiteram ou refutam máximas como aquelas mencionadas acima – além de *improvisação livre* (*free improvisation*), fala-se sobretudo em *música improvisada* (*improvised music*) ou simplesmente *improvisação* (*improvisation*).

Noutro sentido, há uma série de características presentes na improvisação livre que, de certa forma, estão atravessadas noutras práticas (não só musicais), em especial as que emergiram e se consolidaram na mesma época – algo entre o pós 2ª Guerra Mundial, 1945, e o maio de 1968, como uma série de outras liberações em torno dos costumes⁸.

Embora enfrentar enunciados acerca da improvisação livre como os que mencionei poderia interessar a uma discussão em perspectiva anarquista, evitei isto em razão do trabalho desesperador que me daria.

Optei, então, apenas por *seguir rastros*, conforme possível. Isso não quer dizer que eu nunca tenha me inquietado com aqueles enunciados, fosse querendo acreditar neles ou tentando refutá-los veementemente, mas apenas cuidei para que nenhum deles se tornasse o principal fio condutor do trabalho.

O que tentei fazer, então, foi acompanhar vestígios de acontecimentos, às vezes registrados em textos “acadêmicos”⁹, outras vezes em documentos, como encartes de discos e programas de concerto, outras vezes em gravações; mas também muitas vezes, mais do que eu gostaria, apenas acessei estes materiais confiando em pesquisas já realizadas a partir das fontes primárias; outras vezes, também acabei acreditando sem tanto questionamento no que pesquisadores/as afirmaram serem as fontes primárias ligadas aos supostos inícios desta prática.

Neste sentido, o conjunto de fontes e metodologias do trabalho, se parece com uma improvisação, no sentido de: *se fazer o possível, conforme as temporalidades viáveis, com os materiais disponíveis, ali onde estivermos*. Apesar de a *escrita* se aparentar mais com a *composição* e a *fala* com a *improvisação*¹⁰, quem sabe, escrita e improvisação se encontram no fato de que produzem *inusitados encontros entre matérias heterogêneas*¹¹.

Escrever pode ser como fazer uma coleção, um *prazer filatélico*¹², depreendo do escritor argentino Jorge Luis Borges (Borges/Margarita, 1981 [1953]): juntamos *coisas* que nos interessam, não sem rigor, mas com critérios que não necessariamente fazem sentido aos demais; depois mexemos nelas, juntamos, separamos, mudamos de ideia sobre como juntar e separar; mudamos de ideia sobre o que pode ocupar muito ou pouco espaço; depois mostramos pra alguém, com hesitação e focando em falar do que *ainda está por fazer*, mas, com sorte, às vezes a pessoa generosa se atém mais *ao que já foi feito*, dando *ideias* para o que está por fazer.

Inventar classificações, bem como conceitos que afastam ou aproximam as coisas, também demonstra Borges (s/d [1952], s/p) e depois foi incorporado nas reflexões Foucault (2000 [1966]) é como: *através da linguagem e fazendo usos diversos dela, inventar espaços imaginários*. Ou seja, há *coisas que se encontram* porque, nos debatendo com a linguagem e suas limitadas possibilidades de enunciação, forjamos tais encontros.

Mas a potência desses encontros e invenções, conforme discuto ao final da zine, não ficam só nisso: na *fabulação*, por vezes materializada na escrita, borramos a fronteira entre o *ficção* e o *real* (Foucault, 2006 [1977]), e com isso nascem também condições para que o primeiro transforme o segundo.

Neste sentido, parto então da premissa de que a escrita não é um mero meio de representar a pesquisa e o pensamento.¹³

A escrita é uma *prática*, cheia de atritos e embates com os fatos e, também, com a linguagem. E, ao contrário do que cheguei a ouvir nos corredores nestes cinco anos, *não, este não é um trabalho teórico*. *Teoria*, já mostrou Foucault (1995), é quando se cunha conceitos pretendendo que eles tenham validade e aplicação posterior e inabalável. Ao invés disso, o que de fato interessa é *analisar práticas* procurando *depreender delas quais conceitos elas pedem*. A escrita acerca de uma prática é, ela também, uma prática.

A escrita então tem a tarefa de *dar uma ajeitada* em coisas que na realidade estão dispersas, não escancaradamente ligadas umas nas outras. Isso também pois, como quase qualquer prática, a improvisação livre não tem uma procedência única, mas sim provém de múltiplos acontecimentos, ora mais ora menos aparentados entre si.

Estes acontecimentos, apesar de seus percursos diversos, ainda assim fizeram com que hoje tivéssemos uma noção minimamente uniforme do que esta prática seria, ao menos em certos ambientes – fruto de uma demanda generalizada por capturar uma multiplicidade de práticas num conceito único, quem sabe.

De fato, no decorrer do tempo foram gestados certos “consensos” em torno *do que* seria, ou *de como* seria, “a tal da improvisação livre” (ou improvisações livres, como costume tratar). Num certo sentido, também me ocupei destes consensos tácitos, sem crê-los ou idealizá-los mas também sem ignorá-los, procurando contornos que me dessem uma espécie de definição.

Minha definição de improvisação livre acabou sendo algo como: uma prática caracterizada pelo *encontro entre experimentação sonora e fluxo liberado*, conforme repito exaustivamente durante o trabalho, mas também me permito desviar.

Enfim, enfatizo então que não é possível demarcar com precisão quando esta prática-conceito surge, nem se esta foi só uma noção cunhada posteriormente para nomear algo que já estava acontecendo – embora pareça que foi mais isso que ocorreu. Quanto a esse tipo de questão, eu até gostaria de vir a cavar respostas/desdobramentos, mas também ainda não deu.

O máximo que fiz foi averiguar, ou dar uma checada, na afirmação genérica de que: a partir de um certo momento, emergiram aos poucos múltiplos movimentos que fizeram com que vários/as artistas experimentassem práticas muito similares ao que hoje se conhece como improvisação livre.

Seguir desdobrando esta pesquisa, num certo sentido, seria voltar nestas movimentações e de fato cavar suas fontes primárias (ouvir tantas mais gravações quantas for possível; entrevistar cada pessoa viva que passou pelos acontecimentos, incluindo as nem-tanto-creditadas; ler textos da época, de qualquer procedência, que documentem, apreciem ou repudiem o que se passava; etc.).

Implodir a pesquisa, quem sabe, seria desconfiar mais destes acontecimentos e movimentações, encontrando outros, radicalmente afastados, temporal e espacialmente.

Tentei passar pelas duas coisas aqui, e expandir ambas é parte dos possíveis desdobramentos da pesquisa.

De qualquer forma, também se assemelhando a uma improvisação coletiva, a escrita deste trabalho produziu, produz e produzirá sensações diversas nos/as envolvidos/as: alguém fica querendo mais, alguém não aguenta mais que demore tanto, alguém diz que foi precisamente o suficiente, mas logo pondera algo.

As práticas e movimentações ligadas às improvisações livres que estudei se deram por volta do fim da década de 1950, e cada vez mais intensamente a partir de meados da década de 1960, sobretudo em algumas localidades dos EUA e da Europa (ou, ao menos são desses dois dos quais mais se fala, como esperado); e isso também teve efeitos diversos no Brasil, por volta do mesmo período.

De certa forma, essas são afirmações até canônicas. Mas, sim, confirmá-las foi algo necessário à pesquisa.

Ao mesmo tempo, já finalizando o tal do doutoramento, me inquieto: realmente, parece que a improvisação livre, ou ao menos algumas práticas similares a ela, esteve mesmo *em alta* entre 1960 e 1980.

Assim, também “concluo” a pesquisa com a impressão de que agora tenho possibilidades *mais interessantes do que antes* para falar dela para quem está distante do tema; bem como hoje acumulo em minhas anotações uma série de fatos que sugerem que a improvisação livre pode ser algo até que *próximo de todos/as e de qualquer um*.

E isso se dá pelas razões esperadas – como a de que as discussões e conceitos implicados na pesquisa amadureceram, de certa forma – mas também por razões um tanto quanto caricatas e surpreendentes, que aposto que saltam aos olhos de qualquer um/a que leia o trabalho.

Emprestando expressão do prof. Sílvio Ferraz (2018 [2004], p. 22), não me esqueço, é claro, que a chamada improvisação livre está entre aquelas *músicas que pouca gente sabe que existe*.

Ao mesmo tempo, contudo, fui constatando e me surpreendendo com o fato de que ela foi realizada ou circundada também por *gente que muita gente sabe que existe*. Constatar algo assim, no entanto, estava fora de cogitação em 2017/18 quando escrevi o projeto da pesquisa.

Me valendo das tais informações semicaricatas, listo então alguns artistas que, não sem eventuais flexibilizações do conceito de improvisação livre, considereei que já transitaram por esta prática.

Arrisco dizer que quase qualquer pessoa conhece ao menos um, *umzinho que seja*, dentre estes:

Yoko Ono, artista experimental nipo-estadunidense que lamentavelmente ficou mais conhecida pelo relacionamento com John Lennon, esteve muito envolvida com o coletivo *Fluxus*¹⁴ e com performances diversas na borda da improvisação livre, com registros ao menos desde 1970;

Ennio Morricone, italiano, compositor de uma série de trilhas de cinema, como *Cinema Paradiso* (1988), passou pelo *GINC*, grupo de improvisação de Roma, iniciado em 1964;

Millton Nascimento, que dispensa apresentações e já teve até música em novela, dividiu palcos e alto falantes com ruidagens diversas de Naná Vasconcelos, improvisador proeminente inclusive fora do Brasil;

Zé Ramalho, também com música em novela e parcerias diversas no mundo “pop” brasileiro, praticamente começou sua carreira com um álbum psicodélico/experimental, que em algumas passagens transitam pelo improvisar livremente, embora não pronuncie nada a respeito do disco;

Caetano e Gil, os tropicalistas mais tarde amados por megapresas de tantos ramos, também acompanharam a difusão de improvisações livres no Brasil, como estudantes nos anos 1960, e, depois, como produtores do primeiro disco de Walter Smetak, já em 1974 – Tom Zé também passou por lá, e acompanhou muito disso;

Hermeto Pascoal e Stenio Mendes, embora menos *conhecidos*, foram os que ao seu modo fizeram pontes mais descaradas entre o improvisar livremente e *as coisas que muita gente sabe que existe*: o primeiro, apesar de ganhar holofotes por conta de certa fetichização, já apareceu muitas vezes por aí, no Faustão e tudo mais, experimentando ruídos em tempo real; o segundo, embora seja mais lado b, em 1989 também estava lá dando entrevista a Jô Soares, quando a improvisação com música circular ainda nem era tanto a *bola da vez* entre os conteúdos ciraíndeiros;

E ainda, embora mais “cults”, os programas de tv como o *Provocações* e o *Ensaio* entrevistaram, respectivamente, o compositor santista Gilberto Mendes e o percussionista recense Naná Vasconcelos, ambos com atividades em torno da improvisação musical livre, embora bem distintas entre si.

Bem, como se vê, a maior parte destes artistas que tem alguma ponte com um certo mainstream¹⁵, de fato apenas transitou por estas práticas; e às vezes meio *em off*.

E nesse sentido, de fato minha insinuação é uma pouco exagerada. Mas ainda assim, essa confluência de sessentistas, setentistas e oitentistas que brincaram com ruídos em tempo real, me faz constatar que a improvisação livre é um pouco mais próxima das “pessoas normais” do que costumamos achar.¹⁶

Esse suposto paradoxo expresso no fato de esta ser uma *música que pouca gente que sabe existe*, mas ainda assim ter sido praticada ou desfrutada por *muita gente que quase todos/as sabem que existe* me inquietou bastante conforme eu elaborava os fechamentos da pesquisa.

Num certo sentido, arrisco dizer que este paradoxo toca também, de maneira bem ordinária, numa das principais discussões da pesquisa: a pretensa *dicotomia entre o público e o privado*, geralmente responsável por ditar os costumes e suas legitimidades (conforme depreendo do prof. Edson Passetti, 2003a).

Final, quantas e quais são as coisas que *muita gente faz*, mas *não se fala delas em quase nenhum lugar*? E mais, qual o papel da normalização do que entendemos por *público e privado* nisso?

Enfim, para além de um efeito anedótico da suposta contradição/paradoxo, ela abre espaço para falar de uma inquietação em especial que moveu a pesquisa: seria a improvisação livre uma prática que *torna a experimentação algo público*?

Se sim, de certa forma, isso romperia com o fato de que, nas artes em geral (em especial naquelas do “tempo real”, como música, dança, teatro), predomina a *experimentação no âmbito privado*, onde e quando ninguém acessa o/a artista; e a *publicização*, por sua vez, restringir-se-ia a *algo previamente experimentado*, já aprimorado e seguro.

Mas quem pratica improvisação livre também faz isso, experimentar no âmbito privado, mostrando ao público só o que já aprimorou – me dirá quem lê este texto e tem afinidade com esta prática.

De certa forma, arrisco dizer então, avançando nas delimitações dos meus interesses: ainda que estes sejam momentos raros, *há uma potência única quando quem improvisa se permite adentrar no terreno do não-seguro, em público.*

Assim, quem sabe, o que torna a chamada improvisação livre uma prática potencialmente libertária é o fato de ela *poder criar condições* para esse tipo de deslocamento, de preferência em público, de preferência coletivamente.

Para além disso, também arrisco afirmar, ela não se difere tanto de quase nenhuma outra prática musical. Enfim, o que interessa aqui é a performance de improvisação livre enquanto um risco, inclusive o risco de ela não satisfazer ninguém envolvido/a – como depreendo do prof. Rogério Costa (2016 [2009]), orientador da pesquisa.

O tal paradoxo, entre uma prática muito praticada e pouco falada¹⁷, talvez também nos diga outras coisas sobre a chamada improvisação livre.

Ao contrário do que os *devotos* dessa prática querem, a fronteira dela com outras músicas nem sempre é clara. Desse ponto de vista, me ocorre então que falar em improvisação *livre* seria talvez reiterar essa fronteira.

Ou seja, falar apenas em *improvisação*, possivelmente, seria o mais coerente com a perspectiva da pesquisa. Ocorre, no entanto, que o uso da palavra *livre* muito me atrai, em especial por algumas razões.

Uma razão é o escândalo que ela produz em quem deliberadamente só se interessa por aquilo que é *preso*. A outra é o desejo de refutação que a palavra *livre* produz em quem só consegue interpretar *liberdade como um absoluto*. Uma terceira razão, quem sabe, teria a ver com uma tentativa de localizar melhor o conceito, entendendo os motivos pelos quais alguém achou que a palavra *livre* caberia ali – esse é metodologicamente potente, como comento um pouco em todas as demais zines, quando oportuno, mas também não avancei tanto quanto gostaria.

Mas, voltando, se tanta gente jovem e não-tão-jovem, transitou pela improvisação livre nos anos 1960/70, estaria ela somente acompanhando as liberações dos anos 1960? E, como tal, tanto nos costumes quanto nas artes, isso ocorreria ora de maneira moderada, ora de maneira mais radical?

Também não respondi a essas questões, conforme gostaria, mas arrisco desdobrá-las de duas formas.

De um lado, realmente, uma vez que esta foi uma época de experimentação de costumes, sem dúvida isso teve como um de seus efeitos, na música, a possibilidade de que se fizesse algo como a improvisação livre: vamos expandir o que entendemos como música a ponto de ser possível fazer uma performance musical que, até que ela aconteça, pouco ou nada sabemos acerca de como ela soará.

Ao mesmo tempo, e essa afirmação talvez seja parte da “tese” aqui proposta, complemento isto com outra perspectiva: chama-se de improvisação livre, justamente, aquelas práticas que *radicalizam somente a música-abstração-sonora*, e nada mais; e justamente por isso, o termo improvisação *musical* livre vem a calhar, pensando numa aceção bem restrita de música.

Neste sentido, o conceito talvez seja somente uma tentativa de capturar uma miríade de práticas que, *com foco na experimentação em tempo real*, tensionam *sonoramente* o que se entende por música¹⁸.

Improvisação livre, seria, então aquilo que, sim, radicalizou em sua relação com o tempo real, aquilo que se chama música; no entanto, isto se dá majoritariamente enquanto improvisação

musical livre, coisa de músicos, coisa de musicistas, e neste sentido radicalizando somente aquelas questões acerca das quais os *músicos/musicistas* se ocupam – questões que eu tento resumir no decorrer da pesquisa como *quais sons usamos na música e como eles se associam*, seja por sobreposição ou justaposição.

Mas isto é “pouco”?

Durante muito tempo, isso realmente foi, pra mim, muita coisa. Pensar que uma prática poderia pegar boa parte do que aprendemos no conservatório e dizer: *ei, também dá pra fazer música sem isso*. Isso já era suficientemente radical, digamos assim.

Hoje, de certa forma, já me pergunto se isso não é algo bem moderado. Mas, antes de discutir a razão de isso não ser tão radical assim, debrucemo-nos no modo pelo qual isso pode ser *muito radical*, isto é, um deslocamento significativo em relação a várias práticas musicais.

Final, quando se trata de improvisação livre *peessoas se reúnem e fazem uma performance/apresentação musical, em público, na qual se dispõem a ter pouca ou nenhuma predeterminação acerca de como será o desdobramento sonoro da música*.

Isso, por si só, já abala os preceitos de quase tudo o que se aprende acerca do que é realizar música; e, embora no decorrer do trabalho várias vezes falo de como isso seria *pouco*, é interessante notar que este pouco ainda comporta muitas variações dos modos de se realizar a tal improvisação *musical* livre.

Com essa única característica, no entanto, temos também múltiplas variações da improvisação livre (ou ainda, variações dessa *improvisação livre clássica*, no sentido de tradicional, como propõe o prof. Rogério Costa, 2017). Estas variações, inclusive, talvez despertem interesse de quem não tem proximidade com esta prática:

algumas pessoas “ensaíam” (ou “treinam”, se “preparam”) antes, embora isso possa parecer controverso;

outras, têm como premissa tocar/performar sem ensaiar, ou sempre fazê-lo somente com pessoas desconhecidas, que nunca se viram;

há pessoas que debatem incessantemente, após cada performance, sobre o que foi feito e até sobre o que poderia ter sido diferente;

outras, estabelecem que nunca se deve falar sobre nada do que ocorreu;

algumas pessoas inventam roteiros, propostas, estratégias, restrições, insinuações (chama-se de diversas formas e define-se estas bordas também de maneiras variadas), mas que ainda mantêm a performance com uma certa abertura;

às vezes essas pessoas produzem, durante a performance, sobretudo sons considerados ruídos, outras vezes fazem-se solos ágeis/virtuosísticos, outras vezes fazem sons que soam “meditativos”, outras vezes fazem sons que remetem diretamente aos “estilos” musicais mais apreciados por elas;

mas há também quem aja como se pudesse recusar tudo isso, como se pudesse fazer música que está à parte dos estilos e sonoridades previamente consolidadas ou conhecidas; às vezes alguém proclama um discurso universalista e generalista acerca desta prática, como já mencionei; outras vezes alguém procura refutar isso – e esse tipo de embate move muitas questões da pesquisa, como predito;

às vezes um grupo de improvisação livre torna-se um espaço de discussão constante não só do que se entende por arte, mas também do que se entende das relações de uns com outros – e isso também é parte do que agita o presente trabalho; *algo que, a partir das experiências que tive nos últimos anos, decidi averiguar se isto fazia parte dos grupos dos anos 1960.*

Vê-se, estas múltiplas maneiras de conceber improvisação livre incluem não somente a performance propriamente dita, mas também tanto eventuais “preparações” que antecedem a performance, bem como as situações que a sucedem – tudo aquilo que *circunda a performance*, como discuti em meu mestrado (Biazon, 2017).

Apesar destas tantas variações de abordagem, essas múltiplas improvisações livres realiza das em distintos contextos têm em comum a intenção de, coletivamente, em público¹⁹, e geralmente experimentando sons, inventar música em tempo real. Ou seja, realizar uma música com pouco ou nada anteriormente determinado acerca de como ela se desdobra, sonoramente.

Neste sentido, todas essas múltiplas improvisações livres operam no *muito*, no *suficientemente radical* para qualquer um/a que apreendeu das escolas e dos sentidos comuns que *a música é algo que deve ser preparado antes de ser mostrado*.

Como predito, no entanto, há algo a se contestar, sugerindo que de outras perspectivas *isso tudo*, talvez, seja *pouco* – e aqui novamente tangencio aquilo que, quem sabe, seria “a tese” proposta no trabalho.

Em minhas vivências em espaços de música experimental, bem como em minhas leituras, constatei que geralmente se chama de improvisação livre uma prática que, embora se proponha a inventar música em tempo real, ao vivo, *preserva todos ou quase todos os rituais de apreciação musical do ambiente de concerto majoritário do ocidente*.

Ou seja: é uma prática que se dá num palco, ou coisa que o valia; o público fica num silêncio sagrado, apreciando aquilo quase intelectualmente, como se faz em uma apresentação de “música clássica”; quem performa se porta, corporalmente, de maneira muito mais assemelhada à música do concerto/espetáculo do que à música-feita-em-comunidade, por exemplo; é feita sobretudo com instrumentos musicais (embora isso, em especial, até que varie²⁰).

E também neste sentido que ela é improvisação *musical* livre, expandindo o que se entende por música, mas fazendo-o dentro de uma ideia limitada do que é música: *música enquanto som e nada mais*.

E nesse sentido, *tornar a música mais livremente improvisada*, se restringiu a produzir liberdades ligadas aos seus sons e a como estes sons se relacionam entre si.

Todo o resto, seria *resto*, é tratado como secundário: pouco importa repensar a relação com o público; pouco importa se quem performa continua preso/a numa corporalidade similar às das

práticas musicais mais tradicionais; tanto faz se o instrumento é um limitador das minhas possibilidades. Música é som, e acabou – dizem tantos.

Uma ressalva em torno disso, ainda, é que embora eu tenha chamado isso acima de “parte da tese”, essa *meio que também* já é uma afirmação “canônica”, ao menos nos espaços de música experimental de São Paulo (uma boa parte extintos), que frequentei sobretudo entre 2013 e 2019 – e nesse sentido, eu sequer saberia a quem agradecer pela sacada.

Mas se isso é tão evidente, então, por que que eu fiz essa pesquisa, afinal?

De certa forma, o que me propus a fazer aqui (no conjunto de zines que formam a tese), foi estudar algumas práticas e movimentos que estariam associados à emergência e difusão da prática que veio a ser conhecida como improvisação livre, como predito.

Mas, justamente, o fiz *também para entender se as constatações que hoje proferimos em torno da improvisação livre já estavam presentes nas práticas e contextos associados ao nascimento delas*.

Acerca disto, cabe trazer algumas questões metodológicas de Michel Foucault (2019b [1971], 2014 [1975], 2019a [1976], 1995 [1982], 2005b [1982], 1998 [1984]). Conforme depreendo do método genealógico, tal qual proposto pelo filósofo-historiador, é imprescindível analisar os enunciados e práticas do passado também visando compreender como emergiram as verdades que hoje se pronunciam, bem como as problematizações que hoje nos são possíveis.

Neste sentido, embora não tenha realizado uma genealogia foucaultiana com seus critérios metodológicos propriamente ditos, incorporei alguns princípios desta.

Afinal, *quais são as condições de possibilidade* de que se produzam certas *problematizações* em torno da música, resultando em algo como a improvisação livre?

Ou melhor, quais problematizações são condição de possibilidade da improvisação livre, bem como dos discursos em torno dela?²¹

Quais dessas problematizações já habitavam anteriormente as práticas e pensamentos de artistas da música diversos? Quais nasciam somente por volta do momento que alguém realizou algo similar à improvisação livre, ou que ganhou esse nome?

Quais foram os deslocamentos que essa prática trouxe em relação a outras músicas, afinal?

Realizar música com ruído? Repensar o que é “harmônico” ao combinar sons simultaneamente em uma música? Isso já se fazia na “música clássica contemporânea” desde algumas décadas antes dos 1960.

Apresentar uma música baseada majoritariamente em improvisações? Isso já acontecia nos ambientes do jazz.

Juntar as duas coisas foi o deslocamento, então? Talvez.

E em parte, embora soe quase como a tentativa de localizar *uma origem* (apesar das duas procedências, claro), e nesse sentido algo avesso à genealogia, de fato essa é uma ficção que me faz sentido usar eventualmente, ao menos com intuito “didático”, desde que fazendo-o criticamente:

músicos de jazz já improvisavam, mas partiam sobretudo de notas e melodias, situando-as majoritariamente em cadências harmônicas²²;

músicos da música clássica contemporânea daquele período usavam ruídos, mas não os faziam em tempo real (os escreviam para serem lidos em partituras, ou os gravavam em estúdios).

Juntos as duas coisas, deu na improvisação livre.

Na prática não foi exatamente isso, embora o que chamei de *tese*, o *encontro entre liberação do som e liberação do fluxo*, remete um pouco a tal ficção.

Enfim, na verdade, acontecia tudo ao mesmo tempo:

alguns artistas de jazz começavam a experimentar ruídos e evitar sonoridades ligadas à nota, à melodia, à harmonia, e, me parece que posteriormente, ao ritmo não-pulsado;

artistas da música clássica contemporânea (geralmente os chamados compositores), perceberam, aos poucos e descontinuamente, que era interessante produzir os ruídos coletivamente, em tempo real e em público;

compositores, sem abrir mão de suas posições, convidavam os chamados *intérpretes* a criarem em tempo real a partir de suas instruções – fala-se muito nessa suposta procedência da improvisação livre, mas ela é realmente seria a mais *careta*, e no geral ela não se confirma como principal procedência das improvisações livres, como evidenciam as práticas que analiso sobretudo na *zine califórnia*;

fazia-se cada vez mais música com objetos e equipamentos que favoreciam um *tocar impreciso* (coisas irrepetíveis), e nesse sentido, de um lado era potente registrar isto em estúdio; mas de outro lado, também tornou-se interessante desfrutar dessa experiência irrepetível, em *público* – e essa é uma das forças das quais provém a improvisação livre que considero mais interessante;

sobretudo em Chicago, artistas negros se propunham a *estudar todas as formas de fazer música* que estivessem ao seu alcance, entre as quais se incluíram práticas que transitavam pela invenção em tempo real a partir de sons não-convencionais (sobre AACM, trato na *zine liberar o som...vol.2*);

e poderíamos ainda elucidar outras procedências, em torno do cinema ou teatro, que acabei por não estudar.

Estas todas seriam questões importantes, mas elas ainda são minhas, da época em que vivo; e não que eu deva ignorá-las, mas é preciso que elas se flexibilizem e ganhem o corpo, o vocabulário e a tendência de pensamento da época.

Num certo sentido, então, uma metodologia de *seguir os rastros*, como predito, implica em tentar compreender as *problematizações* que os enunciados e práticas de uma época/contexto traziam consigo.

E é aí que minhas questões se dissolvem, pra contemplar não tanto nem somente o que somos capazes de perguntar hoje; mas tentando entender o que movia essas realizações tal qual elas se deram.

Com o desenrolar da pesquisa, fui entendendo, contudo, que eram muitos os movimentos já associados à emergência das improvisações livres; e nesse ponto, já não sabia bem quais eram os melhores critérios para filtrá-los.

Quanto a isso, já indico, em especial, que houve movimentos acerca dos quais não escrevi tanto quanto gostaria, embora eles sejam claramente tão importantes quanto outros que acabei por estudar mais.

O caso mais importante destes, seria aquele ocorrido em Chicago/EUA a partir de 1962 (associado à *Experimental Band*, à AACM e ao *Art Ensemble Chicago*), muito bem analisado pelo pesquisador George Lewis (2008) – mas que, nas contingências metodológicas (e de vida), não pude dedicar uma zine inteiramente a ele, embora fizesse sentido, sem dúvida.

Na prática, novamente trago algo numa linha um tanto canônica, pois acabei por estudar mais detalhadamente três movimentações específicas: grupos da Califórnia, grupos de Roma, e algumas práticas em torno de Cornelius Cardew (Londres).

De certa forma, registro uma autocrítica aqui – que não seria possível sem o exame de qualificação, com as contribuições dos profs. Edson Passetti e Silvio Ferraz –, de que esta se parece muito com *A História com H Maiúsculo da Improvisação Livre*.

E, neste sentido, ela passa longe de qualquer variação da já mencionada *genealogia foucaultiana*, como eu de fato gostaria de ter feito – cavando fontes inusitadas, encontrando procedências onde ninguém achou que encontraria, explicitando práticas que foram sublimadas por discursos ou conceitos que se impuseram como “mais verdadeiros”, etc.

Ao mesmo tempo, seria muito negligente aceitar a perspectiva da *História*, depois de minhas leituras de Foucault e depois do exame de qualificação. De outro lado, todavia, também fui constatando, junto ao prof. Rogério Costa, que em parte o trabalho assumia também uma tarefa *informativa*, embora ampla.

Nesse ponto, então, duvidar da *História* foi uma metodologia importante e que moveu boa parte dos desdobramentos da pesquisa, após o exame de qualificação; noutro sentido, conhecer algo desta pretensa *História* também foi potente para questioná-la.

Até aqui, tudo parece muito linear, quem sabe. Mas, na verdade, o desdobramento todo teve ainda muito mais dispersões.

Conforme fui me debruçando nas múltiplas procedências da improvisação livre escancarou-se que: *só é possível entendê-la a partir dos encontros e atritos que se passam entre essas distintas e dispersas práticas*.

Noutras palavras, só há improvisação livre, no sentido que entendemos hoje, porque houve, antes, estas múltiplas práticas em suas bordas, sendo realizadas, ora com esse nome, ora sem ele; ora tentando se restringir exclusivamente a algo como a improvisação livre, ora mesclando isso com práticas bem distintas; ora explicitando confrontos de perspectivas, entre grupos, ora explicitando aproximações; etc.

Ou seja, o que veio a ser conhecido como improvisação livre, não provém exclusivamente de Cornelius Cardew, de Pauline Oliveros, do AACM, do *free jazz novaiorquino*, etc.; muito menos do textinho prescritivo de *Vinko Globokar*, de 1969/1971, intitulado *Reagir*, ou da peça *Aus den Sieben Tagen*, de 1968, do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (esse dois então, chegaram mais ou menos perto da improvisação livre quase dez anos depois, e ainda assim são demasiadamente creditados).

George Lewis (2008) que nos livre, com sua precisão: os músicos negros, mais de dentro ou mais de fora do jazz, gravaram álbuns e mais álbuns ligados à improvisação livre; mas ainda assim,

prefere-se falar somente dos compositores brancos e dos europeus, que escreveram peças, propostas e afins, na beira desta prática.

Procurando resumir o que realizei no trabalho, e que está disponível no conjunto desta e das demais zines, indico que foram quatro os principais movimentos metodológicos que construíram a pesquisa:

1 – discutir criticamente uma parte desta "História canônica da improvisação livre" (se iniciando na Califórnia, por volta 1957, e se dispersando para Roma e Londres, de 1963/64 em diante, que é algo tratado quase que linearmente em alguns textos que se debruçam sobre isso, cf. Nunn, 1998; Neeman, 2014); com isso, entender quais eram as características destas práticas de improvisação (quem as realizava, e *quais percursos passaram para vir a realizá-las*); quais discursos fizeram parte destas práticas (recusa da composição? uso da improvisação como meio que expande a composição? haviam perspectivas ético-políticas implicadas nestas práticas?); o que destas características aproximam ou afastam estas práticas das múltiplas improvisações livres que conhecemos hoje? – essas discussões estão presentes sobretudo nas zines intituladas *califórnia, roma e londres*;

2 – me valer da densidade das discussões possíveis a partir dos textos ligados ao *percurso Califórnia-Roma-Londres* para discutir à fundo uma série de questões pertinentes à improvisação livre, ainda hoje; bem como indagar em que sentido algumas problematizações vieram a se transformar, ser substituídas, ou esquecidas;

3 – enumerar acontecimentos e práticas que orbitam ou desviam da já mencionada "História canônica da improvisação livre"; ou, ainda, colocar em confronto múltiplas "histórias", seus percursos e procedências. Quanto a isso, estudei, por exemplo, mais à fundo, práticas ligadas à AACM, associação de músicos negros de Chicago, embora não tenha redigido tudo o que gostaria acerca destes artistas, como predito; e menos à fundo outras práticas, indicadas por Lewis (2008) e por Silvíio Ferraz (apud Ruviaro e Aldrovandi, 2001), que por falta de termo melhor chamaria de "proto-improvisações-livres"; e, ainda, dei significativa atenção a alguns movimentos e acontecimentos ligados ao *free jazz*, procedência importante da improvisação livre, mas da qual se fala muito menos do que os compositores europeus e estadunidenses brancos. Embora eu não adense nenhuma dessas discussões tanto quanto às do item 1, mostrar que as procedências aqui referidas nem sempre reiteram as mais canônicas é um modo de questioná-las, claro; – isso é tratado no texto *sobre inventar começos*, que integra a zine *liberar o som...vol.2*, que pode ser lida de continuação da presente zine;

4 – enumerar, tanto quanto fosse possível, todas as práticas similares à improvisação livre realizadas no Brasil que eu encontrasse documentadas ou mencionadas por qualquer via, com foco nas décadas de 1960 e 1970. Aqui, em especial, flexibilizei um pouco mais minha noção de improvisação livre, abrangendo outras práticas em sua borda (improvisações sobrepostas em estúdio, *via overbud*; improvisações coletivas usadas como base para *tapes*; passagens improvisadas em meio a passagens escritas/compostas; improvisações com regras relativamente delimitadas; etc.) Acerca destas práticas, a ideia de que os *encontros entre liberação do som e liberação do fluxo* caracterizariam a improvisação livre me permitiu demarcar e borrar fronteiras conforme fosse

metodologicamente necessário. Sobre estas optei por escrever verbetes, espécies de *verbetes-ensaios*, na verdade – esse material encontra-se na zine substituída *brasil*.

Quando falo em *enumerar*, nos itens 3 e 4, de certa forma, pretendo indicar que de fato não adensei a discussão sobre estas práticas, como seria interessante; mas apenas procurei descrevê-las de maneira resumida – a respeito do Brasil, quase como uma catalogação, em forma de verbetes-ensaios; a respeito dos EUA e Europa, na em *liberar o som...vol.2* redigi um texto ensaístico que acaba por comentar estas práticas de maneira mais geral.

Quanto ao Brasil não foi tanto de meu interesse comparar as práticas aqui realizadas com aquelas dos EUA e Europa reivindicando, por exemplo, que algo que aconteceu primeiro aqui. Mas de maneira geral, o que estudei acerca das práticas ligadas ao território brasileiro (ora feitas aqui, por brasileiros e estrangeiros; ora feitas por brasileiros fora do país), se propõe a iniciar algo mais amplo que poderia recobrir os percursos do experimentalismo performativo tempo real no decorrer do séc. XX nas terras em que vivemos.

Um elemento em comum que integra tanto a zine *liberar o som...vol.2* quanto a zine substituída *brasil* é a presença de uma *playlist*, em ambos os casos, acompanhadas por dois diagramas com duas funções em especial: descrever estas práticas, em quesitos como *características, localidade, data*; situá-las num conjunto de *linhas do tempo-espaço*, explicitando encontros e insinuando influências.

De maneira geral, a *playlist brasil 1962-1983* é derivada dos verbetes, em especial de acordo com o que havia disponível, resultando em 16 faixas. No caso da *playlist eua/europa 1913/31/38/49, 1956-1972*, a metodologia reversa: primeiro fiz a *playlist*, com 45 faixas, depois a usei como base para texto ensaístico *sobre inventar começos* (cf. *liberar o som...vol.2*).

Quanto ao estilo de escrita do trabalho, já o finalizando, fui entendendo que ele transitava por três abordagens, bem distintas entre si, embora se complementem, talvez formando uma perspectiva.

Um dos estilos de estilo de escrita presente no trabalho, do qual talvez provenha uma contribuição mais objetiva da pesquisa, é de teor *informativo*, uma vez que tento indicar datas, locais, pessoas, eventos, documentos, gravações ligadas à improvisação livre, em especial acerca das práticas realizadas Brasil.

Outra característica de escrita, aquela da qual nascem constatações aparentadas a hipóteses, teses e afins, se associa ao lado mais *reflexivo* da pesquisa, procurando debater questões em torno do fazer musical, os deslocamentos que a improvisação livre operou ou não neste; e ainda o que é possível constatar acerca das relações em torno destas práticas – neste campo é que minhas leituras de teor estético, ético, filosófico também se fazem mais presentes, direta e indiretamente.

Mas há também uma escrita de teor mais *desbocado*, por falta de palavra melhor; sendo essa uma tendência dos textos por algumas razões.

Uma é o fato de que: não há como se enfrentar certas tradições (musicais e dos costumes) sem debochar das pretensas verdades verdadeiras que acabam por se instaurar a partir delas.

A outra razão é que encontrei nesse modo de escrita *desbocado* uma forma de passar um pouco mais longe tanto do "musicuêis", que só fala de sons, técnicas e habilidades, quanto da tendência "jornalística", que comenta informações buscando uma suposta neutralidade.

É só nos apaixonando pelas coisas, mas também nos permitindo detestá-las, que (vez ou outra, quem sabe) conseguimos rir daquilo que viemos a ser para dissolver algo disto (vez ou outra, quem sabe...).

Constatee também que a escrita desbocada também era mais possível numa tese (ou numa tese-zine) do que nos chamados artigos. Aqui, e na banca de arguição, arrisco dizer, embora as diferenças sejam cruciais, realizamos algo mais aparentado a *conversas entre pares*, e não as pretensamente neutras *avaliações por pares*.

A *escrita desbocada* se justifica enquanto licença poética, sendo possível e desejável só por que este é um *trabalho artístico* (sic)?

Ou ainda, ela reflete uma iconoclastia diante da universidade, da escolarização, do Estado e das formalidades da escrita?

Pouco importa tudo isso.

Mas me ocorre que é preciso permitir que o *excesso também ocorra enquanto tal, o excesso pelo excesso, pelo prazer de se exceder* – e, quem sabe, com isso enunciar coisas que não seriam enunciadas por outras vias.

Esse *excesso pelo excesso* tem alguma coisa a ver com a improvisação musical livre, em perspectiva anarquista?

Enfim, apesar destas características tão diversas que habitam a escrita do trabalho, procurei também cuidar para que ele não beirasse nem a *erudição* nem a *pícaragem*, lugares que facilmente caímos ao escrever textos na universidade. Da mesma forma, notei que jogar-brincar com ambas as coisas também seria um modo de refutar enunciados recorrentes em torno da improvisação livre e do fazer musical como um todo.

Embora a pesquisa seja constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (6 zines), uma vez que o presente volume assume a função de introduzir conceitualmente discussões das demais zines, reúno aqui os conceitos mais substanciais para o trabalho. O presente material foi também usado como base preparar o glossário, esse não-expandido, anexo a outras zines.

[parte 1: som e fluxo / tempo real]

Retomando também o texto anterior, indico de início que os conceitos aqui abordados também estão atravessados numa espécie de definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise até de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

*improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro
entre [liberação do som e liberação do fluxo]* associado ao tempo real da performance*

*embora no decorrer das zines eu tenha escrito do modo como apresento acima, trabalhando nas considerações finais, constato que seria mais preciso falar num encontro entre [experimentação sonora e fluxo indefinido], de modo que *fluxo indefinido* faz com que não seja preciso mencionar o tempo real como diferenciador do fluxo liberado em tempo diferido

Embora esse enunciado, e a noção de que houve um *encontro* entre duas liberações, tenha se tornado minha principal ferramenta de análise das práticas de improvisação livre, registro que a frase acima, contudo, não foi minha primeira formulação para expressar tal perspectiva.

De fato, a definição é um tanto quanto rebuscada e depende de ao menos três conceitos – *liberação do som*, tomado de Edgar Varése (2004 [1936]), em suas *fabulações* em torno das possibilidades de produção e associação sonora que se difundiam nos anos 1930 (a este conceito também aludo como *experimentação sonora*); *liberação do fluxo*, proposto por mim, fazendo pontes com Anne Farber (apud Borgo, 2005); e *tempo real*, um tanto autoexplicativo, mas depreendido de discussões de Nicholas Cook (2007), Silvio Ferraz (2016, p. XVI) e Rogério Costa (2016, p. 190). Esta primeira parte glossário do se foca em conceitos como estes.

Minha primeira formulação nesta linha de pensamento foi, na verdade, muito mais simples, sendo algo como:

*para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem performa possa produzir qualquer som a qualquer momento.*²³

Produzir qualquer som remete, ao seu modo, ao que mais tarde associei à academicamente difundida noção de *liberação do som*; e fazê-lo a qualquer momento, por sua vez, remete ao que propus como *liberação do fluxo*, ou mais precisamente, um *fluxo indefinido*. Na frase logo acima, no

entanto, vejo uma maneira bem mais direta de definir improvisação livre. Em alguns contextos, quem sabe, a frase acima pode ser mais efetiva em indicar do que se trata a improvisação livre, embora não sem complementos, que passam pela noção de realizar associações sonoras e atentar-se aos múltiplos modos de se ouvir aos sons.

Definir os dois conceitos, cada uma das duas liberações, contudo, tem sua importância também no sentido de que, por vezes, as práticas que aludo nas zines, operam mais num campo do que noutro – ora na liberação do som, ora na liberação do fluxo.

Isto é, por vezes, há práticas nas quais se experimenta sons, mas isto *ocorre em momentos bem delimitados*, ou com *transformações bem delimitadas no decorrer do tempo*

Outras vezes, inversamente, abre-se a possibilidade de se fazer som a qualquer momento, todavia são os sons *estão predeterminados*. Por essas razões, então, importa ter bem definida cada uma das liberações, também separadamente.

Embora ambas as liberações possam se aplicar à parte do *tempo real da performance*, deve-se ter em vista que o que mais interessa aqui é o modo como elas atravessam esse tempo real.

liberação do som

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se fazer música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados (por isso *qualquer som*).

Recusando absolutos, evidentemente, não se trata de dizer que *tudo* som pode ser usado – razões para se evitar certos sons não faltarão, em nenhum contexto. Trata-se apenas de falar de situações nas quais há notável *expansão do que se entende por som musical*, ou *som passível de ser usado musicalmente*.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros que almejem sê-lo. Ao mesmo tempo, incorpora-se nas práticas musicais também sons com características distintas do que veio a ser conhecido como o *afinado* e suas variantes (estar *dentro* de uma escala; soar *dentro* de um sistema de notas, como o chamado *temperamento por igual*²⁴, sobrepor somente sons que sejam considerados *harmônicos* entre si, por alguma ótica).

De qualquer forma, muito mais do que tudo isso, assume-se que *qualquer som pode ser usado como som musical*.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimo-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultâneos).

A quem tenha familiaridade com conceitos da teoria e análise musical, quem sabe, aqui caberia a noção de *material: o que usamos* para construir uma música?

Melodias, motivos, cadências harmônicas, ruídos, grooves, riffs? Enfim, usemos *sons*, quaisquer sons.

liberação do fluxo

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música.

De certa forma, em inúmeros contextos estão demarcados os modos permitidos ou desejáveis para se desdobrar uma música.

Deve-se repetir passagens? Deve-se estabelecer contrastes de uma seção para outra? Ou ainda, falando mais especificamente: deve haver um tema principal? Deve haver um refrão? Versos? Solos? Interlúdios? Introduções? *Coda*? Num certo sentido, estamos aqui falando de *forma* (embora esta também contemple os *materiais* e *sons*²⁵).

Fluxo, enfim, no sentido aqui tratado, diz respeito *ao que sucede ou antecede o que* numa música.

Ao mesmo tempo, tendo em vista os modos de suceder sons, há de se notar que os sistemas musicais também demarcam as formas de suceder sons, numa esfera mais micro, por exemplo, através das figuras rítmicas. Expandir os modos de desdobrar uma música, então, inclui também insubmeter-se aos modos de sucessão prescritos pelas subdivisões rítmicas da escrita²⁶.

tempo real... sons e fluxos

O que expus acima em torno das *liberações do som* e do *fluxo* não tocou ainda na questão do *tempo real*. Sem o tempo real, enfim, não estamos tratando de improvisação.

Falemos então do que se trata de *liberar o som* no tempo real da performance, bem como *liberar o fluxo* especificamente de maneira associada ao tempo real tempo real.²⁷

Em poucas palavras, se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em tempo real, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Num certo sentido isto implica também em: abrir-se para a experimentação de sons em tempo real.

Também dito sucintamente, se *liberação do fluxo* consiste em recusar prescrições acerca de como se desdobra uma música, fazê-lo em tempo real, implica em: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais (tanto numa escala mais micro, acerca de haver ou não um pulso ou divisões rítmicas, quanto numa escala mais macro, no sentido de se haverá partes/seções para a música e quais seriam). Liberar o fluxo, de maneira associada ao tempo real, então, seria algo como *já defini-lo anteriormente*, mantê-lo indefinido.

Quando trazemos *liberação do som* e *liberação do fluxo* para o tempo real, então, temos algumas perguntas implicadas nisto.

Quais sons é possível produzir/realizar *durante* a performance musical? Falar em *liberação do som*, enfim, é responder a isto com: nos abramos para que isso se defina somente no tempo real da performance.

Já se tratando do *fluxo liberado*, no tempo real, a pergunta seria: *quando* é possível fazer algo (sons, silêncios, transformações nestes) durante uma performance musical? Embora não haja

absoluto neste quesito, de certa forma, o que caracteriza as improvisações livres é procurar manter isso o mais em aberto possível.

A música começa assim ou assada? Termina como? O que acontece no seu desdobramento? Nada, ou o mínimo possível disto, estaria definido. “O objetivo é uma música de tocar, música de fazer na hora”, nos diz Rogério Costa (2016, p. 117); trata-se de “[abrir] mão de qualquer planejamento anterior” (Costa, 2018, p. 177).

Constatar que era imprescindível às improvisações livres deixar em aberto não somente *quais sons* produzo mas também *quando* os produzo foi, enfim, disruptivo para distingui-la de uma série de outras práticas – aquelas nas quais o *quando* está significativamente delimitado, seja por um roteiro, partitura, ou algo similar, seja pela presença de um terceiro, como um regente²⁸.

Talvez a improvisação livre seja uma prática na qual *liberar os sons, liberar o fluxo e inventar a música em tempo real*, as três coisas, seriam indissociáveis.²⁹

Se esta música nasce do tempo real, enfim, é possível que ela se dê com sons que surgem também no tempo real, bem como se desdobre do modo como vier a ocorrer no tempo real. Entram em jogo nisto, então, diversas forças: o que quis cada performer, o que emergiu coletivamente, o que ocorreu por acaso³⁰, o que era possível de acordo com limitações de qualquer ordem etc.

Isso tudo quer dizer que as práticas de improvisação livre se baseiam integralmente no que emerge do tempo real? Não necessariamente. E pra isso, quem sabe, convém a noção de *tempo diferido*³¹, que se refere a tudo que antecede a performance propriamente dita.

Sem adentrar nestas discussões³², se poderia brevemente indicar diferentes níveis de predeterminações que antecederam a performance.

A performance musical “mais predeterminada”, de certa forma, é aquela que reproduz uma música previamente preparada para ser disparada por autofalantes. Embora não se possa prever acontecimentos diversos – reações do público, incidentes do entorno, falhas do sistema de reprodução, bem como minúcias das condições acústicas –, esta seria uma das possibilidades de desfrute de uma música “ao vivo” menos sujeita às condições do tempo real (Iazzetta, 2009; Ruviaro; Aldrovandi, 2001).

Sem entrar nas minúcias da oposição entre *determinação* e *indeterminação* na performance musical³³, sugiro aqui algumas gradações disto, em especial que vejo como associadas às práticas conhecidas como improvisação livre.

Tomando discussões de meu mestrado (Biazon, 2017) – as quais também favoreceram as considerações aqui presentes em torno de som e fluxo –, indico três conceitos que, não sem nuances e atravessamentos, nos permitem *isolar* elementos de uma improvisação livre; bem como isolar variações em torno dela.

Os três conceitos seriam então *sons* (sobretudo aludidos enquanto ação individual de um/a performer), *associações sonoras* (sobretudo simultâneas, entre performers) e *fluxo* (maneira pela qual a performance se desdobra).

Não é raro que algum destes três esteja previamente restrito por alguma determinação prévia, e ainda assim se considere se tratar de uma performance de improvisação livre, de certa forma pelo fato de que os outros dois seguiram em aberto. Seria o que geralmente se chama de *propostas de improvisação livre* (Biazon, 2017).

Exemplificando, podemos deixar tudo em aberto (sons e associações sonoras), menos uma espécie de roteiro para o *fluxo*: diz-se, aquela improvisação, em seu desdobramento, deve se gradativamente adensar; ou, ao contrário, deve se rarefazer; ou, até mesmo, será dividida em seções, com características diversas, que podem até mesmo se referir à instrumentação.

Restrições como estas, evidentemente, também dão sugestões aos sons e associações sonoras. Contudo, é consideravelmente viável estabelecer percursos como estes para o fluxo sem especificar *quais sons devem ser realizados*, bem como, *de que modo esses sons devem se associar aos sons realizados pelos/as demais performers*.

Igualmente, pode-se definir, não sem nuances, *quais sons serão usadas em performance*, mas deixando em aberto *como a música se desdobra*, e como os *sons se associam*. Digamos: nesta performance todos/as que improvisam devem apenas tocar *notas*; ou, apenas *nota X* ou *Y*; ou, apenas *ruídos*; ou apenas *acordes*; ou, apenas *sons* com determinada característica etc.

Dizendo somente isso, embora também possam estar implícitas algumas sugestões (acerca do fluxo e das associações), se manterá em aberto *como estes sons se relacionam com outros produzidos simultaneamente*, bem como, *de que modo se comportam estes sons no decorrer do fluxo*.

Da mesma forma, é possível delimitar algo acerca das *associações sonoras entre performers* sem especificar nada acerca do fluxo, bem como sem entrar tão diretamente em definições acerca dos sons que cada performer produz.

Pode-se, por exemplo, propor que os/as performers *ataquem* sempre simultaneamente (o que em parte também restringe os *sons* mais favorecidos, por exemplo); ou, que toquem continuamente de forma que nunca haja silêncio; ou, que nunca toquem simultaneamente; etc.

Ainda assim, o *fluxo*, num sentido mais amplo (desdobramento em seções/partes), estaria em aberto; bem como, as características individuais dos sons, estariam ainda, *no mínimo*, suscetíveis a serem contornadas ou subvertidas.

Enfim, indicadas estas três variações sutis da improvisação livre, espécies de semi-improvisares, adentremos no que chamei de *improvisação livre propriamente dita* (Biazon, 2017), a partir da minha análise dos ensaios da Orquestra Errante.

Esta, manteria tudo isso em aberto: *quais sons se produzem, quais associações sonoras se dão entre performers* e *como se dá o fluxo/forma/seções*.

A *improvisação livre propriamente dita* acredito que tenha sido muito bem definida pela improvisadora Anne Farber:

Nosso objetivo é tocar juntos com a maior liberdade possível, o que, longe de significar tocar sem restrições, na realidade significa tocar juntos com suficiente habilidade e comunicação para ser capaz de selecionar restrições adequadas *no decorrer* da performance ao invés de depender de restrições precisamente (e previamente) escolhidas (Farber apud Borgo, 2005, p.15; tradução de Costa, 2015a, p. 3, itálico original)

Restrições, também em relação a estes três parâmetros que indiquei, ocorrem, evidentemente. Contudo, interessa que elas emergiam da própria performance.

Enfim, se insinuou na pesquisa que improvisação musical livre seria o encontro entre liberação do som, ou experimentação sonora, e liberação do fluxo, ou fluxo indefinido, isso quer dizer que isto era enunciado ou tangenciado desde a emergência desta prática, conforme estudei?

Na verdade, não.

Como predito nas considerações mais metodológicas, essa é uma proposição do presente trabalho, que procura reunir constatações das minhas práticas e também de minhas leituras. No entanto, como analiso em especial nas zines *roma*, *califórnia* e *londres*, e também em parte no texto *sobre inventar começos*, presente na zine *liberar...vol.2*, os percursos que teriam resultado em algo como a improvisação livre foram muito diversos: para alguns contextos/artistas, o som já estava liberado de certa forma, de maneiras não lineares passou-se a experimentar fluxos mais livres; noutros casos, o contrário, já se inventava música em tempo real, mas com a gama de sons possíveis mais restrita; outras vezes nada disso, conforme sem dúvida demonstraria um estudo de outras procedências.

sons e fluxos no tempo real... e nada mais?

Temos então estes dois ou três elementos da performance musical, que interessam à improvisação livre manter em aberto – sons, associações sonoras e fluxo; chamemos de dois se considerarmos som e associação sonora como parte do mesmo parâmetro.

Manter isso tudo em aberto, aderindo a restrições somente no decorrer da performance, nos permitirá dizer que *tudo* dependerá apenas do tempo real? É evidente que não, e em inúmeros sentidos.

Novamente, sem adentrar em tudo ao que os/as performers podem recorrer e que provém do tempo *diferido* – técnicas e sonoridades apreendidas previamente, por exemplo –, olhemos para esta questão de modo mais direto/material.

Afinal, numa performance de *improvisação livre propriamente*, com todas as aberturas como as antes descritas, o que poderia estar determinado previamente?

Para expandir esta reflexão, pensemos em questões como o público, a noção de instrumento, as relações com o espaço, e até mesmo o modo como se queda o corpo de quem performa. Cada um destes elementos – além de tocarem na oposição entre *música-abstração* e *fazer musical como acontecimento*, que trarei à frente – também impõe restrições à performance que passam, sim, *pelos sons e pelo fluxo*.

Começemos pelo instrumento, ele que, em tantos contextos, é quase pré-requisito para que se considere algo como música.

Muitas vezes, mesmo numa improvisação livre, o *instrumento* está já pronto antes da performance. De um lado, é possível tocá-lo de formas diversas, inclusive descobertas/inventadas em tempo real, como esperado numa improvisação livre.

De outro lado, no entanto, enquanto não se modificar sua construção, o simples fato de o instrumento já estar consideravelmente pronto antes da performance é também diretivo, no sentido de delimitar boa parte de suas possibilidades.

Assim, mesmo um instrumento inventado pelo/a performer³⁴, por mais que seja algo disruptivo, não necessariamente é algo que favorece a radicalização da relação com o tempo real da performance.

Desta forma, liberar-se desta questão pode passar por algumas propostas, como: construir/modificar radicalmente o instrumento em tempo real³⁵; não fazer uso de instrumentos propriamente ditos, produzindo sons apenas a partir do espaço físico e dos objetos que o constituem (o que faz com que cada performance dependa ainda mais radicalmente das condições do local onde ela se dá).

De maneira similar, tampouco poderemos afirmar que uma *performance* foi improvisada livremente se ela *se não se improvisa também em relação ao espaço* – agora, num sentido acústico.

De um lado, é claro, ignorar as condições acústicas de um local é algo fisicamente impossível: não importa o que se faça, as inúmeras particularidades de reverberação daquele espaço estarão incidindo nos sons que produzimos.

De outro lado, contudo, se não nos atemos a estas condições, estamos simplesmente tratando o *espaço acústico-arquitetônico como algo neutro* – como se os espaços reagissem acusticamente sempre do mesmo modo, não importando o que fazemos sonoramente.

Neste sentido, o *instrumento em si*, por exemplo, sequer existe. Ele existe sempre *em relação ao espaço no qual ele soa*. Assim, de certa forma, qualquer produção sonora já explora minimamente estas particularidades.

São inúmeras as maneiras, todavia, de se impor pretensas neutralizações do espaço acústico.

De um lado, a Sala de Concerto como local oficialmente destinado à contemplação da música (lazzetta, 2009), que, apesar de variedades das apresentações musicais que recebe, estabelece uma espécie de *condição acústica oficial para se desfrutar da música*.

De outro lado, o *estúdio de ensaio* (além de almejar uma privatização da escuta) muitas vezes se pretende um espaço quase neutro no quesito reverberações.

Ignora-se, assim, que não há neutralidade possível: em qualquer espaço haverá instrumentos que soam diferente dos outros, e *secar todas as reverberações sobressalentes*, como se diz, na verdade, é favorecer alguns sons em detrimento de outros³⁶. Nenhum espaço é neutro.

Enfim, procurar improvisar livremente *em relação ao espaço* é algo que exige entendê-lo como *meio* de difusão de tudo o que se passa sonoramente na performance. Tudo aquilo que *soa* passa pelas características do espaço – múltiplas, às vezes imprevisíveis e irregulares.

O espaço medeia *todas estas relações*, ou no mínimo as afeta radicalmente. Nada lhe escapa: o modo como ouço os sons produzidos pelos/as demais; o modo como o público recebe os sons que faço; e, em grande parte, até mesmo o modo como ouço os sons que produzo é afetado pela arquitetura e suas implicações. Acusticamente, ao menos, nada disso existe à parte do espaço.

Como pode então uma improvisação ser radicalmente livre se ela se não se ativer ao fato de que o *espaço acústico*³⁷ é também uma limitante da performance? Por que não incorporar a experimentação das reverberações, por exemplo, como parte das liberações imprescindíveis à improvisação livre?

Não há, como visto, neutralidade do ponto de vista acústico. No entanto, a Sala de Concerto é um espaço que opera uniformizações que vão muito além da acústica; ela tenta sublimar diferenças anteriormente intransponíveis entre uma música sacra e uma música profana (Dagmar Hoffman-Axthelm apud Harley, 1994, p. 112-3). Em nome de autonomizar a *contemplação* da

música, abre-se mão até mesmo de suas *funções sociais*, criando-se um lugar destinado à apreciação desta arte (Iazzetta, 2009, p. 49-55).

Para se estabelecer como espaço oficial de desfrute do fazer musical, a Sala de Concerto se propõe a uniformizar não só questões acústicas, mas também as relações.³⁸ Define-se assim, o modo como os envolvidos/as devem se portar, demarcando ainda mais precisamente também a separação entre público e artista (Iazzetta, 2009, p. 50, comentando Christopher Small).

De certa forma, este espaço torna-se referência de realização e desfrute para qualquer performance. Mesmo quando não se está numa Sala de Concerto, ao assistir uma apresentação musical, muitas vezes mantêm-se a expectativa de *condutas* similares àquelas previstas por este espaço.

E aí, quem sabe, caberia indagar: a improvisação está livre se não nos abrímos, por exemplo, para a imprevisibilidade das ações do público? Estamos radicalizando o fazer musical se, apesar de liberar sons, fluxos e o *diabo à quatro da abstração sonora*, ainda assim preservarmos a fronteira entre artista e público?³⁹

E o que dizer das liberdades do corpo de quem performa? Esta improvisação livre está livre se quem performa não experimentar múltiplas liberdades, quaisquer que sejam, para além do que se consolidou como um corpo de músico?

Os modos de se aprender um instrumento, frequentemente, incluem que se discipline, se molde – não sem violências, evidentemente – o corpo de quem o toca. Trata-se quase de um adestramento: mova-se por aqui e por lá, mas não por ali.

Os modos de se portar em performance, por sua vez, não tendem a ser menos prescritos. Basta ir a um recital voltado ao repertório que se consolidou como música erudita, de preferência de instrumentos indicados para pessoas da elite, como violino, piano ou flauta transversal, para presenciar o que é um corpo polido e cheio dos *não me toque's*. Somente algumas mobilidades são permitidas, seja em razão de se manter a elegância, seja em razão de não prejudicar a exímia interpretação musical – neste último caso, se aplicando menos ao piano.

Outras vezes, no entanto, nos deparamos com corpos típicos dos que tocam metais, instrumentistas muitas vezes introduzidos na música em quartéis militares. Muitas vezes estes são corpos travados como fardas, ainda que elas não estejam vestidas.

O que afinal expande e dissolve esse *corpo de músico*? Seriam elementos do *corpo do ator/atriz*, ou este também tende a possuir algumas prescrições? Quais modos quem improvisa tem de estabelecer outras relações corporais consigo, com demais performers e com o público, que não reiteram a siudez do *músico*? Seria o olhar que entra em jogo, dissolvendo o ouvido como máxima da música?

Como trago na zine *revirar-se*, mencionando as pesquisadoras do corpo Yonara Dantas e Mariana Carvalho, não há prescrição possível para o corpo. O movimento, o olhar, ou o que for, há de ser múltiplo e é inapreensível por máximas como "toque olhando no meu olho" ou "toque de olho fechado".

Como depreendo ainda de Francisco Lauridsen (2019), quem sabe, é na construção de um *corposom* que tornamos indissociável o que é *produzir som* e o que é *fazer o corpo pulsar*.

Enfim, o ponto da presente discussão é que talvez não seja tão livre assim a improvisação que experimenta sons e fluxos, no entanto ignora estas outras questões – como a limitação inerente à noção de instrumento, as características acústicas do espaço, os modos de se relacionar com o público, os modos de explorar o espaço, e expansão das corporalidades para além daquela consolidada tradicionalmente na música.

Arrisco dizer, renunciando discussões posteriores, esta é uma *improvisação que libera somente os parâmetros da música enquanto abstração sonora*, ignorando tantas outras questões que são parte do fazer musical, e que também podem ser liberadas.

Embora a pesquisa não tenha, como eu gostaria, reunido enunciados que de certa forma confirmam isso, arrisco dizer que é sim, "sintomático" que baste à chamada improvisação livre liberar sons e fluxos, e deixar tudo isso que mencionei de lado.

Música é som, e nada mais – essa, quem sabe, é a concepção de música implicada nessa tal improvisação livre.

De quebra, então, fica subentendido: *liberar a música é liberar como produzimos sons, como os associamos e como os dispomos no fluxo; inventar música no tempo real é fazê-lo em relação à música-abstração-sonora, pouco importando o público, o espaço e o corpo*.

Como contestar isso?

[parte 2: música-abstração e fazer musical]

Mas afinal, questões como *as limitações do instrumento*, a experimentação do *espaço acústico*, *as relações com o público* e *as experimentações do corpo* fazem parte da *música*?

Isto que se consolidou improvisação livre, na verdade, me parece muito mais uma espécie de improvisação *sonoramente* livre, mas normalizada nestes tantos outros aspectos.

Tratar-se-ia de uma prática que produziu então liberações em *quais sons* usamos musicalmente e também em como eles se relacionam (em sobreposição, remetendo sobretudo ao que chamei de *associações*; ou em sucessão, remetendo ao *fluxo*). Neste sentido, conforme discutirei à frente, a improvisação livre libera a música no sentido de abri-la ao tempo real, mas ao fazê-lo expressa uma concepção de música que remete a uma mera *abstração sonora*.

É de John Cage, numa brevíssima passagem formada por parêntesis e colchetes, que tomo as ferramentas para esta acepção da música, como uma abstração sonora:

"(*música [separação imaginária da audição dos demais sentidos] não existe*)"
(Cage, 1973 [1957], p. 14, tradução minha)

Afinal, quando se fala de *música por si mesma*, do que se está falando, senão de uma pretensa separação entre os sentidos e que jamais não se concretizaria?

Aquilo que veio a se consolidar como improvisação musical livre, enfim, conforme analiso nas demais zines, se demonstra uma prática que, justamente opera apenas, ou sobretudo, neste campo. Como predito, liberar sons e liberar os modos de sucedê-los, o fluxo, e considerar que isto resulta numa *improvisação musical livre*, nada mais é do que reiterar que *música é som*, e somente isto.

Isso não quer dizer que não existam práticas associadas às improvisações livres que expandem esta noção de música. No entanto, o que chama atenção é que, quando tratamos de improvisação livre, geralmente nos referimos a uma prática com esta característica: para ser improvisação livre os pré-requisitos são somente estes, que os sons e desdobramentos sejam livres, afinal *música é som*, *diz-se*, e tornar a música livre é liberar *esta abstração*. O resto é adendo.

Apesar dos múltiplos percursos que confluíram diretamente no que veio a ser a improvisação livre, há quase um consenso de que esta prática não requer as experimentações tidas como *extramusicais*⁴⁰, focando-se naquilo que reitera a música como abstração auditiva.

O corpo de quem performa, a noção de instrumento, a relação com o público, a relação com a acústica, a movimentação pelo espaço, tudo isso pode não ser liberado, reiterando os moldes do concerto, e *nem por isso a improvisação está menos livre* – é assim que se entende esta prática.

Quando vamos a uma performance de improvisação livre – pouco importa se é numa praça, numa viela, num bar, numa escadaria, numa casa, numa cozinha, num quarto, numa ocupação, etc. [todas essas eu presenciei] – muitas vezes apreciamos ela tal qual apreciávamos quase *qualquer outra prática musical* que tratamos como música-abstração: ela ser incrível, razoável, terrível, ou produzir qualquer outra sensação em nós, depende quase exclusivamente do quanto apreciamos os sons, as associações sonoras e o fluxo sonoro.

Liberou-se apenas, quem sabe, o *conteúdo* e a *forma*; o conteúdo já num sentido abstrato, de conteúdo sonoro/acústico, quais sons se usam; e a *forma*, no sentido da forma musical, da relação entre as partes, também abstrata; e sem se ocupar da forma noutros sentidos, como o daquilo se instaura no tempo-espaço e produz relações.

Ou seja, num certo sentido, embora se experimente sons e se deixe em aberto o desdobramento/fluxo musical, as *condições* nas quais isso se dá, são facilmente relativizadas ou ignoradas. Trata-se, então de uma *apresentação musical*: um holofote temporário para um conjunto de sons. Apresenta-se *uma música*, reiterando que existe, apesar de sutis variações, um modo oficial de desfrutar dela, baseado sobretudo na audição.

Nossa radicalidade, enquanto autoproclamadas/os *improvisadores/as livres*, seria somente a de inventar a música em tempo real, experimentar sons; e nada além.

No mais, separamos público e artista; fazemos uso de espaços arquitetonicamente baseados nesta lógica, ou adaptamos outros para funcionarem assim; nos portamos corporalmente quase como músicos de orquestra, eventualmente com características corporais de músicos de outros ambientes, mas quase sempre tocando como se tivéssemos aprendido música com reguadas na mão; acreditamos que o instrumento pré-existente já é, sozinho, um meio para expansão das sonoridades quase-ao-infinito (não é raro que se entenda como pré-requisito quase autossuficiente da improvisação livre *aprimorar-se no próprio instrumento tradicional a ponto de ele se tornar cada vez mais versátil/plástico*); etc.

Enfim, a despeito de qualquer exagero ou generalização da minha parte em colocar *quase-todas as improvisações livres* no balaio da música-abstração, meu ponto é menos se há ou houve exceções.

O que está em questão seria que: quando falamos em *free improvisation* a expectativa é aquilo que acabo de descrever, com algumas nuances, claro, mas com a lógica do ambiente de concerto, da separação público-artista, da pretensa neutralidade acústica, da corporalidade domesticada pelo estudo do instrumento musical, da presença sobretudo de musicistas.

Quando qualquer coisa é diferente disso, já não basta dizer que é improvisação livre, sendo preciso então indicar que se trata de algo diferente: anuncia-se como *arte sonora*, às vezes, caso se improvise sobretudo com objetos e não com instrumentos; divulga-se uma *escultura sonora*, sendo a improvisação quase que somente o *meio* de explorá-la; fala-se que aquela improvisação foi *site-specific*, se ela incorporou características do espaço físico, acústico, social; fala-se numa *arte participativa*, ou num *happening*, ou outras variações, caso se instaure uma situação na qual a borda entre o *dentro* e o *fora* da música está impreciso, sonora ou socialmente; assim por diante.

É quase como se todas estas outras questões, para além do *som tratado como som em si*, entrassem somente num campo do *extramusical*. A tarefa da improvisação livre teria sido então essa, *liberar a música-abstração-sonora no tempo real*; as demais liberações, são bônus, se vier é lucro; e mais do que tudo, são excepcionais.

Embora não haja uma improvisação livre pura, totalmente circunscrita à música abstração (algo sempre vaza, ainda bem!), me parece que o *conceito improvisação livre* se refere ao *som-abstratamente-liberado* conforme presente em tantas outras práticas não-puras – reiterando que a relação prática-conceito é sempre sinuosa.

Tenho zero intenção de mudar o que se entende por improvisação livre ou questionar o nome usado para tratar de outras práticas artísticas. A discussão acima tem somente a intenção de indicar: *consolidou-se como improvisação livre uma prática que libera apenas a música-abstração-sonora; ou, mais precisamente, improvisação livre é o conceito que se refere à ação de liberar a música-abstração-sonora, no tempo real*.

Nisso está, de um lado, uma certa *beleza inocente* desta prática, na qual teimamos em *ter fé* quando nos apaixonamos por ela, quem sabe – a improvisação livre leva ao limite, de maneira associada ao tempo real, uma série de preceitos do que é música (ainda que restritos a essa música-abstração-sonora).

De outro lado, justamente, também aí estaria sua limitação, seu alcance precário – a improvisação livre reiterou que *música é som*, e todo o entorno é só um adendo à música, é extramusical. Neste sentido, tratá-la como algo que, de alguma forma, radicalizou a música, é assumir que *liberar a música-enquanto-abstração-sonora* é o suficiente. E não, não é suficiente.

É preciso algo mais, e justamente nesse campo, escancara-se mais ainda que a improvisação livre *não alcançou nenhum suposto estado acabado da música* – ela não é emancipação final das músicas, nem um retorno ao fazer musical originário/remoto, ela não é o "mais democrático", tampouco pode ser reduzida a um elitismo acadêmico. E claro, tampouco há um estado acabado da música ou interessaria alcançá-lo, como discutido no ensaio *fazer musical heterotópico*, na zine *liberar o som...vol.2*; trata-se de recusar o absoluto, o aspirante ao eterno expresso nas utopias.

Não que não seja e não tenha sido comum na emergência da improvisação livre a expansão do instrumento, a incorporação de não-musicistas, a exploração do espaço em inúmeros sentidos etc.

Mas, reitero, ocorre, que: *o pré-requisito para que tratemos uma prática como improvisação livre passa longe de qualquer outra questão além da música-como-abstração-sonora*. Dessa forma, quando endossamos isto, justamente estamos dando margem para que: tantas práticas reduzidas à liberação da abstração-sonora se afirmem enquanto algo que radicalizou a música – e se o nome improvisação livre nunca tivesse sido cunhado, talvez essa discussão não emergiria?⁴¹

Se o que está em questão, então, é afirmar que o chamado fazer musical não se reduz a uma abstração-sonora, que noções temos para expandir isto?

Foi lendo o *Livro das sonoridades (notas dispersas sobre composição): um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos*, do prof. Sílvio Ferraz (2018 [2004]) que me deparei então com conceitos que me permitiram, quem sabe, refutar com potência a *música-abstração-sonora*, de maneira a atravessar a música na vida, *mas sem ignorar que música sempre inclui som*.

É da *Nota à segunda edição*⁴² do livro em questão que tomo uma passagem para esta reflexão. Nesta, Ferraz traz, através de citações indiretas, uma noção de música tomada do musicólogo John Blacking. Faço então, uma citação deste trecho, excepcionalmente longa:

Em diversos de seus últimos artigos Blacking busca uma definição de música, ou algo que se pareça com uma definição que não só defina como mantenha o conceito totalmente em aberto. Interessante esta coisa de definir de modo a deixar aberto, mas definir.

Para Black a música seria um sistema específico de uma espécie (*species-specific*) que tem habilidade cognitiva de reconhecer e classificar sons, de imitar sons, de reproduzir seqüências sonoras, e sobretudo fabular o som nas suas interfaces com a imagem visual, com a textura, com a propriocepção. Por fim, uma espécie que tem a habilidade de tornar sonoras coisas não-sonoras como o tempo, o peso, o tato, o olhar; um ato que ganha sentidos diferentes em grupos sociais diferentes ou para pessoas diferentes de um mesmo grupo social, ou para uma mesma pessoa em momentos diferentes de sua vida.

O que me encantou nesta definição foi o fato de Blacking não definir música ou musicalidade através de uma tipologia de músicas, mas a partir de linhas que dizem modos de relação entre seres vivos que são atravessadas pelo som, seja sua substância física, seja sua forma auditiva, seja seu negativo o silêncio, seja sua fabulação. Tornar sonora a relação. Música é um modo especial que temos de tornar sonoras as relações, e este modo muda de grupo, de pessoa para pessoa, de lugar para lugar, de um dia para o outro. (Ferraz, 2018 [2004], p. 14)

"*Tornar sonora a relação*", é esse o ponto mais importante desta passagem, para o presente trabalho – "*um modo especial que temos de tornar sonoras as relações*", mais especificamente. Foi a partir destas reflexões, embora se trate de uma *definição de música*, que confirmei que me faria sentido falar em *fazer musical como acontecimento* – uma relação que passa pelo som, mas não se reduz a isso.

Não está em questão se esta definição de Blacking tem uma suposta intenção de contemplar qualquer música, de qualquer cultura. Esta definição claramente não aspira ao universal, ainda que ela seja muito abrangente, e ainda que eu não consiga imaginar *nenhuma música* que não cabe nela.

O que há de potente na tal *definição que define mas deixa em aberto* talvez seja o modo como ela nos convida a questionar o que entendemos como característico daquilo que chamamos de música.

Não faz parte da definição nenhuma característica da música enquanto tal, em especial sonora, como mostrado por Sílvio Ferraz. O que interessa é somente o fato de que se trata de algo que *faz o som estar atravessados nas relações* – e aqui, considero importante constar, não só relações de *uns com os outros*, mas também *relações de si consigo* e *de si com as coisas*, sonoras ou não.

Neste ponto, quem sabe, convido quem lê, a fazer mais ou menos o mesmo que fiz quando nesta passagem do *Livro das sonoridades*: refletir sobre si, sobre as coisas, sobre os demais, e sobre tudo aquilo que tem alguma relação com música, e se perguntar *qual o efeito de trazeremos tal definição-indefinida para tais coisas*.

O que há, afinal, de tão intenso em desfrutar de relações que passam pelo som, consigo, com alguém, com um objeto, com uma gravação? Tendo refletido sobre isso – como o fiz novamente ao escrever esta passagem –, talvez ainda tenha alguma relevância voltar a discutir a improvisação livre.

E a improvisação livre, torna sonoras as relações?

Em se tratando desta questão, talvez a Orquestra Errante (OE)⁴³ e o Ibrastope⁴⁴ sejam os espaços onde vivi isso mais intensamente: estar performando coletivamente e, num dado momento, apreciar o som produzido por alguém, e tentar dizê-lo através do olhar, ou através de sons; ou ainda, ter um extremo incômodo com um som que alguém produziu, e encontrar formas de sinalizá-lo; ou ainda, após uma performance, na qual se tenha ou não participado, procurar alguém que performou para dizer como uma determinada passagem foi sonoramente intensa, bonita, irritante, estridente, insana, intimista, ou qualquer outra característica; ser tratado com certo desdém por um macho-bêbado-do-rock que estava no bar naquele noite e não sabia que ia acontecer uma improvisação livre – nesse último caso, não foi nem no Ibrastope nem na OE; etc.

Não são poucas as situações em que a improvisação livre torna sonoras as relações.

Mas, de certa forma, muitas destas que aludi acima, são relações que *giram em torno sobretudo do som* – comecem nele, voltem nele, ou terminam nele.

Muitas vezes desfrutei de sons/ruídos feitos por Migue Antar, Natália Francischini, Pedro Sollero, Mariana Carvalho, Inés Terra e outros amig@s da OE, e demonstrei isso através de um *olhar cheio de tesão*.

No entanto, ainda assim eu estava na minha posição de (quase) sempre – o pedestal no meio das pernas, o microfone encostado nos lábios, as costas um pouco à frente da cadeira como aprendi nas aulas de violão, a mão esquerda segurando o pedestal para aproximar ou afastar o microfone rapidamente, e provavelmente a mão direita no botão de volume do amplificador, para eventuais ajustes rápidos.

Essas situações, é claro, mexeram com meu corpo, reviraram intensidades em mim, que levei para posteridade; às vezes me fizeram expandir atitudes minhas em performance; às vezes me fizeram pesquisar novos sons; etc.

Ainda assim, tais situações me dissolveram e expandiram sobretudo *enquanto músico*, ainda que radicalizando um certo “*musicismo*”, mas sobretudo atuando dentro desta esfera. O ouvido era o principal agente, e operava mais enquanto *ouvido de músico*, fosse tentando *escutar* notas para cantar intervalos inusitados, fosse caçando sutilezas microscópicas dos ruídos, fosse tentando fazer encaixes rítmicos de extrema complexidade, fosse distinguindo camadas como fundo ou frente.

Por mais que trocássemos olhares ou tivéssemos tremeliques corporais diversos nessas relações sonoras, estávamos lá, *entre musicistas e agindo como musicistas*; o que me fascinava nas ações de cada um e movia outras ações minhas eram os sons. Por mais intenso e potente que isso tudo seja, de maneira geral foi esse tipo de relação que predominou em minhas práticas de improvisação livre.

Mas se estamos de maneira geral nos valendo do som para realizar coisas que também resultam sobretudo em sons, quando é que a improvisação livre tem um efeito ou é afetada *para além do som*?

Retomemos as noções que vim delineando antes, como *potentes desvios* da música abstração – repensar a noção de instrumento, repensar nossa relação com o espaço, expandir a relação público-artista, contestar a postura corporal *de músico*.

Algumas destas, abordei analisando práticas ligadas à emergência e difusão das improvisações livres.

Walter Smetak, suíço-baiano que, com as *esculturas/plásticas sonoras* tocadas coletivamente, borra as fronteiras entre instrumento-corpo-espaço, bem como recusa a excelência instrumental como canalizador da lutheria – cf. zine intitulada *brasil*.

O MEV, que dissolvia a fronteira público-privado, ao tocar em praças e prisões, bem como ao abrir sua moradia coletiva ao público que também participava das performances – fazendo coincidir a noção de *público*, aquele convidado a desfrutar da performance, com o avesso do *privado/privativo*, comportando *qualquer um*, sem pré-requisitos; e indo além da improvisação livre, que *torna a experimentação pública*, ao convidar o público a *experimentar sons*, *compartilhando a experimentação com este*. Sobre o MEV cf. zine intitulada *roma*.

Pauline Oliveros, embora num período posterior ao que procuro recobrir na pesquisa, gravou o álbum *Deep Listening* (1989)⁴⁵, no qual escancarou não haver neutralidade acústica possível nem desejável, ao performar coletivamente numa cisterna com reverberações de 45 segundos – não existe *instrumento em si*, mas somente o *instrumento soando nos espaços*. Sobre Oliveros, e para breves comentários em torno do álbum questão, cf. zine intitulada *califórnia*.

Mas e o corpo, num sentido mais radical? Embora a corporalidade certamente foi experimentada em inúmeras situações ligadas à emergência das improvisações livres, não teria tanta graça tratá-la a partir de experiências de terceiros/as.

Foi também na Orquestra Errante que, vez ou outra algo disso vazou. Experimentei *corporalidades* outras quando elaborei com Mariana Carvalho nas propostas da *impulsão livre* e das *improvisações impulsivas*, nas quais convidávamos cada performer a produzir som sobretudo a partir de seus *impulsos*, evitando retê-los; ou nas propostas de Francisco Lauridsen (2019, p. 15-18), nas quais performávamos numa perspectiva de *corpóssom*, um corpo que soa, talvez sobretudo pela

voz, mas evitando tomá-la como conceito principal da produção sonora, quem sabe, pela tendência à racionalização do som na qual ela nos coloca.

Em ambas propostas, embora a audição opere, há algo que rompe com o *musicismo*, o *musicuêis*, ou coisa que o valia.

Não está tanto em questão *qual som será que quero associar com os demais sons* – pergunta tantas vezes implicada nas noções racionalizadas da escuta usadas em performance. O que interessa, seria algo mais próximo de *o que é que pulsa em meu corpo e me faz transitar por sons* – faz *saltarem coisas*, nos termos de Lauridsen. Talvez reiterando que a noção-padrão-de-música se consolida como mera *abstração-sonora*, na disciplina de metodologia em música, como narra Lauridsen (2019, p. 17), entre músicos, *concluiu-se que sua pesquisa era em teatro e filosofia*.

Nas *impulsões*, então, estava em questão pra mim – não posso afirmar com certeza se a perspectiva de Mariana Carvalho era a mesma – contestar a *escuta*⁴⁶, a racionalização da audição, como o principal motor da produção sonora. Tudo aquilo que nos move a realizar associações sonoras intensas numa prática musical se reduz à noção de escutar? Me parece que não. E práticas como o *corpóssom* e a *impulsão* talvez explicitem isso.⁴⁷

Enfim, estes me parecem exemplos disruptivos na recusa da *música-como-mera-abstração-sonora*, a encarando como parte de um *acontecimento*, o *fazer musical*, algo que *torna sonoras as relações* (as *esculturas-instrumentos-coletivos* de Smetak; as *experimentações* do MEV questionando o que entendemos por espaço público/privado; o álbum de Oliveros, que questiona à crença nas neutralidades acústicas de certos espaços; o *corpóssom* e a *impulsão* que convidam os corpos a soarem não-mais a partir das racionalizações.)

Trata-se de diferenciar *liberação da música-abstração*, os sons e os fluxos, no caso da improvisação livre associados ao tempo real da performance; e *liberação do fazer musical como acontecimento*, expandindo as relações entre corpo-som, corpo-instrumento, instrumento-espaço, artista-público, público-som, vida-arte; tornando a experimentação algo público em sentidos além do sonoro, compartilhando a experimentação com o público.⁴⁸

Sem tornar o som um *mero meio para outros fins*, mas evidentemente também recusando que ele seja o *grande fim*, relembro ainda que, conforme expandimos as tantas bordas do *fazer musical*, estamos também experimentando outros sons, sonoridades que também não são comuns na *música-abstração-sonora*.

[parte 3: possibilidades do tempo real]

Além das noções de liberação do som (experimentação sonora), fluxo liberado, música-abstração sonora e fazer musical como acontecimento, um adendo em torno do *tempo real* também me parece necessário para situar melhor as discussões que apresento no decorrer das demais zines da pesquisa.

Se a improvisação livre é uma prática que facilmente nos convence de que ela é a emancipação final da música, a música em estado puro/originário, ou ainda a *música mais democrática de todas* (sic), arrisco dizer, ela também tenta nos convencer de que: *numa*

performance de improvisação livre tudo é possível. Ao menos eu, registro aqui, muitas vezes acabei por entendê-la mais ou menos assim – em especial no início da graduação, quando conheci esta prática.

Procuremos, para efeito de objetividade, reduzir esta discussão sobretudo ao campo da *música-abstração-sonora*: numa improvisação livre é *tudo é sonoramente possível*?

Foi numa passagem do *prefácio* redigido por Silvio Ferraz para o livro *Música Errante*, de Rogério Costa (2016), que percebi que era urgente abordar esta questão:

Geralmente se fala da improvisação como composição em tempo real, e fala-se da composição como improvisação em tempo diferido. Nem um, nem outro. A improvisação implica um ambiente, a composição outro. Os corpos que povoam uma e outra prática são distintos. Como em uma máquina livre, eles mudam de função a toda hora, são outros a toda hora. (Ferraz, 2016, p. XVI [In.: Costa, 2016]).

Como se vê nas práticas que analiso na pesquisa, não são raras as aproximações pouco criteriosas entre o *improvisar* e o *compor*: Larry Austin, do *NME* (Califórnia), fala na improvisação como *stand-up composing*, algo como compor em tempo real; o *GINC* (Roma) entendia como principal pré-requisito da improvisação livre o saber da composição, inclusive ignorando que mesmo os chamados intérpretes, muitas vezes dominam o instrumento com muito mais intensidade que os compositores. E ainda, mais recentemente, Marcel Cobussen (Costa; Cobussen, 2015), em conversa com Rogério Costa, insiste em relativizar improvisação e composição, reiterando o argumento de Nicholas Cook (2007), de que há improvisação em qualquer performance, mas também lembrando que *se improvisa para compor* (e nesse caso então, Cobussen ignora que quem *improvisa para compor* está *improvisando protegido do tempo real* e num *espaço privado*).

Mas afinal, no que implica considerar que os corpos que povoam o *improvisar* são distintos dos corpos que povoam o *compor* (e eventualmente o *executar/interpretar*, que decorre deste compor)?

A principal discussão aqui passa por pensar o que o *tempo real da performance de improvisação livre viabiliza* e o que *ele não viabiliza*. Assim, refutando também qualquer máxima que sugira que *numa improvisação livre tudo é possível*, relembro que há uma série de percursos musicais que são quase impossíveis, ou no mínimo desfavorecidos, pelo tempo real da performance.

Pensemos, por exemplo, em sincronias rítmicas extremamente complexas; melodias em uníssono; oposições entre som e silêncio minuciosamente sincronizadas; combinações harmônicas precisamente elaboradas (para além daquelas que os ouvidos estejam treinados a construir em tempo real); etc. Cada uma destas coisas, majoritariamente, é muito mais viável de ocorrer através de: processos de estúdio⁴⁹; estratégias de regência⁵⁰; escritas musicais⁵¹ de qualquer tipo; combinados prévios acerca do fluxo; entre outros.

Nada disso que listei acima nasce facilmente do tempo real, ou "espontaneamente", embora até possa ser estudado, exercitado, e com isso ter mais chances de acontecer.

Outro ponto importante, ainda, é que o que estou chamando de *possibilidades próprias do tempo real*, estas também acabam por serem melhor absorvidas e aprimoradas pelos performers, também por serem repetidamente realizadas.

Dessa forma, o que marca a improvisação livre não é somente a disposição de quem performa a explorar associações sonoras em tempo real e se entregar a um fluxo de tendência indefinida; mas também marca ela o fato de que *a música decorrente disso será aquela mais comumente favorecida por este tipo de processo*.

Nesse sentido, não à toa, alguns dirão frequentemente que *as improvisações livres ficam todas iguais*, não sem exageros, mas aludindo ao fato de que os desdobramentos do fluxo tendem a ser não-tão-imprevisíveis.

Assim, recursos diversos, ora mais ora menos desviantes da improvisação livre podem ser disruptivos em abrir outras possibilidades de fluxo para a música – como cortes posteriores operados em estúdio; acordos sucintos em torno de funções para performers ou para determinados sons; ou mesmo alguém que performe de maneiras tidas como inconvenientes, menos contidas.

Trata-se de explorar percursos para o fluxo que sejam menos contínuos, menos previsíveis, menos lineares, menos reduzidos à ideia de que a música cresce naturalmente como uma árvore.⁵²

De certa forma, arrisco ainda sugerir que, uma improvisação livre que se restrinja a uma *ética de escuta e interação*, como nós da Errante repetíamos nos idos de 2011-2015, talvez redunda no *mesmo*, em relações sonoras um tanto quanto mornas, pautadas num suposto respeito sonoro, em que ninguém surpreende ninguém, e tudo se desdobra *com os devidos cuidados*. Às vezes é no excesso e no descomedimento – digo me inspirando em Salette Oliveira – que encontramos possibilidades outras para nossas práticas.

improvisações livres, são muitas // pincelada-panorama das demais zines

quem quiser questionar a carência de alguns compositores que transitaram pela improvisação, e na verdade pouco desfrutaram de suas potências enquanto tal,

quem quiser pensar sobre a fronteira público-privado – seja indagando por que o artista se experimenta sobretudo no ambiente particular, seja em sentidos mais radicais, envolvendo, casas, praças e prisões,

quem está *por aqui* das prescrições do socialismo autoritário,

quem acha que há muito blá-blá-blá em torno da improvisação,

quem se emputece com a sociedade que exclui ao mesmo tempo que feticheiza tudo aquilo que se assemelha a uma suposta loucura,

quem quiser improvisação livre, mas sem deslocar tanto o ouvido,

quem se inquieta com as razões pelas quais se insiste na separação entre tradição e invenção e por que isso incide de maneiras diferentes em negros e brancos,

quem não suporta que as mulheres sejam vistas como meras musas inspiradas,

quem ainda acredita que é possível uma improvisação não idiomática, ou uma língua sem sotaque,

poder ler sobre o *ginc* [*zine-roma*] ou sobre *foss* [*zine-califórnia*];

pode espionar *oliveros* [*zine-califórnia*] e *mev* [*zine-roma*];

pode ler sobre *cornelius cardew* e *sua scratch-orchestra* [*zine-londres*], onde se devia improvisar a partir dos estatutos do compositor;

talvez goste do *amm* [*zine-londres*], que tinha o acordo de nunca se falar sobre as performances;

pode ler sobre hermeto e sobre smetak, também pra pensar por que se trata de maneira tão diferente os excessos do albino-alagoano e os do suíço [*zine-brasil*];

pode procurar nas playlists, faixas como *theme de yoyo*, *invasão dos monges*; *tema da cuica*; *playing in the band*; que reúnem a *experimentação do ruído em tempo real* com elementos mais familiares às nossas escutas musicais cotidianas (acordes, ritmos regulares, melodias, canções, etc.) [*zines brasil e liberar o som...vol.2*];

convindo a ler o verbete sobre *nana vasconcelos* [*zine brasil*];

pode espionar os trabalhos de *jocy de oliveira* [*zine brasil*], que não só tiveram muitas vezes caráter pioneiro, como também se imiscuem nesse tipo de discussão;

talvez poderia ler sobre o *futurismo*, que almejava a improvisação que alcançasse a *essência da música*, e era um grupo de fascistas [*zine liberar o som... vol.2*];

- Borges, Jorge Luís. O idioma analítico de Johns Wilkins. (s/d [1952]). Disponível em: <http://aracnologia.mackn.gov.br/st/biblio/Borges%201952%20EI%20idioma%20analitico%20de%20ohn%20Wilkins.pdf> (último acesso em 14/02/2018).
- Borges, Jorge Luís; Guerrero, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad.: Carmen Veras Cirne Lima. Porto Alegre, Globo, 1981 [1953].
- Borges, Jorge Luís; Guerrero, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad.: Carmen Veras Cirne Lima. Porto Alegre, Globo, 1981 [1953].
- Borgo, David. *Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity*. In: Futatsugi, K. et al., eds., Goguen Festschrift: LNCS 4060, Berlin: Springer-Verlag, 2005, pp. 1-24.
- Borgo, David. *Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity*. In: Futatsugi, K. et al., eds., Goguen Festschrift: LNCS 4060, Berlin: Springer-Verlag, 2005, pp. 1-24.
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963].
- Camarinho, Nuno. *Debaixo de algum céu*. Rio de Janeiro, Leya, 2013.
- Cook, Nicholas. *Fazendo música Juntos ou improvisação e seus outros*. Revista Per Musi, Trad.: Fausto Borém (UFMG). Belo Horizonte (MG), n.16, 2017, p. 07-20.
- Costa, Rogério. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *Orfeu*. Florianópolis, v.1, n.2, pp.006-020, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: _____. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- Falleiros, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.
- Feisst, Sabine. *John Cage and Improvisation: and unresolved relationship*. In: Solis, Gabril; Netl, Bruno. *Musical Improvisation*. Art Education and Societ. Illinois Press. Chicago, 2009.
- Ferraz, Silvio. *Prefácio*. In: Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016, pp. XV-XXIV.
- Foucault, Michel. *A vida dos homens infames. Ditos e escritos IV — Estratégias, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2006 [1977]
- Foucault, Michel. *Foucault [Foucault por ele mesmo]*. In.: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, pp. 235-239, 2005b [1982].
- Foucault, Michel. *Genealogia e poder*. In: Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2019a [1976], pp. 262-277.
- Foucault, Michel. *História da sexualidade, 2: o corpo e seus prazeres*. Trad.: de Maria Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1998 [1984].
- Foucault, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2019b [1971], pp.55-86.
- Foucault, Michel. *O sujeito e o poder*. In: Dreyfuss, H.; Rabinow, P. *Uma filosofia filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. São Paulo: Forense, 1995 [1982].
- Foucault, Michel. *O sujeito e o poder*. In: Dreyfuss, H.; Rabinow, P. *Uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. São Paulo: Forense, 1995 [1982].
- Foucault, Michel. *Prefácio*. In: As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, pp. XVIII-XXIII, 2000 [1966].
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1975].
- Francischini, Natália. *Modos de uso da guitarra elétrica em práticas musicais experimentais*. Iniciação Científica. FAPESP/ECA-USP, Orient. Fernando Iazzetta, 2018a.

- Groppa [Aquino], Júlio. *Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância*. Childhood and Philosophy. Rio de Janeiro, v.12, 2016.
- Iazetta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- Lauridsen [Ribeiro], Francisco. *Esboçamentos de corposom: a escrita do corpo na viscera do som*. Tese de Doutorado, PPGMUS/ECA-USP, 2019, acompanha zine.
- Lewis, George. *A power stronger than itself: the AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.
- Novaes, Carmen Okasaki. Encontros e confrontos contemporâneos: anarquismos e governos ativistas. Mestrado / Ciências Sociais, PUC-SP, 2021.
- Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.
- Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio; Carneiro, Beatriz; Oliveira, Salete; Rodrigues, Thiago. *Ecopolítica*. Hedra, São Paulo, 2019.
- Roederer, Juan. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Trad.: Alberto Luís da Cunha. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- Ruviero, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Ruviero, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Simões, Gustavo. *O desconcerto anarquista de John Cage*. Tese de Doutorado, PEPEG/Ciências Sociais. PUC-SP, 2017.
- Varèse, Edgar. *Liberation of Sound*. In.: Cox, Christoph; Warner, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. Continuum, New York / London, 2004 [1936/1962], pp. 17-21.

Notas

- ¹ Vídeo: *Free improvisation: still the ultimate underground in music?* [The Guardian / Culture Culture] <https://www.youtube.com/watch?v=keIGABNS4Ck>
- ² Discursos que relativizam as improvisações são presentes, por exemplo, em Cook (2007); Bell (2011, 2014); Cobussen (2017), geralmente sinalizando para a presença de elementos improvisados mesmo em performances de músicas compostas, bem como para os elementos previamente estudados presentes também em performances de improvisação.
- Ocorre, contudo, que estes discursos, como Costa escancara no debate com Cobussen (Costa; Cobussen, 2015), tendem a ignorar os efeitos da improvisação nas relações. Como discuti em meu mestrado (Biazon, 2017), o que interessa é *a modo como as características da música reviram também as relações para além dela*; como discuto aqui, a improvisação livre procura tornar a experimentação coletiva algo público, neste sentido revira costumes.
- ³ Não entrei nas discussões sobre *improvisação livre* o que se convencionou a chamar de *criatividade*, mas, de maneira geral tendo a refutar tal aproximação. Conforme depreendo de Luísa Barreto (2018), na contemporaneidade a criatividade se associa às inovações em função do capital, reiterando a autoridade e o direito à propriedade intelectual, fazendo do artista apenas mais um participante da economia criativa, mas extremamente precarizado.
- ⁴ Em meio às suas relativizações, Cobussen num dado momento faz uma provocação potente a Costa: *porque tratamos a improvisação livre como uma emancipação final da música?* (cf. Cobussen; Costa, 2015) É desta discussão que tiro tal insinuação, uma vez que se trata de fato de um discurso comum, ora descartado ora na entrelinha. n
- ⁵ É Derek Bailey (1992) que insinua uma aproximação entre a *primeira performance musical da humanidade* e a improvisação livre, ou justamente, como este improvisador *crê*, uma improvisação *não-idiomática* – anterior a todas as línguas/diomas/estilos, é disso que se trata?
- ⁶ Arrisco uma reflexão aqui que transita por temas que não domino, mas que me faz sentido. Na dança contemporânea não é comum se falar numa ‘improvisação corporal livre’, mas os cursos, grupos e propostas costumam ter o nome de uma *técnica, abordagem, perspectiva*, enfim, sempre algo *específico*, mesmo que estejam trabalhando com improvisação: *viewpoints, contato-improvisação, Laban*. A chamada improvisação musical livre, contudo, nomeou-se pelo genérico, pelo pretensão universalizante. O que os devotos da *improvisação não-idiomática* teriam a aprender com o pessoal da dança?
- ⁷ Minhas reflexões metodológicas em torno da impossibilidade tanto da origem quanto do futuro ideal, não comportam citações; contudo, de fato, revisitam a perspectiva genealógica, conforme trabalhado por Foucault (referências no corpo do texto), pronunciado por Nietzsche (2018 [1886]), e que estudei junto o prof. Júlio Groppa (cf. Groppa, 2016) e com o prof. Edson Passetti; bem como conversações em torno de junho de 2013, que acompanhei na banca de mestrado de Carmen Okasaki Novaes (cf. Novaes, 2021).
- ⁸ Sobre o pós II GM e o ano de 1968 como período de atritos diversos em torno dos costumes, ora mais radicais, ora mais capturados pela pretensa universalidade democrática, cf. Passetti, et. al 2019.
- ⁹ As práticas como a improvisação livre, bem como outras assemelhadas, em geral tratadas como música experimental, ainda são e sempre foram realizadas sobretudo nas universidades. Ou seja, pensando no Brasil, se quem financia “o pop” é o mercado e quem financia, grosso modo, “o erudito”, é sobretudo Estado (ou eventualmente as filantropias filarmônicas dos empresários bonzinhos de plantão), quem financia “o experimental” são as universidades (que na prática são uma parcela do Estado, com eventuais apoios do Mercado). Nesse sentido, também, é que nasceu em 1965 a AACM (Association for Advancement of Creative Musicians), formada sobretudo por artistas negros de Chicago que realizavam práticas experimentais e improvisadas e necessitavam de apoios diversos, inclusive financeiros, mas não tinham o suporte das universidades (tampouco das heranças de seus familiares, como é o caso da maioria dos estudantes). Sobre estes impasses nas estratégias de sustentar práticas musicais “não-comerciais”, no contexto dos artistas negros de Chicago, mas que também nos mostra muito acerca das possibilidades de uma gestão mais autônoma, em qualquer contexto, cf. Lewis, 2008.
- ¹⁰ É possível, num certo sentido, aproximar a composição da escrita, na qual, podemos reescrever algo antes de considerar aquela obra, de certa forma, finalizada; a improvisação por sua vez se aproximaria da fala, com sua irreversibilidade. Não é possível apagar o que foi dito, somente o que foi escrito. Para discussões como estas cf. Fallieros, 2012.
- ¹¹ Tomo esta reflexão do prof. Júlio Groppa, para quem a *escrita* opera um “[e]ncontro improvável entre matérias heterogêneas, assimétricas e, no limite, incommunicáveis.” (Groppa, 2016)
- ¹² O *prazer filatélico* de Borges (1981 [1953]), mais precisamente, é o de colecionar *seres imaginários*, em forma de verbetes. Curioso, contudo, pensar que o prazer de colecionar seres imaginários não só moveu fabulações no decorrer da história das sociedades, como também nos anos 1990 resultou em franquias japonesas de desenhos animados baseados na ideia de capturar/coleccionar seres inventados. Mais surpreendente ainda é constatar que na década de 2010 a obsessão por colecionar seres imaginários se conectou com a realidade aumentada e, numa sociedade de controle (Deleuze, 1992), se tornou mais um estímulo para que cada um/a consentisse em estar com o gps do aparelho celular ligado 24h por dia, compartilhando dados.
- ¹³ O espaço de discussão mais intensa da escrita numa perspectiva *pós-estruturalista* que participei foram as aulas do prof. Júlio Groppa. Assim, quase nenhuma proposição minha acerca da escrita está apartada deste.

¹⁴ O coletivo de artistas *multilinguens*, por falta de palavra melhor, *Fluxus* certamente transitou por práticas assemelhadas à improvisação musical livre, contudo, me restringirei a comentá-lo brevemente na zine *liberar o som...* vol.2.

¹⁵ Transpondo algumas questões em torno da improvisação livre para os anarquismos, tenho me perguntado: quando é que algum comentário em torno de práticas anarquistas e anarquizantes costuma ou costumava aparecer em mídias mainstream? Em que sentidos pode interessar que isso ocorra? Pensando nisso, me lembrei de alguns nomes que talvez já tenham feito algo assemelhado, como Zélia Gattai, Jorge Mautner e Roberto Freire.

¹⁶ Se formos pensar nos anos 1980 e 1990 seria possível mencionar como improvisadores que transitaram pelo mainstream, Mike Patton, mais conhecido pelo metal-funkado do Faith no More, e também a banda de rock alternativo Sonic Youth que, com seu álbum *Goodbye 20th Century* (1999), performou peças de Pauline Oliveros, Cornelius Cardew, John Cage, Yoko Ono, entre outros. Informações: <https://www.discogs.com/release/338845-Sonic-Youth-Goodbye-20th-Century>

¹⁷ Neste ponto da escrita, de certa forma, relembro Nicholas Cook (2007) que discute a partir de outros pesquisadores coo a improvisação seria uma a prática muito realizada, mas ao mesmo tempo pouco falada. No entanto, os sentidos aqui em e em Cook são ligeiramente distintos, uma vez que a principal preocupação do musicólogo é a presença de elementos improvisados em qualquer performance; e aqui é o fato de que, para tantos/as envolvidos com improvisação (ou improvisação livre) é também um atrativo se colocar à parte de todas as demais práticas musicais, quando na verdade, conforme demonstrei no texto, vários artistas de outros campos passaram perto dela de alguma forma.

¹⁸ Quando digo que as práticas de improvisação livre tensionam o que se entende por música, a partir de experimentações em tempo real, relembro que outras práticas podem questionar isto, também de maneira conceitual, como fizeram os compositores ligados à indeterminação (cf. Nymann, 1999) ou dedicados/as a partituras radicalmente verbais (cf. Abdalla, 2017), e talvez esses o façam de maneira ainda mais radical, rompendo com as fronteiras da lógica da fruição do espetáculo

¹⁹ Insisto no coletivo e no *em público*, pois estes são preceitos que evidenciam radicalidades das práticas de improvisação livre; mas também, como mostro no decorrer do trabalho, realiza-se improvisações solo, bem como em ambientes privados, geralmente para serem publicadas apenas posteriormente. Improvisar sozinho, os compositores sempre fizeram, *para compor*; improvisar no campo privado, muita gente faz, inclusive em grupo, mas depois apresenta o que está pronto. A discussão aqui é sobre uma suposta radicalidade do *improvisar coletivamente e em público*.

²⁰ Quanto à presença de objetos e instrumentos experimentais nas improvisações, para além dos instrumentos tradicionais, resumo o que tem me parecido um fato: quando esta prática surgiu, incorporar objetos e instrumentos alternativos era de fato um atrativo, também no sentido de incorporar modos de fazer som que se baseiam no improviso; ao mesmo tempo, hoje em dia, tenho a impressão de que improvisação livre se tornou *coisa de músico*, com instrumentos, sobretudo. Quando temos objetos diversos, esculturas, etc. mesmo havendo improvisações, lhe são dados outros nomes, como *arte sonora*.

²¹ Novamente, indico as aulas do prof. Júlio Groppa como um ambiente que favoreceu minhas compreensões em torno da genealogia foucaultiana.

²² Num certo ponto, eu havia me convencido de que, "logicamente" o chamado jazz modal (que usa poucos acordes, tomando a improvisação "mais livre") seria um elo entre a improvisação jazzística tonal (que muda de acordes rapidamente e por isso exige que o improvisador respeite o "discurso tonal") e a improvisação livre. Mas, de maneira geral, me parece que o jazz modal aconteceu por volta da mesma época que a improvisação livre, não havendo uma linearidade histórica ou uma racionalidade no processo de liberação destas improvisações.

²³ Conforme cheguei a minuciar e enunciar após conversas com o musicólogo e educador Carlos Kater, poderia ser mais preciso evitar uma banalização generalista da improvisação, trazendo a vontade e o envolvimento como parte da experiência. Nesse caso, o enunciado poderia ser algo como *qualquer som que se queira / a qualquer momento que se queira*.

²⁴ O chamado sistema de *temperamento por igual* se propõe a aperfeiçoar e uniformizar o que se entende por afinação. Ao definir estas (doze) notas consideradas afinadas, as demais notas possíveis, grosso modo, devem ser excluídas (assim como os ruídos).

²⁵ Em John Cage (1972, p. 18), há dois termos que acredito favoreceram também a compreensão da sutil oposição que proponho entre *som e fluxo*, também aparentada à *material e forma*. Cage nos fala em *método* – o procedimento de nota por nota – e *estrutura* – a divisão do todo em partes.

²⁶ Sobre conhecer outras gramáticas para a realização rítmica, repito aqui uma passagem da zine *brasil...*: trata-se de um recurso potente para dissolver as métricas e subdivisões não só mais comuns no sistema ocidental majoritário, mas também induzidas pelos próprios modelos matemáticos de fracionamento que ela impõe. *Shakti / Remember Shakti* foi uma banda que incorporava elementos de procedência indiana em práticas de jazz. *5 Peace Band* é um tema, geralmente sucedido por vários improvisos, que ilustra como a gramática de músicas como a indiana é uma expansão para o fazer musical majoritário do ocidente. *5 Peace band*, performada por Shankar Mahadevan com o Berklee Indian Ensemble: https://www.youtube.com/watch?v=dh_10J9J5688 Na versão, além de improvisos, dois estudantes performam sua transcrição do solo de uma gravação clássica, originalmente improvisado por Mahadevan.

²⁷ Constatei que o *tempo real*, terceiro conceito, tinha de estar presente em minhas explanações, em especial quando analisei textos de Edgar Varése (2004) e John Cage (1973). Estes compositores, em especial entre as décadas de 1930 e 1940 vivenciaram, e até previram, diversas *liberações de som e liberações de fluxo*, contudo, nem todas ligadas ao *tempo real*. Escrevendo a zine *substituída brasil...*, constatei também a partir das considerações de Jorge Artunes que *fazer cálculos* para definir pontos inusitados do fluxo para se inserir sons numa peça musical, via estúdio, era também uma forma *liberar o fluxo*, mas desassociada do tempo real. Este talvez tenha sido o exemplo mais prático que encontrei e que remete às reflexões de Cage e Varése dos anos

1930. Talvez os *palestrinhas da música-elétrica* julguem minha constatação muito inocente, mas pra mim foi disruptivo constatar que o estúdio também viabilizava esse tipo de produção musical e única.

²⁸ A respeito dos *quandos* da improvisação, então, convém um comentário acerca das práticas de improvisação dirigida (com regência, conduzidas por um pseudo-maestro, ou coisa que o valha). Foi em workshops destas práticas, vivenciando pequenos atritos com os *conductors* de plantão, que se evidenciaram pra mim algumas de suas diferenças cruciais em relação à improvisação livre. Em suas inúmeras variações, praticamente todas as técnicas improvisação dirigida possuem um sinal através do qual *o/a regente* indica a um/a performer: *faça o que quiser* (som assim ou assado, silêncio, solo, acompanhamento, etc.). *Fazer o que quiser* respondendo ao gesto de quem rege, contudo, não se confunde com *fazer quando se quiser*. Ou seja, *o quando* se faz aquilo que se queira *não pertence a quem produz som*, mas é uma *decisão do regente*.

²⁹ Fisicamente, de certa forma, levando ao limite, se constatará também não haver uma dicotomia entre som e fluxo. De um lado, o *som* é algo que ocupa o *espaço acústico*, enquanto que o *fluxo* remete ao *passar do tempo*. De outro lado, contudo, tempo e espaço dependem um do outro para serem apreendidos. O som que ocupa o espaço, se desdobra no tempo; o fluxo, como tudo que diz respeito ao tempo, só existe na relação com o espaço.

³⁰ Demorei muito para entender as razões pelas quais John Cage se colocava como crítico da improvisação, em especial porque o prof. Rogério Costa (2016) sempre trouxe como parte das práticas da Orquestra Erante a *incorporação do acaso*. Ocorre, todavia, que para Cage a oposição em questão passava por: improvisação segue sendo uma prática que trabalha com intenções; práticas radicalmente baseadas no acaso, se propõem evitar a intenção, trata-se de *deixar o ouvido improvisar* a partir dos sons que estejam chegando nele, de modo que a intenção estaria mais no receptor no que nos emissores dos sons. De qualquer forma, mesmo a improvisação livre elementos imprevisíveis incorpora o acaso de modo a tratá-lo como algo que pode ser posteriormente conduzido.

³¹ É de Rogério Costa que tomo a expressão *tempo diferido*, referindo-se a tudo aquilo que está predefinido antes da performance (isto é, antes do *tempo real* que irá se passar somente durante a performance).

³² São vários os conceitos cunhados para tratar dos elementos usado em improvisação que são na verdade apreendidos antes da improvisação, como *idioma musical* (Bailey, 1992) e *base de conhecimento* (Pressing, 1998).

³³ Para entender as distinções entre *indeterminação* e improvisação, se deve ter em vista que a indeterminação é um conceito mais amplo que pode se referir a três estágios da elaboração e realização musical (Ruviano; Aldrovandi, 2001, p. 23; Nunn, 1998, p. 13), que também podem se misturar. A seguir os três estágios conforme Ruviano e Aldrovandi (2001). Primeiro estágio: a indeterminação pode se dar na concepção da obra, isto é, ainda enquanto alguém a planeja/escreve. Por exemplo, jogar dados, fazer sorteios, consultar um oráculo ou a posição das estrelas para escrever a peça. Após consultar esses elementos que, em certa medida, estão fora do controle de quem compõe a peça, finalmente *fixa-se* algo, através de alguma escrita ou planejamento, para performance posterior (e neste sentido, uma composição pode ter indeterminação *somente* neste estágio, mas estar altamente determinada quanto aos próximos estágios). Segundo estágio: diz respeito à codificação por parte de quem performa, e na maioria das vezes se associa a grafismos ou instruções textuais: *quem concebeu a peça já delimitou algo* (por exemplo os grafismos), contudo *o modo de interpretá-los está em aberto*. Neste sentido, está determinado que *o grafismo*, ou outro material, *deve ser usado*, mas a maneira de usá-lo possui alguma abertura (desejavelmente maior do que a partitura tradicional). O terceiro estágio, por sua vez, diz respeito à execução, e se associa sobretudo a peças que possuem seções a serem reorganizadas durante a performance; ou ainda, a peças que se valem de improvisações, de modos diversos, podem adentrar aqui. Ou seja, há algo que *está indeterminado até o momento da performance, e que se define no decorrer desta*. As práticas de improvisação, geralmente, se associam apenas a este terceiro estágio – explicando que os demais não se aplicam àquele fazer musical. Proponho ainda que haveria um quarto estágio, que depreendo da peça *Altas Eclipticalis* (1964), de John Cage: trata-se da *difusão*. É sabido que Cage optou por microfonar os instrumentos e deixar que eles fossem aleatoriamente ligados e desligados durante a performance – Cf. Sabine Feist (2009) e Gustavo Simões (2017). De certa forma, com isso Cage consegue propor um modo de indeterminação que depende menos de quem performa (e neste sentido, se aproxima mais do *acaso/chance*, como aquelas do primeiro estágio). Neste sentido, quem sabe, Cage consegue uma prática ainda mais distante da improvisação, no sentido de *não dar abertura aos desejos conscientes dos músicos*. Em todo caso, contudo, apesar de potente, a *indeterminação* é uma discussão de *compositores/as*. Ou seja, a radicalidade dela seria apenas a de convencer o público (quem ouve/desfruta da peça) a lidar com *invenções em tempo real* via *escuta*. Quem liga uma coisa na outra, é o nosso ouvido.

³⁴ Para reflexões em torno do *instrumento como ambiente de performance*, em sua fronteira com a instalação sonora, cf. menções a Walter Smetak na zine *brasil*.

³⁵ Indico algumas performances que presenciei e radicalizavam o conceito de instrumento, geralmente a partir da destruição e da efemeridade: TCC de Max Schenkman, na sala da *lincenciatura*, com orientação de Sílvia Ferraz, tendo Rogério Costa e Teca Alencar de Brito na banca, e o *Coro Profano* performando. Num certo momento da performance, Max distribuiu para as/os demais performers flautas de PVC. Estas, contudo, estavam parcialmente confeccionadas, de modo que seus tubos eram cerrados em tempo real. Ou seja, a própria matriz de possibilidades básicas/fundamentais do instrumento sendo determinada na performance de maneira irreversível. A performance do duo *Naô's*, no *Circuito de Improvisação Livre Guitarrístico* (supostamente dedicado somente à guitarra), organizado por Natália Francischini, na qual, além de guitarras/pedais, se tocava um isopor com arco de violino, de modo que o objeto se desfazia e a regularidade de sua superfície era gradativamente alterada no quesito *lisura/aspreza* (cf. Francischini, 2018a). Performances de Gustavo Torres nas quais se arremessava guitarras elétricas, e esta era danificada ao mesmo tempo em que produzia sonoridades diversas.

³⁶ Sobre esta reflexão envolvendo a falsa-neutralidade do estúdio de ensaio, agradeço ao improvisador Pedro Soltero que muitas vezes mencionou o fato de que no estúdio do LAMI/Nusom, instrumentos como saxofone tinham muito mais facilidade em se projetar do que tantos outros.

³⁷ Seguindo sugestões do prof. Silvio Ferraz, proponho demarcar abordagens distintas para o uso do espaço nas performances musicais. Essa discussão, contudo, acabou ficar secundária na pesquisa. De qualquer forma, registro aqui com desdobrei tais conceitos na época que me desdobrei sobre eles. Espacialidade, seria aquilo que é inerente à qualquer performance. A espacialização, por sua vez, seria qualquer uso mais claramente intencional/proposita desta. A *espacialidade*, como algo inerente qualquer performance musical, depreendo de Iazzetta (2009, p. 31): "o ambiente e o contexto em que se apresenta uma obra, em seus aspectos arquitetônico (dimensões e formato da sala) [...] e acústico (reverberação, ressonâncias e colorações sonoras do ambiente)". Já a espacialização, por sua vez, tomo de Harley (1994, p.30): "pode ser identificada em toda situação na qual as extensões, posições (direções e distâncias) espaciais das fontes sonoras bem como a qualidade acústica do espaço da performance possuem importância composicional": é "através daespacialização que o 'espaço' se torna audível". Quanto à exploração da espacialização, podem estar incluídas: movimentação dos performers e dupúblico; do uso de elementos de filtragem no espaço, como portas; pesquisa de sonoridades que ressoariam de maneiras específicas em espaços específicos; de elementos colocados no espaço visando ressonâncias diversas; de efeitos psicoacústicos que confundissem a sensação de espaço (como os chamados *sons diferenciais*, que parecem soar dentro da cabeça do ouvinte – sobre estes, cf. Roederer, 1998).

³⁸ Não são poucas as vezes que *se enfi*a bandas de rock e afins em espaços mais aparentados ao *teatro* ou à *sala de concerto*, e gera-se um atrito permanente entre o fato de que este público está habituado a *curtir este som* em pé e se movendo, com o fato de se trata de um *espaço em que se deve manter-se sentado/a*.

³⁹ Para práticas que incorporam o público, cf. especialmente o MEV na zine intitulada *roma...*; bem como breves comentários acerca de Pauline Oliveros a final da zine intitulada *califórnia...*

⁴⁰ Sobre a refutação da noção de *extramusical*, agradeço ao prof. Silvio Ferraz, conforme discutimos em suas disciplinas.

⁴¹ Sobre uma certa arbitrariedade da palavra livre, cf. nota 6 na qual reflico sobre a razão de as danças mais livremente improvisadas terem conceitos tão diferentes da improvisação musical livre.

⁴² A *Nota à segunda edição* do livro *Livro das sonoridades*, de Silvio Ferraz (2018 [2004]), me parece disponível somente na reimpresão de 2018, mas não na versão da segunda edição impressa em 2013.

⁴³ "A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e ao NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP) e que se dedica à pesquisa sobre processos de criação que se utilizam da improvisação, e suas conexões com outras áreas do conhecimento (composição, educação musical, etnomusicologia, tecnologia, filosofia etc.)." Site, com informação citada: <https://orquestraerrante.eca.usp.br/> Álbum da OE em 2 volumes: <https://berro-nusom.bandcamp.com/album/orquestra-errante-vol-1>

<https://berro-nusom.bandcamp.com/album/orquestra-errante-vol-2>

⁴⁴ Ibrastope Música Experimental, espaço que existiu entre 2007 e 2018 na cidade de São Paulo.

⁴⁵ Álbum *Deep Listening* (1989), de Pauline Oliveros com outros improvisadores, foi gravado na *Cisterna Fort Worden* que produz reverberações de até 45 segundos. Está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_lpPDtU54em

⁴⁶ Como sinalizo em diversas passagens do trabalho, não adentro nas discussões acerca do *escutar* e o *ouvir*, mas uso *escuta* num sentido simplificado, o de *formas de ouvir* – sem aderir às escutas racionalizadas como supostas formas superiores de lidar com o sentido da audição; mas também sem me debruçar sobre as possibilidades de refutar tal argumento. Em poucas palavras, e não sem deixar algumas questões de lado, fisicamente *ouvimos* qualquer som que produziu vibrações em nosso aparelho auditivo; mas só *escutamos* os sons ao quais demos algum tipo de atenção, isto é, que percebemos de alguma forma (essa atenção, por sua vez, pode variar entre a apreensão de significados, apreensão da fonte sonora, num sentido amplo, ou apreensão das qualidades acústicas, conforme proposto por Michel Chion, 2012).

⁴⁷ Foi no álbum da Orquestra Errante, já mencionado em nota anterior (43) que registramos algumas realizações das práticas *impulsão* e *improvisação impulsiva*. Quanto às propostas de Francisco Lauridsen, embora não totalmente pautada na perspectiva do *corposom*, indico também a faixa *Anotação Inversa*, presente no álbum.

⁴⁸ Num certo sentido, a improvisação livre que opera na música abstração se restringe a liberar os *quais sons* e os *quando's*, os momentos do fluxo; já a improvisação que age no fazer musical como acontecimento, talvez expanda em múltiplos sentidos também os *ondes*, os *quem's*, e os *como's*.

⁴⁹ Sobre processos *únicos* do estúdio, que liberam o fluxo, mas não no tempo real, conferir, nota 27.

⁵⁰ No decorrer do trabalho inteiro, é fato, refuto, questiono, debocho da chamada improvisação dirígida; e de fato ela tem pouca ou nenhuma aproximação com o que veio a ser conhecido como improvisação livre; mas, ocorre que, *enquanto modo de invenção musical em tempo real* a improvisação dirígida de fato produz possibilidades únicas e potentes em inúmeros contextos, sobretudo pedagógicos. Foi após a Orquestra Errante participar de trabalhos orientados por Max Schenkman (acerca destes comento no meu mestrado, Blazon 2017), que adentrei mais neste universo. Posteriormente, performamos, sob coordenação de Denis Abranches, numa escola municipal localizada na região da rodovia Raposo Tavares e, em razão da indisponibilidade de Max, encontramos estratégias ao nosso alcance de, com poucos gestos, ensinar as crianças formas de *reger a orquestra conforme lhes fosse possível em tempo real*. Neste ponto, quem sabe, constatei que a regência era uma das vias mais imediatas para, num encontro único, trazer práticas de improvisação para uma quantidade grande de pessoas.

⁵¹ Foi no trabalho de Yugo Sano Mani que me deparei com a interessante inquietação: afinal, o compositor conhece todos os detalhes de sua música? Evidente que não; e neste sentido, reitera-se também: os modos de produção e relação sonora que a escrita pautada favorece estão muito além do que a memória pode, sozinha, comportar. Cada modo de conceber e realizar a música tem possibilidades mais ou menos favorecidas por suas materialidades específicas, como também comento a partir de François Delalande na zine *revivar-se*.

⁵² *Música que cresce como árvore* é uma expressão que sempre me deparei em textos diversos, mas me esqueço de registrar para citar devidamente.

**anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre**

stênio blazon / ppqmus-usp
steniobag@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varèse, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público* e *privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varèse, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; zine;

glossário de conceitos

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimos-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que numa música*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala numa *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

Som,

liberando o fluxo

inventar costumes

~~inventar~~

Vol. 2

stênio biazon
2023

Onde der
a qualquer honra

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*,

que pode ter seus materiais acessados em**:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmlX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

*"Ilha onde tudo se esclarece.
Aqui se pode pisar no sólido solo das provas.
Não há estradas senão as de chegada.
Os arbustos até vergam sob o peso das respostas.
Cresce aqui a árvore da Suposição Justa
de galhos desenredados desde antanho.
A árvore do Entendimento, fascinantemente simples
junto à fonte que se chama Ah, Então É Isso.
Quanto mais denso o bosque, mais larga a vista
do Vale da Evidência.
Se há alguma dúvida, o vento a dispersa.
O eco toma a palavra sem ser chamado
e de bom grado desvenda os segredos dos mundos.
Do lado direito uma caverna onde mora o sentido.
Do lado esquerdo o lago da Convicção Profunda.
A verdade surge do fundo e suave vem à tona.
Domina o vale a Inabalável Certeza.
Do seu cume se descortina a Essência das Coisas.
Apesar dos encantos a ilha é deserta
e as pegadas miúdas vistas ao longo das praias
se voltam sem exceção para o mar.
Como se daqui só se saísse
e sem voltar se submergisse nas profundezas.
Na vida imponderável."*

Wisława Szymborska - Utopia

sobre esta zine	pág. 8
sobre inventar começos / ensaiando em torno de uma playlist.....	pág. 10
qr codes da playlist eua/europa	pag. 12
linha do tempo-espaço eua/europa	pag. 13
diagrama de informações da playlist eua/europa	pag. 15
sobre inventar começos [o texto mesmo]	pág. 18
[abertura]	pag. 18
[décadas de 1910 a 1930 / duchamp versus futuristas]	pag. 19
[desvio 1: anos 1930, cage, varèse, villa e funeral de durrutti]	pag. 26
[década de 1940, charles ives e lennie tristiano]	pag. 27
[1956-1962: free jazz de ny; varèse+jazz; compositores da califórnia; afrocaribenhos/londres]	pag. 29
[desvio 2: anos 1960, fluxus, ufba música nova e joey/eua]	pag. 35
[1962 em diante, tudo ao mesmo tempo agora: aacm e bordas, encontros jazz+concerto, "politizações", free jazz branco, nacionalismo negro]	pag. 36
[desvio 3: 1968, living theatre, plásticas sonoras e conrado silva]	pag. 42
[1968 em diante: improvisação livre pra todo lado]	pag. 43
[desvio 4: brasil 1970 em diante]	pag. 45
fazer musical heterotópico	pág. 48
[liberdade, eternidade, absoluto, utopia, corpo, estado, prisão]	pág. 50
viver e improvisar-se [1] e [2]	pág. 58
textos permeados e citados aqui	pág. 66
notas	pág. 70
resumo da pesquisa	pág. 74
glossário de conceitos	pág. 75

A presente zine se propõe a operar sobretudo como *considerações finais* da pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*. No entanto, ela pode assumir também a função *desdobramento das introduções* (como continuidade da zine *liberar o som... vol.1*). Quanto à sua relação com as zines tratadas como *análises*, ela também assume o papel de situar estas análises num contexto mais amplo, relacionando múltiplas plásticas de improvisação livre.

O primeiro texto, *sobre inventar começa*, segue percursos, de certa forma cronológicos, delineados pelas 45 faixas da playlist de faixas gravadas nos EUA e Europa.

O material duplo (texto+playlist) também revista de forma bem resumida algumas discussões apresentadas noutras zines, nelas apresentadas com mais adensamento, acerca de determinadas práticas musicais; mas também expande estas discussões, associando-as a uma série de outra práticas.

As práticas tomadas como referência para ensaiar acerca das improvisações livres consistem, para além de acontecimentos pontuais ocorridos as décadas de 1910 e 1940, em movimentos que as teriam germinado entre 1956 e 1972, nos EUA e Europa.

Eventuais coexistências destas práticas com aquelas realizadas no Brasil, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, também são comentadas brevemente (sobre estas, em especial, cf. a zine intitulada *brasil*, que também conta com sua própria playlist).

A *playlist* também acompanha um diagrama com informações pontuais sobre cada faixa, bem uma espécie de *linha do tempo-espaço*, indicando percursos e coexistências das improvisações livres em múltiplas localidades e épocas.

O texto final, intitulado *um fazer musical heterotópico*, é o que melhor assume, quem sabe, a função de *considerações finais* da pesquisa. Neste, adentro a noção de *heterotopia* e suas possíveis relações com as práticas que estudo na pesquisa.

Do conceito em questão e de discussões em torno dele, tomei inquietações e preceitos que moveram a maior parte das discussões da pesquisa, tais quais: a *dissolução da fronteira público-privado*, a *experimentação de costumes e éticas* insubmissos à normalidade de uma época e a *recusa do eterno e imutável*, enfrentando o apreço pela *utopia*.

No breve texto final – escrito num estilo assemelhado á poesia não-métrica, como todos os textos que encerram as demais zines –, revisito inquietações assemelhadas ao prefácio estendido da pesquisa (zine *revirar-se...*), refletindo brevemente acerca de como a escrita de uma tese se atravessa na vida; bem como, revisito algumas considerações em torno de como as improvisações livres se atravessam em campos diversos da vida, como a educação.

recomendação importante

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo, sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine), e, eventualmente, também dê uma olhada no breve *glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

O presente texto procura recobrir múltiplas procedências que considereei ligadas à emergência das improvisações livres. Além de revisar algumas práticas mais densamente discutidas nas zines de *análise* – em especial *califórnia, roma e londres* –, procuro aqui indicar outras procedências que destoam deste percurso; bem como apontar acontecimentos mais isolados que podem ser entendidos também como procedência das improvisações livres.

Num certo sentido – afirmo isso tanto como esclarecimento metodológico quanto como autocrítica do trabalho – o que fiz aqui gira mais em torno do *levantamento de procedências de uma improvisação livre ligada à música-abstração-sonora*, muito raramente transitando de maneira radical pelo o que chamei (em especial na zine *liberar o som... vol.1*) de liberações ligadas ao *fazer musical como acontecimento*.

São parte desta seção também dois diagramas, que também podem operar como guias para a audição da playlist.

O primeiro deles é uma espécie de linha do tempo, mas com indicações de localidade – por isso referido como *linhas do tempo-espço* –, bem como com alguns encontros entre grupos e improvisadores/as referidos.

O segundo diagrama é quase como uma tabela com informações mais objetivas sobre as 45 faixas da playlist, como *local* de gravação/procedência, *ano* de gravação/composição, *duração*, *instrumentação*, e um brevíssimo resumo dos acontecimentos sonoro-musicais (última coluna).

Ambos os diagramas se assemelham em muito com aquelas presentes na zine intitulada *brasil*, contudo em dimensões diferentes. Lá temos 16 faixas na playlist principal e uma quantidade relativamente restrita de localidades; aqui temos 45 faixas, espalhadas em muitas localidades. Assim, em especial as linhas do tempo-espço se distinguem em densidade – sendo EUA/Europa mais sucinta em informações.

Num certo sentido a ideia aqui é ler o texto ouvindo a playlist; talvez indo e voltando entre o texto e os dois diagramas, enquanto as 6 horas de playlist *rolam*, já que o texto sozinho não dura tanto tempo; talvez ouvindo cada um dos 5 “períodos” que insinuei (cf. na próxima pág.), com pausas entre as leituras; enfim, como parecer mais interessante.

Registro aqui que tomar a playlist como guia para o texto – e não o contrário – foi a estratégia metodológica que encontrei para ter um texto relativamente sucinto, na maioria das passagens, mas que ainda assim recobre uma multiplicidade de práticas.

Conforme redigia o ensaio, constatei ainda que convinha dividir a playlist em espécies de “períodos”, que seriam 5:

- décadas 1910 a 1930 – com duas procedências de teor ético estético bem opostas entre si;
- década de 1940, com acontecimentos mais pontuais;
- período de 1956 a 1962: movimentos que dispararam as mais proeminentes tendências da improvisação livre; um encontro anedótico; e outros acontecimentos pontuais;
- 1962 em diante, período marcado pela intensificação dos encontros entre o jazz e a música de concerto, na improvisação livre (tanto no sentido dos músicos tocarem juntos, quanto no sentido de se apropriarem das linguagens com as quais não tinha anteriormente familiaridade); emergência de um discurso “politicizado” em torno da improvisação livre, na Europa;
- 1968 em diante: artistas de campos diversos transitam pela improvisação livre, músicos de rock, compositores mais tradicionais, o público não-músico, etc.

Apesar da quase total linearidade da playlist, o texto é mais repleto de vais-e-voltas no tempo cronológico, por razões diversas: há grupos que surgiram num momento, mas só gravaram anos depois; há grupos que já existiam num dado “período”, mas têm características mais aparentadas ao que predominou noutro período; etc. Enfim para que o texto seja um pouco mais fluido, ele não respeita totalmente a ordem da playlist.

Entre/após alguns destes “períodos”, constatei também que seria pertinente inserir espécies de *desvios* no texto, quase como contextualizações em torno de práticas na borda das improvisações livres. Foi também nestes desvios que fiz algumas pontes com o Brasil, conforme informações que reuni noutra das zines.

Os 4 desvios do texto seriam, então:

- década de 1930: fabulações de John Cage e Edgar Varése; efeitos orfeônicos de Villa-Lobos; funeral de Buenaventura Durrutti;
- década de 1960: peças conceituais do coletivo *Fluxus*; entrada da improvisação na UFBA, com Walter Smetak; início do Música Nova; Jocy de Oliveira vivendo nos EUA;
- por volta de 1968 em diante: movimentações anarquistas, como as do Living Theatre; instrumentos coletivos de Smetak circulam pelo Brasil; Conrado Silva na UnB;
- meados da década de 1970 em diante, no Brasil: práticas de improvisação livre se tornam mais recorrentes em ambientes tidos como “música popular”, dado que antes me parece que predominava tanto o ambiente quanto sonoridade de concerto;

link para playlist eua/europa:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLW33la86ZRbSOiXgCkqfSDUK9eES-4TNw>

ou

<https://shorturl.at/zBCMQ>

qr code para playlist eua/europa:



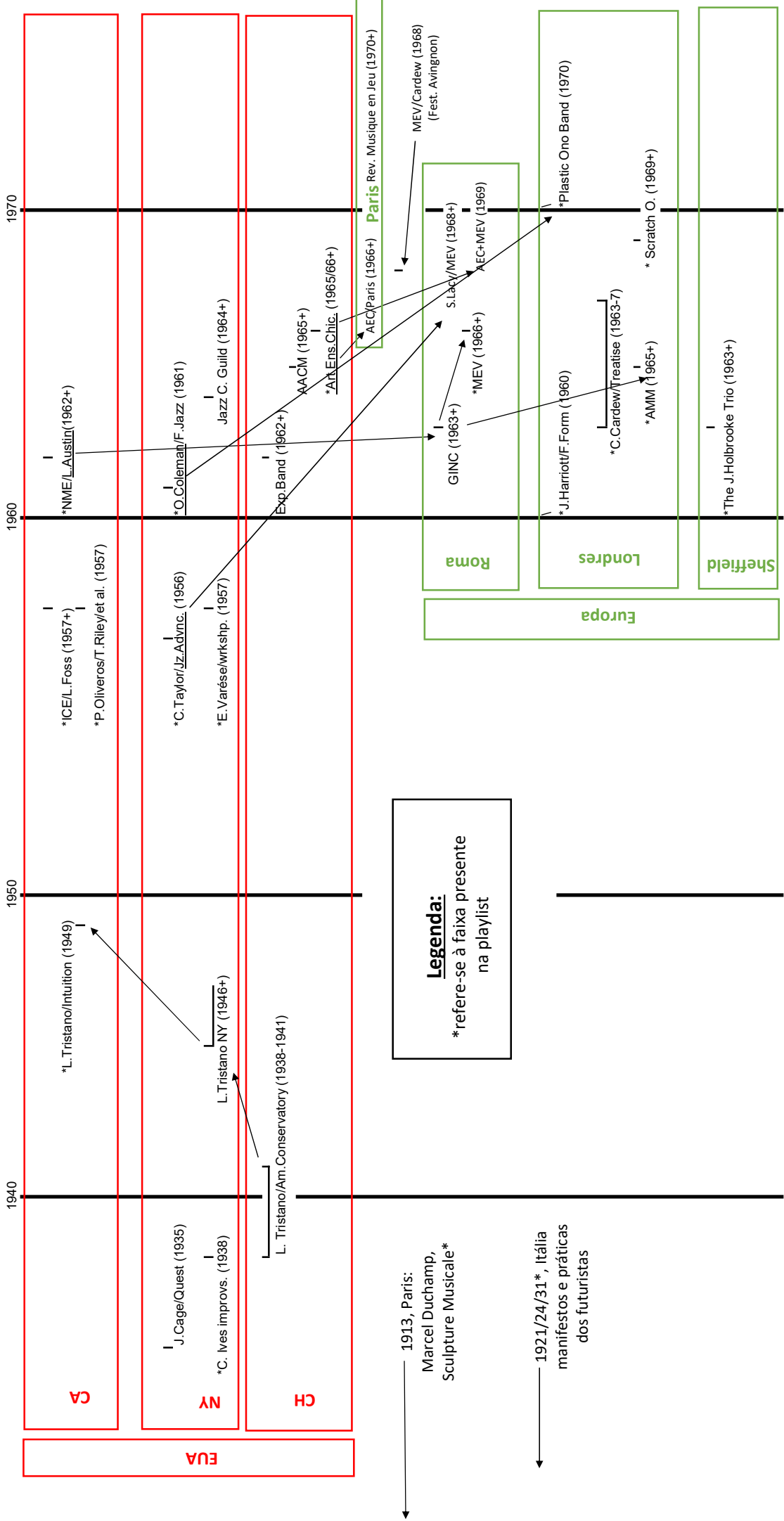
eua e europa / décadas de 1940 a 1970:

sucessão e coexistência de sons e fluxos livres

[linhas o tempo-espaço]

[continuação]

algumas movimentações citadas nas zines
(alguns locais são estimados)



improvisação livre e práticas em sua fronteira pelos eua e europa - 1913/31/38/49, 1956-1972

(diagrama de informações da playlist europeia)

#	Faixa	Artista	Album	Local	Ano
1	Esculture Musicale	Marcel Duchamp / S.E.M Ensemble	The E Musical W. of M.Duchamp	NY/EUA [França]	1913/76
2	Sintesi Musicali Futuristiche	Aldo Giuntini, F.T. Marinetti	Musica Futurista	Italia [s/ mais info]	1931
3	Three Improvisations	Lennie Tristano (solo)	Ives plays Ives	NY/EUA	1938
4	Digression	Charles Ives	Digression / intuition	CAEUA	1949
5	Intuition	Lennie Tristano quintet	Digression / intuition	CAEUA	1949
6	Song	Cecil Taylor quartet	Jazz Advance	MAEUA	1956
7	[excerpt 1: 5'15"-6'47"]	Edgar Varèse Workshop	-	NY/G w/ich Vilg.	1957
8	[excerpt 2: 22'15"-24'01"]	Edgar Varèse Workshop	-	NY/G w/ich Vilg.	1957
9	PL 1 of 5	Pauline Oliveros/et. al	-	CAEUA	1957
10	PL 2 of 5	Pauline Oliveros/et. al	-	CAEUA	1957
11	Calypso Sketches	Joe Harriot quintet	Joe Harriot quintet	Lond./UK [Jamaica]	1960
12	Abstract	Joe Harriot quintet	Joe Harriot quintet	Lond./UK [Jamaica]	1960
13	Msc. for cl., perc. and pno.	ICE / Lukas Foss	Studies in Improv.	CAEUA	1961
14	First Take	O. Coleman Double quartet	Free Jazz	NY/EUA	1960/61
15	Call	Cecil Taylor Trio	Live / Café Montmartre	Dinamarca [NY]	1962
16	[?]	New Music Ensemble	NME: Complete Recs.	CAEUA	1964
17	Roast	The Jazz Composer's Orch. / C. Bley	Communication	NY/EUA	1964/65
18	Miles Mode [J.Collatre, 1962]	Joseph Holbrooke Trio	Rehearsal Extract 10/26	Sheffield [?] /UK	1965
19	String Quartet	GINC	GINC	Roma/IT	1966
20	Trio [...] (Perf. Union)	GINC	GINC	Roma/IT	1966
21	The Little Suite	R. Mitchell sextet [AACM]	Roscoe Michel 4tet	CHEUA	1966
22	Allantius Glandulosa	AMM	AMMUSIC	Londres/UK	1966
23	Adam's Rib	Joseph Jarman [AACM]	Song For	CHEUA	1966
24	Walkin Batterie Woman	Jazz Realities	Jazz Realities	Holanda	1966
25	Die Berge Schützen Die Heimat	Instant Composers Pool	Recordings from 1967	Holanda	1967
26	Treatise [iv] (excerto)	C. Cardew / Quax Ens.	Quax Ensemble / 1967	Praga/CH [Lond./UK]	1967
27	Spacefract	Musica Elettronica Viva	Spacecraft	Roma/IT	1967
28	Levels and Degress of Light	Muhai R. Abrams [AACM]	Levels and Dgrs. of Light	CHEUA	1968
29	Communications #9	The Jazz Composer's Orch.	The Jazz Comp.'s Orch.	NY/EUA	1968
30	Famille	Spontaneous Music Ensemble	Oliv & Famille	Londres/UK	1968
31	Get in Line	Art Ens. of Chicago [pós-AACM]	A. Jackson in Your House	Paris/FR	1968
32	Composition 6d	Anthony Braxton [AACM]	3 Comps. of New Jazz	CHEUA	1968
33	Machine Gun	The Peter Brötzman Octet	Machine Gun	Alemanha	1968
34	Birth, Life and Death	Black Unity Trio	Al Fathah	CLE/EUA	1969
35	AOS	Yoko Ono/O. Coleman/et. al	Plastic Ono Band	Londres/UK	1970
36	The Soundpool [part 1]	Musica Elettronica Viva	The Soundpool	Roma/IT	1970
37	Pilgrimage from S. Points	The Scratch Orchestra	Not Nec. English Music	Londres [?] /UK	1969
38	Theme de Yoyo	Art Ens. of Chicago / F. Bass	Les Stances a Sophie	Paris/FR	1970
39	Theme de Céline	Art Ensemble of Chicago	Les Stances a Sophie	Paris/FR	1970
40	For My Two J.B.'s	Karin Krog	Gittin To Know Y'All	Baden-Baden/ALE	1970
41	May Hunting Song	John Surman / Willem Breuker	Gittin To Know Y'All	B.-Baden/ALE [Norg.]	1970
42	Gittin to Know Y'All Pt.2	L. Bowie (reg.) /Free Jazz Orch.	Gittin To Know Y'All	Baden-Baden/ALE	1970
43	Seiz Die Segel Zur Sonne	K. Stockhausen / E. M. Vivante	Aus den Sieben Tagen	Paris/FR [Berlim/ALE]	1968/70
44	Version 2	New Phonic Art Ensemble	New Phonic Art	B.-Baden [Berlim/ALE]	1971
45	Playing in the Band	Grateful Dead	Sunsh. Dayd. at Veneta/OR	EUA [CA / OR]	1970/72

[continuação]

Duchamp
Futuristas

Duração	Instrumentação	Descrição / obs.:
4'32"	oxs. de música, cometa, brinquedo c/ apit	instruções textuais / sonoridades simultâneas, pouco controladas
6'53"	voz-texto, piano	pequenas peças parcialmente escritas, anunciadas pela voz
2'58"	piano solo	texturas e acordes sobretoe bmadies de peças escritas
309"	piano, gut., 2 sax, baixo ac.	melodias e harmonias não-tonais cruzadas, pulso constante, polirrítmias
229"	piano, gut., 2 sax, baixo ac.	melodias e harmonias não-tonais cruzadas, pulso constante, polirrítmias
520"	piano, baixo ac., sax., bateria	pseudotemas, pulso const., funções trads., preservações
132"	metais, baixo ac., bateria	melodias, ataques e glissandos simultâneos
146"	metais, baixo ac., bateria	melodias, glissandos, timbres estridentes
16'00"	voz-bt, pno., perc., flauta, metais	sonoridades diversas, interação c/ a voz texto
16'56"	pno., perc., flauta, metais	sonoridades diversas, blocos de silêncio
442"	sax., trmpt., pno., bat./perc., baix ac.	tema/convenção rítm., solos simultâneos, pulso const.,
3'34"	sax., trmpt., pno., bat./perc., baix ac.	tema/convenção rítm., harmonizag., escritas, solos simult., pulso const.
7'14"	clarinete, perc., pno.	sonoridades simultâneas, ciclos seriais improvisados simultaneamente
16'57"	2 combos de jazz em estêreo	pouco silêncio, solos com intervenções., seções ínti entre solos
9'10"	bateria, piano, sax	atmosfera harmic., pulso ausente, solos
8'30"	piano, sax, flauta, perc., voz	melodias ágeis jazzísticas & blocos/acordes/sonoridades
11'52"	bateria, 2 sax, piano	melodias, atmosferas harmônicas, solos simult., sons estríd.
10'24"	guitar.bxo. bat.	tema modal de 8 cps., impros. modais e free's, fúngs. preservds.Xoluidas
4'15"	piano preparado / 8 mãos	sonoridades internas ruidosas do piano, estêreo bem definido
5'49"	cello, trompete, placa/cristal	sonoridades amalgamadas X contrastantes
10'29"	gaita, bat. imppt., sax., flauta, bx., voz	temas escrits. X passag. frees (e transisjs.), variações de textura
5'30"	bat./perc., microfonia, rádios, gutt., etc.	sonoridades ruidosas simultâneas, rádios sintonizados
5'59"	2 sax., trompt., pno. bxo. ac., bat.	tema escrito (tempo liso), tema+ruidos, passag. free, solos c/ fúngs. definidas
6'29"	sax., trompt., pno. bxo. ac., bat.	tema breve, solos c/ fúng. definida, solos simult.
9'08"	piano, perc., oboé, dois clamts., bxo.	seções variadas (free ágil jazzíst. x texturas em solo ou duo); tema breve;
3'01"	flauta, sax, baixo ac.	solos de sonoridades e gestos
6'07"	obls. c/ piezo, voz saturada, etc.	sonoridade saturada constante
10'35"	voz, vibraf., bat., clarinete, etc.	melodias agudas/estridentes c/ acomp. mais free, fronteira notat/ruido
8'24"	gtr. dist. [boj], pno., mets, sax, bat., 3 bxs.	sonoridades conts. (entradas c/ regência?), solos-ruidos, temas breves
19'53"	gtr., sax, flautas, vozes, vido, 2 bxs. bat.	sonoridades conts. modifcgs. graduais, gestualidade introduzida aos poucos
5'46"	bx., voz/grito, sax, trompt., sítene, perc., maltraca	temas, silêncios, passagens free, solos simultâneos
12'55"	piano, sax, trompet, violino	temas imprecisos, solos c/ fúng. definida, piano accomp. rítm.-textural
17'19"	2 bxs., 2 bats., piano, 3 sax's	multifônicos, ruidos, sonoridades pré-ensaiadas, solos simultâneos
9'40"	sax, perc/bat., bxo/víolo.	tema c/ acomp. free, passagens free
7'08"	voz, trompete, 2 baixos, bateria	notas longas, passagens free-energícas, gemidos, gritos, gliss., melodias
3'46"	vozes, objetos., (part. público), sax, etc.	sons contínuos
7'16"	ft. embolo, perc., elétricos, voz, bola ping-pong, etc.	sonoridades estáticas X sonoridades que se movem abruptamente
9'11"	voz cantada, combo jazz	riff, canção funk, compassos free (contados), solos simultâneos
3'05"	baixo, sax's, trompetes, perc.	tema breve, passagens free, solos simultâneos, ciclos maquinaicos
1'10"	voz solo, efeito/pedal looping	sonoridades vocais, loopings, sobreposições
4'55"	sax barítono e clarinete baixo	multifônicos, texturas, sonoridades diversas
8'30"	big band, 2 bats., 2 pros., 8 sax, 4 mets.	sonrds. divrs., solos simultâneos, passag. enérgcs. X texturas estáveis
2'138"	perc., vla. clínt., acordeon elét., pno., bx.	sonoridades diversas, blocos contínuos X blocos espaçados
8'21"	sx, mets, perc., oboé pno., [quanto se revezal]	sonoridades diversas, passagens em torno de notas longas em uníssono
19'57"	voz cantada, bxo., 2 gtrs., tec., bat.	canção, solos, solos simultâneos, lam's
Duração total: 6h09'58"		

Clives
e
L. Tristano

1956-1962

free jazz/NY
Varèse/jazz
compositores Califórnia
afrocaribenhos/Londres

1962 em diante

AACM
encontros jazz + concerto,
"politizações",
free jazz branco e nacionalismo negro

1968 em diante

improvisação livre
pra todo lado

Todo começo é inventado, depreendo de Nuno Camarinho, escritor português que leu muito Borges e está sempre de olho no modo como relações e costumes estão atravessados no tempo e no espaço.

O passado é móvel, depreendo em citação quase direta do prof. Júlio Groppa em inúmeras discussões em torno da genealogia foucaultiana.

E a improvisação livre, começou como? Ou melhor, é possível localizar procedências de um livre improvisar?

Improvisar, em inúmeros sentidos, sempre fez parte das "artes mais ligadas ao tempo"¹, como a dança, o teatro a música. Nas "artes do espaço", como as artes plásticas, é evidente que o improvisar também sempre esteve lá, ele só deixa suas marcas de outras formas, com outras relações com o tempo. Trata-se de uma distinção tosca, sim, mas que me serve para esta comparação.

Pensando na música, certamente muitos animais da chamada espécie humana sempre exploraram sons, publica ou privadamente, fossem sons do corpo, de objetos ou do que veio a ser conhecido como instrumento musical.

Neste sentido, quem sabe, é que Derek Bailey (1992 [1980]) se atreve a sugerir que a improvisação livre revisita as primeiras performances musicais da humanidade. Thomas Nunn (1998), por sua vez, está menos preocupado em pensar numa origem tão remota, mas fabula descontraditadamente sobre como podem ter sido incriveis as improvisações coletivas realizadas entre bebados tocadores de alaúdes, alguns séculos atrás.

Os chamados músicos, em inúmeros contextos, também sempre improvisaram, conta-se, genericamente – pensando num passado mais ou menos remoto, no decorrer do trabalho acabei por comentar somente alguns brasileiros, como o Padre Zé Maurício e Villa-Lobos, séculos XVIII, XIX e começo do XX (cf. zine *brasil*).

De qualquer forma, em se tratando da Europa, que reúne diversos dos pretensos proprietários das tradições que se consolidaram como *música erudita*, fala-se muito de compositores que improvisavam em eventos da corte, mas até onde me lembro se fala pouco do improvisar coletivamente – enfim, outro assunto, outra pesquisa.

Aqui no chamado Ocidente, pensando nos ambientes majoritários, aqueles acerca do qual se escreve uma *História com H maiúsculo*, ocorreu que, por um período de por volta de dois séculos (Bailey, 1992; Lewis, 1996), a improvisação teria sido praticada apenas pontualmente (por exemplo nas chamadas *cadências* dos concertos, sempre em solo). No ambiente da autoproclamada *serious music*, ou música de concerto, a improvisação teria então retornado de fato só no século XX, em especial na segunda metade (Bailey, 1992; Lewis, 1996).

Curiosamente, como discute Lewis (1996, 2008) – talvez o mais *decolonial* dos pesquisadores em improvisação, mas que nunca precisou em estampar esse termo na capa de seus trabalhos – os

ambientes musicais brancos reincorporaram a improvisação em suas músicas tão logo o jazz e blues se difundiam pelo mundo.

Ao mesmo tempo, como já refletia a compositora Eunice Katunda (in: Kater, 2019), nenhuma música teve maior influência no século XX do que aquelas que podem ser resumidas como *músicas populares norte americanas* – seja em instrumentação, seja em elementos de experimentação, seja nos seus modos de arranjar e tensionar o que se conhece como harmonia tonal, etc.

De qualquer forma, a principal discussão aqui – embora eu reconheça que os conceitos são escorregadios – é o *encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido*.

Neste sentido, me interessam menos improvisações baseadas em melodias, harmonias, e esse tipo de sucessão – sejam cadências harmônicas harpejadas à lá ambiente de concerto/clássico, sejam contrapontos complexos à lá Bach, sejam solos jazzísticos acompanhados por acordes.

A despeito da imprecisão do que indico acima, bem como a despeito de um certo risco desta oposição reiterar o eurocentrismo da crença no *som em si*, ainda assim o que proponho aqui é refletir sobre os tais encontros.

Certamente, quem estudar improvisação mais ligada ao teatro, à dança ou ao cinema² encontrará procedências muito diversas para a invenção sonora em tempo real a partir de ruídos/sonoridades.

Aqui, de certa forma, acabo por me restringir à *música-abstração*, de modo que, mesmo quando saio dela, logo já retorno – quase como um peixe que espia com curiosidade o que se passa fora d'água, mas logo retorna pois tem tarefas que antecedem o enfrentamento de tamanho deslocamento³.

Sem adentrar isoladamente nas procedências da experimentação sonora ou nas procedências do fluxo pouco-definido numa performance musical, procuro então me restringir aos supostos encontros entre as duas coisas.

[*décadas de 1910 a 1930 / duchamp versus futuristas*]

Começamos então com Marcel Duchamp (1887-1968), multiartista francês conhecido por diversas radicalidades nas artes plásticas; por ter influenciado John Cage (1973) a questionar as fronteiras da música; e por ter bebido muito no filósofo do XIX Max Stirner (Miranda, 2004) – ambos com vários escritos anarquizantes dos quais procuro fazer uso no trabalho.

Foi em Duchamp que encontrei uma das práticas mais remotas passíveis de se associar ao encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido.

Entre 1912 e 1915 o artista teria se dedicado a composições musicais, majoritariamente peças com aleatoriedade/indeterminação⁴ – que também foram revisitadas por Cage –, e que em parte instauraram o estilo das peças conceituais de muitos artistas do *Fluxus*, nos anos 1950/60, que comentarei posteriormente.

A peça que mais interessa aqui é *Sculpture Musicale*, provavelmente escrita em 1913. Trata-se de uma instrução verbal (fig. 1md), disponibilizada na *Green Box*, conjunto de manuscritos do artista:

"Sons indo e vindo de diferentes pontos e formando uma escultura sonora que dura"

(Duchamp, 2016 [1934], s/p, tradução do francês minha, com indicações de Inaiara Gonçalves)

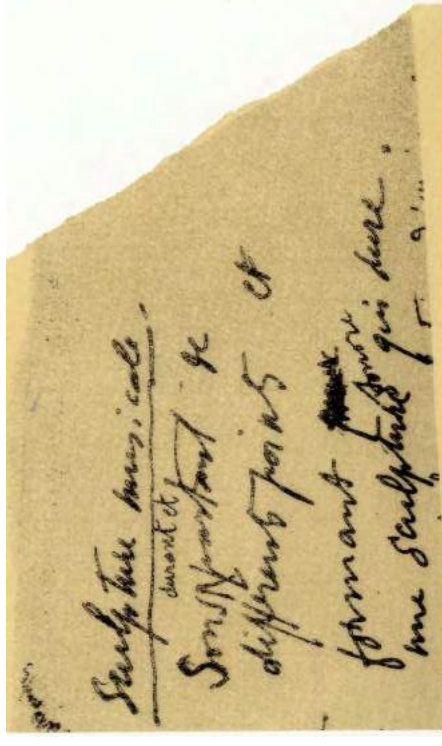


fig. 1md – manuscrito *Sculpture Musicale*, de Marcel Duchamp, 1913 (Duchamp, 2016 [1934])

Uma gravação a partir desta proposta – talvez a primeira vez ocorrida e difundida – deu-se somente em 1976, pelo S.E.M. *Ensemble* de Nova Iorque [faixa 1 – **playlist**], a partir de sons de caixinhas de música mecânicas e outros objetos (provavelmente brinquedos como cornetas e apitos emborrachados).

Trata-se de uma espécie de performance de improvisação, baseada sobretudo nas caixinhas recebendo corda, sendo acionadas e desacionadas. Quem sabe, a proposta teria sido usar um objeto assemelhado a um instrumento musical, mas nem tanto, no sentido de que o controle de sua produção sonora se dá mais pelo acionamento do que pelo manuseio em tempo real⁵ – tal qual são algumas instalações sonoras, não exatamente projetadas para serem tocadas constantemente ou com gestos reiterados.

Analisemos, então, o texto, por partes: *sons indo e vindo de diferentes pontos...*

Neste sentido temos antes de qualquer coisa uma relação *espacializada* com os sons, que sequer é possível apreender com precisão numa gravação em apenas dois canais.

Quanto ao *indo e vindo* [*durant et partant*], podemos pensar tanto na movimentação, num sentido mais de trânsito por uma instalação/escultura, quanto no "entrar e sair", no sentido mais musical/abstrato, som/silêncio.

Em seguida: *...formando uma escultura sonora que dura*.

Embora não seja um tema que domino, imagino que a noção de *escultura sonora* não fosse difundida em 1913, ou sequer existisse⁶. Se a escultura remetia ao espaço, o complemento que *dura*, ao seu modo a insere no tempo. A fronteira entre uma arte do espaço e uma arte do tempo

está mais do que borrada, através de uma simples frase, bem como já estava na noção de *escultura musical/sonora*.

De qualquer forma, rompendo com as máximas de uma música-pura ou de uma música-abstração, foi na relação com o espaço que Duchamp encontrou um modo para falar de sons que nos atravessam⁷.

Temos em Duchamp, não à toa conceitualmente atravessado por Stirner e atravessando Cage, uma procedência de *um livre improvisar libertário*, desprendido da suposta música pura; avesso às prescrições; avesso ao discurso de universalidade ou neutralidade; sucinto em nos convidar a ouvir/produzir sons e relacioná-los. Ocorre, no entanto, esta não foi a única procedência da improvisação livre que encontrei no início do século XX.

Quando se fala na expansão da gama de sons musicais, ou liberações do som, no Ocidente, fala-se numa série de procedências⁸, mencionadas com gosto em quase qualquer espaço; mas há também outra procedência que geralmente se esquece, e às vezes é melhor desprezá-la mesmo.

Trata-se dos *futuristas* italianos, ou *ruídistas*, que ainda na década de 1910 construíram uma série de instrumentos baseados no ruído⁹ – sendo o pintor e compositor Luigi Russolo¹⁰ (1885-1847) o mais difundido dentre estes. O que perturba, todavia, é que os autoproclamados futuristas tinham tendências fascistas – o que abordarei somente a partir do que de fato atravessa o tema da pesquisa.

Para além das práticas ligadas à incorporação musical do ruído, os futuristas teriam tido também, para minha surpresa, alguns flertes com práticas musicais improvisadas (Sanvido, 2013; Barbieri, 2019; Vattano, 2021)¹¹. Ao mesmo tempo, quem sabe, apenas se revele que, ao se ter contato com instrumentos que produzem som baseados na imprecisão, bem como ao se ter contato com o jazz, inevitavelmente se passa a improvisar.

Mas enfim, para além da urgência em questionar qualquer ideal fascista presente no futurismo como um todo, analisemos se de fato ele se aproximou de algo similar à improvisação livre, e *de qual perspectiva de improvisação se aproximou* – já que seria um enorme desmoronamento constatar que os fascistas fizeram algo aparentado à improvisação livre muito antes dos estadunidenses ou dos mais difundidos europeus.

Não teriam sido poucos os trânsitos dos futuristas pela improvisação: o manifesto *L'improvvisazione musicale* (Bartoccini; Mantia, 1921), que também remete a performances; o manifesto *La musica futurista* (Casavola, 1924/1927), cheio de prescrições em torno do futuro da música; as performances de Silvio Mix em exposições "[improvisando ao piano] sobre temas sugeridos pelo público"¹²; e ainda, conforme encontrei apenas em plataformas de discos, as peças de tendência improvisada, de Aldo Giuntini¹³, escritas entre as décadas de 1920 e 1930, sendo estas as únicas gravações disponíveis de improvisação futurista; e as improvisações solo realizadas por Russolo em Paris, com seu instrumento *rumorharmonium*, em 1927 (Vattano, 2021).

Evitando dar ibope pra fascista, mas também não ignorando os efeitos dessa possível procedência, discuto então resumidamente apenas alguns destes acontecimentos.

O manifesto assinado por Bartoccini e Mantia (1921; Barbieri, 2019), de início, proclama uma suposta superioridade dos italianos – "estamos convencidos de que nossa raça está destinada a dominar o mundo musicalmente, como já domina nas artes plásticas e literárias" (trad. minha¹⁴). Se havia alguma dúvida da tendência fascista, aqui já sanamos ela.

Em seguida, o manifesto: fala na improvisação em termos que me remetem ao absoluto e à pureza aspirados pelo discurso genérico em torno do não-idiomático, questão mais importante, que retomo à frente; se confunde com uma espécie de programa de concerto, indicando sistematicamente formações para as improvisações que seriam realizadas, ora ao piano, ora em duos, trios e quartetos com outros instrumentos tradicionais, e coral; e ainda fala em *improvisação livre* – *libera improvvisazione*, por ora o uso mais antigo da expressão que encontrei.

A passagem mais relevante/preocupante do manifesto diz, então:

Nós acreditamos que podemos abrir outras portas, alcançar outros picos, através da destruição de todas as leis musicais e através da *improvisazione libre* [libera improvvisazione].
Portanto, evitemos:

1. Qualquer resquício de academicismo;
2. Qualquer harmonia ou motivo já ouvido anteriormente;
3. A obsessão com o tempo, estrutura, ritmo, regras formais e qualquer demonstração de habilidade;
4. O artifício estúpido de criar uma melodia e depois [arranjá-la] [...]

Portanto, obteremos:

1. Inspiração de originalidade infinita. [...] Inspiração surge quando não se está pensando em harmonia e leis musicais.
2. Obteremos uma dissonância natural muito diferente daquela artificial [...] [supostamente embelezada pelo compositor] (Bartoccini; Mantia, 1921, s/p, itálico original)

Para além de uma pretensa radicalidade sugerida pela recusa das regras/leis e do academicismo, é algo a se notar que os futuristas tenham um discurso que tantas vezes aspire ao absoluto, ao puro, ao original/originalário: *originalidade infinita; dissonância natural*, e ainda, uma suposta possibilidade de fazer uma música que não remeta à nenhuma "harmonia ou motivo já ouvido anteriormente".

Estariam eles falando de fazer música só com ruídos?

Talvez, mas o que inquieta é ver um discurso baseado em tantos conceitos pretensamente neutros/puros ligados a algo que se autoproclamou *improvisação livre* – tal qual discutimos ainda hoje, tensionando embates entre o pretensamente universal e o local.

E inquieta também que isto tenha se dado ainda na década de 1920, sendo que, de maneira geral, as práticas que estudei dos anos 1950/60, não possuíam este discurso – neste sentido, quem sabe, já se evidencia que a tal da *libera improvvisazione facho-futurista* não teve ressonância direta nos movimentos mais proeminentes da improvisação livre. Assim espero, ao menos.

Mas no que esses conceitos dos futuristas, meio *isentrões* e meio *totalizantes*, diferem da noção de *improvisação não-idiomática*¹⁵, proposta por Derek Bailey (1992 [1980]) e que ganhou um certo estatuto de sinônimo de improvisação livre?

De fato, Bailey não aspira deliberadamente ao neutro ou ao universal, como se vê em suas conceituações mais difundidas¹⁶.

No entanto, quem sabe o que ocorreu foi a confluência deste discurso com o fato de que os improvisadores que não foram associados ao *free jazz* (estes sim, taxados de *idiomáticos*)

performavam sobretudo com ruídos e sonoridades; enfim, instaurando estilos associados às chamadas vanguardas da música contemporânea de concerto.

Neste sentido, quem sabe, o *não-idiomático*, termo facilmente associado à neutralidade e ao suposto estado puro das coisas, acabou por confluir, não à toa, com o *altamente idiomatizado dentro da expectativa eurocêntrica do som em si* – procedência de uma parte das improvisações livres.

Pensando por outro lado, ainda, falar em *não-idiomático*, como Bailey o fez, é insinuar que é possível alcançar uma espécie de língua neutra – e não, não só ela não existe, como *transitar por múltiplos idiomas* não realiza uma suposta isenção em relação aos estilos, línguas, linguagens, sotaques, como o termo faz parecer.

De qualquer forma, embora não convenha aqui adentrar tal discussão, quem sabe esta procedência também nos dê um alerta: almejar a *originalidade infinita*, o *natural*, e aquilo que só remete ao *não-previamente existente*, talvez beire o fascismo; fazê-lo e associá-lo à improvisação livre, quem sabe, também seria um tanto sintomático.

Seguindo nos futuristas, temos em seguida o manifesto de Casavola (1924/27) que também se inicia de maneira prepotente: enquanto Debussy acentuava a harmonia; Richard Strauss, a polifonia; e Igor Stravinsky, o ritmo; "a música futurista consiste em novo tratamento sobre o ritmo, o canto e a harmonia" (trad. minha). Ou seja, os futuristas vão tanto aprimorar todas as esferas da música quanto realizar um perfeito equilíbrio do que estava fora de medida.

Um ponto curioso deste manifesto seria ainda a recusa do agrupamento por naipes/famílias de instrumentos, própria das formações orquestrais, buscando valorizar os instrumentos individualmente.

Complementando isto, ainda, as *bandas de jazz [jazz-band]*, no original, por sua vez, representariam, embora de maneira incompleta, o ideal futurista, em especial pela "individualidade do canto de seus instrumentos" (trad. minha)

De qualquer forma, também surpreende que até os fascistas não neguem a influência do jazz em seus experimentalismos; mas que nas décadas de 1950/60, a recusa de qualquer influência do jazz viesse a ser um discurso comum (como discute Lewis, 1996; 2008).

No mais, o manifesto tende a proclamar como os futuristas alcançaram o *ruído puro das máquinas*, e insinuar que, graças a eles, a música não será mais a mesma. Trata-se, como se vê, de discursos também um tanto quanto confusos, e que sequer seria possível averiguar sem um estudo mais adensado se/como foram aplicados. De qualquer forma, a linha geral dos enunciados é a de se *colocar como o que legitimamente dominará o mundo*, em todos os campos.

O que também me chama a atenção neste manifesto de 1924, por resvalar em discursos que se tornaram comuns em torno da improvisação livre, é ainda a seguinte passagem: "Ideal futurista: identificar o executor/intérprete [executor] com o criador/compositor [creator], portanto trazer a improvisação para o conjunto orquestral" (trad. minha). Em meu entendimento, nesta passagem, remete-se à prescindibilidade do regente, e à proposta de fazer de cada performer um criador/compositor.

Somente um domínio da língua italiana na área da música permitiria aprofundar esta discussão, mas de qualquer forma, falar em *executor* e *criador*, por incrível que pareça reitera menos a lógica do concerto do que falar em *intérprete* e *compositor*. De qualquer forma, conforme discuto

sobretudo na zine *califórnia*, bem como noutros textos da presente zine, a figura de *quem improvisa* não tem razão para se aparentar nem à do intérprete nem a do compositor. Deixemos enfim essa aproximação e outras similares para os fascistas.

Enfim, adentro agora a terceira referência, Aldo Giuntini, aparentemente o único improvisador futurista que foi gravado, em solo; e que incluí na playlist **[faixa 2]**, somente para que não fosse ignorado esse passado tenebroso da experimentação sonora em tempo real.

A gravação em questão conta com anúncios em voz/texto por ninguém menos que Filippo Tommaso Marinetti, associado à *fundação* do futurismo e seus primeiros manifestos.

A peça, de 1931, não menos pretenciosa que os manifestos, se chama *Sintesi Musicali Futuristichè*, apresentada por um discurso não menos presunçoso do fascista-master Marinetti, que solicita "a atenção do mundo" para apresentar Giuntini, que teria "capta[do] a essência pura da música".

As pequenas peças, para piano solo, recebem os seguintes nomes, também revelando o apreço dos futuristas pela guerra e pelas máquinas, como expreso na maior parte de seus textos: *Le Macchine, L'infinito, Il Mare, La festa dei Motori de Guerra, Amanti in Volo e Battaglia Simultanea di Terra, Mare e Cielo* (respectivamente, *A máquina, O infinito, O mar, A festa dos motores de guerra, Amantes em voo*, e, *Batalha simultânea de Terra, Mar e Céu*.)

De maneira geral, eu chamaria as peças de parcialmente escritas: parecem delimitados conjuntos de notas, eventuais acordes, e às vezes *clusters* (cachos de notas, realizados por pancadas numa região do piano); mas muitas vezes a rítmica está claramente aberta para ser explorada. De fato, algo na borda da experimentação sonora, no sentido de se explorar acordes dissonantes e texturas no piano; bem como na borda do fluxo indefinido, pelas passagens com rítmicas abertas e imprecisas.¹⁷

Apesar de tantas gravações diversas dos futuristas (discursos, instrumentos sendo testados, composições escritas, etc.), e tantos improvisadores, porque somente uma improvisação teria sido gravada, a de Giuntini, e tão mais tarde? Teria de fato ele, na perspectiva de Marinetti, alcançado a *síntese musical* do facho-futurismo, enquanto que os improvisadores anteriores não haviam ainda a alcançado?

Ocorre ainda que, apesar das peças serem assinadas por Giuntini, e Marinetti apenas anunciá-las, ainda assim é dado um enorme destaque ao *facho-líder*, tanto ao se valorizar sua breve narração, quanto ao se escrever nos encartes que Giuntini teria apenas "acompanhado Marinetti ao piano" – o que não se aplica, mas pouco importa, pois é evidente que essa música só encarada como um *meio* à serviço de um *fim* autoritário.

De qualquer forma, pouco importa os possíveis atritos internos entre os facho-futuristas, só interessando situá-los como procedência dos discursos universalizantes em torno da improvisação livre que, não é de hoje, sabemos da sua tendência à sublimação da singularidade.

Antes de prosseguir para as práticas realizadas por volta da década de 1940 façamos então um breve fechamento em torno do atrito entre essas duas procedências.

De um lado, como visto, Marcel Duchamp, a quem bastou uma frase, solta, poética, indefinida, despretensiosa, para sinalizar que: *é possível e potente produzir e/ou desfrutar de ruídos em tempo real*.

Sem prescrições, sem absolutos, sem máximas que pretendem romper com tudo que já existe na arte, sem apreço pela guerra, sem falar em raça ou proclamar a dominação de um povo por outro. Neste sentido, quem sabe, é que Duchamp é uma intensa procedência de uma *improvisação libertária*.

Do outro lado, os futuristas, com seus discursos interessados em superar em definitivo as *formas tradicionais* da música (presente em todos os manifestos), instaurando novos modelos; aspirando à *essência pura da música*, ao pretense *natural* e à *originalidade infinita*; à serviço dos massacres mais descarados de toda e qualquer diferença; e que curiosamente se deu o nome de *libera improvisazione*.

Uma vez encontrada essa autoridade e prescritiva apropriação do *livre improvisar*, ainda tão remota, é necessário que ponderemos ainda com mais filtros o que enunciaremos como parte constitutiva desta prática. Pensemos duas, três vezes, antes de sugerir que a improvisação livre alcança a essência da música, o natural e a originalidade.

De sorte, quem sabe, os facho-futuristas não inspiraram diretamente nenhum dos movimentos mais proeminentes da improvisação livre nem do free jazz.

Tanto em Londres, quanto em Nova Iorque, na Califórnia e em Chicago, *ninguém*, absolutamente ninguém os menciona como influência. Nem mesmo os conterrâneos de Roma, é claro, onde predominavam compositores comunistas e artistas anarquistas/anarquizantes ligados à improvisação, não encontrei nenhuma menção aos facho-futuristas. De um lado, seria melhor deixar essa procedência desfalecer, de outro lado, preocupa que ela ressoe parcialmente com outros discursos

Talvez seria então preciso seguir averiguando de que modo os discursos associados a uma universalidade generalista se tornaram mais tarde novamente associados à improvisação livre, e o quanto isso se deu com aproximações diretas ou indiretas com os futuristas e sua busca pela *essência pura da música*.

Registro aqui, transparecendo percursos metodológicos, que me deu um certo desespere ter encontrado uma procedência como o futurismo, ligada à invenção de música em tempo real com ruídos.

Ao mesmo tempo, reitero, foi isso que me moveu a seguir *cavando* outras procedências – de início no cinema surrealista, por ora sem resultados, como mencionado em nota; e em seguida em Duchamp.

Mas essa dupla procedência, me lembra de algumas coisas.

Primeiro, o improvisar não é propriedade de ninguém; improvisar com ruídos e experimentação sonora, tampouco.

Segundo, nenhuma prática possui uma origem única, tampouco uma procedência se demonstra mais influente do que outra sem que averiguemos as diversas forças que operaram no decorrer do tempo.

Neste sentido, por que alguém insistiria no debate sobre se a improvisação livre se *origina* num contexto assim ou assado, burguês ou proletário, socialista ou fascista, negro ou branco?

Afinal, se o interesse for encontrar um único ponto de origem, e por isso supostamente mais germinante do que os demais, será necessário assumir o risco de que haja um acontecimento isolado como os dos futuristas, que preferiremos ignorar.

Neste sentido, as próprias informações surpreendentes e disruptivas também mostram que não é profícuo buscar uma origem ou coisa que o valha.

[desvio 1:
anos 1930, cage, varése, villa e funeral de durrutti]

Em 1936, ano da Revolução Espanhola, radicalmente disruptiva para os percursos dos anarquistas, teria ocorrido também o funeral do guerrilheiro Buenaventura Durrutti, no qual acidentalmente fez-se tocar duas bandas simultaneamente (Enzensberger, 1987).

Este foi também período no qual tanto o anarquista John Cage (1973 [1937]) quanto o franco-estadunidense Edgar Varése (2012 [1936]) fabulavam intensamente em torno da experimentação sonora, imaginando sobretudo que as tecnologias fonográficas e eletrônicas viabilizaram possibilidades antes irrealizáveis tanto para os – termos meus – sons e fluxos.

Em especial em 1935, segundo Sabine Feisst (2009) teria sido um dos momentos em que Cage teve aproximação mais direta com a improvisação¹⁸, com a peça Quest¹⁹, escrita para a coreógrafa Martha Deane, que a estreou em 1946.

Desta peça difunde-se muito mais o segundo movimento – este sim, totalmente escrito, para piano solo. O primeiro movimento seria mais improvisado, tocado com objetos amplificados, mas do qual não encontrei materiais.

Entre os anos 1930 e 1940, em parte ligados a era conhecida como Estado Novo no Brasil, Villa-Lobos, que havia passado pela Europa (cf. Kater, 2022/23), coopera diretamente com o regime ditatorial civilizador de Getúlio Vargas – indignando também a fascista paulistana que havia se articulado em 1932.

Ocorre, contudo, que em meio aos encontros com dezenas de milhares de crianças em estádios de futebol, como ninguém suportaria cantar canções civis full-time, Villa também fazia algumas narrativas sonoras ruídas com as crianças, conhecidas como efeitos orfeônicos (cf. Kater, 2022/23, e zine substituída Brasil).

É de George Lewis (2008) que tomo as práticas germinantes da improvisação livre que se deram na década de 1940 – mais precisamente gravadas 1938 e em 1949.

Lewis não se preocupa exatamente com o nascimento das improvisações livres, mas se ocupa em dar alguns indícios de que as histórias canônicas do experimentalismo – geralmente embranquecidas – coexistem com uma série de outras práticas.

Ainda assim, no entanto, essas duas procedências "quarentistas" da improvisação livre são artistas brancos, embora não fossem europeus.

Charles Ives (1874–1954), compositor estadunidense ligado à experimentação sonora e sobretudo à expansão das associações sonoras, que também teria influenciado Cage.

Lennie Tristano (1919–1978), pianista de jazz, mas branco e que chegou a estudar em universidades de música, em especial um mestrado em Chicago, entre 1938 e 1941, e que mais tarde viveu Nova Iorque e gravou um disco bem experimental na Califórnia – curiosamente dois estados que teriam sido berço de movimentos dos anos 1950/60 que se consolidaram como improvisação livre e free jazz.

Quanto a Ives, uma de suas contribuições para a expansão das associações sonoras no campo da música de concerto seria a sobreposição de *múltiplas tonalidades*, que o estadunidense explorava de maneiras bem diversas, em especial com a ideia de camadas não-explicitamente relacionadas sonoramente²⁰.

Suas improvisações, teriam sido gravadas em 1938, e lançadas em 1974 no centenário do compositor²¹ e relançadas posteriormente como *Ives plays Ives*. As três breves peças para piano solo, chamadas de *Improvisations* [faixa 3], teriam sido gravadas em estúdio privado.

Embora Lewis (2008, p. 40) dê grande ênfase no fato de serem *free improvisations*, sem muitas ressalvas, na verdade ainda na década de 1970, como se lê no encarte do álbum, após transcrições e análises²², considerou-se que provavelmente as três pequenas improvisações fazem uso de materiais parcialmente escritos:

I / X – "está centrada em torno de uma frase que pode ser parte de Autumn Landscapes, da peça Pine Mountain (1904)"

II / Y – "sugere provavelmente um dos estudos [de piano] perdidos" – quanto a esta, em especial, Ives teria tocado uma nota errada e enunciado isso na gravação, por volta dos 2'00";

III / Z – "possui acordes similares à Waltz-Rondo [Vals-Rondo, 1911]"²³

Estas então são improvisações em torno de peças e materiais já escritos ou estudados pelo compositor – o que, em parte, os autoproclamados livre improvisadores também fazem ao seu modo, seja ao improvisarem com sonoridades que estudaram, seja ao seguirem fluxos com os quais se habituaram.

Mas, de qualquer forma, num certo sentido, trata-se de algo que *qualquer compositor certamente faz/fazia*, e não só Ives. O que ocorreu, quem sabe, foi só que, de sorte, estas gravações foram feitas, guardadas e publicadas, fazendo-se um alarde maior do que o necessário, embora resultando numa significativa documentação.

Em todo caso, o que há de encontro entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* nestas práticas?

Num certo sentido, a experimentação sonora está mais no sentido de Ives possuir um vocabulário pianístico, tal qual suas obras, que já dissolvia o sistema tonal, e valorizava uma certa gestualidade do instrumento, incluindo *clusters*.

Quanto ao fluxo, assumindo que houve rigor na transcrição em considerar que fermatas e rubatos não bastariam, pode-se levar em conta as fórmulas de compasso – que se alternam radicalmente –, para supor que provavelmente as irregularidades rítmicas não estavam determinadas anteriormente

Enfim, ainda que as peças tenham bastante improvisação e as gravações tenham sido publicadas, temos em vista que estas práticas não foram deslocamentos no lado *compositor* de Ives: ele improvisou num estúdio privado e não diante de um público, muito menos assumiu o risco de fazê-lo coletivamente.

Enquanto em 1938 Ives já era um compositor de longa carreira no ambiente de concerto experimental de sua época, em 1949, Lennie Tristano era um pianista na faixa dos 30 anos, gravando um de seus primeiros álbuns como *leader/compositor/solista* – contextos radicalmente diferentes.

São duas as faixas gravadas por Tristano neste ano que adentrariam numa perspectiva de improvisação livre – *Digression* e *Intuition* [faixas 4 e 5], embora lançadas apenas em meados da década de 50. Ambas parecem ter sido gravadas por um quinteto, *sem bateria*: dois saxofones, guitarra, piano, baixo. Entre os músicos, todos *jazzistas brancos*. Segundo Lewis (2008, p. 40) possivelmente a livre improvisação *identificada ao jazz* das mais antigas realizadas nos EUA.

Descrevendo as características destas faixas/peças, num certo sentido, as harmonias ficam na fronteira tonal/atonal, fazendo apenas pontualmente cadências que remetem às funções tradicionais do tonalismo. As melodias fazem saltos, digamos, contraintuitivos, que remetem talvez ao atonalismo schoenbergiano, evitando sequências de intervalos consolidadas pelo sistema tonal.

Caracteriza ambas as faixas, ainda, uma tendência muito mais *contrapontística* do que o esperado pelos ambientes de jazz: várias melodias simultâneas, ora imitativas entre si, ora um tanto quanto cruzadas em direcionalidade, ora em relações polirrítmicas entre si – talvez materiais parcialmente escritos/sugeridos.

Apesar de, em inúmeros sentidos, soar tudo *muito free*, algumas características *não-tão-free's* me chamam atenção, embora talvez só sejam a proposta das peças: escassez de silêncio, ou seja, sempre há alguém tocando, havendo uma espécie de fluxo contínuo ininterrupto, embora ele destoe bastante do *fazer um som / jam*; funções raramente dissolvidas, de modo que os saxes solam/cantam, a guitarra e piano fazem harmonias, com eventuais contracentos, e o baixo é o baixo.

Distinguem *Digression* e *Intuition*, quem sabe, que a primeira se afasta mais vezes das rítmicas jazzísticas, no sentido de *evitar o swing*.

Entendendo o swing, com suas inúmeras variações, como o *balanço* ocasionado por divisões irregulares do tempo, temos que *Digression* tem um tempo quase duro e regular; já *Intuition* explora deliberadamente o sabor do swing, com frases baseadas na irregularidade rítmica atravessadas nos elementos antes mencionados.

Outro elemento que diferencia as duas faixas é que *Digression* pouco explora o virtuosismo. *Intuition*, por sua vez, o faz, embora se trate de um virtuosismo não tão exagerada e continuamente ágil como aquele do *free jazz*, tampouco um tocar enérgico como aquele que veio a ser associado a este.

[1956-1962:
free jazz de ny; varése+jazz;
compositores da califórnia; afrocaribenhos/londres]

Ao menos nas referências que levantei, não ocorreu nada tão marcante e documentado em torno da improvisação livre no início da década de 1950 – embora eu estime que possa ter ocorrido alguma experimentação já insinuando o *jazz modal*, ou talvez, alguns movimentos que teriam germinado o coletivo de artistas *Fluxus*.

Seria de 1956 em diante que começam tanto os primeiros movimentos que vieram a ser conhecidos como *free jazz* quanto as práticas canonicamente indicadas como início da *improvisação livre*, mesmo que sem esse nome, ainda.

Em 1956, no recém fundado *Five Spot Café*, em Nova Iorque, tanto o saxofonista Ornette Coleman quanto o pianista Cecil Taylor estariam realizando suas primeiras experimentações que resultariam no *free jazz* (Neeman, 2014, p.22).

Em 1957, o estado da Califórnia também fervia: Pauline Oliveros, Terry Riley e outros compositores, orientados por Robert Erickson, faziam diversos experimentos em estúdio, e disso vazaram algumas improvisações, de início realizadas apenas no âmbito privado, mas logo radicalizadas ao serem realizadas em público; no mesmo ano, o *caretíssimo* compositor Lukas Foss, fundava o *ICE*, grupo dedicado a tocar seus estudos em *improvisação*, formado sobretudo por seus alunos. Destes artistas todos da Califórnia, somente Oliveros seguiu intensamente envolvida com improvisação. Foss, evidentemente, logo abandonou tais práticas e retornou pro seu lugar mais do que confortável.

Houve ainda um encontro entre os grupos de Oliveros e Foss, no qual as distintas perspectivas de improvisação se atritaram. Sobre estes grupos e encontros, cf. a zine intitulada *califórnia*.

Também em 1957, no Greenwich Village, Nova Iorque, — local de intensa movimentação artística experimental²⁴ —, o compositor Edgar Varése teria, a convite do compositor Earle Brown, conduzido um workshop²⁵, do qual participaram diversos músicos de jazz. Raramente se menciona seus nomes, mas entre eles estava o contrabaixista Charles Mingus. O workshop, quem sabe, é a realização mais literal da ficção anedótica que propus: *um encontro entre a liberação do som, dos compositores europeus, e a liberação do fluxo, dos jazzistas estadunidenses*.

Logo menos, em 1959, músicos afro-caribenhos, *lead-erados* pelo saxofonista Joe Harriot – em inglês a *lead* pode ser solar e também liderar – gravavam o disco *Free Form*²⁶, cheio de passagens *free*, como sugere o nome, e com um sabor caribenho. Ocorre, no entanto, que eles viviam em

Londres (cf. Lewis, 2008, p. 40), onde gravaram o álbum – e ainda há quem acredite que foi o *comunista* Cornelius Cardew que levou o *free* pra Londres, após sua visita à Roma em 1964.

Adentrando nas gravações, comecemos pelo *free jazz nova iorquino*.

Temos *Song [faixa 6]*, do álbum *Jazz Advance*²⁷, gravado em 1956 em Boston, pelo quarteto associado ao pianista Cecil Taylor. A faixa, quem sabe, estaria bem numa fronteira entre as manifestações mais tradicionais do *jazz* e o *free*: além das funções quase sempre mantidas para os instrumentos do combo, o pulso está lá o tempo todo; chega a ver uma espécie de tema harmonizado, ainda que seja um tema simples, ou uma espécie de insinuação de tema.

Como elementos *free*, se destacam: compassos contados em que claramente a proposta é tocar livremente; acentuações do piano que disputam a atenção com o canto/solo do sax; solos de Taylor que flertam com a ideia de texturas, mais do que frase melódica, fazendo ainda saltos dificilmente cantáveis.

Já na gravação de 1962, realizada na Dinamarca, em *Call [faixa 15]*, Cecil Taylor, em trio, já experimenta sonoridades mais distantes das práticas mais tradicionais do jazz: dissolução do pulso; acordes de piano radicalmente abertos, feitos com pedal, gerando mais atmosferas/sonoridades do que cadências harmônicas; o sax está mais a solar do que a fazer melodias cantáveis; há um solo de bateria sobre o piano que é quase um acompanhamento.

Como depreendo das discussões de Lewis (2008) e de Fanon (2008 [1952]), também é um processo de enfrentamento para o artista negro a *recusa do cool*, postura que em tantos contextos endossa a expectativa societal de que o negro está contente em qualquer situação, ou até mesmo, *alegre em servir*.

De outro lado, as feticizações em torno das estéticas-sonoras dos artistas negros, como aborda Lewis (2008), também resultam em frequente super-interpretações: a experimentação com ruídos feita por brancos, pode ser uma desconstrução voltada ao desfrute; mas vindo do artista negro, o ruído *sempre será recebido como protesto [protest]*

O saxofonista Ornette Coleman, por sua vez, vai por outra linha. Embora eu não tenha averiguado o teor de suas práticas realizadas no *Five Spot*, o álbum *Free Jazz: a collective improvisation* (1961) soa bem diferente das práticas de Taylor.

O que marca o álbum, e este é um escândalo anedótico que os jazzistas escolarizados brasileiros adoram narrar, é o fato de se tratar de um *double quartet*. Ou seja, são dois quartetos de jazz, tocando ao mesmo tempo, eventualmente mais alinhados entre si, eventualmente mais depreendidos disso. Os dois quartetos são formados por dois sopros, com baixo e bateria, sem instrumento harmônico.

Pensando nos percursos que indico aqui, relembro então as experiências de Charles Ives (cf. nota 21), que também por costumar ouvir duas bandas tocando simultaneamente teria passado a explorar possibilidades radicais da polifonia; bem como o funeral do guerrilheiro Durrutti (cf. desvio 1), em que duas bandas tocaram ao mesmo tempo.

O álbum de Coleman, possivelmente, consiste em um dos primeiros registros do que veio a ser consolidado como a sonoridade enérgica do *free jazz* – presente, em cada um dos dois quartetos.

O recurso do estéreo, no caso uma divisão total com cada quarteto em um dos dois canais, foi também o que viabilizou um registro audível desta complexa formação.

A versão mais difundida do álbum, sem faixas bônus, consiste numa única improvisação de quase 40 minutos, dividida nos dois lados do LP.

Conforme análise disponibilizada diretamente no *wikipedia*, sem outras fontes, o álbum é todo construído em torno de uma estrutura que alterna entre *tutti*s e solos acompanhados – sendo 8 solos, sempre antecedidos por espécies de introduções dos solos, estas com maior proeminência dos 8 instrumentistas. Apesar de os solos terem sempre um solista em foco, se tratando de algo *free*, os acompanhantes fazem intervenções significativamente invasivas.

First Take [faixa 14 da playlist], faixa bônus dos relacionamentos do álbum, me parece uma versão enxuta – talvez o primeiro *take*, com 17 minutos, e que antecedeu o *take* de 40 minutos que resultou no álbum. Em razão de sua "brevidade" é que incluo esta faixa na *playlist*.

As seções entre solos são variadas, às vezes contendo espécies de temas, outras vezes focadas em notas longas nos quatro sopros, mas parece com algo mais coletivo que assume a função de indicar o fim dos solos, ou talvez até de interrompê-los, explicitamente. Pensando nas funções dos instrumentos, há momentos que reiteram o esperado pelos combos de jazz (sopros solam melodicamente, baterias mantêm o pulso, baixos remetem ao *walking bass*), bem como momentos que dissolvem isso (baixos buscam sonoridades agudas; sopros tocam notas repetidas, estridentes; baterias preenchem o fundo com sonoridades não pulsadas).

As práticas de Pauline Oliveros que, de certa forma, ganharam um status de *primeiras performances de improvisação livre* (Nunn, 1998; Neeman, 2014) se deram em estúdio e visavam resultar na trilha de um documentário acerca de uma escultora da Califórnia. Em razão de terem se dado em estúdio, possivelmente, é que acabaram por ficar tão bem documentadas.

Embora Oliveros e outros performers tenham passado a performar em público logo em seguida, com o nome de *Sonics*, desse período não encontrei registros (para mais detalhes em torno destes percursos, as problematizações dos artistas e as devidas referências, cf. *zine califórnia*).

Na *playlist*, incluí duas faixas das cinco publicadas [faixas 9 e 10 da playlist], uma com narração/texto, outra apenas instrumental. Trata-se de improvisações realizadas entre compositores dedicados a práticas experimentais de sua época, em especial a *tape music* que, a partir gravações diversas, operava cortes e edições em estúdio.

Num certo sentido, temos artistas habituados a experimentar sonoridades nos instrumentos, contudo, não tão voltados ao virtuosismo e à performance em público, como é o caso dos músicos vindos do jazz. Pensando nas demais práticas até aqui mencionadas, também marca estas improvisações uma certa valorização do silêncio, com blocos espaçados entre sons, mas também no sentido de se tocar em volumes menos intensos.

De certa forma, estas gravações têm uma *vibe* bem específica: compositores calmamente experimentando sonoridades em instrumentos, desfrutando das nuances sonoras, e à espreita de realizar diálogos sonoros com os demais. Esta, me parece, se tornou uma espécie de "escola" ou "estética" da improvisação livre – talvez uma das mais difundidas, tanto quanto os virtuosismos jazzísticos.

Esta sonoridade, inclusive, me remete muito ao tipo de improvisação que realizamos ainda hoje em ambientes fronteiriços da universidade, e neste sentido, arrisco dizer, assim como digo

acerca dos álbuns de Walter Smetak na *zine brasil*: às vezes parece que estamos a 60 anos fazendo a mesma música.

Como predito, também na Califórnia em 1957, Lukas Foss fundou o *Improvisation Chamber Ensemble (ICE)*. Conforme discuto na *zine califórnia*, Foss entendia improvisação como um mero artifício a ser incorporado em suas composições, apimentando a relação compositor-intérprete.

Gravado apenas em 1961, o álbum *Studies in Improvisation*²⁸ conta com várias peças baseadas em improvisação, entre as quais *Music for Clarinet, Percussion and Piano* [faixa 13]. A faixa explora uma espécie de sonoridade *serialista*²⁹, com blocos cíclicos baseados em conjuntos de notas previamente racionalizados; mas de certa forma improvisados, ou ao menos combinados, em tempo real.

Há, quem sabe, uma sutil aproximação com *Digression*, de Lennie Tristano, uma vez que ambos claramente exploram conjuntos de notas que intentam recusar o chamado *sistema tonal*³⁰. Ao mesmo tempo, conforme também dito acerca das práticas de Oliveros, o *ICE* também explora mais silêncios se comparado aos músicos de procedência no jazz.

Temos aí, possivelmente, um demarcador de tendências: improvisadores vindos do ambiente do jazz tendem a *manter o som rolando*, enquanto os que vêm do ambiente mais aparentado à música de concerto, exploram mais o contraste entre som e silêncio. Da mesma forma, a exploração de espectros muito variados da dinâmica também se faz mais presentes entre os músicos provenientes do ambiente de concerto.

De outro lado, ainda, o fato de o *ICE* contar com instrumentistas mais ocupados com a tarefa de intérprete faz ainda com que as improvisações soem de modo aspirante ao impecável: ritmos de subdivisão precisa, notas tocadas para serem claramente ouvidas.

Ao contrário do que se vê tantos no jazzistas quanto nos compositores experimentais que tocam com Oliveros, em especial na faixa que inseri na *playlist*, no *ICE* não se explora tanto a produção sonora baseada na imprecisão e na gestualidade.

O fatídico encontro entre Varése e uma série de músicos do ambiente de jazz é algo que encontrei mencionado em poucas fontes: na entrevista de Silvio Ferraz a Ruviano e Aldrovandi (2001), e numa citação de Alex Ross no youtube, mas que provavelmente não é do livro *O resto é ruído*, no qual procurei rigorosamente.

Nos 27 minutos disponibilizados no youtube me chama atenção que quase nunca ocorra uma sessão musical de mais de três minutos contínuos. Varése está quase sempre a falar, dar instruções para o próximo *take*.

Varése teria levado partituras gráficas para os improvisadores, que possivelmente foram usadas em blocos, resultando nas micropeças. Operando provavelmente numa proposta de sincronia temporal da esquerda para direita, os grafismos possuem espécies de direções melódicas, com eventuais glissandos exagerados, e uma ou outra sugestão rítmica [fig. 1ev]. Não encontrei informações sobre se o compositor teria regido os músicos. Mas, se tratando de peças curtas, não me parece necessário.

A despeito da simplicidade anedótica expressa no encontro entre um compositor ligado à experimentação sonora e uma série de músicos muito aprimorados na prática de improvisação, há de fato uma potência neste *atríto-coexistência* dos dois ambientes: Varése estava habituado a pensar em formas de combinar sonoridades; os jazzistas estavam habituados a performar inventando solos, sobretudo melódicos, em tempo real.

Ainda não existiam tantos músicos habituados a explorar ruídos em tempo real, arrisco dizer.

Mas existiam artistas que improvisavam melodias, conduções harmônicas e variações rítmicas – os músicos de jazz; bem como, existiam músicos que se dedicavam a *pensar* (e testar, via estúdio, ou encontros com instrumentistas) formas de sobrepor e justapor sonoridades e ruídos, no entanto o faziam apenas no *tempo diferido*, isto é sem pôr a *mão na massa* no tempo real – eram os compositores da música de concerto contemporânea da época.

É deste ponto de vista, talvez, que o workshop teria sido disruptivo, ao deliberadamente aproximar estes dois mundos. Para quem esteja em busca de um pretenso acontecimento fundador da improvisação livre sessentista, aí está o prato cheio. Aqui, contudo, como demonstrado, é preciso analisar o amontoado de acontecimentos dispersos, muitas vezes quase simultâneos.

A artificialidade do encontro, arrisco dizer, também produz alguns estranhamentos.

Temos jazzistas tocando em condições distintas das que estão acostumados, tendo que se preocupar com um tipo de roteiro muito distinto daquilo que dominam. Neste sentido, principalmente os sopros tocam de maneira um pouco engessada: alguns glissandos um tanto quanto mecânicos, talvez tentando respeitar os grafismos; outros glissandos exagerados, soando cômicos/caricatos. Só mais tarde, talvez com a proliferação do *free jazz*, teriam se consolidado maneiras mais minuciosas de se explorar sonoridades nos instrumentos de sopro.

Para a playlist republiquei duas micropeças/cortes, ambas com duração de por volta de 1'30" e encerradas com a interrupção de Varése, que de maneira geral ilustram minhas considerações acima [faixas 7 e 8].

Ainda referente a este período que antecede a intensa aproximação posterior entre jazzistas e músicos mais ligados ao ambiente de concerto, indico mais uma procedência. Trata-se, quem sabe, de uma das procedências mais desviantes dos percursos canônicos e que, ao menos conforme os textos que estudei até agora, seria um acontecimento mais isolado, sem desdobramentos diretos em movimentos amplos.

Trata-se de *Free form*, gravado em 1961 por um quinteto de músicos afro-caribenhos emigrados para Londres, sendo o álbum assinado pelo saxofonista jamaicano Joe Harriot – conforme indicado por Lewis (2008, p. 40).

Inclui na playlist duas faixas, *Calypto Sketches* e *Abstract* [faixas 11 e 12].

Nestas, a instrumentação, a estruturação – relação temas-solos – e as funções dos instrumentos remete muito às tradições do jazz. Sopros solam, piano faz harmonias, contrabaixo faz linhas de baixo, percussão mantém o pulso, ou mais precisamente os *grooves*. O *sabor caribenho*, anteriormente mencionado, me parece vir sobretudo das acentuações da percussão.

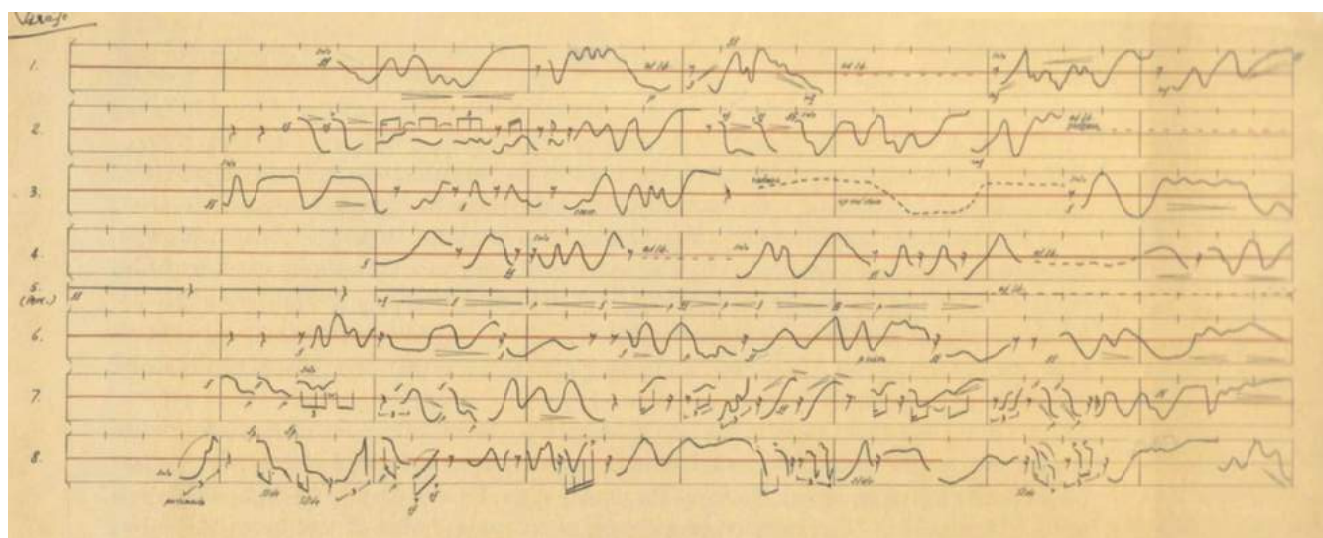


Fig. 1ev. – trecho da partitura gráfica levado por Varése ao encontro com jazzistas. Na imagem, 1 sistema, com 8 compassos, escrito para 8 instrumentos, sendo uma percussão

Uma certa tendência à brevidade dos temas me chama atenção, bem como o uso recorrente de *breaks/breaks*, ou convenções rítmicas, mais do que de temas melódicos acompanhados por harmonias.³¹

Quanto aos solos, há semelhança com as peças de Lennie Tristano e com o *free jazz* de Ornette Coleman. Seria como se houvesse solistas simultâneos; ou se os holofotes estivessem confusos e apontassem para mais de um músico por vez; ou, ainda, como se acontecesse em tempo real uma disputa por atenção.

A coexistência de solos simultâneos sobre um *groove* remete ao que chamo em algumas passagens do trabalho de *fazer um som*, contudo, há uma visceralidade excepcional Quinteto Joe Harriott que não encontro noutras práticas nesta linha.

Isso talvez decorra do distanciamento que estes músicos têm dos pretensos universais generalizantes, como são alguns *grooves* de rock (cf. Grateful Dead, à frente) e algumas harmonizações clássicas/eruditas (cf. 1ª parte da faixa *Omm*, do Paëbiru, zine *brasil*), facilmente incorporáveis na experiência de se *fazer um som*. Ao contrário, é explorando tradições escancaradamente locais, regionais, localizáveis, que estes músicos improvisam.

[desvio 2:
anos 60, fluxus, ufbá, música nova, jacy/eua]

O coletivo de artistas Fluxus formado por volta do início dos anos 1960 (Nyman, 1999 [1974]), foi um espaço de dissolução do caráter música-abstração-sonora das práticas musicais e de improvisação – conteúdo, estudo – lo a fundo demandaria uma pesquisa muito ampla. Com os materiais que acessei dos artistas do coletivo (Nyman, 1999 [1974]; Abdalla, 2017; e site do MoMA³²), indico aqui algumas das práticas na fronteira da improvisação livre (fluxus indefinidos, e abertura a grande variedade de sons), geralmente se tratando de peças conceituais, operando justamente na dissolução dessa música-abstração-sonora: Ear Piece (de La Monte Young, 1962), que propõe que o performer produza sons em seu próprio ouvido a partir de objetos (fica subentendido que isso poderia ser feito em público); Composition 1960 #3 (de La Monte Young, 1960), que pede que se anuncie ao público que uma peça ocorrerá, mas não faz nada além de dizer sua duração e dizer que o público pode fazer o que quiser na sua decorrer; Shoot 100 Panes of Glass (de Yoko Ono, 1966), que pode funcionar tanto como leitura íntima/poética quanto como execução factual (Abdalla, 2017, p. 34), tendo como acontecimento sonoro apenas um tiro a ser dado através de 100 painéis de vidro, importando mais o que se faz com seus cacós, e/ou o efeito de imaginar-se fazendo-o.

Em 1961, o sulco Walter Smetak, que já era prof. na UFBA desde alguns anos antes, assumiu a disciplina de improvisação ao mesmo tempo em que iniciou seus laboratórios de lutheria experimental. Mais tarde estes resultariam nas plásticas sonoras, espécies de escultura que eram também instrumentos coletivos (cf. zine intitulada *brasil*).

Em 1962 era escrito o Manifesto Música Nova em Santos/SP, assinado por compositores como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Deste, nasceria o Festival Música Nova que seguiu recebendo uma série de práticas musicais contemporâneas, incluindo improvisações, nas décadas seguintes (cf. zine intitulada *brasil*).

De 1963 a 1968, a compositora Jacy de Oliveira realizou mestrado em St. Louis/EUA, onde teve contato com uma série de práticas ligadas à indeterminação e à improvisação. Em especial de 1967 a 1971, compôs peças envolvendo improvisação (que tiveram suas gravações lançadas no Brasil em 1981), que discuto na zine intitulada *brasil*, e incluo na playlist que a acompanha.

[1962 em diante, tudo ao mesmo tempo agora:
aacm e bordas, encontros jazz+concerto,
“politizações”,
free jazz branco, nacionalismo negro]

O período a partir de 1962, conforme os grupos e práticas que estudei, seria marcado sobretudo pelos encontros entre os ambientes, antes mais separados, de certa forma: o ambiente do jazz e o ambiente da “música de concerto contemporânea” da época.

As práticas realizadas anteriormente, me parece, não produziam ainda tantos trânsitos explícitos entre artistas destes dois mundos: os compositores contemporâneos, assim chamados, performavam sobretudo entre si; os músicos vindos do jazz, faziam improvisações livres, também entre si.

De 1962 em diante, alguns encontros entre estes se deram, e num certo sentido, começaram a demarcar com mais precisão as tendências estéticas/sonoras da improvisação livre – amplas apesar de restritas. Experimentar ruídos e sonoridades, tal qual os compositores contemporâneos, bem como realizar solos ágeis, tal qual era próprio de alguns ambientes do jazz, essas duas coisas passariam a coexistir um pouco mais.

Este, quem sabe, pode ter sido um equilíbrio importante a se dar nesta prática: nem mais tão contido/racionalizado; nem mais tão enérgico. Ao mesmo tempo, se evidencia que uma multiplicidade de saberes conflua nestes/as que tenderiam a ser chamados/as de *livre improvisadores/as*: não bastava ser compositor; não bastava ser performer. Eram exigências novas que firmavam como próprias desta prática.

Três grupos/núcleos explicitam algo mais ou menos assim.

Tanto o New Music Ensemble (NME) formado em 1962, cf. zine *califórnia*, quanto o AMM (1965 em diante), cf. zine *londres*, são descritos como grupos que teriam artistas vindos destes dois distintos *backgrounds* (Nunn, 1998; Neeman, 2014).

Nos excertos que inseri na playlist, [faixa 16 e faixa 22], as instrumentações, especialmente, evidenciam isto.

De qualquer forma, o AMM soa muito mais como uma *sobreposição de ruídos em geral*, sendo o único elemento de procedência claramente jazzística a presença da bateria; e o NME, por sua vez soa muito mais como um *encontro entre as duas linguagens*: experimentação de sonoridades e timbres que remetem ao ambiente do “concerto contemporâneo”, mas vez ou outra uma frase mais de sabor mais jazzístico aparece.

O terceiro núcleo que realizaria esse encontro entre diferentes ambientes musicais, seria a AACM, mas de uma maneira um tanto distinta, que explico à frente.

Em Chicago, em 1962 se iniciava a *Experimental Band* (Lewis, 2008), germe de uma série de outras práticas e núcleos ligadas ao experimentalismo entre artistas negros³³ do Sul desta localidade – que era racialmente muito mais segregada do que, por exemplo, Nova Iorque. Tratava-se de uma espécie de *oficina [workshop]* regular que tinha como professor mais ativo o compositor e educador Muhal Richard Abrams. Como mostra Lewis, os músicos iam *sendo convidados/levados* ao grupo, uns pelos outros.

Na *Experimental Band*, artistas como Roscoe Mitchell, na época bem jovem e que mais tarde se tornou proeminente na improvisação, levavam suas composições para serem experimentadas coletivamente. Era num certo sentido um espaço também de educação musical coletiva, dedicado a estudos dos mais diversos. Como aponta Lewis (2008), reduzir a prática destes artistas de Chicago a categorias como *jazz* ou *free jazz*³⁴, é ignorar as múltiplas experimentações e estudos que eles vinham realizando neste núcleo.

Ainda segundo Lewis (2008), a realidade destes músicos, ao contrário dos brancos que se aproximavam do experimentalismo através das universidades, era muito mais diversa: alguns tinham estudado música em quartéis militares ou em igrejas batistas, ao que parece *suas únicas oportunidades*; outros tinham trabalhos complementares, como motoristas de ônibus; outros viveram em casas coletivas, inclusive entre famílias, geralmente precarizadas.

Num contexto como esse é que nascia em 1965 a AACM (*Association for Advancement of Creative Musicians*), uma *associação sem fins lucrativos / non-profit organization* – maneira pela qual se legalizam coletivos diversos nos EUA –, gerida pelos próprios músicos, e no caso voltada a práticas experimentais³⁵.

Num certo sentido, diferentes práticas musicais possuem seus principais financiadores, que podem passar pelo Mercado ou pelo Estado (como comento em nota na *zine liberar o som...vol.1*). As práticas tidas como experimentais, por sua vez, não possuem este tipo de apoio tão recorrente, de modo que, mesmo se dando também em contextos mais undergrounds, frequentemente tem como *financiamento* direto e indireto as universidades.

Com isso se evidência, então, que os artistas interessados em práticas de música experimental que não estejam nas universidades não terão o mesmo tipo de estrutura, subsídios, etc. para realizá-las. Este era o caso dos artistas negros de Chicago.

A AACM, e neste sentido é que ela é referida como germe das associações de músicos, passou a fornecer não só suporte jurídico aos artistas negros envolvidos com experimentalismo, como passou a promover encontros, cursos, apoios diversos entre os membros, além de fomentar de fato uma cena na *South Chicago*.

Colaborações diversas nasciam da AACM, que podiam resultar também em concertos/performances coletivas, nas quais os músicos transitavam como colaboradores nos quartetos, quintetos, sextetos, *lead-erados* (no sentido de solista/líder) por algum dos músicos.

Ao contrário das *cenas de improvisação livre* e também da cena do *free jazz nova iorquino*, a AACM não se tornou um ambiente *exclusivo deste tipo de prática*; mas, de certa forma, incorporava elementos assemelhados ao *free* em suas composições, que *também não se reduzi*am à *sonoridade*

do *jazz* – bebendo nas possibilidades estéticas da época que passavam tanto pelo estudo da expansão da harmonia em direção à sonoridade menos discursivas/tonais, quanto pela incorporação do ruído, entre outros.

Como depreendo de Lewis (2008) – e esta me foi uma ferramenta importante também para reflexões em torno de Naná Vasconcelos na *zine brasil* – a racialização dos artistas negros opera sobretudo por duas vias.

Uma é: não importa o que estes artistas façam, tudo será taxado de *jazz*, mesmo que esteja significativamente desta sonoridade. Esta visão, de maneira geral, é mais comum *no olhar do branco sobre o artista negro*. Ignora-se que os elementos *brancos*, digamos a *branquitude*, também têm efeito de *sotaque*, trejeito, ou coisa que o valha, em práticas diversas.

A outra forma de racialização – essa um pouco mais comum em se tratando da visão de *negros sobre os artistas negros* – seria a *exigir que permaneçam no interior das tradições negras*. Neste sentido, se espera dos artistas negros que cumpram a tarefa de sempre reverenciar o passado.

Em ambos os casos, como discuti recentemente (Biazon, 2022), *nega-lhes mobilidade estética*. Seja pelo dever de preservar a tradição, seja pela tendência a reduzir tudo que fazem como *representação de uma tradição*, em ambos os casos, sublima-se suas possibilidades de *invenção*.

Enfim, dado este panorama em torno da AACM, é possível aproximá-la minimamente tanto do AMM quanto no NME, num sentido muito pontual, que os diferem das movimentações do final da década de 1950: tratam-se de grupos que deliberadamente se debruçavam sobre referências mais múltiplas; e/ou reuniam artistas provenientes de ambientes mais diversos entre si.

Noutras palavras, as práticas de Foss e Oliveros, se davam *entre compositores/intérpretes da música clássica-contemporânea*, e ninguém mais; as práticas de Coleman e Taylor, se davam entre músicos dos ambientes de jazz, e ninguém mais.

A AACM promovia estudos e experimentações declaradamente mais extensos do que o universo do jazz; o AMM e o NME reunia artistas que vinham dos dois universos.

Na playlist procurei incluir gravações da maior parte destes³⁶ artistas mencionados por Lewis. Lamentavelmente não encontrei gravações dos primeiros períodos referidos pelo pesquisador, como da Experimental Band (nem mesmo em baixa qualidade, embora possivelmente acreditado que elas existam, já que boa parte do material de pesquisa de Lewis incluiu gravações até mesmo das conversações realizadas nas assembleias de fundação da AACM). De qualquer forma, não duvido que os álbuns gravados posteriormente revisitem composições e experimentações de antes.

Um artista muito proeminente associado à AACM é o multi-instrumentista Roscoe Mitchel (nasc. 1940), que me parece ter sido um dos primeiros a ter álbuns *bem experimentais* gravados, no caso seu álbum de estreia de 1966, *Sound*. Deste, inclui na playlist *The Little Suite [faixa 21]*, que parece ter seções previamente demarcada, alternando passagens *free's* com temas escritos que dialogam com tradições diversas, como a gaita bluesística e algo assemelhado às bandas marciais.

O professor Muhal Richard Abrams (1930-2017), um dos mais velhos entre os músicos da AACM, no entanto, tardou um pouco mais para ter um álbum próprio mais experimental gravado

com seu nome – talvez porque estivesse ocupado demais acompanhando outros artistas, dando aulas e formando coletivos.

Sua peça *Levels and Degrees of Light* (1968) [faixa 28] instaura ambiências diversas a partir de um vibrafone e uma bateria, sobre as quais solam alternadamente uma voz assemelhada à soprano e um clarinete, ambos produzindo sobretudo melodias, mas que parecem se propor a explorar os extremos agudos, bem como a fronteira nota/ruído.

Composition 6d (1968) [faixa 32], assinada pelo saxofonista Anthony Braxton, me chama atenção em especial pela função dada ao piano. Trata-se de uma sonoridade *de fundo*, sobre a qual se sola, mas é uma espécie de acompanhamento *não-harmônico*, no sentido de que *não faz soar acordes*. Seria algo que se propõe muito mais a ser rítmico/seco.

Sobre o piano solam: sax, trompete e violino, ora conjuntamente, ora isolados, ora com ruídos, ora com frase ágeis, ora circundando temas de teor impreciso e pensados para coexistir com múltiplas sonoridades. O solo de piano expande para melodias e camadas simultâneas o estilo já presente no acompanhamento. As sonoridades se expandem muito em relação ao ambiente do jazz, mas as estruturas de seções (solos, temas), bem como as funções dos instrumentos na relação frente-fundo remetem às mais tradicionais.

O multi-instrumentista Joseph Jarman, também ligado à AACM, por sua vez, está presente com *Adam's Rib* [faixa 23].

Nesse mesmo período, me parece, emergiam também múltiplas tendências associadas ao *free jazz* e suas bordas, muito certamente influenciadas pelos pioneiros Coleman e Taylor – ora com essa informação indicada, ora com minha dedução. Estas práticas, contudo, se dariam já na Europa – Holanda, Inglaterra, Alemanha –, bem como entre artistas brancos nos EUA. Novamente, há também alguns encontros mais explícitos entre elementos do jazz e elementos das práticas musicais do ambiente de concerto.

Entre estes grupos, estariam:

- o *Joseph Holbrook Trio* – formado em 1962 em Sheffield/Inglaterra, que tinha como guitarrista Derek Bailey, conhecido por suas publicações em torno da improvisação livre – do qual incluí aqui uma gravação de 1965 de *Miles Mode* [faixa 18], tema escrito por John Coltrane, e associado ao jazz modal³⁷; a performance do trio, contudo, entra e sai do pulso, bem como experimenta funções outras para os instrumentos; também chama a atenção ser um grupo que não possui sopros; e ainda, segundo comentários de Neeman (2014), depreendo que este grupo teria se dedicado a explorar estratégias/exercícios para improvisação, tais quais restringir-se a conjuntos de notas, neste sentido também remetendo ao jazz modal;
- a *Jazz Composers Orchestra*, de Nova Iorque, que nasceu como desdobramento da *Jazz Composer's Guild*, e que se destaca por ser um dos poucos grupos deste momento com mulheres, no caso a pianista Carla Bley (que assina *Roast, 1964* [fx. 17]), e que transita tanto pelas sonoridades mais *freejazzísticas*, quanto por

passagens com experimentação sonora mais aparentada ao ambiente de concerto; e ainda, em especial incluí *Communications #9* (1968) [fx. 29], que teria sido um encontro realizado com performers diversos de ambientes nas bordas do free jazz, como Pharaoh Sanders e Gato Barbieri, *regidos* por Michael Mantler; mas também pela presença de uma guitarra *guitarra distorcida*, que assume função de solista (e com uma sonoridade mais deliberadamente assemelhada ao rock, que se destaca um tanto de Keith Rowe do AMM); reunindo alguns/mas artistas da JCO, no álbum *Jazz Realities*, inclui também *Walking Batterie Woman* (1966) [fx. 24], gravada na Holanda, contando também com Steve Lacy, que em 1956 gravava com Cecil Taylor, e na década de 1960 transitava pelo MEV, explicitando vários outros trânsitos entre EUA/Europa;

- o *Instant Composer's Pool*, com seu nome que, quem sabe, reduz a improvisação a uma mera variação da composição, formado na Holanda, e que tem como um de seus performers mais mencionados o pianista Misha Mengelberg e o baterista Han Bennik, [faixa 25];
- o octeto do alemão *Peter Brötzman*, com *Machine Gun* (1968) [fx. 33], que intensifica o encontro entre as estruturas/seções (por ex., a relação solo-acompanhamento) do jazz, com a experimentação "virtuosística" de sonoridades ruidosas (também referidas como técnicas estendidas, no sentido de explorações inusitadas dos instrumentos e às vezes tecnicamente custosas); e ainda, temas que aparecem e logo se dissolvem em passagens *free's*;

De 1964 em diante, em especial, algumas movimentações parecem ter se distinguido das que mencionei anteriormente e nos períodos anteriores.

Tratar-se-ia, quem sabe poderíamos chamar assim, de uma espécie de "politização" das práticas de improvisação livre. Teria sido com os italianos do *GINC* (*Gruppo de Improvisazione Nuova Consonanza*), de Roma, que um discurso interessado em relações mais igualitárias, supressão de diferenças hierarquizadoras, etc, teria se difundido em torno da improvisação.

Num certo sentido, como discuto na zine intitulada *roma...*, o estadunidense Larry Austin, do *NME*, apresentou suas práticas de improvisação livre para compositores europeus, mas sem nenhuma intenção de remetê-la a questões além da música- som; ocorreu, contudo, que os vários europeus viam nesta prática uma ferramenta de experimentação de relações outras, que de maneiras diversas enfrentavam a autoridade (essa é uma história um tanto quanto linear, e que talvez ignore as procedências aqui indicadas, de Chicago e Nova Iorque, por exemplo, mas que ao seu modo tem algum sentido diante do percurso Califórnia-Roma).

Dos encontros de Austin com os europeus nasceriam, direta e indiretamente, três grupos, com perspectivas éticas distintas, mas com uma semelhança, que seria a de *negar a música pela música*, tal qual estava em parte subentendido nas práticas de Austin/NME:

zine *londres*, mantêm os performers presos ao fluxo linearmente conduzido pela imagem. Para mais sobre a *Scratch* e sobre *Treatise*, cf. a zine intitulada *londres*.

Antes de adentrar o próximo "período", indico ainda dois grupos, que me chamam a atenção por experimentarem sonoridades que não se reduzem ao free jazz nem às ruidagens da música contemporânea da época:

- o *Spontaneous Music Ensemble*, pelo qual passou Derek Bailey e também a cantora Maggie Nichols, conhecida por ter formado o *Feminist Improvising Group*, em 1977. Da faixa que inclui na playlist me chama atenção uma tendência quase "meditativa" [fx. 30]: sons longos, repetidos, glissandos que modificam as notas lentamente (e que se distinguem, por ex. dos glissandos ágeis que ouço na *Scratch* e em Roscoe Mitchell), sons com pouca variação no decorrer dos 20 minutos de faixa – elementos que não cheguei a encontrar nas práticas anteriormente mencionadas;
- e o *Black Unity Trio*, do qual só há um registro, e é referido em sites eletrônicos apenas como *free jazz*, em parte no sentido racializado antes aludido, reduzindo suas experimentações a um mero desdobramento de uma tradição. O trio seria formado por estadunidenses convertidos ao islã – prática que, depreendo de Lewis (2008), teria se tornado comum no contexto do *nacionalismo negro estadunidense*. *Birth, Life and Death* [faixa 34] me chama atenção por fazer coexistir uma espécie de tema, possivelmente escrito antes, mas que é acompanhado por sonoridades claramente *free*.

[desvio 3:
1968, living theatre, plásticas sonoras e conrado silva]

Como é de se esperar, o período de 1968³⁹ em diante é marcado ainda por outras radicalizações e múltiplas difusões das improvisações livres.

Em especial, como mencionado anteriormente e discutido na zine *roma*, o MEV passaria a incorporar participações do público em suas performances – e isso teria se dado também por influência dos anarquistas ligados ao teatro do Living Theatre.

No Brasil, as movimentações de 1968 também batiam de frente com a intensificação da ditadura civil-militar, em especial o AI-5. Teria sido neste contexto que os estudantes enfrentaram o Estado para que o compositor uruguaio Conrado Silva entrasse na Universidade Nacional de Brasília; bem como neste contexto que o artista teria saído dela, por perseguições, se mudando para São Paulo. Sua presença, de qualquer forma, foi intensa no sentido de viabilizar práticas ligadas às Oficinas de Música, recusando o saber musical tradicional como pré-requisito para as invenções musicais, bem como incorporando sintetizadores e experimentações.

- o *GINC* [fxs. 19 e 20], o primeiro entre estes grupos, formado em 1964 sobretudo por comunistas e que teve um pré-requisito hierarquizante que era de que *todos os participantes fossem compositores* – sobre o grupo, cf. zine *roma*.

Como é de se esperar, nenhum artista que passou pelo grupo, ao menos no período que estudei, tinha nenhuma proximidade com ambientes distintos da *música de concerto contemporânea* da época – até porque, essa exigência jamais se sustentaria, caso se viesse a discutir se um jazzista que compõe temas é ou não compositor.

As faixas que aqui inseri, contudo, são potentes no sentido de contestar a noção de instrumento: trata-se de um *piano a oito mãos*, oito músicos, tocando sobretudo com técnicas estendidas; bem como de um trio entre uma *placa de cristal*, um violoncelo e um trompete; – arrisco dizer, as sonoridades se expandem, mas há um desenvolvimento formal, o da consistência dos materiais e sua exploração, que os *eruditos* carregam consigo também ao realizarem improvisações livres;

- o *MEV, Musica Elettronica Viva*, formado em 1966, que apesar de reunir alguns artistas que passaram pelo *GINC* tendeu à *ação direta* anarquista, bem como incorporou músicos vindos do jazz como Steve Lacy, teve performers mulheres como Carol Plantamura e colaborou com artistas negros como os do *Art Ensemble Chicago*; o grupo também realizava experimentações muito além da *música-abstração-sonora* – tocar em praças, tocar na moradia coletiva onde viviam, abrir-se para a participação do público nas performances.

Na playlist, inclui *Spacecraft* [fx. 27] que se assemelharia a uma peça de improvisação (conforme citado na zine *roma*), e também um excerto de *Soundpool* [fx. 36] que incorpora o público, e num certo sentido, me parece que, apesar de uma atitude potente, o que ocorre é o esperado: gritarias, percutir objetos³⁸; interessa mais, é claro, os efeitos de dissolver a separação artista-público, bem como a experimentação de estratégias sonoras e não-sonoras para tornar isso possível, como também discuto na zine intitulada *roma*. Num certo sentido, *Soundpool* (1969) já marca o período que chamei de *improvisação livre pra todo lado*, próxima seção, no caso, por convidar o público, *qualquer público* para improvisar livremente – públicos bem diversos, como comentam os artistas;

- e a *Scratch Orchestra* [fx. 37], formada só em 1969, a partir de estatutos redigidos pelo compositor comunista Cornelius Cardew; e que realmente não tem a relevância para a improvisação livre que costuma se dar, em especial se comparada a tudo que apontei aqui como acontecimentos anteriores à sua emergência; relembro ainda, *Treatise* [fx. 26], partitura gráfica de Cardew frequentemente associada às improvisações livres, mas que como discuto na

Por volta do mesmo período, Walter Smetak, na UFBA mas também circulando pelo país, expandia suas esculturas sonoras para versões coletivas, tocadas simultaneamente por várias pessoas, não-necessariamente músicos.

Sobre Smetak e Conrado Silva, cf. zine *brasil*: Scarassatti, 2008; Kolody, 2014.

[1968 em diante⁴⁰: improvisação livre pra todo lado]

Num certo sentido, 1968 foi um período de radicalizações diversas dos costumes, mas que também abriu caminho para *moderações* e *capturas*. Sem discutir esse atrito de forças, mas também sem desprezá-los, sugiro, a partir das gravações que encontrei, que este foi um momento em que as improvisações livres se imisculam em ainda mais ambientes.

Algumas vezes ela era mais como mera *ferramenta*, *recurso* ou *efeito* (ainda que essa insinuação contradiga minha afirmação de que a improvisação livre está mais próxima de outras práticas, do que costumamos pensar...); outras vezes, ela era um prática realiza intensa e longamente, mas de maneira pontual.

Ainda em 1965/66, na verdade, como desdobramento da AACM, nascia o *Art Ensemble of Chicago*, que logo em seguida se mudou para Paris – onde gravou vários álbuns, por ex., **faixa 31**. Já em 1970/71, uma realização inusitada que coloca as improvisações para coexistirem com outras práticas se deu na trilha sonora **[fxs. 38 e 39]** do filme de comédia-dramática *Les Stances a Sophie*, do diretor israelense Moshé Mizhari.

Em especial me chamou a atenção o *Theme de Yoyo*, cantado pela cantora estadunidense Fontella Bass, que consiste numa canção funkeada, mas que incorpora elementos *free* por várias vias: compassos contados em que se toca num estilo ágil assemelhado ao *free jazz*, mas logo se retorna à canção/temas/riffs escritos; passagens em que a *música rola normalmente*, mas os músicos *quebram os tempos* com intenção de clara de fazer um contraponto com a estabilidade da canção; solos simultâneos; e até passagens quase caricatas em que breves sons ruidosos aparecem em meio aos elementos mais marcantes da canção.

Também em 1970, Yoko Ono, já mencionada anteriormente quando tratei do Fluxus, montava em Londres, com John Lennon e outros músicos, a *Plastic Ono Band*. Apesar de este ser um trabalho que possui sobretudo canções, encontrei ao menos uma faixa que é bem aparentada às improvisações livres (experimentação sonora e fluxo indefinido). Trata-se de AOS **[fx. 35]**, que conta também com o saxofonista Ornette Coleman. A proposta talvez tenha sido uma improvisação com seções delimitadas, de modo que alguns instrumentos *convocam* outros para entrada. Yoko Ono, em especial, explora gemidos e gritos.

E é também neste período que compositores como como Karlheinz Stockhausen e Vinko Globokar realizavam suas práticas aparentadas a improvisação livre – exatamente, por volta de 1968, quando o *free jazz nova iorquino* já tinha mais de dez anos; quando comunistas, artistas de tendência anarquista e também compositores estadunidenses moderados-democratas, já

experimentavam improvisação livre havia uns 5 nos; e também os europeus ligados ao jazz, artistas negros de ambientes diversos já transitavam há algum tempo por esta prática, etc.

Enfim, a improvisação livre estava circulando por todos esses ambientes, ora de maneiras mais radicais, ora mais moderadas, ora mais restrita, ora mais misturadas com outras práticas; e foi só então que os dois *composers* decidiram fazer algo em torno dela. Até aí tudo bem, mas me ocorre que isso é um indicio de que eles não deveriam ser creditados como pioneiros desta prática, como se faz – nem nada parecido, nunca.

Pra piorar, foi em maio de 1968, quando gente de todo tipo, do planeta inteiro, *quebrava o pau* com governantes e polícias, que Stockhausen resolveu ficar em casa escrevendo seu conjunto de instruções verbais intitulado *Aus den Sieben Tagen* / *From The Seven Days* (Stockhausen, s/d, 1968) **[fx. 43, evidentemente performada por intérpretes e não pelo compositor]**⁴¹ – que diga-se de passagem, em parte é uma variação requintada do que já fazia o *Fluxus* em 1960; ora propondo meditações, ora falando em jejum, ora valorizando a escuta microscópica do som.

Seja como for, aproximar este conjunto de peças da improvisação livre deve ser feito *apenas* com o intuito de indicar como o compositor foi influenciado pelas experimentações similares a esta, e não o contrário.

Quanto a Globokar, então, publicou *Reagir* (Globokar, 1971/1969) nas primeiras edições da *Musique en Jeu*,⁴² revista francesa que de fato se debruçou bastante sobre práticas de improvisação, free jazz e outras semelhantes – mas tudo isso aconteceu já na década de 1970.

Quer dizer, os movimentos mais difundidos de improvisação estadunidense já tinham por volta de 10 anos, e os europeus, quase 5; e o compositor redige um texto listando as *reações possíveis*⁴³ para um improvisador? Não há razão alguma para respeitar o texto *Reagir*, tampouco associá-lo a improvisação livre, uma vez que fazê-lo é reduzir uma prática de múltiplas procedências a um conjunto de prescrições (num certo sentido, Cardew também fez algo similar com sua lista de éticas para quem improvisa – cf. *zine londres*).

Pra não dizer que Globokar não fez nada além disso, incluí na playlist *Version 2* **[fx. 44]**, do *New Phonic Art Ensemble*, grupo do qual ele participou, mas que nasceu já no fim da década de 1960.

Dois deslocamentos, ainda, parecem ter marcado esse período pós-1968, conforme as práticas que incluo nessa revisão: a realização de festivais; e a aproximação entre improvisação livre e grupos de rock⁴⁴.

Quanto à realização de um festival, aparentemente dedicado apenas a práticas de improvisação livre, e similares, me refiro ao *Gittin to Know Y'all*, realizado em 1970 em Baden-Baden/Alemanha; e que também consegue explicitar o amplo alcance de estéticas/sonoridades que esta prática tinha na época, explicitando a multiplicidade de improvisações livres, ainda nesta época.

Não posso afirmar com certeza que este festival estaria entre os primeiros nesta linha, mas de fato ele antecede em alguns anos, por exemplo, encontros conhecidos como *Company Weeks* (1977-94), do qual Derek Bailey era um dos organizadores (Neeman, 2014) – muito possivelmente também no *Gitting to Know Y'all* ocorreram espécies de *encontros cegos*, entre artistas que nunca tocaram juntos, como era parte dos *Company Weeks* e ainda hoje é comum nas improvisações livres.

Foram três as faixas que inclui na playlist, explicitando também a multiplicidade de práticas que o evento comportou:

- *For My Two J.B.'s*, para voz solo, com efeitos de looping, performada pela cantora alemã Karin Krog [fx. 40];
- *May Hunting Song* [fx. 41] com dois músicos noruegueses, em duo (sax barítono e clarinete baixo), explorando em especial sonoridades no campo da técnica estendida, mostrando que já se tratava de uma época que essa tendência estava bem presente – o virtuosismo não ligado ao tocar rápido, mas talvez interessado em *produzir no instrumento um som no instrumento que quase ninguém consegue fazer*⁴⁵;
- *Gitting to Know Y'all, pt.2* [fx. 42], com regência de Lester Bowie (1941-1999) – trompetista que passou pela AACM e pelo *Art Ensemble of Chicago* –, tendo como performers vários europeus, nenhum deles aqui mencionado, e também Mitchell e Jarman, ligados à AACM, e Tony Oxley do *Joseph Holbrooke Trio*.

Quanto à aproximação com o rock, acima mencionada, me refiro às extensas jam's, conhecidas como *Space Jams* (cf. Cobussen, 2017; Nunn, 1998), realizadas banda californiana *Grateful Dead* – um *soft rock*, eu chamaria, pensando que são músicas *agitadas*, mas com guitarras muito pouco distorcidas, se distinguindo de várias movimentações da mesma época, que se aproximavam de estilos tão distintos quanto o hard rock, o heavy metal e o punk.

Do grupo inclui na playlist *Playing in the Band* (gravação de 1972, ao vivo em Oregon) [fx. 45]. Trata-se de uma espécie de canção-rock – melodias repetidas, riffs simples de guitarra que "ficam na cabeça" –, mas de repente as seções instrumentais de riffs mais melódicos desembocam numa improvisação que dura dos 3'15" aos por volta de 16' da gravação.

Nesta longa *jam* se tem espécies de solos simultâneos, entre as duas guitarras, baixo, e teclado; ora se oscila em dinâmica/intensidade; ora há um solista em evidência; ora se adentra mais claramente na harmonia da canção.

Tudo isso varia, mas há uma constante: o *som não pode parar*. Trata-se de *fazer um som*. O pulso é constante e ritmicamente preenchido, estamos num show.

Enfim, inseri o *Grateful Dead* aqui também como parte do indicativo do que viria a se passar nas décadas seguintes: segundo Nunn (1998) e Neeman (2014) cada vez mais a improvisação livre incorporaria artistas que transitaram pelo rock, dos anos 1970/80 em diante.

E relevo também as sugestões de Lewis (2008) de que na verdade, os improvisadores das primeiras gerações (nascidos por volta dos anos 1930), sequer *viveram a difusão do rock*, pois uma parte significativa de suas movimentações ocorria quase junto com as improvisações livres.

Mas e o Brasil neste período? Já tinha festivais de improvisação ou artistas do rock fazendo jam's?

Ao que me parece, não era tão comum, nem ficou tão difundido.

Mas outras coisas me chamaram atenção, em especial comparando as duas playlists – a europa, aqui tratada, e "a playlist br", associada à zine brasil, mas tratada por outra abordagem.

Aqui, como visto, duas procedências dos principais movimentos de improvisação live coexistiam no fim dos anos 1950 – músicos de jazz e compositores que transitavam pelo clássico-contemporâneo. Com o tempo, conforme proponho, cada vez mais isso tudo teria se encontrado, de 1962 em diante, em especial; e de 1968 em diante com radicalizações mais diversas.

O que me marcou muito, no entanto, foi que nos EUA e na Europa se gravou muito mais os artistas de improvisação livre aproximados do jazz; enquanto que, no Brasil, isso não ocorreu ao menos até 1975 – dito resumidamente.

Embora em geral se tenha gravado muito menos as improvisações livres no Brasil, também me chamou a atenção que: as práticas "free" com proximidade com o jazz se projetaram aqui apenas após 1973/1975 – Hermeto Pascoa e Grupo Um (e indiretamente Naná Vasconcelos). No entanto, grupos nas bordas do jazz, e da "música popular brasileira", em parte já se projetavam – mas ao que parece sem transitarem pelo "free".

As improvisações livres realizadas no Brasil antes dos anos 1970 teriam então se dado em ambientes mais ligados ao concerto às universidades e à composição contemporânea. É evidente que este "dado" pode estar "mascarado" por vários fatores, como o filtro que realizei a partir das gravações; bem como o fato de que as universidades tendem a documentar mais suas práticas.

Mas de qualquer forma, o fato de a improvisação aparentada ao jazz ter ocorrido no Brasil já após os anos 1970, não significa que tudo que ocorreu antes tenha sido *Erudito, Clássico, assemelhado ao Europeu*, ou coisa similar – mas chama atenção, que mesmo havendo duas diferentes tendências de improvisação livre nos EUA e Europa nos anos 1950/60, uma delas teria ressoado aqui muito mais do que a outra. O experimentalismo de ruídos em tempo real no Brasil pré-1970, ao que parece, se dava sobretudo entre Koellreutter, Jocy de Oliveira, Smetak, Gilberto Mendes, Jorge Antunes – artistas muito mais ligados ao ambiente do Concerto, do que ao jazz/afins.

Como indica na playlist brasil, há ao menos quatro registros mais próximos do campo da "música popular" que são ano de 1973, e que transitavam pelo livre improvisar: Rosinha de Valença, uma faixa de Milton Nascimento, com Naná Vasconcelos, e dois álbuns de Naná, sendo um deles gravado no RJ. Mas todas essas práticas ainda passam um tanto quanto longe da sonoridade "free jazzística". São práticas com sabores capoeirísticos, células rítmicas afrobrasileiras, digamos assim.

Em se tratando dos anos 1960, com as informações que levantei, não encontrei nada de improvisação livre no Brasil mais aparentado ao ambiente

da "música popular" – embora eu me pergunte quais eram as ocupações do percussionista Djalma Corrêa na UFBA nos anos 1960 (ele que, em 1978, fazia experimentações de fluxo bem aberto, mas bem distante das sonoridades clássicas/eruditas).

De qualquer forma, encerro esta passagem com uma inquietação em especial: será que no Brasil a chamada música popular consegue ser ainda mais careta do que a chamada música erudita/clássica?

Ou ainda, quando foi que começou o culto à rebuscada harmonia de Tom Jobim e Ivan Lins? Quando foi que nossa perspectiva de improvisação se tornou a improvisação "bossa-novística"¹⁴⁶?

Enfim, esse talvez seria um desdobramento importante para a pesquisa: entendeu como se deu a nossa colonização pelos autoproclamados mais-brasileiros.

fazer musical heterotópico

improvisação musical livre

li - vre

Sem a palavra livre, talvez, sequer haveria tanto *quebra pau* em torno desta prática;

Sem esta pretenciosa palavra, quem sabe, talvez a improvisação nem atraísse tanto *essa gente* -

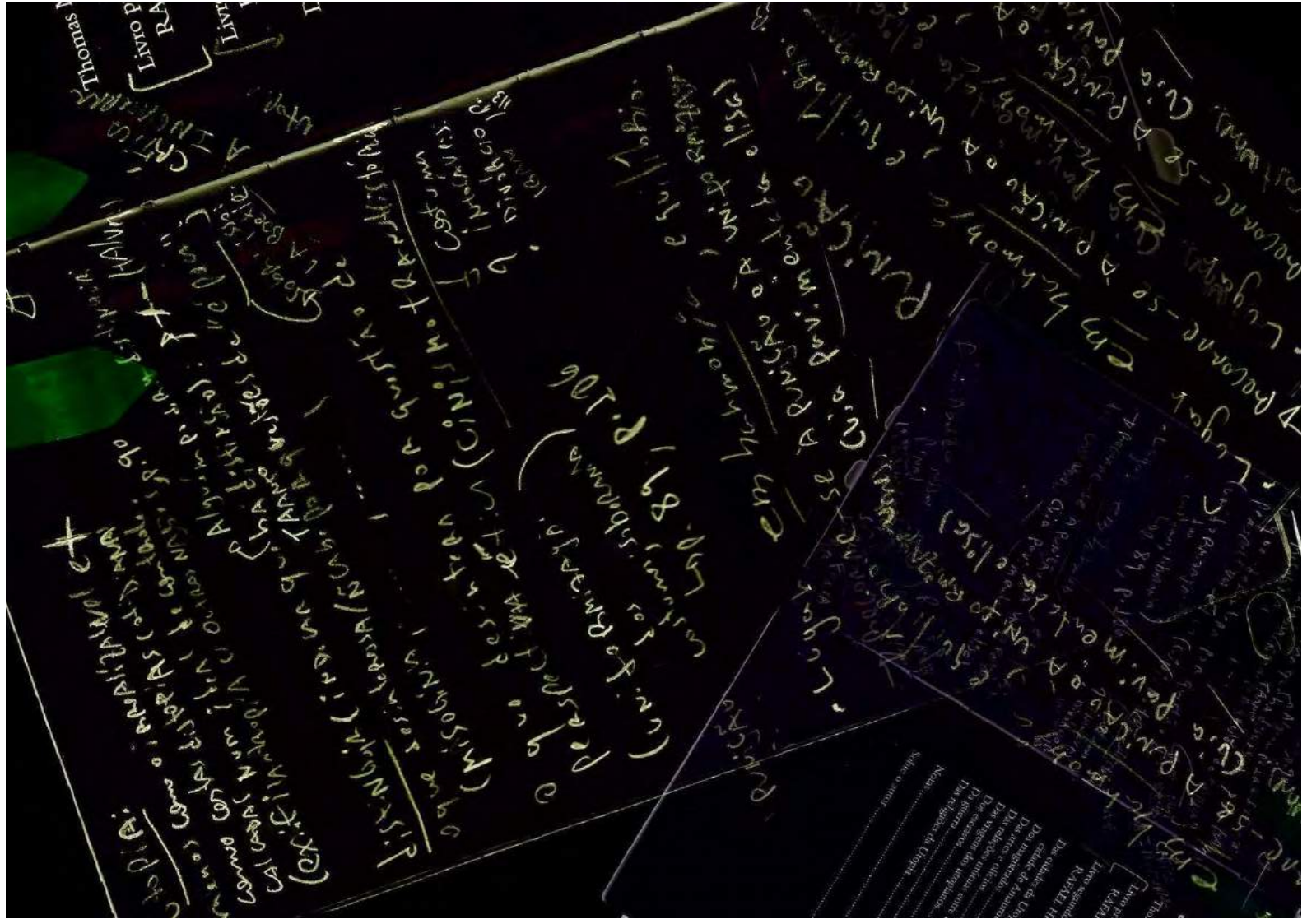
- gente que experimenta a vida, que discute o que é liberdade, que questiona o que os demais entendem por livre, que muda de perspectiva em torno dessas coisas, etc.

Gente que quer experimentar liberdades sempre existiu e existirá;

mas também sempre existiu e existirá gente que quer prescrevê-las.

Evidentemente, a improvisação livre atrai os dois tipos de gente.

Mas, afinal, é possível discutir improvisação livre, sem debater as procedências do que se entende por liberdade?



No ocidente, já demonstrou Max Stirner (2004 [1844]), para entender a liberdade é preciso pensar no cristianismo – *livrai-nos de todo o mal, amém*; faça-nos livre do pecado.

Trata-se de uma liberdade no sentido de *privar-se* – discussão que mais tarde teria influenciado Nietzsche (2014 [1842]) e foi associada às improvisações livres por Rogério Costa (2007), conforme discuti em meu mestrado (Biazon, 2017).

A liberdade mais potente, então, não seria tanto a de *livrar-se ou privar-se de algo*, mas a de fazer-se livre *para* algo – *afirmar* singularidades, fazer-se livre *para experimentar*; e não apenas *negar* amarras.

Mas não foi só nesse campo que o cristianismo influenciou nossos conceitos de liberdade.

A maior liberdade, para quem crê no cristão, é a do paraíso – o lugar absolutamente perfeito, no qual se pode passar toda a eternidade.

Sonha-se com aquilo que o *filho* prometeu no *Novo Testamento*, mudando o regime deliberadamente violento do *pai* no *Antigo*.

Deus é tudo em tudo, e por isso cria o que quiser a partir do nada; o *Cristo*, por sua vez, é *tudo em todos*, criando valores idealizados que estaria ao nosso alcance corpóreo, ainda que a salvação seja incorpórea – depreendo de Bakunin (1999), Stirner (2004 [1844]), Borges (1982 [1953]) e do livro autoproclamado sagrado.

Também é, então, por conta da esperança da salvação que entendemos a liberdade enquanto um absoluto, algo imutável: esperamos ir ao lugar eterno que nos oferecerá *sabe se lá o que*, mas que ainda assim é melhor do que todos os prazeres terrenos.

Mas o que ocorre, precisamente, é que a liberdade absoluta prometida pelo paraíso cristão é uma liberdade *incorpórea*.

Na eternidade, finalmente, existimos apenas enquanto *alma*. Ou seja, habitaremos o paraíso, ou talvez o castigo eterno, mas em ambos os casos, só poderemos existir enquanto *seres sem corpo*. Esta é a *utopia do corpo incorporeal*, aquela que nos faz crer que existiremos mesmo sem aquilo que que nos faz existir, o corpo – mostrava Foucault (2013a [1966a]).

“Não há lugar eterno para as coisas”, lembra Edson Passetti (2003a, p. 21); mas não só a esperança pela eternidade move a vida: “há sempre um atravessar surpreendente, tanto do peixe que mergulha no ar quanto do homem que mergulha nas águas” (Passetti, 2003a, p. 21). Quem sabe, seria a predisposição a *surpreender-se com a vida* o que torna a eternidade algo não-imprecindível à existência.

Foram pelo menos três as formas de recusar o paraíso cristão difundidas no ocidente, mas nenhuma delas satisfaz um corpo que pulsa por liberações: o *ateísmo* geralmente produz convicções mais irrefutáveis do que a dos crentes; o *agnosticismo* baseia tudo na oposição saber/não-saber; a *blasfêmia*, por sua vez, insiste em ser reativa, travando embates de antemão perdidos.

Nenhuma destas três *condutas*, enfim, é necessária para refutar o ideal de uma vida perfeita e harmônica posterior à morte. Para isto, basta viver e ter um corpo.

Basta viver e ter um corpo para saber que: nada que nos espera no pós-morte pode ser mais intenso do que os prazeres da carne e dos sentidos; tampouco, nada do que nos espera será mais terrível do que as dores que experienciamos em vida. Paraíso e inferno são aqui e agora, ao mesmo tempo. Não há ideal possível, não há absoluto. Utopias e distopias são indissociáveis, e ambas são reais. A vida se faz na luta.

E é por termos corpo que nos *surpreendemos* com a existência e lembramos que *vivemos*, mostra Foucault (2013a [1966a]): amantes nos tocam; imaginamos nosso próprio cadáver; olhamos no espelho; experimentamos as lutas na pele. É por termos um corpo que podemos *fabular* estar, com ele, noutros lugares.

E é também a *fabulação*⁴⁷, a ação de elucidar e imaginar, que nos permite acreditar no absoluto do paraíso e, com isso, anular o corpo; mas também é ela que nos permite inventar *vidas outras*, possibilidades mais diversas para a nossa existência terrena corpórea – depreendo de Foucault (2000 [1966]; 2013a [1966b]).

E foi também com uma fabulação que nasceu a chamada *utopia*.

Se a eternidade e a perfeição absoluta nunca tinha tido um lugar factível para existirem, com a *Utopia*, o escritor Thomas More (2011 [1516]) criou um lugar onde isso seria mais viável do que o paraíso cristão. Este sonho, no entanto, não foi chamado de religião, mas foi incorporado na política, tornando-se também uma procedência de alguns elementos do Estado Moderno.

Expressando seu fascínio pelas navegações para o continente que foi chamado de América, More imaginou então uma ilha distante na qual *cada cidadão vivia feliz por trabalhar e repousar conforme as leis e costumes do país; o dinheiro foi abolido; e a cooperação tornou-se voluntária* – e isso, é claro, foi viabilizado por um *colonizador que impôs o melhor modo de vida possível* (More, 2011 [1516], p.64-65; Passetti, 2017, p. 157).

More fabulou um lugar, sim; mas criou um lugar onde ninguém mais fabularia – já que o regime perfeito já estava instaurado.

Este lugar ao mesmo tempo *perfeito e irrealizável*, deu então ao menos *dois* sentidos para a palavra que o batizou, *Utopia*⁴⁸:

– acusa-se de *utópico* o sonho de alguém (um adversário político, por exemplo), procurando desqualificar aquilo, dizendo que o sonho jamais será real;

– chama-se de *utopia* também algo que, quem enuncia a palavra, tem convicção de que é o ideal, a *máxima perfeição para a sociedade*.

Embora sejam sentidos um tanto quanto distintos, há uma constante, presente em ambos: o *absoluto*. Seja a certeza da perfeição, seja a certeza da irrealizabilidade, sempre a certeza: absoluta, imutável, tão eterna quanto o paraíso cristão.

Na sociedade que se estruturou através do Estado, então, a *utopia da perfeição* se daria com a *política*⁴⁹ *perfeita*⁵⁰, demarcando direitos, deveres, mas também liberdades. Noutras palavras, distinguindo as esferas *pública* e *privada*.

No contexto da emergência dos movimentos que vieram a ser conhecidos como *anarquismos* – em especial com as proposições de Proudhon⁵¹ nos anos 1840, e mais tarde com os embates entre Marx e Bakunin⁵² nos 1870 –, o Estado Moderno tal qual conhecemos hoje, sequer havia se instaurado. Desse modo, o que Proudhon via nascer, e questionava, era um Estado que seria o *administrador legítimo de tudo o que for considerado público* (Proudhon, 2001 [1863]) – até então, as sociedades não funcionavam assim, em inúmeros sentidos.

Para se fazer o administrador legítimo dos bens e serviços públicos, evidentemente, o Estado teria também que demarcar a fronteira entre o *público* (digamos, o que é tido como social, coletivo, essencial) e o *privado* (o pessoal, o individual, o supérfluo). Como também demonstrava Proudhon (2004 [1851]) o faria apartado de seus interesses privados, pessoais.

Ocorre então que, tanto em sua emergência, quanto na atualidade, o Estado segue demarcando ou borrando a fronteira do público e do privado (Passetti, 2005, 2006), conforme as forças majoritárias e disputa de cada época. Neste sentido, o que se entende por público e privado – isto é, da alçada direta do Estado ou não –, varia de inúmeras maneiras, mostrando também que os *direitos* nada mais são do que fruto das lutas (Foucault, 2005b [1982]). Com isso, o Estado estará sempre indo e vindo em questões como:

- legalizar ou criminalizar certos vínculos afetivos;
- consentir com algumas violências e criminalizar outras;
- definir o que é a educação básica e qual a língua oficial;
- definir que algumas práticas pertencem ou não à cultura;
- regulamentar quaisquer desequilíbrios na economia, mantendo intactos os lucros dos padrões;
- distinguir drogas e medicamentos;
- estabelecer os critérios para que uma prática seja ou não considerada religião, e portanto *tolerada* dentro de certos limites;
- instituir lugares para certos desvios de uma pretensa norma, como os manicômios;
- demarcar o que é um serviço essencial ou não, *sempre com arbitrariedades*, que podem incluir alimentação e medicamentos, mas também a igreja, a casa de apostas e o serviço doméstico prestado aos patrões, como vimos durante a pandemia.

Em suas demarcações do público e do privado, o Estado Moderno incorporou ainda a prisão (Foucault, 2014 [1975]): um prédio construído para *privar* alguns de suas liberdades (incluindo as mais básicas, como o direito à nudez/privacidade)⁵³, sob a justificativa de que estes teriam atentado contra o bem-estar *público*, contra a *sociedade* – argumento base do sistema penal, que sequestra a voz da chamada vítima, conforme depreendo das críticas à prisão formuladas pelo abolicionismo penal (Passetti; Oliveira, 2004).

Como analisa Foucault (2014 [1975]), ao contrário dos suplicios públicos que marcavam a Europa até por volta do Século XVI, a prisão e o sistema penal moderno avançaram na direção de uma economia das penas: o castigo será aquele que parecer justo; com ele a sociedade consentirá, eventualmente convencida de sua função corretiva, ou simplesmente clamando pro vingança. Nascia então uma instituição que avançava num dos sonhos de Thomas More (2011 [1516]): os castigos seriam supostamente proporcionais à gravidade da infração, mas sempre justificados pela superioridade dos valores do soberano.

Com a prisão, quem governa reitera então a legitimidade de seu *direito de administrar os corpos*, e poderá usar isso também para subordinar cada cidadão aos seus costumes – como se conclui a partir de Passetti (2017) e La Boétie (1987 [1553]).

Ocorre, contudo, que o modelo da sociedade *é a prisão*, demonstrava Max Stirner (2004 [1844]). Estamos, desde o nascimento, *presos à sociedade*: nascemos e imediatamente fazemos parte dela, tal qual propunham os contratualistas (Kant; 2004; Locke; 1973 [1690]) e as ferramentas de legalização da vida de fato conseguiram instaurar, em especial com o nascimento do Estado Moderno previsto por Proudhon.

Mas mais do que isso, estamos *presos na fé*, essa sim eterna, uma fé devota que crê na legitimidade do Estado, da sociedade e, em especial, da democracia; e, como demonstra Camila Jourdan (2018), é por *já sermos prisioneiros da sociedade que o Estado tem o suposto direito legítimo de nos encarcerar*.

Enfim, o que isso tudo tem a ver com as improvisações livres?

Como predito algumas vezes no trabalho, o interesse da pesquisa é tratar esta prática musical em *perspectiva anarquista*, indagando em que sentidos ela revira os costumes, dentro e fora do que se consolidou como música.

Embora alguns anarquismos às vezes também se aproximem das crenças no absoluto da utopia – e neste caso, se apresentam mais como o verdadeiro Anarquismo, com maiúsculas (Passetti, 2003) –, o que interessa aqui não é isso.

Desde sua emergência, muitos dos anarquismos se apresentaram não como ideal ou teoria, mas como conjunto de práticas – inacabadas, jamais constantes, fixas ou imutáveis –, sempre buscando dissolver hierarquias.

Ao contrário do que uma visão dos anarquismos enviesada pelos comunismos pode fazer crer, não é somente uma futura revolução que abolirá o Estado; mas também há intensidades nas *revoltas* (Stirner; 2004 [1844]; Camus, 2011; Foucault, 2002 [1979]), que nascem, antes de qualquer coisa, da *insatisfação conosco mesmos*, com o *que viemos a ser*, e com isso inventam *vidas outras* no presente, sem aguardar supostas condições ideais.

Urge inventar outros modos de vida no presente⁵⁴: fazer funcionar modos de divisão de bens e serviços não baseados na coerção, e criar condições para o aborto seguro numa época em que isso era impensável, como se fez na Revolução Espanhola, ainda 1936-39; inventar escolas que recusem os preceitos de sexo/gênero da época, juntando *meninos e meninas*; ainda no fim do séc. XIX e início do XX; experimentar modelos de relacionamento afetivo que recusam tanto a monogamia burguesa quanto a cafaíestagem igualmente burguesa; educar crianças sem castigo; recusar que a propriedade legalizada seja o pré-requisito para a moradia; etc.

Enfim, trata-se de inventar condições para que se viva de maneira singular.

E é neste sentido que os anarquismos tendem não ao utópico, mas ao heterotópico, conforme noção cunhada por Foucault (2013a [1966b]), revisitada por Passetti (2003) e aproximada das improvisações livres em minha pesquisa de mestrado (Biazon, 2017).

Num primeiro sentido, heterotopias são lugares que realizam, de maneira inacabada, utopias no presente. Noutro sentido, as heterotopias são lugares que escancaram que a fé na utopia futura apenas nos consola.

No primeiro sentido, sua potência está em afirmar que muito daquilo que é tido como utópico, não só é possível como já existe no presente. No segundo sentido, explicita-se que para reinventar a vida e os costumes é preciso recusar os absolutos expressos nas utopias, as *viás pavimentadas e lisas*, sem nuances e que não se dispõem a incorporar desvios (Foucault, 2000 [1966; Passetti, Augusto; 2009]).

Falar numa prática heterotópica, então, é insinuar que ela que pode realizar *heterotopias*, isto é, favorecer a existência de espaços que comportam *liberdades não tão presentes noutros espaços*. Neste sentido, trata-se também de espaços que *borram de maneira libertária a fronteira entre o público e o privado*, favorecendo a experimentação de costumes não condizentes com o majoritário.

Mas afinal, com as discussões que apresentei no trabalho, é possível traçar quais aproximações entre improvisação livre e realização de heterotopias?

A improvisação autoproclamada não-idiomática, que aspira a uma pretensa língua neutra, passa longe disso; sendo sem dúvida a que mais remete ao absoluto da utopia.

Não à toa esse discurso tem procedência nos totalitarismos fascistas do futurismo, embora mais tarde tenha ganhado um estatuto de *boa intenção* com Derek Bailey. Absolutos como estes tenderão, sempre, a sublimar as diferenças e inviabilizar a experimentação de liberdades.

Mas nem sempre foram assim os enunciados em torno da improvisação livre: Larry Austin, por exemplo, afirmava que o NME *criava em tempo real música clássica contemporânea*. Ou seja, não havia pretensão de neutralidade em termos de estilo, estética, sonoridade, idioma ou linguagem.

Aqueles artistas conhecem uma certa linguagem? Então é com ela que irão improvisar, até que mergulhem noutras – o que em qualquer contexto, será sempre imprescindível como *expansão das ideias de música* (Brito, 2007). Ao mesmo tempo, uma expressão de George Lewis (2008)

desdobra esta questão: free improvisation *in jazz*. Ou seja, nem todos que pesquisam e realizam improvisação livre estão em busca do pretense não-idiomático.

A chamada recusa do idiomático, então, tenderá sempre a taxar de *música com sotaque* as práticas de procedência no jazz, e tratar como neutras as práticas baseadas numa espécie de *idioma da música contemporânea* (expressão tomada de Silvio Ferraz)⁵⁵.

Mas se *não-há-improvisação-não-idiomática*, que razões alguém teria para seguir realizando esta prática, já que ela não alcança a tal neutralidade em termos de estilo?

Para quem esteja realizando improvisações livres apenas por uma busca do absoluto, do essencial ou do neutro, a porta da rua é serventia da casa – em especial depois de escancarada a provável procedência deste discurso num ideal fascista.

Conforme proponho na pesquisa, o que haveria então de *heterotópico* nas improvisações livres seria sua propensão a *tornar a experimentação pública*, abalando a máxima consolidada de que o artista da música se experimenta somente no âmbito privado, e expõe ao público (ao conjunto de pessoas diversas e desconhecidas) apenas um produto acabado.

Ao se assumir o risco de uma experimentação em público, e *coletiva*, então, quem sabe aí temos uma prática musical mais radical ainda, que germina novos costumes, escancorando a arbitrariedade de noções como a autoria.⁵⁶

Enfim, mas para que o fazer musical incorpore estes elementos, é preciso *fabular*; é preciso que ao tratarmos da música, tenhamos mais “e se”s em vista do que manuais de prescrição – e como mostrado, mesmo na improvisação alguns vão se ocupar de listar preceitos éticos, reações possíveis, ideais de neutralidade a serem alcançados, etc.

É preciso fabular, não como Thomas More, que imaginou um mundo no qual ninguém mais fabularia; mas fabular como quem *não sabe o que está por vir e se abre ao surpreendente daquilo que vem*.

E, como discuto no trabalho, quem sabe, o que viabiliza isso nas improvisações livres seria sua expansão para além *música-abstração*, realizando experimentações também no âmbito do *fazer musical como um acontecimento mais amplo do que o som*, aquele que *torna sonoras as relações* (conforme trato a partir de Silvio Ferraz em *liberar o som... vol.1*).

Enfim, como infiro das insinuações da polonesa Wislawa Szymborska (2011) em seu escrito em torno da utopia (epigrafoado na abertura da zine), talvez viver não requeira a busca por *esclarecimentos, respostas, entendimentos, evidências, certezas, essências e convicções*; mas sim por intensidades surpreendentes.

Neste sentido, práticas como as improvisações livres, desde que associadas às experimentações inacabadas da vida, quem sabe, viabilizam um *fazer musical heterotópico*.

viver e improvisar-se

fazer improvisação livre,
mas viver como uma composição
—daquelas que prezam só pelo diapasão,
pela cadência perfeita e por mornos uníssonos
— viver assim, não dá.

(cantar a uma só voz)

é preciso ao menos algum contraponto, alguma dissonância, ou até algo indeterminado,
de preferência incapturável por estes conceitos.

também a vida de quem se experimenta,
mas acha que acha que ruído é barulho
e que só melodia dá em música,
essa vida é igualmente um saco,
não passa de uma
existência dogmática;

educação com as crianças descalças na terra é, sim, incrível,
com elas cantando canções tradicionais em roda, também é, eu sei;
mas convidá-las pra brincar com captadores piezoelétricos
ligados em pedais de guitarra
— dos mais sutis aos mais estridentes—
isso pode ser um escândalo
irrepetível e inesquecível;

é preciso se apropriar das tecnologias, mesmo as mais modernas,
ainda que tantas delas se difundam em prol dos mega-empresários,
pois, como disse o poeta,
agora já é tarde,
ninguém volta jamais,
o jeito é tomar um fogueiro
e comer deste banquete
para obter a paz;

improvisação livre sem expandir ideias de música, não é improvisação livre;

pode ser coisa de cirandeiros que, buscando conforto e paz de espírito,
cantam escalas pentatônicas e batucam ritmos que já conhecem;

pode ser coisa de macho-da-gig, que vive à base do *musiquêis*
e faz da impro uma mera punhetagem virtuosística;

improvisação livre sem dissolução de si, também não é improvisação livre;

se você tocar só riffs de rock, funk ou blues, a improvisação pode virar o clássico *fazer um som*,
e por mais que seja divertido se não sair disso é um tanto quanto limitante;

improvisação livre só com eletrônicos e sons na fronteira do ruído branco é *noise*,
e embora seja interessante, depois de 20 min, quase ninguém aguenta mais;

improvisação livre baseada em máximas intrinsecamente também não é improvisação livre;

improvisar e nunca falar nada sobre, não dá, não tem como;
talvez seja coisa de gente que não conversa sobre nada em nenhuma relação;

falar mais da improvisação do que realizá-la, então, sem chance, é *academiquêis*,
só serve pra sustentar discursos que já estão prontos;

improvisação ~~livre~~ com regência não é bem improvisação, muito menos livre;
e embora ela me divirta penso duas vezes sobre
quando, onde e com quem
vou praticá-la;

defender uma tese é uma coisa meio careta mesmo;

quem leva essa história à sério,

devia é fundar uma igrejainha,

virar pastor, fazer um rebanho de orientandos,

ou coisa que o valha;

numa perspectiva foucaultiana,

pesquisar não é defender tese

mas sim analisar os deslocamentos de uma prática,

mostrando como eles derivam de forças que se atriaram noutros tempos

– depreendo do prof. júlio groppa;

acontece que talvez esse trabalho tenha precisado ficar na fronteira entre as duas coisas

– mostrar deslocamentos e defender tese;

certamente não mostrei todos os deslocamentos pelos quais a improvisação livre passou

nos períodos de sua emergência, não tanto quanto eu gostaria,

e em especial porque não acessei as fontes mais imprescindíveis a isto;

também não indiquei discursivamente e genealogicamente

os deslocamentos que foram precisos nas concepções do que é música

para que nascesse algo como a improvisação livre;

mas sem dúvida vivenciei alguns deslocamentos,

em minha relação com a escrita, com o pesquisar,

e no que entendo por improvisar;

alguém que pesquisa saiu deste trabalho diferente de como entrou,

e isso inclui sair com uma tese, uma hipótese desenrolada, ou algo similar,

que expresso repetidamente, mais ou menos assim:

*foi o encontro entre a experimentação sonora
e o fluxo indefinido
que fez nascer
a improvisação livre.*

pesquisar, escrever tese;

isso tudo se parece um tanto com viver;

cada frase que escrevemos, cada conceito incorporado ou recusado,

cada verbo pinçado entre tantos supostos sinônimos,

tudo isso está atravessado pelas relações – e os agradecimentos evidenciam isso, quem sabe;

mas ao mesmo tempo, a pesquisa, assim como a vida,

vez ou outra, *nos dá notícias de que, na verdade, estamos todos só;*

urge, então, encontrar modos de que esta seja uma

solidão sem mágoa, como propõe roberto freire;

mas, de fato,

ainda que outras vozes ocupem nossos pensamentos,

ainda que outros percursos atravessem os nossos,

cada existência só pertence a cada um, a si mesmo;

e, ainda que haja múltiplos eu's, nenhum terceiro jamais habitará este corpo,

tampouco é um terceiro quem sente os efeitos

da tela do pc na cara por horas, dias, meses seguidos,

ou da cadeira velha comprada no bazar, que fode as costas;

é um corpo só, pessoal e intransferível, que digita este texto,

que aperta, uma a uma, cada tecla;

é um corpo só que o faz e que assina a tese;

um corpo só, tal qual se é, logo se nasce ou em breve se morre;

e embora ninguém faça tese sozinho,

o maldito estado só reconhece o título

dado pela universidade

como pertencente

a um único

cpf;

para escrever uma tese

quem sabe

é preciso

soluçar consigo

e também rir de si mesmo

mas
de preferência
junto aos demais.



- Abdalla [Saad Filho], Sérgio. *Partituras verbais e sua relação problemática com a música*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2017.
- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Originally published: Ashbourne, England: Moor. and Pub. in association, 1992 [1980].
- Bakunin, Mikhail. *Deus e o Estado*. São Paulo, Nu-Sol/Imaginário, 1999.
- Barbiero, Daniel. An early manifesto on free improvisation [comentário e traduções do texto Bertocchini; Mantia, 1921]. 2019. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/freeimprovmanifesto.html>
- Bartocchini, Mário; Mantia, Aldo. *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*. Milano, Tip. A. Tavoggia, 1921.
- Biazon, Stênio. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS, ECA/USP, 2017.
- Borges, Jorge Luís. *História da eternidade*. Trad.: Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro, Globo, 1982 [1953].
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963].
- Carneiro, Nuno. *No meu peito não cabem pássaros*. Rio de Janeiro, Leva, 2012.
- Campesato, Lillian. *Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, ES, 2015.
- Campesato, Lillian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese de doutorado, PPGMUS-ECA-USP, 2012.
- Camus, Albert. *O homem revoltado*. Valerie Rujmanek (trad.). Editora: Record. Rio de Janeiro, 2011 [1951].
- Casavola, Franco. *La Musica Futurista*, «Vetrina Futurista». 1 s., 1924/1927, pp. 79-81. Disponível em: <https://www.strumentimusica.com/rubriche/come-mare-squarciato-destate-il-futurismo-musicale-settima-parte/>
- Cobussen, Marcel. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press, 2017.
- Costa, Rogério. *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada)*. In: Silvio Ferraz (org.). notas.atos.gestos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even (The Green Box)*. Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London, 2016 [1934].
- Enzensberger, Hans Magnus. *O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador, EDUEBA, 2008 [1952].
- Feisst, Sabine. *John Cage and Improvisation: and unresolved relationship*. In: Solis, Gabril; Netl, Bruno. *Musical Improvisation*. Art Education and Societ. Illinois Press. Chicago, 2009.
- Ferraz, Silvio. *Livro das Sonoridades: [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018 [2004].
- Ferraz, Silvio. *Prefácio*. In: Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016, pp. XV-XXIV.
- Ferraz, Silvio; Padovani, José Henrique. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Música Hodie, vol 11. 2011, p. 11-25.
- Foucault, Michel. *A coragem da verdade*. Trad.: de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2017 [1984].

- Foucault, Michel. *A vida dos homens infames. Ditos e escritos IV — Estratégias, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2006 [1977].
- Foucault, Michel. *As heterotopias*. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 18-30, 2013a [1966b].
- Foucault, Michel. *É inútil revoltar-se?* In.: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, pp. 77-81. 2002 [1979];
- Foucault, Michel. *O corpo utópico*. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 7-16, 2013a [1966a].
- Foucault, Michel. *O que é um autor?* In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 268-302, 2002 [1969].
- Foucault, Michel. *O sujeito e o poder*. In: Dreyfuss, H.; Rabinow, P. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. São Paulo: Forense, 1995 [1982].
- Foucault, Michel. *Outros espaços*. In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 411- 422, 2002 [1967] – versão da publicação de 1984.
- Foucault, Michel. *Prefácio*. In: As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, pp. XVIII-XXIII, 2000 [1966].
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1975].
- Globokar, Vinko. *Reacting [Reagir – orig. Revista Musique en Jeu]*. Internacional Improvised Music Archive. Cf. Peters publishers, New York, 1971/1969.
- Guigue, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- Iazetta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- Godwin, William. *Crimes e punições*. Verve n.5 (PUC), São Paulo, 2004, pp. 11-87.
- Goldman, Emma. *Minorias versus maioria*, Trad.: Elaine K. de Carvalho. Revista Verve, São Paulo, Nu-Sol, nº13, 2008, p. 123-133.
- Groppa [Aquino], Júlio. *Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância*. Childhood and Philosophy. Rio de Janeiro, v.12, 2016.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. PhD, McGill University, School of Music. Montreal, Quebec, Canada, 1994.
- Jourdan, Camila. 2013: *memórias e resistências*. Rio de Janeiro, Circuito, 2018.
- Kant, Emmanuel. *Para a paz perpétua: um esboço filosófico*. In: Guinsburg, L. (org.). A Paz perpétua: um projeto para hoje. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 31-54.
- Kater, Carlos. *Encontro com Villa-Lobos* [entrevista concedida a Madaleine Milhaud]. Cadernos de Estudo: Análise Musical, nº4. Atravez, São Paulo, 1991 [1952], pp. 89-95.
- Kater, Carlos. *Encontros com Villa-Lobos*. M&K, publicação contínua, 2022/2023. Disponível em: <https://www.carloskater.com.br/entrevistas>
- Kater, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira* [Ebook]. São Paulo: MK, 2019 [2001, Fapesp/Annablume]
- Kolody, Eduardo. *Conrado Silva e seu primeiro momento na Universidade de Brasília*. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.87-96.
- La Boétie, Étienne de. *Discurso de servidão voluntária*. Trad.: Laymert Garcia Santos. São Paulo, Brasiliense, 4 ed., 1987 [1563/1574].
- Lewis, George. *A power stronger than itself: the AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.
- Lewis, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Journal. v.1. n.1, Spring, 1996, pp. 91-122.
- Locke, John. *Segundo tratado sobre o governo*. Trad.: E. Jacy Monteiro. Editora Abril, 1973 [1690].
- Mangion, Suzanne. *Marvellous Noise and Modest Recording Instruments: Dada, Surrealism, and Early Sound Cinema*. University of Manchester / degree of Doctor / Philosophy in the Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures, 2017.
- Mintz, Frank. *Revolução Espanhola*. Compilado organizado pelo grupo de estudos dos anarquismos da Casa da Lagartia Preta. Zine/PDF independente, s/a.
- Miranda, José Bragança de. *Stirner, o passageiro clandestino da história*. In.: Stirner, Max, citado à frente, 2004, pp. 295-339.
- Morus/More, Thomas. *A Utopia*. Trad.: Luís Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2011 [1516].
- Neeman, Edward. *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA, 2014.
- Nietzsche, Frederick. *Assim Falou Zarathustra*. São Paulo, LP&M, 2014 [1892].
- Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.
- Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1974].
- Oliveira, Jocy de. *Diálogo com cartas*. São Paulo, SESI-SP editora, 2014.
- Oliveira, Salette. *Tolerar, julgar, abolir*. In: Passetti, Edson; Oliveira, Salette. A tolerância e o intempestivo. São Paulo, Atêlie Editorial, 2015.
- Passetti, Edson. *A arte da amizade*. Revista Verve, São Paulo, Nu-sol, PUC-SP, v. 2, 2002a, p. 22-60.
- Passetti, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo, Cortez, 2003.
- Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.
- Passetti, Edson. *Heterotopia da vida sem punição*. Verve nº31, Nu-sol, São Paulo, 2017, pp. 155-172.
- Passetti, Edson. *Heterotopias anarquistas*. Verve nº2, Nu-Sol, São Paulo, 2002, pp. 141-173. [Ampliado em Passetti, 2003, pp. 289-318]
- Passetti, Edson. *Liberdade para se educar [prefácio]*. In: Corrêa, Guilherme. Educação, Anarquia: procedências da sociedade de controle no Brasil. São Paulo, Cortez, 2006, pp. 7-11.
- Passetti, Edson. *Uma apresentação: a tolerância e o intempestivo*. In.: Passetti, Edson; Oliveira, Salette (orgs.). A tolerância e o intempestivo. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2005, pp. 9-16.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. *Educação e anarquia: abolir a escola*. 53º ICA (International Conference of Americanists), Cidade do México, 2009.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio; Carneiro, Beatriz; Oliveira, Salette; Rodrigues, Thiago. *Ecopolítica*. Hedra, São Paulo, 2019.
- Passetti, Edson; Gallo, Sílvia; Augusto, Acácio. *Anarquistas na América do Sul*. Vol. 2 [ebook]. São Paulo, Pedro & João Editores, 2022.
- Proudhon, Pierre Joseph. *A democracia mutualista*. In. Passetti, Edson; Resende, Paulo-Edgar (orgs). Proudhon. Trad.: Célia Gambini. São Paulo, Ática, 1986a, pp. 146-204.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio da associação*. Verve, 10., 2004 [1851], pp. 44-74.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio do governo e do direito*. In. Passetti, Edson e Resende, Paulo-Edgar (orgs). Proudhon. Trad.: Célia Gambini. São Paulo: Ática, 1986b, pp. 52-67.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio federativo*. São Paulo, Imaginário, Nu-Sol, 2001 [1863].
- Ruviero, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Sanvido, Nildo. *Relazioni tra improvvisazione e musica scritta dallo stile galante alle soglie dell'alea*. Tese, Università degli Studi di Padova, Itália, 2013.
- Scarassati, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc/SP, 2008.
- Silva, Doris Accioly. *Anarquistas: criação cultural, invenção pedagógica*. Educação e Sociedade, n1camp, 2013.

- Simões, Gustavo. *o desconcerto anarquista de john cage*. Tese de Doutorado, PEPEG/Ciências Sociais. PUC-SP, 2017.
- Simões, Gustavo. *Paraíso agora!* Verve, 30, pp.193-195, 2006.
- Stirner, Max. *Arte e religião*. In: Verve, revista do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária, n.4, São Paulo, 2003, pp.67-78.
- Stirner (2003).
- Foucault, Michel. *A vida dos homens infames. Ditos e escritos IV — Estratégias, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2006 [1977].
- Stirner, Max. *Arte e religião*. In: Verve, revista do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária, n.4, São Paulo, 2003, pp.67-78.
- Augusto, Acácio. *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado apresentada ao PEG-Ciências Sociais, PUC-SP, 2013.
- Bell, David. *Improvisation as anarchist organization*. Ephemera journal: theory & politics in organization. Volume 14 (4), 2014, pp. 1009-1030.
- Bell, David. *Playing the future: improvisation and nomadic utopia*. CCA (Centre for Contemporary Arts), Glasgow, 2011.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. *O drama da multidão os trágicos black blocs: a busca do constituinte como destino e a ação direta*. Revista Ecológica, PUC-SP, São Paulo, 2014.
- Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991 [1986].
- Kater, Carlos. Encontro com Villa-Lobos [entrevista concedida a Madaleine Milhaud]. Cadernos de Estudo: Análise Musical, nº4. Atravez, São Paulo, 1991 [1952], pp. 89-95. Stirner, Max. *O Único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1844].
- Stockhausen, Karlheinz. *Aus den Sieben Tagen / From the Seven Days* (s/d [1968]). Disponível em: <http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf>
- Szymborska, Wislawa. [poemas]. Trad.: Regina Przybycien. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- Varése, Edgar. *Liberation of Sound*. In.: Cox, Christoph; Warner, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. Continuum, New York / London, 2004 [1936/1962], pp. 17-21.
- Vattano, Laura. *Listening as a creative musical practice: a new perspective on Luigi Russolo "s 1916 L'Arte del Rumori*. Thesis/Phillosphy, Univ. of Edinburgh, 2021.

Notas

- ¹ A distinção entre artes do tempo (dança, música, teatro) e artes do espaço (múltiplas artes plásticas, arquitetura, escultura, etc), já foi implodida, como depreendo de Harley (1994), no entanto, falo em artes do tempo no texto, uma vez que muitas vezes ainda entendemos a música como um fenômeno mais temporal do que espacial.
- ² Quanto ao cinema das primeiras décadas do século XX, me restringi a procurar entre os surrealistas se houve alguma aproximação direta entre práticas improvisadas em tempo real e suas trilhas sonoras; mas de maneira geral, parece que não houve (cf. Mangioni, 2017).
- ³ A metáfora do peixe que espia o fora d'água também revisita reflexões do prof. Júlio Groppa; e algumas passagens do prof. Edson Passetti em Éticas dos amigos (2003a).
- ⁴ Sobre as peças de Duchamp: <https://www.discogs.com/release/1053680-Marcel-Duchamp-The-Entire-Musical-Work-Of-Marcel-Duchamp> e <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/MarcelDuchamp.html>
- ⁵ Me marcou muito, em 2016, a performance da artista sonora chilena Bárbara González no II Festival Internacional de Música Experimental, no qual a artista fazia algo como improvisação livre, mas uma vez que performava sozinha com muitos objetos, em grande parte fazia uso de objetos tinham sons *acionados* (entre eles, caixinhas de música microfonadas). Foi aí, e também em conversações com Rogério Costa que entendi que isto ao que se dá o nome de instrumento geralmente está associado a algo que foi pensado para ser minuciosamente manuseado a cada produção sonora, de certa forma.
- ⁶ Sobre a procedência da escultura sonora, o máximo que cheguei a ler em sua fronteira foi a ideia de uma *Música de mobília*, de Erik Satie (cf. Harley, 1994).
- ⁷ Pensando em procedências de um ouvir livre associado ao espaço, me lembro ainda que Murray Schafer (1991 [1986]) — um dos poucos educadores musicais de procedência internacional a falar afirmativamente em anarquia —, descreve em seu livro cartas trocadas com John Cage na qual o compositor teria mencionado Henry David Thoreau e a possibilidade de ouvir os sons a nossa volta como música; inspirando então a noção de Schafer de *paisagem sonora*.
- ⁸ Indico aqui algumas procedências das experimentações sonoras no Ocidente: acordes valorizados um-a-um, e não mais como parte de cadências marcadas por funções evidentes, em Claude Debussy (1862-1918) (cf. Guigue, 2011); o dodecafonismo de Arnold Schoenberg, como possibilidade de valorizar mais igualmente as doze notas do sistema temperado (cf. Cage, 1973), ao invés de ter centros tonais; a música de timbres baseada nos instrumentos de percussão, geralmente tomados das culturas consideradas orientais (cf. Cage, 1973); Charles Ives, sobrepondo tonalidades contrastantes, e neste sentido operando diretamente na *liberação das associações sonoras*; Igor Stravinsky, com blocos de acordes dissonantes usados para construir ritmicas intensas; as fabulações de Edgar Varése que o levavam a experimentar sonoridades mais ruidosas em formação orquestral (Varése, 2012 [1932]); no Brasil, Heitor Villa-Lobos, com influências mútuas entre estes dois últimos, mas também atento à possibilidade de incorporar as *sonoridades da natureza* (Kater, 1991 [1952]), ainda que com um discurso fetichizado em torno do Brasil e dos povos nativos; a possibilidade de gravar sons e modificá-los em estúdio, gestada sobretudo na *musique concrete* na França, nos anos 1940, e os sintetizadores usados de início na *musik elektronischke*, alemã (Iazzetta, 2009).
- ⁹ Como analisa Lilian Campesato em suas múltiplas discussões em torno da *estetização do ruído* (Campesato, 2012, 2015), de maneira geral Russolo e os futuristas tendiam a *adequar os ruídos ao não-ruído*, por exemplo modulando o som dos instrumentos ruidosos por eles criados de modo a aproximá-los das notas do sistema temperado; bem como usá-los de modos baseados na noção de nota.
- ¹⁰ Segundo Vattano (2021), a peça de Russolo mais aparentada à improvisação seria *Risveglio de uma Città* (1913), mas que se distancia muito das discussões do presente trabalho também pela sua proposta de sincronia via grafismo (para uma discussão crítica em torno da sincronia via grafismo e seus afastamentos e aproximações com a improvisação livre, cf. zine *landres*). *Risveglio di una Città, de Russolo* (1913): <https://www.youtube.com/watch?v=psuqDExaopg> e https://www.researchgate.net/figure/Luigi-Russolo-Risveglio-di-una-citta-1916-prime-due-pagine-della-partitura-musicale_fig24_307837321
- ¹¹ Indiquei as três referências, mas neste site há um resumo de tudo isso, em torno dos futuristas e improvisação: <https://www.liberationofsound.org/movements/futurism/futurism-improvisation/>
- ¹² Silvio Mix [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-mix_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-mix_(Dizionario-Biografico))
- ¹³ Discogs e outros sites, com informações sobre Aldo Giuntini e sua peça *Sintesi Musicale Futuristche*: https://www.lmrecordings.com/musica_futurista_the_art_of_noises_lmcd2401.html https://www.discogs.com/pt_BR/release/5114670-Various-Musica-Futurista-The-Art-Of-Noises

O disco é feito com curadoria de Danielle Lombardi, pianista fez que curiosamente fez sua carreira toa em torno dos futuristas — suspeito, no mínimo.

¹⁴ Todas as minhas traduções do manifesto de Bertocchini e Mancina (1921), se baseiam tanto na versão traduzida para o inglês (Barbiero, 2019), quanto no original, para eventuais consultas.

¹⁵ Um desdobramento potente para a pesquisa, e que cheguei a prever, mas se perdeu em meio a tantos objetivos, seria estudar as procedências da noção de não-idiomática, que não provém de Derek Bailey. Em meus levantamentos, me deparei com alguns textos da revista *Musique en Jeu*, ainda nos anos 1970 onde também circulavam textos em torno das improvisações.

¹⁶ Algumas passagens de Bailey, em torno da improvisação não-idiomática, que de fato demonstram como o universalismo em parte já é uma distorção de seus enunciados: "[a improvisação] não-idiomática [...] é mais comumente encontrada na assim chamada improvisação 'livre' e, embora ela possa ser altamente estilizada, não está usualmente presa à representação de uma identidade idiomática." (1992 [1980], p. xi, tradução minha); "Para o livre improvisador [...] idiomas particulares não são vistos como pré-requisitos para o fazer musical, mas sim como ferramentas que [...] podem ser usadas ou não... da mesma maneira o ponto de partida do livre improvisador contém uma recusa em se submeter a qualquer idioma particular ou tradicional" (Bailey, 1992b, [s/p], tradução de Costa, 2003, p. 65).

¹⁷ Algumas das peças de Giuntini possuem outras interpretações/performance em sites como o youtube, de modo que foi possível comparar minimamente as performances para estimar melhor o que havia de escrito e o que havia de improvisado.

¹⁸ Registro aqui alguns artigos envolvendo John Cage e a improvisação. A discussão mais difundida envolvendo Cage e a improvisação refere-se à estreia de *Atlas Eclipticalis* (Feisst, 2009; Lewis, 1996; Simões, 2017). No concerto em questão, em 1964 em NY, no qual seriam apresentadas peças baseadas no acaso e na *indeterminação* (de Cage, Morton Feldman e Earle Brown), Bernstein, regente, optou por incluir uma seção de improvisação *demonstrativa* regida por ele *Atlas Eclipticalis*, a improvisação em questão e uma fala introdutória de Bernstein estão disponíveis no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=nkx14lnvIDM>>

O interesse do compositor era nos resultados imprevisíveis, não determinados, radicalizados conforme decorrentes da conciliação da indeterminação em diferentes estágios. O resultado da peça estaria fora do seu controle assim como fora do controle dos performers, evitando *relações entre sons* (Feisst, 2009, p. 41). Não há razão alguma para aproximar isto da improvisação. A aproximação rasa realizada por Bernstein, não era rara. Quanto a peças de Cage que possuem improvisação, além de *Quest* (1935), mencionada no texto, Feisst indica sua última peça, *One*, de 1992, na qual se deve pronunciar o alfabeto, contudo interrompê-lo com palavras decididas em tempo real, a partir de padrões numéricos altamente complexos relacionadas às classes de palavras (Feisst, 2009, p. 47). A despeito desta fase inicial da carreira, e do retorno final à improvisação, Cage de fato teria tido uma fase mais avessa a ela (Feisst, 2009, p. 40) e suas considerações sobre o jazz teriam seguido problematizando o culto à personalidade e da presença das periodicidades rítmicas (Feisst, 2009, p. 40, 48). A pesquisadora chega ainda a mencionar um encontro entre Cage e Sun Ra, músico ligado ao free jazz e à improvisação dirigida. No encontro em questão, além de peças de cada um, houve uma breve improvisação dos dois, que segundo Cage teria sido mais uma espécie de sobreposição, com "cada um improvisando 'na sua'" (Cage apud Feisst, 2009, p. 48).

¹⁹ Informações sobre *Quest* (1935), de Cage: http://www.musicweb-international.com/classrev/2002/nov02/cage_piano7.htm
https://cagecomphome.xs4all.nl/chronology_1912-1971.html

²⁰ Foi nas aulas de *contraponto* do prof. Rogério Costa, no início da graduação, que conheci Charles Ives – aulas que também revisei durante o mestrado/doutorado, via monitoria. Trata-se da peça *Unanswered question* (1908), na qual diferentes naipes soam de maneiras radicalmente distintas, de certa forma aparentemente desconectadas, quase como duas músicas independentes. As cordas tocam movimentos contínuos, calmos, de pouca variação e poucos ataques. Enquanto isso, há uma série de intervenções pontuais dos sopros, ora em solo ora em grupos, que, além de estarem noutras tonalidades, são muito mais energias do que as cordas. Neste sentido, quem sabe, é que se tem uma espécie de *pergunta não-resposta*, remetendo ao título da música. Esta peça seria também uma importante procedência da espacialização na música de concerto, uma vez que foi concebida para ter instrumentistas alguns instrumentistas distantes da orquestra (Harley, 1994). Já não me recordo se foi em Harley (1994), ou algo de Alex Ross (autor que não dei a devida atenção), mas li em algum lugar que teria sido significativo para Ives conceber estas noções de contraponto suas experiências de, acidentalmente, ouvir duas bandas marciais tocando simultaneamente, vindo de lugares distintos. Falar em duas bandas tocando conjuntamente, contudo, em remete ainda ao funeral do anarquista Buenaventura Durrutti, em 1936, no qual se teria, por um equívoco, convidado duas bandas para tocar (cf. Enzensberger, 1987). A expansão dos modos de ouvir, de certa forma, me parece que sempre esteve na borda dos anarquismos. *Unanswered question* (1908), de Ives – versão com vídeo da orquestra: <https://www.youtube.com/watch?v=WBI0VETZw>

/ Versão com partitura: <https://www.youtube.com/watch?v=kksOz48ca2g>

²¹ Discogs coleciona Ives 100 anos, com encarte precário, mas reiterando informações do youtube, que menciono no texto: <https://www.discogs.com/release/3539774-Charles-Ives-The-100th-Anniversary>

²² Artigo de 1987, sobre improvisações de Charles Ives, que não consegui acesso: <https://www.istor.org/stable/941592>
 Youtube com transcrição das improvisações e algumas informações, mesmo vídeo da *playlist*: <https://www.youtube.com/watch?v=VSUJAERnR2U>

²⁴ Quanto ao Greenwich Village, por exemplo, John Cage redigiu um manifesto musical, em 1952, a pedido dos anarquistas do Living Theatre, Judith Malina e Julian Beck (Cage, 1973 [1952], p. xii), que se apresentariam na região.

²⁵ 30 minutos do Workshop Varèse/jazz: <https://www.youtube.com/watch?v=1MQ2R2KUA>

²⁶ Discogs Free form, Joe harriot, 1961: <https://www.discogs.com/release/3165352-Joe-Harriott-Quintet-Free-Form>

²⁷ Reúno aqui alguns links referentes às próximas notas, envolvendo Cecil Taylor e Ornette Coleman: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3049621-Cecil-Taylor-Quartet-Jazz-Advance ;

https://www.discogs.com/pt_BR/master/199841-Cecil-Taylor-Live-At-The-Cafe-Montmartre ;
https://www.discogs.com/pt_BR/master/28578-The-Ornette-Coleman-Double-Quartet-Free-Jazz

https://en.wikipedia.org/wiki/Free_Jazz:_A_Collective_Improvisation

²⁸ Informações álbum do ICE: <https://www.discogs.com/release/8748304-Lukas-Foss-Improvisation-Chamber-Ensemble-Studies-In-Improvisation>

²⁹ O *serialismo* é uma corrente composicional proposta como desdobramento do *dodecafonismo*. Este último se propunha a recusar o *tonalismo*, sistema predominante no Ocidente, associado à discursividade melódica e, no quesito harmônico, ao contraste entre tensão e relaxamento. Como estratégia para tal recusa, o *dodecafonismo* estabelece regras rígidas de teor matemático, *explorando conjuntos variados de notas, embora sempre baseados no uso sistemático das 12 notas musicais ocidentais*, de modo a evitar as sonoridades predominantes no tonalismo. O *serialismo*, por sua vez, expande o conceito da criação de regras matemáticas para outros parâmetros do som, como a rítmica e a dinâmica. Apesar de já um pouco distantes do conceito original, duas canções realizadas no Brasil me servem de ilustração do *dodecafonismo* (forma mais difundida de *serialismo*). *Papai não gostou*, de Arrigo Barnabé, de 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=5GRAS0HG1B4> ; e *Doleça*, de Caetano Veloso, já de 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=xzv1v6lbtzw>

³⁰ Chamemos de *tonalismo* o sistema de sucessão de acordes e construção de melodias que se tornou predominante no ocidente, baseado na oposição entre tensão e relaxamento, e que teria se instaurado entre os séculos XVI e XIX. Sem o tonalismo, possivelmente, o *dó ré mi fá sol lá si dó* não teria se definido como referência padrão do aprendizado musical. Quando um professor caretinha diz que vai ensinar *a forma certa de fazer música*, geralmente ele irá ensinar as regras do tonalismo.

³¹ Na *zine brasil* sugeri também a substituição dos temas por breves convenções rítmicas como parte das modificações que teriam ocorrido junto à introdução do *free* na "música popular instrumental brasileira"; em especial quando trato do Grupo Um.

³² Site do MoMA, com alguns links referente aos artistas do Fluxus: https://www.moma.org/collection/works/127625?artist_id=6520&page=1&sov_referrer=artist

e https://www.moma.org/collection/works/127536?artist_id=4930&page=1&sov_referrer=artist

³³ Lewis chega a narrar o período no qual se discutiu se os poucos artistas brancos que passaram pela associação poderiam continuar fazendo parte da AACM.

³⁴ Esta não foi uma questão que aprofundi no trabalho, mas de certa forma, embora os artistas de Chicago recusavam ser limitados pela noção de jazz, já cheguei a ler que, em contextos como o de Nova Iorque, afirmar-se como jazzista tinham um efeito positivo. Enfim, possivelmente razões diversas, que demandariam outras leituras.

³⁵ Lewis (2008) chega a narrar embates entre os músicos, sobre se a AACM deveria apoiar também práticas mais ligadas ao ambiente mainstream, mas artistas como Abrams batiam de frente com esta proposta, uma vez que estas outras práticas já possuíam outras vias de apoio e realização.

³⁶ Segundo Lewis (2008), a AACM passou a ter mais associadas mulheres somente dos anos 1970/80 em diante. Fica subentendido no texto nos ambiente periféricos, também nos EUA dos anos 1960/70, os machismos se manifestam de maneira mais descarada do que nos ambientes polidos que encontram estratégias para o disfarce.

³⁷ Em poucas palavras, o *jazz modal*, realizado já por volta do fim dos anos 1950, é uma proposta mais aberta do que o jazz do tonal, em especial no quesito das possibilidades de improvisação. Ao evitar os discursos e narrativas harmônicos formados por sucessões de acordes com funções pré-definidas (cf. nota sobre tonalismo), o jazz modal valoriza a utilização de poucos acordes, deixando o solista mais livre para explorar escalas diversas em seu improviso, bem como construir percursos não tão narrativos. Num certo ponto, eu havia me convencido de que, "logicamente" o chamado jazz modal (que usa poucos acordes, tornando a improvisação "mais livre") seria um elo entre a improvisação jazzística tonal (que muda de acordes rapidamente e por isso exige pela o improvisador respeito o "discurso tonal") e a improvisação livre. Mas, de maneira geral, me parece que o jazz modal aconteceu por volta da mesma época que a improvisação livre, não havendo uma linearidade histórica ou uma racionalidade no processo de liberação destas improvisações.

³⁸ Quando insinuo que, *o mais provável na incorporação do público seria a gritaria e que se batucque pelo espaço*, remeto em parte à *Suite Roberto Fernandes*, peça que propus em 2013, quando estava conhecendo a improvisação livre, mas que incorporava o público. A performance foi realizada na chamada *Véspera Profana*: <https://www.youtube.com/watch?v=R6sgfKXa2gE>

³⁹ Sobre 1968, os enfrentamentos de teor antipolítico, bem como aos capturas moderadas em torno de direitos, cf. Passetti, et al 2019.

⁴⁰ Faço aqui uma única nota contemplando vários dos links, em especial discogs, relacionados às práticas de 1968 em diante:

https://www.discogs.com/pt_BR/master/7284161-Carla-Bley-Mike-Mantler-Steve-Lacy-Jazz-Realities

<https://www.discogs.com/release/2466999-Muhai-Richard-Abrams-Levels-And-Degrees-Of-Light>

<https://www.discogs.com/release/20484106-The-Jazz-Composers-Orchestra-The-Jazz-Composers-Orchestra>

(Informações sobre Spontaneous Music Ensemble tomadas do youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=CK2a8AET9A&list=PLW31ia86ZbRbSOiXGKqfSDUK9e5-4TNw>

<https://www.discogs.com/release/19838038-Anthony-Braxton-3-Compositions-Of-New-Jazz>

<https://www.discogs.com/release/8442972-Peter-Br%C3%B6tzmann-Octet-Machine-Gun>

https://www.discogs.com/pt_BR/release/4834811-Black-Unity-Trio-Al-Fatihah

<http://www.freeformfreejazz.org/2012/12/free-jazz-encontro-com-o-mundo-muculmano.html>

https://www.discogs.com/pt_BR/release/460472-Yoko-Ono-Plastic-Ono-Band-Yoko-Ono-Plastic-Ono-Band

<https://www.discogs.com/release/11430719-Art-Ensemble-Of-Chicago-Les-Stances-A-Sophies>

⁴¹ A peça textual de Stockhausen incluída na lpyalist, performada por um ensemble francês, é "Setz Die Segel Zur Sonne (Set Sail for the Sun)": "Play a tone for so long / until you hear its individual vibrations // Hold the tone / and listen to the tones of the others / - to all of them together, not to individual ones – and slowly move your tone / until you arrive at complete harmony / and the whole sound turns to gold / to pure, gently shimmering fire" (Stockhausen, [s/d] 1968)

⁴² Agradeço ao prof. Carlos Kater que me concedeu acesso ao conjunto completo de volumes da revista *Musique en Jeu* (publicadas de 1970 em diante), ante que eu constataste que essa fonte de pesquisa destoaria dos meus focos. De qualquer forma, registro para quem se interessar, que nelas há de fato uma série de artigos que tangenciam a improvisação, em especial nos volumes: 1, 4, 6, 11, 26, 27.

⁴³ Reações possíveis para que improvise, segundo Globokar (1969/71): *imitar, Integrar-se, Hesitar, Fazer algo diferente, Fazer o oposto*. Vê-se, todas, *sem exceção, são realmente reativas*.

⁴⁴ Um artista na borda do rock do qual se fala que realizava improvisações mais livres seria Frank Zappa, mas caçando seus álbuns dos anos 1970 realmente não achei nada que não fosse extremamente composicional – embora sempre aparentado ao experimentalismo.

⁴⁵ Nesta reflexão sobre técnica estendida (cf. Ferraz, Padovani, 2011), relembro a performer Inés Terra que frequentemente questiona a associação entre *técnica estendida* e um certo virtuosismo, evitando então falar neste termo.

⁴⁶ Agradeço ao prof. Marco Prado, também mencionado na zine brasil pelas conversas que viabilizaram esta inquietação em torno das "escolas" de improvisação no Brasil.

⁴⁷ Sem o artista que criou o *Deus*, não haveria um para acreditar. insinua Stirner (2003).

Quanto à *fábula*, ela seria própria das sociedades que ainda não se ocupavam em distinguir estritamente *ficção e realidade* (Foucault, 2006 [1971]) – quem sabe, favorecendo que o *imaginar* e o *elucidar* se incorporem nas transformações dos costumes e invenções de possibilidades de vida. Na sociedade que distinguiu, na literatura, a *ficção científica* e a *fantasia*, esta fronteira esta cada vez mais demarcada.

⁴⁸ Não inseri no corpo do texto por não ter encontrado em nenhuma outra referência, mas segundo o geógrafo David Bell (2011; 2014), a etimologia de Utopia é dúbia: bom lugar; e, não-lugar.

⁴⁹ A antipolítica (Passetti; Augusto, 2014; Augusto, 2013) não deve ser confundida com a apolítica. A primeira enfrenta a politização do cotidiano, das lutas e da vida que, através de negociações do inegociável – a vida e seus desfrutes e desassossegos –, nos reduzem à condição de cidadãos representados/as. A segunda supõe erroneamente ser possível isentar-se da política, crendo em neutralidades e sendo condescendente com as forças majoritárias.

⁵⁰ A política autopromocionada perfeita, hoje, se baseia também na imperfeição: é preciso que haja democracia, substituindo governantes, rotacionando forças políticas.

⁵¹ Para Proudhon, anarquia seria o federalismo político conciliado ao mutualismo econômico, como percurso inacabado visando a superação das desigualdades (Proudhon, 1986). A vida teria de estar disponível para se dar em associações, nunca compulsórias, e nas quais se entraria quando realmente fosse de interesse dos envolvidos (Proudhon, 2004 [1851]

⁵² Os anarquismos, enquanto movimentos de trabalhadores, eclodiram na Europa no fim do século XIX, na ocasião do embate entre Karl Marx e Mikhail Bakunin na Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT). Bakunin contestava a centralização da AIT propondo a livre-associação em unidades federativas, influenciado por Pierre-Joseph Proudhon que, ainda nos anos 1840, propôs o fim do Estado – a anarquia.

⁵³ Agradeço aos *jovens* do Programa Jovem Monitor Cultural e Yonara Dantas, coordenadora, pelos espaços de intensos debates em torno do espaço público e privado; e que também contemplaram análises coletivas do documentário Juízo (2007), no qual se escancara tamanha a violência operada pela prisão para jovens no Brasil.

⁵⁴ Não indiquei no corpo do texto as referências das atitudes heterotópicas dos anarquistas, mas a maior parte delas está discutida em Passetti, 2003.

⁵⁵ Aproveito a menção ao não-idiomático, para adentrar numa questão que vem sendo debatida nos últimos anos especialmente por Rogério Costa e Rômulo Alexis, mas que não discuti no corpo do texto. O free jazz é ou não improvisação livre? Proponho duas respostas, então. 1 – Sim, o free jazz é improvisação livre tanto quanto a "free música clássica contemporânea" é improvisação livre. Ele é free e opera dentro deste idioma; da mesma forma, boa parte das práticas que se autoproclamaram livres/não-idiomáticas também possuem suas tendências estilísticas. 2 – Não, que se deixe o prepotente termo *livre* para os que clamam por esse pretensão absoluto.

⁵⁶ Quando realizamos improvisações livres, frequentemente, a autoria não está em questão; contudo, como se vê em especial na plataforma discogs, nos álbuns aqui citados, quase sempre há uma autoria atribuída. Em que medida isso se dá em razão da demanda por direitos autorais, ou em razão de que alguns artistas acreditam que a autoria seja necessária? Este seria um potente desdobramento, quem sabe, em torno da discussão da dissolução da autoria.

resumo da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

stênio biazon / ppgmus-usp
steniobaqa@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As zines são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das zines expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A zine com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das zines foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varése, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público e privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago, AMM, Cornelius Cardew, Edgar Varése, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, Musica Elettronica Viva, Música Nova, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak*, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; zine;

glossário de conceitos

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no volume 1 da zine *liberar o som*, o *fluxo* e *inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silví Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimo-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito ao *que vem antes* e o *que* numa música.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala numa *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silví Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, incluí muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura; que se questione a separação público-artista.

abrir e fechar:

improvisational
musical like

stênio biazon

2023

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
improvisação musical livre

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre.
2. heterotopias.
3. práticas anarquizantes.
4. dicotomia público-privado.
5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

*anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre**,

que pode ter seus materiais acessados em **:.

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmIX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão digital; pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

sobre esta zine pág. 6

pauline oliveros / sonics pág. 8

ice - improvisation chamber ensemble pág. 18

nme - new music ensemble pag. 28

professor/a improvisa? compositor/a improvisa?..... pág. 38

textos permeados e citados aqui pág. 42

notas pág. 44

resumo da pesquisa pág. 48

glossário de conceitos pág. 49

A presente zine é parte das análises que constituem a pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*. São abordados aqui três núcleos de práticas de improvisação nascidos no estado da Califórnia/EUA, com atividade sobretudo entre 1956/57 e 1965. Procura-se aqui compreender como múltiplas forças em atrito presentes nestes núcleos imiscuíram-se na emergência da prática musical que veio a ser conhecida como improvisação livre.

Dá-se aqui significativa atenção às práticas realizadas pela improvisadora e compositora Pauline Oliveros, entre as quais se incluem, de início, experimentações junto a outros compositores, bem como o grupo *Sonics*. Procura-se discutir os diferentes efeitos entre realizar práticas de improvisação em estúdio ou em público.

O *New Music Ensemble*, bem como o compositor Larry Austin, a ele associado, assume também papel importante nos debates em torno de como as práticas de improvisação podem se tornar algo sem variabilidade – questão hoje já tratada de maneiras pouco exploradas por Austin na época.

O *Improvisation Chamber Ensemble (ICE)*, por sua vez, também teria tido papel significativo em propor práticas de improvisação minimamente associáveis ao que veio a ser conhecido como improvisação livre, bem como em ter influenciado as práticas de Austin. O grupo, contudo, era explicitamente centrado no *compositorzinho* Lukas Foss, que nunca abriu mão de sua função e tratava *quem improvisava* como mero *intérprete* de suas grandiosas ideias de compositor.

O *ICE* interessa aqui sobretudo pelo seu breve mas direto atrito com a radicalidade de Pauline Oliveros e do *Sonics*; e ainda por explicitar que por vezes as práticas de improvisação são tratadas como meros meios para outros fins tidos como mais nobres.

Quanto aos desdobramentos dessas práticas e artistas, cabe ter em vista que Pauline Oliveros seguiu: associada a práticas de improvisação, com experimentações similares até o fim de sua vida, em 2016; explorando noções de *escuta* / *formas de ouvir*; atentando-se a questões de gênero no campo da música contemporânea; entre outras experimentações, aludidas brevemente ao final da zine.

Foss e Austin por sua vez, a despeito da importância desse último em difundir propostas similares à improvisação livre por parte da Europa (cf. zines *roma* e *londres*, integrantes da pesquisa), ambos deixaram tais práticas de lado. O primeiro, como se verá, claramente estava em busca de preservar seu lugar intocável de autor-criador, temendo as performances com pouco ou nenhum planejamento; o segundo, por sua vez, permanecia inquieto com certa tendência de algumas práticas de improvisação a redundarem *no mesmo*.

errata

as zines intituladas *califórnia*, *londres* e *roma*, foram redigidas antes de eu ter acesso à integralidade dos materiais usados na playlist *eua/europa* (apresentada na zine *liberar o som...vol.2*), por isso, alguns grupos são comentados aqui sem alusão às suas gravações; sendo assim, sugiro que a leitura da presente zine seja acompanhada e eventuais acessos à playlist *eua/europa*: <https://shorturl.at/zBCMQ>

recomendação importante

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo, sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine), e, eventualmente, também dê uma olhada no breve *glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

Um episódio icônico vivido por Pauline Oliveros teria marcado seu primeiro contato com práticas similares àquelas conhecidas como improvisação musical livre. O improvisador Thomas Nunn, descreve o que Oliveros teria lhe relatado em conversa telefônica em 1997:

Um dos primeiros casos, se não o primeiro caso, de uma performance de improvisação livre ocorreu em 1956 [outras fontes: 1957], quando Pauline Oliveros, Terry Riley e Loren Rush gravaram uma sessão de cinco minutos de uma trilha sonora para um filme sobre Claire Falkenstein, escultora da baía de San Francisco [...] Várias improvisações foram realizadas e gravadas, então Terry Riley escolheu aquela que seria usada na trilha sonora. (Nunn, 1998, p. 15, tradução minha) [1]^{1,2}

No acervo digital da *radiOM*, ligada ao estúdio KPFA, no entanto, se lê informações ligeiramente distintas daquelas dadas por Nunn, insinuando também algo acerca da instrumentação das performances:

Série de improvisações gravadas por volta de 1957, com Pauline Oliveros, Loren Rush, Terry Riley, Laurel Johnson, Robert Erickson e Bill Butler. A instrumentação para estas cinco peças é variada e não-especificada, mas aparentemente inclui piano, percussão, flauta e um trompete ou outro instrumento de metal. [2]³

Thomas Nunn reflete ainda acerca do fato de que estes artistas, ao menos até então, estavam mais associados à composição, elucubrando assim de que maneira isto incide em suas práticas, e indicando que havia algo de inesperado sendo gestado ali:

Como compositores, claro, eles tendiam a tentar predeterminar as improvisações de alguma forma, mas constataram que predeterminações não “calam bem” [“fell flat”]. Pauline Oliveros, Terry Riley e Loren Rush estavam todos estudando composição e música eletrônica [eletroacústica]⁴ nesta época com Robert Erickson, que encorajou suas explorações no estúdio KPFA em Berkeley. (Nunn, 1998, p. 15) [3]

A maior parte dos referidos artistas é mais difundido apenas como compositor⁵, sendo Terry Riley o de maior proeminência, por sua associação ao chamado *minimalismo*⁶ (Oliveros, por sua vez, foi a única que no decorrer dos anos seguiu continuamente ativa em práticas e cenas nomeadas como *improvisação*, para além da composição). Como Nunn indica, de fato, isso permite compreender que improvisar lhes seria algo disruptivo, no sentido de que lhes seria mais habitual *pré-conceber* o resultado final de uma música.

Outro ponto, contudo, é que aquele artista a quem se dá o nome de *compositor*, não se confunde, e frequentemente sequer *se mistura*, com o chamado *intérprete*. Isso também porque, do modo como se consolidou a separação entre as duas práticas no ambiente da Música de Concerto, suas funções não são intercambiáveis. Assim, é preciso enunciar caso um compositor porventura esteja participando de uma performance, mesmo se tratando de sua própria música; e nesse caso aí sim ele será chamado também de *performer* ou *intérprete* (e somente se isso não for considerado uma ofensa).

Ou seja, compositor é quase como um *título*, uma titulação de prestígio, e não apenas se refere àquele que ocupa posição de criador da obra; mas também àquele de quem não é esperada uma participação na performance em tempo real⁷; ou ainda, quando se trata da figura intocável do

compositor, pode até ser depreciativo vê-lo *suando suas mãos*, com um instrumento, em público, se sujeitando à situação do palco; ao mesmo tempo, no limite, pouco importa se ele domina algum instrumento utilizado em sua música – seus saberes estão acima disso. Noutras palavras, consolidou-se uma separação entre o trabalho de teor mais intelectual e o trabalho mais manual: o compositor apenas cria/concebe, o intérprete apenas executa/realiza.

Embora devamos ter em vista que no decorrer do século XX, sobretudo em sua segunda metade, tal separação passava por processos de dissolução, sendo as práticas de improvisação a isso associadas tanto em causa quanto em efeito, não é esse o ponto aqui.⁸

Interessa enfim que, ao menos naquele momento, estes artistas que ali estavam para se aprimorar como compositores, estavam ali com *a mão na massa*⁹, de outras formas; estavam improvisando coletivamente e *em tempo real*, de maneira que não teria sido suas práticas predominantes até então, bem como dali em diante¹⁰ – com exceção de Pauline Oliveros, como predito. Essa prática lhes convidava a um tipo de relação com tempo real que, neste ambiente, é mais esperada do chamado intérprete. Neste sentido, é preciso ter em vista que situações de performance também são uma dissolução para as atribuições tradicionais do compositor.¹¹

Segundo Neeman, os estudos com Robert Erickson se davam na *San Francisco State University*, e o compositor os tratava como “colegas e colaboradores, evitando a relação formal professor-aluno” (Neeman, 2014, p. 19). Com as informações do acervo da *rad/OM*, já citadas, tem-se então que Erickson, ao que parece, embora institucionalmente fosse um *professor de composição*, na prática não se restringiu a tal função: não apenas subverteu essa posição, ao convidar os/as estudantes a performarem coletivamente, como também participou diretamente destas práticas, tocando algum instrumento.

Se tratando do campo de estudos que na época genericamente poderia ser associado à “música contemporânea”, com estúdios à disposição, possivelmente este era um espaço de experimentação de sonoridades, em instrumentos e em aparelhos eletrônicos. Ou seja, não se restringia ao conceito mais tradicional de *aula de composição*, com realização de exercícios de orquestração com foco na escrita/abstração. Como esperado, nas gravações, de fato, encontramos ali sonoridades, experimentações de timbres, e não melodias, cadências harmônicas e pulsos regulares.

Ainda que este fosse um espaço previamente associado à experimentação de sonoridades, por sua ligação com a composição, o que predominaria ali, contudo, seria a realização disto em *tempo diferido*¹² – pesquisando e encontrando possibilidades sonoras a serem usadas posteriormente, por exemplo, em composições realizadas via gravação e edição em estúdio. O principal deslocamento ocorrido com a realização de improvisações coletivas, seria então o de trazer isto para o *tempo real*, exigindo também o estado de presença específico de uma performance em grupo.

Enfim, tratava-se de um contexto no qual uma *liberação dos sons* já havia sido incorporada às práticas musicais. O *fluxo*, o desdobramento temporal da performance, por sua vez, é que não era habitualmente encarado de forma tão aberta, sem as referidas *predeterminações*, conforme noção trazida por Nunn.

A despeito de ali se ver emergir uma prática com uma radicalidade de certo modo inédita para tais artistas e seu ambiente, não se pode ignorar, no entanto, o fato de as referidas performances terem se dado num estúdio.

Um estúdio, neste sentido, é um local protegido, que resguarda as performances e experimentações num espaço que, além de ter sua acústica extremamente controlada e otimizada, é um local *privado*. E, de fato, como dito por Nunn, as referidas improvisações passaram pela curadoria de Rush, filtrando qual delas seria ou não publicizada.

Assim, apesar de ali haver uma radicalidade emergente em abrir mão dos roteiros/predeterminações, o ambiente de estúdio, bem com a gravação como meio de curadoria anterior à publicização destas práticas, preservam ainda uma semelhança com a *segurança* oferecida pela concepção em *tempo diferido*¹³. A música que chegará aos ouvidos de um público não foi sonoramente produzida diretamente diante deste, com os *riscos* nisso implicados.¹⁴

Os takes de improvisação de Oliveros e *cía.*, todavia, não ficaram por isso mesmo. Deles se desdobraram outras experiências, também descritas por Tom Nunn.

O relato toca inclusive noutra questão fundamental para a construção de performances coletivas de improvisação. Trata-se de constatar que as situações que *circundam* o fazer musical propriamente dito¹⁵, como conversas e momentos de escuta coletiva, podem ser constitutivas de práticas ao mesmo tempo horizontalizadas e abertas às contingências do tempo real da performance:

De acordo com Oliveros, os três músicos [presumidamente, Oliveros, Rush e Riley] estavam tão impressionados com a experiência que começaram a se encontrar periodicamente pelos próximos anos no estúdio KPFA, onde Loren Rush trabalhava naquele momento. Eles exploraram as possibilidades da improvisação livre através de um processo de tocar, gravar, escutar e discutir a música – muito similar a uma sessão de improvisação hoje em dia. (Nunn, 1998, p. 15) [4]

Em 1984, foi publicada ainda uma coletânea de escritos de Pauline Oliveros sob o título de *Software for People: Collected Writings 1963-80*. No texto que dá nome ao livro, Oliveros alude a estas experiências: “Nós nos envolvemos com a improvisação individual e em grupo por estímulo de Robert Erickson, que ensinava [taught] a alguns de nós. Minhas primeiras experiências com improvisação em grupo foram com Rush e Riley.” (Oliveros, 1984 [1978], p. 181)

Metodologicamente, enfim, é importante constatar que em 1978, pouco importava a Oliveros compreender se esta era ou não uma prática passível de ser considerada pioneira ou que poderia ser associada à emergência de um movimento mais amplo. Quem se ocupou em demarcar um suposto nascimento, um acontecimento quase iniciático, ao falar em “origem da prática [de improvisação livre]”, foi Thomas Nunn (1998, p. 8) ao realizar a entrevista com a improvisadora, mais de 40 anos após o ocorrido, e 20 anos após ela aludir a isto no texto, claramente noutra perspectiva.

No mesmo texto, a improvisadora Pauline Oliveros detalha mais acerca de como se davam estas práticas, trazendo considerações intrigantes acerca das possibilidades de *escuta*¹⁶ na performance musical. De um lado, talvez remeta-se ao que hoje pode parecer óbvio a alguns grupos de improvisação. De outro, cabe pensar que, entre 1957 e 1978 (período entre as práticas e

a escrita do texto), possivelmente emergiam ali constatações disruptivas em torno da relação escuta-performance e que viabilizariam a construção de estratégias para realização de improvisações *livres*, com praticamente nenhum roteiro ou predeterminação acerca de seus desdobramentos:

Nós simplesmente nos sentávamos e tocávamos juntos sem discussão prévia, gravávamos, e escutávamos aos resultados. De início, estávamos espantados com a organização espontânea na música. Nós aprendíamos, a partir da gravação [recorded feedback], como escutar [listen] enquanto tocávamos. Nossas discussões sempre se davam após escutarmos [listening] à gravação [feedback]. A discussão e a gravação [feedback] nos ensinavam como redirecionar nossa atenção da preocupação com o como ou o quê estávamos tocando individualmente para o como o que tocávamos afetava o som do grupo. Nós todos sentíamos que nossa audição [hearing] era expandida pelo simples processo de: 1) nos jogarmos num fazer musical espontâneo, 2) recebermos uma devolutiva [feedback] imediata através da gravação, e 3) discutirmos os processos e resultados. (Oliveros, 1984 [1978], p. 181-2) [5]

São muitos pontos a comentar desta passagem. Talvez o primeiro, é que *espantar-se* com uma suposta *organização espontânea* reitera o dito por Nunn: os compositores *se impressionaram* com a experiência. Lhes surpreendia que era possível fazer música com pouco ou nenhum planejamento.

Sentar e tocar juntos, sem discussão prévia, descreve factualmente do que se trata uma improvisação livre: na medida do possível, não haverá nenhum combinado anterior, nenhum roteiro ou predeterminação acerca de como será o desdobramento daquela música.

Sentar e tocar juntos, no entanto, não pode nos passar despercebido, reitera que se trata de um *ambiente musical*: são musicistas, estão sentados/as. Ou seja, não é esperada qualquer movimentação pelo espaço, tampouco qualquer atitude que esteja além da ideia de *sentar-se e tocar um instrumento*.

Abrem-se inúmeras possibilidades para o tempo real da performance, grosso modo, tanto em torno da forma (desdobramento) quanto do conteúdo (sonoridades) da música. Pouco está em questão, contudo, romper com os rituais da Música de Concerto ou da Música de Câmara: está subentendido que quem improvisa seguirá sentado/a e tocando.

Neste sentido, talvez possa se dizer que, sim, a *música* é radicalizada em suas relações com o tempo real, por abrir-se tanto para uma significativa extensa gama de sons, por vezes imprevisíveis, quanto para ausência de roteiros. Mas essa é uma radicalização que se associa primordialmente à *música enquanto abstração*, evento que se pretende, ou ao menos se define, como essencialmente sonoro.

O fazer musical, enquanto experiência complexa, aquilo que vai muito além do som, contudo, tende a sofrer poucos deslocamentos nesse caso. Seguem quase intactos os modos de: ocupar o espaço, colocar-se corporalmente, usufruir da acústica do ambiente, instaurar rituais de fruição, etc.

Compreendendo, ainda, que não é possível demarcar uma separação estrita entre essa música-abstração e o *fazer musical*, é necessário, enfim, constatar que as contingências deste

complexo acontecimento que é o *fazer musical*, na verdade, também incidem na pretensa música-abstração.

Assim, as possibilidades musicais dessa música-abstração, de seus sons e seus fluxos, de seus conteúdos e suas formas, são também influenciadas, se não condicionadas, por estes contornos dados pelas complexidades do fazer musical, que possuem, por sua vez, suas condições espaciais, acústicas, arquitetônicas, sociais, etc.

Assumindo, então, que é na materialidade e não na virtualidade que são possibilitadas as liberdades das práticas de improvisação livre, temos então que: mesmo que seja estabelecido que basta à improvisação livre as liberdades do som e do fluxo, se deve sempre ter em vista que este entorno, que está muito além do som e do fluxo, é *um condicionante também de como serão produzidos esses sons e de como eles estarão no fluxo*.

Outro ponto: não havia discussão prévia, mas apenas discussões posteriores às performances¹⁷ (geralmente após a escuta das gravações). Neste sentido, retomo aqui discussões de minha dissertação de mestrado (Biazon, 2017), realizada com a Orquestra Errante, grupo de improvisação da usp.

Na pesquisa em questão, constatei que as discussões realizadas *após* uma performance de improvisação livre frequentemente surtiam efeito direto nas performances posteriores. Estas discussões seriam portanto uma espécie de *entre performances*, reiterando que as experiências de improvisação livre podem se inserir num *continuum* de referências, estratégias, percepções, precauções, expectativas, etc., a serem incorporadas nas próximas performances¹⁸. Ou seja, ao menos nesse sentido, algum tipo de discussão prévia se configuraria, uma vez que o trio performava várias vezes.

Pauline Oliveros menciona ainda que o trio constatava a importância de se atentar ao modo *como o que se tocava afetava o som do grupo*, opondo isso a uma mera atenção ao que se tocava individualmente. De um lado, isto remete a algo que seria próprio de qualquer performance musical, no sentido de se esperar que a *escuta*, os modos de ouvir, guiem a relação entre os sons e silêncios produzidos pelos performers/instrumentos¹⁹.

De outro lado, contudo, há de se analisar de que modo a experiência do que viria a ser conhecido como improvisação (livre), ali inédita ou emergente, demandaria formas de escuta específicas.

Partindo dos conceitos atravessados na presente pesquisa, tem-se então que caracterizaria as improvisações livres o *encontro* entre *liberação do som* e *liberação do fluxo*. Conforme predito, uma liberação de sons, como experimentação de sons e ruídos, já era algo mais incorporado ao ambiente destes estudantes de composição; a liberação do fluxo, no sentido da supressão dos roteiros, por sua vez, era uma potência nova, algo a ser explorado, e que também os/as surpreendia.

Compreender o *modo como o que se toca afeta o som do grupo*, de uma perspectiva da *liberação do som*, enfim, pode nos remeter à acústica (ou ainda à chamada *spectromorfologia*²⁰), no sentido de atentar-se a como os sons produzidos por um instrumento misturam-se com os sons produzidos pelos demais. Isso, contudo, embora importante, já seria parte das experiências de composição ali realizadas via estúdio.

Vivenciar isto no *tempo real* da performance, enfim, é que proporcionaria novos deslocamentos à escuta destes artistas. E aí sim as associações sonoras produzidas entre os instrumentos teriam algo de particular, pouco presente noutras práticas musicais, que não a chamada improvisação (livre), com suas já referidas características.

Assumindo ainda como parte constitutiva das improvisações livres a pesquisa de sonoridades e ruídos diversos, para além dos sons tradicionais dos instrumentos, poderíamos entender que: trata-se de alguém estar improvisando com outrem, que com seu instrumento produzirá sons que, possivelmente, não são esperados pelo/a primeiro/a; e, as formas de responder e/ou associar-se sonoramente a esses sons, por sua vez, também possuirão significativa imprevisibilidade, para o/a segundo/a.

Trazar a perspectiva da *liberação do fluxo* para as considerações de Oliveros acerca do *modo como o que se toca afeta o som do grupo*, explicita, antes de qualquer coisa, que não há dicotomia plena entre som e fluxo, assim como há sempre inúmeros atravessamentos entre conteúdo e forma.

Antes mesmo de pensar as associações sonoras, há de se considerar que *som do grupo*, inclui o som produzido individualmente por cada um/a. E nesse sentido, cada som distinto potencialmente ocupa o fluxo de maneiras singulares, que lhe são próprias, ainda que não predeterminadas. Sons longos ou curtos; crescentes/decrescentes ou abruptos; ruidosos ou com frequências/notas mais definidas; etc. Cada som destes, enfim, é ele mesmo um fluxo, uma vez que não há som que não se dê *no tempo*, e isso vale mesmo para aqueles sons que percebemos como *um instante*.

Para além desse atravessamento de ordem acústica-temporal, tem-se outras questões. A condição de *tocar sem roteiros*, de deixar o fluxo sujeito ao tempo real, afeta e é mutuamente afetada pela *abertura a qualquer som*. Deste ponto de vista, ainda, liberação do som e liberação do fluxo, realmente se confundem; ou, ao menos, alimentam-se mutuamente.

O fato de não haver um roteiro permite, inclusive, que sejam incorporadas na performance sonoridades e associações sonoras até então sequer descobertas por quem improvisa – noutras palavras, o/a performer por vezes descobre técnicas novas em seus instrumentos, durante a performance (Costa, 2016).

O processo de descobrir e experimentar novas sonoridades pode até mesmo tornar-se parte do fluxo da performance – o *titubeio* como elemento constitutivo da improvisação (Costa, 2016). Do mesmo modo, estar em busca de maneiras livres – abertas, inéditas para o performer – de integrar-se ao fluxo pode, justamente, fazer com que este/a encontre sonoridades até então não exploradas por si.

Ao estar implicado/a na associação com os/demais performers, estas imprevisibilidades se intensificam ainda – o som do grupo enquanto tal, resultante sonora coletiva.

De um lado, enquanto performer, não sei quais sons serão produzidos pelos/as demais, tampouco “quando”, ou melhor, em que condições do fluxo, esses sons serão produzidos. De outro lado, de maneira complementar, também estou significativamente livre para responder ou associar-me sonoramente a estes sons e silêncios, e posso fazê-lo com quaisquer sons e silêncios que me ocorreram, a qualquer momento que me ocorreram.

Assim, essas aberturas alimentam-se constantemente: posso me surpreender com algo realizado pelos/as demais, no que diz respeito ao fluxo ou a som; posso surpreender os/as demais com atitudes minhas em relação tanto ao fluxo quanto ao som²¹. Podemos também não nos surpreender, mutuamente, seja por performamos naquele conjunto regularmente, seja porque circulamos por uma cena em que improvisação livre tornou-se algo previsível.

De qualquer forma, o que Oliveros e os demais artistas ali vivenciavam lhes era uma experiência única e que se distinguia daquelas mais composicionais, sobretudo no sentido de se estar *conduzindo o fluxo*, o desdobramento da performance, coletivamente; e ainda, o fato de se tratar de ambiente de experimentação de sonoridades também incidia nesses desdobramentos, conforme predito.

A partir de 1960, com a ida de Rush Riley a Paris para trabalhar com Morton Feldman, Pauline Oliveros começaria a improvisar com o compositor Ramon Sender. O duo, que mais tarde com a entrada do compositor Morton Subotnik viria a ser um trio, apresentava-se como *Sonics* (Nunn, 1998, p. 15). Segundo Nunn, “[e]mbora eles principalmente performassem música experimental grafada, toda performance do Sonics incluiria também uma improvisação livre” (1998, p. 15).²²

De 1961 em diante, o grupo tomaria outro rumo, tornando-se o centro de música eletrônica conhecido como *San Francisco Tape Music Center* (Neeman, 2014, p. 19).²³ Em 1965, o centro se move para a faculdade Mills College, e a coordenação passa de Erickson para Oliveros (idem). Neeman faz ainda considerações acerca das relações entre a *tape music*²⁴ de Oliveros realizada neste espaço e as práticas de improvisação:

Sua *tape music*, e a de seus colegas [colleagues], baseava-se em longas sessões [takes] improvisacionais com mínimas edições. Para sua primeira peça, *Time Perspectives* (1960), ela usou um gravador de fita em sua casa, improvisando enquanto usava tubos de papelão como filtros de áudio e sua banheira para reverberação. (Neeman, 2014, p. 19) [6]

De fato, a escuta de *Time Perspectives*²⁵ sugere que a peça baseia-se em improvisações com poucas edições. Todavia, é possível que em muitas passagens tenham sido sobrepostas mais de uma improvisação. A razão mais evidente disso é o fato de por vezes se ter duas sonoridades improvisadas se desdobrando por percursos distintos, em cada lado da separação *estéreo* (assumindo que seria pouco viável captar sonoridades como estas num único espaço físico, sem que os canais se misturassem).

Este tipo de improvisação como o da *tape music* possui então algumas características que a afastam daquilo que entendemos por improvisação livre e coletiva. A primeira reside no fato de que, quando se sobrepõem gravações, uma parte das associações sonoras não são vivenciadas em tempo real.

Mesmo que se grave um segundo take enquanto se ouve ao primeiro pela primeira vez, trata-se de uma espécie de relação de uma única via: apenas os takes seguintes são diretamente afetados pelos anteriores, e nunca o contrário. Isto, enfim, impõe certas características às associações sonoras que distinguem esta prática de uma improvisação propriamente em tempo real, fazendo dela algo de fato *menos improvisado*.

Estas particularidades, contudo, favorecem possibilidades pouco prováveis numa improvisação livre. Neste sentido, embora seja *menos improvisada*, esta prática não é menos potente nem menos diversa enquanto possibilidades de realização sonoro-musical. A relação tanto com fluxo quanto com som, então, é em outra em inúmeros sentidos.

Quanto ao fluxo, por exemplo, a relação de uma única via permite gravar um segundo take já ciente de como foi o desdobramento do primeiro; e, com isso, até mesmo realizar sincronizações temporais premeditadas que seriam menos assertivas por não serem testáveis numa realização em tempo real.

Quanto às sonoridades, por sua vez, a escuta anterior de um fragmento já gravado permite também que se experimente e encontre sonoridades que, ao serem sobrepostas às primeiras, resultarão acusticamente em algo que a improvisação em tempo real não permitiria.

Essa comparação entre uma improvisação livre (que só se materializa no tempo real) e as improvisações realizadas em estúdios (fazendo uso de takes diversos) nos permite algumas considerações sobre a própria improvisação livre.

De um lado, então, essa análise nos permite desidealizar a improvisação livre (isto é, em tempo real) como uma prática passível de comportar qualquer possibilidade musical, uma vez que há uma série de percursos para sons e fluxos que só um trabalho em tempo diferido (por ex., em estúdio) pode viabilizar.

Ou seja: uma improvisação livre não é o terreno fértil para toda e qualquer possibilidade musical. Não se trata de um acontecimento no qual *tudo* ou *qualquer coisa* pode acontecer. A maneira de realizar uma prática, no que diz respeito, no caso, às condições do tempo real, restringe as possibilidades do que é sonoro-musicalmente possível nesta prática.

De outro lado, se explicita enfim que o que está em questão nas práticas de improvisação livre, e que é favorecido por estas, é experienciar aquilo que se dá no tempo real da performance. Não interessa se as possibilidades oferecidas pelo estúdio (ou até pela partitura, ou por roteiros) são mais ou menos diversas; mais ou menos inusitadas; mais ou menos experimentais; mais ou menos surpreendentes ao ouvinte; etc.

O que caracteriza as improvisações livres em público é transitar pelo terreno do tempo real, evidentemente com uma série de aberturas e definições escorregadias em torno do que cabe ou não nisso; do que faz pontes mais ou menos diretas com o tempo diferido, o tempo não-presente. E vivenciar esse tempo real, enfim, é decidir por uma prática que comporta desvios de percurso que um trabalho em múltiplos takes sobrepostos (ou analisado em estúdio antes de sua publicação) não se arrisca a incorporar.

Outro grupo de improvisação formado no final da década de 1950 é o *ICE, Improvisation Chamber Ensemble*.²⁶ *Improvisation Chamber Ensemble* (ICE), em tradução livre, significaria conjunto de câmara²⁷ de improvisação. O *ICE* foi formado pelo pianista, regente e compositor, Lukas Foss, na *University of California* onde ele atuava como professor de composição (Neeman, 2014, p. 14).

Segundo Nunn, “o grupo de Foss foi um dos primeiros ensembles (se não o primeiro) a trabalhar exclusivamente com improvisação. O viés de compositor, de qualquer maneira, prevaleceu forte, como visto na dependência de ‘esquemas e formatos, mapas gráficos.’” (Nunn, 1998, p. 17)

Foss reuniu alguns estudantes para formar o grupo: “Richard Dufallo (clarinete), Charles Delancey (percussão), Howard Colf (violoncelo), Robert Drasin (flauta) e David Duke (trompa).” (Neeman, 2014, p. 14). Numa breve pesquisa via google/wikipedia, constata-se que todos seguiram carreira como instrumentistas e focados nos instrumentos que aí já tocavam – ou seja, exímios intérpretes, dedicados diariamente ao estudo minucioso de um instrumento, um objeto cheio de nuances que só podem ser dominadas caso se viva em função dele. As exceções são Duffallo, que também atuou como regente; Drasin, como compositor.

Ou seja, tratava-se de um grupo formado sobretudo por intérpretes e organizado por alguém claramente noutra posição: professor, regente, compositor. O instrumento de Foss no grupo era o, grandioso, piano – suje as mãos, mas não tanto.

A despeito dessa separação clara, Neeman dirá que “o propósito original do grupo era o de realizar pontes na divisão entre compositores e intérpretes, oferecendo aos intérpretes a chance de realizar decisões composicionais significativas” (2014, p. 14). De início, essa descrição, claro, já remete à estabilidade dessas funções, que seriam apenas afrouxadas. Ao ler Foss, enfim, entendemos ainda melhor do que se trata esta ponte:

Alguém pode prontamente entender que os músicos imersos nesse tipo de fazer musical estão – tanto quanto o domínio de nossa complexa música requer – em uma posição superior. O intérprete [performer] assim treinado pode se tornar novamente o que ele não vem sendo por um longo, longo tempo: o *confidente* do compositor. (Foss, 1962 p. 685) [7]

Fica evidente que a aproximação que interessa a Foss está centrada no compositor e a serviço da composição. O compositor também não nega sua preocupação em distinguir uma suposta superioridade dos saberes exigidos pelas práticas, na época, contemporâneas.

Foss irá ainda comparar as implicações da *improvisação em grupo* com a *música eletrônica* (finalizada em estúdio e publicizada apenas após isto, como a *tape music*, antes aludida). Na tentativa de apresentar-se como crítico da segunda, que dava ao compositor o maior controle possível da obra através da supressão do intérprete, Foss escancara ainda mais sua perspectiva acerca da relação composição-improvisação:

Ao longo conflito entre compositor e intérprete [performer] – parceiros que, falando idealmente, deveriam complementar um ao outro numa relação embasada na

necessidade mútua (e que estão separados hoje por um extenso abismo) – a música eletrônica oferece uma solução: divorciarem-se. A improvisação em conjunto [ensemble improvisation] oferece outra: ela traz a invenção musical junto à performance. (De fato, as duas se tornam um processo indistinguível. Boa terapia para um nítido problema marital.) Propomos isto não no lugar da composição mas em adição a ela, como uma forma de fazer musical séria, vivaz, a qual, entre outras coisas, pode exercer fértil influência na composição. (Foss, 1962 p. 685) [8]

Foss realmente constata uma distinção intransponível: a música eletrônica feita em estúdio concentra toda a *invenção musical*, ou o máximo possível dela²⁸, no *tempo diferido*, e com isso prescinde do performer; a improvisação, por sua vez, procura trazer esta invenção para o *tempo real*, e assim requer performers, que agem no tempo real.

Apesar desta importante constatação analítica, Lukas Foss, *the composer*, consegue aludir à relação compositor-intérprete apenas enquanto uma *questão marital*. Ou a conciliação terapêutica ou o divórcio.

Pensar, propor e realizar uma prática não baseada nestas duas figuras está fora de cogitação. E claro, sua razão para não abalar, contestar, implodir ou abolir estas figuras é o interesse na composição: para Foss o que torna a improvisação interessante é o fato de que ela pode expandir a composição.

Enfim, a composição seria o casamento, o matrimônio, o elo sagrado, entre compositor e intérprete. A improvisação, então, convém ao compositor porque pode lhe dar outros sabores, apimentar esta relação com o intérprete; torná-la mais moderna, mais duradoura por incorporar um ou outro desvio. O *marido*, o macho, é claro, é o compositor, e seu intuito é tornar a *composição* mais interessante. Ele quer aprimorar esta obra que, antes, pertence ao compositor.

Foss não abrirá mão do seu lugar de compositor. Ele quer intérpretes, inventivos e participativos, que sejam., contudo, sempre intérpretes. E ele precisa dos intérpretes, como dito, como seus *confidentes*. Decifradores do desejo do inviolável *marido*.

Um intérprete [performer] deseja mais do que ser um mero instrumento nas mãos do acaso. Se alguém quer uma tarefa gratificante para si, deve-se lhe dar uma porção [measure] de poder. Ele precisa ser ajudado a desenvolver iniciativa em seu instrumento. Um instrumentista talentoso, mesmo sem o dom da composição, pode alcançar certa ‘técnica inventiva’ em seu instrumento. (Isto nós sabemos devido ao jazz). De fato, a improvisação está abrindo todo um novo campo de estudo aqui, o qual possui seus desafios e, claro, suas limitações. (Foss, 1962, p. 685) [9]

O abismo entre intérprete e compositor seria então abrandado somente por uma iniciativa deste último. E esta posição de Foss não surpreende, já que, por definição, o primeiro é subordinado à composição e a quem a compõe.

O compositor consegue existir sem o intérprete, sim, em inúmeros sentidos. De um lado, a música tornou-se objeto quase autônomo através da escrita (Iazzetta, 2009); de outro, a música sem intérpretes, acústica, eletroacústica ou eletrônica, estava ali emergente desde o fim dos anos 40 (idem); e ainda, não faltam formas de lidar com a música sem executá-la, como a análise da escrita por vias exaustivamente intelectuais e que sequer requerem a escuta.

Uma espécie de autonomização do intérprete, no entanto, não tem razão de se dar. Não haverá nada a interpretar se não houver a composição e o compositor. É evidente que se deve

considerar a ambiguidade da palavra *performer*, em inglês, já que ela pode tratar de quem performa algo, e não apenas do intérprete. Todavia, não é disto que Foss nos fala.

Foss, no texto em questão, dá ao intérprete o seu *devido lugar*. Não importa o que este faça, ele não terá o que ele chama de *dom do compositor*. Para Foss, a tarefa da composição, superior a qualquer outra da música, também não estaria, de nenhuma forma presente numa prática como a do jazz.

De um lado, é preciso reconhecer a *composição* como um meio de invenção musical muito específico e localizado historicamente, e neste sentido afirmar que ela não está propriamente presente em toda e qualquer prática de invenção musical em tempo diferido. Assim, entenderíamos o *compor* enquanto um procedimento de *escrita*, com suas possibilidades musicais diretamente associadas à grafia imposta hegemonicamente no Ocidente, com suas formas específicas de mensuração de durações e de notas/frequências.

De outro lado, no entanto, é preciso recusar a perspectiva de que as complexidades específicas da/dessa composição, no sentido em questão, a tornam uma prática superior às demais práticas de invenção musical. Não é por ser elaborada minuciosamente em tempo diferido ou por se embasar em saberes disciplinares da música reconhecidos numa certa época que uma prática se distinguirá. E, dessa perspectiva, *compor*, não é propriedade do compositor; compor, no sentido de elaborar em tempo diferido, não seria algo exclusivo do fazer musical hegemônico do Ocidente.

Outro ponto, ainda, é que Foss não cai no equívoco da aproximação *reta* entre improvisação e composição. E neste sentido, o que ele traz destoa de discursos de relativização entre as duas práticas, e isso muito interessa a esta pesquisa.

A concepção de Foss, no entanto, traz uma distinção que se dá sempre numa perspectiva hierarquizadora entre as duas práticas, como se lê, inclusive, logo no início do seu texto, agora começando a adentrar no fazer musical:

Improvisação não é composição. Ela se relaciona à composição mais no sentido que um esboço se relaciona à obra de arte finalizada. Mas não seria justamente o elemento de incompletude, de mera insinuação, o momentaneamente contemplado, o escassamente experienciado o que nos atrai num esboço? Ela é um *work in progress* [work in progress]. E assim é a improvisação como nós a praticamos; ela é uma expressão espontânea, esboçada e – incidentalmente – irrepetível, cheia de surpresas para o ouvinte, assim como para o performer [performer]. Ela é uma música na qual mesmo as escolhas de nota [pitch] e duração são parte da ação da performance. É música dos performers [performers]. Vista em termos de peça composta, a música improvisada permanece ‘no caminho’, uma mera sugestão, material-cru – ‘exposta’ mais do que ‘composta’. E assim ela deve ser. Esta é a virtude e esta é a limitação da improvisação. (Foss, 1962, p. 684) [10]

Foss está atento ao fato de que improvisação e composição não podem ser analisadas sob uma mesma ótica. Realmente, as práticas de improvisação não têm que almejar um reconhecimento sob a ótica da composição. As possibilidades de cada uma destas práticas são distintas e associadas à maneira pela qual elas se dão: a maneira de fazer (forma, num certo sentido) e o que se faz (conteúdo, poderia ser dito) não são dissociáveis.

A maneira pela qual se dá aquilo que chamamos de improvisação, justamente, enfatiza o fazer ou a invenção em tempo real, e é isto que caracteriza suas possibilidades. Neste sentido,

pensar a improvisação a partir dos parâmetros da composição, que permite algo objetivamente mais elaborado, justamente por se dar no tempo diferido, provavelmente sempre a colocará num campo inferior. O que é possível numa ou noutra é único. De fato, interessa aqui entender as práticas de improvisação como algo inacabado, e que sequer almeja ser algo finalista. Nesse sentido, e sobretudo nele é que interessa distanciar as duas práticas.

Contudo, o excerto acima, novamente traz a perspectiva extremamente hierarquizadora de Foss, *the composer*. Ao falar em rascunho ou esboço, é evidente que ele possui um apreço maior pela composição. Em tempo: da perspectiva da presente pesquisa, a improvisação não é um mero *pré* da composição, não está em vias de se tornar a segunda. Improvisação é uma prática que por vezes recusa certos preceitos da composição, e afirma outros percursos, interessados no risco do realização em tempo real.

Não está em questão aqui, contudo, questionar Foss e reinvidicar para a improvisação livre o status de *obra acabada*. Que este conceito, com seu teor finalista, fique para os compositores de obras fechadas. Está em questão, todavia, explicitar que a improvisação não é um esboço, de algo que se define pela incompletude.

Enquanto música de performers/intérpretes, a improvisação seria ainda, para Foss *mera sugestão*. É claro, o compositor possui o *dom* de realizar obras acabadas. O performer, por sua vez, ocupa o lugar de intérprete: ele somente interpreta os desejos de quem compõe ou, quando muito, realiza invenções que se restringem ao status de *sugestão*.

Analisando diretamente as práticas do ICE, podemos então trazer Neeman, que explicita, inclusive, como o tal "grupo de improvisação" estava sempre subordinado esteticamente ao *composer*:

Nos primeiros anos, o limitado alcance de escolha tinha mais em comum com a prática de performance do [baixo] contínuo Barroco ou da ornamentação Clássica do que com improvisação livre. Foss compôs notações gráficas que usavam 'tons-guias', ou pontos tonais de referência, os quais os performers/intérpretes [performers] deveriam usar como a base de suas improvisações. Dois trabalhos restam deste período: o *Concerto for Improvising Instruments and Orchestra* (1960), no qual o ICE performou junto à Philadelphia Orchestra e Eugene Ormandy, e *Studies in Improvisation* (1961), gravado pelo ICE e lançado pela RCA. Nenhuma das peças desvia-se do idioma Neoclássico que era a base do estilo composicional de Foss. (Neeman, 2014, p. 14) [11]

Encontrei apenas o trabalho *Studies for improvisation* (1961). O disco conta com 7 faixas²⁹.

A peça *Music for Clarinet, Percussion, and Piano* (1961) é uma que pode ilustrar esta sonoridade *neoclássica*³⁰. Aparentemente os performers possuem espécies de instruções seriais³¹ (grosso modo, regras matemáticas), tanto no que concerne às alturas/notas quanto às acentuações rítmicas. Na peça, ainda, os instrumentos tendem a assumir funções mais fixas: as percussões de altura indefinida realizam acompanhamentos regulares; o piano realiza camadas que são como blocos harmônicos e também caminhos melódicos com função de baixo; o clarinete embora não se distinga tanto dos perfis melódicos do piano, com saltos e velocidade consideráveis, chega a se comportar como "melodia principal", realizando notas longas que se destacam quase enquanto frase.

Apesar de uma introdução com tendência mais pontilhistas – sons curtos alternados com alguns silêncios – a peça é quase inteiramente um fluxo contínuo preenchido com regularidade. Há poucos silêncios do todo.

A peça me soa como o grupo estivesse *fazendo um som*, uma *jam*, no entanto com uma estética serial. Não há nada similar àquilo que costumamos chamar de técnicas expandidas. Os instrumentos são executados de maneira muito similar àquela estudada no ensino mais tradicional. Tocam notas e ritmos, embora sejam conjuntos de notas e construções rítmicas rebuscadíssimas. Enfim, passa longe de qualquer experimentação aberta aos impulsos do tempo real e a qualquer desvio mais intuitivo.

Neeman, trata ainda do momento em que a improvisação livre teria se tornado uma prática do ICE. Se verás, no entanto, que ela sempre foi uma espécie de meio e nunca uma prática com importância em si mesma.

O ICE começou a explorar a improvisação livre em 1961. Nesta fase, o fluxo criativo foi invertido: ao invés de usar suas habilidades composicionais para estruturar as improvisações do ICE, Foss permitiu que seu grupo influenciasse suas composições. Por exemplo, *Echoi* empresta ideias musicais, texturas, e técnicas não-convencionais desenvolvidas em ensaios de improvisação. O ICE deu oficinas [workshops] ligadas a *Echoi* e apresentou seções da peça em concertos. A improvisação também pode ter inspirado Foss a usar organização serial em obras como *Time Cycle* (1960), uma vez que ele constatou que abrir mão de certo controle dos mecanismos seriais poderia aproximar as sobreposições aleatórias da improvisação em grupo. [Rodapé: A estreia de *Time Cycle* teve improvisações tocadas pelo ICE como interlúdios entre os movimentos] Os contatos profissionais de Foss resultaram em concertos pelos Estados Unidos, levando a improvisação em grupo para a atenção do mundo clássico *mainstream* [mainstream]. Contudo, a improvisação livre foi largamente confinada ao estúdio de ensaio. Em performance, o grupo apoiava-se nas obras precompostas de Foss e em fórmulas pré-estabelecidas. (Neeman, 2014, p. 15) [12]

As tentativas de conciliação entre improvisação e composição vão sempre tender para a segunda, e afastar as práticas daquilo que veio a se chamar improvisação livre.

É fato, como se depreende de Nicholas Cook (2007) e retomará David Bell (2011, 2014), que, numa performance, não há absolutos para a presença do improvisado e do composto, isto é, do decidido em tempo real e do pré-determinado.

Todavia, conforme propõe o prof. Rogério Costa em conversa com Marcel Cobussen, a improvisação livre está interessada em experienciar tanta radicalidade quanto for possível no que concerne a dar-se em tempo real (Costa; Cobussen, 2015).

Neste sentido, chama atenção o fato de que, supostamente, alguma prática com poucas *predeterminações* chegou a ser realizada pelo ICE. No entanto, isso nunca teria ocorrido em público.

Acerca deste fazer musical de experimentação pública apenas moderada, Foss chega ainda a dizer: "[os improvisadores devem] tocar com segurança. Isto é verdade acerca da improvisação no jazz também; você toca o que você sabe, não o que você não sabe, não em público. Como resultado, eu penso que a composição é mais aventureira." (Foss apud Neeman, 2014, p. 15) [13]

Foss não deseja que as experimentações mais radicais se deem em público. O compositor busca *segurança*; quer um resultado necessariamente satisfatório, apreciável, ao invés de um processo intenso e com riscos. Foss não se disponibiliza ao surpreendente que pode emergir do não-seguro. Ou ainda, até se disponibiliza, desde que num espaço privado e que isto possa ser capturado e fixado numa *obra* que, conforme aprimorada, finalmente será publicizada.

Foss não quer uma prática que convide os performers e o público àquilo que não é seguramente “musical”, “apresentável”, ou seja lá o que se esperaria.

E é claro que só poderia ser assim: o improvisador do *ICE* não está lá *respondendo por si*, como um associado em condições horizontais realizando algo coletivo.

O improvisador do *ICE* é uma espécie de representante de Foss, de suas obras, de seu nome e de seu prestígio. Por isso ele não estará *autorizado* a fazer algo diante do que não esteja seguro. Ou melhor, ele não pode fazer algo que Foss não considere seguro.

Enfim, poderia ser dito que Foss não se dispõe a expandir as *ideias de música*³², nem suas, nem a do público: só deve ser mostrado algo que, *sem dúvida alguma*, estará dentro de uma concepção prévia do que é musical; dentro do que Foss entende como musical; dentro do que um certo público, no caso, o *música-clássica-mainstream* entende como musical.

Expandir o que se entende por musical? Talvez, mas somente durante os ensaios. O público deve ser poupado da experimentação e do risco. E a reputação do compositor também.

Conforme vem sendo circundado aqui: à improvisação livre interessa que o performer tome decisões sem um condutor e em tempo real. Ao mesmo tempo, é preciso que aquilo que é próprio da performance sem combinados possa também ser entendido como parte do fazer musical – como os titubeios de quem procura um som nunca antes realizado no instrumento.

“Eu estou entre os mais relutantes compositores em se tratando de introduzir a liberdade do intérprete [performer] em minha composição. Momentos de notação incompleta existem, mas apenas... onde isso for seguro”. (Foss apud Neeman, 2014, p. 15) [14]

Pelo visto, Foss não abriu mão de sua posição de compositor em nenhum momento, sequer relacionado ao *ICE*. A notação, por sua vez, não foi suprimida, e o máximo que ela pode chegar é a estar incompleta. Está reiterado seu apreço pela segurança.

Explicitando como se dão as práticas do *ICE*, Foss opõe o *inevitável* ou *destino* [fate] ao que chama de *acaso* [chance]. Eles se associam, respectivamente ao *composto* e ao *improvisado*, que se apresentariam, nos concertos do *ICE*, “lado a lado (mas não misturados)” (Foss, 1962, p. 684):

pode-se dizer que a composição é bem sucedida na medida em que gera uma sensação de inevitabilidade, de destino. Na improvisação, mesmo o mais bem sucedido não é destino, mas acaso, um risco que reina, mas um risco mantido dentro dos limites da *vontade* do performer [performer], um acaso inteligente e alertadamente explorado; para os talentosos, experientes, músicos, trata-se de aprender a moldar o acaso como se ele fosse argila. (Foss, 1962, p. 684). [15]

Isto ao que Foss dá o nome de *acaso*, e que poderíamos ler aqui como a *imprevisibilidade* própria da improvisação, teria então de ser contornado por maneiras diversas de controle, conforme sugerido acima. O “acaso”, aquilo não previsto, não teria interesse nele mesmo. Tendo

em vista os demais enunciados de Foss, tende-se aqui a entender que, realmente, o trabalho de Foss está num plano composicional. Não lhe interessa dar tanta margem ao inesperado:

Nem tudo que é interessante é de interesse do compositor. O acaso, em minha opinião, se torna musicalmente interessante apenas quando ele esbarra [rubs against] na vontade, quando a seletividade musical entra em cena [picture] corrigindo os arranjos do acaso.

A fim de tornar a música improvisada de câmara factível, eu tenho me esforçado para desenvolver um sistema e uma técnica de modo a tornar possível o controle e correção rápidos do elemento acaso. (Foss, 1962, p. 684) [16]

Falar em acaso remete, inevitavelmente ao compositor anarquizante John Cage³³, mas salta aos olhos que a concepção de Foss do acaso explicita, novamente, que tudo o que está fora dos eixos deve ser moldado, corrigido, endireitado em direção ao *destino*. Enfim, Foss é um aspirante de algo pretensamente perfeito.

Incorpora-se, sim, o *acaso*, contudo ele só interessa na medida que a curadoria do compositor, ou até a do intérprete, lhe dê contornos, controles, enfim correções

O acaso em Cage (1973; Simões, 2017), no entanto, é outro. Não se trata de deixar o aleatório, e as indeterminações, virem à tona, para em seguida moldá-los sonoramente de maneira a torná-los *menos acaso*, algo mais controlado. Ao contrário, ao trabalhar com os acasos, em inúmeros contextos e sentidos³⁴, o artista libertário John Cage convida o público a não ser um mero receptor. É a própria experiência da escuta, da invenção em tempo real de modos de ouvir, que produz conexões entre os sons e silêncios realizados a partir do acaso.

Enfim, Foss assume que o acaso só pode ser contornado pelos saberes *dos músicos*, compositor ou intérprete, mas músicos. A escuta é para poucos. O público deve receber uma obra *acabada*.

Gravar as improvisações, assim como no grupo de Oliveros, também era parte das práticas do *ICE*. No entanto, o intuito deste último parece voltado a decidir por procedimentos específicos de associação sonora, em detrimentos de outros. Não que isso não viesse a acontecer com Oliveros em suas conversações acerca das gravações. A diferença é que, a improvisadora e seus parceiros estavam em busca de estratégias para manter o plano em aberto, seguir experimentando. No *ICE*, todavia, a coisa estava mais em função de melhores planejamentos, conforme explicita Foss:

Usualmente nós gravamos não apenas nossos concertos mas também nossos ensaios. Então nós nos escutamos e decidimos quais resultados são dignos de lembrança e onde se deveria proceder de maneira diferente. Frequentemente nós alteramos o plano básico, o projeto. (Foss, 1962, p. 684) [17]

A distinção é sutil, já que mínimas predefinições de fato acabam decorrendo de qualquer conversação. Contudo, é uma questão de enfoque: distinguir quais práticas e grupos de fato se debruçavam sobre a expansão do não-determinado e quem hesitava com isto.

Foss detalha ainda como era o processo de repetição de uma mesma peça improvisada. Revela-se aí que se a peça viesse a se tornar muito composta, ela se tornaria indesejada. O objetivo

da repetição, todavia, segue sendo a construção de *uma peça*. A improvisação é sempre um meio para outro fim:

Alguém pode perguntar: Como se distinguem sucessivas improvisações numa mesma estrutura? Bem, entre a segunda e a terceira tentativa elas podem não ter tanta dissimilaridade (exceto em detalhes), mas entre a segunda e a trigésima segunda versão uma nova peça terá emergido, e aquela em que a primeira tentativa mal pode ser reconhecível. Logo, a peça encontra suas *Gestalt's* através do processo de improvisação. Se após algumas tentativas nós começamos a cair em clichês e a memória começa a deslocar toda a invenção, então nós perdemos interesse na peça, e ela é, assim como já foram algumas, retirada do repertório. (Foss, 1962, p. 685) [18]

Oliveros e seus companheiros de improvisação chegaram a cruzar-se com Foss e o *ICE*. O acontecimento é relatado por Nunn. Como se pode esperar, a partir das características de cada grupo aqui expostas, o encontro reiterou distinções no que concerne à radicalidade:

Oliveros conta de uma performance que ela, Riley e Rush assistiram da orquestra de improvisação de Lukas Foss. Notando que os musicistas seguiam lendo algum tipo de notação, eles perguntaram a Foss o que aconteceria se os musicistas não tivessem notação para localizarem-se, qualquer que fosse, e ele respondeu que isto seria um “caos total!” (Nunn, 1998, p. 15) [19]

Enfim, as razões para se aproximar o *ICE* da improvisação livres são escassas. Interessa, todavia, compreender que ao mesmo tempo em que artistas como Oliveros se jogavam nas radicalidades de um fazer musical com pouco ou nenhum direcionamento, Foss, *the composer*, encontrava formas moderadas de incorporar a improvisação em *suas* práticas.

Neste sentido, o encontro entre os grupos explicita que, ainda nestas emergentes experimentações realizadas na Califórnia, havia intensas forças em atrito, encarando as práticas de improvisação de maneiras diversas entre si. Para Foss abrir mão da mediação da escrita era um risco muito oneroso, tanto para sua frágil reputação de compositor, quanto para os ouvidos do público habituado com o ambiente de concerto.

Por fim, como poderíamos esperar, segundo Neeman, Foss “cada vez mais insatisfeito com seus experimentos de improvisação, os abandonou inteiramente quando se mudou para Buffalo em 1963 para uma posição de professor na New York State University of Buffalo e uma posição como regente na Buffalo Philharmonic Orchestra” (Neeman, 2014, p. 16).

Um terceiro grupo formado por volta dos anos 1950/60 na Califórnia foi o *New Music Ensemble*.

O grupo foi formado mais tarde que os demais, somente em 1963, na University of Califórnia, em Davis, “por um grupo de professores e estudantes. Os membros vinham tanto de experiências no jazz quanto clássicas” (Neeman, 2014, p. 16).

Apesar de uma certa rotatividade, os membros mais regulares eram Larry Austin, Stanley Lunetta, Jonn Mizelle e Arthur Woodbury (Neeman, 2014, p. 16). Lunetta é conhecido como percussionista e baterista, Mizelle como trombonista e Woodbury como saxofonista, no caso mais ligado ao jazz. Com exceção de Lunetta todos são referidos em sites de busca como compositores (adendo: na zine *liberar o som...vol.2* citei, já após redação da presente zine, novos materiais com informações em torno destes artistas, no caso um encarte do álbum o *NME*).

Enquanto o *ICE* era um grupo de estudantes, mas com um professor, Foss, numa posição central, viu-se que as práticas de Oliveros se davam sobretudo entre estudantes, embora com um apoio e eventuais participações de Erickson, professor destes.

Embora Neeman não explicita exatamente quem era quem, o *NME*, desde este início, apresenta-se como um grupo mais diverso que os demais. E isso tanto por ser o único com músicos com experiência em jazz, quanto por aparentemente não ter Austin como o único professor.

Em entrevista dada a Barney Childes e Christopher Hobbs, pesquisadores que publicaram o dossiê *Forum: Improvisation*³⁵ na revista *Perspectives of New Music*, em 1983, Austin responde ainda que o *NME* nunca possuiu líderes (Austin, 1983, p. 28).

Neeman, afirma que Larry Austin, “um compositor treinado classicamente, estava buscando o ‘contato quase físico com a música’ que ele encontrou no jazz, ‘a epítome da interação musical/social’” (Neeman, 2014, p. 16; citações de Austin, de 1968).

Reitera-se aqui que a improvisação livre é uma liberação não só para o chamado intérprete que deixa de sê-lo para inventar música. Ela também o é para o compositor, que expande suas práticas de invenção para além do tempo diferido, bem como passa a *tocar* mais diretamente no tempo real da performance, no fazer musical.

Austin chega a falar abertamente numa importância Foss para que ele viesse a iniciar o grupo, e menciona ainda outras influências, que apontam também para a abertura ao jazz, as *ideias de Cage*, as pontes realizadas por Gunther Schuller e Darius Milhaud entre sonoridades jazzísticas e o ambiente de concerto:

Foss teve uma influência em mim em termos de formar um conjunto [ensemble] de improvisação. Eu acho que ele formou seu conjunto de improvisação no sul da Califórnia em 1956, mais ou menos na mesma época em que Art Woodbury e eu estávamos experimentando com free jazz³⁶. O grupo de Foss trabalhou com esquemas e formatos, mapas gráficos para guiar os performers [performers], e eles tinham intenção de criar em pé [stand-up], música clássica contemporânea. Eu estava realmente impressionado com a gravação deles do fim dos anos 50, pela habilidade e inventividade neste gênero neoclássico. Eu não acho que ninguém poderia confundir isto com jazz.

Então, Foss estava me influenciando, e Gunther Schuller estava me influenciando com

suas noções da terceira corrente, e Darius Milhaud estava me advertindo para ‘deixar o jazz sair’, e as ideias musicais de John Cage estavam me mudando (Austin, 1983, p. 31). [20]

A maneira como Austin entende a improvisação, num certo sentido, irá aproximá-la da composição. “[M]inha diferenciação entre as duas maneiras de fazer musical, os dois tipos de composição. Improvisação é *em pé* [stand-up], e a composição ‘real’ é *sentada* [sit-down]” (Austin, 1983, p. 27)

De um lado, isto tende à noção de improvisação como *composição em tempo real*, com a qual procuro romper nesta pesquisa por algumas razões. Uma é o fato de que o tempo real e o tempo diferido permitiriam realizações muito distintas entre si. Outra razão consiste em reconhecer que *relativizar* improvisação e composição é uma perspectiva que ignora as relações entre performers (conforme se depreende das problematizações de Costa em conversação com Cobussen, 2015), tanto aquelas durante as performances quanto aquelas que as circunda.

De outro lado, no entanto, a distinção entre *stand-up*³⁷ e *sit-down*³⁸ revela o tipo de dissolução que está em questão para o compositor: Austin nos dá ferramentas para problematizar a invenção musical em tempo diferido, com suas maiores possibilidades de premeditação.

A oposição sentado / em pé reitera, então, tamanho despimento proporcionado ao compositor que passa a realizar improvisações. Não que não possa haver dissolução de si num processo solitário de composição – essa é uma questão que depende da perspectiva do compositor –, mas o que Austin está sugerindo é que há algo de cômodo, seguro, no ato de *sentar-se para compor*, protegido do tempo real.

“Criar em pé, [isto é, em tempo real,] música clássica contemporânea”. Era disto que se tratavam estas práticas de improvisação livre, em vários sentidos, na visão que se tinha delas ali.

Mesmo a coexistência entre os *backgrounds* do jazz e da “música clássica contemporânea” não anula a proximidade que estas práticas musicais viriam a ter com a segunda, já que predominavam artistas associados a ela.

O que chama atenção, de qualquer forma, é que Austin não tem a pretensão de falar numa improvisação que abarcaria a todo e qualquer “idioma musical” ou que seria livre destes. Esta problematização não lhe é possível nem emergente naquele momento.

Ao contrário, ao menos da maneira como estava se dando esta prática, não faria sentido propor um conceito como o de *improvisação não-idiomática* (cf. Bailey, 1992), no sentido de isenta da predominância de sonoridades advindas de outros ambientes musicais. A música feita ali, mesmo que inventada significativamente no tempo real, transitava por sonoridades próximas àquelas da *música clássica contemporânea*, conforme termo usado por Austin.

Não estava ainda em questão ali uma expansão das possibilidades estéticas para uma amplitude “global” de referências, ou algo similar como se fala acerca das improvisações livres hoje. A sonoridade destas improvisações, as influências estéticas delas, seriam sobretudo aquelas já praticadas entre os envolvidos. E não havia muito ainda como questionar isto. A novidade de tocar sem tantos combinados ou roteiros já estava de bom tamanho.

Convém indicar ainda que na entrevista concedida por Larry Austin, encontra-se a expressão *free group improvisation*. A respeito disso, conviria abrir o questionamento: apenas Austin/NME, dentre os grupos californianos da época, se interessava em falar em *free*? Talvez seja este o caso, ou ainda, seria mais preciso considerar que o termo já estava mais difundido em 1983, ainda que o compositor se referisse a algo que se passou anos antes (Austin, 1983, p. 27). [Errata: na redação da zine *liberar o som...* me deparei com um encarte do NME, de 1964, no qual se faz uso da expressão *free group improvisation* – a corrigir este parágrafo na versão revisada].

De qualquer forma, retomando Oliveros e Foss, temos que ambos/as, ao menos nos textos citados aqui, falam apenas em *improvisation*. A primeira muito possivelmente por ser crítica daquilo que se entende genericamente por *free*. O segundo, certamente por não estar interessado em nada que subtraia significativamente o seu controle.

O deslumbramento acerca do que estava acontecendo ali com o NME é mencionado, nas fontes aqui citadas, menos diretamente como um relato sobre ele mesmo, e mais como um relato da viagem que Austin realizou para a Europa³⁹.

Austin é quem mais se pronunciou acerca do grupo e a ele é associado. O compositor, no entanto, esteve no grupo por um ano e, no ano seguinte, o grupo seguiu sem ele. O que ocorreu, todavia, foi que Austin esteve na Europa junto a vários compositores. Segundo Nunn (1998) e Neeman (2014) teria sido aí que vários dos compositores europeus posteriormente ligados à improvisação livre tiveram suas primeiras experiências com ela.

Na já mencionada entrevista, Austin relata a escuta das gravações do NME junto a alguns compositores em Roma – 20 anos após o acontecimento, todavia:

Eles me perguntariam o que estava acontecendo em Davis, Califórnia, e eu responderia, “Bem, nós estamos experimentando com improvisação livre em grupo. Sem esquema, sem formato, sem conceito pré-formulado, mas a dinâmica do próprio grupo”. Escutando as fitas ou a gravação, eles – principalmente Franco [Evangelisti] – diria “Ahh, mas que processos vocês estão usando?” “Nada, exceto como nos sentimos em relação ao que o outro toca e respondendo a isto no momento”. Eles diriam “impossível!” E eu continuaria dizendo “Não, eu juro, isto é composição em pé [stand-up composing]” (Austin, 1983, p. 27) [21]

Como se poderia chegar a resultados intensos, que pelo visto os impressionaram enquanto compositores, apenas através das decisões tomadas em tempo real? Algo nisto surpreendia os compositores.

Se era possível realizar uma música potente sem roteiros e planejamentos, não haveria mais razão para compor? O frágil status de compositor, o criador supremo da música, perderia sua razão de existir? Como é que um coletivo poderia realizar uma música tão interessante quanto um compositor realiza em papel ou estúdio? Era possível produzir uma música intensa e apreciável sem as diretivas de alguém que ocupa uma posição hierarquizada, bem como sem tantas coerções explícitas acerca do desdobramento da música e das sonoridades permitidas ou não?

Acerca do mesmo episódio, Tom Nunn dirá que

[a] a ideia de que um grupo de músicos poderia criar música sem *nenhum* tipo de partitura [score] ou plano ainda era impensável, ou no mínimo isto não poderia ser considerado música ‘séria’. [...] [Os compositores em Roma] literalmente pensavam que

isto era *impossível*! E talvez fosse; a “linguagem” da improvisação livre estava apenas começando a ser desenvolvida. (Nunn, 1998, p. 17, grifos originais) [22]

O que Nunn nos indica, num certo sentido, consiste no fato de que aquilo não só não era imaginado, mas de fato estava ainda a ser explorado. A constatação de que era possível fazer música sem combinados não implica ela mesma num desdobramento espontâneo, nem unidirecional ou unívoco disto. Era preciso *fazer*, e isto se daria *de algum jeito*, de algum modo em particular.

Nunn revela que qualquer *linguagem* específica das práticas de improvisação livre ainda viria a ser explorada. E, justamente, a questão não tem de ser *tudo o que é possível* neste fazer musical de poucas predeterminações. A questão é *o que de fato ocorreu e ocorre*, e neste ponto Nunn nos alerta para aquilo que ainda estava para se desdobrar e não poderia ser previsto.

De um lado, as particularidades deste fazer: o fato de trazer a invenção musical para o tempo real favorece algumas possibilidades musicais, mais do que outras (por exemplo, conforme vem sendo dito aqui, a própria exploração em tempo real de um instrumento com suas imprevisibilidades, torna-se parte constitutiva deste fazer musical).

De outro lado, as especificidades dos envolvidos: o perfil que ali predominava, sobretudo compositores de “música clássica contemporânea” e músicos de jazz, também direcionava os desdobramentos de suas práticas. Ou seja, as sonoridades predominantes, os modos de se associar sonoramente, fariam mais pontes com estes ambientes musicais, do que com quais outros.⁴⁰

Embora o grupo tivesse sido formado numa universidade, suas práticas se davam noutro espaço. E isto talvez por conta da demanda que os improvisadores do *NME* tinham para suas realizações:

no começo, em 63, [estávamos juntos] quase todo dia numa pequena casa que alugamos no meio de um campo perto de Sacramento. Era como um quarteto de cordas. Você simplesmente ensaia todo dia. Nos dedicávamos inteiramente ao projeto; passávamos algumas vezes quase seis horas por dia juntos, emocionante! Eu penso que é isto que você realmente tem que fazer para começar a sentir que você está realmente fazendo música (Austin, 1983, p. 30). [23]

Embora não fosse um estúdio de ensaio, o ápice da privatização das práticas musicais, numa primeira leitura o *lugar* em que se deram estas práticas remete a um isolamento: um espaço no qual possivelmente não haviam tantas outras práticas nem o trânsito de outros artistas. E realmente, por um bom tempo, aquelas práticas não devem ter sido publicizadas: na bibliografia aqui citada não se fala em apresentações públicas antes de 1964.

Chama atenção, de qualquer forma, a dimensão do envolvimento destes improvisadores com suas práticas recém-descobertas, implicando em reservar um espaço no qual se dedica diariamente a elas. Não encontrei relato similar nem sobre o *ICE* nem sobre Oliveros.

De outro ponto de vista, contudo, será que estes improvisadores encontrariam um *lugar*, uma sala na universidade, qualquer que fosse, para realizarem uma prática tão experimental com tamanha regularidade?

Parece que foi preciso que eles providenciassem um espaço sem muita intervenção externa, sem necessidade de dar satisfações de nenhuma ordem. Mesmo as práticas de Oliveros, mais

diretamente apoiadas por uma universidade, acabaram por se dar no estúdio no qual Loren Rush trabalhava.

Após o retorno de Austin aos EUA, todavia, o *NME* entraria noutra dinâmica:

em 1965, quando eu retornei, nós estávamos pensando mais em termos de concertos e nos preparando para turnês e outras aparições. Eu acredito que este foi o momento em que começamos a ser menos interessantes, musicalmente. Nós começamos a destilar aquelas ideias selvagens de 63 nos esquemas e processos de 65... nós começamos a nos sentar enquanto improvisávamos, tornando-nos compositores mais sentados [sit-down] do que em pé [stand-up]. (Austin, 1983, p. 30) [24]

Este outro momento do grupo estaria marcado então pela publicização de suas práticas. Algo muito oposto dos encontros antes mencionados. Não fica claro, contudo, a relação disso com o fazer musical propriamente dito. O fato de estarem em público os moveu diretamente a adotar mais predeterminações para suas práticas?

A selvageria à qual Austin alude, e que se opõe ao compositor *sentado*, provavelmente se relaciona às ações rapidamente tomadas; intempestivas; surpreendentes; viscerais; às vezes impulsivas. Enfim, tudo aquilo que uma racionalização sobre o fluxo sonoro tende a evitar. E ao que parece, o próprio descontrole gerado por estas situações lhe interessaria.

Embora Austin não se preocupe tanto em falar em saberes *do improvisador* e que seriam distintos dos saberes *do compositor*; tampouco questione a ideia de que *improvisar* é uma mera extensão ou variação do *compor*; apesar de tudo isto, ele está aí gestando uma reflexão acerca dos modos de agir especificamente associados à atividade de improvisar. Ou seja, está de fato constatando que existem saberes, “faculdades”, que interessam a *quem improvisa* e que a composição, sozinha, o *compor sentado/a*, não proporciona.

De qualquer forma, é importante constatar que a ambiguidade do enunciado por Austin diz algo para além da oposição entre uma invenção visceral e uma invenção comedida; também remete aos modos de se lidar com o espaço. Fica sugerido, quem sabe, que realmente ocorreriam ali atravessamentos entre os modos de invenção do fazer musical e a disposição física de quem realizava estas práticas. E aí sim o *sentar-se* e o *levantar-se* possivelmente mais próximos do literal.

Quanto ao fazer musical impreciso que estava ali sendo explorado, Austin, que é mais conhecido como compositor eletroacústico diz ainda o seguinte:

eu penso que a ideia de fazer música sem colocar notas no papel aconteceu tanto na improvisação desde o fim dos anos 50 quanto na música eletrônica como um gênero importante por volta da mesma época. Em ambas, nada importante está no papel. (Austin, 1983, p. 33) [25]

Austin está atento ao fato de que são condições específicas que favorecem a emergência de práticas musicais não baseadas na precisão. A Música de Concerto, que há séculos se situava num paradigma de escrita, vinha sendo expandida de maneiras diversas, e os meios eletrônicos eram uma das forças que favorecia isto.

De um lado, os meios eletrônicos favorecem a possibilidade de um fazer baseado na gravação e reproduzido sem a necessidade de um performer (a música eletroacústica). De outro, ele oferece instrumentos que ainda não tinham técnicas consolidadas, bem como não

necessariamente eram projetados e executados em busca de precisão (como é o caso de alguns sintetizadores e dos objetos amplificados por captação piezoelétrica)⁴¹.

O que é importante constatar e interessa à presente pesquisa, então, é o fato de que estes novos meios estavam ali sendo usados não para *fins* já conhecidos, mas para algo que não seria possível sem eles (conforme depreendo de Iazzetta, 2009), a partir de suas discussões acerca das transformações da fonografia na segunda metade do século XX).

São exemplos disso tanto as diversas realizações de uma música eletroacústica, com seus procedimentos próprios de estúdio realizados em tempo diferido, quanto a improvisação a partir de meios eletrônicos não preocupados com alturas definidas. Trata-se de usar estes novos meios para a realização de uma música, entre outras características, não mais entendida sobretudo a partir das alturas e durações.

Neste sentido, a improvisação, ou a prática que veio a ser conhecida como improvisação livre, quem sabe, opera transformações no fazer musical que expandem também a liberação do som: não se trata apenas de abrir-se para outras fontes sonoras e outras sonoridades; mas associar isto às invenções em tempo real e deixar que isso também expanda as possibilidades de lidar com sons e fontes sonoras, por exemplo, fazendo uso de materiais sonoros de comportamento pouco previsível.

Desde o fim dos anos 1960 o NME vinha reduzindo suas atividades, até que em 1972 elas se encerraram de vez quando Austin assumiu um cargo na University of South Florida (Neeman, 2014 p. 18).

A insatisfação de Austin com a improvisação, no entanto, já vinha desde antes, por conta da “rotina de ensaios e [dado que] ele sentia que suas improvisações estavam se tornando demasiadamente estruturadas [e com isso Austin] retornou à composição” (Neeman, 2014 p. 18). Esta afirmação Neeman depreende de uma conversação transcrita na revista *SOURCE*, coordenada pelo NME. Ali, se lê o seguinte:

ART [Woodbury]: Eu me lembro que o NME chegou num ponto de seu desenvolvimento em que os indivíduos não queriam improvisar mais, ou muito, de qualquer maneira. Eles queriam compor. Nós estávamos nos “drogando” [getting “drug”] com a improvisação. E, então nós começamos a tocar peças novamente, para contrariar a mesmice da improvisação que estávamos fazendo... LARRY [Austin]:... para exercitar uma porção de controle de modo que pudéssemos *desorganizar* o som, torná-lo próximo do caos, torná-lo próximo do que é a realidade, torná-lo humano novamente – não abstrato, mas corporal. ART: Ao que estou me referindo, Larry, é que sua reação foi a de desacreditar nos performers; foi por isso que você quis [realizar] composições novamente. LARRY: Você não entende bem os meus motivos. Eu estou desconfiado do seu “tocar-bem total [gross]”. Infelizmente, você estava tocando tão bem, que ia destruir qualquer caos e qualquer tipo de situação criativa que poderia se desenvolver espontaneamente. (Austin, Woodbury; et al, 2011 [1968], p. 99) [26]

A conversa em questão explicita um embate extremamente potente, justamente por desidealizar as práticas de improvisação como suposto campo mais aberto ao inusitado.

De um lado, Woodbury acusa Austin de que ele estaria descontente com a improvisação porque sua expectativa era por algo composto. Ao mesmo tempo, o saxofonista reconhece que realizar peças era algo que dissolvia as repetições às quais haviam chegado com as improvisações.

De outro lado, a posição de Austin de que seria preciso parar de *simplesmente tocar*, e passar a elaborar algo, justamente para evitar estas repetições. E neste sentido, o domínio, a fluência, a maior afinidade entre os improvisadores, tudo isso gerava percursos previsíveis e que, naquelas condições (possivelmente, mesmos performers e/ou mesmos espaços e/ou mesmos instrumentos) somente estruturas pré-determinadas poderiam abalar.

Nesse ponto os artistas constatarem que, muitas vezes, na ausência de uma predeterminação que, por exemplo, sugira algo disruptivo para o desdobramento da música, as improvisações podem redundar *no mesmo*.

Como improvisador e como crítico da possibilidade de que o pensamento composicional colonize a improvisação, recuso concordar que somente a composição seria uma via de dissolução deste *mesmo*.

De qualquer forma, há uma série de nuances entre o composto e o improvisado, e que se manifestam na realização de *propostas, estratégias, roteiros* e até *peças, de improvisação*⁴². E neste sentido, Austin sinaliza que para *desorganizar o som*, por vezes, é preciso recusar o supostamente espontâneo. Uma proposta predeterminada, uma restrição, o que for, também é parte do que convida quem improvisa a experienciar algo mais diverso.

Convém ainda mencionar algumas considerações de Austin acerca do fazer musical do NME e da recepção de suas práticas. Indagado acerca de “Quanto dos participantes [players] tinham experiência com jazz?”, o compositor responderá:

Se você quer dizer “Quanto a nossa experiência com jazz nos afetava?”, eu não posso, objetivamente, falar muito. Eu vou tentar responder de duas maneiras. Primeiro, nós deliberadamente descartávamos qualquer expressão explícita do jazz. Isso não quer dizer que realizávamos essa exclusão consciente. Segundo, quando Lukas Foss ouviu pela primeira vez as fitas e gravações de nosso trabalho, em 1968 eu acredito, ele comentou comigo “Oh, isto tem um sabor de jazz”, o que diz algo sobre seu ouvido e seu gosto e também algo sobre nossa inocência acerca de nossa herança cultural. (Austin, 1983, p. 30-1) [27]

Tal resposta permite algumas reflexões. A tensão entre recusa e incorporação do jazz, revela uma problematização que mais tarde seria densamente trabalhada por George Lewis (1996), pela oposição entre os paradigmas *eurológico* e *afrológico* de improvisação⁴³.

O que estava em questão ali, no entanto, poderia ser dito, é a possibilidade de realizar algo improvisado mas que *não fosse jazz*. Até hoje quando se fala em improvisação, a primeira maneira de se entender prática é remetendo ao jazz. Os procedimentos de um jazz *escolarizado* tornaram-se sinônimo de improvisação. Livros e cursos com o nome de improvisação, comumente, resumem-se a estudos de harmonia e fraseado tal qual se consolidaram no ambiente do jazz escolarizado.

Ao mesmo tempo, pode-se ainda entender que Foss realmente não estava disponível a uma expansão para práticas como as de improvisação livre. E ainda tudo aquilo que não fosse estruturado só poderia lhe *soar jazz* -- e que para *the composer* seria uma expressão musical menos elevada.

Ao mesmo tempo, Austin insinua que talvez pairasse de fato no NME uma atmosfera jazzística. É bem provável que, além das sonoridades da *música clássica contemporânea*, algo

associado ao jazz realmente estivesse atravessado ali, já que o grupo tinha musicistas com este background.

A este respeito, enfim, Austin contesta também idealizações em torno das improvisações livres. É possível uma prática de improvisação que se afaste tanto assim das sonoridades do jazz? É evidente que não, sobretudo num contexto em que quem improvisa está embebido desta referência. E neste sentido, novamente é o atrito com Foss que explicita uma perspectiva mais aberta de improvisação.

Enquanto Foss, *the composer*, quer demarcar fronteiras intransponíveis entre as possibilidades de improvisar, com seus esquemas e roteiros extremamente rígidos; Austin não só entende que as referências e sonoridades de múltiplas práticas musicais irão se manifestar nas improvisações livres, como também recusa hierarquizações entre os fazer musicais de distintas procedências.

professor/a improvisa? compositor/a improvisa?

professor/a improvisa? compositor/a improvisa?

o compositor e professor robert erickson não somente favoreceu que os/as estudantes de composição realizassem práticas de improvisação como também se permitiu transitar por estas como performer;

foss e austin, conforme se firmavam como professores universitários foram abandonando a improvisação; não pega bem para quem possui títulos e prestígio ser visto experimentando um instrumento em público;

compositor improvisa sim, em inúmeras situações; mas ao fazê-lo somente num espaço protegido do tempo real da performance, o compositorzinho tradicional só reitera ao que veio: almeja ser um grande criador, que não se mistura com suas criações/criaturas; que não suja suas mãos, tampouco se expõe ao risco de um desvio em público, ou coisa que o valha;

num dado momento, de fato austin se afastou das práticas de improvisação, retornando à composição;

pauline oliveros começou a improvisar entre seus colegas estudantes de composição; de início realizaram práticas somente em estúdio; mas logo passaram a improvisar em público, se permitindo performar com pouco ou nenhum roteiro;

mais tarde coordenou diversos grupos e práticas que expandiram também aquilo que veio a ser consolidado como improvisação livre;

o fez por vias diversas, com intuitos dos mais variados e em múltiplos contextos;

possibilitar que qualquer 1 partici não é para pauline olive e explorava múltiplas estra e pessoas sem formação musical

lukas foss prefere o sa a única coisa que foss, the com se mantenha algo para pou

nenhuma prática musical é sagrada e nenhum nenhuma tradição ou reputação está acima da urgên sem pré-re

quem improvisa? como? onde?

foss fundou um grupo de improvisação que subordinava seus alunos, os sem-luz, às vontades do professor-compositor; chamava-se ice e nada ali era muito quente;

o público que aqui interessa não é privado; é alguém que o/a artista improvisador/a desconhece; interessa um público disponível a improvisar modos de ouvir e experienciar escutas outras, ao presenciar uma performance de improvisação livre;

para foss, o intérprete deve improvisar, mas somente dentro quando e onde for seguro; desse modo, o público não tem de improvisar modos outros de ouvir e escutar; desse modo ninguém tem que se deslocar;

mas austin se mantinha em busca de experimentações; de surpreender o seu e outros ouvidos por aí;

oliveros, a partir de 1969, coordena o ♀ ensemble, grupo dedicado a mulheres (não especificado se somente mulheres cis), e que encontra no uso de práticas meditativas, como a proposta de manter-se realizando um Único som, uma estratégia para também incorporar pessoas sem formação musical⁴⁴; improvisação livre não é só para os chamados músicos; muito menos é coisa de macho, como tantos querem;

the clickitat ride – 108 possibilities 54 opposites (1983) é uma peça em que oliveros convida o público a improvisar a partir da fabulação sonora, dando sugestões que jogam com a ambiguidade da palavra sound, podendo ser entendida como o substantivo som e o verbo soar; propõe assim enunciados paradoxais, como: “make a wet sound dry / make a dry sound wet”⁴⁵; encontra na subversão da linguagem verbal literal uma forma de incitar a experimentação sonora;

mais tarde, em 1989, oliveros lançou, com outros artistas, o álbum deep listening, gravado numa cisterna, na qual experimentavam maneiras de utilizar a reverberação como recurso musical; explicita-se não haver neutralidade possível diante da relação acústica-arquitetura; expandir o fazer musical é também contestar seus lugares de realização; já que a normalização das práticas musicais incide tanto na sociabilidade quanto na acústica;⁴⁶

pe de uma performance musical qualquer 1; ros sabia disso téguas para incorporar o público tradicional em suas propostas;

ber ao querer e ao fazer; poser, quer é que o fazer musical cos, subordinado ao seu saber;

ouvido deve ser poupado da experimentação; cia de fazer das práticas musicais algo compartilhado quisitos

- Austin, Larry. Interview, in “Forum: Improvisation,” ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *Perspectives of New Music* 21, nos. 1–2 (Autumn 1982–Summer 1983: 30–3
- Austin, Larry; Woodbury, Arthur. Source: *Music of the avant garde 1963-67*. Univ. Calif. Press., Los Angeles. Ed. by Austin, Larry; Kahn, Douglas, 2011 [1968].
- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Originally published: Ashbourne, England: Moor. and Pub. in association, 1992 [1980].
- Bell, David. *Improvisation as anarchist organization*. Ephemeria Journal: theory & politics in organization. Volume 14 (4), 2014, pp. 1009-1030.
- Bell, David. *Playing the future: improvisation and nomadic utopia*. CCA (Centre for Contemporary Arts), Glasgow, 2011.
- Biazon, Stênio. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS, ECA/USP, 2017.
- Brito, Maria Teresa Alencar de (org.). *Um jogo chamado música*. São Paulo: Peirópolis, 2019.
- Brito, Teca Alencar de. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado apresentada à PUC. São Paulo, 2007.
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963].
- Chion, Michel. *Three Listening Modes*. In: Sterne, Jonathan Sound Studies Reader, New York, Routledge, 2012.
- Cook, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Revista Per Musi, Trad.: Fausto Borém (UFMG). Belo Horizonte (MG), n.16, 2017, p. 07-20.
- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Costa, Rogério; Cobussen, Marcel. *Dialogue on improvisation, composition, and performance on singularity, complexity and context*. Revista Música. USP, v.15, n.1, São Paulo, 2015.
- Falleiros, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.
- Feisst, Sabine. *John Cage and Improvisation: and unresolved relationship*. In: Solis, Gabrii; Netl, Bruno. Musical Improvisation. Art Education and Societ. Illinois Press. Chicago, 2009.
- Ferraz, Silvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na música contemporânea*. Educ: São Paulo, 1998.
- Foss, Lukas. *Improvisation versus Composition*. Published by: Musical Times Publications Ltd, v. 103, n. 1436, pp. 684-685, Oct.1962.
- Iazzeta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- Mani, Pedro Yugo Sano. *Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturas da composição*. Dissertação de Mestrado – São Paulo, PPGMUS/ECA-USP, 2020.
- Neeman, Edward. *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA, 2014.
- Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.
- Oliveiros, Pauline. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Baltimore, MD: Smith Publications, 1984.
- Oliveros, Pauline. *The Clickikat Ride – 108 Possibilities 54 Opposites*. In.: “Forum: Improvisation”, ed. Barney Childs and Christopher Hobbs. Source: Perspectives of New Music, Vol. 21, No. 1/2, (Autumn, 1982 - Summer, 1983): 83-7.
- Pressing, Jeff. *Psychological constraints on improvisational expertise and communication*. In. Netll, Bruno; Russel, Melinda. In the course of performance: studies in the world of musical improvisation. Chicago Press, 1998.

- Ruviano, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Simões, Gustavo. *o desconcerto anarquista de john cage*. Tese de Doutorado, PEPEG/Ciências Sociais. PUC-SP, 2017.
- Smalley, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Organised Sound 2(2): 107–26. Cambridge University Press, 1997.

Notas

- ¹ Para ver os textos originais das passagens que traduzi, conferir a sessão pós-textual *Originals das traduções*, que integra os volumes da pesquisa completa, como parte do fichário (à parte das zines). Os originais são refeitos, dentro de cada zine, a partir de números entre colchetes []. São apresentados no trabalho os originais das traduções apenas quando se tratam de citações longas ou que julguei crucial para a compreensão do texto. Dessa nota em diante, não indicarei novamente quando se tratam de traduções. Os próprios colchetes assumirão essa função.
- ² Tais gravações estão disponíveis virtualmente e foram indicadas pelo pesquisador Edward Neeman (2014): “Early Improvisations with Pauline Oliveros, Loren Rush, Terry Riley, and Others”: https://archive.org/details/C_1957_XX_XX/1_P07256-ORR-improv1.aiff
- ³ Trata-se de cinco áudios, com durações diversas. Uma destas gravações conta ainda com um *monólogo* tomado do livro *The Red Laugh* do escritor russo Leonid Andreyev. A passagem em questão chegou a ser disponibilizada nos links já mencionados, e pode ser lida aqui: <http://www.fiction.us/russian/andreyev/redlaugh/cl.html>
- ⁴ Informações sobre as performances de Oliveros, Rush, Riley, entre outros, disponíveis em: http://radiom.org/detail.php?omid=C.1957_XX_XX.A
- ⁵ Nos ambientes fronteiriços da Música de Concerto, entende-se por *música eletroacústica* uma série de experimentações em estúdio, influenciadas tanto pela *musique concrète* (música concreta) francesa, associada a manipulação analógica de sons gravados, quanto pela *elektronische musik* (música eletrônica) alemã, baseada na gravação de sons gerados por sintetizadores. Acerca de questões como essas, cf. lazzetta, 2009.
- ⁶ Dentre os artistas próximos de Oliveros neste período, a maior parte é referida como compositor. A exceção é Bill Butler, de quem não se encontra facilmente informações concretas.
- ⁷ Minimalismo refere-se geralmente às propostas composicionais difundidas sobretudo pelos estadunidenses Steve Reich e Philip Glass. De maneira geral, estas seriam composições baseadas na repetição de padrões. Conforme se depreende do compositor Silvío Ferraz, contudo, o uso da *repetição*, no minimalismo, é o que favorece a *escuta da diferença* (Ferraz, 1998).
- ⁸ Falando de maneira genérica, é mais comum que um compositor assuma a função de regente/maestro de sua própria obra, do que de intérprete. Em parte, isso se dá em razão de se esperar que ambas as funções de alta hierarquia são complementares (de modo que por muito tempo existiu o curso de “Composição e Regência”, também em tantas universidades pelas terras conhecidas como Brasil); em parte porque como autor de sua obra supostamente seria também conhecedor exímio desta e teria condições de operar a função de dirigi-la em tempo real, o que não necessariamente se confirma. Para debates acerca do quanto é ou não parte constitutiva do ofício do compositor conhecer todas as minúcias de sua obra, cf. a pesquisa de mestrado de Yugo Sano Mani (Mani, 2020)
- ⁹ Outras dissoluções das funções de compositor e intérprete dão-se, por exemplo, em situações em que peças de teor conceitual possuem tamanha exigência que convém mais ao compositor performá-la do que encontrar alguém para tal; bem como, situações nas quais o compositor convida o chamado intérprete para participar diretamente das experimentações sonoras que constituem o processo anterior ao fechamento da peça.
- ¹⁰ Pensando que estes compositores que improvisavam estavam *com a mão na massa*, poderíamos desdobrar diversas discussões daqui, como por exemplo a tendência de a composição no decorrer do século XX se dar de maneiras mais experimentais e associadas à materialidade dos instrumentos, distinguindo-se do que havia se consolidado anteriormente na Música de Concerto (composição via abstração da notação), favorecendo com que compositores compoñham *no instrumento*. Este, contudo, não é o foco do trabalho.
- ¹¹ Não é o foco do presente trabalho discutir as inúmeras fronteiras e cruzamentos entre improvisação livre e as múltiplas práticas musicais ligadas ao que se convencionou a chamar de *indeterminação*. Contudo, chama a atenção que, embora Riley e Rush tenham posteriormente colaborado com LaMonte Young, realizando diversas práticas abertas à *indeterminação* no decorrer da performance, remetendo assim, ainda que minimamente às práticas de improvisação, o *título de compositor* é algo que lhes prevalece sobre qualquer outro. Para discussões em torno da *indeterminação* cf. a *zine liberar o som e o fluxo*.
- ¹² Ao afirmar que *improvisar coletivamente e em público* é uma dissolução para o compositor, procuro também rebater ao enunciado recorrente que restringe-se a dizer que as práticas de improvisação expandem a função do intérprete para alguém que finalmente passa a ser *criador*; esquece-se, contudo, que mesmo o intocável compositor, em sua posição de criador, não possui *per se* todas as faculdades do performer, associadas à participação direta na performance.
- ¹³ Por *tempo diferido*, pode-se entender aquilo que antecede a realização da performance (Costa, 2016), distinguindo-se do *tempo real*, que se refere ao que ocorre durante a performance (Costa, 2016). Um paralelo que favorece a compreensão destes conceitos é o de aproximar a *composição da escrita*, na qual, podemos reescrever algo antes de considerá-la obra, de certa forma, finalizada; a *improvisação* por sua vez se aproximaria da *fala*, com sua irreversibilidade. Não é possível apagar o que foi dito, somente o que foi escrito. Para discussões como estas cf. Falleiros, 2012.
- ¹⁴ Há muitas camadas na questão do quanto um grupo de improvisação opera constantemente filtros em torno de suas práticas. Como discuto na *zine viver e improvisar-se* e na *zine lona/dres*, não seria equívoco afirmar que um grupo que performa diretamente em público (sem selecionar gravações para publicação, como é o caso das referidas práticas de Oliveros) mas que

conversa constantemente sobre suas improvisações também está realizando, ao seu modo, uma curadoria do que será publicado.

14 Outra consideração importante, embora não seja o foco da discussão aqui proposta, é elucidar que tamanha radicalidade (de tocar coletivamente sem roteiros), pode ter sido considerada cabível apenas por se tratar de uma trilha sonora de um documentário – isto é, uma música que é complementada por uma imagem pré-concebida e minuciosamente trabalhada em tempo *deferido*; bem como, uma destas performances, como predito, foi complementada com um texto/monólogo. Não se trata de prezar pela *música em si*, tampouco de supervalorizar uma suposta experiência musical pretensamente isolada (sem imagem/filme e sem texto), mas sim de questionar se tamanha radicalidade teria se dado sem essas condições complementares.

15 Para uma extensa discussão em torno *daquilo que circunda o fazer musical*, cf. o capítulo *Orquestra Errante: invenção de um lugar de experimentação* de minha dissertação (Biazon, 2017).

16 Há um sem número de discussões em torno da *escuta* no campo da música contemporânea e experimental. Neste trabalho, contudo, na maioria das vezes faço uso da palavra *escuta* apenas com o intuito de falar em *modos de ouvir*. Ou seja, *escutar* como um conjunto de múltiplas possibilidades de foco, atenção ou filtro daquilo que se *ouve*. Registro que não interessa aqui nenhuma aproximação com a escuta psicanalítica, como por vezes se supõe em espaços ligados às ciências humanas. Para uma discussão simplificada em torno das noções de escuta cunhadas inicialmente pelo engenheiro de som Pierre Schaeffer, conferir, Michel Chion 2012, que nos fala em três modos de escuta: *causal*, de identificação das fontes sonoras; *semântica*, de apreensão de significados, em sentidos diversos; e a *reduzida*, mais atenta às qualidades acústicas do som e seu minucioso comportamento no tempo.

17 Para um contraponto interessante acerca do quanto se conversa sobre as performances, conferir a zine *londres*, na qual menciono o grupo *AIMM*, que se recusava a discutir suas improvisações, com o intuito de evitar que os discursos influenciassem as performances posteriores.

18 Pensando nos materiais e referências tomados pelo improvisador para serem usados nas performances, podemos remeter ao conceito de *base de conhecimento*, tomado de Jeff Pressing (1998) e rediscutido por Rogério Costa (2016), com o intuito de falar numa base de conhecimento em constante expansão.

19 Para uma concepção de *performance enquanto improvisação*, em que se propõe que qualquer performance possui elementos improvisados em tempo real, ainda que minimamente, conferir Cook (2007).

20 Embora a chamada *spectromorfologia* (Smalley, 1997) seja mais ligada ao estudo das práticas eletroacústicas, ela se mostra uma ferramenta potente na expansão da escuta, dos modos de ouvir, ao nos convidar a analisar as minúcias do som. Como cada som se inicia? Ele possui um ataque, um golpe inicial preciso, ou começa de maneira gradativa/crescente? Como o som se desdobra, de maneira estável ou instável? Sua continuidade é mais baseada em sons ruidosos, de frequências pouco definidas, ou em som entoáveis via “canto”, tais quais as chamadas *notas*? Como esse som se encerra? Ele some subitamente, ou decai gradativamente?

21 Aqui se está discutindo de que modo os/as performers se surpreendem uns com os outros, contudo, cabe refletir: posso ainda me surpreender comigo mesmo/a, com a experimentação de meu instrumento, sobretudo se me permito encará-lo como um campo aberto. Mesmo que eu o domine, ele é um corpo à parte do meu.

22 Cabe registrar, não encontrei gravações do grupo *Sonics* do período em questão.

23 A informação acerca do surgimento do San Francisco Tape Music Center possui divergências em Nunn (1998, p. 15). No entanto, dado que a tese de Neeman é mais recente e parece mais rigorosa com informações e datas em geral, optei por usar o que afirma o segundo.

24 Pensemos em *tape music*, enquanto a prática de produzir peças musicais a partir de fitas, e suas sucessivas alterações em estúdio, remontando ao menos tecnicamente os procedimentos da *musique concrète*, já mencionada em nota.

25 “Time Perspectives” (1960), peça / *tape music* de Pauline Oliveros disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amU2MBEUF6E>

26 Quanto às datas de início do ICE, há também divergência de informação entre o improvisador Nunn e o pesquisador Neeman. O primeiro fala em 1956, o segundo em 1957. No *capt* biográfico que antecede o artigo *Improvisation versus Composition* de Lukas Foss (1962), todavia, fala-se em 1957, que assumi como data oficial.

27 No ambiente da chamada Música Clássica e *afins*, demarca-se como um *conjunto de câmara*, qualquer grupo que possui poucos musicistas, em contraposição aos grupos sinfônicos, com mais musicistas, associados aos grandes concertos.

28 Não adentro aqui neste debate, mas a música eletrônica e suas similares, com seus devidos contextos históricos, talvez cheguem no pólo mais extremo possível do composicional. Este pólo, no entanto, não consegue necessariamente prever todas as condições do espaço em que se dará sua execução, seja no sentido acústico, seja no sentido do comportamento do público. Enfim, não há absoluto. Sobre esta discussão, cf. Iazzetta, 2009; Aldrovandi; Ruviano, 2001.

29 A saber, o título das faixas do álbum do ICE são: *Fantasy an Fugue; Music for Clarinet, Percussion and Piano; Variations on a Theme in Unison; Quintet (Moirai); Encore I (Bagatelle); Encore II (Air Antique); Encore III (Circus Piece)*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLf2tkfr9CaLOod48Wazpsf4-BnVoIzwh>

30 Consideremos, sem muito aprofundamento, *neoclássico* como um estilo composicional em que predominam os chamados motivos e variações melódicas similares aos do classicismo, contudo já com influência de técnicas composicionais dos séculos XIX e XX.

31 O *serialismo* é uma corrente composicional proposta como desdobramento do *dodecafonismo*. Este último se propunha a recusar o *tonalismo*, sistema predominante no Ocidente, associado à discursividade melódica e, no quesito harmônico, ao contraste entre tensão e relaxamento. Como estratégia para tal recusa, o *dodecafonismo* estabelece regras de teor matemático, *explorando conjuntos variados de notas, embora sempre baseados no uso sistemático das 12 notas musicais ocidentais*, de modo a evitar as sonoridades predominantes no tonalismo. O *serialismo*, por sua vez, expande o conceito da criação de regras matemáticas para outros parâmetros do som, como a *rítmica* e a *dinâmica*. Apesar de já um pouco distantes do conceito original, duas canções realizadas no Brasil me servem de ilustração do *dodecafonismo* (forma mais difundida de *serialismo*). *Papai não gostou*, de Arrigo Barnabé, de 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=5GASDHG1b4> ; e *Doideca*, de Caetano Veloso, já de 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=xvxiV6lBziw>

32 Para mais sobre o conceito de *ideias de música* cf. Teca Alencar de Brito (2007, 2019). Na pesquisa o uso no sentido de expandir o que se entende por musical, incluindo o ruído, mas também o impreciso num sentido amplo. Sobre *expansão das ideias de música*, dando continuidade às discussões de Brito, cf. Costa, 2016.

33 Acerca das aproximações diretas e indiretas das práticas de Cage com práticas de improvisação, cf. Sabine Feisst (2009), tb citada na zine *liberar o som e o fluxo*.

34 O *acaso*, aqui assemelhado à *indeterminação*, pode ser utilizado tanto na concepção, quanto na performance de uma peça. Para mais detalhes em torno dessas variações, conferir a zine *liberar o som e o fluxo*.

35 Os entrevistadores enfatizam na abertura do dossiê que o texto não possui referências bibliográficas, no entanto, recomendam um único livro, *Improvisation*, de Derek Bailey, em sua edição de 1980. A mais difundida contribuição do pesquisador Derek Bailey (1992) para o estudos da improvisação livre está em propor o conceito de improvisação não-idiomática. Contudo, conforme discuto noutras zines, tomar este conceito como base da conceitualização desta prática é ignorar os inúmeros contextos em que variações do que seria uma espécie de *idioma da música de concerto contemporânea* (como estéticas do ruído e da sonoridade, ainda múltiplas) se impõe como estilo oficial da improvisação livre.

36 A afirmação de que Austin e Woodbury realizavam práticas similares ao free jazz por volta de 1956/57 chama atenção. Para avançar nessa discussão seria necessário entender quais relações tais práticas mantinham ou não com as experimentações como as de Cecil Taylor e Ornette Coleman em Nova Iorque. Aqui, contudo, não realizei esse confronto de procedências.

37 Optei por traduzir *stand-up* como *em pé*, contudo acredito que outra tradução coerente com a lógica de Larry Austin seria algo como *a postos* (a improvisação como *composição a postos*).

38 Evidentemente, não se deve aproximar o *sit-down* de Oliveros com o de Austin, uma vez que a primeira não propõe uma passividade que se contraponha ao *stand-up*, mas somente intenciona tratar da *ordinariedade em sentar-se e tocar*, ao invés de planejar a performance.

39 A passagem de Larry Austin por Roma teria influenciado também os grupos MEV e GINC (cf. zine roma) e algumas práticas de Cornelius Cardew (cf. zine londres).

40 A respeito das referências musicais possíveis para um artista de música clássica contemporânea ou de jazz entre os anos 1950 e 1960, caberia refletir: o quanto a música de povos não ocidentais já circulava de fato pelo Ocidente? O quanto práticas como o rock adentravam diretamente o background desses artistas naquele período? Transitando por questões como estas, Nunn (1998) indica que artistas mais ligados ao rock, por exemplo, começaram a se fazer presentes nas improvisações livres somente entre os anos 1970 e 1980, período não tão estudado na presente pesquisa.

41 O *piezo elétrico* é um sensor transdutor capaz de transformar deformações mecânicas, como são as vibrações de todo tipo, em impulsos elétricos. Pode ser usado para amplificar objetos dos mais diversos. Sobre esta ferramenta e seus usos numa educação musical aberta à experimentação, redigi dois textos: Biazon, Stênio. *Captação de contato: tecnologia e corporalidade numa educação musical de invenção e desfrute*. Música na Educação Básica, v. 9, n. 10/11, 2019, e *Um jogo (mágico) chamado captação de contato*. In.: Brito, Teca Alencar de. *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis, 2019, pp. 165-6. Outro uso do piezo elétrico em contextos de educação musical se dá no projeto A Música da Gente, conforme documentado no DVD de 2015.

42 Acerca das chamadas *propostas* de improvisação, cf. o capítulo *Orquestra Errante: invenção de um lugar de experimentação* de minha dissertação (Biazon, 2017).

43 Para uma discussão mais direta de questões em torno do paradigma afrológico e eurológico de improvisação, cf. as zines *chicago e liberar o som e o fluxo*.

44 Sobre *♀* ensemble cf. Neeman (2014).

45 Proponho aqui traduções livres do trecho citado da peça de Oliveros, procurando dar conta das variações de ambiguidade: *Faça um som molhado secar ou Faça algo molhado soar seco / Faça um som seco soar molhado ou Faça algo seco soar molhado*.

46 *Álbum Deep Listening* (1989), de Pauline Oliveros com outros improvisadores, foi gravado na Cisterna Fort Worden que produz reverberações de até 45 segundos. Está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_lpPDUTU54

**anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre**

stênio blazon / ppqmus-usp
steniobag@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varèse, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas *em público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público e privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varèse, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; *zine*;

glossário de conceitos

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimo-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que vem numa música*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se falará num *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

entrentan orders:

improvisação musical livre

stênio biazon
2023

London 1964-72

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

... Florence (semi open air) pp 67-69 and
... sections lasting 1½ and 4 minutes. Performers
... from piano and other sources), Mauricio Kagel
... (cello), Sylvano Bussotti (percussion) and the

... organized by Giuseppe Chiari and the Gruppo Settantà. Rzewski
... in the programme has been interpreted
... own Solo with Accompaniment. This
... malley (piano), John Tilbury (piano),
... ophone) and the composer (guitar
... the precedent for "perverse"
... ing intervals. The concert was
... text by the composer.

audience's neurotic response is thus explained: no sooner had they begun to get
their teeth into one set of problems and sensations, than a completely different set
would be set before them.

In many of these compositions no particular sounds are specified. And obviously
where no sound is specified (any sound may occur). In other words, many of these
pieces are (capable of) generating an unlimited amount of sound. The composer is
delimited by the composition, or along the lines laid down by the composition.
This means that their best chance of creating a sound in an audience is
expand freely in an unlimited amount of sound. The composer is
the same piece can be very different. Each piece is a different performance
performing, for example, each piece is a different performance.
The theatre situation seems to be only a possibility for giving a number of times.
of such pieces. For a start, a
2 month season at a London theatre, each sound in a number of times.
ances spaced out over two months.

In Walthamstow the situation is very different. The boardroom of the South West
Essex Technical College and School of Art has been made available to John Tilbury,
day-release carpenter's, plumbers and joiners apprentices into the mystère of
Experimental Music. His task is to de-solennise the word "music" which is heartily
abhorred by the majority of his students. To this end he has invited David Bedford
(piano), Clem Attelmann (tenor sax), and myself to play a program of works by
Cage, von Briel, LaMonte Young and myself.

The general thesis of this programme is that music is not the same as
deep proposition that will probably never be fully clarified, that so
sounds) become music if they are made or used by a musician, and
a feature of musical performance, but not a feature of musical composition
host of graphic elements (of which only a few are recognizable
symbols) into a long visual composition, the meaning
not specified in any way.

Any number of musicians using any medium
this score (it is written from left to right
in exhaustive "arguments"), and
rigidity of interpretation is avoided
personalities.

Experimental Music is to
be in this country,
by the American
the way

Treatise: Résumé of pre-publication performance
June 64
On the terrace of the Forte Belvedere, Florence (semi open air)
75.79 were played as two separate actions lasting 1½ and 4 minutes.
were Frederic Rzewski (noises from piano and other sources), Maurice
(reading aloud), Italo Gomez (cello), Sylvano Bussotti (percussion).
composer (whistles).
The concert was organized by Giuseppe Chiari and the
played the central line (one of the few times the
as continuous sound. At each break in the line
served as orientation for the other players
also concerned with limited aspects of the line.

May 65
Pages 89-106 were performed at Walthamstow Forest Technical College.
Duration 30 minutes approx. Other items in the programme were:
Poem, Michael von Briel's World II and my own Solo with Accompaniment.
Performers were John White (tuba), Roger Smalley (piano),
David Bedford (piano), Clem Attelmann (tenor sax), and myself (guitar).
and (conductor). On this occasion John Tilbury interpreted by reading according to the score.
announced in the Financial Times.
EXPERIMENTAL MUSIC.

In Walthamstow, it is the
take place. It is the
It is a sign that the
composer
places

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio
Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*,

que pode ter seus materiais acessados em**:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmIX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

sobre esta zine	pág. 6
<i>treatise</i>	pág. 10
<i>amm</i>	pág. 24
<i>scratch orchestra</i>	pag. 30
<i>liberar o som ou o fluxo? antes ou depois?</i>	pág. 36
textos permeados e citados aqui	pág. 40
notas	pág. 42
resumo da pesquisa	pág. 48
glossário de conceitos	pág. 49

A zine *londres 1964-72* é parte das *análises* que constituem a pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*. São três as experiências em torno de Londres a serem tratadas aqui. Cada uma destas três práticas tem também como aproximação entre elas a presença de Cornelius Cardew, compositor ligado a uma perspectiva comunista (e que transitou pelo maoísmo, cf. Tilbury 2012 [1983], p. 8).

A Cardew frequentemente se atribui o status de um dos pioneiros ou *criadores* da improvisação livre, bem como o *mérito* de ter sido o principal músico a dar uma abordagem mais *política* a esta prática.

Ambas as coisas não se confirmam, interessando aqui, em especial, explicitar que o viés comunista não é o único modo de realizar esta prática de modo combativo (para realizações das improvisações livres num viés mais ligado à ação direta anarquista, cf. as práticas do *MEV*, na zine *roma*).

O que é fato, no entanto, é que talvez Cardew foi um dos primeiros a transformar práticas similares às improvisações livres em algo passível de caber em estatutos e sistematizações – nada surpreendente, em se tratando de alguém adepto do *socialismo autoritário*¹.

O primeiro tópico aqui abordado trata das experimentações realizadas entre 1964 e 1967 com trechos da partitura gráfica que viria a ser publicada como a peça *Treatise* (Cardew, 1968). Embora um dos efeitos de sua primeira publicação, em 1968, sem instruções, seja o de fazê-la parecer uma *peça aberta* que remete à improvisação livre, o que se constata ao se analisar as performances relatadas pelo próprio Cardew não pode reduzi-la a isso. Conforme argumentaria à frente, no entanto, *Treatise* é uma liberação radical da experimentação sonora, mas não do fluxo.

Treatise interessa ainda por ter relatos detalhados acerca de algumas de performances específicas. Trata-se de evitar a metodologia genérica de falar apenas *das peças* enquanto tal – das concepções, do planejado em *tempo diferido*, do que se aplica enquanto conceito/ideia.

Discutir improvisações livres, e práticas similares, requer *menos* um olhar para sua idealização – tratando de tudo o que elas viabilizariam – e *mais* um olhar para *como se deram* algumas de suas realizações, em particular. Trata-se de descrever, na medida do possível, acontecimentos, singulares. E, com estes acontecimentos, mais do que com *os conceitos* da peça, quem sabe, é que se constata proximidades e distanciamentos de uma prática com aquilo que veio a ser conhecido como improvisação livre.

Outro ponto em torno de *Treatise* é como, em uma de suas publicações, Cardew ocupou-se de *pensar e problematizar o/a improvisador/a*. Refletir acerca das habilidades específicas desta tarefa, a de improvisar, é um deslocamento importante, tendo em vista também que, para grupos como *GINC* (cf. zine *roma*), improvisar de início era somente uma extensão do compor.

Apesar de se ocupar da figura de *quem improvisa*, todavia, Cardew o fará majoritariamente numa perspectiva prescritiva, como se vê no texto *Towards an Ethic of Improvisation* escrito em 1971 (publicado junto à *Treatise*, posteriormente, em 1972).

O segundo tópico diz respeito ao grupo *AMM* – sigla que nunca teve seu significado revelado – se insere no percurso de influências *NME-GINC* (conferir zines *califórnia* e *roma*). Este sim, um grupo não centrado em Cardew, tendo abarcado também artistas da improvisação como Eddie Prevost.

O terceiro tópico associa-se à *Scratch Orchestra*, grupo coordenado de maneira autoritária por Cardew, acerca do qual analiso documentos de sua fundação e funcionamento, bem como relatos de suas práticas. Explicita-se que a prática que veio a ser conhecida como improvisação livre

errata

as zines intituladas *califórnia*, *londres* e *roma*, foram redigidas antes de eu ter acesso à inteireza dos materiais usados na playlist *eua/europa* (apresentada na zine *liberar o som...vol.2*),

por isso, alguns grupos são comentados aqui sem alusão às suas gravações;

sendo assim, sugiro que a leitura da presente zine seja acompanhada e eventuais acessos à

playlist *eua/europa*: <https://shorturl.at/zBCMQ>

recomendação importante

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo,

sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine),

e, eventualmente, também dê uma olhada no breve *glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

não é *per se* libertária e horizontalizada, importando em inúmeros sentidos as relações que circundam sua realização; bem como constatando-se que o modo como se dão essas relações também incide no fazer musical e suas liberdades possíveis.

Não há tanta linearidade cronológica na relação entre as três práticas/tópicos, mas sim atravessamentos simultâneos. Num certo sentido, como demonstrarei, Cardew neste período tratou as experimentações de maneira sisuda, e a *Scratch Orchestra* foi apenas uma continuidade desse percurso de *capturar* as experimentações em estatutos e prescrições.

Treatise consiste numa composição, concebida em partitura gráfica, por Cornelius Cardew, entre 1964 e 1967, e publicada pela primeira vez em 1968.

O que interessa aqui, contudo, é menos a partitura em si e seus mistérios ou um suposto escândalo decorrente de sua primeira publicação, sem nenhuma instrução para performance; mas sim, importam os relatos dos experimentos de Cardew com as primeiras versões da partitura gráfica (entre 1964 e 1967) que, ao seu modo, produziram atritos entre uma radical liberação do som e uma moderada liberação do fluxo.

Muito do que se sabe sobre as práticas aqui tratadas, deve-se John Tilbury, pianista que transitou pelo *AMM*, pelas práticas de *Treatise*, e pela *Scratch Orchestra*, tendo também vínculo direto com Cornelius Cardew.

Para Tilbury, Cardew foi um dos primeiros europeus a dar atenção às implicações políticas das práticas musicais de vanguarda dos EUA (Tilbury, 2012 [1983], p. 2). E teria sido por razões similares que os dois se conheceram, quando Cardew o convidou para realizar peças para dois pianos dos estadunidenses ligados à indeterminação, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, ainda em 1959 (Tilbury, 2012 [1983], p. 2).²

Desinteressado tanto na racionalização própria do tonalismo³ quanto no serialismo⁴, segundo Tilbury, Cardew teria encontrado em John Cage ferramentas para problematizar o *ideal de perfeição* (Tilbury, 2012 [1983], p. 3). Embora não seja uma discussão que aprofundo na pesquisa, posteriormente, Cardew de certa forma rompe com Cage, em texto de 1972, publicado no livro *Stockhausen Serves Imperialism* (Cardew, 1974).⁵

Tilbury descreverá um percurso de problematizações de Cardew que começa pela supressão da notação tradicional, em favor da notação gráfica (com destaque para *Treatise*), e em seguida passa pela supressão desta em favor da improvisação (Tilbury, 2012 [1983], p. 4); ou nas palavras de Cardew posteriormente sua preocupação “seria a improvisação e a vida musical” (Cardew, 1972).

Já segundo Lary Austin, na ocasião do encontro dos dois de 1964 em Roma, Cardew teria constatado que seus primeiros experimentos com *Treatise* estariam tendo efeito parecido com as propostas de improvisação livre do *NME* (Austin, 1982, p. 29) (sobre *NME*, cf. *zine califórnia*).

O efeito ser parecido, todavia, não quer dizer que o processo é tão parecido assim ou que ambas as práticas viabilizariam situações de liberdade similares. É preciso então ter cautela com a aproximação feita por Cardew, sobretudo pela maneira como ele descreve que eram lidas as partituras gráficas, em que predominaram linearidades e simultaneidades temporais. O que se tem ambos os casos são apenas liberações em torno de alguns parâmetros mensuráveis próprios da partitura, em especial a respeito de *quais sons* se toca.

Embora em 1968 as 193 páginas da peça tenham sido publicadas sem instruções, em 1972 ocorreu a publicação do *Treatise Handbook* (Cardew, 1972). O material trouxe a público não somente anotações do diário de Cardew que coexistiram com a concepção dos primeiros materiais gráficos de *Treatise*, mas também documentou as 14 performances realizadas entre 1964 e 1967. Tem-se ainda anexadas algumas notas de programa dos concertos, e/ou a transcrição de alguma fala realizada por Cardew.

Cardew procura relatar no *Handbook* como se deram as performances, sobretudo no que concerne a maneira pela qual se lia a partitura gráfica em cada ocasião, bem como explicita minuciosamente quais páginas foram usadas em cada apresentação.

Embora, evidentemente, os relatos deem sugestões para execuções futuras da peça, Cardew não chega a ser de fato prescritivo (com exceção do texto *Towards an Ethic of Improvisation*). O que

se vê, contudo, é que na maior parte das performances, uma série de preceitos cristalizados do fazer musical estão ali mantidos, como o da sincronia e simultaneidades – expressas nos modos de leitura da partitura gráfica.

As primeiras notas de Cardew presentes no *Handbook*, datam de 1963 e 1964 e refletem acerca de possíveis parametrizações do som através de figuras. Ali, também, o compositor se perguntava de que maneiras a notação aberta poderia favorecer a continuidade do fluxo, e acabava por optar pela leitura linear da esquerda para direita (Cardew, 1972, p. i-vi). Assim seria realizada na maior parte das performances. Um fluxo linear que demarca sincronizações pela notação (qualquer que seja), afirmo aqui, pouco se assemelha a uma *liberação radical do fluxo*.

É na nota de concerto de uma das apresentações de *Treatise* – já em dezembro de 1966, no Carnegie Hall e na Albright-Knox Gallery, ambos espaços em Nova Iorque – que o compositor irá finalmente descrever com clareza do que se trata *Treatise*.

Cardew dirá ali que “indicações de sons, ruídos e relações musicais não figuram na partitura, que é puramente gráfica (raras exceções ocorrem quando os sinais usados são *reminiscência* da notação musical”) (1972 [1966], p. xii). Acrescentará ainda que a instrumentação não é especificada e que a partitura não provê regras para interpretação dos sinais (Cardew, 1972 [1966], p. xii).

Neste sentido, uma partitura gráfica como *Treatise* é inevitavelmente uma liberação do som, ao seu modo, no sentido de que: ao deixar a instrumentação indefinida, abre-se para as variadas materialidades instrumentais, que se manifestarão na interpretação dos sinais.

Um “Dó 3” escrito com duração de colcheia, em velocidade *allegro*, apesar de uniformizado, de fato, soa diferente em cada instrumento. No entanto, sinais não-sistemizados pela notação tradicional, como uma linha curva ou uma série de pontos dispersos num pentagrama, terão interpretações ainda mais singulares a depender não somente do instrumento, mas com ainda mais variação também a depender de quem o toca.

Também no programa do Carnegie Hall, Cardew reflete acerca de que maneira os “leitores indoutreinados” (Cardew, 1972 [1966], p. xii) leriam estes sinais. De um lado, explicita-se seu interesse em realizar práticas musicais entre não-musicistas; e ainda, um desejo pelas maneiras não tão pré-determinadas de se interpretar sonoramente sinais gráficos.

De outro lado, no entanto, falar em *leitor indoutreinado* em pleno Carnegie Hall, uma das maiores salas de concerto do planeta, soa dúbio. Não fica tão evidente o quanto Cardew tem ou não apreço pela doutrina em questão (o letramento na escrita tradicional musical do ocidente). No texto *Towards an Ethic of Improvisation*, contudo, talvez se esmiuço no que Cardew queria chegar: “Treatise intenta localizar estes inocentes musicais onde quer que eles tenham sobrevivido” (Cardew, 1972 [1971], p. xix). Seria o compositor o detentor de um saber superior que pode liberar aos demais, os não-iniciados na música, inocentes, indoutreinados?

Já ao elucidar como os musicistas leriam os sinais gráficos, falará nas referências à “sua experiência pessoal de fazer musical, [...] às várias tradições crescendo em torno [...] [das] obras indeterminadas, pela ação dos outros músicos trabalhando na peça, e – falhando isso – pela conversação com o compositor durante os ensaios” (Cardew, 1972 [1966], p. xii). Em fevereiro de 1966, enfatizou que “um caráter improvisatório é, contudo, essencial à peça” (1972 [1966], p. xi).

Cardew já revela ali, de um lado, uma atenção a algo próximo do que mais tarde seria entendido por Derek Bailey (1992 [1980]) como a multiplicidade de *idiomas musicais*⁶ – são várias as experiências com música que podem ser evocadas na realização de uma improvisação; de outro, contudo, enfatiza que estão sendo germinadas *tradições*, posteriormente consolidadas, para se lidar com as práticas que transitam pela fronteira da *improvisação* e da *indeterminação em performance*⁷.

Compreender que nasciam, junto a essas práticas experimentais, *tradições* é também um potente argumento para refutar o que veio a se consolidar como improvisação não-idiomática Derek Bailey (1992 [1980]). Não há neutralidade possível e, na maioria das vezes nas quais se fala em algo não-idiomático, o que está em questão é o interesse em fazer a improvisação soar, apesar de amplitude e imprecisão do termo, numa espécie de *idioma da música contemporânea*⁸ –, explorando sonoridades, ruídos e timbres, mais do que melodias, ritmos e caminhos harmônicos.

Em todo caso, ao *falhar*em os modos de interpretação da partitura gráfica – seja a associação sonora, seja aproximação com experiências prévias –, a definição final acerca da interpretação da partitura gráfica virá da *conversação com o compositor durante os ensaios*. *Treatise* é uma peça, e o desejo do compositor se impõe a qualquer outro.

Em *Towards an Ethic of Improvisation* segue indagando quais seriam os requisitos para realização da leitura da partitura gráfica. Dirá então que, embora a *Treatise* não exija a leitura musical tradicional, ela exige uma espécie de *educação visual* (Cardew 1972 [1971], p. xix). Nesse sentido, Cardew é preciso ao recusar os vale-tudismos e generalizações. Mesmo ao se expandir as práticas musicais para não-musicistas, não há absoluto possível: qualquer prática possuirá seus requisitos específicos.

A questão é atentar-se a *quais* são estes pré-requisitos, o quanto eles conseguem ser não hierarquizantes, e o quanto estão disponíveis a serem móveis, inacabados. Enfim, nenhuma prática musical terá a forma final que incluirá indistintamente a *todos, todas, todes*. É preciso desassociar a improvisação livre deste fardo, da música que representa uma suposta democracia global. Este é um mero sonho generalista, que nos consola ou nos leva a conclusões finalistas⁹.

Quanto às apresentações de *Treatise* entre 1964 e 1967, elas foram muito diversas entre si, em formação, quantidade de improvisadores/as, durações (de 20 minutos, até mais de 1 hora) (Cardew, 1972 [1966], p. ix-xii). Há, contudo, constantes, como se nota.

Cardew participou de praticamente todas as performances, com instrumentos e objetos diversos (violoncelo, guitarra, apitos, objetos, rádios) ou regendo. Houve uma única exceção, em Praga pelo *Quax Ensemble*, em 1967, sobre a qual ele não dá muitos detalhes. Cardew relata ainda apresentações de *Treatise* em Paris, Florença, Nova Iorque e por toda a Inglaterra, embora Londres seja onde houve mais performances, quatro. [Errata, esta performance foi incluída na playlist que integra a zine *liberar o som...* na versão revisada, posso comentá-la aqui].

Foram raras as versões sem regência e Cardew quase sempre era o regente. Não fica evidente, contudo, a função da condução em todos os casos, todavia, é provável que fosse a de indicar a simultaneidade das páginas. Estratégias de sincronização das páginas também incluíam o uso de relógios com os performers, definindo que cada página duraria 5 minutos, neste caso sem regência.

Cardew chegou a apresentar a peça sozinho em Londres em 1965. Na ocasião, usou a mesma instrumentação que usaria em seguida na peça *Plus-Minus* de Stockhausen – piano, gongo e três rádios transistores. A leitura se deu basicamente associando cada um destes aos diferentes tipos de imagens ali presentes: o gongo aos quadrados, os rádios aos círculos, o piano lidaria sobretudo com as linhas (1972, p. x). Revela-se que a indeterminação sempre pode oscilar em graus. Embora a instrumentação da peça seja aberta, naquela ocasião escolhe-se alguns instrumentos/objetos. Uma vez determinados estes, contudo, pode-se manter em aberto que se fará com estes.

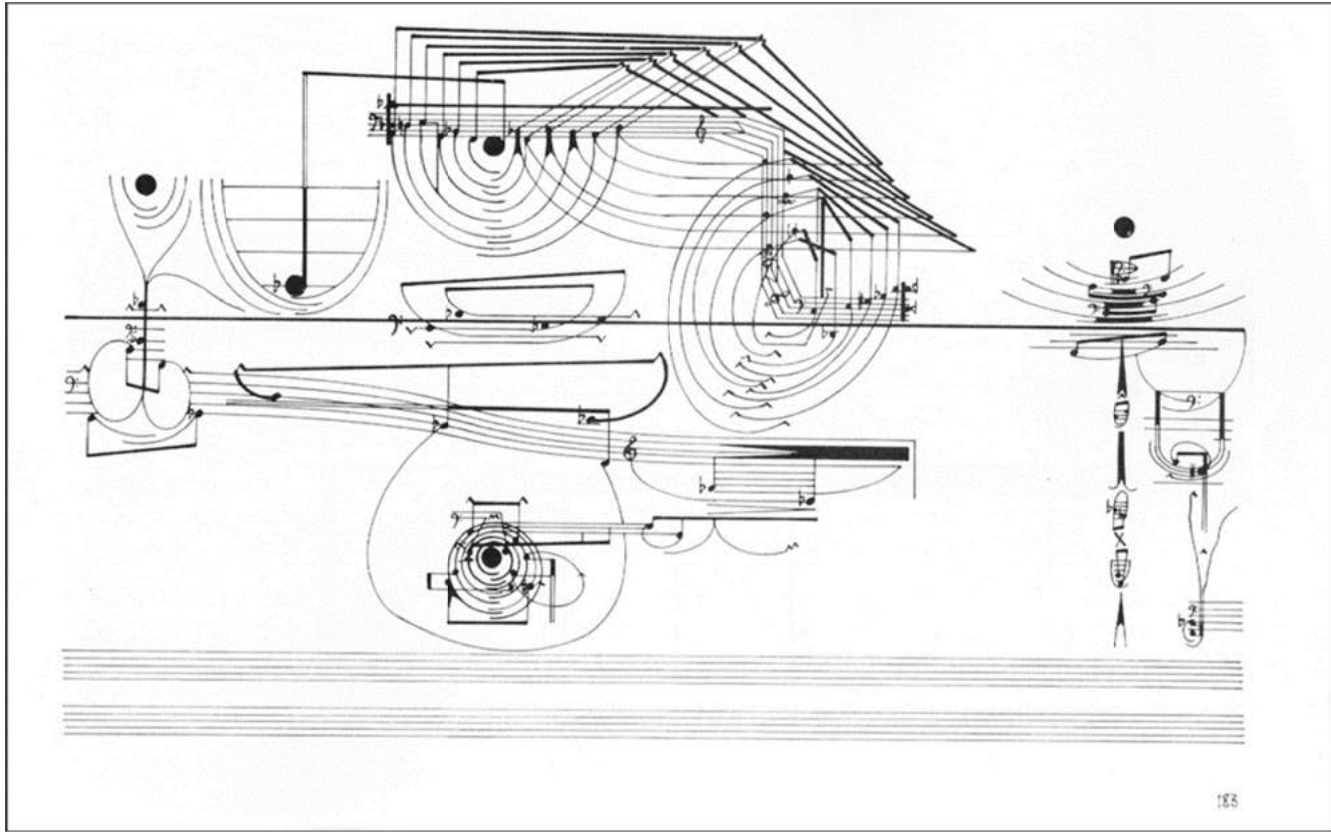


Figura 1: página 183 de *Treatise* (Cage, 1967/68)

Todas as páginas de *Treatise* preservam uma semelhança em especial com a partitura tradicional, que é a presença de cinco linhas, que podem estar distribuídas, distorcidas, torcidas, enroladas, espalhadas, cruzadas de formas diversas. Estas cinco linhas, contudo, serviram na maioria das vezes para que Cage distribuisse a leitura de cada uma delas entre os músicos, algo que certamente influenciou a decisão de que muitas vezes a peça fosse realizada em quintetos.

Analisar *Treatise*, contudo, tendo a vista a proposta de sincronização dos improvisadores/as e sua distribuição pelas cinco linhas, terá interessantes implicações para a temporalidade, por exemplo, na página 183 (figura 1) (Cage, 1967/68). Deve-se reparar que uma tentativa de se seguir linearmente no tempo com as linhas, na verdade poderá implicar num “vai-e-vem” pelo eixo horizontal. Neste sentido, interessantemente, a peça não pode ser meramente entendida pelo viés da linearidade e sincronização. Isso está em constante dissolução, no caso, explorando o que os sinais gráficos podem oferecer enquanto tal, em especial como variação da notação tradicional.

Há ainda uma questão crucial para a relação que se estabelece com partituras gráficas fora levantada por Cage ainda em 1964:

[h]á uma grande diferença entre: a) fazer qualquer coisa que você queira e ao mesmo tempo ler as notações, e b) ler as notações e tentar traduzi-las em ação. É claro que você pode deixar a partitura trabalhar num material dado previamente, mas você precisa tê-la trabalhando *ativamente* (1972 [1964], p. vii, grifo original). [1]¹⁰

Temos aí uma germinação em especial do encontro entre liberação do som e uma liberação *moderada* do fluxo. Permite-se a experimentação sonora em tempo real e está em aberto qual som será usado a cada realização da peça. O fluxo, contudo, embora mais aberto do que em uma partitura rítmicamente mensurada, está determinado *pela grafia* e suas mudanças.

Embora uma parametrização sonora das direções e formas dos desenhos da partitura não estivesse definida, assumindo como padrão a leitura da esquerda para direita, os momentos em que *alguma mudança* deveriam ocorrer estavam dados.

Qualquer som que se queira, talvez a qualquer momento, contudo, quase sempre *suscetível a mudanças em momentos definidos pelo compositor*. Grosso modo, é quase como se o *conteúdo*, os sons e suas materialidades, fossem fornecidos pelos performers. No entanto, a *forma*, a grandiosa forma, a coesão da peça, suas transformações no fluxo, tudo isso predeterminado anteriormente pelo compositor. Deixa-se escapar, no entanto, que há uma instigante potência ao se liberar forma e conteúdo, conjuntamente, uma vez que as duas coisas se realimentam continuamente. E na experimentação de sons, conteúdos, que a/o performer explora também maneiras de conduzir o fluxo e a forma.

Enfim, a maneira como as mudanças realizadas por um/a performer se associariam a mudanças e estabilidades realizadas pelos/as demais também estava minimamente definida, por conta da exigência de sincronização da leitura (claro, uma sincronização provavelmente não tão precisa, mas intencional). Nestas práticas o *fluxo* pouco pertencia ao tempo real.¹¹

Os detalhes específicos sobre eventuais parametrizações e como se lia as imagens, contudo, Cage não dá tantas vezes, a não ser sobre a primeira apresentação, no Terraço do Forte Belvedere, em Florença.

Nesta performance, em junho de 1964, Frederic Rzewski executava a linha central como guia, com sons contínuos “no piano e outros objetos”, o que nos faz presumir que ali haveriam poucos silêncios (cf. figura 2, onde se vê a linha central, na pág. 58, de fato contínua); o tubista John White optou por ler inversamente suas linhas ascendentes e descendentes do ponto de vista melódico; e o compositor Mauricio Kagel “lia em voz alta [...] apenas alguns elementos da partitura. Kagel insistiu em sua ‘liberdade’” (Cage, 1972 [1964], p. ix).

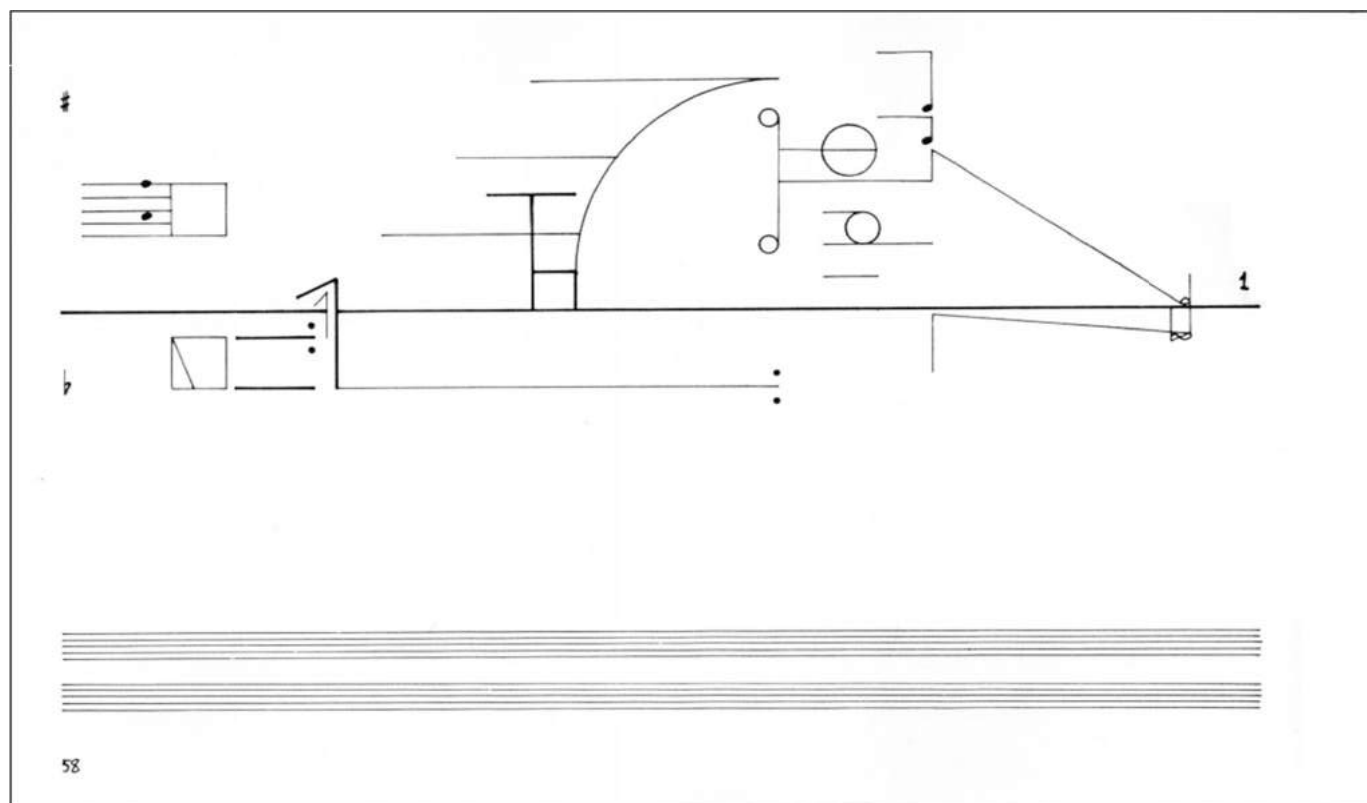


Figura 2: *Treatise*, p. 58, uma das páginas lidas em junho de 1964. (Cardew, 1967/68)

Cardew ironiza Kagel, contudo poderíamos inferir que o segundo justamente pretendia evitar a submissão contínua ao controle do *fluxo*, como seria caso ficasse encarregado de elementos contínuos, como as linhas. Quem quer improvisar encontrará brechas, onde quer que for.

Outra apresentação chama ainda atenção nos relatos de Cardew. Em fevereiro de 1966, em Leeds, na Inglaterra, a peça foi executada por quinze estudantes “de arte”, presumidamente artes plásticas/visuais.

As informações são escassas, não se dizendo quais instrumentos ou objetos os estudantes usaram. Contudo, esta foi provavelmente a primeira experiência na qual Cardew contou com pessoas sem formação musical. As imagens de *Treatise* haviam sido modificadas pelos estudantes, com cores, e um deles regeu os demais com uma batuta, visando a sincronização (Cardew, 1972 [1966], p. xii) – não fica claro se todos/as olhavam para a mesma partitura ou se havia algum código de se sincronização que os/as faria olhar para suas próprias partituras gráficas.

A apresentação de *Treatise* em maio de 1965 no Walthamstow Forest Technical College, em Londres, também convém ser mencionada.

No texto de divulgação da apresentação, intitulado *Experimental Music*, Cardew falará na “semente de um novo tipo de vida musical plantada aqui por Cage, em 1956¹², e que continua crescendo” (Cardew, 1972 [1965], p. ix).

O compositor explicitará ainda aos leitores do jornal *Financial Times*, que aquela “não se trata propriamente de ‘música de concerto’ e portanto não imediatamente digerível pelo público do Concerto” (Cardew, 1972 [1965], p. ix). O compositor segue, explicitando que nas peças apresentadas (além de *Treatise*, tocou-se *Generation Music 1*, de John Tilbury) “nenhum som em particular está especificado” (idem).

Cardew falará ainda da dificuldade de encontrar um espaço para apresentar estas peças – vê-se, a apresentação ocorre quase um ano depois da primeira, que se deu em junho de 64 na Itália, e só teria se dado pela mediação de John Tilbury, envolvido com o espaço em questão. Tratando do papel de Tilbury nesta ponte com os estudantes dirá que “[s]eu trabalho é o de dessoleneizar a palavra ‘música’” (Cardew, 1972 [1965], p. ix).

A solenidade da música, quem sabe, ao menos numa sociedade que instaurou o concerto como principal forma de acesso a essa, está em manter-se distante do público. Não se deve encostar nos instrumentos, não se deve se locomover pelo espaço enquanto a música toca. Deve-se aplaudir em momentos específicos, não noutros. Ao mesmo tempo, essa cerimônia solene, paradoxalmente, é aquela que se tornou digerível por um público; ou, ainda, aquela que consolidou os limites do que se entende por musical.

De qualquer forma, ao dizer que *nenhum som em particular está especificado*, Cardew é muito preciso, ao menos para os interesses da presente pesquisa. É possível ler os sinais de *Treatise* com *qualquer som*; essa liberação, contudo, quase se restringe a isso. O modo como se desdobram esses sons, as demarcações de mudanças e estabilidades, ainda que imprecisas, estão majoritariamente indicadas pela notação gráfica, e pela expectativa de sincronias entre quem improvisa. Reitero, o fluxo está sujeito ao controle pela partitura.

Neste mesmo texto Cardew insinuará uma discussão em torno do controle do resultado sonoro da peça, contudo trata-se de uma reflexão moderada, uma vez que pouco toca na questão da autoria: “Eu, como compositor, não tenho ideia de como a peça irá soar em performance. E porque eu deveria saber?” (Cardew, 1972 [1965], p. ix).

Oras, Cardew, por que reiterar seu lugar de compositor? Se não quer saber o resultado da música, a maneira mais efetiva é *não escrevendo uma peça* (evidentemente com ressalvas, uma vez

que a ausência de escrita não é sinônimo de maior liberdade na performance, conforme discute noutras zines).

Mais tarde, no programa de rádio da *BBC Composer's Portrait*, em janeiro de 1966, também uma apresentação de *Treatise*, Cardew retomará esta questão, desta vez um pouco mais aberto ao questionamento da autoria:

o instrumentista [...] formará ele mesmo inevitavelmente suas próprias associações musicais. [...] [Estas associações pertencem, é claro, ao músico que as realiza, e por esta razão eu hesitei no início [da fala] em dizer que a música que soará é *minha* música. [...]] [Clada músico dará algo de sua *própria* música – ele a dará em resposta a *minha* música, que é a propriamente a partitura (Cardew, 1972 [1966], p. x, grifo original): [2]

Enfim, de certa forma, a propriedade está dissolvida. A música pertence não tão somente a quem compôs, mas a quem performa. Todavia, a contribuição de quem performa a música, para Cardew, são *respostas* à música dele.

Cardew é de fato perspicaz em constatar, acerca de *Treatise*, que *minha música é a partitura*, dissolvendo minimamente a propriedade ao menos em torno da performance, e reiterando que sua autoria está mais circunscrita à *escrita* ou *concepção visual*. Mas ainda assim, há uma autoria que atravessa *Treatise*: cada performance pertencerá aos/às performers que a realizaram; a obra, uma suposta essência dela, o conceito e os materiais que antecederam as performances, isso tudo pertence somente ao grande compositor.

De um lado, a contradição explícita que a noção de autoria sempre possui sua arbitrariedade, jamais sendo possível demarcar com precisão o que pertence a qual das partes envolvidas na realização de uma música, em qualquer contexto.

De outro lado, contudo, se evidencia que estamos diante de uma prática moderada: radicalizou-se algo em torno da performance, ao entendê-la como coletiva; mas o conceito, a obra, isso está quase intacto, não foi dissolvido.

Abril e maio de 1967, últimas apresentações de *Treatise* anteriores à publicação da partitura. Respectivamente, primeiro uma espécie pretensiosa “world premiere” da peça completa, em condições consideravelmente rígidas; e, em seguida, a leitura mais aberta, conforme depreendo comparando os relatos de Cardew sobre as 14 apresentações.

A apresentação de abril teve Cardew como regente, a leitura linear da esquerda para direita e durou 150 minutos.

O programa de concerto diz: “[n]enhuma regra governando [as] relações. A nenhum participante [player] foi dito o que tocar; cada um teria que encontrar isto por si mesmo pela leitura da partitura” (Cardew, 1972 [1967], p. xiii).

O relato posterior de Cardew, contudo, não endossa totalmente isso.

Embora, segundo o programa de concerto não houvesse instruções, a performance em questão foi descrita por Cardew da seguinte maneira: alguns músicos se ocupavam das linhas retas, outros dos “elementos representacionais” e outros das linhas mais livres (Cardew, 1972 [1967], p. xiii).

Enfim, não fica claro se estas foram predeterminações – e na verdade mudou-se de ideia em relação ao descrito no programa; ou se estas informações foram obtidas a partir de conversações posteriores com os improvisadores, que teriam descrito como performaram na ocasião.

Ou ainda, talvez Cardew de fato acredite que dividir os músicos a partir dos diferentes sinais da partitura gráfica é oposto a “dizer o que deve ser tocado”. De fato, em comparação com as práticas de concerto, isso se confirma. Em comparação com as improvisações livres, não.

Nos relatos de Cardew, não houve também menção às associações sonoras entre performers na nota do programa nem nos relatos de Cardew.

De um lado, isto faz lembrar o fato de que em práticas de fluxo coordenado, como a improvisação com regência, comumente sequer é necessário que os performers estejam se ouvindo tão atentamente. De outro lado, todavia, vale constar que os músicos envolvidos nesta performance eram em grande parte improvisadores experientes, como Eddie Prévoist, Lou Gare e Keith Rowe, do *AMM*. Nesse sentido, talvez já estivesse subentendido que haveria associações sonoras como aquelas próprias dos grupos de improvisação – em 1967, já mais consolidados.

Uma questão importante é ainda disparada pela nota de programa desta performance, associando *público*, *lugar* e *fazer musical*: “[e]sta obra é tocada sem nenhum intervalo; ouvintes que precisem de um intervalo devem realizá-lo um com sua discrição” (Cardew, p. 1972 [1967], p. xiii).

De imediato, parece que a solenidade do ambiente de concerto está interceptada: saia no meio da música, quando quiser.

No entanto, num segundo olhar, talvez se trate somente de uma estratégia para viabilizar os 150 minutos contínuos de música: não haverá intervalo, portanto, sendo inevitável sair durante a performance, *o faça com discrição*.

Mais de duas horas de música, em plena década de 1960, e Cardew espera que o público tenha *respeito* pela sua realização?

Ao pedir discrição, Cardew reitera a sacralidade da música, o fazer musical realizado aos moldes do concerto. O compositor absorve inquietações como as de John Cage, mas somente até onde lhe convém: expandamos a escuta, mas sigamos demarcando de maneira intransponível o que pertence ou não à música; tome o seu intervalo, mas o faça de maneira que não disperse a experiência inabalável da escuta, por parte do restante o público.¹³

Embora as relações entre *improvisação* e *composições com indeterminação* não sejam o principal assunto do trabalho, o segundo conceito nos permite distinguir aberturas e fechamentos, e por vezes situar onde resta ou não margem para improvisação, e neste sentido tem serventia à análise de *Treatise*.

Ruivaro e Aldrovandi (2001) distinguem três estágios para a indeterminação de uma peça composta: na concepção; na interpretação de códigos; na performance, sendo esta última quem mais diretamente dialoga com a improvisação.¹⁴

Cardew, pelo o que se sabe, não jogou dados nem consultou elementos de fora do seu controle para conceber as grafias de *Treatise* – portanto, predominam determinações em sua concepção; que inclusive se manifestam na constância das 5 linhas, por exemplo.

A indeterminação na interpretação dos códigos, por sua vez, é parte importante da peça, uma vez que se trata de imagens que não possuem um padrão de leitura predefinido.

Essa indeterminação, contudo, está em constante diálogo com a partitura tradicional, seja pelas imagens assemelhadas a ela, seja pelo fato, extremamente diretivo, de que parte dessas similaridades favorece leituras lineares, da esquerda para direita. De qualquer forma, como se viu, isso não impede que um/a performer inverta lógicas na atribuição por exemplo da relação agudo-grave – abertura em relação aos sons, mas não em relação ao *quando* ocorrem mudanças no fluxo.

Justamente, a oposição estabilidade-instabilidade, essa não está tão indeterminada, sobretudo quando se trata de performances que intentam se aproximar de uma sincronização temporal via grafia.

Neste sentido, há indeterminação no código, no que diz respeito aos sons e suas variações; mas não se espera tanta indeterminação no fluxo, na forma, nos desdobramentos – mudanças

significativas ocorrerão no fluxo musical, mas elas se darão, sobretudo, a partir do que foi demarcado pelo compositor.

A indeterminação na performance, enfim, a mais assemelhada à experiência de improvisar, existe sim em *Treatise*, mas de maneira geral está subordinada à interpretação dos códigos – e, claro, como se espera de uma performance musical coletiva, da relação com demais performers. Enfim, é possível improvisar na interpretação dos códigos, mas a constância dos códigos e suas variações segue conduzindo o fluxo.

"Performer, produza os sons que desejar; mas toque, varie e silencie apenas *quando* a grafia, concebida e registrada pelo compositor, sugerir isto". Perspicaz foi o performer Maurício Kagel que optou por *improvisar* o *quando* entraria e o *quando* sairia da partitura – a ênfase no silêncio como um dos elementos de liberdade (também pois seria inconcebível para Cardew que algum som externo à partitura fosse produzido).

Por fim, na última apresentação, em maio de 67, não havia regente e Cardew tocou violoncelo. "Cada performer [player] em seu próprio tempo, escolhendo seu material independentemente dos demais" (Cardew, p. 1972 [1967], p. xiii). Enfim, *finalmente* uma performance mais livre – *cada performer em seu próprio tempo*. Um fluxo mais aberto, menos subordinado à linearidade da partitura gráfica.

De um lado, talvez, Cardew tenha finalmente constatado que era preciso abrir mão do controle do fluxo, não bastando deixar em aberto quais sons se produz. De outro lado, talvez se evidencie que o grande compositor só permitiria tamanha radicalidade *após* seu grandioso concerto (a world premiere de *Treatise*, com 150 minutos, na qual o público estava *autorizado* a tomar intervalos *com discrição*).

E aí, quem sabe, revela-se que esta prática mais radical, com o fluxo indeterminado, não poderia ser considerada por Cardew como algo sério, algo de fato atravessado nas expansões do fazer musical; mas sim somente como uma panaceia para toda coerção, uma espécie de valedutismo, necessariamente posterior ao grande evento de apreciação da *peça enquanto tal*.

Enfim, se na primeira publicação de *Treatise*, 1967/68, não haviam instruções, na segunda, 1972, as instruções chegam por vias quase que *sutis*. Uma parte, os inúmeros relatos de como a peça já fora performada antes. Outra parte, as recomendações de Cardew acerca de como se deve improvisar, presente no texto *Towards an Ethic of Improvisation*, redigido, em 1970/71.

A principal preocupação de Cardew no texto em questão é indicar o que seriam as *virtudes* ou *valores* [virtues] que podem ser desenvolvidas pelos/as envolvidos/as com a improvisação (Cardew, 1972 [1970], p. xvii), que seriam sete.

É possível falar em virtudes sem isso resultar em prescrições de conduta?

Não se trata de relativizar ações, mas sim compreender que a razão para se falar virtude geralmente é a de opor isto aos *vícios*, conforme já mostrava o filósofo Max Stirner (2004 [1844]) ainda no séc. XIX.¹⁵

Por qual razão alguém se dá ao trabalho de enumerar virtudes? Qualquer parentesco com os mandamentos cristão ou a lista de combinados escolares não deve ser ignorada.

Apesar disso, como predito, o texto de Cardew revela também um esforço em *pensar o improvisador*, algo não tão explícito nas outras práticas e grupos da época que estudei.

Circundando a questão das associações sonoras, Cardew dirá que na improvisação não há lugar para o virtuosismo e para solos (Cardew, 1972 [diálogo de 1966, revisitado no texto], p. xviii). Trata-se, claro, de um ponto importante, assumindo que é preciso dizer, sobretudo *ao músico-instrumentista*, que a improvisação não é um holofote para suas exímias habilidades.

Mas, de qualquer forma, tratar a recusa do solo como um absoluto intransponível seria como *uniformizar por baixo*, tratar todos/as performers como meros acompanhamentos e reiterar essa oposição. Não haveria então espaço para singularidade, nem como criar condições de que "solos" e afins fossem realizados alternadamente. Essa é uma improvisação *precária*: igualdades uniformizantes e que suprimem a experimentação de si, em nome de um abstrato bem comum.

Na introdução do texto acerca das virtudes, Cardew inicia problematizando o que seria o *ensaio* [rehearsal], propondo em seu lugar o *treino* [training] (Cardew, 1972 [1966], p. xviii), uma noção um tanto quanto mecanicista. Apesar disso, contestar o ensaio é potente no sentido explicitar que nunca haverá garantia quanto a se preparar para uma performance de improvisação livre. Ensaiair o que afinal?¹⁶

Quanto às virtudes propriamente ditas indicadas por Cardew minha leitura é a de que as sete tocam muito pouco diretamente na questão do fazer musical.

De modo geral, elas me parecem mais espécies de recomendações *para a vida em sociedade*¹⁷ – como dito antes, qualquer semelhança com os manuais de comportamento, não é surpreendente. Trata-se, quem sabe de recomendações que Cardew faria, independentemente do fazer musical e que, no caso, podem ter uma livre interpretação ao serem situadas na improvisação.

As sete virtudes, enfim, são as seguintes (Cardew, 1972 [1970], p. xx): 1, *simplicidade*, como problematização das técnicas composicionais complexas; 2, *integridade*, propondo que cada um "seja seu som"; 3, *altruísmo* [selflessness], propondo que "se olhe para além de si mesmo"; 4, *paciência*, como "aceitação das próprias fragilidades e dos companheiros"; 5, *preparo / estado de alerta*, como problematização da tentativa de prever resultados; 6, *identificação com a natureza*, de modo que cada um *conduza* a si e não seja meramente conduzido pela vida, ou ainda, que o "tocar possa ser visto como extensão do canto"; 7, *aceitação da morte*, tendo em vista que "a realização de qualquer ação vital nos deixa próximos da morte; não sendo assim, haverá uma lacuna de vitalidade".

Como dito, quase um livro de autoajuda prescritivo. Comentarei, então, apenas o *altruísmo*, que necessariamente remete a um universal, e assim é urgente a uma perspectiva anarquista refutatória; e a *aceitação da morte*, que embora possa soar como conformação, é potente ao remeter à efemeridade das improvisações e ao risco.

As demais virtudes, evidentemente, algumas delas, podem ser associadas ao fazer musical de maneiras cabíveis nas discussões em torno das improvisações: *simplicidade*, no sentido de considerar que a improvisação é mais o resultado coletivo, que esse sim tende a ser complexo, pouco importando a complexidade individual do que produz; *ser o seu som*, no sentido de se estar presente, estar de fato ali e mergulhar naquela prática¹⁸; *estado de alerta*¹⁹, no sentido de estar a postos para produzir associações sonoras, o que nos estudos de corpo por vezes se refere como *awareness*²⁰, embora Cardew não use essa palavra exatamente.²¹

Ao dizer que *qualquer ação vital nos deixa próximos/as da morte*, Cardew destoa de suas demais recomendações, geralmente moderadas e contidas; enfim, fisga algo visceral: afinal estar intensamente presente em algo não é também intensificar o risco de que aquilo desabe?

Em se tratando das performances, quem sabe, Cardew possa estar aludindo ao fato de que, sim, uma performance de improvisação, mais do que práticas musicais mais predeterminadas, está sujeita à *morte*, em inúmeros sentidos: do resultado musical insatisfatório, para um/a ou outro/a envolvido/a ou para todos/as; do fim incerto, no sentido de "estar indo bem", mas não haver nada que garanta que "seguirá bem" dali em diante; no sentido de a reação de certos públicos ser menos previsível do que numa música escrita; no sentido de não ser inevitável, até mesmo, que um/a improvisador/a abandone a performance em seu decorrer.

A *ação vital*, no sentido da entrega, quem é sabe, é parte também do que intensifica o risco de morte da performance, quase no sentido de uma "aposta alta": é num gesto incerto, às vezes impulsivo²².

Mas enfim, *sir Cardew, the composer*, isso não se confunde com uma *aceitação*, tal qual enumera sua virtude nº7. Estar ciente da finitude das coisas não se confunde com um mero aceite, vocabulário do conformado, que ignora que só se vive uma vez e que a vida, como qualquer acontecimento potente, é irrepetível – assim tem de ser uma performance de improvisação livre, sem moderações e prescrições.

Quanto ao chamado *altruismo*, Max Stirner (2004 [1844]) procurou mostrar o quanto ele se insere na história daquilo que poderíamos chamar de *prescrições de conduta*, seja no cristianismo ou no que o filósofo chamava de liberalismos.

O *self-less*, evidentemente, implica em *menos de si*; e claro, como mostra Stirner (2004 [1844]) não há absoluto: entre *eu* e *tu* (ou mais precisamente entre *mim* e *tu*, uma vez que *mim* é a palavra usada para falarmos de quando estamos *em relação*)²³, haverá sempre dissoluções das vontades. O que muitas vezes passa despercebido, no entanto, é que o *altruismo* reporta-se a uma abstração tomada como superior a cada um/a de nós, como *Deus* ou o *Homem*, recomendando que cada um abra mão de si em favor de algo maior como a *Humanidade* e pouco considerando que há de único nas associações, entre os/as envolvidos/as (Stirner, 2004 [1844]). Stirner convidará, então, cada um/a a se associar como *egoísta*, portadores de *vontades próprias*.

Pensando no fazer musical, todavia, questionar o solista que *engale* aos demais, tocando em intenso volume ou o tempo todo, evidentemente, é imprescindível.

Mas falar em *altruismo* remete ao que, afinal? Trata-se de entender a performance como algo transcendente e que justifica *sacrifícios de mim*, do eu, de minhas vontades sonoras e performáticas? Ponderar o meu *self*, em razão das associações com outros performers ou com o público, claro, isso interessará. Mas um conceito tal qual *altruismo* – o genérico em função do transcendente – esse jamais caberá numa improvisação libertária.

O convite de Stirner é para que, em cada associação, estejamos cientes de nossas vontades egoístas e de que os demais associados/as também possuem as suas.

Não há, portanto, *nada* acima dos envolvidos/as.

Mais ou menos simultaneamente com as práticas iniciais de *Treatise*, ocorria também o nascimento do AMM.

Formado em 1965 em Londres, o AMM possuía músicos com experiência não somente nas práticas de concerto, na época, contemporâneas e experimentais, mas também em jazz.

Neste início, tem-se: Eddie Prevost, baterista, que até hoje mantém o grupo e é também conhecido por publicações ligadas à improvisação livre, nos anos 1990; o saxofonista Lou Gare; o guitarrista Keith Rowe, considerado um dos pioneiros da *guitarra preparada*; Laurence Sheaff, sobre quem não se dá nenhuma informação em nenhuma publicação; e “não muito mais tarde, Cornelius [Cardew] ingressou” (Prevost, 1983, p. 34).

Como aponta Tilbury, é algo se notar o fato de que o compositor se dispôs a trabalhar com músicos mais jovens, de outro background (Tilbury, 2012 [1983], p. 6). Ao mesmo tempo, Cardew era não somente o músico mais velho, como também o mais experiente (Prevost, 1983, p. 36) mas, em suas palavras, era o único *sem experiência em práticas de jazz* (Cardew, 1972).

De um lado, interessante Cardew sinalizar que era o único sem vivências no jazz, também como forma de evidenciar que considera isso importante para as improvisações livres. De outro lado, contudo, justamente o músico sem experiência em jazz, Cardew, foi quem assumiu muitas vezes uma função similar à de coordenação.²⁴

Cardew (1972) fala abertamente na importância do grupo, não somente para que viesse a realizar a *Scratch Orchestra* posteriormente, mas também afirma que “[e]ntrar no AMM foi um o ponto de inflexão, tanto na composição de *Treatise* quanto em tudo que eu vim pensando sobre música até agora” (Cardew, 1972 [1970], p. xi).

Cardew dirá ainda que

improvisação sempre me aterrorizou; eu achava que era algo como compor, mas acelerado milhões de vezes, algo do que eu sabia que era incapaz. Com os improvisadores do AMM eu descobri que qualquer um pode tocar, incluindo eu (Cardew, 1972 [1970], p. xi).

Conforme também discuto noutras zines, justamente, a chamada improvisação livre convida aqueles conhecidos como compositores/as a saírem de seu lugar seguro da invenção circunscrita ao tempo diferido.

Outro ponto interessante, ainda, é que Cardew, ao contrário por exemplo dos compositores do GINC (cf. zine *roma*), faz uso da expressão *improvisador*. Ou seja, existe um saber que é do/a improvisador/a, de quem improvisa, e não há nada que de antemão garanta que o compositor por si só possui esse saber de antemão.

Pensando a maneira como o AMM se associava a outros grupos de improvisação livre, temos que Rowe, afirma ter conhecido, na época, somente o *Spontaneous Music Ensemble*²⁵, contudo soubesse que Cardew estava atento a tantos outros grupos que realizavam práticas similares (Rowe apud Nunn, 1998, p. 16), nos quais certamente se incluía o GINC e o MEV, de Roma, e o NME da Califórnia.

Adentrando as questões do *fazer musical* do AMM, Rowe dirá que a primeira atitude em direção ao *free*, teria sido contestar as barras de compasso e as quadraturas, procurando uma aproximação com a “vida [que] é um sistema mais inacabado [open-ended]” (Prevost; Rowe, 1983, p. 34).

Há um ponto interessante nisso, e que talvez explicito como os músicos com passagem pelo jazz enxerguem as práticas de *free improvisation* de maneira distinta daqueles envolvidos com as abstrações eurocêntricas que marcam o ambiente do ambiente de concerto, no qual a improvisação

é vista como extensão da composição. Falar *abertamente* que sua experimentação com o *free* era marcada pela dissolução de elementos como barra de compasso, quadratura (e o pulso, pode-se presumir), é recusar o *free* como genérico, inespecífico²⁶. Para cada envolvido/a, o *free* é algo específico e que se define em *relação a algo*.

Não há razão para não se permitir afirmar, por exemplo, que abrir mão da pulsação é inevitavelmente um deslocamento em nossas relações com a música. Para o *letrado em música*, aquele que faz *serious music* (como não hesitam em falar os membros da *Scratch Orchestra*, por ex.), a experimentação deve ser sempre referida em termos abstratos e generalizantes. Nada de especificar, explicitar que algo não é tão óbvio assim.

Gare e Rowe, que além de músicos de jazz eram pintores (e que não estavam próximos da música de concerto), embora não detalhem tanto isso, indicam que por conta de suas práticas de artistas visuais passaram a considerar que *tonalidades* musicais poderiam coexistir²⁷ (Prevost; Rowe, 1983, p. 35). Assim, quem sabe, conflua com a *liberação do fluxo*, uma expansão acerca de como se compreendia as *notas* (e não os *sons*, mais amplamente). Enfim, a incorporação do ruído, nos idos de 1965, não era tão óbvia para aqueles que não estavam imersos/as nas práticas como a música eletroacústica.

Uma ideia de incorporação do ruído, quem sabe, se explicita noutra passagem do texto, quando mencionam que: “as artes visuais eram importantes porque eu penso que nós estávamos adotando atitudes mais próximas das pinturas, ou dos pintores, mais do que dos músicos” (Prevost; Rowe, 1983, p. 35). Ai, talvez, possamos pensar na exploração mais tática dos instrumentos, menos apegada a notas e afins²⁸.

No período de 1965 a 1966, o grupo teria, aos poucos, passado a explorar sonoridades cada vez menos jazzísticas (Prevost; Rowe, 1983, p. 35), embora não se descreva estas sonoridades nos textos com os quais lidei.

A influência do budismo e da meditação é também mencionada (Neeman, 2014, p. 32), sem muitos detalhes. De um lado, conforme já estava presente em John Cage, pode-se ter em vista a *problematização da racionalização* do fazer. De outro, contudo, a realização de sons longos, contínuos, isto é, sonoridades não demarcadas ritmicamente, facilmente podem remeter àquilo que veio a ser conhecido como “não-idiomático”.²⁹

Ainda sobre o *fazer musical*, com humor, Eddie Prevost e Christopher Childs – este último, entrevistador, que também chegou a participar do *AMM* – lembram que muitas vezes não era possível distinguir quais instrumentos estavam sendo tocados (Prevost; Rowe, 1983, p. 40).

A dissolução da sonoridade tradicional dos instrumentos, muitas vezes de maneira empírica durante a performance, é uma das potentes liberações produzidas pela improvisação livre, em relação aos *objetos que fazem som* – que, de certa forma, é o que se tornam os instrumentos quando os dessacralizamos.

Conforme discuti em meu mestrado, tocar um instrumento com abertura para outros sons além de sua sonoridade tradicional, é também um percurso que anda lado a lado com a expansão da escuta, das formas de ouvir – aos sons produzidos por si e pelos/as demais.³⁰

Ao mesmo tempo, contudo, a experimentação de ruídos nos instrumentos e objetos, por vezes, pode fazer com que todos eles soem de maneira similar; ou ainda, fazer com que *cada improvisador* soe de maneira muito parecida, como se os *sotaques*, idiosincrasias e singularidades fossem suprimidas – George Lewis tratará justamente disso, referindo-se ao *paradigma eurológico* de improvisação, que recusaria qualquer expressão da personalidade (Lewis, 1996, p. 118).

Quanto aos enunciados ligados ao fazer musical do *AMM* remontam ainda discussões em torno das múltiplas éticas implicadas nas improvisações livres³¹.

Citado por Amy Beal, Eddie Prevost (apud Beal, 2009 [entrevista de 2004], p. 107), indagará se esta prática comporta a liberdade de se tocar tão “alto” [*loudly*] a ponto de que os demais não se ouçam. Com isto, lembrará a importância da *micro-atividade*³² sonora, a qual é uma possibilidade objetivamente suprimida quando um improvisador toca com alta intensidade.

Embora seja algo dito somente em 2004, convém distinguir estas colocações das genéricas virtudes de Cardew, que não adentram na materialidade específica do fazer musical. Afinal, quais são as condutas autoritárias que frequentemente ocorrem num encontro sonoro coletivo? São várias, é claro, mas, não há razão para não enumerar as mais óbvias: tocar em intenso volume; não parar de tocar; etc.

Cardew, em seu texto *Towards an Ethic of Improvisation* (Cardew, 1972 [1970]), também comenta o fazer musical do *AMM*, em suas performances públicas semanais chamadas *AMM Music*. Estas consistiriam em “puras improvisações sem nenhum sistema formal ou limitação” (Cardew, 1972 [1970], p. xviii), reiterando o *tocar sem combinados prévios*, embora remetendo a uma idealização, suposta pureza.

De qualquer formar, vê-se, embora Cardew se ocupasse de prescrever éticas para o público e para quem improvisava (como comentei acerca de *Treatise*), o compositor tinha vivências mais livres noutros ambientes. Ele apenas *não quis* incorporar essa horizontalidade em nada daquilo que estava sob sua coordenação.

Corroborando com a tese de que *jamaiz* haverá uma improvisação isenta de sonoridades específicas ou sonoridades que remetam a outras práticas estéticas musicais, Cardew afirma ainda que

a música do *AMM* supostamente admitiria todos os sons, mas os membros têm demonstrado preferências. Uma abertura à totalidade dos sons implica numa tendência ao afastamento das estruturas tradicionais musicais em direção à informalidade (Cardew, 1972 [1970], p. xviii).

Ou seja, não é óbvio, nem unívoco, que a *liberação do som*, a abertura a qualquer som, resultará no ruído tal qual ele foi incorporado pelas práticas experimentais realizadas nos ambientes fronteiriços à música de concerto. É preciso notar isso, não deixar passar, como Cardew o fez. Embora seja um percurso potente, esta não é a única forma de explorar sons, muito menos a mais livre, tal qual por vezes se entende acerca da prática que veio a se consolidar como a improvisação livre oficial.

Ainda especificamente sobre as performances, Cardew diz que, no *AMM*, as “[s]essões geralmente duram por volta de duas horas, sem interrupções ou intervalos formalmente definidos, embora haja extensos períodos próximos do silêncio” (Cardew, 1972 [1970], p. xviii).³³ Este relato, por sua vez, permite trazer mais um fato sobre o que *circunda* as práticas musicais do *AMM*, que chama atenção: o grupo tornou-se conhecido por sua definição que nunca haveriam conversações sobre as performances, anteriores ou posteriores (Rowe; Prevost, 1983, p. 43).

Por um tempo, na verdade, segundo Rowe, o grupo realizava reuniões à parte dos dias de performance para analisá-las. Contudo, logo aboliram estas reuniões, chegando a acordarem de que mesmo no retorno de uma viagem longa, não se comentaria as performances (Rowe; Prevost, 1983, p. 43).³⁴

Falar ou não das performances de improvisação, antes ou após elas, é um debate constante nos grupos de improvisação, ainda hoje.

Afinal, o quanto uma conversa sobre performances as torna menos improvisadas?

Conforme discuti em meu mestrado e retomo na presente pesquisa algumas vezes, aquilo que se convencionou chamar de *improvisação livre*, propriamente dita – ou uma *free*, como se diz – é algo que, nos ambientes habituados com esta prática, prescinde de qualquer outra indicação.

Neste sentido, ao se falar *uma free*, supostamente se está indicando uma intenção em manter o máximo possível de elementos em aberto, naquela improvisação musical. A improvisadora Anne Farber, em entrevista a David Borgo, explicita isso de maneira precisa e também evitando idealizações:

Nosso objetivo é tocar juntos com a maior liberdade possível, o que, longe de significar tocar sem restrições, na realidade significa tocar juntos com suficiente habilidade e comunicação para ser capaz de selecionar restrições adequadas no decorrer da performance ao invés de depender de restrições precisamente (e previamente) escolhidas (Farber apud Borgo, 2005, p.15; tradução de Costa, 2015a, p. 3, itálico original, sublinhado meu)

As considerações de Anne Farber explicitam, então, que qualquer restrição definida *antes* da performance, afasta uma improvisação daquilo que se entende como radicalmente *free*. Ao invés de *escolher* restrições, antes, lhe interessa que, no decorrer da performance, emergjam restrições *adequadas*³⁵.

Assim, também na *free*, haverá restrições e haverá liberdade, *dentro do possível*; contudo, a diferença crucial desta prática, a *improvisação livre propriamente dita*, é que ela não terá restrições ou indicações *prévias* – distinguindo-se das chamadas *propostas de improvisação livre* (Biazon, 2017).

O que se constata, contudo, ao frequentar e transitar por grupos de improvisação é que uma restrição *prévia* está longe de ser a única ou principal limitante da expansão das liberdades na performance. E é aí que a proposta do *AMM* de não conversar acerca das performances, *também após elas*, pode explicitar também uma radicalização do *free*.

Conforme discuti em meu mestrado (Biazon, 2017), sobretudo em se tratando de um mesmo grupo que performe regularmente junto, qualquer conversa acerca de uma performance passada terá efeitos, intencionais ou não, nas performances seguintes.

Neste sentido, recusar qualquer forma de conversação acerca de uma performance teria como implicação, possivelmente, que não se produzissem juízos de valor ou recomendações *verbais* acerca de como o grupo improvisa.

Não está em questão, de qualquer maneira, desvendar *qual improvisação é mais livre*, se é conversando *antes ou depois, antes e depois, ou nem antes nem depois* (sem perder aqui a oportunidade de remeter a Rogério Skylab, em seu frio comentário acerca da suposta banalidade de se lavar as mãos)³⁶.

O fato de se realizar improvisação livre *com ou sem conversações* (bem como, com ou sem ouvir gravações; com ou sem realizar exercícios com restrições temporárias; etc.) explicita, enfim, o quanto se trata de *improvisações livres*, múltiplas, incapturáveis por conceitos absolutos ou por prescrições.

Há ainda outro ponto, que aprofundo somente noutras zines, mas que não pode ficar totalmente de lado aqui, ao se discutir o alcance das liberdades na improvisação livre.

Afinal, *de quais restrições prévias estamos falando* (ao distinguir improvisação livre propriamente dita das chamadas propostas de improvisação)?

Neste sentido é que as noções de *liberação do som* (*e das associações sonoras*) e *liberação do fluxo* tem se demonstrado conceitos potentes e, ao mesmo tempo, precisos em seu alcance.

De um lado, o encontro entre as duas liberações, associadas ao tempo real da performance, explicita o que esta prática tem de tão distinto em relação a outras práticas musicais: evita-se dizer quais sons são permitidos ou não, e quais relações entre sons são ou não bem-vindas; bem como, evita-se predeterminar como se inicia, como se desdobra e como termina a música, ao menos do ponto de vista sonoro.

De outro lado, no entanto, esses dois conceitos, justamente precisam *quais restrições prévias as improvisações livres recusam*. E aí estão seus contornos: a chamada improvisação livre, tal qual se consolidou, pouco faz além de proporcionar liberações em torno de *quais sons* se pode usar em performance; bem como pouco faz além de *recusar os roteiros* (formas, estruturas, e afins) para a performance.

Ou seja, conforme tangencio em várias das zines, a prática que se consolidou como improvisação livre produz liberações *em torno da música enquanto abstração sonora*; não sendo então parte constitutiva ou imprescindível desta prática a liberação de outras questões do fazer musical, para além da abstração sonora (como a relação com o corpo, a relação com o público e a relação com o espaço).

Enfim, e neste ponto é que uma determinação acerca de, por exemplo, conversar ou não *sobre a performance musical* necessita também de uma demarcação: afinal, o que pertence ou não à música? Somente os sons e seus desdobramentos? Ao recusar a conversa, recusa-se a conversa sobre o que? Sobre o som enquanto tal ou também sobre inúmeras outras questões que fazem parte do fazer musical?

Na *draft constitution*, Cardew indicará também as cinco práticas musicais do grupo, que são: *Popular Classics*; *Improvisation Rites*; *Compositions*; *Research Project*; e a *Scratch music*, sobre a qual chegou a ser publicado outro texto, mais especificamente sobre ela (Cardew, 1972b).

Popular Classics, conforme previsto na *draft constitution*, consistiria na execução de peças de variados períodos do ambiente de concerto, desde Mozart, Beethoven, Arnold Schoenberg e até mesmo John Cage (Cardew, 1969, p. 617, 619). Qualquer *clássico* que ao menos um membro *dominasse com segurança* poderia entrar para esta lista; os/as demais membros do grupo deveriam se integrar na execução conforme lhes fosse possível (Cardew, 1969, p. 619).

Tom Nunn, ao comentar o grupo, refletirá que haveria algo de *bizarro* nestas execuções (Nunn, 1998, p. 18). Certamente, mas há outros pontos que me chamam atenção.

Num primeiro sentido, consideremos que há uma certa imprecisão na ideia de *dominar uma peça com segurança*.

Assumindo, contudo, que boa parte das peças em questão possuíam melodias e harmonias, temos um *fio condutor* claro. Assim, nesses casos, teríamos um fluxo contínuo que remete à peça original (melódica ou harmonicamente), mas estaria acompanhado ou atravessado (ou até engolido?) por outras sonoridades, harmonias "equivocadas", ritmos imprecisos, ruídos – podemos fabular, tendo em vista o *possível* para improvisadores/as diversos/as.

Mas, *sir Cardew, composer and founder*, me diga: como seria se a *Scratch* tocasse uma peça que *nenhum membro domina*? Seria muita subversão para o seu ouvido formado na exímia erudição da *serious music*?

De qualquer forma, os *popular classics* talvez remetam à *improvisação livre como estilo*, como uma possibilidade de arranjo. Digo isso imaginando o seguinte: "tocaremos a '*música tal*'"; mas não será em seu arranjo original, será a *lá improvisação livre*!"³⁸

Neste sentido, embora não se especifique quais foram as *popular classics*, o quanto elas ocorriam de fato, elucubrar em torno delas pode remeter à distinção entre *peça* (ligada ao ambiente da música clássica e afins) e *tema* (ligado ao ambiente da música popular).

Por *peça*, majoritariamente, referimo-nos a obras do ambiente de concerto, e seus fronteiriços, que de maneira geral possuem um arranjo pré-definido de maneira mais intrinsecamente.

Ou seja, nas peças é sim possível distinguir melodias principais de acompanhamentos harmônicos e rítmicos. No entanto, neste ambiente que se consagrou como associado à *música erudita* é mais esperado que as músicas sejam tocadas tais quais foram escritas (e isso também por terem sido escritas em torno das prescrições sobre quais linhas melódicas e tessituras, regiões agudas e graves, soam "melhor" em cada instrumento distinto).

Ou, ainda, mesmo que se realize uma adaptação de uma *peça* para outros instrumentos (uma *transcrição*, como costuma-se chamar) deve-se intentar respeitar a presença das múltiplas melodias, conduções harmônicas e relações contrapontísticas.³⁹

O chamado *tema*, por sua vez, remete ao ambiente que se consolidou como *música popular* – bossa nova, jazz e choro, nas escolas do Brasil. Os temas, sobretudo tais quais foram estabelecidos no *Real book*, o compilado de "clássicos do jazz" e que em parte inspira também os *songbooks* de canções, geralmente são escritos de uma maneira mais "simples" do que as chamadas *peças*.⁴⁰

Nos *temas*, geralmente, escreve-se somente: uma linha melódica, em partitura; um acompanhamento harmônico (acordes, que inclusive podem estar simplificados, pois são entendidos como meras funções básicas, deixando aberto para substituições e expansões por parte de quem performa); e, eventualmente uma palavra-chave, como *ballad*, *bossa*, *bebop*, dando sugestões para o andamento e para acompanhamento rítmico.⁴¹

Ocorre, então, que, ao menos superficialmente, o chamado *tema* (a obra da música popular escolarizada, aquilo que se supõe *pertencer* ao autor enquanto propriedade intelectual) é algo mais aberto do que uma *peça* (a obra dos ambientes de concerto e afins) – e isso, inclusive, quem sabe é parte do que faz com que os/as praticantes da autoproclamada Música Popular afirmem que ela é *mais livre* do que a Música Erudita.⁴²

De certa forma, então, o que distingue *temas* e *peças*, é sua *permeabilidade*, o quanto podem ser distorcidos, deturpados e ainda assim seguir sendo a *mesma música*.

Uma *peça*, em geral, é interpretada/performada mantendo notável respeito às suas melodias, suas conduções harmônicas e sua precisão rítmica. Neste sentido, ela seria menos permeável: são poucas as variações permitidas nela sem que *ela deixe de ser ela mesma*. Enfim, a *peça* deve ser *lida*.

Quanto ao *tema*, por sua vez, sua *leitura* e *interpretação* seriam mais permeáveis: está permitido alterar o andamento, o ritmo predominante (algo na fronteira do "estilo"⁴³), os acordes do acompanhamento, algumas nuances da melodia, etc.

Podemos fazer tudo isso e, ainda assim, diremos que aquela é a *música de Tom Jobim*; que ela lhe pertence e que o gênio é ele, que foi ele quem explorou relações harmônico-melódicas inusitadas e sublimes. O arranjador, o responsável por operar boa parte da materialidade da interpretação do *tema*, por exemplo, será considerado um mero interpretador da genialidade do verdadeiro mestre.⁴⁴

Mas afinal, qual é a permeabilidade de uma *obra* (*peça*, ou mesmo *tema*) que seja realizada tal qual as "popular classics free improvisations"? Essa me parece a grande potência dessa prática, que não consegui constatar o quanto de fato realizadas pela *Scratch*⁴⁵: a potência de contestar permeabilidades, diluindo o que entendemos como *uma obra* (elemento constitutivo da *autoria*, como já mostrava Foucault, 2002 [1969]).

De um lado, enfim, os *popular classics*, realizam uma dessacralização das *obras* daqueles considerados grandiosos compositores, geralmente invioláveis.

De outro lado, no entanto, quem sabe, esta seria somente uma tentativa de Cardew legitimar a improvisação livre e um grupo formado não só por músicos, promovendo uma ponte com a autoproclamada *serious music* – uma ponte um tanto quanto caricata, diga-se de passagem.

Com isso, questiono ainda, porque *popular classics*, e não *popular poplars*?

Difícil não comparar esta prática com a atitude do MEV (também pouco especificada) de tocar músicas do pianista Thelonious Monk, jazzista e negro, na prisão de Rebibbia (cf. nota sobre prisão e abolicionismo penal na zine *roma*).⁴⁶

Os *Rituais de improvisação* [*Improvisation Rites*], remetem ao que corriqueiramente hoje chamamos de propostas de improvisação.⁴⁷

No caso dos exemplos anexados na *draft constitution*, consistem sempre em textos que definem desde sugestões acerca da maneira de se acentuar um pulso, até mesmo a maneira pela qual se senta – esboços de Skempton e Howard. Qualquer participante do grupo pode propor um *rite*, enfatiza-se (Cardew, 1969, p. 619).⁴⁸

Curiosamente, *free improvisation* também faz parte dos *ritos* – não se dá mais detalhes sobre isso (Cardew, 1969, p. 619).

Não adentrarei nesta discussão, mas é interessante notar que, numa época em que a chamada *free improv* ainda não se consolidou como a *improvisação oficial*, ela é uma espécie de *mera variação das inúmeras possibilidades para se improvisar*.

– "Vamos improvisar?" – "Sim, mas como?" – "Free, desta vez."

Ou ainda, como se vê noutros grupos, o *free* pode ser uma espécie de adjetivo da improvisação: *improvisation, but it's free*.

As *Composições*, por sua vez, se confundem com os *Popular Classics*, a não ser pelo fato de que ali tendem a figurar peças que, quando foram compostas, já eram mais abertas e que provavelmente teriam uma execução mais próxima do proposto na composição original. Um caso mencionado por Cardew (1969, p. 619) seria *Aus den Sieben Tagen / From the Seven Days* (Stockhausen, 1968), conjunto de instruções verbais e que não exige uma formação musical tradicional.⁴⁹

O *Projeto de Pesquisa [Research Project]*, por sua vez, é uma das práticas que mais tem um intuito explícito de fazer da *Scratch* um espaço de educação num sentido amplo. Talvez, no entanto, Cardew via nisso uma perspectiva demasiadamente escolar, ao meu ver incondizente com a imersão esperada por uma pesquisa. O *Research Project* seria: “atividade obrigatória para todos os membros [...] para assegurar a expansão cultural [da orquestra]” (Cardew, 1969, p. 619).

As pesquisas em questão poderiam ter quaisquer temas, como por exemplo “o Sol”, diz Cardew, e deveriam ter suas reflexões registradas na forma de diário (Cardew, 1969, p. 619).

Num certo sentido, trata-se apenas de “propostas” de improvisação um tanto quanto mais elaboradas e que deveriam revelar o envolvimento de seu proponente com um tema específico, a longo prazo.

Trata-se de algo interessante, mas tratá-lo como obrigatório, é esperar que *todos, todas, tô-dês*, improvisadorxs terão o mesmo envolvimento, disponibilidade e interesse. Expectativa inocente e ao mesmo tempo uniformizadora.⁵⁰

O relato de Cardew sobre a maneira pela qual os membros do grupo lidavam com a *Scratch Music*, atividade muito mais simples, permite, no entanto, imaginarmos que o *Research Project* também não foi muito aderido pelo grupo.

A *Scratch Music*, das práticas mencionadas, é aquela na qual se fala mais diretamente em de sua realização propriamente dita.

Cada participante do grupo possuía o seu *Scratchbook* no qual poderia anotar ideias musicais. Estas poderiam ser registradas em “notação por qualquer meio – verbal, gráfico, musical, colagens, etc.”, mas “nunca mais do que uma por dia” (Cardew, 1972b, p. 13). Como se vê, Cardew dá instruções esquadrihadas, sempre.

A instrução principal era de que fossem sempre *acompanhamentos [accompaniments]*: “um acompanhamento é algo que permite um solo”. Tratar-se-iam de “acompanhamentos performáveis continuamente por períodos indefinidos”, mas que “idealmente teriam de ser flexíveis para se tornarem solos” (Cardew, 1972b, p. 13).

Numa performance de *Scratch Music*, haveria sempre um solista, e vários acompanhamentos, cada um com seus cadernos abertos numa página escolhida aleatoriamente e sem saber o que os demais tocariam (Cardew, 1972b, p. 14).

Segundo Cardew (1972b, p. 17-18), esta prática visava conciliar os *estudos privados* de cada um/a com a atividade de grupo. Embora no início cada um tocasse apenas as próprias anotações, mais tarde os cadernos passariam a ser compartilhados, o que incluiu recomendações de que as anotações fossem algo compreensível pelos/as demais. Cardew (1972b, p. 16) dirá ainda que que: “sequer é preciso dizer, nenhuma *scratch music* possui direitos autorais”.

A *Scratch Music*, com o grupo já se encontrando regularmente, todavia, ganhou uma função curiosa e que não estava prevista pela *draft constitution* – como se constata ao comparar os dois textos (Cardew, 1969 e Cardew 1972b).

Esta prática passou a ser realizada sempre no início dos ensaios como meio descontraído de receber os/as atrasados/as (curiosamente, em sua maioria ingleses, ao que parece). A performance ia ocorrendo, e quem chegava se integrava nela. Vê-se que Cardew, apesar de especialista em

prescrições, às vezes estava aberto a recursos que contemplassem as especificidades do grupo que ali se formava.

A situação em torno dos atrasos muito interessa aqui, uma vez ela revela um atravessamento explícito entre as *características sonoras do fazer musical* e as relações estabelecidas nos *momentos que circundam este fazer musical*. Trata-se de uma discussão pertinente ainda aos grupos de improvisação de hoje em dia, e que procurei abarcar em meu mestrado (Biazon, 2017).

De um primeiro ponto de vista, deve-se notar que a improvisação livre possui, musical/sonoramente, flexibilidades que outras práticas musicais não possuem. Com isso, encontramos também razões para nos abrir a *desvios* diversos (e não só musicais) que outras práticas musicais não comportam – como o atraso, quem sabe.

Por exemplo, deve-se constatar que a ausência de algum improvisador/a não inviabiliza a realização de improvisações livres ou mesmo das *Scratch Music*s⁵¹. Elas serão realizadas com quem estiver disponível.

Ou seja, para uma performance de improvisação livre, *ninguém é imprescindível*; ao mesmo tempo, paradoxalmente, *ninguém é substituível nem representável*.

Ou ainda, digo aqui corrompendo uma pouco uma conversa com o prof. Edson Passetti: quando convidamos alguém para improvisar, *este é um convite único*; isto é, não temos nenhuma expectativa ou intenção de *colocar alguém no seu lugar*.

De outro ponto de vista, contudo, é preciso que evitemos que um fazer musical aberto como a improvisação livre seja entendido como um *vale-tudismo generalizado*, conforme nos propõe o prof. Rogério Costa (2007) e também já alertava Hans-Joachim Koellreutter (apud Brito, 2001).

Aqui, então, estendo essas indicações *para além das práticas musicais propriamente ditas*, explicitando que é preciso romper com o vale-tudismo, *também se tratando das relações que circundam o fazer musical*.

É preciso que a improvisação seja livre, mas ainda assim seja *levada a sério como se leva outras práticas*. Ou ainda, levada a sério em suas especificidades, construindo formas específicas de se entender o que é levá-la a sério.

Afinal, instrumentista, performer, improvisador/a... você se atrasa só por que é improvisação livre?⁵²

liberar o som ou o fluxo? antes ou depois?

liberar o som ou o fluxo?

qual liberdade é mais radical para a música?

poder fazer qualquer som, ou
poder fazer som e silêncio
a todo e qualquer
momento?

liberar os sons sem liberar o fluxo, quem sabe,
é manter a performance presa a uma instrução formal prévia,
e assim afastar sua forma e seus desdobramentos
do tempo real e de suas contingências;

há também quem libere o fluxo, recuse os roteiros, mas sem se abrir para qualquer som.
isso até produz relações potentes, mas talvez nos mantenha simplesmente
fazendo só aquilo com o qual temos conforto
(notas, acordes, ou ruídos, que seja,
mas sempre o conhecido,
o dominado,
aquilo que
eu já
sei)

antes ou depois?

you already liberated sons?
and fluxes?

will liberate sons before
or after the flux?

[e fluidos?]

or not before after?

liberty before the rigor is value-tudism;
liberty after the rigor is etatism;
it is necessary to produce encounters
between multiple liberations,
but without opening the hand
of the rigors
aesthetics,
ethics;

as struggles precede the pleasures
or is there any form
of doing-it
coexisting?

[you fight for pleasures?]

[or do you find pleasure in fighting?]

[or are your struggles sacrifices]

maybe in the name of pleasures?]

[someone fights for their pleasures,
or can you only do it?]

improvise freely, but more than that
it is not to have any prede-
termined beginning,
or to have
a mü-

anything, it is associated with liberating the flux;
termination about de-
double as
we
sica;

but, in practice, we do not liberate the fact

the flux can be used for anything.

we did not experiment with everything
and any
about

anything, it is associated with liberating the flux;
termination about de-
double as
we
sica;

- Ativismoabc, Coletivo Anarquista. *Gestão de espaços autônomos. Zine de produção independente*. Santo André (SP), 2014.
- Austin, Larry. Interview, in “Forum: Improvisation,” ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *Perspectives of New Music* 21, nos. 1–2 (Autumn 1982–Summer 1983): 30–3
- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Originally published: Ashbourne, England: Moor. and Pub. in association, 1992 [1980].
- Beal, Amy. “Music is a universal human right”: *Musica Elettronica Viva*. In: Addlington, Robert. Sound Commitments: Avant-Garde and the Sixties, Oxford-U.P, 2009.
- Biazon, Stênio. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS, ECA/USP, 2017.
- Borgo, David. *Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity*. In: Futatsugi, K. et al., eds., *Goguen Festschrift*: LNCS 4060, Berlin: Springer-Verlag, 2005, pp. 1-24.
- Brito, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2ª edição, 2011 [2001].
- Cardew, Cornelius. *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*. *The Musical Times*, v.110, n. 1516. Jun 1969, pp. 617-9.
- Cardew, Cornelius. *Treatise Handbook*. New York: Edition Peters, 1972.
- Cardew, Cornelius. *Stockhausen Serves Imperialism!* London: Latimer, 1974.
- Cardew, Cornelius. *Treatise*. The Gallery Upstairs Press. Buffalo, New York, 1968.
- Costa, Rogério. *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada)*. In: Sílvia Ferraz (org.). *notas.atos.gestos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- Costa, Rogério. *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou Improvisação e composição têm tudo a ver*. Apresentação no EMA (Encontro Música Atual, ECA-USP). Org.: Sílvia Ferraz, São Paulo, 2015a.
- Falleiros, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.
- Foucault, Michel. *O que é um autor?* In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 268-302, 2002 [1969].
- Lewis, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Journal. v.1. n.1, Spring, 1996, pp. 91-122.
- Neeman, Edward. *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA, 2014.
- Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.
- Passetti, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo, Cortez, 2003.
- Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.
- Prevost, Eddie; Rowe, Keith. Interview. In: “Forum: Improvisation,” ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *Perspectives of New Music* 21, n.ºs. 1–2 (Autumn 1982–Summer 1983), pp. 34-77.
- Ruviano, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Simões, Gustavo. *o desconcerto anarquista de John Cage*. Tese de Doutorado, PEPEG/Ciências Sociais. PUC-SP, 2017.
- Stirner, Max. *O único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1844].

- Stockhausen, Karlheinz. *Aus den Sieben Tagen / From the Seven Days* (s/d [1968]). Disponível em: <http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf>
- Tilbury, John. *Cornelius Cardew*. Journal of Experimental Music Studies, 2012.

Notas

¹ A distinção entre *socialismo autoritário* e *socialismo libertário* provém de Mikhail Bakunin (cf. Passetti, 2003), de modo que o primeiro remetia ao comunismo e o segundo aos anarquismos, e revisita as rupturas ocorridas ainda nos anos 1870. No decorrer da história de ambos os movimentos, contudo, se explicitou cada vez mais que *meios libertários levam a fins libertários e meios autoritários levam a fins autoritários*, conforme afirmou Emma Goldman em suas passagens pelos embates na Rússia (Passetti, 2003). Retomo estas expressões, então, apenas com o intuito de demarcar que as aproximações entre comunismo e anarquismo existiram, contudo, é imprescindível não negar as diferenças, também no presente. Acerca disto, comento brevemente na zine *liberar o som...*

² Não foi parte da minha pesquisa analisar as peças com *indeterminação* dos estadunidenses nos anos 1950, mas certamente são um campo potente para compreender outras forças na emergência das improvisações livres; bem como, práticas como as de Cardew e Tilbury, dedicadas a Cage. Feldman, etc. também indicam algo de sua difusão para além dos EUA.

³ Chamemos de *tonalismo* o sistema de sucessão de acordes e construção de melodias que se tornou predominante no ocidente, baseado na oposição entre tensão e relaxamento, e que teria se instaurado entre os séculos XVI e XIX. Sem o tonalismo, possivelmente, o *dó ré mi fá sol lá si dó* não teria se definido como referência padrão do aprendizado musical. Quando um professor caretinha diz que vai ensinar *a forma certa de fazer música*, geralmente ele irá ensinar as regras do tonalismo.

⁴ O *serialismo* é uma corrente composicional proposta como desdobramento do *dodecafonismo*. Este último se propunha a recusar o *tonalismo*, sistema predominante no Ocidente, associado à discursividade melódica e, no quesito harmônico, ao contraste entre tensão e relaxamento. Como estratégia para tal recusa, o *dodecafonismo* estabelece regras rígidas de teor matemático, *explorando conjuntos variados de notas, embora sempre baseados no uso sistemático das 12 notas musicais ocidentais*, de modo a evitar as sonoridades predominantes no tonalismo. O *serialismo*, por sua vez, expande o conceito da criação de regras matemáticas para outros parâmetros do som, como a rítmica e a dinâmica. Apesar de já um pouco distantes do conceito original, duas canções realizadas no Brasil me servem de ilustração do *dodecafonismo* (forma mais difundida de *serialismo*). *Papai não gostou*, de Arrigo Barnabé, de 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=5GtASOHG1b4> ; e *Dodeca*, de Caetano Veloso, já de 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=xv1v6LBziw>

Rod Eley (in: Cardew, 1974, p. 100), membro da Scratch, faz uma reflexão interessante que sugere ter havido duas linhas de pensamento, prática e experimentação na época: a tendência serialista, mais formalista e autoritária, e a tendência da indeterminação, baseada na imprevisibilidade e na ideia de que todos/as podem tocar. De qualquer forma, explicita-se uma dicotomia: quem vamos seguir, Schoenberg ou Cage?

⁵ Aproveito a menção ao livro *Stockhausen serves Imperialism* (Cardew, 1974), para dedicar esta nota a uma série de questões em torno de distintas perspectivas anarquistas e comunistas em torno das artes. O livro é 1974, mas compila textos anteriores. Na abertura Cardew reflete como na verdade trata-se ali de um processo de formação dele e de seus colegas. Embora em 1972 afirmasse convicidamente que a música de John Cage só poderia estar a serviço da burguesia, em 1974 já sinaliza que essa discussão não leva a lugar nenhum, sendo descontextualizada, também em sua perspectiva maoísta. É importante notar que o material é uma espécie de livro coletivo, com textos longos também de outros colegas de Cardew, músicos e maoístas, mas ainda assim, Cardew é quem assina o livro. Em suas reflexões Cardew pergunta: *a quem a música de Cage serve?* Servir, esse é o verbo favorito de Cardew. O que perturba Cardew é que nem ele nem Cage possuiriam *influência na classe trabalhadora*. O que se escancara através do vai e vem de críticas, revisões, etc., é que Cage sim teve muita influência sobre Cardew, Tilbury e os demais artistas envolvidos – o que ele mesmo assume. O que Cardew não foga em sua sisudez, é que ele não terá influência potente em nada nem ninguém se não experimentar, antes e intensamente, a si mesmo. Ao reiterar a dicotomia entre uma *arte funcional* – no caso, que estaria, ou à serviço da classe trabalhadora, ou à serviço da burguesia – e uma *arte pela arte* – no caso, acusada de estar a serviço da burguesia –, Cardew ignora também o efeito que a tal da “arte pela arte” de Cage teve nele. O Cardew que acredita estar realizando a maior de todas as lutas, ao lado (ou à frente) da classe trabalhadora, também não existe sem os deslocamentos produzidos por Cage, com sua arte supostamente burguesa. (Sobre o anarquismo de John Cage, conferir Gustavo Simões, 2017, em que suas práticas diversas são tomadas como parte de uma *estética de existência*.) Rod Eley, segundo Cardew *o mais estudado/educado entre os membros da Scratch* (Cardew, 1974, p. 9), redigiu também uma *History of Scratch Orchestra*. Ali, apresentou também sua autocrítica, de que a Scratch seguiu como fazendo *arte pela arte* (Eley, 1974, p. 11), portanto não conseguindo fazer a verdadeira *arte proletária*, uma *engrenagem da máquina revolucionária* (como diz a citação da citação da citação, que encerra o texto: Lenin, citado por Mao Tse Tung, citado por Eley, 1974, p. 31). Enfim, nesse breve atriço com os maoístas, me parece evidente que, ao buscar uma *arte com função revolucionária*, seguem reiterando a dicotomia entre arte e vida. Assim, indago: única forma de contestar a arte pela arte, arte autonomizada, é com uma arte funcional, no caso a serviço da revolução? No decorrer do texto, Cardew chega a indicar que *o público seria o verdadeiro meio de produção do artista*. Mas, do que se trata isso? O público é só um meio para outros fins? O dito *fim revolucionário* deve mover o modo como as artes acessam o público? A única arte que interessa é aquela feita com o intuito de *convocar o público para a luta de classes*? Numa perspectiva anarquista, o público não é mero meio para outros fins, mas é convidado a se transformar no contato com aquela produção artística que ele mesmo também transforma. Sobre as práticas de improvisação como algo atravessado em estéticas de existência, cf. zine *roma*. Outro ponto, ainda, é que Cardew se interessa por trabalhar *a função da obra*. Me ocorre indagar, contudo, o quanto a noção de obra se aplica à improvisação livre, e neste sentido, talvez esta prática seja inaptável por uma perspectiva de função fixa e previsível.

⁶ O improvisador inglês Derek Bailey (1992), também envolvido com algumas experimentações precoces da improvisação livre entre 1960 e 1970, publicou seu trabalho inicialmente em 1980, e após em 1992, no qual entrevista improvisadores de diferentes tradições, mas sobretudo propõe a distinção entre *improvisação não-idiomática* e *improvisação idiomática*. A primeira, quase um sinônimo da autoproclamada *improvisação livre*, transitaria mais abertamente pelos idiomas, estilos e estéticas musicais consolidados em diversos ambientes – não se submete nem depende dos idiomas, diz Bailey. A segunda, se submeteria mais estritamente aos estilos pré-definidos. Arisco dizer, quem sabe, que Bailey não pretendia instaurar esta distinção de maneira tão intrinsecamente, mas ocorre que estes se tornaram os principais conceitos usados para definir improvisação livre, em relação a outras práticas. Com isso, uma perspectiva universalizante e generalista, da improvisação livre como a prática neutralizada em termos de estilo, acabou por se instaurar – o que na verdade tende a reiterar o conjunto de sonoridades baseadas no ruído como estilo predominante da improvisação livre.

⁷ Para entender as distinções entre *indeterminação* e improvisação, se deve ter em vista que a indeterminação é um conceito mais amplo que pode se referir a três estágios da elaboração e realização musical (Ruviero; Aldrovandi, 2001, p. 23; Nunn, 1998, p. 13), que também podem se misturar. A seguir os três estágios conforme Ruviero e Aldrovandi (2001). Primeiro estágio: a indeterminação pode se dar na concepção da obra, isto é, ainda enquanto alguém a planeja/escreve. Por exemplo, jogar dados, fazer sorteios, consultar um oráculo ou a posição das estrelas para escrever a peça. Após consultar esses elementos que, em certa medida, estão fora do controle de quem compõe a peça, finalmente *fixa-se* algo, através de alguma escrita ou planejamento, para performance posterior (e neste sentido, uma composição pode ter indeterminação somente neste estágio, mas estar altamente determinada quanto aos próximos estágios). Segundo estágio: diz respeito à codificação por parte de quem performa, e na maioria das vezes se associa a grafismos ou instruções textuais: *quem concebeu a peça já delimitou algo* (por exemplo os grafismos), *contudo o modo de interpretá-los está em aberto*. Neste sentido, está determinado que *o grafismo*, ou outro material, *deve ser usado*, mas a maneira de usá-lo possui alguma abertura (desejavelmente maior do que a partitura tradicional). O terceiro estágio, por sua vez, diz respeito à execução, e se associa sobretudo a peças que possuem seções a serem reorganizadas durante a performance; ou ainda, a peças que se valem de improvisações, de modos diversos, podem adentrar aqui. Ou seja, há algo que *está indeterminado até o momento da performance*, e que *só se define no decorrer desta*. As práticas de improvisação, geralmente, se associam apenas a este terceiro estágio – explicitando que os demais não se aplicam a aquele fazer musical. Proponho ainda que haveria um quarto estágio, que depreendo da peça *Atlas Eclipticalis* (1964), de John Cage: trata-se da *difusão*. É sabido que Cage optou por microfonar os instrumentos e deixar que eles fossem aleatoriamente ligados e desligados durante a performance – Cf. Sabine Feisst (2009) e Gustavo Simões (2017). De certa forma, com isso Cage consegue propor um modo de indeterminação que depende menos de quem performa (e neste sentido, se aproxima mais do *acaso/chance*, como aqueles do primeiro estágio). Neste sentido, quem sabe, Cage consegue uma prática ainda mais distante da improvisação, no sentido de *não dar abertura aos desejos conscientes dos músicos*. Em todo caso, contudo, apesar de potente, a *indeterminação* é uma discussão de compositores/as. Ou seja, a radicalidade dela seria apenas a de convidar o público (quem ouve/desfruta da peça) a lidar com *invenções em tempo real* via *escuta*. Quem liga uma coisa na outra, é o nosso ouvido.

⁸ Em entrevista a Ruviero e Aldrovandi (2001), o prof. Silvio Ferraz comentará práticas de improvisação realizadas com o prof. Fernando Iazetta, dizendo que “[n]ós dois temos o mesmo idioma de música contemporânea. Ele foi percussionista de um grupo de música nova, tocou Cage, todas essas coisas. E eu sou um compositor dessas coisas. Por isso, as formas de articulação são muito parecidas, um consegue entender o que o outro está querendo fazer.” (Ferraz apud Ruviero e Aldrovandi, 2001, p. 135). Enfim, mais enunciado despropósito com o universalismo do não-idiomático.

⁹ Para uma discussão em torno da *improvisação livre* como *emancipação final* versus *improvisação livre* como *retorno ao fazer musical originário*, cf. a zine *liberar o som*...

¹⁰ Em minha pesquisa de iniciação científica (2012-2015) tive contato com inúmeras as problematizações como as que a Orquestra Errante trazia em relação à temporalidade e suas associações com imagem e som. Em especial, certa vez, Migue Antar foi muito preciso ao abordar justamente o mesmo que Cardew: uma das possibilidades de leitura de imagens é iniciar a execução de um material sonoro qualquer e deixar que este seja modificado pela imagem.

¹¹ A abertura a qualquer som, mas circunscrita a uma forma/fluxo mais delimitada por um roteiro visual me remete ainda à minha iniciação científica (cf. nota anterior). Nesta, constatei que alguns exercícios de improvisação associados à imagem – fosse a sua visão propriamente dita, fosse a sua imaginação – eram o pretexto para expandir as formas de ouvir aos demais performers. Enfim, em todo caso, uma imagem associada à temporalidade (seja um vídeo, ou sejam imagens paradas com temporalidade pré-definida), mantêm o tempo real da performance preso a esta predeterminação.

¹² Não foi possível identificar exatamente o que se passou em 1956, mas pelo modo como foi redigido o texto, possivelmente John Cage fez alguma visita ao colégio em questão, na Inglaterra.

¹³ Acrescento aqui uma menção à casa de música experimental *Ibrasetope*, que existiu em São Paulo entre 2007 e 2018, e sempre foi um espaço que favoreceu esse *entrar e sair* durante as performances, inclusive sem discricção – ao contrário da expectativa de Cardew.

¹⁴ Sobre indeterminação, cf. nota 7.

¹⁵ Stinner (2004 [1844]) tratava ainda de como a *virtude* teria procedência na *virilidade*, mas assumindo que estamos transitando por ao menos três línguas nessas traduções, não me aterei a esta questão.

¹⁶ Em meu mestrado (Biazon, 2017), no capítulo iii, discuti a partir da Orquestra Errante: *como é um ensaio de improvisação? Afinal, o que estamos ensaiando?* Ali procurei mostrar como as chamadas *propostas de improvisação* estão em constante conversação com as *improvisações livres propriamente ditas*.

¹⁷ Falo em *Sociedade* no sentido depreendido das problematizações do filósofo anarquizante Max Stirner (2004 [1844]), referindo-me ao conjunto de prescrições morais, familiares, estatais, que nenhum indivíduo, associação ou coletivo pode contestar sem ser exterminado/a ou absorvido/a pelas forças majoritárias.

¹⁸ São múltiplos os estudos da *presença*, passando não somente pelo estado de atenção envolvido numa performance, mas também pela relação que nossos corpos estabelecem com o espaço, no presente da performance. Minha aproximação com tais estudos, de modo geral se deu nos grupos de estudos do NuSom, passando por autores como Paul Zunthor e Hans Ulrich Gumbrecht.

¹⁹ Um conceito interessante, que se associa ao modo como nos colocamos em performance durante uma improvisação, e que por muito tempo alimentou minhas análises, é o de *estado de prontidão*, discutido por Manuel Fallerios (2012).

²⁰ Roberto Freire aproximou *awareness* do *tesão*, o que talvez não se confirme. Mas de qualquer forma, pensar o estado de presença e sua semelhança com o tesão é potente.

²¹ Optei por não comentar a *identificação com a natureza*, virtude acerca da qual Cardew fala-fala e não diz nada – como qualquer manual prescritivo de condutas; bem como a *paciência*, mesmo caso.

²² A partir de inquietações em torno da *impulsividade*, propus, junto à performer do piano Mariana Carvalho, improvisações que se baseavam na prática de *não reter impulsos*. Estas usavam textos do anarquista Roberto Freire, inventor da *soma*, *terapia anarquista*, e foram gravados no álbum de estreia da Orquestra Errante, em dois volumes. As faixas baseadas nesta proposta, são 2, 3, e 5 do vol. 1: <https://berro-nusom.bandcamp.com/album/orquestra-errante-vol-1>

²³ Em Max Stirner (Stirner, 2004 [1844]; Passetti, 2003a), a dissolução do indivíduo passa também pela escrita que faz uso do *mim*, palavra que usamos para falar de relações – *de mim*, *a mim*, *em mim*, *para mim*, *comigo*. Evita-se, assim, o absoluto trazido pela palavra eu. Fazendo que as associações sejam vínculos e atritos entre *mim* e tu, primeira e segunda pessoas do singular, Stirner recusa também o terceiro (ele/ela), aquele que não está envolvido, existindo como mero efeito da *ideia de Sociedade*, que impõe sua moral como superior, fiscalizando costumes e o que pertence às esferas pública e privada.

²⁴ No verbete do wikipedia sobre o AMM há ainda uma informação curiosa, sobre a qual há contravérsia, de que o grupo teria se apresentado algumas vezes com o nome de *Cornelius Cardew Quintet*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/AMM_\(group\)](https://en.wikipedia.org/wiki/AMM_(group))

²⁵ *Spontaneous Music Ensemble*, um grupo formado na Inglaterra do qual Derek Bailey fazia parte e é uma das poucas menções, ainda que indiretas, a este improvisador nos grupos que estudei na pesquisa – embora por vezes ele seja tratado quase como principal pensador e pioneiro da improvisação livre. De qualquer forma, Bailey, ao contrário da maior parte artistas que vieram da composição de concerto, não só reitera frequentemente sua aproximação com o jazz, como também se apresenta como improvisador. Até mesmo Cardew que, conforme predito, se deu ao trabalho de *pensar* acerca de *quem improvisa*, e lhes recomendar *virtudes*, sempre optou por se declarar compositor; e estranhamente isso se deu assim a despeito de a improvisação ter sido por tanto tempo sua principal preocupação, conforme ele mesmo afirma (Cardew, 1972 [1968], p. 1).

²⁶ A liberação marcada pelo genérico, às vezes revestida de neutralidade e universalidade, é algo também discutido por George Lewis (1996), ao falar nos paradigmas *eurológico* e *afrológico*, conforme discuto nas zines *liberar o som* e *o fluxo*.

²⁷ Prevost e Rowe mencionam o conceito de *colour-shift* da pintura, contudo, não encontrei nenhuma definição consistente desta prática que pudesse elucidar suas concepções de tonalidade em música.

²⁸ Partindo da prática da *action painting* do pintor Jackson Pollock, prática baseada na gestualidade e que gera telas a partir disso, Rogério Costa (2016) nos fala na improvisação como ação, e não como obra. Ao mesmo tempo, enquanto a ideia de *música de músico* é baseada numa racionalidade mensurável, aproximar a improvisação das atitudes de quem pinta, é entender o som numa perspectiva plástica – suscetível a ser amassado, esticado, moldado, quebrado, indo muito além das mensurabilidades da partitura e seus parâmetros.

²⁹ Acerca de improvisações com uma proposta meditativa, comento brevemente na zine *Califórnia*, aludindo ao *♀* ensemble, coordenado por Pauline Oliveros.

³⁰ Transcrevo aqui o uma passagem de meu mestrado na qual cito improvisadores/as que aludiram à questão da *dissolução da identidade do instrumento*: “[Para] Manuel Fallerios, [...] seria *adquirir a plasticidade no instrumento que sirva a qualquer situação*. [para Rogério Costa] interessaria *distorcer o instrumento a ponto de ele se tornar uma usina de sons*. Vincent Le Quang, [...] falava em [...] *em ouvir qualquer som como se fosse o próprio instrumento*. Mariana Carvalho [...] [propõe que] *o som tradicional de um instrumento não o limite*. De Mariana Marinelli [...] [se depreende:] *fazer com que um instrumento não soe necessariamente como ele mesmo*” (Biazon, 2017, p. 100)

³¹ Quanto às éticas presentes nas improvisações livres, cf. zines *califórnia*, *roma*, bem como *liberar o som*...

³² No AMM uso dos *piezos*, teria lhes permitido explorar “a tessitura de sons pequenos [...] de todo tipo de materiais – vidro, metal, madeira, etc.” (Cardew, 1972 [1970], p. xviii). O *piezo elétrico* é um sensor transdutor capaz de transformar deformações mecânicas, como são as vibrações de todo tipo, em impulsos elétricos. Pode ser usado para amplificar objetos dos mais diversos. Sobre esta ferramenta e seus usos numa educação musical aberta à experimentação, redigi dois textos: Biazon, Stênio. *Captação de contato: tecnologia e corporalidade numa educação musical de invenção e desfrute*. Música na Educação Básica, v. 9, n. 10/11, 2019, e *Um jogo (mágico) chamado captação de contato*. In.: Brito, Teca Alencar de. *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis, 2019, pp. 165-6. Outro uso do piezo elétrico em contextos de educação musical se dá no projeto A Música da Gente, conforme documentado no DVD de 2015.

³³ A proposta de uma improvisação ininterrupta, sem intervalos, é algo que realizamos na Orquestra Errante inúmeras vezes, sendo inclusive interessante fazer acordos prévios, por exemplo, envolvendo a chegada de improvisadores/as atrasados/as, que desajeitadamente se integrariam na performance tão logo chegassem.

³⁴ Quanto às gravações disponíveis do AMM, a mais antiga que encontrei, data provavelmente de 1982. O que chama atenção é sobretudo a maneira pela qual são conciliados gestos jazzísticos por parte de Prevost, na bateria, com drones e sons contínuos produzidos por meios eletrônicos. Essa coexistência, quem sabe, é que fazia com que, segundo Neeman, “tanto o público do novo jazz quanto da música clássica contemporânea ficassem perplexos, senão horrorizados” (Neeman, 2014, p. 32). Gravação referida: <https://www.youtube.com/watch?v=oYeA80OIBPs>.

³⁵ Evidentemente não se deve transcendentizar, no sentido de supor que há algum desdobramento para a performance inerente a certos acontecimentos sonoros, mas sim no sentido da imanência. Com o meu pouco conhecimento de Gilles Deleuze não me arrisco aqui a tratar da *Imanência*, mas indico o livro de Rogério Costa (2016), no qual este conceito, grosso modo, é associado à *percepção do que uma performance de improvisação pode, ao seu modo, ‘pedir’ algum desdobramento específico num dado momento*.

³⁶ Rogério Skylab, *Lava as mãos* (2003): https://www.youtube.com/watch?v=l4e_HHe4UQM

³⁷ Para a dissolução do público como mero espectador, radicalizando a dissolução do público e do privado, ler sobre o MEV, na *zine roma*.

³⁸ Pensando na proposta da *improvisação livre como estilo/arranjo*, acerca da qual refleti no texto a partir dos *popular classic's da Scratch*, indico aqui um dos trabalhos que participei que transita por esta ideia. Trata-se da proposta de Migue Antar, gravada no álbum da Orquestra Errante na faixa *Nda je-kehai de mi suerte, ambopúva Orquestra Errantepe*, que propõe *interferências entre improvisação livre e polca paraguaia*. Disponível em: <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/nda-jekehai-de-mi-suerte-ambop-va-orquestra-err-ntepe>

³⁹ Para a reflexão acerca da *peça* e do *tema*, não entrarei na questão das *peças conceituais*, como por vezes são as peças de improvisação, uma vez que sua permeabilidade já está prevista, de certa forma.

⁴⁰ Uma mesma música pode ser tratada enquanto tema ou enquanto peça, no entanto. Me lembro, ao estudar violão solo, que as peças de Baden Powell, por exemplo, frequentemente tinham duas versões da partitura: um com o rigor de peça, transcrevendo as linhas contrapontísticas de suas gravações; e outra entendida como tema, depreendendo o elementos melódicos e harmônicos essenciais do que seria a peça.

⁴¹ Cabe registrar que, quem sabe, essa escrita baseada no *tema*, é em parte responsável por instaurar a *ideia* de que os *elementos da música* são incontestavelmente três: harmonia, melodia e ritmo (uma máxima de tantas escolas e livros de música, ainda hoje).

⁴² Conforme discuto na *zine brasil*, talvez possamos, a partir de reflexões do prof. Silvio Ferraz, considerar que aquilo que consolidou como *música popular*, possui suas improvisações delimitadas por uma escrita subentendida: *uma música tão escrita que não precisa estar escrita* (ou ainda, uma música escrita numa *hiperpartitura*, nos termos do prof. Rogério Costa).

⁴³ Agradeço ao prof. Carlos Kater pelas reflexões que me fizeram constatar que, no senso comum, ritmo e estilo, se confundem; e que esta aproximação pode ser uma ferramenta potente para a educação.

⁴⁴ Uma crítica interessantíssima que se faz aos ouvintes de rock, principalmente do *heavy metal*, é que ao irem a uma performance ao vivo, esperam que tudo soe *igual ao álbum*, em especial os solos de guitarra. Nos termos aqui revisitados, enfim, esses ouvintes estão encarando estas músicas como *peça* e não como *tema*.

⁴⁵ O único texto com o qual me deparei que alude mais diretamente às realizações dos *popular classics*, é de Michael Parsons (2001), contudo sem detalhes que respondo minhas questões. O texto, contudo, trata de pontes entre música e artes visuais na Scratch, e é uma fonte potente para o debate em torno das fronteiras arte-vida, conforme pretendo discutir futuramente.

⁴⁶ Ainda sobre os *popular classics*, elas demonstram em parte que, nos tempos da *Scratch* mesmo um grupo relacionado ao que se consolidou como improvisação livre, não era tão restrito assim. E com isso, podemos perguntar: quantas outras formas de transitar pela improvisação livre não foram sublimadas, e poderiam facilmente ter se tornado parte constitutiva do que entendemos por esta prática hoje?

⁴⁷ Sobre a distinção entre propostas de improvisação e as improvisações livres propriamente ditas, cf. meu mestrado (Blazon 2017)

⁴⁸ Foi em meu mestrado (Blazon, 2017) que constatei possibilidades de distinguir múltiplas propostas de improvisação livre: algumas mais focadas em explorar determinadas produções de sons, outras, solicitando determinadas relações sonoras entre performers; outras, com instruções acerca do desdobramento da improvisação, seu fluxo; outras indo além de tudo isso, e nesse sentido operando menos na música abstração e mais no fazer musical de maneira ampla.

⁴⁹ As demais peças exemplificadas na lista de *Compositions* são praticamente são todas de compositores estadunidenses ligados à *indeterminação*, como Cage, Wolff e Lamonte Young (Cardew, 1969, p. 619). Não cheguei a analisar todas estas peças, mas, mais interessante do que lê-las, seria também conferir se há relatos de como suas execuções, públicas ou em ensaio, se deram. Não consegui acesso ao livro *Cornelius Cardew: an unfinished life*, de John Tilbury, mas ao que parece esse é um material com esse tipo de detalhe acerca da *Scratch*.

⁵⁰ Não é muito difícil fazer um paralelo entre a Orquestra Errante e a razão pela qual o *Research Project* da *Scratch* seria um *fiasco*. Não há razão para esperar que toos que improvisam num grupo tenham interesse ou disponibilidade para conduzir algo como uma pesquisa, ou propostas derivadas disso. A Orquestra Errante, em média, com suas rotatividades, sempre teve por volta de 10 a 15 membros simultâneos. Após mais de dez anos no grupo, arrisco dizer que, entre estes 10/15, nunca tivemos muito mais do que 5 ou 6 pessoas que estavam *naquele momento* realizando pesquisas que faria sentido levar regularmente ao restante do grupo. Ou seja, a improvisação também precisa ser um espaço aberto a quem “somente” queira tocar. Não se trata de separar

trabalho manual e intelectual, mas sim de compreender que não há razão para exigir ou esperar que *todos* se envolvam de maneira inventiva com tudo o tempo todo – sintoma da *sociedade obcecada pela criatividade*.

⁵¹ Em 1971, ao propor uma execução pública da *Scratch Music*, Cardew indignou-se ao descobrir tardiamente que de 30 pessoas apenas 16 vinham registrando suas ideias. Frustrado, o compositor irá constatar que a ‘scratch music foi uma necessidade particular num momento particular’ (Cardew, 1972b, p. 13), e dar esta atividade como encerrada – um pouco tardiamente, talvez. Oras, o que se queria era tocar. Ou ainda, é claro, trabalhar em algo que não estava previsto por uma constituição redigida antes mesmo das atividades regulares se iniciarem. A mim fica, contudo, uma questão: o que andavam tocando estes improvisadores que não haviam escrito suas *scratch music's*? Provavelmente improvisavam a partir da associação sonora com os demais, e isto, inclusive, estava fora do controle de Cardew e sequer foi percebido.

⁵² A reflexão em torno, grosso modo, do *comprometimento*, me remete ainda à *zine gestão de espaços autônomos* (Coletivo AtivismoABC, 2014), na qual o coletivo trata da Casa da Lagartixa Preta. Afinal, como instaurar um espaço de horizontalidade, mas que não seja entendido como um vale-tudismo? A dissolução da autoridade é avessa ao compromisso coletivo? Enfim, é uma questão de que o *envolvimento não tenha como pré-requisito a coerção*. A isto também procurei abordar em meu TCC, em minhas primeiras aproximações entre improvisação livre e uma perspectiva anarquista.

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

stênio biazon / ppgmus-usp
steniabaz@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varèse, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público* e *privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varèse, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; zine;

glossário de conceitos

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimos-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Outro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que numa música*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala numa *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

stênio biazon
2023

1964-70

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

improvisação
musical livre

desfrutar;

As "artes da existência" de
homens [...] br
uma ci

É a quem sabe, que se poderia falar na maneira cc
associam a uma estética de existência (Foucault, 2017 [1984]; Passetti, 2003.
(1985), 2017 [1986]).

Como que: as críticas dos "estudantes radicais", o contato com o Living The
fluenciava na maneira pela qual as coisas seriam realizadas.

Como que: as críticas dos "estudantes radicais", o contato com o Living The
fluenciava na maneira pela qual as coisas seriam realizadas.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

*anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre**,

que pode ter seus materiais acessados em**:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmlX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

sobre esta zine pág. 6

ginc pág. 8

mev pág. 14

improvisação pra quem? improvisação pra quê? pág. 32

textos permeados e citados aqui pág. 36

notas pág. 38

resumo da pesquisa pág. 42

glossário de conceitos pág. 43

A presente zine é parte das análises que constituem a pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre* e versa sobre dois grupos de improvisação nascidos em Roma/Itália, com foco em suas atividades realizadas entre 1964 e 1970.

Uma particularidade dos dois grupos é a tendência a, a despeito da imprecisão do termo, *politicizar* a referida prática musical.

Como se verá, o *GINC* (*Gruppo de Improvisazione da Nuova Consonanza*), que comento apenas acerca de seu início, tende a uma prática mais centralizadora, que acredita supõe relações igualitárias a partir da autoridade e dos saberes pretensamente superiores. Não à toa, o grupo gira em torno de um compositor, Franco Evangelisti, que se aproxima de uma perspectiva mais comunista.

O *MEV* (*Musica Elettronica Viva*), por sua vez, se aproxima mais da ação direta anarquista, e neste sentido dialoga, mais precisamente, com a perspectiva *antipolítica*¹, explicitando que a invenção de relações mais igualitárias se dá no enfrentamento do Estado e seus braços, e que isso passa inevitavelmente por constantes dissoluções dos costumes.

Assumo, conforme a bibliografia aqui citada, que ambos os grupos tiveram influência da visita de Larry Austin, do *New Music Ensemble* (cf. zine *califórnia 1957-65*), a Roma. Com isso, faz-se relevante então demarcar o deslocamento operado pelo *MEV* e pelo *GINC* em relação à perspectiva californiana, ao tratar a improvisação livre menos como *música em si* e mais como algo em conversação direta com outras esferas da vida – seja pelo viés da politização centralizadora do *GINC*, seja pela ação direta do *MEV*.

errata

as zines intituladas *califórnia*, *londres* e *roma*, foram redigidas antes de eu ter acesso à inteireza dos materiais usados na playlist *eua/europa* (apresentada na zine *liberar o som...vol.2*),

por isso, alguns grupos são comentados aqui sem alusão às suas gravações;

sendo assim, sugiro que a leitura da presente zine seja acompanhada e eventuais acessos à

playlist eua/europa: <https://shorturl.at/zBCMQ>

recomendação importante

se esta é a única (ou a primeira) zine da pesquisa *anarquizar sons e fluxos* que você está lendo, sugiro que, antes de prosseguir, leia o *resumo da pesquisa* (anexo ao final da zine), e, eventualmente, também dê uma olhada no *breve glossário de conceitos* (igualmente anexo ao final da zine).

ginc - gruppo di improvvisazione da nuova consonanza

O *GINC*, segundo Neeman (2014) e Nunn (1998), opera uma importante função em instaurar as práticas de improvisação livre que seguiriam se difundindo Europa; ou, ao menos difundir as práticas influenciadas pelo que vinha sendo realizada na Califórnia/EUA e foi levado à Roma por Larry Austin do *NME*.

No *GINC*, artistas como Frederic Rzewski e Cornelius Cardew teriam tido alguns de seus primeiros contatos com a prática que viria a ser conhecida como improvisação livre; ou, ao menos, com uma das movimentações que mais tarde foram ligadas ao nascimento dessa prática.

Rzewski é diretamente associado ao *MEV*, grupo de improvisação também de Roma, abordado na segunda parte da presente zine. Cardew, por sua vez, fundou, de maneira pouco horizontal, a *Scratch Orchestra*, grupo de improvisação atuante sobretudo em Londres, bem como transitou pelo *AMM* (sobre as referidas práticas, cf. zine *londres* 1964-1972).

Como menciono também na zine *califórnia* 1957-65, Larry Austin levou fitas do *NME* a um encontro de compositores, que ficaram surpresos com o fato de que era possível realizar música coletivamente com pouco ou nenhum combinado acerca de seu desdobramento, estrutura, forma, etc.

Após ter ouvido as fitas do *NME*, segundo Austin, Franco Evangelisti então teria decidido iniciar o *GINC*, ainda em 1964:

ele quis formar imediatamente um grupo de improvisação similar. Nós formamos o grupo, um grupo internacional. Por exemplo, Ivan Vandro, um húngaro, era o saxofonista tenor, que era um compositor que também tocava saxofone tenor. Nós todos éramos compositores que também tocavam. Era assim que nós entrávamos nisto. No grupo de Davis [*NME*], haviam pessoas que nunca se declararam compositoras (Jon Gibson, por exemplo), mas que na verdade eram. No grupo italiano, ser um compositor era um requisito e era mais importante do que "apenas ser um performer/intérprete [performer]", uma attitude elitista que Franco convenientemente negligenciou. (Austin, 1983, p. 28) [1] ?

Como se vê, desde este início, há um pré-requisito hierarquizador para integrar o grupo: era preciso ser compositor. Austin, por sua vez, faz questão de questioná-lo, embora não hesite em usar o *título* de compositor para enaltecer um artista (ao referir-se a Jon Gibson).

Mas, acusar Evangelisti de elitismo, por sua exigência de que todos fossem *compositores/as* significa, então, desejar que *o/a intérprete* faça da parte das práticas de improvisação livre?

É evidente que não, uma vez que a potência destas práticas seria a de dissolver as duas figuras. O intérprete enquanto tal, bem como o compositor enquanto tal, ambos não são bem-vindos nas improvisações livres.

Em todo caso, o que se explicita é que, num contexto musical em que essa separação está demarcada, restringir o espaço apenas aos que ocupam a posição mais hierarquizada é quase como afirmar: o saber do compositor é um pré-requisito das improvisações livres; o saber do intérprete/performer, por sua vez, nada tem a agregar nesta prática.

De um lado, de fato, o compositor é alguém que se dedica a pensar e elaborar o fluxo musical, suas simultaneidades, suas justaposições; alguém que está muito envolvido reflexivamente na maneira pela qual associam-se sons, num sentido amplo.

De outro, contudo, há saberes que o compositor não possui, mas sim o intérprete. Aquele que performa, mesmo numa situação de interpretação, está habituado com um tipo de escuta

próprio do tempo real, bem como possui necessariamente um vínculo com o instrumento que somente alguns compositores possuíam (e aí que Austin enuncia algo muito interessante, tanto ao falar em *compositores que tocavam*, quanto ao falar em *compositores que nunca se declararam*).

Mas então, se tanto intérprete quanto compositor necessitam, para improvisar, de saberes mais ligados ao outro, o que justifica que a restrição se dê de um lado, e não de outro? É evidente que a restrição se legitima por uma hierarquização entre as duas atividades.

O que interessa a Evangelisti, *il comunista*, é evangelizar e seus dogmas advêm dos manuais de composição. Só a composição salva, e o intérprete sequer será perdoado por sua dita inferioridade, tal qual propõe a era cristã, após o novo testamento. Só os *iniciados* na suprema prática da composição adentrarão no ambiente musical da improvisação, tido como mais igualitário, uma panaceia da criação musical – como se verá, esta é a visão de Evangelisti.

Mas mais importante do que esta restrição de tendência iniciática em si é o que ela nos diz acerca de como as práticas de improvisação estão sendo entendidas ali. Trata-se de uma extensão da atividade da composição e que por isso tem como pré-requisito seus saberes.

Stand-up composing, é o termo usado por Austin, do *NME* (Califórnia) ao descrever tais práticas. Composição em tempo real, a postos, em pé, que seja; coletiva, inclusiva. Mas *composição*; e por isso uma prática ali valorizada.

Escancara-se que *pensar o/a improvisador/a*, considerar que *quem improvisa* faz uso de saberes e modos de agir que não se reduzem nem à tarefa do compositor nem à do intérprete, isto não estava na ordem do dia.

Ainda segundo Austin³, pode-se adentrar na visão de Evangelisti acerca do tal ambiente igualitário da improvisação e que o faria abandonar a composição:

Franco que alegou ter abandonado a composição, nomeando-a uma artimanha [contrivance], uma manipulação, adotou este conceito de improvisação, porque ele cabia perfeitamente em sua postura de não-compor. Ele me disse, mais tarde em 1967, que a composição estava morta, que todo o “ato” de se sentar para conceber [contrive] uma peça musical era decadente. Para Franco, isto veio com uma grande motivação ideológica. Ele era um Comunista e, quando pensava enquanto compositor, se sentia totalmente em desacordo consigo mesmo, sua cultura e suas convicções sociopolíticas. Na improvisação ele sentia que música e ideologia poderiam ser reconciliadas. Eu penso que este foi provavelmente também o caso de Cornelius Cardew. (Austin, 1983, p. 27) [2]

A confluência entre as duas características – exigir de quem improvisa uma formação/vivência em composição, e ao mesmo tempo abrir mão da prática de compor – explicita uma visão singular das práticas de improvisação, ainda que siga avaliando hierarquicamente as práticas musicais.

Seria a composição uma prática que antecede a improvisação? A primeira seria apenas um meio *decadente* para o grande fim que é a improvisação, coletiva e igualitária?

A esta perspectiva acerca da improvisação associei, criticamente, em meu mestrado, às chamadas *heterotopias de crise*⁴: entende-se que uma prática de liberdade, como a improvisação livre, está restrita a um momento ou fase específica da formação musical. Trata-se de um pensamento de seriação ou etapização.

A improvisação livre seria então, nesse caso, considerada como algo posterior ao estudo de complexidades de diversas ordens: apenas está autorizado a dissolver características hegemônicas do fazer musical quem o dominá-lo, racionalmente e segundo critérios ligados à composição.

Não seria estranho, ainda, traçar paralelos entre isto e a perspectiva comunista: as liberdades, como a dissolução do Estado, interessam, mas são algo para o futuro; e devem ser conduzidas pela *vanguarda*, por quem possui um saber superior ao dos demais. Quem dirá a hora certa, é claro, são os que já estão autorizados previamente a realizá-la.

Cito novamente Larry Austin, mas que, como se vê, não parece saber muito bem do que está falando:

O conceito do GINC era muito idealista, muito romântico, e parecia afinado com o que todos queriam fazer: muito italiano, muito anárquico, muito diverso. Eu não acho que poderíamos ter chegado em nenhum acordo sobre nada, o que era o principal encanto. Nós tínhamos sessões semanais, que era o máximo que qualquer um de nós poderia, eu acredito, suportar. (Aldo [Clementi] e Franco discutiam bastante, e Aldo, frustrado, saiu) (Austin, 1983, p. 28) [3]

Enfim, fica evidente que Austin não estava imerso nestas discussões, e para ele talvez comunismo e anarquia não se contraponham em nada.

Seja como for, Austin dá pistas de aquele era um espaço de debates calorosos: a improvisação livre não é uma prática de apaziguamentos e uniformizações. Ela só se dá a partir de *quereres*, e a multiplicidade destes promove aproximações, afastamentos e rupturas.

Desde que ele [Evangelisti] parou de compor, esta coisa de improvisação era o que estava certo. [...] Eu nunca havia pensado sobre isto no contexto político até então, mas Cardew certamente tinha que lidar com a contradição entre composição elitista e convicções ideológicas... e sua Scratch Orchestra e o AMM eram, eu entendi desde então, manifestações desta posição política. Se você endossa um tipo de anarquia musical, logo você começa a pensar politicamente. Eu não estou certo do que o que ele estava fazendo então – o que qualquer um deles estava fazendo – diretamente deu origem ou confirmou certas ideologias, mas talvez lá estivesse uma parte disto em curso. (Austin, 1983, p. 29) [4]

Aí se explicita, de fato, que para Austin, o contato com os comunistas europeus produziu um deslocamento em como ele entendia as práticas de improvisação. Embora estivesse desfrutando de uma experimentação coletiva e horizontalizada ao menos desde de 1963, fica subentendido que estava fora de seu horizonte pensável considerar que ela dissolvia o fazer musical no que concerne a questões como a verticalidade das relações (manifesta, por exemplo na relação compositor-intérprete).

Ao mesmo tempo, ao endossar uma *anarquia musical*, Austin explicita que as consequências de dissolver o fazer musical podem se expandir para além dele. Num certo sentido, a improvisação livre pode ser a disparadora de problematizações acerca de relações de mando e obediência também fora do campo da música. E isto Austin vivenciava, talvez sequer precisando dos comunistas para constatar, pois sentia na pele.

Austin relata também que “chegou o dia da primeira sessão do grupo italiano. Eu guardo uma memória vívida. Cornelius Cardew veio para observar, ouviu o grupo e, na parte final da sessão, participou. Franco [Evangelisti] era um padre extático da sessão.” (Austin, 1983, p. 28) [5]

Evangelisti era quem mais estava deslumbrado com estas práticas. E neste sentido, talvez sua posição se tratasse sobretudo disso, um nível maior de envolvimento. Entretanto, não é imaginável que alguém envolvido com a improvisação livre, e que a entenda como prática anti-hierárquica, acabe por tratá-la num tom salvacionista ou catequista, como por vezes até anarquistas o fazem com os anarquismos.

Há ainda algo em relação a uma certa abertura do grupo e que diz muito sobre as improvisações livres. O relato envolvendo Cardew explicita que as improvisações livres, como práticas anarquizantes, abalam a *oposição dentro-fora*. Pensando na dicotomia público-privado, temos que esta prática promove trânsitos entre o “dentro” e o “fora”, que não são comuns em qualquer prática musical.

Cardew compareceu, em princípio para assistir, no entanto acabou participando, algo na verdade comum entre grupos de improvisação livre, ainda hoje. O mais importante, contudo, é entender como as particularidades deste fazer musical favorecem este tipo de abertura.

Em quais práticas musicais é possível que alguém que não estava previsto/a para participar envolva-se repentinamente? A ideia de uma *jam*, ou qualquer outra que se baseie num arranjo aberto, por exemplo, é sabido, favorece isto.

Contudo, nas práticas de concerto, com suas formações geralmente fechadas e a própria expectativa social de que se demarque com precisão *quem* está dentro e *quem* está fora, não há esse tipo de abertura.

Nesse sentido, as características propriamente sonoras das improvisações livres também viabilizaram que Cardew participasse sem isso estar previsto. O fato de a instrumentação estar aberta; o fato de não demandar um estudo prévio de melodias ou harmonias escritas, que seriam executadas *com fidelidade*; o fato de ser esperado que alguém toque um instrumento que não domina tanto, ou que não se preparou para tocar naquele dia; etc.

Há, contudo, como vem sendo dito, o requisito hierarquizador que não pode ser ignorado. Não foi *qualquer um/a* que adentrou nestas sessões de improvisação livre. Foi Cardew, um compositor, ali reconhecido enquanto tal. Assim, ao mesmo tempo em que o episódio em questão nos mostra como há características sonoras das improvisações livres que favorecem tais aberturas, no *GINC* especificamente isso só se daria *entre compositores*.

Afinal, o que é preciso para envolver-se de pronto numa sessão de improvisação livre? Ali o que mais importava eram os saberes associados à composição. E, de certa forma, entendeu-se que estes saberes bastariam, não sendo necessário *outro* preparo (estudar uma peça específica, por exemplo).

Acerca das improvisações propriamente ditas, Austin traz ainda que:

Nós tínhamos vários teclados... pianos, órgãos... era um conjunto enorme. Eu tocava trompete e contrabaixo acústico. Deve ter havido dez pessoas... Clementi, Vidor, Evangelisti, Smith, Eaton, John Heineman, Cardew, [Alvin] Curran, Mario Bertoncini, eu. Num conjunto tão grande você não consegue reconciliar as diferenças de abordagem entre os performers que, como compositores, estão todos tentando moldar a peça em suas próprias imagens composicionais. O esquisito – hoje divertido – foi a maneira como Franco batizou o grupo [...]: *IL GRUPPO DI IMPROVISAZIONE DA NUOVA CONSONANZA*. Para mim, não se tinha consonância como grupo, mas talvez isto é que era “novo” para os italianos. (Austin, 1983, p. 28) [6]

Uma constatação importante e que novamente aponta para o questionamento de quais são os saberes necessários às práticas de improvisação. Bastava os saberes da composição para estar naquela prática?

Explicita-se que não. Justamente, como compositores, estavam habituados a ter muito mais *decisões* acerca do desdobramento da música. Nesse sentido, seria preciso dissolver essa perspectiva, abrir-se a novos saberes, específicos deste fazer. Aí é que a experiência de performance, como a teria o chamado intérprete, lhes seria desejável.

O nome do grupo, por sua vez, revisita a oposição dissonância-consonância, procurando ressignificar a segunda. O sentido mais tradicional e consolidado desta dicotomia está ligado à relação de tensão e relaxamento, tal qual se faz presente no chamado sistema total, ou tonalismo. Evidentemente, como sugere Austin, se esperaria sim algo de “consonante” do grupo, ao menos no sentido do “entrosamento”. Isto, contudo, parece que não ocorria e, ao mesmo tempo, as razões disso remetem a uma espécie de disputa de egos dos compositores que desejavam *moldar a peça em suas próprias imagens composicionais*. A composição e a autoria comportam melhor o egocentrismo do que a improvisação.

De um lado, práticas musicais diversas, sobretudo as experimentações da música contemporânea da época, com significativo uso de ruídos, dão um background de como se lidar com a prática musical que ali nascia.

De outro lado, contudo, algo de novo estaria sendo explorado e viria ainda a ser definido como uma “consonância” própria da improvisação livre. Era preciso imersão *nesta* prática, com seus pré-requisitos ainda a serem desvendados ou até elaborados. Inventar música em tempo real era algo novo para os chamados compositores.

Enfim, ao menos nesse início, o *GINC* se apresenta como um *grupo de compositores* e que, talvez por superestimar seus saberes ao mesmo tempo em que diminuem outros saberes, existe *enquanto tal*.

Improvissam como compositores, que não supõem não ser necessário adentrar nos saberes próprios de quem performa, como os dos intérpretes. A figura *do/a improvisador/a*, por sua vez, é vista como uma mera extensão *do/a compositor/a*.

O *Musica Elettronica Viva* (MEV) foi formado em 1966, também em Roma. Segundo Amy Beal (2009), tratavam-se de músicos ligados majoritariamente à universidade estadunidense Ivy League, e com pontes na American Academy em Roma, que lá estavam como beneficiários das concessões da era-pós-Kennedy (Beal, 2009, p. 101). “[O]s principais envolvidos nasceram todos durante a Grande Depressão, atingindo a maioridade no fim dos anos 50, e eram principalmente formados nas técnicas neoclássicas e seriais” (Beal, 2009, p. 101).

Quando o grupo foi formado, no entanto, nenhum/a participante ainda possuía vínculo significativo com a universidade, alguns por terem abandonado os estudos institucionais, outros por já terem se formado. Estavam portanto privados/as de usar seus estúdios (Beal, 2009, p. 105). Por esta razão, no início ensaiavam no apartamento de Jon Phetteplace, um de seus associados (Beal, 2009, p. 99), embora mais tarde iriam experimentar espaços diversos.

Sobre quem fazia parte do início do grupo, não há tantas informações precisas, mas fala-se sobretudo em Alvin Curran, Allan Bryant, Richard Teitelbaum, Jon Phetteplace, Frederic Rzewski, Carol Plantamura e Ivan Vador.

A maior parte destes é conhecida como compositor, conforme referidos nos sites de busca, no entanto também são mencionadas outras ocupações, como de instrumentistas, artistas sonoros e até improvisadores. Distinguindo-se do *GINC* e de alguns artistas da Califórnia, aqui o título de prestígio, ligado à composição, está um pouco mais diluído.

Plantamura, mulher cis da qual mais se fala no grupo, por sua vez é conhecida como soprano/cantora, tendo colaborado com inúmeros/as artistas que transitaram pela improvisação, como Pauline Oliveros, Robert Erickson, Lukas Foss e Vinko Globokar; bem como pesquisadora de compositoras. Mas, de qualquer forma, fato de performar como improvisadora, seria o suficiente para lhe conceder o título de *compositora*? Ou o *stand-up composing* só se aplica aos chamados homens?

De qualquer forma, o MEV não era um grupo restrito a compositores, como era o *GINC*, tampouco de uma ponte entre compositores e intérpretes com suas funções preservadas, como o *ICE* (cf. zine *califórnia*).

Bryant, Vador, Curran e Rzewski haviam transitado pelo *GINC* e pelos encontros com Austin. Tinham Evangelisti como um apoiador e um grupo foi abertamente influência para o outro (Beal, 2009, p. 103). O free jazz novaioquino, bem como a “vanguarda afro-americana” (referida de maneira genérica por Beal, mas que certamente se associa ao AACM, que trata na zine *liberar o som...*), seriam também mencionadas como forças que favoreceram o nascimento do MEV (Beal, 2009, p. 107).

O MEV, além de ser o grupo com mais proximidade com anarquistas e com a ação direta⁵, foi também um grupo com relações mais horizontais. Isso se explicita, inclusive, em pequenezas das fontes de pesquisa. Vejamos, por ex., que os textos de Amy Beal citam enunciados de vários improvisadores, algo que não se vê no *GINC*, nos grupos da Califórnia ou nos grupos de Londres. Ou seja, boa parte dos envolvidos pronunciou-se publicamente de alguma forma sobre suas práticas.

Em carta a John Cage⁶ – anarquista, inclusive, e de quem o grupo era notavelmente próximo, o que também os distingue dos demais grupos –, Rzewski descreverá o MEV como “[u]ma iniciativa cooperativa, particular, não oficial, sem cartilha, de risco, iniciada por sérios compositores que se dedicam à criação – e/ou – performance de música eletrônica ao vivo” (Rzewski apud Beal, 2009, p. 106).

A despeito da ênfase nos compositores, aparentemente como forma de legitimar o grupo, evidencia-se a intenção em falar no caráter anti-estatutário do grupo, o que o distingue radicalmente de grupos como a *Scratch Orchestra* (cf. zine *londres*). Beal dirá ainda que a proximidade com os anarquistas estadunidenses do *Living Theatre* incitou o MEV a evitar vínculos institucionais (Beal, 2009, p. 111).

O contato mais direto entre MEV e *Living Theatre* deu-se no Festival de Avignon (França), em julho de 1968 (Beal, 2009, p. 111). O segundo estreava *Paradise Now* (cf. Simões, 2016), peça construída na relação com o público, contemplando experimentações diversas com corpos nus, e em relação a qual Judith Malina e Julian Beck renunciaram aos direitos autorais (Beal, 2009, p. 111).

A contestação da autoria se tornaria mais tarde também uma problematização para o MEV (Beal, 2009, p. 113), que se apresentou no festival em questão, contando inclusive com a participação de Cardew (Neeman, 2014, p. 27).

Adentrando mais na questão das práticas musicais, tem-se que para Rzewski “improvisação é a arte do possível” (apud Beal, 2009, p. 107). Trata-se de uma definição breve, mas que rompe com qualquer absoluto de que *na improvisação se pode tudo*, ou coisa que o valha. O que se faz numa improvisação, o que é possível fazer nela, está intimamente ligado ao que a caracteriza enquanto tal, em suas relações com o tempo real da performance. E esta é sua potência.

Rzewski dava ainda ênfase no fato de as práticas do MEV consistirem em “fazer música com qualquer meio disponível” (Rzewski [1967] apud Beal, 2009, p. 107). Esta perspectiva, como explicitarei à frente, caracterizou o grupo tanto no sentido de expandir as fontes sonoras, quanto no sentido de fazer disso um pretexto para incorporar o público nas performances.

Quanto à instrumentação, predominavam instrumentos eletrônicos. O próprio nome do grupo foi traduzido por Beal como “música eletrônica ao vivo” (*live electronic music*).

Os anos 1960 eram de fato uma época em que os meios eletrônicos se consolidavam como parte das experimentações do que podemos chamar, genericamente, música contemporânea de concerto (embora por vezes, desprendendo-se desse ambiente, como fazem as práticas de improvisação). O deslocamento radical do MEV, então, era o de *realizar em público e tempo real* experimentações como aquelas realizadas nestas práticas de estúdio. Tratava-se de explorar um fazer musical impreciso, o que era favorecido pelo tempo real e também pelos meios disponíveis, no caso os eletrônicos.

Usavam estes meios não para fixar sons a serem reproduzidos, de certa forma, *sempre igual*, como se faz em algumas práticas de música eletrônica; usavam como modo de explorar a imprecisão; fazer de cada realização em público um acontecimento ainda mais singular, por se tratarem de instrumentos que funcionam a partir do descontrolo, do acaso, da resposta pouco previsível e dos parâmetros não tão mensuráveis.⁷

Seus instrumentos incluíam um sintetizador portátil, dos primórdios, feito de partes de um órgão eletrônico, percussão, saxofone, trompete, violoncelo, gravadores de fita, grandes latas de azeite, um prato de vidro, diversos objetos de madeira e metal, elásticos de borracha e vozes. A despeito da variedade de fontes sonoras, eles às vezes ironizavam que suas improvisações eram simplesmente exercícios de feedback [retroalimentação]. O *Musica Elettronica Viva* colocava microfones de contato [piezos]⁸ em tudo, e amplificavam tudo isto com um sistema de P.A. caseiro. (Beal, 2009, p. 106) [7]

Esta coexistência entre fontes instrumentais tão diversas teria algumas implicações importantes para o fazer musical. Não que ela fosse inédita, dado que na década de 60 a chamada música eletroacústica mista⁹, combinando meios eletrônicos e instrumentos acústicos, já tinha alguma difusão (cf. Iazzetta, 2009).

No entanto a situação era ainda mais intrigante: fazer coexistirem instrumentos que *não foram projetados para serem tocados juntos* (expressão que tomo do improvisador Manuel Falleiros, em entrevista concedida para minha pesquisa de iniciação científica), sendo ainda que eram improvisações. Ou seja, não estava definido de antemão o que cada instrumento tocaria.

Neste sentido é que as práticas de improvisação livre demandam *éticas* próprias para sua realização. Não há de antemão protocolos ou diretrizes explícitas que garantam que aquela performance será realizada de maneira que satisfaça os/as envolvidos/as; e a projeção, volume ou intensidade dos instrumentos é o que primeiro salta aos ouvidos como elemento desbalanceador nessas combinações inusitadas.

Como seguirei abordando, são éticas que movem essas relações não protocolares. Éticas, todavia, são sempre éticas de algo (Passeti, 2003), específicas entre os/as envolvidos/as; *abrigos precários* (Passeti, 2003), ou seja, algo aberto e impreciso; sujeito às circunstâncias.

Tratando das improvisações livres, Rogério Costa (2016) nos falará em uma *ética de escuta e interação*: é preciso encontrar estratégias para que quem improvisa *ouça*, ou escute¹⁰, a si e aos/as demais enquanto improvisam; também se dispor a produzir sons e silêncios que *interajam* com o que realizam os/as demais (interagir, no sentido de produzir alguma relação sonora com os sons produzidos pelos/as demais).

Escutar e interagir, no entanto, são verbos que, tanto no âmbito da música quanto das ciências humanas, possuem interpretações consolidadas, e que têm me parecido pouco abrangentes para descrever a multiplicidade de modos de realizar improvisações coletivas. Nesse sentido, como adentro mais na zine *viver e improvisar-se*, falar em *associações sonoras*, expandindo expressão de Max Stirner (2004 [1844]), tem me parecido contemplar também as práticas de improvisação que se distanciam daquilo que (a despeito de suas multiplicidades) se consolidou como *escuta* nas práticas musicais.

Como se vê em registro de Phetteplace em seu diário de 1967, ocorriam impasses frequentes nesse campo:

O assunto veio, falando em liberdade, durante uma das improv's, do meu ressentimento com a presença de uma campainha fortemente amplificada que uma pessoa (Alvin Curran) estava tocando, enquanto eu possuía apenas o cello: [a campainha] cobriu a maior parte dos outros sons, simplesmente os apagando, e quem a tocava se justificou dizendo que ela era uma coisa da vida cotidiana, portanto útil. Eu sugeri que ele deixasse o acaso para a

vida cotidiana propriamente: se ela precisasse ser ouvida, alguém tocaria a campainha a qualquer momento, e ainda ela devia não estar amplificada: eu, de outro lado dediquei tantos anos ao cello, e não gostaria que a vida cotidiana esmaecesse minhas chances de alcançar a arte com ele (Phetteplace [1967] apud Beal, 2009, p. 107). [8]

Embora a intensidade ou volume seja o primeiro parâmetro diretamente associado a essa questão, grosso modo, "ética" acerca do quanto é possível ouvir cada instrumento em uma performance, tenhamos em vista, de início, que ele não é o único. Cada uma das propriedades do som está atravessada ao seu modo nessas relações.

As chamadas propriedades, ou parâmetros, do som, do ponto de vista físico são três: altura, intensidade e duração. O chamado timbre, por vezes é incluído como quarto parâmetro, principalmente em livros introdutórios da chamada teoria musical. O timbre, contudo, do ponto de vista físico, é apenas a amálgama das variações microscópicas dos outros três parâmetros, que de fato é parte d'o *que nos permite identificar a fonte sonora de um som* (definição corriqueira de timbre).¹¹

Ocorre, então, que cada um desses parâmetros incide nas possibilidades de que um som/instrumento seja mais ou menos ouvido em performance.

A *altura*, termo precário quando comparado ao *pitch* do inglês, refere-se às frequências: distingue o agudo do grave, mas também os ruídos (sons que resistem à percepção de frequências) das notas (sons que podemos cantar, ou entoar, que possuem frequências mais perceptíveis)¹². A *duração*, por sua vez, é associada a distinguir sons longos e curtos.

Cada um destes, ao seu modo, pode favorecer ou dificultar que um instrumento ou sonoridade seja mais ou menos percebida em performance. A sensação de que um som é "mais alto" ou "mais baixo", por sua vez, também não se reduz à intensidade; mas pode passar também, por exemplo, pelo grau de complexidade de frequências que o compõem. Tratar-se de um som com maior ou menor propensão a ter uma duração longa, também favorece que ele soe mais proeminente do que outro.

Com isto, temos enfim o fato de que, um som amplificado por aparatos eletrônicos, em sua "artificialidade", pode possuir, até mesmo sem tanto esforço físico, características que, tanto em termos intensidade, quanto em duração e intensidade, encobrem os sons acústicos.

Sendo assim, situações como as aludidas no diário de Phetteplace trazem à tona não somente este fato, do ponto de vista acústico, mas também sua implicação nas relações entre performers, durante as práticas de improvisação.

Num ambiente mais controlado, ou mais consolidado enquanto possibilidades de formação instrumental, questões como estas ficam mais diluídas.

Numa orquestra, a grande quantidade de violinos, de certa forma, está calculada em função da menor quantidade de trombones; numa banda de rock, pensando no baixo e na guitarra, não só o volume, mas também o que cada instrumento toca (se são ritmos mais ou menos preenchido; se são várias notas ao mesmo tempo, ou notas isoladas; etc), está circunscrito a uma expectativa de nivelamento minimamente consolidada em seu estilo. Em ambos os casos, também o fato de estar mais previsto, por elementos composicionais, o que será tocado em cada instrumento, dissolve a

imprevisibilidade do quanto um instrumento cobrirá o outro. As eventuais formas de microfonar/captar os sons, e cada prática destas também se baseiam no fato de, em vários sentidos, *ser sabido de antemão*, o que será tocado em cada instrumento.

Nas práticas de improvisação, por sua vez, há série de imprevisibilidades. O modo como será tocado um instrumento, se será usada uma técnica experimental pouco conhecida entre os/as demais, tudo isso tende a estar aberto; ou ainda, quem improvisa pode trocar de instrumento durante a performance; entre um encontro e outro, ainda esta variabilidade é ainda maior. A situação está, portanto, mais sujeita a múltiplas *éticas*, a serem construídas entre os/as envolvidos/as, e que contemplem como ponderar esta variabilidade.

De qualquer maneira, o violoncelista na verdade expressa uma hierarquização entre as distintas fontes sonoras.

O sagrado violoncelo de Phetteplace, feito por um luthier, que estudou técnicas de construção elaboradas após décadas, possivelmente séculos, de aprimoramento de instrumentos similares; projetado minuciosamente para favorecer a chamada afinação, o equilíbrio entre intensidades e timbres; possivelmente lixado, envernizado e esculpido aos moldes da mobília das elites, como a maior parte dos instrumentos de corda fricionada; utilizado para interpretação de uma arte sublime, da qual poucos estão à *altura* de desfrutar...

Este objeto, tido como superior a tantos outros, estava ali sendo encoberto por um objeto ordinário, de procedência funcional, que a princípio sequer possui tanta variabilidade sonora. Hierarquias estavam em xeque.

A situação explícita que havia ali um processo de dissolução, com múltiplas forças em atrito, sendo equacionadas. Talvez possamos dizer que nenhuma outra prática, nenhum outro fazer musical havia ainda colocado este impasse da maneira como a improvisação livre trazia.

Fosse numa composição para ser performada, fosse numa composição eletroacústica, a intensidade e os demais parâmetros acústicos da execução do instrumento tradicional e do objeto amplificado *teriam sido equilibrados previamente: por ensaios coletivos (ou coordenados por um regente) ou pelo compositor (até em estúdio)*.

Este conflito, desta forma, só era possível numa performance de improvisação livre; e era preciso experienciá-lo para que se explicitasse que uma prática com esta abertura demandaria suas próprias éticas em torno de questões como estas.

O uso dos sintetizadores numa situação de improvisação, por sua vez, também traria algumas implicações. O interesse em experimentar e inventar múltiplas sonoridades implicava também em gestualidades não previstas pelo o que podemos chamar de *affordance*¹³ destes instrumentos. O relato de Phetteplace revela expansões como estas:

Eu costumava tocar meu sintetizador com meus dedos do pé, usando interruptores basculantes com molas para disparar os geradores de envelope, de modo que eu pudesse manter minhas mãos livres para girar os botões [knobs] (Phetteplace [1967] Beal, 2009, p. 106) [9]

Ou seja, experimentar novas sonoridades, e criar condições para que elas fossem modificadas em tempo real, requeria construções e/ou atitudes outras em torno dos instrumentos.

Cada instrumento é um ambiente, um campo de possibilidades; que não somente pode ser tocado de maneiras distintas daquelas para que ele foi projetado, como também pode ser modificado para viabilizar outros modos de tocar. O modo como o corpo adentra o instrumento; as possibilidades favorecidas ou desfavorecidas pela sua construção; a anatomia própria daquele objeto, que tem em suas ergonômias; tudo isso expressa também, preferências estéticas.

A história dos instrumentos é também a história dos sistemas de pensamento predominantes nas práticas musicais. O aprimoramento de um instrumento, na maioria das vezes, é sua modificação em direção a um sistema musical mais fechado; ou, ainda rumo a um campo de possibilidades, relativamente aberto, mas *dentro* de um sistema mais fechado.

Nesse sentido, contestar o instrumento enquanto objeto inviolável é também parte imprescindível das radicalizações do fazer musical; e mesmo Phetteplace, que noutra ocasião subestimava o som da campainha diante de seu inabalável violoncelo, sabia disto, como se vê em suas expansões do sintetizador.

O MEV também executava peças, embora de fato elas no geral tenham sido como o que poderíamos chamar de *peças de improvisação*.

Spacecraft ou *Plan for Spacecraft* (1968), a princípio escrita por Rzewski, “uma forma para uma música que não tem forma” (apud Beal, 2009, p. 108), buscava processos meditativos que deveriam durar por volta de seis horas. A peça consistia na mixagem em tempo real de todos os músicos num único sistema de som, procurando fazer uso das imprevisibilidades próprias do sistema de som analógico (Teitelbaum apud Beal 2009, p. 108).

De qualquer forma, Rzewski mesmo irá admitir que “Spacecraft continuou sendo uma composição no sentido de que ela era baseada numa combinação particular de ideias” (apud Beal, 2009, p. 108). No entanto, foi a partir das críticas desta peça que as coisas mudaram radicalmente (Neeman, 2014, p. 26-7). Acerca disto, Teitelbaum dirá que:

por volta 1968 nós começamos a sentir, especialmente Frederic [Rzewski], que o que estávamos fazendo era demasiado hermético, muito elitista. Nós estávamos tocando nestes espaços [venues] estudantis, e os estudantes radicais viriam e nos confrontariam pelo caráter elitista de nosso trabalho, então nós decidimos que todos deveriam tocar. (Teitelbaum apud Beal, 2009, p. 108) [10]

Teria sido então a partir desta crítica e desta decisão de *todos/as deveriam tocar* que nasceriam as performances *Zuppa* (ou *Soup*) (1968) e *Soundpool* (1969)¹⁴. Estas sim eram ainda mais espécies de *peças de improvisação*, cada vez mais longe da composição. Ou ainda, construções de ambientes, arquiteturas, disposições espaciais que viabilizam improvisações (e que, nesse sentido, se assemelha a uma composição).

Zuppa estreou em outubro de 1968, na L'Attico, galeria de arte localizada em Roma. Steve Lacy, saxofonista ligado ao *free jazz*, que integrou o grupo mais tarde, a descreveu da seguinte maneira:

Aquilo era para não-músicistas, para o pessoal que nunca encostou [touched] num instrumento, mas para alguém para quem era urgente participar de uma sessão coletiva como esta. Antes de virem, as pessoas não sabiam o que iriam tocar [play]. Imediatamente ao entrarem, elas viam os músicos se soltando completamente, e um monte de instrumentos disponíveis ali. Não se tratava de sons adequados, sons convencionais; eram sons totalmente desconhecidos. (Lacy apud Beal, 2009, p. 108) [11]

A descrição revela como não se tratava simplesmente de dispor ao público alguns instrumentos e objetos que soam. Eram precisas também atitudes específicas dos músicos que ali estavam. Fica sugerido por Lacy que o *que as/os instrumentistas/musicistas tocavam*, quais sons e atitudes corporais eles/as tinham, tudo isso teria efeitos direto no modo como esse público adentraria na performance.

Se entro uma sala na qual corpos humanos se apresentam com formalidades diversas, vestimentas e posturas que remetem à intocabilidade do ambiente de concerto; e tocam instrumentos que sei que demandam anos de estudo; e que estão sendo tocados exatamente das maneiras que, é sabido, demandam tamanha imersão... tudo isso reitera: o fazer musical não é para mim, ao menos não enquanto corpo que produz som e de fato compõe a experiência.

O distanciamento produzido pelo instrumento fora do meu alcance, é também materializado pelo palco italiano, com sua divisão intransponível entre espetáculo e espectador, que reitera: eu sou uma mera audiência.

Esse “público” que sou, nesse caso, assim é pois não compartilho de nenhuma “privacidade” com o/a artista. É apenas privadamente que este/a artista vive suas experimentações, suas intensidades e intimidades com o objeto/instrumento; e somente após, me apresenta um produto acabado, pronto para ser apenas apreciado por mim, de certa forma, em minha passividade.

No entanto, se adentro numa sala, e encontro o/a artista em despimento, produzindo até sons que ele/a não dominou previamente¹⁵; com seu corpo disposto de maneiras que rompem a formalidade; experimentando sonoridades às vezes socialmente tida como vergonhosas, que supunho serem similares àquelas que eu, como público não-musicista, também conseguiria fazer de imediato... Isso tudo, quem sabe, é parte também do que me convida a participar da performance.

Ao mesmo tempo, Lacy, não se engana e não uniformiza os públicos.

Público refere-se ao diverso, já mostrava o anarquista Pierre Joseph Proudhon (apud Passetti, 2005, p. 11-12). Estar *em público* é estar diante de algo que não sabemos do que se trata. Ao contrário do ambiente estritamente privado, onde só introduzimos *quem* conhecemos e confiamos à fundo, público refere-se a um conjunto de animais da espécie humana com os quais não podemos contar com ações e reações assim ou assadas.

Mera ilusão a sensação produzida pelo Estado Moderno, com seu ideal de civilização, de que as ruas pavimentadas e policiadas, ou as propriedades demarcadas, são lugares de *segurança*. Pretencioso ideal de controle, integrado ao discreto fascismo societal, esse de que as loucuras e excessos podem ser trancados por qualquer via.

Jogada de mestre essa produzida pelo Google que, acima de todos os Estados, monitora nossas práticas no ambiente supostamente privado, sem que percebamos que este lugar e o que fazemos nele já não é mais simplesmente nosso – e na verdade nunca foi. História antiga essa, a de um ser superior, como o Deus cristão, que sempre está monitorando nossos corpos e mentes, governando também como existimos no ambiente privado, dando contornos a este, já que *em público* os limites vêm mais diretamente da grande e soberana Moral da Sociedade.

Vivemos em constantes dissoluções da fronteira público-privado; e é só nos jogando intensamente diante de algo público que fazemos dessa imprecisa fronteira algo mais nosso; é

abrindo-nos ao público como o imprevisível, quem sabe, que podemos nos sujeitar menos às tantas arbitrariedades da dicotomia público-privado (demarcada e rompida pelo Estado, Mercado, Família e Sociedade, conforme conveniências e a qualquer hora.).

Segundo Lacy, a performance *Zuppa*, tinha como *público-alvo*, digamos assim, não qualquer público. Era algo para alguém que *nunca encostou num instrumento*; mas também alguém *para quem era urgente participar de uma sessão coletiva como esta*.

Afinal, que público é esse? Que público é esse em 1968?

Lacy explicita que essa prática, essa experiência, esse encontro único, *não é para qualquer um/a*. Trata-se de um elitismo? Trata-se de restringir algo *para poucos*, alguns, recusando que isso seja de *todos* ou de *muitos*? Trata-se de fazê-lo com base em supostas superioridades? Para *as/os* generalistas democratas de plantão, talvez somente assim possa soar. O pretenso *todos* da democracia estatal, como vemos no dia-a-dia, inclui também os fascistas.

Mas o que está em questão é promover práticas que convidam *qualquer um/a* que se disponha a algo inesperado; algo que dissolve a quem se é; algo que só acontece a partir de deslocamentos de si.

O conforto está em dissolução. Recusa-se tanto o público que quer se manter como audiência/espectador, quanto o artista intocável que somente tornaria público um produto acabado.

Para isso, Lacy, prossegue, eram necessárias, todavia, estratégias experimentadas e conhecidas pelos/as artistas da improvisação – aqueles/as imersos/as nessas práticas musicais –, eventualmente musicistas. Enfim, a incorporação do público também redefiniria a atitude das/dos participantes do *MEV*:

Este era o material com o qual trabalharíamos, começando daquele som oferecido por algum ‘cara’ [guy]. Então nós pegávamos este som e adicionávamos outro som imediatamente em seguida. Você realmente tinha de estar na ponta dos pés, num estado melhor do que o normal para se fazer música; isto é, se um camarada não sabe como tocar um instrumento, ele não sabe fazer uma frase, ele pode fazer um som que pode ser mais interessante do que uma frase inteira de um músico. Mas você não podia perder este som. Você tinha que aproveitá-lo imediatamente, de maneira que o encorajasse a produzir outro som. (Lacy apud Beal, 2009, p. 108) [12]

Para o *MEV* já não bastava dissolver a separação entre quem concebe, o/a compositor/a, e quem executa a música, às vezes chamado/a intérprete. Isso já não era suficiente. Era preciso expandir isto e atingir a separação entre quem realiza, artistas, e quem somente presença, o público.

Assim como o/a improvisador/a, definitivamente, não é uma mera extensão do compositor, como cria o *GINC*, o/a improvisador/a que incorpora o público precisa ir além da tarefa de improvisar.

Numa sociedade que separa artistas de não-artistas com fronteiras tão intransponíveis, são precisas atitudes outras para realizar uma performance na qual o público adentre nela de maneira vívida.

Neste sentido, importava ainda mais e de outras formas o que cada improvisador/a fazia: quais sons? Em que momento? Com que relações com os sons feitos pelo público? Ocupando o espaço de que maneiras? Que corpo era esse, de um/a improvisador/a que invitava não-musicistas a improvisarem também? Como produzir um espaço aberto às múltiplas possibilidades de corporalidade do público?

Enfim, como explicita Lacy, essas categorias estavam em constante trânsito, movimento e dissolução. Somente numa prática artística estática é que estas categorias se mantêm inabaláveis. “Todo mundo amava isto. Mas também era uma situação muito frágil. Nós discutíamos várias noções sobre músicos/não-músicos, público/não-público. E nós colocávamos em questão precisamente estas categorias.” (Lacy apud Beal, 2009, p. 108)

Como evidenciará Alvin Curran mais tarde, a dissolução das ações do público e do performer levaria o fazer musical a um lugar não mais seguro, um campo sem tantas garantias acerca de resultados e desdobramentos:

como com quase todas as coisas, dizia-se que a Música pertencia ao povo. Como consequência, em nenhum lugar nossa oferta de um status instantâneo de músico para todo o público passou despercebida. De fato, em algumas ocasiões, quando o MEV ofereceu um programa mais tradicional, com peças, o público – conhecendo nossa reputação por conta de “Soundpool” – frequentemente lançou-se na música sem ser convidado, para o desgosto dos organizadores. No entanto, por conta de que os membros do MEV estavam se tornando mestres do fazer musical espontâneo, qualquer oferta musical espontânea da parte do público geralmente era incorporada suavemente em nosso discurso musical. (Curran, 1985, [s/p]) [13]

O relato de Curran explicita, quem sabe, que ao dissolver a fronteira público-artista numa ou noutra performance em particular, isso pode se expandir para além dela. Trata-se de deslocar os modos de conceber arte e vida; problematizar os distanciamentos entre público e prática artística. Trata-se de inventar condições para que públicos outros e relações outras com as artes emergjam.

Neste sentido, ao se abrir mão do conforto proporcionado pelo acordo tácito de que público e artista não se misturam, assume-se o risco, também a longo prazo, de que a performance e a música não sejam mais intocáveis. Em razão da imprevisibilidade das atitudes do público, o palco, a obra e a autoria ficam em vias de ruir.

Se os instrumentos eram propriedade de alguém, se os objetos do espaço físico tinham de ser preservados, nada disso tem a mesma importância que antes. O espaço físico já não estava mais estriado, fragmentado, por exemplo, como é uma sala de concerto, com palco e lugares marcados.¹⁶

Está em processo de dissolução o distanciamento do público em relação à arte, que já não é mais *obra* ou *criação* (expressões que remetem ao sentido divino); e isso se dá pelo modo como os corpos ocupam o espaço. Não se respeita mais a arquitetura tampouco os objetos. O objeto, ou instrumento, pouco importa, torna-se *nada além disso*. Está em xeque o respeito pelas coisas e pelos saberes tidos como sagrados e inatingíveis.¹⁷

Ao falar na oferta de um *status instantâneo de músico*, Curran, no entanto, reduz isso a uma perspectiva ainda exclusivista: viabilizar que alguém participe de uma performance musical é torná-lo/a temporariamente musicista? É isso que está em questão?

Status instantâneo de músico remete a um show de talentos; aos quinze minutos de fama; ao breve momento no qual os holofotes apontam para alguém inusual. Não se trata disso. Dissolver as fronteiras arte-vida e artista-público requer implodir os holofotes.

O que está em questão é: criar condições para que práticas musicais sejam realizadas *sem* o saber do músico tradicional; deixar o artista/músico vulnerável, de uma forma que este não costuma estar quando o público está garantidamente distante; construir vínculos outros entre público e

artistas; e enfim, disponibilizar ao público um contato mais direto com o *prazer da produção sonora* em condições experimentais (e com isso, que sabe, romper com o “hermetismo” frequentemente dito acerca das práticas de música experimental, de que os artistas desfrutavam mais do que o público).

Urge pensar os impactos de práticas como estas na dissolução do que o público entende por música. O que emergiria dali? Como estas experiências abalariam a relação deste público com o fazer musical? Que outras experiências, de maior ou menor projeção, seriam incitadas?

O alcance daquilo que se realiza em público e com um público, no entanto, é imensurável. Afeta-se vidas sem nenhum controle sobre no que isso resultará. Com isto lidam, o tempo todo, professores/as e artistas diversos. Entre os *músicos* propriamente ditos, contudo, não é esperado que esses efeitos inesperados importem. Era isto que estava sendo abalado.

Há de se pensar, com isto, quem era afinal este público? O *MEV* não somente se abria para participação do público, mas também levava as práticas improvisação livre para espaços mais diversos do que aqueles associados à música de concerto (ainda que experimental ou dita de vanguarda) e do jazz.

Nestas ocasiões qualquer um de nós poderia se encontrar fazendo música lado a lado com várias pessoas que nunca tínhamos visto antes; profissionais de Parma, classe trabalhadora de Bologna, revolucionários, intelectuais de Paris, estudantes universitários da Albânia, mulheres idosas frequentadoras de concertos de Londres, músicos de Jazz de Copenhagen, Panteras Negras do Colégio Antioch, a Burguesia de Tilburgo, na Holanda, skin-heads¹⁸ do norte de Londres e Hippies de Amsterdam e Nova Iorque, e crianças de Louvaina e Bruxelas. Logo havia centenas, e modestamente falando, alguns milhares de pessoas que haviam tocado com o MEV. Elas cantavam, cantarolavam, zumbiam [droning], percutiam cadeiras, mesas, paredes [...] (Curran, 1985, [s/p]) [14]

Pessoas que nunca tínhamos visto antes, essa é uma definição potente de público e que remete ao encontro entre o/a artista e alguém que, possivelmente, não terá outra experiência similar.

Ainda que um público possa vir a ser recorrente, com pessoas que retornam para viver aquela experiência novamente, uma relação anarquizante com público é aquela que trata esta experiência como *única*. Intenso e disruptivo, o encontro de nós, artistas, com o público por vezes é a chance irrepetível de se acessar aquele/a desconhecido/a, alguém com quem se está temporariamente em contato.

Cantarolar, zumbir, percutir cadeiras. O ponto não é se isto faria ou não o público ser como *musicistas instantâneos*. O que interessa é como essa experiência abala a sacralidade do fazer musical e do músico.

Aqui, as práticas musicais não pertencem aos chamados músicos; não requerem os saberes tidos como superiores (com suas procedências europeias) ou divinos (com as concepções de *dom musical*); não se dão somente com os objetos produzidos exclusivamente para este fim (como os instrumentos); não se dão somente nos lugares previstos para o fazer musical, com suas tradições e rituais.

Revolucionários, intelectuais, Panteras Negras, classe trabalhadora. Embora sejam termos genéricos, e que estão ali lado a lado com as idosas que frequentam concertos, uma certa burguesia, e outros menos libertários, de qualquer forma, a extensa lista remete ao *público enquanto o diverso*,

aquele que não sabemos como reagirá; e, em grande parte dos mencionados, aqueles que, em pleno 1968, estavam em constante luta e revirando os costumes.

As práticas do *MEV* não eram para *tudo público*, mas potencialmente para um público em movimento, disponível à experimentação, não só da arte, mas da vida. *Qualquer um/a* não significa *todos/as*.

Pode-se ainda considerar que as atitudes de incorporar outras fontes sonoras, que não os instrumentos tradicionais, e de fazer uma música menos apegada às regras composicionais, andavam lado a lado com a abertura à participação do público.

Trata-se de explorar algo de específico que os novos meios de fazer música, como a amplificação de objetos, proporcionavam. Estes objetos que soam, enfim, favoreciam o também questionamento dos pré-requisitos para se fazer música. E, assim, evidentemente, a música feita não seria a mesma.

A expansão dos lugares em que se faz música publicamente e, consequentemente a diversificação do público, por parte do MEV deu-se, enfim, por muitas vias. Além de centros culturais e espaços estudantis, Neeman (2014, p. 25) chega a mencionar apresentações em pubs/bares de rock, algo também incomum para grupos com o background da música de concerto. Rzewski, por sua vez, escreveria a Cage em 1968, relatando a participação de crianças nas experiências de *Zuppa*, bem como a realização de performances em fábricas e prisões (Rzewski apud Beal, 2009, p. 112).

Segundo Amy Beal, no verão de 1968, “o MEV alugou um espaço para moradia/performance no distrito de Trastevere em Roma” (Beal, 2009, p. 109).

Ao falar deste espaço, Steve Lacy descreve também as características abertas do fazer musical ali realizado:

Nós vivíamos num velho espaço de armazém que tinha um bom som. O mesmo grupo todos os dias, e nós tocávamos por horas. Alguns amadores e poucos profissionais: a música livre de restrições. A forma apenas como ela acontecia. Nada proibido. Nós trocávamos de instrumentos às vezes e tocávamos objetos que faziam sons (paredes, janelas, latas). Não havia nada a dizer sobre a música, ela era a coisa que fazíamos, isso é tudo. Nós queríamos realmente cozinhar o material entre nós até que ele saísse legal. Nunca a questão de fazer em público pelo dinheiro. Música como esta, completamente louca, a maior parte das pessoas não estava interessada (agora um pouco mais, talvez). Para nós esta pesquisa era um prazer necessário. (Lacy [2006] apud Beal, 2009, p. 109) [15]

Se a casa, o domicílio, o ambiente doméstico, é um lugar *privado*, abri-la para um *público* é, antes de qualquer coisa, recusar sua sacralidade de local protegido e restrito.

Ao mesmo tempo, a moradia compartilhada entre múltiplos não-consanguíneos questiona os moldes previstos pela família monogâmica, diluindo também as fronteiras que definem *com quem* compartilhamos privacidade e publicidades.

Em 1969, neste mesmo espaço, o *MEV* realizaria ainda performances abertas à participação do público, gratuitas, duas noites por semana. Os eventos eram divulgados por cartazes, bem como estavam anunciados, com suas datas regulares, no encarte do álbum *Spacecraft* (Beal, 2009, p. 110). Alvin Curran (1985, [s/p]), tratando das visitas, menciona ainda a presença, do *Art Ensemble of Chicago*, grupo intimamente ligado à AACM, associação de música experimental de músicos negros (cf. zine *liberar o som...*).

A moradia estava aberta ao público¹⁹, assim como as práticas musicais estavam abertas às suas participações inusitadas. As fronteiras público-privado e arte-vida eram borradas nesse lugar que assumia múltiplas funções. O fato de se tratarem de práticas artísticas envolvendo som escancarava ainda a arbitrariedade da propriedade e seus limites: assim como para os odores, para o som não há privacidade possível.²⁰ Como era de se esperar o MEV enfrentou problemas com vizinhos e a polícia (Beal, 2009, p. 109).

As práticas do *MEV* desprendidas da legalidade iriam se estender também para espaços abertos, conforme descreve Beal: “Em agosto de 1968, o MEV iniciou uma série de performances noturnas [midnight performances] informais (e ilegais) na praça pública Piazza Navona, criando paisagens sonoras eletrônicas para as pessoas que estivessem passando por ali [...]. [como] pessoas sem-teto.” (Beal, 2009, p. 111). Phetteplace relatou em seu diário pessoal, citado por Beal, alguns detalhes de uma performance, associando o fazer musical, às maneiras de ocupar o espaço e a relação com o público:

Toquei peças [pc.] de feedback com rádios com microfones industriais [sic], microfones de contato, Steve Lacy com o bocal apenas, Rzew e Teitelbaum na Pça. Navona. Todos os sons muito agudos, muito intensos e bons. Rzew quis andar ao redor; eu quis sentar em círculo na praça.... Diversos policiais à paisana na P. Navona ouviram a peça: sem prisões embora tenhamos tocado até após 11p.m. (11:30-12:30). Um homem bêbado (velho, decrépito) fascinado, me parabenizou e me abraçou. Tudo ótimo. (Phetteplace apud Beal, 2009, p. 111)[16]

Um velho bêbado, uns que sentam outros que andam, os riscos assumidos ao se infringir a legalidade. Estar em *público*, agora sim no sentido ainda mais radical: nas ruas, que embora sejam geridas pelo Estado, pertencem ao mesmo tempo a qualquer um/a e a ninguém. O *público*, no sentido daquele que aprecia uma experimentação artística, coincidindo com o *público*, no sentido do diverso, do imprevisível.

Enfim, a *arte pela arte*, entre elas a *música como fim em si mesmo*, possui espaços dedicados a exclusivamente a ela – como a sala de concerto/espetáculo, o estúdio, o teatro, o museu²¹. A *arte funcional*, mero *meio*, por sua vez, acontece em qualquer espaço dedicado a um *fim maior*, como é a escola e a igreja. Já as *artes atravessadas na vida*, como as práticas do *MEV*, podem acontecer em qualquer lugar, recusando a sacralidade tanto da arte quanto dos lugares. Numa vida com experimentações libertárias, a casa não é só casa, a rua não é só rua, a música não é só música. Qualquer lugar e qualquer prática estão sujeitos a serem reinventados.

Em 1995, Alvin Curran irá escrever novamente sobre as práticas do *MEV* no texto *On Spontaneous Music*. Ali o compositor dirá que:

[In]ós acreditávamos que a música não era propriedade de nenhum indivíduo ou autor, mas do grupo, e que a música é um direito humano universal, e qualquer ser humano, por mera vontade, pode também ser um fazedor de música [music-maker] (Curran apud Beal, 2009, p. 113)²² [17]

Apesar de se tratar de um texto muito posterior às práticas do *MEV* – o que dificulta que compreendamos se os enunciados em questão já ecoavam pelo grupo nos idos de 1960/70 –, ele possui grande projeção, sendo adotado por Amy Beal (2009) como parte do que nomeia seu artigo acerca do *MEV*: *Music is a universal human right*.

Duas forças um tanto quanto opostas, contudo, operam com intensidade no exposto por Curran: o questionamento da autoria e da propriedade; a afirmação de universalidades.

A primeira, relembrando embates libertários, explicita a arbitrariedade dos valores majoritários da sociedade, com seus preceitos sacralizados em torno da propriedade. Demarcar que algo pertence a uns e a não outros/as, nos moldes do Estado capitalista, é intensificar desigualdades e clamar pela segurança *dos bens*, mais do que pela continuidade e expansão das vidas.

O direito autoral e a autoria, por sua vez, são abstrações que tentam definir de modo intransponível o que pertence ou não a *uma obra*, e ao seu respectivo autor/a²³. Trata-se de algo tido como acabado, concentrando em um/a ou poucos/as um suposto produto final, que inevitavelmente é fruto de continuidades e descontinuidades das transformações das produções artísticas. Mero recurso legalista ou egóico, apenas eventualmente usado em favor de alguma luta intensa.

Que razões se teria para atribuir uma autoria, mesmo que coletiva, a uma performance de improvisação livre?

A autoria, tampouco o direito autoral e a propriedade intelectual, jamais se ligariam na performance de improvisação enquanto tal. Uma autoria, no máximo, referir-se-ia a um conceito que antecede a performance (restrições e indicações, em se tratando de uma *peça* ou *proposta* de improvisação); ou, ainda, um possível registro fonográfico/audiovisual daquela performance, esse sim acabaria por justificar eventuais atribuições de direito autoral. Fora isso, a improvisação livre, sua realização enquanto tal, está indisponível ao conceito de autoria.

A improvisação livre escancara arbitrariedades da noção de autoria na medida em que não é possível precisar o que há ali de “novo” ou de “revisitado”. A realização em tempo real e sua condição de impermanência torna inútil também qualquer discussão sobre originalidade e ineditismo.

Uma experimentação em tempo real não está disponível para ser capturada por um proprietário ou autor. Neste sentido, quem sabe, as improvisações livres sejam potenciais dissoluções da noção de autoria na música, conforme se indagava Foucault (2022 [1969]), acerca de múltiplas práticas artísticas.

Outro elemento/força presente no dito por Curran, a pretensa universalidade, remete, no entanto, às pretensões generalizantes das nações colonizadoras em demarcar o que é ou não um direito supostamente universal, tentando englobar *todos* os povos, uniformizando-os através de valores de força majoritária.

O direito, universalizado ou restrito, de um lado, remete às forças em luta que anseiam por viver e enfrentar a naturalização das condições atuais de vida.

De outro lado, no entanto, como evidenciava Foucault no curso *Em defesa da sociedade* (1999 [1976]), é através do direito que o Estado moderno irá se perpetuar como regulamentador da vida. O direito moderno se consolida como meio pelo qual se a soberania régia e, posteriormente, soberania estatal, ganha contornos que viabilizam sua moderação e tolerabilidade.

Conforme se depreende de Max Stirner (2004 [1844]) e Passetti (2003a) a naturalização do direito como algo universal conserva ainda a dicotomia legítimo-ilegítimo diante dos modos de vida,

e com isso nos mantêm reféns dos saberes com estatuto de verdadeiros, de acordo com a época vivida.

O *sujeito de direito*, por sua vez, vive sua existência como uma sujeição, devendo se sujeitar aos saberes inquestionáveis que delimitam o que podemos ou não fazer (Foucault, 1984), não conforme suas éticas e de seus associados, mas conforme as forjas majoritárias de seu tempo.

Pierre-Joseph Proudhon (1989a, 1986b [1840]), por sua vez, questionava os contratos sociais, conforme propostos sobretudo pelos liberais, e falava num *contrato sinalagmático e comutativo*. Ou seja, direitos e contrapartidas definidos com participação de todas as partes envolvidas; não como um bem naturalizado que demarca nossa entrada na sociedade a partir do nascimento, conforme as arbitrárias fronteiras estatais, as quais impõem que devemos viver segundo umas ou outras leis, definidas pela força majoritária que gere aquele território.

O que entendemos por direitos hoje, cada direito, cada um deles, é resultado de forças vencedoras que outrora estiveram em luta, rompendo com condições de vida antes naturalizadas.

Quantos direitos ainda não reconhecidos ou assimilados pelo majoritário recusa-se hoje com veemência e mais tarde ganharão estatuto de legítimo? Inversamente e complementarmente, quantas práticas serão futuramente criminalizadas de acordo com as verdades majoritárias de sua época em função da manutenção de novos direitos, mantendo intacto o sistema penal e sua soberania (cf. Passetti; Oliveira, 2004)?

Tratar direitos como bens inalienáveis é ignorar que eles estão em movimento no decorrer do tempo; é ignorar que as transformações societais são descontinuas; é crer que vivemos em constante progresso.

Progressos e ruínas não são verdades absolutas e coexistem a todo momento, a cada transformação. Algo morre e algo nasce a cada mudança dos costumes e verdades, e nenhum maniqueísmo dá conta de julgar isso com precisão, sobretudo numa sociedade punitivista, que ao questionar certas violências responde naturalizando a prisão como principal resposta ao desvio. Múltiplas forças seguem em luta, mesmo quando verdades parecem algo *acabado* para tantos/as.

Enfim, Curran, para afirmar que a música é um direito universal parte ainda da premissa de que “os seres humanos são seres musicais” (Curran, 1985, [s/p]). Ou seja, em qualquer campo, falar em direito universal é tratar o animal humano como mais do que uma espécie; é assumir que há verdades ontológicas, essências *do ser*, a serem desvendadas sobre quais direitos *humanos* são legítimos ou não.

A música é um direito inalienável dos seres humanos, que são seres musicais? É disso que se trata? Precisamos dessa afirmação para realizar práticas musicais ao alcance dos/as não-músicos? Em que condições passamos a ver a música como *direito do humano* (sinônimo de *ser universal*, numa perspectiva européia)? Quais os efeitos desta crença para o modo como realizamos as práticas musicais?

De uma perspectiva libertária, no entanto, urge constatar que o direito só se define nas lutas, e conforme *quereres únicos*, como já propunha Stirner (2004 [1844]) ao questionar o direito como o genérico uniformizador de cada *Humano*. Neste sentido, o discurso universalizante e que apela a uma verdadeira essência do *ser humano* ignora a singularidade de quem deseja, pulsa, anseia por

algo, reduzindo nossa existência a um mero representante incompleto do ser supremo que é o *Homem*, variante iluminista do *Deus* (Stirner, 2004 [1844]); fazendo de cada um/a de nós alguém que só tem esse direito por ser criado/a à imagem e semelhança do ser transcendente.

Falar na música como *direito humano universal*, enfim, é dizer que *a merecemos* (isto é, temos este direito); e a merecemos somente por sermos parte da chamada *Humanidade*, rebanho da religião *laica*²⁴ conduzida pelo pastor Estado (Stirner, 2004 [1844]).

Apesar de alguns discursos universalizantes terem ganho notável projeção acerca do *MEV*, suas práticas explicitam lutas em torno de questões anarquizantes e atentas a múltiplas singularidades. A quem estão disponíveis as práticas musicais? Com o *MEV*, isso se expandiu de formas diversas, pouco importando se um discurso universalizante captura isso posteriormente.

O *MEV* faz das improvisações livres algo atravessado na vida; e não só no sentido mais óbvio ou banal, de incorporar objetos/sons cotidianos e transitar por espaços distintos da sala de concerto; mas ao explicitar intrínsecas relações entre o modo como tocam a vida (e constroem relações) e o modo como fazem música.

Se as práticas de improvisação livre operam dissoluções não-idealizadas para uma série de hierarquizações consolidadas nos ambientes da música, nada mais potente do que colocar isso em conversação com outros campos da vida.

No *MEV*, isso *vazava*, *escorria*, para muito além da abstração sonora, atingindo práticas diversas, como: a maneira pela qual se morava, a maneira como se entendia o espaço em que se vivia, os espaços pelos quais se circulava, a perspectiva que se tinha diante de como se desfrutava das ruas e praças, o tipo de relação que se pretendia estabelecer com os diversos públicos/pessoas, as relações que se promovia entre público e arte, o trânsito por múltiplos lugares, e a insubmissão às arbitrárias demarcações do público e do privado (por exemplo, ao tocar numa prisão²⁵).

Neste sentido, para o *MEV* a improvisação livre não era um passatempo noturno nem um pretexto para obtenção de uma bolsa de pesquisa. Suas práticas musicais estavam em constante contato com outros acontecimentos da vida, movimentando-os e sendo movimentadas por estes. Nada disso era estanque, estando sujeito a constantes movimentações (fosse pela crítica dos “estudantes radicais”, fosse pelo contato com os anarquistas do *Living Theatre*).

Um *improvisar* visceral (enfrentando a sacralidade do instrumento musical e da obra, bem como, da autoria e da propriedade intelectual) e um *viver* intenso (questionando a normalização dos modos de viver/morar, experimentando outros espaços para performance, viabilizando relações não-distantes com o público e música, etc) caminhavam juntos. Inventar formas de viver e outras formas de fazer música não se dissociava.

Com isto, quem sabe, podemos dizer que as práticas do *MEV* explicitavam *estéticas da existência* ou ainda *estilísticas da existência* (Foucault, 2017 [1984]; Passetti, 2003; Carneiro, 2004; Deleuze, 2006 [1986], 2015 [1986]):

As “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas [...] pelas quais os homens buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra²⁶ que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (Foucault, 2002 [1983], p. 198-9)

Ao contrário do que uma interpretação apaziguadora poderia fazer parecer, viver com alguma *estética* não se confunde com *ser feliz*²⁷, *realizar sonhos*, ou *alcançar o que se acredita* – palavras-chaves alimentadas tanto pela espera do paraíso cristão, quanto pela ideia de ascensão social no capitalismo. Foucault é preciso: trata-se de práticas que correspondem à *críticas estéticas*. Uma miríade de estéticas, com suas respectivas éticas, sempre específicas, com seus múltiplos critérios para se tocar a vida.

É uma questão de experimentar maneiras de se viver que rompam com o normativo, a Grande Moral (Deleuze, 2006 [1986]), enfim, enfrentam o “código moral, participante ativo da relação saber-poder” (Passeti, 2003a, p. 124). Trata-se de dissolver o *sujeito* e a *sujeição*, enfrentando as normalidades de cada época, de modo que as lutas e desassossegos não se desassociam dos prazeres e desfrutes.

Enfim, se conforme explicitava o jovem Etienne de La Boétie (1987 [1574]), ainda no século XVI, é através dos *costumes* que aprendemos a obedecer, Edson Passeti (2003) explicitará que a *invenção* e *experimentação* de *costumes* insubmissos à normalidade é parte constitutiva do que viabiliza práticas de liberdade *no presente*, sem aguardar supostas condições ideais futuras.

Se as práticas de liberdade são parte de qualquer sociedade, em qualquer época, como explicitava Foucault (2017 [1984]), essas no entanto, por vezes se configuram como práticas de *ilusão* ou *compensação*, restringindo suas liberações, por exemplo, a espaços privados, com uma lógica de segredo ou moderação.

A partir das discussões de Passeti (2003; 2003a), proponho então que experimentar *estéticas da existência* libertárias é, também, romper com a normalização do público e do privado.

Trata-se, quem sabe, de fazer das experimentações de costumes e liberdades algo não restrito à esfera privada, tampouco submetido ao dever da publicização, como confissão de identidades. Não há razão para ceder às expectativas sociais, estatais e familiares em torno do que é público e privado em nossas vidas. Até que se confirme o contrário, vive-se somente uma vez.

O atravessamento das estéticas da existência com práticas – por falta de palavra melhor – artísticas, filosóficas ou de pesquisa, explicitará Foucault, é também parte do que nos coloca em movimento:

Eu não cuido de forma alguma do estatuto universitário disso que faço, porque meu problema é minha própria transformação. [...] [V]ocês acreditam que eu trabalho tanto, há tantos anos, para dizer a mesma coisa e não ser transformado? [...] Para que um pintor trabalha senão para ser transformado por sua pintura? (Foucault, 2004 [1982], p. 256)

Neste sentido, apesar de singelo, não seria ineficaz perguntar: *para que os/as artistas do MEV improvisavam*, se não para se colocarem em transformação constante?

As práticas de improvisação realizadas pelo MEV produziram associações e atritos constantes entre múltiplas vontades e inquietações, de diferentes improvisadores/as e diferentes públicos, bem como o constante desassossego consigo próprio/a – a recusa do *sujeito*, da *sujeição*. Pouco interessa uma prática musical que não nos convida à dissolução de quem somos, ou mais precisamente, *do que viemos a ser* (Foucault, 1984), *sujeitos*, subjetivados/as conforme os saberes com estatuto de verdade, a cada época.

Trata-se de recusar que as práticas artísticas, no caso o fazer musical, estejam *emolduradas* na separação arte-vida, como se faz ao restringi-lo à Sala de Concerto/Espetáculo ou a um Estúdio (máxima da privatização). E isso o MEV realizou ao viver um *fazer musical* que: se imiscuiu na experimentação de estéticas da existência; em favor de sua publicização, não se submeteu à legalidade, procurando alcançar o *público*, *enquanto o diverso*; abalou o lugar intocável do músico ou artista.

Conforme discuto noutras zines que integram a pesquisa, é possível dizer que as práticas de improvisação livre realizam *heterotopias*²⁸ *da música*²⁹, uma vez que elas proporcionam experimentações singulares em torno da produção de sons e da condução do fluxo musical – e afirmemos isto sempre com a ressalva de que se tratam das possibilidades musicais ligadas ao tempo real da performance, jamais idealizáveis e que se distinguem das experimentações e liberdades próprias das práticas mais ligadas ao *tempo diferido* (concepção prévia de uma prática musical, em qualquer sentido).

Essas *heterotopias da música*, realizadas amplamente pelas práticas que vieram a ser conhecidas como improvisação livre, no entanto, giram em torno da música enquanto abstração sonora, o som pelo som. Experimentar sonoridades (liberação do som) e abrir mão dos roteiros (liberação do fluxo) não é o suficiente para radicalizar o fazer musical, enquanto experiência mais abrangente.

Neste sentido, enfim, é que o MEV se demonstra uma experimentação radical, ao expandir as liberações da improvisação musical livre para além das materialidades e formalidades da música.

Trata-se de liberar o *fazer musical* enquanto tal, como algo que é mais do que um evento simplesmente sonoro³⁰. É uma questão de entender o fazer musical como um encontro: entre corpos, não só de músicos; entre existências imprevisivelmente desconhecidas, presentes no público; entre o espaço físico-acústico e os corpos; entre esses corpos e sons com múltiplos ambientes não-protegidos pelos rituais de contemplação da música.

E, enfim, nestes múltiplos encontros, proporcionar liberações diversas, que vão muito além de tocar sem roteiros ou abrir-se para qualquer sonoridade, conforme discutido até aqui.

improvisação pra quem? improvisação pra quê?

improvisação pra quem?

improvisação pra quê?

em alguns espaços, a improvisação pode ser parte da disputa de egos ou virtuosismos;

noutros, ela é mais como um filtro elitista, demarcando este fazer musical como algo para poucos – "você não entendeu nada... o que interessa é o som pelo som"

a chamada improvisação livre, em especial, pode ser ainda uma masturbação intelectual, provendo bolsas para pesquisas que, muitas vezes, só fazem sentido na universidade;

o improvisar livremente às vezes é tido como um vale-tudismo, afirmando-se ser algo que só crianças e birutas devem praticar – aos demais, é preciso oferecer música séria;

pode ser algo restrito aos poucos que atingiram um respeitável patamar dos saberes musicais considerados superiores, e por isso, e somente por isso, estão autorizados/as a subverter regras da suprema arte da criação musical;

mas improvisação, e nesse caso ela não faz questão de se autoproclamar livre. pode produzir associações diversas, com improvisadores/as vindas de múltiplos contextos ou com públicos inusitados e imprevisíveis;

ela pode ainda ser um convite à dissolução de quem somos, expansão das relações consigo mesm@, experimentação de si;

e as práticas de improvisação, em alguns casos, podem romper tanto com a música como meio quanto com a música como fim, explicitando que o modo como vivemos afeta e é afetado mutuamente pelas práticas artísticas às quais temos acesso e desfrutamos;

enfim, não há como improvisar de maneira libertária, assumindo o risco de se expor ao diverso, se a maneira pela qual se vive estiver inscrita e sujeita contentemente nos moldes e normas

- Augusto, Acácio. *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado apresentada ao PEPG-Ciências Sociais, PUC-SP, 2013.
- Austin, Larry. *Interview*, in “Forum: Improvisation,” ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *Perspectives of New Music* 21, nos. 1–2 (Autumn 1982–Summer 1983): 30–3
- Beal, Amy. “Music is a universal human right”: *Musica Elettronica Viva*. In: Addlington, Robert. Sound Commitments: Avant-Garde and the Sixties, Oxford-U.P, 2009.
- Bertolani, Valentina. *Improvisatory Exercises as Analytical Tool: The Group Dynamics of the Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Journal of the Society for Music Theory, v.2, n.1, Indiana, march, 2019.
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963].
- Carneiro, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Fapesp/Imaginário, 2004.
- Chion, Michel. *Three Listening Modes*. In: Sterne, Jonathan Sound Studies Reader, New York, Routledge, 2012.
- De Cleyre, Voltairine. *Desobediência civil: Fundamentos da ação direta*. Confederação Nacional do Trabalho Galiza, Santiago de Compostela, 2009 [1912].
- Curran, Alvin. *Makin music with people you have never seen before ad will likey never see again*. 1985. <http://www.alvincurran.com/writings/music%20with%20people.html>
- Deleuze, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter P. Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 2017 [1992].
- Deleuze, Gilles. *Curso sobre Foucault III. La subjetivación*. Buenos Aires, Cactus, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Martins, Claudia Sant’Anna (trad.). São Paulo, Brasiliense, 2006 [1986].
- Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermentina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1999 [1976].
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1975].
- Foucault, Michel. *A coragem da verdade*. Trad.: de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2017 [1984].
- Foucault 2002 [1969]. O que é um autor? In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 268-302.
- Foucault, Michel. *Foucault [Foucault por ele mesmo]*. In.: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, pp. 235-239, 2005b [1982].
- Foucault, Michel. *Uma entrevista com Michel Foucault / Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e política...* Tradução de Wanderson Flores do Nascimento. Verve. Nu-Sol, São Paulo, n. 05, pp. 240-259, 2004 [1982].
- Foucault, Michel. *A coragem da verdade*. Trad.: de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2017 [1984].
- Foucault, Michel. *Outros espaços*. In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 411-422, 2002 [1967] – versão da publicação de 1984
- Foucault, Michel. *O uso dos prazeres e as técnicas de si*. In: Foucault, Michel. Ética, política, sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 [1983], (Ditos e escritos; V), pp.196-197
- Groppa [Aquino], Júlio. *O mau encontro entre a Educação e a Psicologia*. Fala na II Semana de Psicologia e Educação, IP-USP, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W49VxUKEIG4&t=2624s> Acesso em 17/08/2020.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. PhD, McGill University, School of Music. Montreal, Quebec, Canada, 1994.

- Iazzetta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- La Boétie, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Trad.: Laymert Garcia Santos. São Paulo, Brasiliense, 4 ed., 1987 [1563/1574].
- Neeman, Edward. *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo, LP&M, 2014 [1892].
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre a genealogia da moral*. Porto Alegre, L&PM, 2018 [1886].
- Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.
- Oliveira, Salete. *Tolerar, julgar, abolir*. In: Passetti, Edson; Oliveira, Salete. A tolerância e o intempestivo. São Paulo, Atêlie Editorial, 2015.
- Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.
- Passetti, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo, Cortez, 2003.
- Passetti, Edson. *Uma apresentação: a tolerância e o intempestivo*. In.: Passetti, Edson; Oliveira, Salete (orgs.). A tolerância e o intempestivo. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2005, pp. 9-16.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. *O drama da multidão os trágicos black blocs: a busca do constituinte como destino e a ação direta*. Revista Ecpolítica, PUC-SP, São Paulo, 2014.
- Passetti, Edson; Oliveira; Salete. *Curso livre de abolicionismo penal*. Rio de Janeiro, Revan, 2004.
- Proudhon, Pierre Joseph. *A democracia mutualista*. In. Passetti, Edson; Resende, Paulo-Edgar (orgs). Proudhon. Trad.: Célia Gambini. São Paulo, Ática, 1986a, pp. 146-204.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio do governo e do direito*. In. Passetti, Edson e Resende, Paulo-Edgar (orgs). *Proudhon*. Trad.: Célia Gambini. São Paulo: Ática, 1986b, pp. 52-67.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio federativo*. São Paulo, Imaginário, Nu-Sol, 2001 [1863].
- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Simões, Gustavo. *Paraíso agora!* Verve, 30, pp.193-195, 2006.
- Simoni, Mary. *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge. 2006.
- Smalley, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Organised Sound 2(2): 107–26. Cambridge University Press, 1997.
- Stirner, Max. *O único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1844].

Notas

- ¹ A antipolítica (Passetti; Augusto, 2014; Augusto, 2013) não deve ser confundida com a apolítica. A primeira enfrenta a politização do cotidiano, das lutas e da vida que, através de negociações do inegociável – a vida e seus desfrutes e desassossegos –, nos reduzem à condição de cidadãos representados/as. A segunda supõe erroneamente ser possível isentar-se da política, crendo em neutralidades e sendo condescendente com as forças majoritárias.
- ² Para ver os textos originais das passagens que traduzi, conferir a sessão pós-textual *Originals das traduções*, que integra os volumes da pesquisa completa, como parte do fichário (à parte das zines). Os originais são referidos, dentro de cada zine, a partir de números entre colchetes [...]. São apresentados no trabalho os originais das traduções apenas quando se tratam de citações longas ou que julguei crucial para a compreensão do texto. Dessa nota em diante, não indicarei novamente quando se tratam de traduções. Os próprios colchetes assumirão essa função.
- ³ Mesmo nas pesquisas dedicadas mais exclusivamente ao *GINC*, não me deparei com tantos enunciados de Evangelisti (Bertolani, 2019).
- ⁴ Para reflexões mais extensas acerca das heterotopias, cf. a zine *inventar espaços outros*. Além da discussão apresentada acerca do *GINC* nesta zine, outra concepção comum em torno da relação música e liberdade e que associa à *heterotopias de crise* é a ideia de que somente as crianças podem improvisar livremente, uma vez que *ainda* não adentraram na lógica da reprodutibilidade, na lógica da *música de verdade*.
- ⁵ Registro aqui que Beal (2009), associará o *MEV* à Nova Esquerda. Essa é uma constatação importante no sentido de distinguir o grupo de práticas como as de Cardew (cf. zine londres) que está mais próximo de uma esquerda mais ortodoxa. No entanto, os movimentos como *new left* e afins de maneira geral se caracterizam por incorporações de práticas anexas já presentes nos movimentos anarquistas, como a ação direta. Nesse sentido, recuso o termo em questão, que tende a enxergar as práticas de ação de direta como meras extensões das práticas *à esquerda* do Estado. Para Voltairine de Cleyre, anarquista que viveu nos EUA no século XIX, é própria de vidas que anseiam por viver, e não por políticas, com suas mediações; as ações diretas podem ser pacíficas ou violentas; contudo, tratam-se sempre de práticas sem aviso: “Toda pessoa que planejou fazer qualquer, e foi e fez, ou pôs seu plano em execução antes de outros, e ganhou a cooperação e colaboração de outras pessoas, sem apelar para autoridades, pedir licença ou agradá-los, foi um praticante da ação direta” (Cleyre, 2009 [1912], p. 3)
- ⁶ Muitos participantes do *MEV* trocaram cartas com John Cage. Cf. <https://www.library.northwestern.edu/libraries-collections/music/collection/john-cage.html>
- ⁷ Para compreender minhas afirmações que aproximam os sintetizadores da imprecisão, é necessário considerar, menos o estereótipo do “som de teclado”, que intenciona sintetizar/imitar sons de outros instrumentos; e mais a ideia de se tratar de um instrumento com sutis controles do timbre, e de parâmetros não-mensuráveis (ou, ao menos, não tão mensuráveis quanto são o ritmo e as notas no pensamento hegemônico ocidental).
- ⁸ O *piezo elétrico* é um sensor transdutor capaz de transformar deformações mecânicas, como são as vibrações de todo tipo, em impulsos elétricos. Pode ser usado para amplificar objetos dos mais diversos. Sobre esta ferramenta e seus usos numa educação musical aberta à experimentação, redigi dois textos: Biazon, Stênio. *Captação de contato: tecnologia e corporalidade numa educação musical de invenção e desfrute*. Música na Educação Básica, v. 9, n. 10/11, 2019, e *Um jogo (mágico) chamado captação de contato*. In.: Brito, Teca Alencar de. *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis, 2019, pp. 165-6. Outro uso do piezo elétrico em contextos de educação musical se dá no projeto A Música da Gente, conforme documentado no DVD de 2015.
- ⁹ Numa breve busca genérica, constata-se que *Música su due dimensioni* de Bruno Maderna, de 1958, estaria entre as primeiras músicas que combinam meios eletrônicos e acústicos (no caso, flauta, pratos e fita magnética).
- ¹⁰ Como sinalizo em diversas passagens do trabalho, não adentro nas discussões acerca do *escutar* e o *ouvir*, mas uso *escuta* num sentido simplificado, o de *formas de ouvir* – sem aderir às escutas racionalizadas como supostas forma superiores de lidar com o sentido da audição; mas também sem me debruçar sobre as possibilidades de refutar tal argumento. Em poucas palavras, e não sem deixar algumas questões de lado, fisicamente *ouvimos* qualquer som que produziu vibrações em nosso aparelho auditivo; mas só *escutamos* os sons ao quais demos algum tipo de atenção. Isto é, que percebemos de alguma forma (essa atenção, por sua vez, pode variar entre a apreensão de significados, apreensão da fonte sonora, num sentido amplo, ou apreensão das qualidades acústicas, conforme proposto por Michel Chion, 2012)
- ¹¹ Sobre timbre como amálgama dos demais parâmetros do som, ao invés de uma propriedade isolada, cf. (Simoni, 2016).
- ¹² Sobre ruídos e notas, bem como as nuances entre ambos, cf. as discussões da *espectromorfologia* (Smalley, 1997).
- ¹³ *Affordance* é uma expressão comum entre os designers, que, numa perspectiva *funcional*, buscam que os objetos tenham seus usos previsíveis e imediatos, de maneira dada pela relação que estes objetos estabelecem com o corpo. Ao trazer este conceito para os instrumentos musicais, objetos com som, e para o fazer musical, tem-se que a discussão passa por questões não meramente funcionais. As questões são diversas, como: a expansão do uso dos objetos e instrumentos para além de seu uso mais ergonômico; a atenção para as sonoridades favorecidas ou não por certos instrumentos. Um exemplo no entorno deste segundo caso: uma flauta de êmbolo não tem como seu principal a produção de saltos entre notas/alturas cabíveis no temperamento por igual, mas sim a exploração de glissandos/slides, percursos imprecisos.
- ¹⁴ Registro aqui a intrigante definição descrição/proposta da peça *Soundpool*: “uma sessão de improvisação livre em que os limites são indefinidos”, na qual o público é convidado a “tra[z]er seu próprio som e adicioná-lo ao conjunto [pool] quando sentir que é

a hora certa” (Rzewski, 1970). Ao falar em limites indefinidos, sem dúvida, Rzewski alude, ainda que indiretamente ao fato de que a chama improvisação livre, por si só, não rompe com esses limites, uma vez que nela não é esperado que se proponha relações com o público. Lamentavelmente, no decorrer da pesquisa, encontrei apenas a descrição/proposta da peça, mas nenhum relato preciso de sua execução – que nos traria maior noção de *como se deram* suas realizações, de fato.

¹⁵ Não adentrarei na discussão sobre se *quem improvisa* somente faz uso de técnicas e sonoridades que dominou previamente; contudo, sinalizo que, da minha perspectiva de performer, uma das potências das práticas de improvisação livre é a de nos convidar para, no tempo real da performance, experimentar algo com o qual não estamos seguros/as. Quando nos restringimos invariavelmente ao que dominamos, quem sabe, estamos no campo das *improvisações não-tão-livres*.

¹⁶ Embora não seja uma discussão que adentro aqui, registro que, em minhas vivências e conversações em performances de música experimental constatei que, muitas vezes, mesmo em espaços que não possuem arquitetonicamente um distanciamento intransponível entre público e artista (com palcos e cadeiras, por ex.), acabamos por instaurar essa separação pelos modos de ocupar o espaço.

¹⁷ Um enunciado radical em torno da não-sacralidade de um objeto pode ser encontrado em Max Stirner (2004 [1844]), ao lembrar que a *bíblia*, em tantos contextos tida como sagrada, pode ser um simples brinquedo para uma criança. O valor de um objeto está no uso que fazemos dele. Nenhuma sacralidade se afirma sozinha.

¹⁸ Sem estender esse debate, registro que, muito provavelmente, Curran refere-se aos skin-heads ingleses ligados ao Ska e à cultura jamaicana; passando longe dos nazis, ou coisa que o valha.

¹⁹ Seria oportuno mencionar o espaço de música experimental Ibrastope que existiu na cidade de São Paulo entre dezembro de 2007 e agosto de 2018, e recebeu apresentações musicais performers e grupos de localidades diversas. O Ibrastope era também uma moradia que, além de moradores/as regulares rotativos, recebia artistas experimentais que estavam de passagem pela cidade. O espaço também realizava oficinas e exposições diversas ligadas às artes experimentais e possuía uma biblioteca com vasto material não só relacionado à música mas também a práticas anarquistas. No Ibrastope dissolução do público-privado explicitava-se em situações muito simples, como por exemplo o fato de que, qualquer um/a que consumia bebidas à venda, era responsável por registrar em sua própria "comanda" o que havia consumido. Evidentemente, por vezes se constatava prejuízos ao caixa/bar. Mas o que estava em questão era uma tentativa de romper com a coação da cobrança do pagamento.

²⁰ Trago essa discussão em torno do som e da fronteira, como expansão da reflexão de Salette Oliveira (2005) acerca dos odores. Qualquer um/a que possui vizinho/a entende que a privacidade é uma abstração e que se aplica melhor a alguns sentidos do que a outros. A audição e o olfato raramente podem ser privados do que fazem os demais, embora a visão mais facilmente seja. Foucault (2014 [1975]), por sua vez, indica que Jeremy Bentham, quando criou o panóptico (estrutura que permite, ao vigia, *vigiar sem ser percebido*), cogitou que ele fosse também uma estrutura sonora. No século XVIII, contudo, não foi possível encontrar uma forma de vigilância sonora que fosse unilateral (ou seja, o *prisioneiro também ouvia o vigilante*). No decorrer do século XX, contudo, as estratégias eletrônicas de microfonação e micro-escuta viabilizaram isso. Ao mesmo tempo, os fones de ouvido, em suas inúmeras variações, se aproximam bastante de uma privatização da escuta, nas duas direções – tenta-se demarcar um dentro e o fora de maneira mais intransponível, definindo o que deve ser ouvido e o que deve ser silenciado (por quem está usando o fone, e por quem não está).

²¹ Conforme discuto também na zine *liberar o som o fluxo*, sinalizo aqui a urgência em romper com neutralidade do espaço. Trata-se de constatar que a Sala de Concerto, e suas variações como a casa de shows, operaram uniformizações tanto das normas sociais quanto acústicas ao colocarem no mesmo lugar as práticas outrora tidas como sacras e também aquelas tidas como profanas (Dagmar Hoffma-Axthelm apud Harley, 1994, p. 112-3; Christopher Small apud Iazetta, 2009, p. 50).

²² Estranhamente, na versão que acessei deste texto no próprio site de Curran (1985), a passagem em questão não está disponível, ao contrário do que indica Beal. Todas as outras passagens citadas por Beal (2009), todavia, encontram-se no texto. Possivelmente há duas versões do texto de Curran ou Beal se equivocou ao indicá-lo.

²³ Um debate intenso acerca da autoria pode ser lido em Foucault (2002 [1969]), ali contudo mais associado à suposta consistência que demarca a *o que é um autor*, o que *pertence* ou *não a inteireza da obra de um autor*.

²⁴ Sobre o *laico* como religião do Estado, que enaltece o *Homem / o Humano* europeu universalizante, ao supor ser possível demarcar separações entre práticas religiosas ou não-religiosas, cf. Stirner (2004 [1844]). A chamada sacralidade, bem como a espiritualidade, geralmente só são atribuídas a práticas realizadas por povos diversos em relação ao ocidente majoritário quando estas podem ser associadas ao Cristianismo. Ou seja, filtra-se entre práticas diversas aquelas supostamente passíveis de associação com o que veio a ser conhecido como religião e, assim, pretende-se ou supõe-se *respeitá-las*. Cumpridas ou não as leis de igualdade religiosa, o que fica intacto com essa demarcação é o Estado e o Humano como universal pretensamente laico. O Estado e a democracia elegem práticas para serem tratadas como religião para que assim eles se desassemelhem de tal designação, embora também sejam baseados em devoções.

²⁵ Em novembro de 1968 o MEV tocou na prisão de Rebibbia, na periferia de Roma, com um repertório não restrito à improvisação livre. O programa incluía ainda Bach, Beethoven e Thelonious Monk (Beal, 2009, p.112). Chama atenção que seja justamente nesta ocasião que o repertório tenha se expandido para práticas tão diversas. Isto sugere que, independentemente das tantas posições possíveis na discussão de *qual* música se leva para *quem e como*, o MEV estava aberto a transitar, construindo pontes outras com públicos outros. No entanto, em minha pesquisa não foi possível, como interessaria, entender como se colocavam os improvisadores do MEV em relação à existência da prisão. Como se depreende do abolicionismo penal (Passetti; Oliveira, 2004), o prédio prisão é um local que priva do trânsito público aqueles (alguns somente) que supostamente atentaram contra um consensual bem estar coletivo; trata-se de um lugar que existe exclusivamente para privação dos chamados direitos, como a

simples privacidade individual, e que se sustenta com o pretexto da ordem pública. Questionar a prisão é uma das lutas urgentes da anarquia contemporânea, visando o fim da prisão, ou no mínimo a subtração dos seus efeitos, como ação direta no presente. Trata-se de entender que esta é uma das maneiras pelas quais o Estado, e a permanência da propriedade como algo sagrado, incidem mais violentamente nas existências, sobretudo na vidas dos/as mais desfavorecidos.

²⁶ Embora não seja uma discussão imprescindível ao presente trabalho, registro que, analisando o proposto por Foucault a partir da noção de *estética da existência*, não seria necessário falar em *vida como obra de arte*, mas somente em *vida como arte*. Digo isso aqui, sobretudo em razão de que, na música, *obra* remete a algo finalista, acabado. Para um trabalho que intensifica questões como esta, cf. Carneiro, 2004.

²⁷ Conforme discute Júlio Groppa (2015, 43^o-45^o), *felicidade* (alegria de viver, bem-estar), nada mais é do que o *encontro íntimo com a norma*, com aquilo que o *tempo presente nos manda pensar/acreditar*. No século XIX Max Stirner (2004 [1844]) constatava que, para realizar os *ideais*, como o do Cristo ou do Humano, era preciso anular o *eu*. As reflexões de Júlio Groppa (2015) em torno da *neoliberalização dos costumes*, no entanto, explicitam, que hoje em dia é possível que *cada um compreenda as instituições ao seu modo, de maneira personalizada*. Ou seja, acreditar em Deus, no Universo, no Amor, nos Valores Universais, na Família, no Estado, na Sociedade, etc., tudo isso pode ser feito *do meu jeito*. O que se tem, então, é que as instituições se perpetuam, apenas se modulando aos desejos de cada um.

²⁸ Por heterotopias, entendamos aqui, qualquer lugar que possibilita práticas de liberdade pouco presentes nos espaços majoritários. Dizemos então que são práticas heterotópicas, práticas que realizam heterotopias, aquelas que proporcionam aos envolvidos/as liberdades singulares, pouco possíveis nos demais espaços. Para mais em torno deste conceito, cf. *liberar o som...*, vol. 2.

²⁹ Distinguir *heterotopias da música* (da música enquanto abstração sonora) e *heterotopias do fazer musical*, é algo que proponho após indicações do prof. Edson Passetti, quem me fizeram constatar que, em meu mestrado, cometi um equívoco de sugerir que a *improvisação musical livre* seria ela mesma uma heterotopia *do fazer musical*. Aqui, com as discussões mais amadurecidas, proponho essa distinção, enfatizando o fazer musical como algo muito além da abstração sonora. Uma música heterotópica não necessariamente é uma prática heterotópica num sentido mais amplo. É preciso contestar outras relações além das sonoras, bem como fazer essas múltiplas contestações alimentarem-se mutuamente.

³⁰ Me inspiro aqui na perspicaz, e um tanto quanto debochada, definição do artista anarquista John Cage: *música como pretensa separação da audição em relação aos demais sentidos*. (Cage, 1973 [1937]).

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

stênio biazon / ppgmus-usp
stêniobag@msn.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970, califórnia 1957-65, londres 1964-72, roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varèse, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público* e *privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varèse, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; *zine*;

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimo-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que vem depois*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala num *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

2023

5062 412

improvisational
musical line

Maail
decedas de 1960 e 1970

zine integrante
da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
improvisação musical livre

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio
Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023. 9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

esta zine faz parte da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:
movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*,

que pode ter seus materiais acessados em**:

<https://drive.google.com/drive/folders/1VlSgJ6KkMqNahm55CGgcLJi0akIP9A97>

ou

<https://shorturl.at/kmlX8>

ou



*resumo expandido e glossário de conceitos da pesquisa ao final da zine

**a pasta inclui: pdfs versão impressão; links para playlists; lista de links da pesquisa; e abstract;

lista completa de zines da pesquisa, em 7 volumes:

- **revirar-se: fazer musical, escrita e escolarização / barra funda 2019-23**
- **liberar o som, o fluxo e inventar costumes / onde der a qualquer hora [2 vols.]**
- **abrir e fechar: improvisação musical livre / califórnia 1957-65**
- **enfrentar ordens: improvisação musical livre / londres 1964-72**
- **lutar e desfrutar: improvisação musical livre / roma 1964-70**
- **soar e fluir: improvisação musical livre / brasil décadas de 1960 e 1970**

A difusão do presente volume, inclusive à parte dos demais, sobretudo via fotocópia, é incentivada e não compromete a experiência de leitura.

sobre esta zine	pág. 6
justificativa: verbetes x comentários	pág. 7
linhas do tempo-espço e playlist	pág. 8
qr-codes da playlist br	pág. 10

brasil / décadas de 1960 e 1970 – sucessão e coexistência de sons e fluxos livres	pág. 11
[linhas do tempo-espço]	

soar e fluir – experimentação sonora e fluxo livre pelo brasil 1962-1983	pág. 12
[diagrama de informações da playlist brasil]	

padre zé maurício, bide, cuíca, partido-alto, villa, sorongo e música viva – algumas procedências	pág. 14
---	---------

sobre os verbetes	pág. 22
-------------------------	---------

[verbetes]

conrado silva / movimento das oficinas de música	pág. 24
djalma corrêa	pág. 26
gilberto mendes / música nova	pág. 27
grupo um	pág. 30
hermeto pascoal	pág. 31
jocy de oliveira	pág. 35
jorge antunes	pág. 40
koellreutter, hans-jochin	pág. 48
naná vasconcelos	pág. 50
paêbiru [zé ramalho e lula côrtes]	pág. 56
poema da gota serena [zé eduardo nazário]	pág. 57
rosinha de valença	pág. 59
smetak, walter	pág. 60
stenio mendes	pág. 64
willy de corrêa oliveira	pág. 67

zé, maria's e ste(nio)'s também improvisam	pág. 74
curriculo final final, brasil/brésil	pág. 80

textos permeados e citados aqui	pág. 88
---------------------------------------	---------

notas	pág. 92
-------------	---------

resumo da pesquisa	pág. 102
--------------------------	----------

glossário de conceitos	pág. 103
------------------------------	----------

A presente zine é parte das análises que constituem a pesquisa *anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre*.

Abordo aqui práticas realizadas no Brasil que, ao seu modo, se aproximaram daquilo que veio a ser conhecido como improvisação musical livre – prática que, ao menos conceitualmente, teria tido procedência em múltiplas localidades nos EUA e em alguns países da Europa.

De um primeiro ponto de vista, interessa explicitar que improvisação livre não é propriedade dos/as gringos/as. Ou seja, um *livre improvisar*, em inúmeros sentidos está atravessado, em maior e menor grau, em múltiplas práticas artísticas, sem depender do conceito de improvisação livre.

De outro ponto de vista, foi ao definir a chamada improvisação livre como o encontro entre *liberação do som* e *liberação do fluxo*, associadas ao tempo real da performance, que encontrei ferramentas para estudar práticas em suas fronteiras.

Desmembrar esta prática nestas duas noções foi também parte do que viabilizou que eu não assumisse a *improvisação livre eurocêntrica* como uma máxima da qual as demais práticas devem se aproximar para serem libertárias.

Ao mesmo tempo, passei a olhar para a tendência formalista e abstrata da noção de *livre* implicada nas práticas eurocêntricas de improvisação – e, neste sentido, passei a insinuar que embora a improvisação livre nos convide a produzir música *radicalmente no tempo real*, suas liberações se restringem mais à *música enquanto abstração sonora*[®], pouco tocando no *fazer musical*[®] enquanto acontecimento mais abrangente.

Esmiuçando os dois conceitos, teríamos a *liberação do som* entendida como a expansão do que se entende por som musical, isto é, expansão de quais sons e sonoridades são entendidos como passíveis de uso numa prática musical (para além de notas, acordes e melodias, grosso modo). Enfim, qualquer prática que esteja associada à pesquisa sonora, à experimentação de sons, neste sentido, transitaria por uma liberação dos sons.

A *liberação do fluxo*, por sua vez, a entendo como a recusa das restrições prévias acerca do desdobramento da performance (ou seja, trata-se de evitar, ou ao menos subtrair, os roteiros e definições acerca de como a música deve proceder – noutras palavras, aquilo que faz de uma performance algo *improvisado*).

Com estas duas noções de liberação indicadas é que é possível encontrar, também pelo Brasil, práticas que ao seu modo transitaram pelo encontro entre as duas coisas (experimentar sons em tempo real e fazê-lo com pouca ou nenhuma predefinição acerca do desdobramento da música). O que trago aqui, então, são práticas realizadas no Brasil, ou por nascidos/as aqui, com estas características (bem como algumas procedências delas mais isoladas).

O período referente a práticas realizadas no Brasil ao qual dou mais atenção aqui, então, se inicia por volta de 1960 e se estende até a virada da década de 1970 para 80¹. Dali em diante, chego a comentar outras práticas (que em alguns casos possivelmente já se insinuavam antes, mas que encontrei documentadas apenas posteriormente), mas sem tantos detalhes e reflexões.

Quanto às práticas que antecedem a década de 1960, a elas dedico uma breve reflexão introdutória, em especial por considerar que, ao contrário das práticas de 60/70, elas não se inserem num ciclo de influências mútuas e mais diretas, tampouco de movimentos mais contínuos; tampouco chegam a produzir o encontro em questão, liberação do som e liberação do fluxo.

Enfim, indico aqui que o principal conteúdo da presente zine, no que concerne à análise de movimentações e núcleos que realizaram práticas similares ao que veio a ser conhecido como improvisação livre, se encontra entre as páginas 24 e 69, e se dispõe em ordem alfabética, embora um tanto quanto alternativa – uma vez que, organizando os textos, me inquietei com o fato de que no Brasil chamamos alguns artistas pelo sobrenome e outros pelo nome.

De maneira geral, os verbetes possuem nomes de artistas², os/as quais geralmente coordenavam práticas, no caso das coletivas. Outros itens, remetem ou transitam por espaços, um grupo, ou até um álbum; bem como outros aludem a festivais ou a movimentos.

Num certo sentido, na verdade, o que apresento aqui é um esboço (não só temático, mas também metodológico, em especial no sentido de aderir a certas fontes) de uma possível pesquisa futura³.

Pensando também no que poderia adentrar pesquisas futuras, sinalizo que os verbetes aqui se limitam, geralmente, a comentar *quais passagens* das faixas e peças dialogam com algo na fronteira do que se entende por improvisação livre. Contudo, assumindo que são faixas muito diversas entre si, um maior aprofundamento em cada uma delas, poderia demandar ferramentas de análise mais diversas – incluindo, até mesmo análise harmônica/melódica, em trabalhos como o disco Paêbirú, as improvisações de Hermeto Pascoal e de Rosinha de Valença; ou análise textual, no caso de Jocy de Oliveira e Zé Eduardo Nazário, por ex.

A pesquisa estaria interessada então em mapear a emergência de certos experimentalismos em música pelo Brasil, em especial os mais precoces (e a princípio com foco em práticas aparentadas à chamada improvisação livre, isto é, que transitam pelo encontro entre *liberação do som* e *liberação do fluxo*).

Ao mesmo tempo, a presente zine é um material deliberadamente incompleto e sujeito à constante expansão/revisão – quem sabe, revisado constantemente também visando a autopublicação de novas edições, difundidas em feiras e espaços autogeridos.

Assumo também que os verbetes em ordem alfabética desfavorecem uma compreensão da relação entre essas múltiplas práticas. Por isso, confeccionei também um protótipo de "linhas do tempo-espaco", isto é, indicações de datas e localizações, referentes a lançamentos, composições, práticas realizadas em continuidade/períodos, etc. Este material se encontra na sessão *brasil / décadas de 1960 e 1970 sucessão e coexistência de sons e fluxos livres*.

Com isso, intento aqui também oferecer uma compreensão mais ampla das relações entre essas práticas, tanto no quesito temporal (quais práticas sucederam ou antecederam outras, eventualmente explicitando influências e desdobramentos), quanto no quesito geográfico (onde se dava estas práticas, quais encontros potencialmente podem ter ocorrido entre grupos, ainda que não estejam documentados).

As (caóticas) setas presentes nesta linha do tempo-espaco, procuram indicar influências e deslocamentos importantes que mostram alguns encontros que de fato ocorreram entre estes artistas (embora outros encontros fiquem subentendidos, sem necessidade de seta).

Este material consiste numa ilustração aparentada a uma linha do tempo, mas evidentemente muito mais caótica, já que há acontecimentos simultâneos, bem como indicações envolvendo localidades e até eventuais deslocamentos geográficos.

Outro material aqui apresentado que de certa forma demonstra cronologicamente o apresentado na zine é uma *playlist* que preparei, intitulada *soar e fluir – experimentação sonora e fluxo livre pelo brasil 1962-1983*. Como se vê nos verbetes, contudo, nem tudo possui gravações, bem como por vezes os registros variam em qualidade, por exemplo. Neste sentido, a *playlist* acaba por se restringir naquilo que estava melhor disponível – que geralmente é o que foi lançado por algum selo/gravadora.

A *playlist* foi dividida em duas partes, dois links – *playlist base* e *faixas bônus* – a partir de alguns critérios. Na *playlist base* procurei, na medida do possível, recobrir a maior parte dos/as artistas que gravaram "profissional/oficialmente" práticas aparentadas à improvisação livre, dentro do que estudei na pesquisa:

- Jorge Antunes, que embora tenha realizado práticas de improvisação coletiva, encontrei gravações somente de peças eletroacústicas com uso de improvisação (sendo de 1962, a que inclui);
- Jocy de Oliveira (1967/1971 e 1977) e Naná Vasconcelos (1973) que apesar de edições posteriores, fazem da improvisação um material base das faixas que incluo aqui;
- Gilberto Mendes (1971), interpretado pelo Madrigal Ars Viva (possivelmente em 1979/antes), com sua peça mais assemelhada à improvisação livre, que em algumas passagens somente define quais sons devem ser realizados, deixando o fluxo bem aberto;
- Rosinha de Valença (1973), a gravação mais experimental que encontrei da violonista, com células cíclicas sobrepostas, bem como passagens sem pulso;
- Walter Smetak, com improvisações coletivas majoritariamente realizadas com *esculturas sonoras* (álbuns gravados em 1974 e 1980, embora algumas destas práticas certamente ocorriam antes, como indico nas *linhas do tempo-espaco*);
- Uma faixa de Paêbirú, álbum de Zé Ramalho e Lula Côrtes, (grav. 1974, lanç. 1975), que sobreposição melodias diversas, circundando uma ou duas tonalidades, mas em fluxo significativamente aberto;
- Hermeto Pascoal (1977), apenas com uma improvisação solo (inclui sua improvisação coletiva mais na fronteira do *free* nas faixas bônus);

- Djalma Corrêa (1977), com uma faixa que inclui passagens sem pulso, bem como células rítmicas cíclicas sobrepostas;
- Grupo Um e Zé Eduardo Nazário (1979, 1982 e 1983), com faixas que transitam dentro e fora do que veio a ser conhecido como *free jazz*, mas incorporando voz falada, eletrônicos, etc.;

As *faixas bônus* incluem:

- Conrado Silva, com um trabalho não-tão-improvisado (1965), mas que trago aqui relembrando as tantas práticas de improvisação realizadas no Brasil sob coordenação do compositor uruguaio, mas não encontrei gravação ainda;
- Gravações que considero significativas, mas tratei como bônus por serem um pouco longas, já que a *playlist base* já era extensa, como um todo (*Bilirium-C9*, de G. Mendes, 1965; *Africadeus*, de Nanã Vasconcelos, 1973; *Casinha pequenina*, de Hermeto Pascoal, 1976);
- Peças que a parte improvisada é curta em relação ao todo (*Ácranon*, 1978/1983, do LP Koellreutter);
- Artistas que tinham outras faixas cabíveis, mas já estavam muito presentes na *playlist base* (Grupo Um, Nanã Vasconcelos e Stênio Mendes, nos diversos);
- Entre outros (versões de *Asthmatour* e *Ácranon* que considero interessantes, mas foram gravadas muito posteriormente, anos 2010; versão alternativa do *Tema da Cuica*, de Rosinha de Valença, de 1976; etc.).

Procurei organizar ambos os links/playlists cronologicamente – o que também dependeu de decisões minhas, já que há, por exemplo, peças que foram concebidas num ano, mas a gravação data de outro.

Um olhar conjunto para *playlist* e *linhas do tempo-espaço*, quem sabe, é uma espécie de resumo ilustrado de boa parte da zine.

Nem tudo que está em uma está na outra, mas tudo que está em ambas acompanha indicações que favorece associá-las.

Tudo aquilo que está em qualquer uma das duas está, ao seu modo, justificado nos verbetes, embora nem sempre caiba um texto nelas remetendo diretamente ao verbe.

Nos verbetes, quando aludo às faixas insiro parêntesis em negrito, indicando (**playlist base**) ou (**faixa bônus**).

Links - **playlist base**:

Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLW331a86ZRBbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

App Youtube Music: <https://music.youtube.com/playlist?list=PLW331a86ZRBbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

Links - **faixas bônus**:

Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLW331a86ZRBbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

App Youtube Music: <https://music.youtube.com/playlist?list=PLW331a86ZRBbThh5MBueUaPR4QF0Mm2b5B>

Playlist base:

Youtube vídeo/site/app:



App Youtube Music:



Faixas bônus:

Youtube vídeo/site/app:



App Youtube Music:



soar e fluir - experimentação sonora e fluxo livre pelo brasil 1962-1983

[diagrama de informações da playlist brasil]

	Faixa	Artista/Verbetes	Album/Verbetes	Local	Ano	Duração	Instrumentação	Descrição / obs.:
Playlist base*	Valsa sideral / Sid. Waltz	Jorge Antunes	Savage Songs	RJ	1962	3'12"	sintetizador	peça eletroac. c/ impro
	Estória II	Jocy de Oliveira	Estórias... [1981]	EUA/SP	1967 / 1971	9'31"	voz, sintet., perc.	improv. guiada + ediç. posteriores
	Asthmatour	G. Mendes/Mad. Ars Viva	LP Gilberto Mendes	SP (?)	1971 / 1979	6'17"	voz/coral, perc.	passags. fluxo aberto + sons defins.
	Cuíca / Tema da Cuíca	Rosinha de Valença	Rosinha de Valença	RJ	1973	5'35"	violão, cuíca e perc.	passags. s/ pulso; células cíclic. sobrep.
	A chamada	Naná V. / M. Nascimento	Milagre dos peixes	SP (?)	1973	4'18"	voz, violão, perc.	melodia harmonizada + sonoridades
	Amazonas	Naná Vasconcelos	Amazonas	RJ	1973	7'00"	voz, percussão	colagem que inclui improvs.
	Akwás	Walter Smetak	Smetak	BA	1974	8'23"	luth. experim., voz e águas	provav. improv. ao vivo
	Omm (Ar)	Z. Ramalho / L. Cortes	Paêbirú	PE e PB	1974 / 1975	5'54"	piano, sopros, viola	camadas harms./mels. improvs + pno. prep.
	Just Listen / Escuta meu piano	Hermeto Pascoal (solo)	Slaves Mass	EUA	1977	7'09"	piano elétrico solo	baião improv. + gestos pianists. + voz falad.
	Wave Song	Jocy de Oliveira	Estórias...	RJ/outros	1977 / 1981	8'03"	piano prep., sintet., etc	improv. "meditativa"
	Tudo madeira	Djalma Corrêa	Baiafro	SP (?)	1978	2'51"	percs., flauta marroquina	ciclos ritms.-melóds.
	A porta do "sem nexo"	Grupo Um	Marcha sobre a cidade	SP	1979	9'48"	combo jazz, sintet.	temas/convenções + passagens free
	Invasão dos monges	Stenio Mendes	MPBC - Stenio Mendes	SP (?)	1980	6'35"	craviola, voz, perc.	ciclos ritms.-melóds. + passagens free
	Tendenciosa	W.Smetak/Cjto.Microtons	Interregno	BA	1980	7'03"	voz., lutheria experim.	provav. improv. ao vivo
	A flor de plástico incinerada	Grupo Um	A flor de p. incinerada	SP	1982	7'08"	voz-txt.&cmb.jazz.sintet.	texto falado + passagens free
	Pra sentir e contar	Zé Eduardo Nazário	Poema da gota serena	SP	1983	11'40"	bateria, sintet., voz	free em fluxo contínuo (pouco silêncio)

Duração total: 1h50'27"

Faixas bônus**	Vericuetos de Antígona	Conrado Silva	Praecursorius	Uruguai	1965	6'10"	voz, sintet., estúdio	peça eletrônica+concreta, pouca improv.
	Bilirium C-9	G. Mendes / Caio Pagano	LP Gilberto Mendes	SP	1965 / 1979	13'55"	piano solo	piano solo / convite à composição
	Espaíro	Naná Vasconcelos	Amazonas	RJ	1973	6'53"	2 berimbs, estúdio-instrum.	overdub com espacialização
	Africadeus	Naná Vasconcelos	Africadeus	Paris	1973	19'31"	berimbau	solo de berimbau
	Casinha pequenina	Hermeto Pascoal (grupo SP)	Viajando com o Som	SP	1976	26'35"	combo jazz	tema + passagens free
	Bicho Papão / Cuíca	R. de Valença / Paulo Moura	Confusão urbana [...]	RJ (?)	1976	6'57"	sax, violão, cuíca e perc.	junção de dois temas
	Ácronon	Koellreutter / C. Pagano	LP Koellreutter	DF	1978 / 1983	12'25"	orquestra, piano	Piano: part. gráf. / Orq.T. Nac. de Brasília
	Taquará	Stenio Mendes	MPBC Stenio Mendes	SP (?)	1980	4'51"	craviola, voz, perc.	ciclos ritms.-melóds. + passagens free
	Mobile / Stabile	Grupo Um	Ref. sobre a crise do desejo	SP	1981	7'29"	combo jazz, sintet.	tema + passagens free
	Ácronon	HJK / Sérgio Villafranca e R. Hanschel		RS	1978 / 2015	2'00"	sax, piano	Orquestra de Câmara Theatro S. Pedro (SP)
	Santos Football Music	G. Mendes	DVD: Odisséia Mus.	SP	1969 / 2012	16'47"	pno., orq., partic. público	público responde sonoramente a cartazes
	Asthmatour	G.Mendes / Coral da ECA		SP	1971 / 2012	6'54"	voz/coral	participei da performance

* e **: indicações referentes às linhas do tempo-espaço

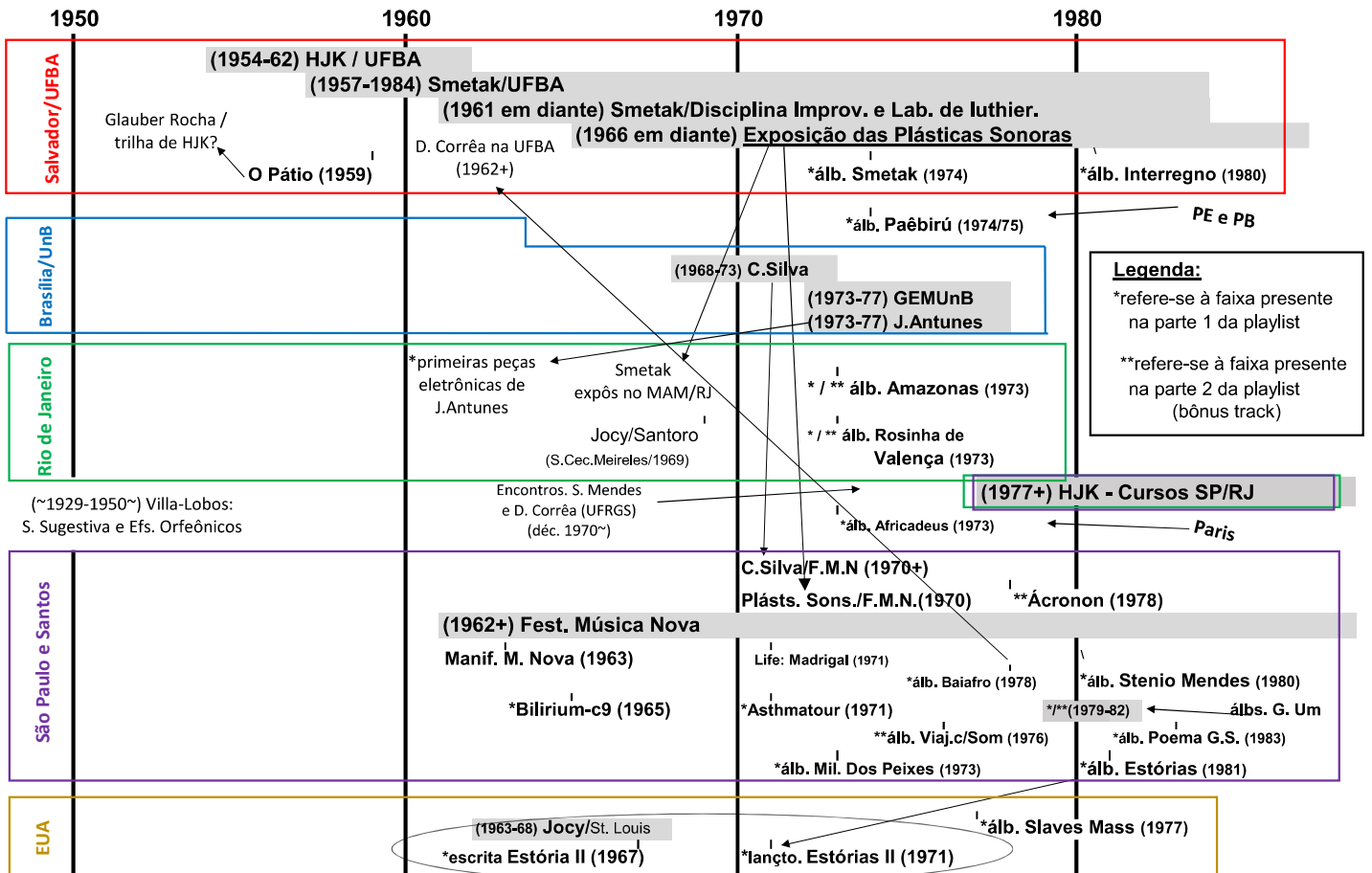
Duração total: 2h10'14"

brasil / décadas de 1960 e 1970 – sucessão e coexistência de sons e fluxos livres

[linhas do tempo-espaço]

algumas movimentações citadas na zine

(os períodos às vezes são estimados)



O intuito da presente seção da zine é comentar algumas práticas que, antes dos movimentos disparados na década de 1960, já transitavam por variadas *liberações do som e liberações do fluxo* nas terras conhecidas como Brasil (sem necessariamente realizar coexistências entre as duas coisas⁴).

Uma pesquisa mais adensada, certamente, apontará uma série de outras práticas e procedências de sons e fluxos liberados. Aqui, contudo, indico algumas que me foi viável tratar e refletir.

sons liberados

Início, então, esse mapeamento de referências apontando para práticas que produziam experimentação sonora, mas sem remeterem a liberações do fluxo, improvisações.

No ambiente da música de concerto, temos Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, em especial entre as décadas de 1920 e 1940, expandia a gama de sons de sua música, de maneiras variadas.

Por vezes, Villa o fazia ao intensificar o uso de instrumentos de percussão afro-brasileiros, como o reco-reco e o caxambu, em peças sinfônicas, como os *Choros 8 e 10* (Kater, 2009 [2000], p. 33). Outras vezes, realizava experimentações com as sonoridades dos instrumentos mais tradicionais⁵, remetendo ao que veio a ser conhecido como *técnica estendida*⁶.

Ainda nessa primeira década do século XX, Mário de Andrade também se referia às experimentações orquestrais de Villa-Lobos como *bloco sonoro*, apontando para suas aproximações com o franco-estadunidense Edgar Varèse (Andrade apud Kater, 2009, p. 320, texto original sem data).

Já em obras solo como *Rudepoema* (1921/1962, para piano solo) e *Prelúdio nº2* (para violão solo, de 1940), em algumas passagens, Villa-Lobos explora sonoridades que vão muito além da sucessão entre notas e acordes.

Nestas, o compositor preza pela *gestualidade* dos instrumentos, fazendo uso de combinações sonoras que lhes são próprias e intrinsecamente, adentrando a materialidade do som e evitando a composição enquanto representação das relações harmônico-melódicas.⁷

Já no ambiente do samba, podemos mencionar o surdo, espécie de tambor grave que, conforme lembra GG Albuquerque (Albuquerque, 2017), foi inventado pelo sambista sapateiro Alcebades Barcelos (1902-1975), entre as décadas de 1920 e 30.

Mais conhecido como Bide, o sapateiro encourou uma lata de manteiga de grande porte (20 quilos), em busca de um som grave. Com isso, introduziu uma das marcas rítmico-sonoras que autonomizaria ainda mais o samba em relação ao maxixe – o acento no tempo 2, resumindo em poucas palavras.⁸

A cuíca, por sua vez, provavelmente trazida ao Brasil pelos povos bantos e popularizada pelas primeiras escolas de samba, é um instrumento quase inerentemente baseado na experimentação sonora.

Dada a imprecisão da entonação de notas nesse instrumento, os/as cuiqueiros/as, nos múltiplos sambas, não apenas improvisam variações rítmicas (como é próprio da maior parte dos

instrumentos de percussão), mas também variam de maneira não tão previsível as frequências/notas tocadas.

Poucos são os instrumentos que o seu modo mais usual de ser tocado abrange tamanha abertura. Na cúica, se oscila constantemente entre diversos sons que não facilmente cabem nas demarcações do *temperamento por igual*⁹ (sistema que estabelece as doze notas oficiais utilizadas no Ocidente). Isso porque nesse instrumento importam mais as *intenções* de agudo e grave, e não uma afinação precisa.

Os solos de cúica, por sua vez, tendem a ser recheados de *glissandos* (deslizamentos entre notas), bem como passagens ágeis nas quais o que importa não é propriamente um *controle* do som, mas uma gestualidade, o que talvez a distinga ainda mais dos demais instrumentos de percussão.¹⁰

Retornando ao ambiente mais aparentando à música de concerto, podemos também tangenciar o *Música Viva*, que entre 1938 e 1952 (com trânsito entre o Rio de Janeiro e São Paulo) reunia musicistas interessados/as em múltiplas pesquisas composicionais (Kater, 2009).

Na época, as principais experimentações do grupo se associavam ao *serialismo*¹¹. Grosso modo, trata-se de uma experimentação radical em romper com o *tonalismo*¹², sistema musical que se consolidou como majoritário no Ocidente; mas ainda uma experimentação muito baseada na racionalização; e, naquele momento, ainda muito associada à ideia de *nota*, bem como, pouco aberta ao ruído.¹³

Vários desdobramentos do *Música Viva*, contudo, se relacionam diretamente não só às práticas que associa à liberação do som mas também às que ligo à liberação do fluxo.

Para este texto de abertura, enfim, conviria mencionar a compositora Eunice Katunda (1915-1990), que, mais tarde também escreveu peças abertas ao ruído, como: *Moça fantasma* (1960/71), na qual faz uso de *sintetizador/oscilador de frequência*, junto a fita magnética e instrumentos mais tradicionais (Kater, 2019 [2001], p. 292); e *Expressão anímica* (posterior, já 1979), para piano e que faz uso das sonoridades internas do instrumento (Kater, 2019, p. 322)

Expressão anímica estreou, na edição de 1980, no Festival Música Nova, do qual falo mais quando da menção a Gilberto Mendes. O festival, iniciado em 1962, bem como o Manifesto Música Nova, de 1963, (que em parte dão continuidade à proposta coletivizada do *Música Viva* da pesquisa em música contemporânea), fomentaram constantes experimentações musicais nas décadas seguintes.

Conforme narra Kater (2019 [2001]), em 1962 Eunice Katunda teria ainda realizado uma marcante improvisação com Baden Powell, violão e piano, no João Sebastião Bar. Fabulo aqui: como esta teria soado?

Outra referência em experimentação sonora precoce no Brasil, seria o artista plástico e percussionista Pedro Sorongo (1919-1993), que conheci analisando as faixas presentes em algumas das primeiras edições do programa *Afrological*¹⁴ (*Rádio Dada*, com curadoria dos pesquisadores Rômulo Alexis e Edbrass Brasil). Na canção *Tá tudo aí / Água viva*¹⁵, de 1968, Sorongo, além de vários instrumentos de percussão, percute águas.

Olhar para práticas musicais realizados no Brasil visando analisar a presença de improvisações, fluxos abertos, liberados, por sua vez exigiria um olhar ainda mais expandido.

Enumero aqui, no entanto, algumas práticas que mais claramente transitam por uma abertura ao tempo real. Aqui adentrarei de fato apenas em duas, o partido alto e algumas experimentações de Villa-Lobos.¹⁶

Quando se fala na chamada *História da Música no Brasil*, contudo, alguns elementos são tratados como imprescindíveis, em quase qualquer curso/estudo.

Entre estes, estão as *modinhas*, canções de procedência europeia, e os *lundus*, danças vidas de Angola, que em parte teriam germinado diversas práticas musicais consideradas brasileiras.

Um terceiro elemento dessa história canônica seria Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), descendente de escravizados, geralmente referido como *um dos primeiros grandes compositores do Brasil*. Tudo isso, inclusive indica que aqui as fronteiras erudito/popular e sacro/profano sempre estiveram borradas, já que o padre também chegou a compor modinhas – que como quase qualquer prática considerada erudita, tem na verdade procedência em múltiplos ambientes da Europa.

Do tal do padre-compositor, contudo, já ia quase me esquecendo, mas conforme redigi os textos que finalizam a zine, constatei que ele não poderia ficar de fora.

Diz-se, precisamente, que *Padre José Maurício era um grande improvisador*¹⁷ (muito provavelmente restrito às possibilidades musicais da época, com sucessões de acordes/arpejos e melodias contrapontísticas, remetendo às bordas da música barroca), mas não é só isso que o torna relevante aqui. Afinal, vivemos ainda num Brasil *cheio de fé*, de sincretismo, que passou por uma miscigenação inicialmente forçada e que, como qualquer Estado, irá sempre massacrar os governados. E, claro, os percursos do padre não se apartam disso.

Quanto a quem foi o padre, resumo uma parte aqui com o *samba-enredo* da Vai-Vai de 1977, intitulado *Padre José Maurício Músico do Brasil Colonial*¹⁸ – o qual nos poupa da parte mais sofrida de sua vida, os anos finais:

Nasceu na Rua Uruguaiana / No Rio de Janeiro // Filho de alforria e pobreza / Trazia o sangue da Guiné // O violão foi seu brinquedo / Salvador José seu professor // Na fazenda Santa Cruz / Canto e teoria musical // Tocando em bandas e igrejas / A requintados saraus // Que esplendor, lira musical / Na era do Brasil Colonial // Pra superar o preconceito da época / Um Sacerdote se tornou // Na Rua das Marrecas / Sua escola musical iniciou // Mestre na Capela da Sé / Dom João convidou para o passo real // Fazendo suaves melodias / Sua obra prima para as duas Marias // A magnífica obra de nível universal / Que o Vai-Vai contagiante / Exalta o poeta em compasso musical // (cf. nota 18)

O pai e a mãe do padre, ambos, eram miscigenados – *mulatos*, assim referidos em quase qualquer livro, ignorando a procedência do termo na palavra *mula*; filhos de mães escravizadas e pais brancos, relacionamentos historicamente baseados numa consensualidade duvidosa. Como também mostra o enredo, o padre encontrou na admiração por parte de Dom João VI e na igreja, uma forma de viver mínimas regalias e ter acesso às práticas musicais de sua época.

De qualquer forma, como já mostrava o jovem francês Etienne de La Boétie (1574)), pensador anarquizante que viveu a renascença: quem governa fará *o bem* ou *o mau* aos governados conforme lhe convenha; e ainda que não faça o segundo, estará sempre em posição de vir a fazê-lo, seja numa monarquia, seja numa república.

Assim, com a passagem da coroa de Dom João VI para Dom Pedro I, a vida do Padre José rui, tal qual explicita sua mais difundida canção: “Beijo a mão que me condena / A ser sempre desgraçado // [...] Sou infeliz / Sou desgraçado //”¹⁹, escancarando que a servidão a quem governa só pode ter um desfecho.

O canônico compositor-padre-mulato-professor transitou pelas fronteiras de classe e raciais que marcam essas terras e, no fim, mesmo tendo servido ao Estado e ao Cristo, queimou no inferno da pobreza e do racismo; mas ele também improvisou (ao cravo e ao órgão, diz-se) e, quem sabe, com isso desfrutou de si.

Mas, então, pergunto: se com os instrumentos sacros ele improvisava, o que mais o Padre Zé Maurício experimentava e fazia por aí com um violão²⁰, o seu *brinquedo*, historicamente tido como instrumento de vagabundo?

Segundo para outras práticas com improvisação pelo Brasil, tem-se que, em Salvador, por volta da virada do século XIX para o XX, com os desdobramentos da chamada abolição da escravatura e a intensificação das festividades ligadas aos povos negros, emergiu ainda a prática conhecida como *samba de partido alto*.

O partido-alto caracterizava-se pelas letras improvisadas, geralmente sobre melodias revisitadas (provenientes de canções já existentes), que respondiam a um coro.

No Rio de Janeiro, poucos anos mais tarde, na *Casa de Tia Ciata*, residência de uma mãe de santo baiana que recebia diversas festas, essas práticas se intensificaram. (Moura, 1995 [1983]) A partir dos encontros neste espaço, inclusive, algumas dessas improvisações coletivas viriam a ser fixadas em composições, como *Pelo telefone* (canção que ironiza a eventual convivência policial com as *roleiras* mesmo após suas proibições), de autoria atribuída a Donga em 1917, mas contestada imediatamente pelos envolvidos/as nas improvisações em questão (Moura, 1995 [1983]).

De Villa-Lobos, por sua vez, destaca-se, *Suíte Suggestiva*²¹, de 1929, indicada por Kater (2009 1 [1990], p. 35) como uma peça que faz uso de improvisação, e posteriormente analisada por Joel Albuquerque e Paulo de Tarso Salles (Albuquerque; Salles, 2015).

Dado que, provavelmente a versão da partitura de 1929 teria se perdido, não se confirma se a versão de 1929 já teria todos os seus elementos mais experimentais, ou se algum deles teria sido incorporado somente na revisão dos anos 1950. Independentemente disso, foram de fato documentadas estreias da peça, ainda em 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro, (Albuquerque; Salles, 2015).

Tanto em 1929 quanto nos anos 1950, de qualquer forma, temos uma experimentação que é anterior aos movimentos nascidos no Brasil já nos anos 1960.

Suíte Suggestiva, em todo caso, também seria uma das peças mais experimentais de Villa-Lobos, fazendo uso de: som de metrônomo; citações melódicas variadas, nas quais se inclui Gioachino Rossini e Ernesto Nazareth; e da voz falada (Albuquerque; Salles, 2015).

Adentrando a passagem na qual haveria improvisação, o que temos, na verdade, são cinco compassos do último movimento, já rumando para o fim da peça.

Nestes compassos, 10 instrumentos (clarinete, fagote, percussão, tímpanos, celesta, flauta, violino, viola, violoncelo e contrabaixo) possuem passagens com as seguintes características:

o compositor coloca na partitura de grande parte da orquestra a palavra “*improvvisées*”, acompanhada de figuras rítmicas sem alturas específicas. Essas células variam para cada instrumento (colcheias, semicolcheias, quíalteras), mas acontecem quase que simultaneamente durante cinco compassos. [...] [Mantem-se] as figuras rítmicas, pulsação e dinâmicas pré-estabelecidas. (Albuquerque; Salles, 2015, p. 12)

Afinal, trata-se de improvisação (ou liberação do fluxo), nos termos que trato na pesquisa?

Trata-se mais, quem sabe, apenas de algo ainda muito incipiente: libera-se os sons, sobretudo num sentido restrito ao de deixar em aberto *quais notas serão tocadas*; libera-se parcialmente o fluxo, no sentido de que, quaisquer sons (notas ou até ruídos, pensando nos instrumentos e percussão), poderão ser tocados, de certa forma, em *quase qualquer momento destes cinco compassos*; mas, fecha-se, no entanto, o fluxo, no sentido de *demarcar quando cada performer produzirá som* (acrescento aqui que quase não há silêncios nestes compassos, conforme se vê na transcrição simplificada de Albuquerque e Salles, 2015).

Enfim, ainda que se possa escolher as notas/sons, os ritmos devem ser seguidos. Ou seja, o fluxo está conduzido pela rítmica. Não se diz *quais* notas/sons fazer; mas se diz *quando* fazê-los, se diz *quando* deve ser feito algum som.

De qualquer forma, como analisam Albuquerque e Salles (2015), Villa buscava um efeito de *cacofonia*, e optou por obtê-lo deixando em aberto as notas que seriam tocadas (o que de certa forma destoa de outras realizações deste recurso por parte de compositores que, mesmo visando tal efeito, definem as notas que serão tocadas).

De fato, em cinco compassos, aquilo que se convencionou chamar de *escuta*²² e *interação*, de certa forma parte constitutiva de quase qualquer improvisação (Costa, 2016), não ocorrerá.

Neste sentido, embora seja uma discussão que não adentro na pesquisa, trata-se mais de *acaso*, termo também aderido por Albuquerque e Salles (2015): o compositor deixou em aberto *ao tempo real da performance* quais serão os sons a soar. No caso, um acaso que passa por *decisões* de quem performa.

Essa decisão, contudo, por se tratar de apenas cinco compassos e com rítmicas constantes, com poucos silêncios, como predito, não favorece que os/as performers se ouçam, se respondam, etc.

Com isso, relembro ainda discussões de Manuel Falleiros (2012), e enfatizo que não se trata de improvisação no sentido de que não é a associação entre performers em tempo real que está em questão; mas sim a produção, de fato, *ao acaso*, de sons simultâneos, indeterminados. A associação entre os sons, quem sabe, será desfrutada pelo público durante a performance, ou por quem escute a gravação – no sentido que já propunha John Cage.

Ao menos dentro dos materiais que tive acesso para a pesquisa, contudo, a mais significativa experimentação de Villa-Lobos que teria tocado mais diretamente no encontro entre liberação do som e do fluxo, seria outra. Talvez surpreendendo expectativas, esta deu-se, nas chamadas *Concentrações Orfeônicas*.

Realizadas majoritariamente no Estádio do Vasco da Gama (Rio de Janeiro), elas se deram nos anos 1930 e 1940, consistindo em práticas vocais baseadas no Canto Orfeônico, modelo de ensino musical implementado amplamente nas escolas na época (Fonterrada, 2005).

Reunindo, conta-se, dezenas de milhares de crianças (fala-se até em 40 mil), as concentrações (Kater, 2022/2023 [publicação contínua])²³ teriam função claramente patriótica²⁴ durante o período do Estado Novo. Tendo-se Villa-Lobos como regente, apresentava-se canções diversas, mas eram também apresentados os chamados *efeitos orfeônicos* (Kater, 2022/2023) – raramente comentados na literatura em torno do Canto Orfeônico, mas que Carlos Kater fez questão de revisitar com as fontes possíveis.

Conforme Kater *cava* com uma série de entrevistados/as que trabalharam com Villa-Lobos (Kater, 2022/2023), se depreende que estes se tratavam de “efeitos vocais”, “gritos”, “tumultos”, “efeitos do vento, da palmeira”, insinuações de percussão corporal, bem como construções “cênicas” em torno de narrativas diversas, envolvendo por exemplo, a experiência do susto – chamada de *terror irônico*, conforme mais de um entrevistado indica. Ou, ainda, outras

experimentações, menos mencionadas, nas quais as crianças produziam sons que remetiam à indústria metálica – protótipo das paisagens sonoras, podemos dizer²⁵.

Enfim, ao que parece, Villa-Lobos oportunamente ensaiava sonoridades com as crianças, associando-as à gestos assemelhados à regência (nos ensaios parciais, quando o compositor visitava grupos de escolas), e posteriormente incorporava estas experimentações sonoras nas chamadas *concentrações*. Assim, com sua regência, as milhares de crianças apresentavam as sonoridades em questão.

Fala-se ainda, em especial Mindinha Villa-Lobos (Kater, 2022/2023), nos *efeitos* como *estratégia pedagógica*, uma espécie de descanso entre peças cantadas. Contudo, na verdade, o que interessa aqui é como de fato o ruído e as aberturas ao impreciso foram realizadas *em público* (mesmo que quem conduziu os fluxos em tempo real fosse Villa, como regente, e não as crianças).

Ainda segundo Mindinha, por vezes os professores de canto orfeônico incorporavam os *efeitos* em suas apresentações locais; também segundo ela, por *incompreenderem suas razões pedagógicas*. A despeito de não ser possível averiguar o quanto os/as professores/as realizavam os efeitos de maneira caricata, ali alguns ruídos e imprecisões circulavam para além do controle de Villa e Mindinha.²⁶

O corpo textual da presente zine reúne verbetes acerca de artistas nascidos/as ou residentes no Brasil que, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, realizaram ou germinaram práticas assemelhadas ao que veio a ser conhecido improvisação musical livre. Tratam-se na verdade de espécies de verbetes-ensaios, transitando entre o informativo e o reflexivo [embora às vezes beirando o desbocado, quem sabe].

Os verbetes não possuem então um padrão de redação, no entanto, há itens que procurei manter de maneira uniformizada, em todos os verbetes, sempre indicados em tópicos, conforme se aplique:

- *resumo das práticas que considereei como encontro entre experimentação sonora e fluxos liberados (em palavras-chave)*
- *localidade(s) predominantes, conforme fontes que tive acesso*
- *período predominante de realização das práticas em questão, conforme fontes que tive acesso*
- *desdobramentos posteriores, conforme fontes que tive acesso*

Quanto à abordagem e ao conteúdo, os verbetes também variam, sempre conforme o que estava disponível e quais fontes tive acesso no período da pesquisa, não sem contingências. Constatam, enfim, variando: análises minhas de gravações; análises de partituras; informações depreendidas das fontes disponíveis (encartes de discos; programas de concerto; catálogos de obras; roteiros de programas de rádio); alusão a entrevistas escritas ou gravadas, às quais tive acessos (publicadas ou de acesso restrito); pesquisas propriamente ditas realizadas em torno dos artistas/práticas a que tive acesso; entrevistas que realizei (apenas Jorge Antunes; e de certa forma aludo também a conversas com Teca Alencar de Brito e Carlos Kater, transitando por alguns dos verbetes).

Sempre que possível, tento me aproximar ao máximo da metodologia de *aludir a como se deram as práticas em questão* – no caso de peças, em especial, isso em implica em interessar menos a proposta conceitual da peça, e mais algum relato de como se deu sua realização. Trata-se, no entanto de algo raro nas fontes.

De maneira geral, o que trago, na verdade, é um compilado de referências e indicações para pesquisas futuras.

Como predito, também refletindo o teor da pesquisa, apresento aqui espécies de verbetes-ensaios. E isso no sentido de que, quando cabível, realizo não somente pontes com conceitos e outras práticas associadas à pesquisa, mas também me proponho a realizar com os/as artistas em torno do Brasil análises semelhantes àquelas que realizo nas demais zines – embora nenhuma aqui possua tamanho adensamento como as demais.

- Improvisações coletivas (voz, sintetizadores e também entre não-músicos);
- *Sobretudo Brasília/DF; trânsitos por São Paulo/SP;*
- 1968 a 1973, DF; dali em diante, SP;
- É considerado parte constitutiva da emergência do movimento das Oficinas de Música pelo Brasil;

Dentre os/as professores da UnB ligados às oficinas de música, possivelmente, Conrado Silva é um dos que mais circulou por São Paulo. Por esta razão, quem sabe, ele é mais frequentemente aludido por aqui (São Paulo) como professor de Brasília ligado a estas práticas.

Após um longo embate entre estudantes e a Universidade de Brasília, em 1968/1969 o uruguaio Conrado Silva teria chegado ao Brasil para atuar como professor, indicado pelo compositor santista/paulista Gilberto Mendes (Kolody, 2014).

No período após o golpe de 1964 que instaurou a ditadura civil-militar, a universidade havia ficado alguns anos sem professores ligados ao experimentalismo. Em meio ao ambiente hostil, no entanto, Conrado manteve-se na função até 1973, realizando algumas diversas práticas que transitam pelos interesses da presente pesquisa.

Quando no Uruguai, Conrado já era conhecido como compositor e, interessado em meios eletrônicos, ainda em 1964, compôs *Música para 10 rádios portáteis*. Em 1966, participou da fundação do *Núcleo Música Nueva*, que mantinha contato com o *Música Nova* daqui, fundado em 1962/63.

Vasculhando gravações de Conrado, me deparei com a peça eletroacústica *Vericuetos de Antígona*, de 1965 (**faixa bônus**), que me parece fazer pouco uso de improvisação, mas registra uma experimentação sonora bem ainda bem precoce, e que combina os meios da chamada *musique concrete* e da *musik elektronische*.²⁷

De qualquer forma, entendendo que a principal forma de realização da música eletrônica nos anos 1960 ainda era a gravação (sendo escassos ainda os recursos de programação *no tempo*), qualquer prática baseada em sons eletrônicos requer algum momento de performance gravada, ainda que breve (o mesmo não se aplica, contudo, à chamada música concreta, já que sua base é a edição de um evento sonoro gravado).

Uma vez na UnB, Conrado então, tentou iniciar um grupo de estudos e práticas de *música eletroacústica*, mas devido a dificuldades em obter sintetizadores, o grupo, chamado *Catharsis*, trabalhou no início apenas com improvisação e voz.

Em 1971, Conrado conseguiu um único sintetizador para a universidade, que passou a ser compartilhado pelos/as estudantes, que compunham peças que incorporavam improvisação (Kolody, 2014).

Na mesma época, coordenou, também na UnB, a *Oficina Básica de Música*, que realizava práticas com estudantes menos experientes do curso de música.²⁸

O que se buscava era “uma forma que não forçasse eles a entender a música como uma sequência de notas e acordes. A Oficina trabalhava com sons. Qualquer tipo de sons. [...] Fazer música sem preconceitos estilísticos” (Conrado Silva apud Kolody, 2014, p. 95).

A definição acima, espécie de conceitualização do que seria a *oficina de música*, remete diretamente ao que chamo no decorrer da pesquisa de *liberação do som*. Associando-se isso ao tempo real da performance, remeteria também ao que veio a ser conhecido como improvisação livre.

Ao menos desde 1970, Conrado também vinha à São Paulo regularmente colaborar com Gilberto Mendes, no geral como coordenador de algumas práticas realizadas pelo *Núcleo Música Nova de São Paulo*, e que chegou a estreiar no Brasil peças de John Cage, Morton Feldman entre outros (Kieffer, 2014). De 1974 em diante, Conrado Silva passa a viver em São Paulo, montando a *Travessia Oficina de Música* (Catanzaro, 2018, p. 142).

Em conversa com o musicólogo Carlos Kater, constatei ainda que o *Núcleo Música Nova* realizou, entre outros, o concerto *Música Brasileira Hoje*, em setembro de 1976 no Teatro Municipal de São Paulo, no qual foram apresentadas diversas peças baseadas em improvisação de compositores da época, como *Alea* de Kater²⁹.

Já perto de finalizar a pesquisa, tive acesso ao programa em questão. Tratou-se, no caso, de um evento de muitos dias, com uma série de práticas contemporâneas, em sua época – as quais, oportunamente conviria checar quais incorporavam invenção em tempo real³⁰.

Quanto à apresentação do *Núcleo Música Nova / Grupo instrumental do NMN*, no programa Conrado consta como "regência e sintetizador", junto aos/às demais cantores/as, instrumentistas e artistas do corpo. Além de peças de outros compositores³¹, há no programa uma peça intitulada *Criação Coletiva I*, apresentada ali, no tal Teatro Municipal. A peça "parte de estímulos do ambiente, para evoluir sem estrutura determinada, porém, conforme um clima comum, até atingir diversos climas, em torno dos quais gira o seu desenvolvimento". Os/as performers, no programa listados/as, teriam ainda anotações de sua concepção guardadas?

Segundo Denise Álvares Campos (1988, p. 60)³², no período de redação do livro da autora em questão (década de 1980), Conrado Silva já era professor na Faculdade Santa Marcelina (noutras fontes, fala-se também em passagens do professor pelo Instituto de Artes da Unesp), e seguia trabalhando com princípios das Oficinas de Música em disciplinas como *Música Eletroacústica* e *Laboratório de composição*.³³

Registro aqui que foi em minha colaboração como assistente de direção do videodocumentário *A escuta das crianças: Teca Oficina de Música* (dir.: Gabriel Levy, 2023), que estive em intenso contato com discussões em torno da emergência do movimento das oficinas de música pelo Brasil.

Segundo as educadoras Sônia Silva e Marisa Fonterrada (cf. Levy, 2023), na década de 1970 as *Oficinas de Música* se caracterizavam, de maneira ampla pela abertura à improvisação, bem como pelas pontes com o movimento corporal e as artes plásticas; propondo-se a realizar projetos abertos ao que emergisse entre os/as envolvidos/as, sem programas fechados.

Em se tratando de oficinas de música, o espaço com o qual mantenho contato é a Teca Oficina de Música³⁴, criada por Teca Alencar de Brito. Nesta, trabalhei como professor, regularmente, de 2013 a 2018, participando da gravação dos CD's *Ondas* (2015) e *Passarinhada e outros voos* (2018)³⁵.

Conforme materiais diversos obtidos no decorrer da realização do documentário já aludido (Levy, 2023), por volta de 1977, Teca Alencar de Brito, já assumia os grupos de musicalização do Conservatório do Brooklyn (São Paulo/SP), substituindo Sônia Silva, tendo sido este espaço um dos laboratórios das práticas que posteriormente dariam início às suas oficinas de música.

Por volta do início da década seguinte, então, ambas as oficinas, *Oficina de Música Sônia Silva* e *Teca Oficina de Música*, se iniciariam, já coincidindo com o começo dos cursos de formação de educadores realizados em São Paulo sob coordenação por Hans-Joachim Koellreutter.

- *Takes de improvisação sobrepostos em estúdio, provavelmente;*
- *Salvador/BA; Porto Alegre/RS; gravação do disco mencionado aqui, possivelmente em São Paulo;*
- *Registros aqui referidos, de 1978;*
- Não analisei desdobramentos;

O percussionista Djalma Corrêa, nascido em Minas Gerais, ainda aos 17 (possivelmente em 1959) anos mudou-se para Salvador para estudar percussão e composição nos Seminários de Música da UFBA (coordenados por Koellreutter, e que contavam com Walter Smetak no corpo docente – ambos com verbetes dedicados a eles). Entre outros trabalhos, o percussionista gravou com Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso, desde a década de 1960, tendo também participado do show *Doces Bárbaros*, de 1976.

Embora eu não tenha encontrado, por ora, tantas práticas de Djalma Corrêa que faria sentido constar aqui, seu nome é uma presença regular na pesquisa, uma vez que teria sido em uma oficina sua que Stenio Mendes (cf. seu verbete) teria conhecido a *música espontânea*.

No encarte de seu disco/grupo *Baifra*³⁶, de 1978, lançado pelo selo/coleção Música Popular Brasileira Contemporânea, diz-se: "Djalma é possuidor de instrumentos, incluindo atabaques e tambores de todos os tipos e tamanhos, flautas de encantadores de serpentes, panelas e pinicos. Isto sem falar dos instrumentos que ele mesmo inventa e constrói." (quanto a estes últimos, não obtive ainda informações).

Conforme minha escuta do disco, a faixa que mais transita por fluxos livres e experimentações sonoras, que aqui menciono, seria *Tudo Madeira (playlist base)* presente na seleção do programa *Afrological* #5 (cf. nota 14). Segundo o encarte, ela "inclui grande variedade de instrumentos deste material [madeira], entre os quais o balafon, flauta marroquina, cabaças, tambores, blocos e pulseiras."

Após uma passagem inicial mais solta no quesito pulsação, iniciam-se camadas que se sobrepõem ciclicamente, mas que possivelmente foram improvisadas. Com as informações que obtive não fica claro se foram gravadas em vários takes de estúdio pelo percussionista, ou por um grupo.

- *Improvisação coletiva com voz/coro (fluxo livre, momentaneamente, com sons predefinidos), Asthmatur, 1971, de Mendes; no Festival Música Nova, certamente houve práticas do tipo, mas ainda não mapeei; incorporação do público (Santos Football Music);*
- *Santos/SP, com significativa expansão sobretudo para São Paulo/SP e Ribeirão Preto/SP*
- *1962 em diante;*
- *As composições mais experimentais de Gilberto Mendes não seguiram sendo seu foco em suas últimas décadas de vida; o Festival Música Nova segue sendo realizado ainda hoje;*

Desde 1962, uma das principais atividades associadas a Gilberto Mendes seria a organização do *Festival Música Nova*. Realizado sobretudo em Santos (SP), também seguiu sendo realizado em sua homenagem após sua morte em 2016. O festival recebia práticas contemporâneas diversas, de improvisações à música eletroacústica, e um estudo dessas requeria uma atenção maior à sua programação ao longo dos anos.

Em 1963, ainda, era publicado também o *Manifesto Música Nova*, assinado por Mendes e artistas como Rogério Duprat³⁷ e Willy Corrêa de Oliveira (Kater, 2009, p.350), este último brevemente mencionado nos verbetes também.

No manifesto, fala-se na “superação definitiva da frequência” (Kater, 2009 [2000], p. 350), remetendo diretamente à discussão da liberação dos sons, no sentido de: não há porque realizar música apenas com notas e frequências³⁸; bem como, se menciona “refutação do mito da personalidade” (Kater, 2009, p. 350-3), remetendo à coletivização ou dissolução da autoria.

Dando início a uma possível pesquisa maior acerca das práticas com improvisação apresentadas no Festival Música Nova, constatei, em conversação com Carlos Kater, que sua peça *A Manifestação*³⁹ (nascida de uma provocação de Paulo Freire; e que foi trabalhada continuamente com jovens em Paris nos anos 70) foi apresentada no Festival Música Nova, mas somente em 1984.

Adentrando as peças de Gilberto Mendes, temos *Bilium-C9 (faixa bônus)*⁴⁰, de 1965 (Ruviano; Aldrovandi, 2001, pp. 48-64). Esta, embora não tenha tantos elementos diretamente associados ao fluxo e sons livres, é, por ora um dos trabalhos mais antigo que encontrei.

Trata-se de uma composição, para instrumentos de teclado ou percussão, baseada exclusivamente em procedimentos sonoro-gráficos *descritos textualmente* – no caso das performances que encontrei, sempre em versão solista. Estes procedimentos resultam, então, em partituras personalizadas, confeccionadas pelo/a própria performer. Com estes confeccionados, o desdobramento da peça é, em tempo real, sorteado através de ponteiros de relógio. Incorpora-se elementos de improvisação, bem como elementos de acaso; contudo, de certa forma, está mais para um *convite para compor uma peça aberta*, dentro de certas regras.

Já em 1971, Mendes compõe *Asthmatour*⁴¹ (**playlist base e faixa bônus**), para voz/coro e percussão, considerada uma das peças mais radicalmente abertas do compositor (Ruviano; Aldrovandi, 2001). Muitas partes da peça da consistem em sátiras de *jingles*, mas versando sobre o tema da asma, condição que afetava o compositor. Ironiza-se, ainda, que *viajar* seria o remédio contra a asma. O compositor explicita ainda a relação entre adoecimento e trancamento: *fugir do sanatório*. Estas passagens mais escritas, no entanto, são interpeladas por outras mais improvisadas, com sonoridades diversas, que incluem o gargarejo.

Numa destas passagens, que dura por volta de um minuto, o fluxo é radicalmente aberto, isto é, todo o desdobramento está aberto à invenção no tempo real. Mendes apenas restringe aos performers quais sons vocais e percussivos devem ser usados. Deixa-se em aberto, então, o modo

estes sons se associam e se sucedem. Ou seja, embora se defina *quais sons* devem ser usados, não se demarca com precisão quando eles devem ser produzidos, muito menos como eles se relacionam entre si (seja como sobreposição ou justaposição).

Ainda que brevemente, temos então uma espécie de improvisação livre, no sentido de que não há nenhuma indicação acerca de como deve se desdobrar a passagem em questão. Enfim, a única restrição é que só devem ser usados determinados sons, como estalos de língua.

Outra peça de Gilberto Mendes que transita por fluxos livres, ao seu modo, é *Santos Football Music* (1969)⁴² (**faixa bônus**), para piano, orquestra voz, apito tocado pelo regente, com elementos cênicos e participações do público.

Enquanto orquestra e piano tocam, a partir de uma escrita mista entre rigores e aberturas, em algumas passagens o público é convidado a produzir sonoridades diversas, sobretudo vocais. Estas sonoridades são conduzidas através de cartazes, anteriormente demonstrados, como num breve ensaio, e que definem categorias de som vocal como: *falar, vogais, mmm, gol*, etc.

Embora as sonoridades sejam sempre as mesmas para todo o público a cada passagem e vise obter efeitos de uniformidade, de certa forma, trata-se de uma espécie de *preview* das possibilidades de invenção em tempo real.

Rompe-se, de certa forma, com a máxima das práticas musicais experimentais capturadas pelo ambiente de concerto de que *uns desfrutam da produção de ruídos, enquanto outros/as os assistem quietos e respeitosos*. A situação produzida, quem sabe, pode ainda expandir a escuta do público, fazendo-o apreender diferentemente também outras práticas.

Em torno de Gilberto Mendes, duas fontes intrigantes também atravessam a presente pesquisa. Trata-se de duas entrevistas realizadas com o compositor.

A primeira delas, ainda não publicada, data de 1980, realizada por Carlos Kater – a qual tive acesso, ao colaborar com a revisão⁴³.

A segunda, por sua vez, foi realizada e publicada por Tatiana Catanzaro (2018 [a data da entrevista não está indicada no livro, mas estimo que por volta dos anos 2000]).

Algumas temáticas explicitamente aproximam ambas as entrevistas, talvez revelando que o que havia de disruptivo em Mendes em 1980 seguiu relevante ainda nas décadas seguintes. Outras temáticas, por sua vez, distinguem os dois materiais, explicitando, para além dos filtros de publicação e interesse de cada pesquisador/a, quem sabe, alguns deslocamentos pelos quais o compositor teria passado.

Um ponto muito inquietante que se faz presente em ambas entrevistas diz respeito às experimentações vocais/corais realizadas por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira – com quem fundou o coral *Madrigal Ars Viva*⁴⁴. Conforme Mendes reflete, estas experimentações remeteriam, aos seus modos, às características estéticas/sonoras apreendidas por ambos em suas idas a Colônia e Darmstadt (onde estudaram com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, entre outros, que na época já faziam extenso uso de meios eletrônicos).⁴⁵

Um dos elementos que contribuem com isso, arrisco dizer, seria o uso de poesias concretas, como estratégia vocal de exploração de microsonoridades (letras isoladas e exploração material das sílabas).⁴⁶

A Catanzaro, no entanto, Mendes dirá que, embora tivesse ido a Alemanha em busca do serialismo, com suas racionalizações, encontrou um ambiente já contaminado pelas experimentações de John Cage (Mendes apud Catanzaro, 2018, p. 208), uma corrente digamos, num certo sentido, muito mais livre-leve-solta da experimentação sonora.

Neste sentido, em ambas entrevistas, Mendes indica que, *com os recursos possíveis no Brasil de 1960/70* – no caso sobretudo a voz –, expandiam a experimentação de sonoridades também para

características próprias dos sintetizadores (fosse no quesito, som/timbre, fosse no quesito, modos de conceber a continuidade/fluxo).

Assim, o compositor corrobora também com as análises de Catanzaro (2018) em torno de como a música instrumental e vocal incorpora características sonoras das práticas realizadas com tecnologias eletrônicas – o que pode ser chamado de *tecnomorfismo*. "Nós queríamos fazer, com vozes e instrumentos, sons eletrônicos" (Mendes apud Catanzaro, 2018, p. 202), diz o compositor, sobre seu trabalho e o de Willy C. de Oliveira.

Como é explicitado também em ambas entrevistas, esta escassez de recursos eletrônicos no Brasil, coexistente com a expansão da escuta, favoreceria que ambos os compositores trabalhassem com *experimentações que pouco ocorriam na Europa, no caso vocais* – e de fato, dentre os grupos de improvisação que estudo nas demais zines, que se referem aos EUA e a Europa, raramente há cantores/as, muito menos uma formação predominantemente vocal/coral.

Já em relação a entrevista concedida a Carlos Kater, há uma discussão em especial que acredito remontar embates da época e gira em torno dos múltiplos socialismos. Diferentemente de compositores como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes não é conhecido por ter mergulhado continuamente em práticas ligadas à militância.

De qualquer forma, naquele momento, Mendes está muito tomado pela afirmação de que *na sociedade burguesa não há estética que não seja burguesa*, sugerindo ainda que *novas estéticas só nascerão com o 'novo homem'*. Embora não afirme isto diretamente, suas considerações me remetem à expectativa de que, novos modos de vida e novas experimentações artísticas são *posteriores* a emergência de novos valores (no sentido de valores *do homem*⁴⁷, universalizados). E eis aí que Kater o provoca, insinuando que *outros homens e outras estéticas* se constroem com influência mútua.

Outro ponto interessante, cruzando as duas entrevistas, é que Mendes afirma que sua escrita seria mais simples que a de outros compositores, também pelo fato de ele lidar com coros não profissionais (Mendes apud Catanzaro, 2018, p. 209). Isso, contudo, quem sabe demarque uma certa fronteira de até onde vai o parâmetro do *não profissional* admitido por Mendes, uma vez que, na entrevista concedida a Carlos Kater, o compositor expressará certa indignação com alguns grupos de Conrado Silva, que fariam apenas *música intuitiva, ficando sem saber coisa nenhuma, dando margem ao amadorismo e à picaretagem*.

De um lado, enfim, talvez haja uma moderação de Mendes ao demarcar *até onde* se deve expandir as práticas musicais entre não-músicos. De outro lado, no entanto, suas considerações incitam ainda mais meu interesse em acessar eventuais gravações dos grupos de Conrado, em especial aqueles formados por não-músicos – afinal, o curso da UnB se destacava por não exigir formação tradicional em música dos ingressantes.

Enfim, de qualquer forma, as duas forças em atrito nesta questão explicitam algo que ainda hoje inquieta os ambientes de oficina de música e de improvisação: quais possibilidades sonoras e estéticas temos ao realizar música entre não-músicos? Seria menos urgente operar no campo da *expansão das ideias de música*⁴⁸ (expansão do que entendemos como passível de soar música/musical) quando estamos trabalhando com não-músicos? E ainda: a expansão das ideias de música deve ser privilégio dos chamados *músicos*, dos iniciados?

Com isso, então, insinuo já aqui algumas reflexões que retomo no verbete acerca de Stenio Mendes: é desejável uma improvisação livre que mantenha quem improvisa sempre *confortável* em suas perspectivas prévias do que é musical (com pulso, melodias e ciclos, por exemplo)?

- *Algumas passagens "free", dissolvendo pulso e harmonia, em meio aos temas e grooves; poucos silêncios;*
- *Gravações em São Paulo/SP – no Estúdio Vice-Versa, entre outros;*
- *Grupo nasceu em 1976; teve álbuns gravados entre 1979 e 1983;*
- *Não cheguei a analisar a fundo os álbuns posteriores*⁴⁹ **(faixa bônus e playlist base)**;

O *Grupo Um*, formado em 1976 pelos irmãos Lelo Nazário (1956) e Zé Eduardo Nazário (1952), e convidados, nasceu após ambos terem participado do álbum *Viagando com o som* de Hermeto Pascoal (Mendes, 2019) – a quem também dedico um verbete, inclusive mencionado o referido álbum.

As práticas do grupo, de maneira geral, associam-se ao que veio a ser conhecido como *música instrumental brasileira*, consistindo em temas melódicos acompanhados por *grooves* influenciados pelos ritmos daqui, e com solos divididos tal qual as práticas jazzísticas (um solista por vez, enquanto demais instrumentos realizam acompanhamento, grosso modo). O grupo se destacava de boa parte da *música instrumental brasileira*, contudo, pela maior abertura a procedimentos mais relacionados ao chamado *free jazz* (como o uso de *outsides*, notas que do ponto de vista da harmonia tradicional estariam "fora da escala", e a dissolução do pulso) (Mendes, 2019).

No álbum *Marcha sobre a cidade* (1979)⁵⁰, por exemplo, algumas faixas transitam pela coexistência mais explícita entre *liberação do som* e do *fluxo*, como *Marcha sobre a cidade* que explora, em algumas passagens, o fluxo liberado tal qual é comum no *free jazz* – um tocar enérgico, sem muitos silêncios, explorando sonoridades não restritas a melodias e harmonias.

Já *A porta do sem nexo (playlist base)*, analisada extensivamente por Vinicius Mendes (2019), alterna *convenções* rítmicas e *temas* de samba e rock (temas que são mais espécies de convenções motivicas), com momentos "*mais free*", indicados pelo pesquisador como *sem pulso fixo* e de caráter melódico *não-tonal* e *não-modal*, contemplando também sonoridades despreocupadas da construção de ritmos, melodias e harmonias.⁵¹

- Fluxos livres, às vezes com funções dos instrumentos mais pré-definidas; outras vezes, com funções mais abertas;
- Práticas aqui descritas realizadas nos EUA e em São Paulo/SP, embora seja sabido que Hermeto morou e trabalhou mais tempo no Rio de Janeiro/RJ;
- Práticas mais experimentais que localizei datam de 1976 e 1977;
- Hermeto segue na ativa, embora por ora eu não tenha encontrado registros de outras práticas semelhantes (com exceção de algumas faixas do DVD Brincando de Corpo e Alma⁵²);

O alagoano Hermeto Pascoal certamente é um dos improvisadores mais difundidos pelo Brasil.

Hermeto, antes, é conhecido como um experimentador de sons. "Tira som" de qualquer coisa: das águas; de animais vivos; de objetos de cozinha; de partes inesperadas do próprio corpo.

Com isso, ganhou sua fama de louco, o que nos dá pistas de como as práticas musicais se inserem nas demarcações sociais da normalidade. Um apelido também dado a Hermeto é "o Bruxo", nesse caso projetando a fama de louco na fronteira da genialidade sobrenatural.

De qualquer forma, produzir som com coisas que não foram concebidas para tal, assim como tocar um instrumento de maneira diferente daquela para a qual ele foi projetado, nada disso é tido como sinal de sanidade.

Ao mesmo tempo, no entanto, como insinuou outras zines, em tantos contextos, só aos tido como *birutas* é permitido produzir ruídos e improvisar músicas. A experimentação sonora, de um lado, pode lhe dar o carimbo de louco; ao mesmo tempo, a loucura pode ser o aval para que um ou outro excesso, como a experimentação com sons, seja de alguma forma mais tolerada.

O louco do bairro – aquele perigoso com o qual só se deve interagir à distância – não poucas vezes, é um sujeito que: fala fora de hora, fala o que não deve, enuncia vinhetas, e ainda batuca sem razão aparente.

Enquanto vagueia sem rumo, o louco por vezes também produz onomatopeias sem sentido, ou melhor, nos momentos considerados socialmente inoportunos: *pimba; pam pam pam; pumi; tcha rã; brrrrrrrr; vruuuuuu; eita nóis*. Toda loucura também é, em grande parte, sonora.

Como já explicitava Foucault em *Vida dos homens infames* (2006 [1977]), a propensão a a vagar sem rumo também sempre foi pretexto para que as instituições majoritárias (Estado, Igreja, Família, Sociedade) *trancassem corpos* ou os aniquilassem.

Vagar sem rumo *artisticamente* (se é que é possível distinguir o vagar sem rumo pela vida de uma experiência de fruição estética), por sua vez, também não pega bem: uma performance artística é um ritual a ser apreciado solenemente, e por isso não pode ser escassa de planejamento.

Faça barulhinhos, fale com o espelho, faça caras e bocas, gesticule, esbraveje palavras violentas, gema, conforme der na telha – desde que seja no ambiente privado. Quem faz algo disso em público, está sob suspeitas diversas.

Enfim, como se não bastassem os sons livres, também o fluxo livre, o desdobramento solto das coisas, é algo com o qual a sociedade não sabe lidar. É insuportável para ela que alguém improvise percursos; é inaceitável que alguém transite, oscile, se mova, vá e venha, sem ser em função dos *propósitos aceitos pela Moral majoritária*.

Embora quase qualquer um/a esteja *sujeito a* ser manicomializado/a, a sociedade também tem seus alvos prediletos, sobretudo minorias (mulheres, corpos não-brancos, não-héteros, não-cis, qualquer um/a considerado/a deficiente) – como é possível depreender ao expandir as análises de

Emiliano Camargo David e Maria Vincentin (2020), em torno da aproximação entre racialização e manicomialismo.

Hermeto Pascoal, por sua vez, transita pelo pré-requisito de não ocupar uma posição normativa: é nascido no nordeste do Brasil, é albino, tem baixa visão⁵³, é estrábico, tem dificuldade de focar o olhar e ainda tem um corpo gordo (sobram-lhe gorduras e está acima do *imc*); ou, como disse em público Elis Regina, após o dueto em Motreux, 1979: *albino, estrábico, que deve ter problemas terríveis*⁵⁴

Mas vejamos outro improvisador: Walter Smetak, o suíço que viveu em Salvador, a quem também dedico um verbete e que concebia *esculturas sonoras*, espécies de *instalações*. Smetak até é tido como louco, mas de uma maneira muito menos nociva.

Trata-se de um europeu, formado na música de concerto e que tem produções artísticas revestidas não só de intelectualidade, mas também de espiritualidade. Enfim, um inventor, com suas bugigangas e engenhocas – sendo chamado até de *cientista louco* ou *gringo maluco*.

Mas o Hermeto não. Ele só é louco mesmo: espreme um porco de brinquedo⁵⁵, tira sons do rio, com boca, mãos e flauta⁵⁶, estapeia sua barriga seminu deitado no chão⁵⁷, estica sua própria barba⁵⁸.

Enquanto Smetak *criava* objetos que podem ocupar salas de museu, Hermeto não fez nada disso. O porco espremido ou sua barba esticada dificilmente se tornam algo colocável no pedestal da fruição emoldurada.

Ao contrário de Smetak, ainda, os ruídos de Hermeto não estão justificados em nome de uma causa maior. Nenhuma erudição ou proposta pedagógica acoberta os ruídos produzidos por ele.

No máximo, no máximo, Hermeto enuncia algo de teor transcendente – por exemplo, ao falar em *música universal*, discurso recorrente do músico. Todavia, seu distanciamento com a autoproclamada alta cultura, não permite que suas concepções sejam tratadas como algo além de um delírio.

Enfim, é fácil associar Hermeto Pascoal à loucura, pois suas ações remetem ao sem propósito, àquilo que desejamos fazer, mas não temos coragem; àquilo que só nos permitimos fazer em público quando encontramos uma razão maior do que o próprio fazer.

Adentrando as performances e álbuns de Hermeto para além dessa imagem de um experimentador caricato que lhe é atribuída, temos o que se poderia chamar de *liberação das fontes sonoras*, e não tanto uma liberação das *sonoridades*.

De um primeiro ponto de vista, o que me faz sugerir esta oposição é a tendência de Hermeto a, ao fazer sons com coisas e objetos diversos, fazê-los soar de maneira similar aos instrumentos tradicionais, geralmente com oscilações de alturas que remetem ao temperamento por igual; ou ainda, dar-lhes usos assemelhados àqueles consolidados nas práticas musicais mais tradicionais, no sentido, de construir padrões rítmicos cíclicos (grooves).

De outro lado, todavia, uma oposição entre liberação das fontes sonoras e das sonoridades, se levada ao limite, pode reiterar a dicotomia entre idiomático e não-idiomático, o que deve ser tratado com cautela.

Quanto ao *fluxo*, predomina nas práticas de Hermeto, mesmo com as fontes sonoras liberadas, desdobramentos associados a sucessões de acordes e melodias, caracterizando a liberação de fluxo própria de práticas como o jazz e o choro, e que também constitui a *música instrumental brasileira* (colonizadamente chamada de *brasilian jazz*).⁵⁹

Adentrando as práticas de Hermeto que transitam mais diretamente por encontros entre liberação do som e do *fluxo*, começo justamente com o álbum *Viajando com o Som*, que contou com os irmãos Nazário, que posteriormente montaram o Grupo Um (cf. verbete do grupo).

Gravado no estúdio Vice-Versa, em São Paulo, de Rogério Duprat, o álbum foi realizado em dois dias de sessões em 1976, mas lançado somente em 2017. A fita original havia se perdido, mas Zé Eduardo Nazário encontrou e disponibilizou uma cópia para remixagem 40 anos após a gravação. No encarte do álbum⁶⁰, fala-se na excepcionalidade em se tratar de performances de Hermeto com músicos da cidade de São Paulo (o que difere de suas bandas mais regulares, com músicos que viviam no Rio de Janeiro). As sessões que resultaram no álbum seriam um encontro excepcional que decorreu da aproximação do baterista Zé Eduardo Nazário com Hermeto, nos anos anteriores.

O grupo é descrito no encarte como a "[a criação] de um conjunto consistente de improvisadores experts⁶¹, bem versados nas tendências atuais da música contemporânea" (tradução minha); que "explorariam estilos mais livres de composição" (tradução minha).

O álbum possui quatro faixas, sendo as três primeiras (mais curtas, que compõem o Lado A) assinadas por Hermeto. *Casinha pequenina*, mais longa, ocupando o lado B inteiro, é indicada como *brazilian folklore theme*.

Mesmo as passagens mais provavelmente predefinidas por elementos composicionais também soam mais experimentais do que os álbuns de Hermeto em geral, rompendo com os padrões da *música brasileira instrumental*. Explora-se texturas⁶² mais variadas, bem como blocos rítmicos não redutíveis à ideia de *groove*/ostinato – em especial na faixa *Natal (tema das flautas)*.

São duas as faixas do álbum nas quais se destacam passagens que mais explicitamente podem ser associadas ao *free*, no sentido de não se demarcar caminhos harmônicos tão explícitos ou diretos, bem como não se realizar ciclos rítmicos evidentes. Trata-se do início da primeira faixa, e do fim da última.

Nos minutos iniciais da primeira faixa, *Dança do Pajé*, de 00' até por volta de 05'20", o fluxo é desdobrado sem muitas direções (para além de um pêndulo harmônico), embora se mantenha uma distinção entre funções dos instrumentos – uns como pano de fundo, outros mais destacados, em especial uma flauta realizando melodias.

Já na última faixa, *Casinha pequenina (faixa bônus)*, após alguns temas mais claramente escritos, por volta dos 5'00" em diante da faixa, adentra-se cada vez num fluxo livre.

De início, destes 5'00" até por volta de 20'00, embora tudo soe muito livre, sem tantas predeterminações acerca do fluxo/desdobramentos, as funções dos instrumentos novamente estão mais preservadas: saxofones solam, demais instrumentos harmônicos/melódicos realizam acompanhamentos, bateria/percussão acompanha ao fundo.

Dos 20'00 até o fim da faixa/álbum, as funções vão se dissolvendo e se confundindo: a bateria pode assumir mais vezes o papel de protagonista, os saxofones podem ocupar fundos discretos, vozes cacofônicas começam a aparecer, há sonoridades nas quais cada vez menos se identifica com precisão qual instrumento produz qual som e há blocos de sonoridades mais espaçados (não se toca mais continuamente, como era o caso das passagens anteriores).

Embora o álbum *Viajando com o som* seja uma das gravações de Hermeto mais radicalmente assemelhadas à improvisação livre, também por se tratar de uma performance coletiva, como predito, sua publicação se deu apenas muito recentemente.

Analisando gravações publicadas anteriormente, contudo, encontra-se também uma espécie de tema improvisado, embora seja sempre tocado por Hermeto, solo – e neste sentido se distancia um pouco do interesse da pesquisa nas improvisações livres coletivas.

Trata-se de *Just listen / Escuta meu piano* (1977)⁶³ (**playlist base**), performada possivelmente em piano elétrico, gravada nos EUA no álbum *Slaves Mass*, que alterna passagens parcialmente

escritas (conforme se constata comparando com a versão ao vivo, de 1979) com partes possivelmente improvisadas sem referenciais prévios tão precisos.

As partes sugestivamente mais escritas, são, no geral, *grooves* similares a ritmos sincopados, como o baião, sobrepostos com melodias solistas, ou ainda complementados com outras células rítmicas.⁶⁴

Quanto às passagens mais provavelmente improvisadas em tempo real, nas quais o improvisador explora gestos não tão melódicos ou harmônicos no piano, bem como faz uso de sonoridades vocais sincronizadas com o piano, curiosamente não se ouve elas na versão ao vivo⁶⁵. Há sim partes no ao vivo não constantes na versão de estúdio, contudo estas soam mais como variações dos demais *grooves* e melodias na versão de estúdio.

- *Improvisações coletivas e individuais gravadas ao vivo e em estúdio; edições posteriores em estúdio;*
- *Sobretudo EUA e São Paulo;*
- *Sobretudo entre 1967 e 1984*⁶⁶
- *Há algum tempo não é a principal atividade de Jocy*⁶⁷;

Jocy de Oliveira, compositora nascida em Curitiba em 1936, morou principalmente em São Paulo, além de ter tido passagens pela Europa e cidades variadas nos EUA. Para além de uma experimentadora das artes, Jocy tem me parecido uma experimentadora da vida, conforme me deparei em algumas fontes.

Seu livro *Diálogos com cartas* (Oliveira, 2014) é quase uma autobiografia, muito adensada e ilustrada com espécies de fac-símiles de cartas e seus respectivos envelopes. Neste, narra suas décadas de vínculo com personalidades de renome do ambiente da música de concerto ligada à experimentação – em diferentes contextos e períodos de sua contemporaneidade.

Jocy, inclusive, dedica capítulos inteiros a artistas que menciona na pesquisa, como Lukas Foss e John Cage; e ainda descreve trabalhos com Larry Austin, a quem dedico várias passagens das *zines califórnia e roma*. Junto a Austin, Jocy trabalhou reelaborando o currículo da University of South Florida, por volta de 1972.

Pensando em experimentações da vida, trago então algo que fica subentendido no livro de Jocy supramencionado e é retomado por Alexandre Guilherme Montes Silva (Silva, 2019, p. 128). Silva discute as múltiplas possibilidades de se viver como mulher, expressas nas óperas de Jocy, e com isso chega a mencionar que a compositora teria transitado por mais de um relacionamento amoroso num mesmo período.

Afinal, quanto escândalo é necessário para que se escancare que aqueles designados como homens são continuamente mais incitados a desfrutar dos prazeres do corpo do que aquelas designadas como mulheres, ainda hoje (tanto no âmbito público quanto no âmbito privado)?

A monogamia, se naturalizada e moralizada como único modo de vida possível, embora massacre (literalmente) qualquer um, incide muito mais violentamente na vida destas do que destes.⁶⁸

Neste sentido, então, é que trato como libertário da parte de Jocy não só viver, mas também falar abertamente de seus relacionamentos, que em parte também estão atravessados em suas produções artísticas.

Os múltiplos relacionamentos, ao que parece, coexistiam com amizades mútuas e consentimentos das partes – o que na verdade sequer vem ao caso, uma vez que *vidas pulsam*, não só para além das normas, mas desviando e revirando os acordos prévios entre companheiros/as. Enfim, *só se vive uma vez* e, embora não se trate de idealizar a situação ou entendê-la minuciosamente, os/as quatro musicistas envolvidos/as sabiam disso.

Para efeito de situar esta experimentação da vida alinhada ao enfrentamento da moralidade – o que inevitavelmente produz éticas inacabadas e atritos –, tenhamos em vista que, embora houvesse intensidades afetivas de todas as partes, isso não impede que Jocy revise os acontecimentos e os analise criticamente.

Para esta reflexão seria suficiente mencionar que o compositor italiano Luciano Bérío era um dos envolvidos nos vínculos afetivos em questão.

Bérío, como se depreende das cartas e relatos, fazia muito bem o que entendemos hoje como o papel de um *machinho escrito* – aquele que desfruta da situação mais do que todas as partes, bem como se permite fazê-lo às custas das/dos demais.

O italiano feticizava a jovem brasileira; intensifica ou diminui seu afeto por Jocy, conforme conveniências; trata as mulheres apenas como musas inspiradoras, mas incapazes de compor; escreve peças para sua companhia performer da voz Cathy Barbarian, somente logo após John Cage tê-lo feito (Oliveira, 2014).⁶⁹

Me preocupo aqui, evidentemente, em não reproduzir alguns clichês, como aquele de: falar dos trabalhos de homens-cis, focando somente em sua dimensão artística; mas, tratar dos trabalhos de mulheres associando-os às experiências amorosas, sentimentais, familiares, etc. etc. Apesar disso, ainda assim julguei pertinente trazer o assunto em questão, em especial pela potência da abordagem de Jocy, mulher cis, que recusa o papel que dela é esperado, de *perpetuadora da discriminação*.

Enfim, o ponto aqui é como Jocy se experimentou não só na arte⁷⁰, mas também na vida, explicitando o quão potente é contestar normalidades nos dois campos, confundindo-os, quem sabe.

Adentrando suas práticas musicais propriamente ditas, temos que em 1961, Jocy organizou (junto a outros artistas, como o regente Eleazar de Carvalho) o que provavelmente foi o primeiro concerto de música eletroacústica do Rio de Janeiro, com obras de Karlheinz Stockhausen, entre outros. Por volta da mesma época apresentou também sua peça multimídia *Apague meu spotlight* (1961), tendo como atriz protagonista Fernanda Montenegro. Os elementos sonoros desta foram elaborados em conjunto com Luciano Bérío pelo envio de fitas via correio, processo inusitadíssimo de composição/concepção conjunta.

Entre 1963 e 1968, Jocy viveu em St. Louis (EUA), realizando mestrado em composição na St. Louis University, época em que relata ter tido “contato com improvisação” (Oliveira apud Neiva, 2006), e que também apresentou peças de John Cage, junto a David Tudor e Merce Cunningham.

Em 1969, segundo Tânia Neiva (2006), realizou junto ao compositor Cláudio Santoro, na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro), práticas de improvisação com coro, piano e outros instrumentos (não conseguiu obter ainda mais informações); bem como, apresentou o “concerto ambiental” *Comunicações visuais e sonoras*, que trazia estímulos sensoriais ao público.

Foram lançados no Brasil apenas em 1981 os registros sonoros mais conhecidos de Jocy que tocam na *liberação do som* e *do fluxo* coexistentes. Trata-se do álbum *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos*⁷¹, com quatro faixas, e que posteriormente foi relançado na Itália e nos EUA. Contudo, algumas faixas foram elaboradas, bem como gravadas antes de 1981.

Passagens com notável grau de improvisação aparecem por todo o álbum, algumas vezes atravessadas por recursos de estúdio, como ela mesma descreve no encarte do álbum⁷².

Acerca da série de peças *Estórias*, da qual duas peças estão incluídas no álbum, obtive também algumas informações, já filtradas por Silva (2019) a partir do livro de Jocy de 1983, mencionado em nota. Tratar-se ia de “uma não sequência; de uma antiestória [...] uma série de Estórias – [...] a voz e a imagem de uma mulher. [...] Todas falam da mesma história, das visões introspectivas e projetivas de uma mulher.” (Oliveira apud Silva 2019, p. 79).

Desta passagem citada por Silva, depreendo também o fato de que estas foram de fato escritas, e possuem partituras, usando “uma notação que une o elemento gráfico e a pauta” (Oliveira apud Silva 2019, p. 79). Me interessaria, como desdobramento da pesquisa, contatar Jocy visando entender a relação entre a notação e o que ouvimos nas gravações disponíveis – em especial buscando passagens improvisadas.

A peça *Estória II (playlist base)*, escrita em 1967 e que já em 1971 sua (única, me parece) gravação é lançada nos EUA (dez anos antes do álbum chegar ao Brasil), é a única faixa na qual se ouve muito claramente um texto na voz.

Segundo Jocy (Oliveira, 2017 [1981]), a partir de um texto formado por jogos de palavras e ditos populares, a peça se iniciou com improvisações vocais realizadas em duo: "Sem ensaios, coloquei o microfone em frente a mim e a soprano Rozalyn Wykes. Enquanto eu lia o esquema fonético extraído do texto, ela o seguia usando 'sprech-gesang'⁷³ ou canto. Isso serviu como base para a preparação da fita magnética." (Oliveira, 2017 [1981], s/p). Noutro texto, Jocy alude ao procedimento de uma improvisação conduzida sonoramente por ela e acompanhada por Wykes, mas de outra forma: "usei minha voz para liderar a cantora na escolha dos fonemas" (Oliveira [1983] apud Silva, 2019, p. 87).

Com esse material gravado, em seguida, Jocy teria realizado manipulações diversas em estúdio. Embora não se detalhe no encarte, foi provavelmente após ou junto das manipulações de estúdio que foram gravadas as percussões, por Rich O'Donnel.

A peça se caracteriza sobretudo por mudanças muito abruptas e constantes de atmosfera/seções, que explicitam as potências de um trabalho de estúdio realizado em uma improvisação. Uma improvisação, sozinha, meramente "espontânea", muitas vezes redonda num *fluxo contínuo*... e previsível.

"Era uma vez uma Maria feliz", é uma espécie de "mantra" repetido na peça pelas vozes cantada/falada e que vem acompanhado de outras frases pouco compreensíveis, das quais vez ou outra *vaza*: "que só conhecia flor, tico-tico e beija-flor", "não fala não", "maria foi no mato cortar lenha". Repetidos e desmembrados, ora pela voz falada, ora por um timbre que debocha da sonoridade genericamente associada à ópera, esses dizeres misturam-se com instrumentos acústicos e eletrônicos.

Há, na peça, *interrupções de fluxo* de todo tipo, as quais se dão com elementos que arrisco nomear: falsos inícios de batidas de bossa nova; batida assemelhada ao samba tocada com timbres estridentes, *clipados* (sons "estourados"); percussões freneticamente ágeis acentuando ritmos irregulares; uma cuíca grave (ou algo similar); onomatopeias percussivas; vozes guturais; vozes *clipadas* (distorcidas através de recursos de gravação); risos-choros; sons eletrônicos diversos; vibrações; reco-recos; amálgamas entre sons eletrônicos e acústicos; conversas sonoras entre procedimentos acústicos e eletrônicos similares entre si. Predomina que esses múltiplos sons realizem duetos ou trios com a voz.

Wave song (playlist base), composta em 1977, nasceu, segundo Jocy (Oliveira, 2017 [1981], s/p), de uma performance realizada junto a Ron Pellegrino no Rio de Janeiro, em 1976. Nessa, Jocy teria tocado um piano amplificado e uma celesta⁷⁴ elétrica, enquanto Pellegrino teria usado quatro sintetizadores distintos "e um raio laser". Posteriormente, com base nessa performance, Pellegrino gravou um *tape* (nome elegante para uma fita magnética gravada em estúdio), e enviou a Jocy, que gravou um piano (Oliveira, 2017 [1981], s/p).

Nas leituras de Silva (2019), contudo, encontrei mais informações, que cabe citar também ilustrando o entendimento de Jocy acerca das fronteiras entre composição, improvisação e outras noções em suas bordas:

Wave song foi executada como composição em tempo real [...] na Sala Cecília Meireles, [...] em outubro de 1976. A peça induz a um estado mental de paz, semelhante a atingir alfa. A parte para piano nesta versão, deve ser transmitida quase que oralmente. Não é para ser improvisada mas desenvolvida no sentido oriental como por ex. numa Raga⁷⁵. Apesar de haver uma estrutura panejada, ao material deve fluir espontaneamente. (Oliveira [1983] apud Silva, 2019, p. 86)

Do piano ouve-se ao menos duas sonoridades: o som tradicional, de quando ele é tocado nas teclas, e outros com sonoridades mais internas do instrumento (obtidas por bolas de ping-pong inseridas dentro do piano, conforme descrição de Jocy). Não fica claro, contudo, quantos *takes* de piano foram gravados. O *tape*, por sua vez, faz uso extensivo da *espacialização sonora* (movimentação do som pelos alto falantes direito/esquerdo), bem como de sutis modulações no *timbre*, no *formato da onda sonora* (justificando o nome da peça).

Dimensões para quatro teclados (composta em 1976), foi gravada ao vivo na Dinamarca (sem data), com piano elétrico, órgão elétrico, cravo⁷⁶ (amplificado) e piano (amplificado), dispostos em volta de Jocy, segundo o encarte do disco.

A peça retoma experimentações iniciadas em *One Player and Four Keyboards* (1968), acerca da qual Jocy problematiza a notação como entrave no desdobramento da performance – "a notação se tornava um artifício repressivo" (Oliveira apud Silva, 2019, p. 81). Trata-se de uma questão similar ao que discuto em várias passagens das outras zines. Não fica claro, contudo, o quanto *Dimensões* teria de fato abolido a notação ou a substituído (questão a conversar com Jocy, oportunamente).

Da descrição que Jocy faz da peça *Dimensões*, se depreende que havia alguns desafios em voga nesta: alternar-se entre os quatro instrumentos e manter a continuidade sonora apesar dessas mudanças de posição do corpo e dos diferentes pesos das teclas.

Não se fala a respeito de nenhum roteiro, a não ser da intenção de realizar uma *fórmula ativa* (os instrumentos, no decorrer da peça, vão se sobrepondo), o que pode ser ouvido, sobretudo no final. Segundo o encarte, não houve modificações de estúdio posteriores, tampouco gravações anteriores à performance. Esta informação obtida no encarte de 2017 me surpreendeu, inclusive, pois ouvindo a peça, durante muito tempo, sempre tive certeza de que eram *takes* sobrepostos, gravados um após o outro.

Em minha análise, entendo que uma das potências da peça está em explorar o modo como uma mesma gestualidade e "pensamento musical" (o dos teclados), consegue soar diferente em cada um destes instrumentos.

Evidencia-se o efeito de múltiplas combinações possíveis se tratando de *suportes de execução* (teclados) e *suportes de produção e emissão sonora* (estruturas mecânicas e eletrônicas de cada instrumento).

Os quatro instrumentos possuem teclas, de tamanhos similares, demarcando não só as 12 notas aceitas pelo sistema ocidental majoritário (conhecido como *temperamento por igual*⁷⁷), mas também distinguindo as notas entre as chamadas 7 naturais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, geralmente teclas brancas) e outras 5 alteradas (teclas pretas, geralmente). Isso, contudo, não impede que cada instrumento soe diferente.

As notas, correlatas das teclas, são abstrações que podem acionar sons muito distintos entre si, mas que estão unificados pela *ideia* de um conjunto de frequências que possuiria uma frequência predominante.

Estória IV, composta entre 1978 e 1980, é a peça mais longa do disco, com mais de 20 minutos e que chegou a ser apresentada na Bienal de Música Contemporânea Brasileira, ainda em 1981 (Oliveira, 2017 [1981], s/p) (não fica claro se foi uma performance ou a execução em alto-falantes da gravação presente no álbum).

A peça é totalmente realizada com instrumentos e vozes, sem *tapes*: percussão, baixo elétrico, violino elétrico e duas vozes, realizadas pela própria Jocy e por Martha Herr, cantora lírica estadunidense que trabalhou em São Paulo por décadas.

- *Grupos de improvisação; peças com passagens improvisadas;*
- *Práticas diversas, a partir de 1965; atividades mais intensas entre 1973 e 1976;*
- *Sobretudo Brasília; também são mencionadas passagens pela Europa;*
- *Um dos grupos coordenados por Antunes, o GEMUNB, foi revisitado nos anos 1990 e em 2012;*

Jorge Antunes é conhecido como compositor, mas também por seus trânsitos pela física e pelas artes plásticas⁸⁰. Algumas de suas peças dos anos 1960 figuram entre as primeiras realizadas no Brasil exclusivamente com uso de meios eletrônicos (Mendes apud Catanzaro, 2018). Algumas destas primeiras peças, conforme entrevista, fariam uso de improvisação em estúdio, como Valsa Sideral, de 1962 (**playlist base**)⁸¹.

Diferindo dos demais verbetes, boa parte do que apresento aqui provém de uma entrevista realizada com o compositor por e-mail em novembro de 2022, que pode ser acessada integralmente na sessão *pós-textual* da pesquisa – cf. fichário completo ou links na abertura.

Para formular a entrevista, usei informações que obtive acerca de Jorge Antunes por fontes variadas: conversações com Carlos Kater; comentários de Sílvio Ferraz (Ferraz apud Aldrovandi; Ruviano, 2001); e os roteiros do programa Música e Músicas do Brasil, escritos por Geni Marcondes, e que tive acesso em trabalhos realizados com Carlos Kater.

Considereei a presente entrevista como algo prioritário a ser realizado, em especial por que, embora haja trabalhos escritos sobre Jorge Antunes, pouco se fala de suas práticas de improvisação.⁸²

Neste sentido, enfim, explicita-se ainda mais que: entre os anos 1960 e 1970, diversos/as artistas realizaram improvisação, e não somente aqueles/as que seguiram vinculados/as sobretudo a essa prática. Como tangencio noutras zines: improvisar não é propriedade dos/as improvisadores/as (embora, evidentemente, diferentes níveis de envolvimento com esta prática têm implicações para sua realização).

Adentrando as informações que obtive na entrevista, temos que, perguntado acerca de suas primeiras experiências com improvisação, Jorge Antunes, respondeu que:

Em 1965 realizei minha primeira experiência com improvisação. Não foi com um grupo: foi com um trio. No Rio de Janeiro, eu tinha 23 anos de idade e era estudante de violino e composição. Juntei meus amigos e colegas Luiz Antonio Gianni, pianista, e Nelsino Belchior, cantor barítono, e compus "Pequena Peça Aleatória para voz masculina, piano e theremin". A partitura contém apenas grafismos e, a partir destes, realizávamos a livre interpretação e criação. (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim)

Considerando o trio em questão, fica subentendido que o compositor tocava o Theremin⁸³.

Acerca da peça, não encontrei muitos materiais, contudo, a peça figura entre estudos em torno do Theremin, como os realizados por Júlia Teles⁸⁴. Uma peça escrita para grafismos em 1965, de qualquer forma, é um acontecimento disruptivo para a época.⁸⁵

No trabalho de Ruviano e Aldrovandi (2001), que me parece uma pesquisa muito pioneira⁸⁶, há também uma série de entrevistas em torno da emergência de práticas de improvisação musical e baseadas na indeterminação. Numa delas, realizadas com Sílvio Ferraz, o compositor menciona uma peça de Antunes que consistiria no seguinte: "Cate qualquer treco, leve para o palco⁸⁷ com mais outras dez pessoas com trecos e toque" (Ferraz apud Ruviano; Aldrovandi, 2001, p. 134).

Segundo Antunes, "a obra a que o Sílvio se refere deve ser a 'Music for Eight Persons Playing Things'⁸⁸, a qual não teve acesso à partitura ainda, embora o compositor tenha indicado sua editora.

Em seu livro citado por Silva, Jocy indica que "em Estória IV usei minha voz para modular a voz da cantora durante a execução, assim evitando qualquer manipulação eletrônica" (Oliveira [1983] apud Silva, 2019, p. 87).

O comentário, de imediato, remete ao *tecnomorfismo* – o modo pelo qual se incorpora sonoridades, técnicas e estratégias da eletrônica também nos instrumentos acústicos (Catanzaro, 2018). Jocy certamente já dominava a modulação sonora conhecida como filtragem, mais facilmente realizada em estúdio, mas procurou formas de realizar algo semelhante sem tantos equipamentos de áudio (provavelmente usando no máximo microfone e alto falante).⁷⁸

O que não fica explícito, contudo, é como se deu esta modulação. Especulo dois procedimentos.

Um seria o pedal de efeitos *Talk Box*, mais difundido e usado como pedal de guitarra, que acopla um autofalante num tubo através do qual se pode filtrar o som com a boca. O som modulado é captado por um microfone, que incorpora a modulação ao som final (geralmente um som de guitarra, modulado pelo/a próprio guitarrista, com a boca).

Outro procedimento, um pouco mais rústico, e muito praticado entre uma série de amigos/as que trabalham com improvisação vocal – com ou sem envolvimento conjugal –, consiste em: tocar com os próprios lábios, lateralmente, os lábios de outrem que canta.

Um/a performer assume a função de *fonte* e outro/a de *filtro*, idealmente sem misturá-las. Enquanto o/a *performer-fonte* produz sons vocais (com a boca aberta e de preferência sons estáticos), o/a *performer-filtro* encaixa sua boca de forma que o som produzido *ressoe dentro de sua boca*. Uma vez feito isso, basta que o/a *performer-filtro* mova os lábios, levemente, transitando entre vogais, para modular a sonoridade gerada pelo/a *performer-fonte*.⁷⁹

Segundo o encarte, a versão de *Estória IV* presente no disco foi gravada em estúdio, em São Paulo, também sem edições posteriores e sem materiais pré-gravados (Oliveira, 2017 [1981], s/p). De modo geral, em minha escuta da peça, de fato percebo geralmente cinco camadas simultâneas, provavelmente cada uma associada a um/a performer.

Embora não se fale no encarte do disco sobre *como*, *quanto* e *se* a peça foi roteirizada e/ou improvisada, conforme minha escuta ela possui três sessões: A, B, A'.

O A e o A' seriam sobretudo baseados em sons repetidos / sonoridades contínuas: movimentos "circulares", de oscilação timbrística e de altura (nota) nas vozes, baixo e violino, havendo bastante estabilidade na textura sonora (no resultado geral).

A oscilação de timbres e notas no A ora é mais ampla/extensa, ora é mais fechada; ora ocorre em uma fonte sonora a cada vez, como se alternassem propositalmente, ora ocorre simultaneamente em todas as fontes sonoras (o que demarca, por ex., o fim do A). Pode-se dizer que soam como mantras, talvez, mas que não parecem ter intenção de contentar nem apaziguar ninguém.

A percussão ganha destaque na Seção B, dividindo-se com os silêncios e conversas sonoras mais espaçadas. A e A' possuem pouca percussão, que parece ter mais a função de demarcar o início do fim do primeiro (A), bem como fazer a transição do B para o segundo (A').

O contrabaixo, às vezes distorcido, chega a soar quase como riffs de rock; o violino, tanto quanto o baixo, por vezes produz sonoridades que soam como sintetizador propriamente dito. Trata-se, quem sabe, de trazer a gestualidade própria dos instrumentos acústicos para as variedades sonoras dos meios amplificados/eletrônicos.

Acerca desta, Jorge Antunes narra um percurso muito interessante.

Ao que parece, a peça final seria algo não-tão-improvisado assim (a conferir)⁸⁹, conforme sugiro ao destacar em itálico uma passagem da entrevista (o que evidentemente teria de ser melhor averiguado com a partitura ou até mesmo performances).

De qualquer forma, interessantemente, o processo que disparou a peça, envolve processos coletivos de improvisação, como se lê na passagem da entrevista:

Outra importante experiência foi em Buenos Aires, no biênio 1969-1970, com o Grupo de Experimentação Musical do CLAEM do Instituto Torcuato Di Tella [...] Cada um, a cada semana, preparava um esquema gráfico para improvisação. Grande sucesso, inclusive em concerto, teve meu projeto intitulado "Objectos". No porão do prédio da Calle Florida busquei e catei inúmeros objetos de lixo e sucatas. Meu esquema de improvisação deveria ser interpretado com a produção sonora feita com aqueles objetos.

Inspirei-me nesse trabalho para, em 1971, na Holanda, em Utrecht, como bolsista do governo holandês, *compor, com tudo calculado por computador*, a obra "Music for Eight Persons Playing Things". Creio que foi a primeira composição musical a usar o conceito de reciclagem. Naquele mesmo ano a obra foi premiada no Festival de Música Contemporânea da Fundação Gaudeamus. (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim, itálico meu)

Posteriormente, entre 1973 e 1977, Jorge Antunes teria *dirigido*, conforme suas palavras, o *Grupo de Experimentação da UNB*.

Acerca deste, o indaguei por e-mail pois nos roteiros radiofônicos de Geni Marcondes me deparei com afirmação de que o grupo: *divulgava peças de John Cage, Stockhausen, entre outros*, bem como se utilizava de *sintetizadores, objetos cotidianos* e ainda *construiu instrumentos*, como o *canudocórdio* e o *latocórdio* (provavelmente confeccionados a partir de canudos e latas).

Uma das perguntas que fiz a Jorge Antunes acerca do grupo foi: "Quem eram os estudantes? Eram todos músicos ou havia exceções?". A resposta foi a seguinte, também contemplando outros pontos que indaguei:

O grupo foi muito ativo de 1973 a 1976. Era formado por professores do Departamento de Música da UnB e por estudantes adiantados. Professores: Odette Ernest Dias (flauta), Sebastião Gomes (oboé, clarinete, clarone, ophicleide); Bohumil Med (trompa), Mariuga Antunes (piano). Estudantes: Laura Conde (contralto), Fernando Vasques (viola), Jorge Armando (violoncelo). Norma Lília (dança) e eu na direção, sons eletrônicos e sintetizador EMS Sinthy A.

Em outubro de 1975 fizemos uma longa turnê na Europa: Amsterdam, Roma, Paris, Londres, Madrid e Lisboa.

Além de tocar obras minhas e de outros compositores, fazíamos improvisações coletivas baseadas na obra "Cartridge Music"⁹⁰ de John Cage, e na "Aus den sieben Tagen"⁹¹ de Stockhausen. Para isso construíamos novos instrumentos, como o canudocórdio, o latocórdio e o molocórdio [acredito que um instrumento feito a partir de molas]. (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim)

De fato, o grupo possuía não-músicos, mas não no sentido que eu perguntava. Havia uma pessoa envolvida com dança, algo que difere o grupo da maior parte dos aqui apresentados.

Outro trabalho de Jorge Antunes pelo qual também me interessei, embora não se baseie sobretudo em improvisação, consiste em *Proudhonía*, de 1972 (Antunes, 1972), para coro e fita magnética⁹² (ou *tape* como se diz). Novamente, me deparei com uma menção a este nos programas radiofônicos escritos por Geni Marcondes, que venho estudando junto ao prof. Carlos Kater.

Após *passar o olho* algumas vezes num certo programa do ano de 1974, me perguntei "*Proudhonía*...? Proudhon???"

Logo me lembrei dos dizeres, um tanto quanto genéricos em torno de Jorge Antunes, acerca de ele ser um *compositor muito politizado* [sic].⁹³ Teria ele em algum momento se interessado pelo anarquista Pierre Joseph Proudhon?

Fui então atrás da peça e constatei que, sim, ela faz uso de texto de Proudhon. E, enfim, após alguns percalços, tive acesso aos materiais que permitem, em especial, meus comentários em torno das passagens que dialogam com improvisação.

Conforme constatei e, em seguida o compositor me confirmou por e-mail, além da partitura, existe um LP e um CD que contém a peça:

O disco vinil em que está "Proudhonía" ainda é encontrado à venda na loja virtual Sistrum. [...] A obra está também no CD que as Irmãs Paulinas publicaram em 2003: 'No Se Mata La Justicia', Instituto Alberione, CD11807-9. Esse também se encontra à venda na Sistrum: sistrum.com.br (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim)

As considerações que aqui trago, enfim, foram feitas a partir da audição do LP digitalizado⁹⁴ e da partitura (disponível na biblioteca da ECA/USP).

Curiosamente, a partitura só havia sido retirada três vezes da biblioteca – uma em 1993, outra em 2012, outra em 2015 (anarquistas ou regentes corais? Nunca saberei...). Inclusive, em razão do desinteresse geral pela partitura, foi preciso esperar o funcionário da biblioteca atualizar sua catalogação, uma vez que ela ainda não havia sido registrada no novo sistema.

Quanto à digitalização em áudio, ela foi feita e publicada pela *Bananeira discos*, que na época estava vendendo o disco e *se recusou* a compartilhar comigo uma fotografia do encarte (mesmo comigo sinalizando se tratar de uma pesquisa sem financiamento voltado para aquisições de materiais⁹⁵). Tive, então, apenas um acesso precário e parcial ao encarte, já disponibilizado no youtube, a partir do qual indico alguns pontos interessantes.

No texto do encarte, Jorge Antunes sinaliza não apenas seu interesse em Proudhon, mas menciona que na época estudava Errico Malatesta, Mikhail Bakunin e Max Stirner – os três ligados aos anarquismos, sendo este último uma referência rara pela sua radicalidade em questionar máximas como *O Homem* e *A Sociedade* (acerca de Stirner, cf. alguns comentários meus nas zines *liberar o som...; roma; e londres*).

É indicado também no encarte que o compositor, naquele período de composição da peça, realizava seu doutorado na França, defendido em 1977, no qual pesquisava "novos efeitos e técnicas de execução para voz humana". A despeito da precariedade da digitalização do encarte, também depreendo do texto que ora os *sons eletrônicos devem surgir das vozes*, ora o contrário.

No encarte, o compositor também explicita um pouco sobre método de trabalho com texto, do qual falarei mais à frente em minha análise. Antunes, fala ainda em um *trabalho concretista* em torno do texto.

Proudhonía, como predito, é uma peça para 12 vozes e fita magnética. É indicado, contudo, que as 12 vozes podem ser substituídas por 24 ou 36, transformando cada voz em naipes de dois ou três cantores/as.

Cada um das 12 vozes é, então, representada por um dos 4 conceitos utilizados para distinguir vozes no coral, também chamados de naipes (soprano, alto/contralto, tenor, baixo), acompanhado de um número. Assim, os naipes, para além de sua função tradicional (ligada a demarcar regiões agudas e graves para se cantar), tornam-se um mecanismo para delimitar agrupamentos eventuais dentre as doze vozes. As 12 vozes são então nomeadas assim: S1, S2, S3, A1, A2, A3, T1, T2, T3, B1, B2, B3.

A dedicatória, por sua vez, é interessantemente integrada ao texto da obra, de modo que se diz, na primeira página, ainda anterior à paginação: “Obra dedicada a cada homem de hoje que é ainda:” (tradução minha)

Em seguida, tem-se uma redução do texto original de Proudhon, em francês, de modo que ele não será repetido no corpo da partitura. O próprio texto, assim, torna-se uma continuidade da dedicatória.

O texto de Proudhon, contido no livro *Ideia geral da revolução no séc. XIX*, é muito breve e versa sobre o que é *ser governado* (cf. fig. 1). Para efeito de compreensão do uso do texto na peça de Antunes, cito aqui apenas um trecho do texto de Proudhon, seu início: “Ser governado significa, ser vigiado, inspecionado, espiado, dirigido, valorado, pesado, censurado, por pessoas que não têm o título, nem a ciência, nem a virtude”.⁹⁶

Dali em diante, apesar de variações, o texto possui um ou outra passagem de estrutura semelhante a esta nas quais se enumera *no que consiste ser governado*, usando sobretudo termos como: *multado, mutilado, vilipendiado, humilhado*, etc.

A redução do texto utilizada pelo compositor, enfim, baseia-se em tomar todas palavras do texto que possuem uma mesma categoria gramatical (afirmação minha, não do compositor). No caso, trata-se daquelas que, em português, são verbos no *particípio passado* – como vigiado, espiado, dirigido. Estes, geralmente sucedem o verbo *ser*, sendo usados como espécies de adjetivos.

A palavra *gouverné* (governado), por sua vez, ficou de fora para ganhar um destaque posterior, na página 17, com marcação rítmica bem precisa: *é-tre gou-ver-né* [ser governado].

O compositor acrescentou também uma palavra no final, ao menos em relação às versões do texto a que tive acesso⁹⁷: *Persécuté* (perseguido/a). Me parece que isso foi feito pois, sem este acréscimo não se teria 60 palavras – 5 para cada um dos 12 cantores/as.

Assim, na própria página inicial da partitura, se tem: a dedicatória; o texto-base da peça, que é parte integrante da dedicatória; e as indicações da relação vozes-palavras, inseridas no próprio texto/dedicatória. Ali, então, já estão indicadas as 5 palavras que serão enunciadas por cada um/a entre os/as 12 cantores/as durante algumas passagens da peça (cf. figura 1), que inclusive coincidem parcialmente com os trechos que me interessam, os mais improvisados.

Minhas considerações sobre a peça, enfim, se restringirão a três passagens que considero que comportam maior presença de improvisação do fluxo, as quais chamei de *Passagem improvisada A*, *Passagem improvisada B* e *Passagem improvisada C*.⁹⁸

A página seguinte à dedicatória-texto, consiste no que chamamos de *bula* – o conjunto de instruções de como interpretar uma partitura gráfica. Ali temos, entre outros sinais, os três *graffismos* que, cada um deles, irá integrar uma das três passagens que, em minha análise, comportam mais improvisação / fluxo aberto.

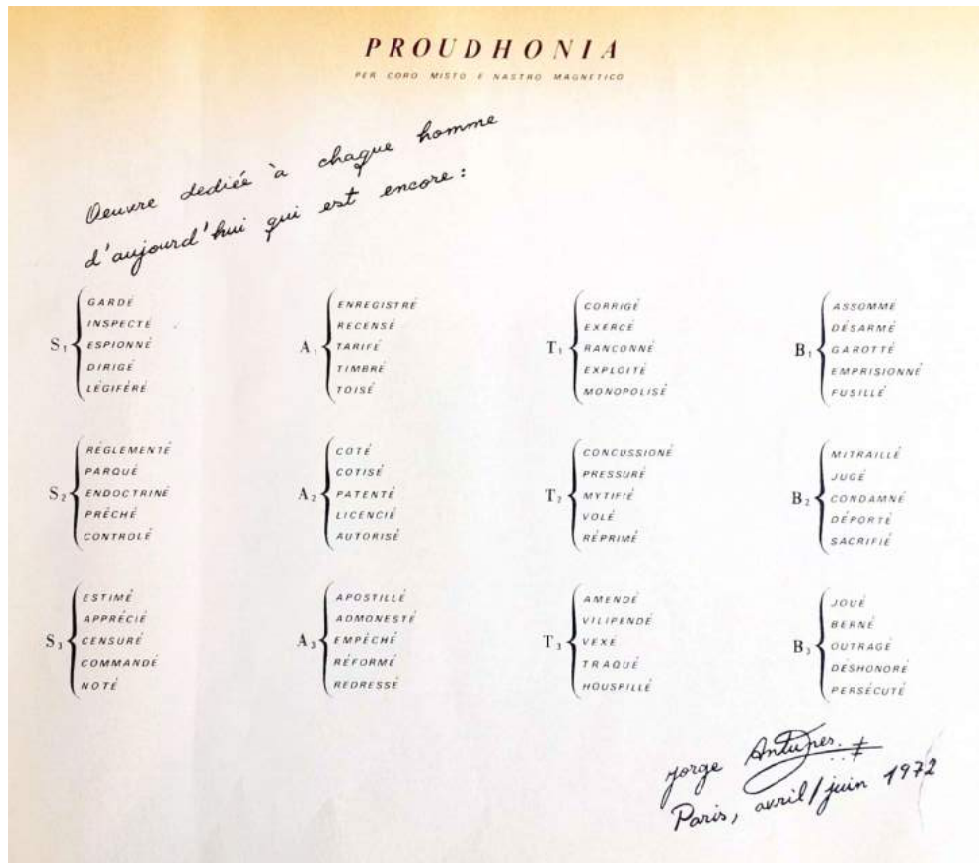


Figura 1: Proudhonia – dedicatória, texto principal e indicação de vozes

Exponho aqui, então, um resumo das três passagens mais improvisadas.

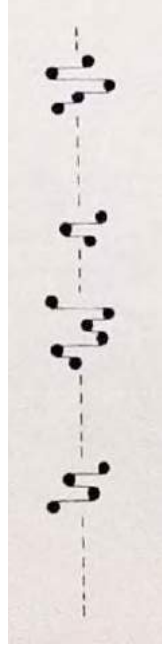
Passagem improvisada A (faz uso do texto de Proudhon)

- Partitura: *pág. 6 / marcação de minutagem 2'20"* até *pág. 7 / minut. 2'50"* (duração: 30seg)
- Áudio (linkado em nota): por volta de 22'47" até 23'12" (duração: 25seg)
- Disparador: sussurro de sopranos ("*apprecié admonesté*") e contraltos ("*apostilé admonesté*")

Nesta passagem, os materiais usados para improvisação são padrões melódicos indicados por pontos – como direções, agudo-grave-médio. Na bula, estes materiais são descritos da seguinte maneira:

"*Cantar o mais rápido possível as pequenas células melódicas, a cada vez uma palavra, ou as palavras seguidas [...]. As células devem ser formadas de grandes intervalos e as notas não pertencerão necessariamente ao sistema temperado*" (tradução minha, itálico meu)

Estes materiais são representados na partitura por grafismos como:



Passagem improvisada B (não faz uso do texto de Proudhon)

- Partitura: *pág. 11 / minut. 4'25"* até *pág. 15 / minut. 5'55"* (duração: 1min30seg)
[trecho após entrada de todo o coro]
- Áudio: por volta de 24'03" – 25'25" (duração: aprox. 1min22seg)
- Entrada: gradativa a partir da *pág. 10 / minut. 4'00"*

Nesta passagem, os materiais usados para improvisação remetem ao que costuma ser chamado no canto de *boca chiusa*, cantar de boca fechada, porém com o adendo de se realizar *explosões nasais*. Estas, quem sabe, remetem à experiência sufocante de ser governado/a.

A despeito das entradas gradativas, tem-se um período de por volta de 1'30" qual os/as 12 cantores/as cantam simultaneamente.

Nesta passagem, no entanto, estão definidas notas, via partitura, formando um acorde de 6 notas (distribuindo os 12 cantores em duplas). Trata-se de um *acorde quartal* (quartas justas), formado, do grave para o agudo pelas seguintes notas: Mi, Lá, Ré, Sol, Dó, Fá. No decorrer da sessão, enquanto mantêm as notas, cada cantor/a também deve variar a dinâmica, conforme indicações da escrita.

Na bula, estes materiais são descritos da seguinte maneira:

"Som nasal, *boca fechada*. A linha tracejada indica o som contínuo. Os pontos pretos indicam pequenas *explosões das narinas* durante a emissão sonora, *obtidos com o indicador e o polegar*." (tradução minha, itálico meu)

Estes materiais são representados na partitura por grafismos como:



Os/as 12 cantores/as, assim, devem cantar as notas indicadas na partitura (aquelas seis notas, uma única nota para cada dupla de cantores, continuamente), com um som nasal contínuo, de boca fechada. Durante esta continuidade, então, é que se realizam as explosões nasais.

A improvisação, enfim, ocorre sobretudo através das explosões. Embora o estado de continuidade do som, bem como o acorde quartal sejam mantidos, as explosões nasais operam espécies de interrupções desse fluxo contínuo. Estas interrupções é que são o material da improvisação.

A grafia das explosões, por sua vez, baseia-se em espécies de padrões rítmicos não-rigorosos. Trata-se de grupos de 2, 3 ou 4 marcações, com distâncias variadas, e talvez importando mais a intensificação e desintensificação das explosões, bem como a correlação com as explosões realizadas pelos/as demais.

Enfim, improvisa-se as explosões, suas regularidades, suas rítmicas, e até modos de associá-las às explosões nasais realizadas pelos/as demais. O estado de continuidade, bem como o acorde, estão mantidos (ou seja, seriam escassos os silêncios simultâneos entre performers).

Passagem improvisada C (faz uso do texto de Proudhon)

- Partitura: *pág. 17 / minut. 6'45"* até *pág. 15 / minut. 9'25"* (duração: 2min20seg)
- Áudio: por volta de 26'00" – 28'08" (duração: 2min08seg)
- Entrada: possivelmente gradativa, iniciando 15 segundos após marcação sonora (ataque) da fita (pág. 16, aos 6'30"). Soprano 1 inicia parte improvisada, ao mesmo tempo em que, antes de começarem suas improvisações, baixos e tenores simultaneamente sussurram "être gouverné", com ritmo mensurado.

Esta se trata, então, de uma improvisação com as palavras do texto de Proudhon. Porém ela se difere da primeira improvisação, por não ser melódica, mas sim falada, com mínimas variações em torno da fala.

A partir do *tape*, os/as cantores/as devem localizar mudanças geralmente associadas à dinâmica e às palavras que descrevem variados usos da fala (sussurrado, falado, gritado).

Na bula, os materiais da improvisação são descritos da seguinte maneira:

- Peças abertas com presença de improvisação; propostas/jogos de improvisação;
- Salvador/BA e São Paulo/SP;
- 1954/1959 até 1962 diante (BA); 1977 em diante (SP e RJ);
- Foram diversos/as educadores que participaram de seus cursos e deram continuidade às suas propostas – em especial Teca Alencar de Brito;

O compositor e educador alemão Hans-Joachim Koellreutter, chegado ao Brasil em 1937 em função das perseguições nazistas, dedica-se num primeiro momento ao grupo por ele coordenado, o *Música Viva*, mencionado no início da zine.

Pouco tempo após o fim do grupo, Koellreutter muda-se para Salvador, assumindo, de 1954 a 1962 a coordenação dos *Seminários Livres de Música da UFBA* (Kater, 2009 [2000]), onde viabilizaria inúmeras práticas experimentais, como os trabalhos de Walter Smetak, a frente mencionados. Considera-se também, de maneira geral, que é deste período a difusão das *oficinas de música* (Zanetta, 2018), ao menos no sentido de um ensino não-engessado pelas serializações do conservatório.

A despeito de Koellreutter estar constantemente fomentando práticas de experimentação musical que muito provavelmente transitavam por improvisações⁹⁹, não encontrei ainda tantos registros significativos de seu envolvimento direto com estas neste período da UFBA.

Há, no entanto, uma menção rara, de 1959, mas que ao mesmo tempo é controversa.

Trata-se do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio* (1959)¹⁰⁰, gravado em Salvador e que "segundo Tom Zé [...] teve a música feita a partir de ideias e fórmulas de improvisação de Koellreutter" (Herci F. Junior, 2018, p. 59); "Koellreutter era um personagem de Joseph Conrad, uma figura mítica da 'Renascença Baiana'. Ora um alemão fino, educado, ora um bárbaro truculento" (Tom Zé apud Herci F. Junior, 20180).

Trata-se de um trabalho bem experimental, envolvendo também corpo/dança, movimentações de câmera, toques entre ator e atriz e contendo uma cena em que se fica subentendido o ato de urinar.

Quanto à música/trilha do curta, no entanto, nos créditos finais do próprio filme se indica apenas a *Sinfonia de um homem só*, música concreta de Pierre Henry¹⁰¹. Nos créditos de início, contudo, se fala apenas em "montagem sonora em música concreta".

Teria Tom Zé confundido este curta com algum outro? (nesse caso, conviria também encontrá-lo...) Teria Koellreutter feito alguma edição na peça de Pierre Henry? Ou operado uma mixagem ao vivo, como se faz com esta peça?

Comparando sonoramente o filme e a peça, há de fato semelhanças, embora o filme seja cheio de cortes e silêncios. No entanto, quem sabe, mesmo que tenha havido alguma improvisação instrumental em tempo real gravada, sob coordenação de Koellreutter, ela poderia ter sido planejada a partir de algum roteiro depreendido da peça de Henry – o que estaria expresso em "montagem sonora em música concreta", quem sabe.

De qualquer forma, porque não haveria nenhuma alusão a algo disto nos créditos¹⁰²?

Após um período de treze anos com diversas viagens a pesquisa, incluindo Índia e Japão, Koellreutter retorna ao Brasil em 1975.

Em 1978, compõe uma de suas peças mais abertas¹⁰³, *Ácronon*¹⁰⁴ (**faixa bônus**). De suas versões, a que mais traz tais características é a versão para piano solo. Sua "partitura" consiste num globo transparente com sinais gráficos associados à parametrização do som, ora de maneira mais

"Dizer, o mais rápido possível e continuamente, as cinco palavras enumeradas na dedicatória desta obra desta obra, mudando a ordem continuamente." (tradução minha, itálico meu)

Estes materiais são representados na partitura por grafismos como:



Alguns elementos, de toda forma, mantêm a característica de um fluxo estável para esta passagem improvisada. Neste sentido, embora improvise-se elementos, essas decisões e invenções em tempo real têm pouco efeito no rumo ou na sonoridade geral da seção. Isto também porque não há silêncios grafados.

Enfim, cada uma das três *Passagens Improvisadas* apresenta improvisação em torno de elementos específicos.

A *Passagem A* comporta não só as variações entre palavras e entre os motivos melódicos (que inclusive são imprecisos, portanto abertos à improvisação), como também comporta variação entre som e silêncio. Uma vez que não está demarcado que devo fazer som continuamente, como performer tenho significativa abertura para jogar com a oposição entre som e silêncio, fazendo dela também parte do modo de me associar sonoramente aos/as demais performers.

A *Passagem B*, quem sabe, rompe com a suposta neutralidade do silêncio.

O fundo "silencioso", o pano de fundo constante, por um pouco mais de 1 minuto, é um acorde, contínuo. De certa forma, sua estabilidade lhe garante um status semelhante ao silêncio.

Atravessado neste silêncio relativo, contudo, é que se tem as explosões nasais, que atravessam a continuidade deste fluxo. Paradoxalmente, cada explosão é também uma espécie de silenciamento instantâneo do som individual. Coletivamente, enfim, ouve-se o acorde estático, de modo que, por um tempo, as explosões criam uma camada paralela de som. Estas não chegam a desestabilizar a continuidade do acorde, mas dão movimento ao fluxo, ainda que através de outra camada.

A *Passagem C*, por sua vez, comporta improvisações na relação que se constitui com as 5 palavras. Não está previsto, contudo, que se alternem som e silêncio, e nesse sentido, a sensação de massa sonora coletiva contínua, prevalece. Improvisa-se mas com intuito principal de manter a variedade dos elementos que, por conta de sua variedade, fazem o todo soar igual.

Proudhonia, contudo, segundo o compositor "nunca foi apresentada no Brasil. Os coros aqui são todos muito caretas e tradicionalistas." (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim).

Encerrando este verbete estendido, indico também que aproveitei o assunto Proudhon para indagar se Antunes via alguma aproximação entre improvisação e anarquismo, obtendo a seguinte resposta:

Realmente, vejo grande aproximação entre experimentação sonora, experimentação musical e anarquismo, porque sempre fui avesso a regras pré-estabelecidas, sendo que o acaso e a natureza estão a todo momento nos ofertando belezas e ricos materiais estéticos a serem explorados ou desenvolvidos. (Antunes, 2022, entrevista concedida a mim)

aberta ora mais definida. O que interessava da transparência do globo era a sobreposição dos sinais, bem como a possibilidade de, ao girar o globo, obter-se múltiplas combinações entre eles (Ruviano; Aldrovandi, 2001).

Os sons estão minimamente definidos pelos sinais. Os modos de associa-los, está significativamente aberto. O fluxo, contudo, é significativamente aberto: pode ser ler os sinais quase a qualquer momento, bem como girar o globo, alternando para outros sinais a serem lidos.

De 1977 em diante, Koellreutter passava a reunir estudantes que se interessavam em *harmonia, contraponto, estética e pedagogia musical* em cursos livres, em São Paulo e no Rio de Janeiro (Kater, 2009 [2000])

Ao menos a partir de 1980, é sabido por conta da professora Teca Alencar de Brito (2011 [2001]), os cursos de Koellreutter passam a colocar a improvisação como parte constitutiva de sua perspectiva de educação musical (que seria voltada ao que chamava “formação integral do humano”, Brito, 2011).

Grande parte de suas propostas e exercícios de improvisação foram descritos por Brito (2011 [2001]), embora ainda não pude constatar quais já se davam desta forma nos anos 1980¹⁰⁵.

Alguns dos jogos de improvisação formulados por Koellreutter baseiam-se em personagens, sendo que num deles tem-se o personagem *o anarquista*, que transita sonoramente por dentro e fora do pulso musical (Brito, 2011 [2001], p. 105). Dentre os demais elementos da improvisação temos também *a lei* (representada pelo *pulso* tocado continuamente por algum/a performer) e *os cidadãos*, obedientes à lei (representados por ritmos diversos, desde que estes se mantenham dentro do pulso).

Em várias realizações desta prática junto a profa. Teca Alencar de Brito, apreendi que uma de suas potências é também explorar de que modo *a/o anarquista* entra e sai da lei conforme convém a si e a suas associações, bem como, convida aos demais para desviarem-se do *pulso/lei*.

O pulso é um elemento muitas vezes tratado como basal para qualquer realização musical, mas colocá-lo como pré-requisito que antecede qualquer prática musical é só um impeditivo ao desfrute de tantas outras experiências sonoras – conforme depreendo de anos de trabalho junto a Teca Alencar de Brito. Enfim, dissolver o pulso é também recusar a rigidez como pré-requisito.

- *Improvisações solo; improvisações sobrepostas em estúdio; experimentações improvisadas integradas a composições escritas;*
- *Recife/PE, Paris/França, Nova Iorque/EUA, Rio de Janeiro/RJ;*
- *Gravações publicadas sobretudo e a partir de 1973;*
- *Práticas similares se estenderam até sua morte, em 2016*

Naná Vasconcelos, Juvenal de Holanda Vasconcelos, percussionista negro e recifense. Ainda aos doze anos tocava música cubana em cabarés junto ao seu pai.

Revisitando o texto usado de base para este verbete, em sua versão estendida para a zine que integra a tese, contudo, me inquieto desde seu início.

É irrelevante mencionar o tom de pele de Naná?

É evidente que não, uma vez que *ter um corpo racializado* (ou seja, que foi historicamente demarcado com uma suposta biologia específica ligada ao seu tom de pele) é parte constitutiva não só da existência do artista, mas também das discussões aqui tratadas. Ser descendente dos vários povos sequestrados no continente africano e que aqui tiveram suas histórias e diferenças apagadas acabou por se tornar, em parte, uma experiência uniformizadora – e que distingue uns de outros, também uniformizados, mas de maneira menos nociva.¹⁰⁶

Ao mesmo tempo, indago: por que não seria imprescindível à análise das práticas dos/as demais artistas descrever seus tons de pele e etnias? A razão disto é o fato de serem artistas majoritariamente brancos/as?

De um primeiro ponto de vista, revisito questões que absorvi em torno da escrita literária. Em se tratando da relação descrição-imaginação de um personagem, até que se diga o contrário, institui-se normativa e autoritariamente que *a pessoa padrão* seria branca – a menos que se trate de um contexto explicitamente não-branco.

Noutro sentido, na academia e nas artes, estabelece-se que: se tratando de um artista negro, imediatamente se assume como parte de sua produção a sua história e as chamadas *questões raciais*; mas, se tratando de um artista branco, embora se possa ponderar sua vida e questões diversas, considera-se como *neutro*, ou irrelevante, o tom de sua pele.

De fato, na sociedade que *racializa alguns corpos* mas não todos (David; Vincentin, 2020), há um efeito de neutralidade possuir o tom de pele reconhecido como branco – trata-se como algo que, num certo sentido, *passa despercebido*.

Debater isso, quem sabe, permite entender também o que há de *específico* em *fazer parte* desta sociedade enquanto corpo branco. Ou seja, não somente as vivências de Naná como pessoa negra incidem em suas práticas artísticas, mas também os/as artistas de pele considerada branca têm algo disso diretamente presente em suas produções (ainda que de maneiras distintas, privilegiadas, etc.).

Ocorre, no entanto, que a *arte pela arte* (aquela supostamente atravessada por contingências da vida apenas quando desejável ou expreso) estabeleceu também os padrões pelo qual se analisa produções artísticas. Qual seria então a maneira mais radical de implodir esta normalização? Tratar-se ia de descrever o tom de pele de cada artista?

Há quem considere que a chamada autodeclaração é parte das movimentações em direção a esta ruptura: *espera-se que todas-todas-todes apresentem-se aludindo a si a partir da identidade de gênero, bem como ao modo como se entendem etnicamente e se são socialmente racializados/as*.

Mas onde está a fronteira entre a construção de um espaço horizontalizado (que recusa a normalização do cisgênero, da branquitude, etc.) e da fiscalização societária/estatal que *exige que cada um/a declare sua identidade* de maneira esquadrinhada?

Sem respostas fechadas para as questões acima, prossigo então com o verbete, mas sem deixar de lado uma constatação – presente em debates em torno dos anarquismos e questões raciais, em especial como resposta à acusação de que *alguns movimentos seriam identitários*: não há nenhuma identidade mais demarcada e já autoafirmada do que a do homem cis hétero branco e de classe média¹⁰⁷.

Quanto aos instrumentos tocados por Naná, embora sejam vários, principal seria o berimbau, do qual o artista se aproximou entre 1964 e 65 quando participou do teatro musical *A memória dos cantadores* (Chagas, 2016).

Naná reconhecido internacionalmente sobretudo nos ambientes do jazz, tendo sido premiado oito vezes pela revista Chicago Down Beat. No Brasil ganhou projeção também pelos seus trabalhos acompanhando Milton Nascimento.

Além de ter tocado e gravado com uma enorme variedade de artistas, como Caetano Veloso, Egberto Gismonti, Jards Macalé, Itamar Assunção, Os Mutantes, Pat Metheny, John Zorn, Laurie Anderson, Talking Heads, Naná também difundiu a percussão corporal e a voz-ruído.

*Milagre dos peixes*¹⁰⁸ (lançado em 1973), um álbum bem experimental de Milton Nascimento, conta com Naná nas percussões e “efeitos” de voz. O álbum teve a maior parte de suas letras integralmente censuradas, então, Milton optou por lançá-lo com predominância de versões instrumentais (ou com voz sem texto).

A faixa *A chamada*¹⁰⁹ (**playlist base**) possui uma melodia/tema principal, baseada em repetições e ciclos, cantada (sem texto, apenas com melodias entoadas) por Milton e harmonizada no violão. A melodia e sua harmonização são moduladas algumas vezes em suas repetições (em poucas palavras, muda-se a tonalidade, “o tom” da música). Num dado momento, escapa um único instante com texto: *Eu tô cansado / Me salva*.

Coexiste, no entanto, com este tema melódico harmonizado, inúmeras sonoridades vocais e de instrumentos de percussão, que são sobrepostos em camadas improvisadas. Na versão de estúdio, explora-se também a espacialização pelos alto-falantes, havendo até versões quadrifônicas¹¹⁰ do álbum.

Conforme se depreende da plataforma discogs, na página do álbum, esses sons são realizados por quatro musicistas além de Naná, sugerindo inclusive que as improvisações possam ter sido gravadas em tempo real.

Há, no entanto, versões ao vivo em duo Milton-Naná, nas quais Naná se reveza com vozes, assobios, percussões e sopros, procurando dar conta das inúmeras camadas presentes no disco.¹¹¹

Há uma radicalidade tanto no que diz respeito à experimentação de sons quanto ao fluxo livre (indefinido, sujeito a decisões e desvios do tempo real), mesmo que para muitos ouvidos, soe somente como uma espécie de “acompanhamento” ou complemento da voz/melodia e do violão/harmonia.

As andanças mais intensas de Naná pelo mundo, que se estenderam por quase trinta anos, se iniciaram com o saxofonista de jazz argentino Gato Barbieri, por volta de 1971, com quem fez turnê pelos EUA e Europa.

Em entrevista, Naná relata que foi nesses shows que começou a realizar publicamente solos de berimbau, ainda que breves. A compositora Joyce Moreno, remete ainda ao fato de que Naná vagava pelas ruas de Nova Iorque e Paris, tocando berimbau: “conhecia todo mundo na rua, falava [...] numa língua que só ele sabia e todo mundo entendia”.¹¹²

De imediato, deve-se constatar que não é qualquer instrumento que comporta trânsitos pelas ruas. Enquanto o piano e o órgão, por exemplo, foram projetados para se manter continuamente num lugar – este último, inclusive, se amalgamando com o espaço fechado –, há instrumentos que favorecem múltiplos deslocamentos.

Não me refiro aqui, é claro, ao marchar das bandinhas militares, caminhada engessada que materializa nela mesma os propósitos civilizatórios.

Mas pensemos no corpo que toca um quequerê no maracatu, ou ainda em quem toca castanholas. Ambos são instrumentos que possuem um *tocar* quase indissociável do *dançar*. Tratam-se de modos de ocupar o espaço que associam o corpo e o objeto ao movimento constante.

Enfim, não é com um vibrafone que um percussionista transitará pelas ruas. Embora o/tocador/a de berimbau não seja quem mais move o corpo numa roda de capoeira, a movimentação pelo espaço já é quase parte constitutiva deste instrumento.

Naná passou então a residir em Paris, onde ficou por cinco anos, após o fim da turnê com Barbieri. Lá gravou seu álbum solo *Africadeus*, lançado em 1973, dedicado ao berimbau. No mesmo ano, de passagem pelo Brasil, grava *Amazonas*, no Rio de Janeiro. Este último, mais diverso em instrumentação, também lançado em 1973.¹¹³

Em *Amazonas (playlist base)*, são três as faixas que mais diretamente trazem coexistências das características que interessam a minha pesquisa – o fluxo mais livre e a experimentação de sonoridades.

Espafro, foi gravada por Naná em duas sessões de berimbau, sendo que em cada uma delas se tinha o berimbau afinado de maneira distintas¹¹⁴.

A faixa faz extenso uso de efeitos de espacialização, ora evidenciados pelas conversas sonoras entre as duas faixas, ora mais claramente realizados a posteriori por efeitos de estúdio. Enfim, muito provavelmente duas improvisações sobrepostas, e neste sentido, talvez uma espécie de *conversa unilateral* entre os *takes* (a primeira improvisação, gravada sem se saber o que na segunda; a segunda, por sua vez, gravada mais como resposta à primeira, de modo que não pode afetá-la); ou ainda, uma conversa montada com edição posterior via estúdio.

Um *minuto* sobrepõe risos distintos entre si, gerando densas texturas sonoras despreocupadas com pulsações e melodias – possivelmente também gravada em múltiplos takes, em tempo diferido. O efeito é menos o da conversação entre improvisações, e mais o da geração de uma massa sonora. Esta, em especial, aproximo das improvisações livres no sentido de que cada fluxo de riso se desdobra de maneira aberta.

Já a faixa título e abertura do álbum, *Amazonas*, é uma das que mais se aproxima da noção de *música como imagem*, que Naná diz ter tomado de Heitor-Villa Lobos. A peça se utiliza de vários instrumentos de percussão, bem como de várias vozes, ora mais faladas, ora mais cantadas, ora mais ruidosas. Muito provavelmente, predominam takes gravados separadamente.

A imagem de selva é trazida não de forma imitativa, mas ambientando a audição com elementos que trazem *sensações*. Está aí, sem dúvida, uma das formas de fazer uma música de ruídos, despreocupada das melodias, das harmonias e das regularidades rítmicas, mas que ao mesmo tempo evita as abstrações do “som pelo som”, bem como o som como mera representação.

É construindo relações com o corpo de quem ouve a faixa que Naná rompe com as abstrações. Para além da multiplicidade de sonoridades, o percussionista explora também a extensão do espaço, fazendo uso de uma mixagem minuciosa que explora nuances diversas do sistema estéreo. Produz-se, então, inúmeras variações de profundidade, bem como de movimento.

Tem-se, enfim: variações crescentes de intensidade/volume que dão sensação de aproximação e afastamento; oposição entre presença e ausência do pulso, bem como de pulsos

simultâneos, ora trazendo movimentos mais previsíveis para o corpo, ora desestabilizando esses movimentos. Junto a tudo isso, inúmeros efeitos de espacialização realizados diretamente pelo sistema estéreo – também no sentido literal de se distinguir sons mais ao lado esquerdo ou direito, bem como no sentido de se evidenciar que um som se move de um lado para o outro.

Me marcam ainda na escuta de *Amazonas* algumas oposições espaciais de ordem imagética, que passam longe de meras representações.

Temos tambores graves tocados em ritmos regulares, remetendo ao caminhar e ao chão. Ao mesmo tempo, temos sons agudos que lembram pássaros (e talvez até grilos gravados), que inevitavelmente remetem às alturas, aos céus e ao que está distante. E ainda, temos vozes variadas, ora cantadas, ora gritadas, remetendo tanto ao olho no olho, ao que está na frente, quanto ao que está distante e intenta aproximação.

Enfim, a imagem da selva é, ela mesma e em qualquer circunstância, corporal-espacial, uma vez que nela geralmente não conseguimos identificar com precisão as fontes sonoras, tampouco suas direcionalidades. No *perder-se* é que lembramos que somos, mais do que qualquer coisa, corpo.

As experimentações de Naná, passam por expandir as formas de produzir som com o berimbau. Este instrumento / objeto¹¹⁵, tal qual presente nas práticas de capoeira pelo Brasil, é construindo com uma verga, um arame esticado e uma cabaça (este último sobretudo com função de ressonância).

O arame é percutido com uma baqueta/vareta de tucum; um dobrão, geralmente de metal ou de pedra, é utilizado para diminuir momentaneamente o comprimento da parte vibrante do arame, tornando seu som mais agudo. Frequentemente, a mão da baqueta segura também um caxixi, espécie de chocalho.

Com essa construção, geralmente, realiza-se sons como: duas variações de altura/nota do arame, uma delas obtidas pelo uso do dobrão; pressão parcial do dobrão, gerando um som mais ruidoso; variações de como a cabaça é pressionada na barriga de quem toca, abafando mais ou menos a ressonância; e ainda, chacoalha-se o caxixi em diferentes continuidades. Somente com estes elementos, já se tem enorme complexidade de sonoridades e suas coexistências.

O modo como Naná explora o instrumento, no entanto, expande ainda mais esses múltiplos sons.

Tradicionalmente, a baqueta excita o arame apenas pela sua *parte externa*; mas Naná também *a insere na parte interna*, entre vergão e arame, conseguindo atacar alternada e agilmente as duas partes (vergão e arame), que possuem sons muito distintos.

Quanto às notas obtidas pela pressão do dobrão, Naná chega a construir sessões musicais com ao menos três, expandindo também o usual (dois) – a saber, o mais usual no berimbau é uma relação de um tom; Naná frequentemente explora também o intervalo de semitom.

Segundo Chagas (2016), Naná faz ainda uso do dobrão como ataque, possibilitando subdivisões rítmicas do toque da baqueta, que dão sensação de agilidade e preenchimento incomuns no instrumento. Ou seja, ao invés de modular a nota do arame simultaneamente à excitação da baqueta, Naná pressiona o dobrão *um pouco após* o arame ter sido excitado pela vareta. Deste modo, modula a nota (do arame que já está vibrando) ao mesmo tempo em que produz um novo ataque/excitação.

Outros sons ainda incomuns que Naná extrai do instrumento envolvem percutir a própria cabaça, golpeando-a e também a raspando. Como predito, a função original desta parte do instrumento seria a de *ressonância*, contudo o percussionista subverte isso fazendo dela algo que também *produz* som.

Usando as irregularidades próprias da cabeça, que é arredondada, o percussionista explora diversos modos de raspar a baqueta, remetendo ao que ele mesmo chama de *sons eletrônicos*. Explicita-se então que a difusão dos meios eletrônicos modifica também a relação que constituímos com os instrumentos acústicos – de certa forma, transitamos aqui, embora num sentido mais pontual, pelo *tecnomorfismo* (Catanzaro, 2018).

Há ainda outro efeito, sutil, do qual Naná faz uso e não só implica na simultaneidade de sons distintos, como também nos faz indagar: afinal, no que consiste *um som*?

Num primeiro sentido, deve-se ter em vista que mesmo aquilo que ordinariamente chamamos de *um som* é composto por várias vibrações. Noutro sentido, deve-se notar também que há uma série de sons que, devido à sua complexidade, são mais sugestivamente um aglomerado de dois ou mais sons – mesmo no sentido corriqueiro.

Enfim, Naná excita o arame várias vezes com a baqueta (fazendo-o soar repetidamente), sem fazer uso do dobrão, de modo que *a continuidade do som do arame produz, praticamente, sempre a mesma vibração* (a mesma nota, digamos). A cada golpe, contudo, o percussionista *altera a posição da baqueta em relação ao arame*. Com isso, faz então que o ruído do ataque (o brevíssimo som que ocorre no instante no qual a baqueta golpeia o arame) seja ligeiramente modificado.

Assim, podemos ouvir algo como *dois sons em um*: enquanto as vibrações fundamentais do arame se mantêm significativamente estáticas, o ruído do ataque recebe modificações graduais. Num gesto repetitivo mas que comporta pequenas variações, Naná então favorece que o ouvinte perceba uma multiplicidade de sons.

A faixa *Africadeus (Concerto para Mãe Bio) (playlist base)*, de quase vinte minutos, do álbum *Africadeus* (1973), para berimbau solo, é uma das quais se pode ouvir experimentações como as referidas acima. Quanto ao fluxo, ao longo de toda a peça, Naná alterna momentos com pulsos regulares em andamentos distintos, com momentos mais livres.

Naná também é preciso em suas reflexões em torno do som. Em entrevista dada ao programa *Ensaio*¹¹⁶, refere-se também ao *senso de orquestração*: “diferentes timbres, madeira, vidro, água”. Orquestrar, no sentido de ambientar com múltiplas sonoridades, então, remete tanto aos materiais dos instrumentos e objetos quanto às suas tatilidades. Evidencia-se que só é possível descrever o timbre¹¹⁷ (o som) com metáforas¹¹⁸.

Conforme descrito antes, a exploração que Naná faz do berimbau também se associa a esse senso de orquestração, com multiplicidade de timbres, preenchendo diferentes faixas de frequência¹¹⁹. Enfim, trata-se de tocar o instrumento de modos que favorecem a percepção da coexistência entre múltiplos sons, os quais chegam e saem de maneira interdependente, mas singularizada.

Inventar maneiras de tocar o berimbau, no entanto, não é algo visto com bons olhos em qualquer contexto.

A respeito disso Naná reflete, também no programa *Ensaio*: “não se mexe com tradição no Brasil. Nós brasileiros temos essa coisa, [...] que não se pode tocar na tradição”. “Eu tirei o Berimbau do contexto no qual ele é conhecido”, “[então] eu tinha medo que as pessoas [dissessem] que eu est[ava] deturpando as tradições.”

Reduzir uma prática ao status de tradição, em especial chamando-a de *tradição popular*, muitas vezes, é lhe impor uma suposta estaticidade, que na verdade é falsa. Nada nasce pronto e, neste sentido, os fiscais das tradições reiteram a suposta genialidade individual do artista do ambiente hegemônico ocidental: estes podem *criar*; os/as envolvidos com tradições, não.

Aquilo que é reconhecido como obra, teria sido então, criado por um autor. Mas, quanto às práticas coletivas, trata-se elas como se *sempre tivessem estado lá*, como se antecedessem o tempo.

Não se trata, evidentemente, de reivindicar propriedade intelectual a práticas coletivas, mas enfim, entender que *as tradições também foram inventadas* – embora o mito da autoria geralmente não seja aplicado a elas.

Uma das principais diferenças, no entanto, é que a ideia de *obra* reitera uma espécie de acontecimento originário, ligado ao seu nascimento, *sua criação*. As tradições, práticas coletivas, por sua vez, vão se formando contínua e gradativamente. Paradoxalmente, a elas é que se impõe uma expectativa de estaticidade.

Mas afinal, por quais razões, se exigiria de Naná um *respeito* pelas tradições, que ele as mantivesse intocadas?

De um lado, evidentemente, não há como encerrar da mesmíssima forma a reinvenção do berimbau e, por exemplo, a dissolução das técnicas do piano.

O primeiro está associado ao enfrentamento das relações de poder, e embora *nenhum objeto, enquanto tal, mereça respeito*, o contexto de difusão do berimbau é algo com o qual não se deve tolerar *qualquer apropriação*.

O piano, por sua vez, materializa um sistema de pensamento ligado à uniformização do fazer musical (tanto no sentido de sua relação com o *temperamento por igual*, quanto por seu efeito de representação do tonalismo e do diatonismo).

Assim, revirar e abalar este instrumento, não é só atentar contra um objeto, mas é ferir precisamente muito daquilo que ele não somente representa, mas apresenta. Apropriar-se de seus mecanismos, e de sua complexa estrutura, para fazer sons não previstos pelo diatonismo, é potente, então, também no sentido de não se submeter à expectativa de que: tamanha complexidade só pode existir para realizar a mais perfeita afinação e o sistema musical universalizante.

Neste sentido, então, há de se distinguir qual apropriação se faz do berimbau. Estamos, afinal, falando de um artista negro recense que desfrutou do mundo, de si e de múltiplas relações fazendo uso deste instrumento, e não de um empresário que converte uma tradição de povos não-maioritários em produtos de massa, por exemplo.

De outro lado, temos ainda a racialização das práticas realizadas por negros/as (que também discuto na menção à AACM na zine *liberar o som e o fluxo*).

A recusa de que Naná possa reinventar tradições remete, antes de qualquer coisa, à expectativa de que, como negro, ele é necessariamente um continuador da suposta estaticidade das tradições. Exigir que Naná o seja é afirmar que ele deve fazer o que se entende como *música de negros/as*, negando-lhe "mobilidade estética" (a qual mais raramente se tenta negar aos/as brancos/as).

Tal exigência de preservação reitera ainda uma soberania da temporalidade: o que antecede, o que foi realizado antes, deve ser respeitado, é intocável. Como predito, essa perspectiva esquece que as tradições, mesmo que remota e coletivamente, foram também inventadas. Uma vez que no presente (de Naná) as lutas se redimensionam, não há razão para negar que, em parte, suas experimentações são também formas de atualização dessas lutas.

Afinal, não seria o desfrute de Naná com o berimbau parte dos desdobramentos das lutas associadas a esse instrumento?

Cabe ainda ter em vista que os shows e álbuns de Naná transitam também por práticas mais diretamente ligadas às tradições do berimbau, como os pontos de umbanda usados na capoeira, mas sempre com notável grau de experimentação nas formas de tocá-los.

Uma dicotomia entre tradição e invenção, nesse caso, se justificaria apenas com a definição de um marco temporal (geralmente arbitrário). Isto é, inúmeras tradições não passam de fixações temporárias de experimentações que seguem em movimento junto às lutas, que não cessam.

- *Constante experimentação sonora; passagens de fluxo aberto; pontuais encontros entre as duas coisas;*
- *Gravado em Recife/PE; inspirado em experiências vividas na Pedra do Ingá/PB;*
- *Gravado em 1974, lançado em 1975;*
- *Práticas/composições pouco ou nada revisitadas pelos artistas;*

Em 1975 foi lançado o álbum *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*²⁰ (gravado em 1974 por Zé Ramalho e Lula Côrtes, junto a uma série de músicos²¹, em Recife/PE). O disco teve sua primeira tiragem perdida num alagamento, tornando-se raro, e por vezes referido como *disco mais caro do Brasil*. Em 2011 foi lançado o documentário *Nas paredes da pedra encantada*, tratando do nascimento do álbum, embora Zé Ramalho, por ex. não participe.²²

Inspirado em experiências alucinógenas vividas no percurso até a Pedra do Ingá/PB, o álbum é dividido em passagens associadas aos quatro elementos (ar, terra, fogo, água) e alude, entre outras referências, a entidades indígenas como o Sumé.

O álbum, de maneira geral, traz uma sonoridade psicodélica, mesclando ritmos de viola do nordeste brasileiro, canções e grooves de rock com outros elementos, bem variados, entre os quais: ágeis solos de guitarra distorcida, solos jazzísticos de saxofones de distintas tessituras, flautas transversais, vozes não-melódicas, percussões, bem como passagens com caminhos harmônicos mais claramente tomados da música de concerto.

A experimentação sonora está atravessada por todo o álbum, mas não necessariamente coexistindo com um fluxo liberado a toda vez.

Na faixa *Omm (Ar) (playlist base)*, contudo, o encontro entre experimentação sonora e o fluxo indefinido é mais evidente.

Nos primeiros minutos da música predomina uma espécie de acompanhamento de viola caipira. Acima deste, flauta, saxofone tenor, vozes e percussões, se sobrepõem em ciclos atravessados entre si, como se *solassem*, mas construindo um *fluxo* despreocupado com discursividades. Predomina, com certa estabilidade, que todos os instrumentos improvisem na mesma tonalidade, Si menor.

Nos minutos finais dessa mesma faixa (3'40" em diante), o *encontro* entre experimentação sonora e um fluxo aberto é intensificado, quando se improvisa somente ao piano sem uma preocupação direta com a produção de melodias e a permanência de um pulso fixo.

Embora haja movimentos harmônicos de tendência pendular (com dois polos/notas, no caso majoritariamente dentro da escala de Si menor-frígio, operando uma pontual variação harmônica em relação a seção anterior), estes coexistem com sonoridades diversas. Melodias agudas tocadas no piano, bem como sonoridades internas do instrumento (tocar diretamente em suas cordas), se sobrepõem às sonoridades graves mais assemelhadas a um acompanhamento harmônico.

Apesar de me parecer possível realizar essa multiplicidade de sons num único piano – em especial com dois improvisadores, ou *a quatro mãos*, como se diz –, não consigo afirmar que esta passagem tenha sido gravada num único take improvisado continuamente. Digo isto pois, em alguns momentos há efeitos de deslocamento pelo estéreo que sugerem uma edição dos canais de gravação bem independente e que uma gravação de piano ao vivo, mesmo com dois ou três microfones não comportaria.

poema da gota serena
[zé eduardo nazário (1952)]

- *Muitas passagens claramente improvisadas também com experimentação de sons em tempo real, embora nem sempre seja possível afirmar se foram gravadas num único take.*
- *Gravado em São Paulo/SP;*
- *Gravado em 1982, lançado em 1983;*
- *Assim como as práticas do Grupo Um, Zé Eduardo Nazário seguiu ativo em práticas similares, mas ainda não as estudei.*

Já perto de finalizar a redação da presente zine, me deparei com *Poema da gota serena*¹²³. Gravado em 1982 e lançado em 1983 pela Lira Paulista Instrumental o álbum é assinado pelo percussionista e baterista Zé Eduardo Nazário (também mencionado nos verbetes do *Grupo Um* e de Hermeto Pascoal).

Me chamou a atenção também o fato de ser um álbum que dava grande ênfase em sonoridades eletrônicas, com improvisação em tempo real – o que de maneira geral não me deparei tanto nas práticas dos demais verbetes. Além disto, o álbum concilia isto com uma série de outras sonoridades: percussões mais ligadas ao ambiente de concerto, percussões de procedência não ocidental, vozes com uso de técnicas ligadas à música indiana, improvisações na bateria que remetem às sonoridades do jazz, entre outros.

Apesar de inúmeras versões no site *discogs*¹²⁴, com informações variadas, não foi possível cruzar todas elas minuciosamente de modo que fosse possível afirmar com precisão a instrumentação de cada faixa, ou sugerir com precisão se foram gravadas num ou mais *takes*. Também tive acesso a uma das versões do encarte, mas também não foi o suficiente para confirmar tudo que gostaria.¹²⁵

Optei por comentar aqui somente as duas faixas que mais orbitam as práticas de interesse da pesquisa, *Pra pensar* e *Pra sentir e contar*.

Quanto à *Pra pensar* (primeira faixa do disco na maioria das versões e assinada com autoria de Z. E. Nazário) arrisco que o sintetizador conhecido como *Oberheim*, tocado por Lelo Nazário, produz ao menos uma, talvez duas sonoridades.

Uma delas é mais evidentemente uma sonoridade sintetizada, fazendo espécies de acordes com um timbre que *lembra* um órgão. A outra, me parece propositalmente confundível com percussões de altura definida – como o vibrafone –, quem sabe sendo até mesmo uma variação dos timbres que tentam emular estes instrumentos. Coexiste com estas sonoridades, instrumentos mais inequivocamente percussivos.

De maneira geral, a peça me parece bastante improvisada, com intenção de explorar principalmente a oposição entre o som geralmente mais contínuo do sintetizador em mais ataques da percussão. Apesar de haverem muitas vezes várias camadas e instrumentos simultâneos, me parecem bem provável que a maior parte dos instrumentos tenham sido gravada em tempo real.

Pra sentir e contar (playlist base) (também assinada por Z. E. Nazário, segunda faixa na maioria das versões), parece dividida em dois movimentos.

O primeiro, mais breve, retomaria uma sonoridade sintetizada, similar ao da faixa anterior, mas que coexiste com uma intensa improvisação realizada na bateria remetendo ao estilo mais jazzístico ou free jazzístico.

O segundo movimento, que dura a maior parte do tempo dos quase 12 minutos da faixa, possui um fluxo mais contínuo de percussões realizando rítmicas regulares. Ao mesmo tempo que

este, se alternam outras camadas de característica improvisada, nas quais se incluem: acordes no sintetizador, sons de piano (possivelmente), uma ou outra percussão mais destacada pela escassez de seu uso.

Outro elemento, ainda, se destaca neste segundo movimento de *Pra sentir e contar*, que é a presença de vozes fazendo o uso de *talas* indianas. Em poucas palavras, as talas são parte do sistema rítmico daquilo que genericamente se refere como *música clássica indiana*.

Conforme se depreende de inúmeras falas de músicos como Koellreutter, bem como das práticas de grupos como o *Shakti*¹²⁶, essa é uma ferramenta potente para se questionar os modelos rítmicos que se tornaram predominantes no ocidente, também engessados pelo seu modo de escrita. Neste sentido, *conhecer outras gramáticas* para a realização rítmica, se demonstra um recurso potente para dissolver as métricas e subdivisões não só mais comuns no sistema ocidental majoritário, mas também induzidas pelos próprios modelos matemáticos de fracionamento que ela impõe.

Ambas as faixas, muito provavelmente, foram gravadas em duo pelos irmãos Nazário, com eventuais *overdubs* posteriores. *Pra sentir e contar*, em especial, se tiver sido gravada apenas por ambos, provavelmente teria de fato *overdubs*, pela grande quantidade de camadas simultâneas.

- *Passagens com sonoridades sobrepostas; outras com camadas groovadas, sem tanto discurso harmônico (sonoridade multimodal, diria);*
- *Gravações de 1973 e 1976;*
- *Gravado no Rio de Janeiro/RJ;*
- *Não mapeei desdobramentos;*

Rosinha de Valença (Maria Rosa Canellas), nascida em Valença/RJ, foi uma violonista associada à bossa nova, mas que experimenta sonoridades mais áspers do que aquela que se consolidou no estilo e nas improvisações deste ambiente.

Aclamada pelos programas de música instrumental brasileira, Rosinha também ganhou projeção performando temas do ambiente da música popular brasileira em conjunto, bem como arranjos de violão solo, ou até canções em que canta ao mesmo tempo que se harmoniza ao violão.

Transitando por suas faixas, após indicação da performer da voz Inés Terra de que *eventualmente Rosinha experimentava ruídos*, finalmente me deparei com o *Tema da Cuica*.¹²⁸

Em sua versão gravada em 1973 (**playlist base**), a faixa se inicia sem pulso definido, com sonoridades diversas coexistentes – violão desafinado/afinando/não-temperado, cuica, outras percussões. Aos poucos, a faixa adentra em regularidades rítmicas, geralmente marcadas pela ciclicidade. Apesar de os movimentos melódicos serem cíclicos, não há um único campo tonal ou modal que os unifica, mas sim múltiplos polos simultâneos – e neste sentido, pouco apego às prescrições escolares da harmonia.

O motivo/clave pendular do berimbau, duas notas em relação de um tom, com ritmo específico, também usada por Baden Powell na música *Berimbau* é incorporada em várias passagens, como um motivo para as improvisações. Sua instrumentação me parece incluir, além do violão e da cuica: kalimba, flexatone, queixada de burro e contrabaixo.

Há ainda outra uma versão gravada em 1976 (**faixa bônus**), em que Rosinha também participa, no álbum *Confusão urbana, suburbana e rural*, do clarinetista Paulo Moura.

- *Improvisações coletivas, sobretudo com lutheria experimental;*
- *Salvador/BA, principalmente;*
- *1961 até 1984 / gravações de 1974 e 1980;*
- *Práticas diretamente revisitadas nas décadas que se seguiram via instrumental conhecido como orquestra smetakiana;*

Walter Smetak, suíço, chegou ao Brasil em 1937 para trabalhar como músico de orquestra. Após um período não muito estável entre Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, é convidado em 1957 por Koellreutter para fazer parte do corpo docente dos Seminários Livres de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia), especialmente como professor de violoncelo (Scarassati, 2008).

Embora não tivesse estudado lutheria formalmente, Smetak já era muito envolvido com o assunto desde a Suíça e, a partir de 1961, junto a entrada da música concreta na UFBA, tornou-se responsável pelos laboratórios que iriam construir novos instrumentos e pela disciplina de improvisação.¹²⁹ (Scarassati, 2008).

Boa parte desses instrumentos eram também esculturas, chamando-se mais tarde plásticas sonoras e buscando priorizar materiais de baixo custo, como as cabaças. De 1966 em diante, as plásticas sonoras foram expostas em espaços como a Bienal de Artes Plásticas da Bahia e o Museu de Arte Moderna do RJ, às vezes ao lado de Lígia Clark, Ferreira Gullar, entre outros (Scarassati, 2008).

Ainda em 1967, Smetak escreveu num prólogo a respeito de seu trabalho (Scarassati, 2008, p. 50):

“Do instrumento – Veículo.
Da doutrina¹³⁰ [eubiose] – Conteúdo.
Da improvisação – Aplicação”

Gilberto Gil aponta que Smetak, tak tak, já estava envolvido com práticas como taoísmo e ioga, manifestando-as em seu trabalho, numa época em que elas não eram tão difundidas pelo Brasil (Gil apud Scarassati, 2008, p. 63).

Tom Zé, por sua vez, traz o mesmo fato com uma história mais desbocada:

uma vez ele entrou na sala [...] e descobriu [meus] manuais de [raja] ioga, [algo] que naquele tempo [1962] não estava nem pra ser imaginado [aquí]. Acontece que ele era um velho *yogui* [...]: “Me diz, o que é que isso está fazendo aqui? [...] Você só vai entender desse negócio quando você sentir a tremedura [sic] no olho cu e [ela] subir pela espinha”, “[aí] você vai sentir o *kundalin*!”¹³¹

De um lado, então, as plásticas sonoras como parte do projeto voltado ao *vir a ser superior*, conforme proposto pela eubiose, e assim anulando o corpo em favor da alma; de outro lado, contudo, tratava-se de alguém também interessado na des-ocidentalização dos corpos que se associariam a tais objetos.

A partir de 1968, Smetak passou a colaborar, como convidado, com o Grupo de compositores da Bahia, sobretudo dispondo as plásticas sonoras para experimentação por parte dos compositores. Segundo Scarassati (2008, p. 55), contudo, dessa época se tem documentação referente apenas a peças de Ernest Widmer e Milton Gomes fazendo uso do que viria a ser chamado de orquestra smetakiana.

A relação entre instrumentos inventados e a composição de peças para estes traz ainda uma potente questão urgente também para a improvisação.

Inventar um instrumento é tornar possível não só a produção de novos sons, mas também de outros modos de se tocar. Combina-se acústica, mecânica e eletrônica (quando se aplica) em função de tocabilidades (por falta de expressões melhores, a ergonomia e o *affordance*¹³² do instrumento), não sem tomar decisões que vão numa ou outra direção.

As gestualidades possíveis num instrumento, bem como o modo como ele se relaciona com o corpo e o espaço, tudo isso é condicionante, abre e fecha possibilidades. Cada instrumento é, então, um “ambiente”, um conjunto de possibilidades, não apenas no sentido de emitir sons diferentes, mas também por possibilitar maneiras singulares de associar esses sons, simultaneamente e/ou sucessivamente.

Ronda II, por exemplo, é um instrumento de Smetak de várias cordas, colocadas em volta de uma estrutura de cabaça, formando uma espécie de cilindro (que fica deitado, i.e. disposto horizontalmente), e que pode ser girado por uma manivela. O instrumento costuma ser tocado com um arco (como o de violino), viabilizando assim sonoridades que conciliam continuidade (própria, de maneiras distintas, tanto do arco quanto da manivela) e variabilidade de sons/notas (favorecida pela agilidade da manivela) – cf. fig. 1sm.



[fig. 1sm – Ronda II]

[Exposição *Smetak Imprevisto*, foto de Andrew Kemp: <https://br.pinterest.com/pin/726768458597040368/>]

A história do aprimoramento dos instrumentos, em especial aqueles da música de concerto e de espetáculo no Ocidente, é, em grande parte, a história da acomodação das tocabilidades e sonoridades no interior de sistemas musicais. Estes, embora por vezes se proclamem neutros, jamais estarão isentos das exigências dos repertórios para os quais foram construídos.

O *temperamento por igual*¹³³ é uma tentativa de aperfeiçoar e uniformizar o que se entende por afinação (e sua consolidação se associa à expansão da chamada harmonia, sistema de sucessão de acordes). O que não se deve ignorar, contudo, é que para que se defina as doze notas consideradas afinadas, deve-se excluir não somente tantas outras possibilidades de notas (combinações de frequências desprezadas pelo temperamento), mas também os ruídos.

Atento a isso é que Smetak dedicou boa parte de suas pesquisas à chamada microtonalidade, sistema de notas que não se submete ao temperamento. Trata-se de construir (bem como modificar ou tocar) os instrumentos de maneiras que, em poucas palavras, favorecem a exploração destas tantas outras sonoridades, em especial notas, ignoradas pelo temperamento.

A invenção de instrumentos, ou melhor das plásticas sonoras, para Smetak não se restringia a buscar outros sons, mas também outras relações. É o que se explicita com seus instrumentos coletivos, tornados públicos na edição de 1970 do Festival Música Nova (Scarassati, 2008) (sobre o festival, cf. comentários sobre este nos verbetes sobre Gilberto Mendes e Conrado Silva).

Inventar um instrumento coletivo é produzir outro suporte para a realização do fazer musical, favorecendo outros modos de associação entre quem dele participa.

Nas plásticas sonoras coletivas Smetak prezou ainda por modos de produção sonora que favorecessem que pessoas sem formação musical tradicional tocassem coletivamente. O suporte de realização (instrumento coletivo) e as condições de realização (improvisação coletiva) se alimentavam mutuamente. (Deve-se registrar, no entanto, que um instrumento tocado coletivamente não rompe por si só com a lógica da excelência e do culto ao virtuosismo, como se vê, por exemplo, nas peças para piano a quatro mãos).

O *Pindorama* cf. fig. 2sm, por exemplo, possui uma série de mangueiras e cabaças, visando sobretudo que as primeiras sejam sopradas e as últimas percutidas. Percutir e soprar, por si só, são gestos simples, que exigem pouco domínio técnico e geram uma variedade relativamente pequena de sons (no caso, as mangueiras são flautas de harmônicos, que, pela intensidade do sopro, modificam a nota emitida).

A música feita com a escultura Pindorama, então, se torna interessante, não por uma grande variedade de notas e possibilidades musicais disponíveis para cada participante demonstrar habilidades individuais. Ao contrário, os usos mais potentes e musicalmente variados do instrumento são aqueles obtíveis apenas em conjunto, não pela excelência individual mas pela pré-disposição a associar-se sonoramente.¹³⁴

Smetak inventa objetos outros, que não apenas rompem as arbitrárias fronteiras entre uma arte e outra, mas que realizam modos únicos de viver e entender estas práticas artísticas. Construir um instrumento projetado especificamente para ser tocado coletivamente é romper com a lógica da excelência individualizada, explicitando, num só ato, ao que tal objeto veio.

Smetak difundia seus instrumentos sobretudo com práticas de improvisação, com cursos livres no Festival Música Nova, e no fim da vida, assumiu também a cadeira de Improvisação Contemporânea, como estratégia de sua permanência na UFBA após sua maior institucionalização no fim dos anos 70 (Scarassati, 2008).

Seu trabalho com som e fluxo liberados foi documentado especialmente nos discos *Smetak* (1974, produzido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, com improvisações coletivas gravadas com as plásticas sonoras nas madrugadas no Teatro Castro Alves, Salvador), do qual incluí *Akwás*, que me parece fazer uso de instrumentos de Smetak como *Chori* e *Ronda II*, bem como sons de uma bacia com água, na **playlist base**; e *Interregno* (1980), do *Conjunto Microtons*¹³⁵, também improvisadas com violões e órgão, do qual incluí *Tendenciosa* também na **playlist base**.¹³⁶

Um álbum musical, contudo, necessariamente é um grande filtro diante das potências das esculturas, que se recusam a serem meros instrumentos em função da arte conhecida como música.

Inventar condições para improvisar – o que se faz nos ambientes proporcionados pelas instalações/instrumentos, como fazia Smetak – escancara que o pretenso absoluto da chamada improvisação livre muitas é nada além de uma grande abstração.

Radicalizar a improvisação livre é expandi-la para além da liberação do som e do fluxo, sem subestima-las, mas inventando outras relações com o espaço, com o corpo, e entre os/as envolvidos/as, como o fez Smetak.

Smetak, enfim, abalou o fazer musical e o que havia nele de instituído de inúmeras formas. Decompositor, dizia-se. Anti-luthier, sugere ainda Marco Scarassati.

[texto redigido a partir de seção do artigo *liberar o som e o fluxo*, publicado no livro *anarquistas na américa do sul*, vol. 2. orgs.: Passetti, Edson; Augusto, Acácio; Gallo, Sílvia; Ed. Pedro e João]



Fig. 2sm – Pindorama

https://3.bp.blogspot.com/-GcfQP0T9geY/VRmbf3MH7_I/AAAAAAAAQvI/NxSQEFXe-80/s1600/Pindorama.jp

- *Mantras (motivos cíclicos), possivelmente inventandos em tempo real; eventuais desvios disso;*
- *Possivelmente meados da década de 1970 em diante, mas sem datas precisas;*
- *Sobretudo São Paulo;*
- *Em parte, ativas até hoje: se desdobraram nos Barbatuques, entre outras da cena voltada à percussão corporal;*

Stenio Mendes, sobrinho de Paulinho Nogueira e que por ele foi introduzido na craviola (instrumento similar a um violão de doze cordas de aço, inventado pelo músico), também transitou por práticas de fluxo e som liberados.

De passagem pela UFRGS (estimo que já na década de 1970), Stenio, participou de oficinas do percussionista Djalma Correa (cf. seu verbete). Com seu interesse na proposta de *Correa de música espontânea*, Stenio e ele se aproximam, formando um duo. Segundo o cravolista, realizavam shows/concertos baseados no “deixar rolar”, “uma proposta de não ter nada convencional”, “sem preocupação com acertar ou errar, em uma atitude de ouvir o outro” (Mendes entrevistado por Roberta Forte, 2018, p. 49).

Quanto ao duo Mendes-Correa especificamente não encontrei registros, a não ser um show recente, gravado provavelmente já por volta de 2009.¹³⁸ Os percursos musicais da performance em questão, de maneira geral, não destoam tanto do álbum *Stenio Mendes*¹³⁹, parte da série *Música Popular Brasileira Contemporânea*, da Philips, gravado com participações de Zé Eduardo Nazário (cf. verbetes *hermeto pascoal, grupo um e poema da gota serena*) (que toca, entre outros instrumentos, tablas indianas) e Ubiraci de Oliveira na percussão.

Nas playlists, inclui duas faixas do álbum, *Invasão dos Monges (playlist base)* e *Taquará (faixa bônus)*.

No álbum em questão, nem sempre é possível distinguir quais passagens são mais improvisadas daquelas que foram previamente definidas. Neste sentido contesta-se os jargões de estruturação do jazz, que separam mais claramente o momento do tema dos momentos de holofote num/a solista improvisador/a. Nas duas faixas que escolhi, no entanto, identifiquei passagens mais marcadas por regularidades (pulso estável e caminhos harmônicos repetidos) e outras que parecem mais abertas ao que ocorre no presente da performance.

Quanto à sonoridade e instrumentação, predomina craviola, voz e percussão, por quase todo o álbum.

A craviola é quase sempre “rítmada”, não só no sentido da prevalência do pulso na maior parte das passagens, mas também pelas rítmicas ágeis e enérgicas. Esta sonoridade preenchida passa longe da autodeclarada “música instrumental brasileira” que, inspirada no jazz escolarizado, incorpora seu rebuscamento de arranjo e de dinâmica, ainda que faça uso de rítmicas que remetem ao samba, baião, maracatu, entre outros.

Stenio Mendes toca o instrumento, com palheta, e fazendo uso de uma técnica que remete a uma mistura entre a viola caipira e o violão de aço/folk, se distinguindo da mão do violão de nylon de concerto ou da bossa nova (as principais possibilidades escolares de se aprender o instrumento).

Quanto à voz, trata-se de voz-solista (ou quase), sem texto e com recursos vocais experimentais. No álbum, no entanto, não há sonoridades tão experimentais quanto aquelas que Stenio explorará posteriormente em oficinas e mesmo nos shows recentes, como o canto difônico¹⁴⁰.

Tanto as harmonias e solos de craviola quanto as melodias vocais fazem uso quase que exclusivamente daquilo que se reconhece, de maneira genérica, como “escalas orientais”.

Segundo o encarte¹⁴¹, Stenio mendes toca também toca violão com arco. Embora não se especifique em quais faixas, Rosário me parece uma das que teria essa sonoridade. Esta distingue-se mais notavelmente dessa sonoridade geral do álbum, reproduzindo uma oração cristã com voz eletronicamente modificada, acompanhada por algum instrumento de cordas tocadas com arco – possivelmente o violão.

Trata-se, então, na referida maior parte das faixas, de um modo muito específico de fazer coexistir fluxo e som liberados: usa-se ruídos (por ex., vozes mais próximas do grito do que da nota afinada) e nem sempre há uma cisão rígida entre as partes musicais (i.e., as seções se sucedem de acordo com mudanças que parecem ser definidas muitas vezes pelo feeling, ou conduzidas por Stenio).

Isso tudo, no entanto, é feito sem quase nunca descaracterizar o pulso e andamentos constantes (grosso modo, a mão que toca os ritmos “não pode parar”). Pela rara presença de silêncios, poderia se dizer, quem sabe que, tais práticas assemelham-se ao que consolidou como um *fazer um som*, contudo com abertura a sonoridades e associações sonoras mais diversas.

De um lado, temos uma prática que apela ao corpo de formas que a improvisação livre não costuma fazer. De outro, é preciso distinguir este modo de liberação do fluxo daqueles mais abertos à dissolução do pulso e ao uso de ritmos mais irregulares (compassos não-binários, não-ternários ou não-quaternários, ritmos não contados em 2, 3 ou 4 tempos).

Num certo sentido, quem sabe, a denominação *música espontânea* justamente precise a distinção desta prática em relação à improvisação livre. Supor que há alguma espontaneidade possível e, ainda, que ela se manifesta, simplesmente, no *deixar rolar*, é quase como acreditar na existência de *uma natureza anterior à cultura*.

Deixar rolar, sem incluir nisso a experimentação de elementos disruptivos daquilo que já tenhamos estabelecido como musical, talvez nos leve a uma prática que é como um mais do mesmo.

Retomemos a definição de Stenio Mendes, do início do verbete – *deixar rolar, uma proposta de não ter nada convencionalizado, sem preocupação com acertar ou errar, em uma atitude de ouvir o outro*.

De um lado, o enunciado se aproxima bastante da improvisação livre, no sentido que proponho no decorrer da pesquisa: o desdobramento da performance está em aberto, interessa que ele dependa do tempo real e das associações entre performers.

De outro lado, contudo, temos o fato de que o resultado sonoro das práticas de Mendes que comentei, se baseia sobretudo na repetição de mantras pulsados.

Neste sentido, a *improvisação livre* autoafirmada como tal, talvez se situe numa interessante encruzilhada, ficando entre a *expansão constante do que entendemos por musical*¹⁴² (neste sentido pondo em xeque a chamada *música espontânea*), e um *elitismo vanguardista* (aquele que acaba por aderir a tudo aquilo que se opõe a uma certa noção de *música normal*).

Entrevistado por João Soares, em 1989¹⁴³ acerca das oficinas iniciadas em 1982, Mendes menciona, sem muitos detalhes, Antonin Artaud como uma referência. Descrevendo as oficinas, diz que “cada um vai explorando um som”, “você pode inventar uma ópera”.

Jô sugere então que a música espontânea gera “verdadeiros mantras” e pode interessar “a um executivo [...] um adulto que reprimiu sua criança”.

Seria essa uma prática sem restrição de propósitos, que serve pra qualquer coisa?

Nisto se demonstram especialistas muitos adeptos da chamada *comunicação não-violenta*, proposta pelo psicólogo estadunidense Marshal Rosenberg (1999).

Uma prática sem restrição de propósitos, certamente, se afasta de uma improvisação em perspectiva anarquista, que se recusa a ser um mero meio de relaxamento para quem perpetua as relações de mando e obediência.

Uma das práticas na fronteira da música espontânea é o *canto circular*, influenciado também por Bobby McFerrin (aquele do *Don’t Worry, Be Happy...*), que inclusive por vezes é conciliado com a proposta de *comunicação não-violenta*.

A CNV, embora às vezes seja precisa em analisar a relação entre a linguagem e a moralidade (como depreendo do Coletivo AtivismoABC, 2014), tem como principal preocupação o trabalho sobre o que chama de *necessidades universais*; e de fato se proclama um meio de melhoria das relações em *qualquer ambiente* (deixando de lado, muitas vezes, o questionamento desses ambientes enquanto tal), como se lê em Rosenberg.

Mas afinal, não há nenhum ambiente, espaço, instituição, etc., que interessa implodir ao invés de melhorar?

- Seções breves com *fluxo livre* e *materiais/sons prédefinidos*;
- *Sobretudo São Paulo/SP*;
- 1971/1973 as *práticas que comento*;
- Se *desdobram*, *afirmo genericamente, em cores que realizaram e realizam as chamadas experimentações de vanguarda*;

O *Willy* – como costuma ser referido, contrariando a máxima de que sobretudo os envolvidos com a chamada música popular são chamados pelo primeiro nome – nasceu em Recife/PE e foi professor de composição na USP, tendo dando aula inclusive para diversos professores com quem estudei.

O compositor é também conhecido pela sua produção intelectual de linha marxista, bem como pela atuação junto a grupos como o *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra*, chegando a escrever a parte musical de seu hino. Embora um debate em torno destas perspectivas ético-políticas poderia interessar à pesquisa, com eventuais atritos e aproximações com a anarquia, não comentarei tais práticas, em razão da brevidade do verbete, bem como do fato de que não foi algo acerca do que me debrucei.

Willy, além de signatário do *Manifesto Música Nova*, esteve também envolvido com o diretamente envolvido com o *Festival Música Nova* (cf. comentários nos verbetes *gilberto mendes* e *conrado silva*).

Foi lendo o trabalho de Ruviano e Aldrovandi (2001) que me deparei com a associação da peça de Willy que aqui comento¹⁴⁴ com a improvisação. Trata-se de *LIFE: Madrigal*, escrita em 1971 (Oliveira, 1971 [partitura original], 1973 [texto complementar]), fazendo uso de poesia concreta de Décio Pignatari, e dedicada aos 10 anos do *Madrigal Ars Viva*¹⁴⁵.

No decorrer da peça, coexistem com trechos escritos em grafia mais tradicional algumas sonoridades mais ruidosas e exploradas de maneira mais aberta pelo fluxo, geralmente havendo somente uma destas sonoridades a cada vez (ora proposta igualmente para todos/as performers; ora proposta a um único naipe, enquanto os demais realizam algo escrito).

A penúltima seção da peça, nomeada pelo ideograma chinês 耳, que geralmente se refere ao Sol, é a única que reúne várias destas sonoridades mais ruidosas e propõe – nestes termos, mas não sem ressalvas – uma *livre improvisação coletiva*:

Baseado nestes materiais, o regente orienta uma improvisação através de gestos que transmite ao coro; ou interfere aqui, ali, para um melhor resultado de conjunto sobre a livre improvisação coletiva (soma de interferências individuais). Duração 10".
Cada material pode ser transposto livremente, com durações e intensidades "a piacere" (Oliveira, 1971, p. 28).

Os *materiais* em questão são todos referidos como "elementos que não devem ser cantados" (Oliveira, 1973, s/p), evitando assim qualquer interpretação numa perspectiva da pauta tradicional. Como se vê (ao lado direito do texto, na fig. 1w), há um material/grafia para cada um dos quatro napes do coro (S, A, T, B).

Acerca destas sonoridades/materiais usados na improvisação, Willy afirma "Estes signos são sinais de vida do homem" (Oliveira, 1973, s/p), os quais seriam: "a repetição do I eroticamente; o L gargarejado; o S soprado [similar ao F]; o riso sobre o E" (Oliveira, 1973, s/p), sendo cada um destes associado sonoramente à língua inglesa (grosso modo, *ai*, ao invés de *i*; *i* ao invés de *e*). Quanto ao

I, descreve ainda: "a cantora emite a letra I [ai] [...] como se estivesse atingindo o orgasmo sexual" (Oliveira, 1971, p. 2).

Cada um destes materiais é usado na peça anteriormente, majoritariamente executado por um naipe a cada vez (e geralmente realizado pelo mesmo naipe que em B o usará na improvisação coletiva), mas coexistindo com a execução de passagens escritas em grafias mais similares ao tradicional, pelos demais napes.

Como predito, é somente na seção B que vários materiais ruidosos e contrastantes finalmente aparecem juntos e com abertura ao fluxo improvisado em todos os napes.

Enfim, ainda que brevemente, tem-se uma passagem na qual quatro materiais coexistem improvisadamente – com eventuais pitacos do regente, que para quem faz improvisação livre sempre serão *demais*, mas para um coro mais tradicional seriam *demenos*.

Neste sentido há uma aproximação com a improvisação livre de fato, sobretudo comparando com as demais seções: todos/as performers estão realizando, em certa medida, materiais ao seu modo e com notável liberdade em como variá-los.

Mas, em 10 segundos, o que dá tempo de acontecer? Mesmo pensando nas ações de quem rege, em 10 segundos, o quanto se pode absorver e *interferir aqui, ali*?

Segundo Maurício de Bonis, a razão para esta seção ser tão breve seria: "não comprometer a organicidade formal da peça" (Bonis, 2014, p. 228-229), rompendo propositalmente com a lógica da relação de duração das demais seções e sua tendência ao aumento de extensão.

Não subestimo o argumento, contudo indago: em 20 ou 30 segundos não seria possível manter a organicidade da peça, mas explorar um pouco mais da liberdade e libertinagem proposta ali?

Neste sentido, quem sabe, sugiro que a expectativa do compositor para esta passagem não é tanto de uma improvisação livre no sentido que a entendemos hoje, criando condições para que performers se ouçam e se associem em tempo real. Ao contrário, arrisco dizer, Willy esperaria dali uma espécie de cacofonia – coexistência de múltiplas sonoridades, no caso quatro sonoridades bem abertas mas pré-definidas, e portanto uma cacofonia específica, formada pela combinação dos quatro materiais. Me remete assim, também, aos cinco segundos situados no final da Suíte sugestiva, de Villa, que comento na seção *bide, cuida [...] – algumas procedências*.

Essa proposta cacofônica, e pouco baseada nas associações sonoras entre performers (também porque 10 segundos é pouquíssimo tempo), se confirmaria também pela espécie de definição dada por Willy acerca do que chamou *livre improvisação coletiva*: soma de interferências individuais. Uma soma das interferências individuais, enfim, pode ser improvisação livre, mas noutro sentido, quem sabe.

Quanto ao papel do regente, *intervir aqui e ali para melhor resultado de conjunto*, não me atenho a discutir, uma vez que o contexto e proposta da peça estão muito mais próximos do ambiente *coral de vanguarda* do que da improvisação livre.

No entanto, curiosamente, a ideia de que o regente tem somente a função de *intervir para melhor um resultado da improvisação*, é por vezes pronunciada pelos realizadores do *conducting, soundpainting* e afins, também com intenção de supostamente reduzir sua tendência autoritária. Me parece, então, com isso, que as práticas de *improvisação dirigida* teriam muito mais semelhanças com os corais de vanguarda do que com a improvisação livre – ao contrário do que tantos deles querem acreditar.

Em conversação com os professores Roberto Martins e Gil Nuno Vaz¹⁴⁶, ligados ao Madrigal Ars Viva, constatei que a peça teria sido incorporada no repertório do coro somente em 1973.

0" 10"

BASEADO NESTES MATERIAIS, O REGENTE ① (voz f.m.) ② etc

ORIENTA UMA IMPROVISACÃO ATRAVÉS DE GESTOS QUE TRANSMITE AO CORO; OU INTERFERE AQUI, ALI, PARA UM MELHOR RESULTADO DE CONJUNTO SOBRE A LIVRE IMPROVISACÃO COLETIVA (SOMA DE INTERFERÊNCIAS INDIVIDUAIS). DURAÇÃO 10"

CADA MATERIAL PODE SER TRANSPOSTO LIVREMENTE, COM DURAÇÕES E INTENSIDADES "A PIACERE"

etc

[fig. 1w – sessão 日 de LIFE: Madrigal, pág. 28]

Since the two main objectives of the study are to

2

A₃P

The first time I saw a person with a prosthetic arm, I was struck by the way they moved. It wasn't just the mechanical parts, but the way they integrated them into their lives. I realized that prosthetics weren't just tools; they were extensions of the self. This realization led me to explore the intersection of technology and human experience, a theme that has guided my work ever since.

www.b2b2b.com

B *with a wide variety of other people, including*

Tutti: segue

du

parlato

PARL

zé's, maria's e ste(nio)'s também improvisam

[1] assim encerro minhas considerações sobre o brasil que sim, nas décadas de 1960 e 1970 já fazia ao seu modo improvisação livre e algo muito similar ao que se consolidou "gringamente" como isto.

[3] mas mais do que isso, arrisco dizer, com exceção de um polo em Brasília e de quem foi pra fora, ao menos as práticas que estudei aqui se desdobram sobretudo dos encontros iniciados na ufba, no fim dos anos 50 (pega essa, paulistanada¹⁴⁷ arrogante).

[4] a sonoridade dos sintetizadores e a expansão da coros brincarem com sílabas as cuícas rangerem os violões as cabaças se tornarem as percussões e vocalizações

[5] o free jazz chegou também; e os temas viraram convenções simplificadas, que se interpõem aos blocos free's.

[7] mas é impossível deixar passar que que parece muito conosco, com a feita na universidade estamos há 60 anos (registro: essa pergunta não

[8] ao mesmo tempo, contudo, arrisco dizer que a exceção em estudá-la de fato, antes, talvez

[2] é inegável, temos influência da gringada: europeus como koellreutter e smetak formando gente que se espalhou pelo país; as passagens de jocy pelos eua; as visitas dos musicanovistas a darmstadt.

[] escuta chegou aqui ao seu modo, fazendo: a partir de poemas concretos; ainda mais; microtonarem; mais do que ressonâncias; criarem atmosferas de selva*.

[* desde villa, e mais tarde em naná, o brasil como imersão na selva está lá, ora mais caricato, ora mais visceral]

[6] mas a paz e amor setentista também chegou, criando mantras, músicas cíclicas, que hoje confortam os cirandeiros, não-violentos e espontâneos.

[] tem alguma coisa nos discos de smetak, improvisação livre dos anos 2000+¹⁴⁸, e por quem passou por ela. tocando a mesma música? * seria possível sem george lewis¹⁴⁹

[*mas desde 2015+- na verdade já nos autoproclamamos pan-idiomáticos e agora também somos decoloniais]

[] estudamos essa música somente há uns 20 ou 30 anos; tenha sido geni marcondes, ainda em 1969 – cf. nota 3

[9] enfim, brasil de zé's, aqui um ramalho, um nazário, e um padre;
de rosinhas e nanás, apelidando a maria rosa e o juvenil;
além de uns três stenio's perdidos;
mas que claro documentou mais improvisações de homens e brancos.

[11] enfim, brasil 60/70,
tortura pesada, exílio, censura
e muito investimento na educação privada;
e essa gente toda querendo além de droga, sexo e amor livre,
também ruídos e experimentação sonora;
alguns dissolvendo a autoria,
outros se apropriando das tecnologias de estúdio,

[13] enfim, um brasil impensável sem fé;
fé do padre zé na coroa que o abandonou,
fé na maria do rosário,
fé no milagre da multiplicação,
fé no *vir a ser superior*, da eubiose,
também com sua fé no brasil como berço da civilização futura;
fé em múltiplas macumbas
das mais pessoais às mais ancestrais,
e com isso tudo, os sincretismos cristianizados, que me cansam;

[10] mas também um brasil de
oliveira's, mendes's, almeida's, prado's, corrêa's, vasconcelo's;
e outros pelos quais referimo-nos pelo sobrenome;
mas não basta ser vasconcelos ou corrêa para ter a dita *honra*
de ser tratado pelo sobrenome;
é preciso *algo mais*, algo *autoproclamado como maior* –
assim o são escritores, intelectuais e compositores.

[12] e vári@s mostrando que nem toda luta pela vida
se faz com palavras e canções;
mas também mostrando – george lewis que nos livre –
que o ruído d@ subalternizad@
não é necessariamente um protesto,
mas pode ser um desfrute;
ou melhor, luta e prazeres se indissociam.

[14]
mas com isso essas fé também
não cansam de me lembrar que
há fé pra
todo lado:
a do *american* é na democracia e
na liberdade individualizada
e a do europeu é nos socialismos, na
sociedade e no homem universal;

[15]
é possível
viver *sem fé*?

nove de junho de dois mil e vinte três

já na reta final da tese, a *zine brasil* passa de 80 páginas.

seria este material, na verdade, o início de *outra pesquisa*?

certamente é.

um início um pouco longo, talvez iniciado demais
– e por isso com percursos a serem revistos.

mas essas são perguntas muito polidas, quase acadêmicas.

como dito na *zine revirar-se*, "após 12 anos de universidade"*,
cabem aqui inquietações mais cruas.

[*e talvez me doutorando]

enfim, nem sempre se digere as coisas da maneira mais apresentável.

na verdade, foi mais ou menos assim:

*porra**, como essa *zine* ficou gigante. já não é bem uma *zine*. e agora?

[*se fosse no departamento de artes cênicas,
não haveria indignação com o palavrado]

mas por que tão grande? é necessário transbordar amor pelo país?
não se trata disso, evidentemente.

curiosamente,

o tesão* em estudar práticas de improvisação pelo brasil que aqui explicito se intensificou justamente com minha passagem por atlanta/eua, ainda no início do doutorado;

[*tesão, palavra nossa, intraduzível; e não me venha relacionar com *awareness, enjoyment*, ou nada do tipo]

resumo:

junho de 2019, com autorização da usp pra usar R\$2k*, com o dólar a R\$5, e comendo principalmente *food not bombs**;

[*2k que seriam reembolsados posteriormente, conforme notas fiscais em papel, enquanto os *anarco-gringos* não precisavam de seus papéis, pois só iam mostrar a fatura do cartão pra universidade]

[*2k que podiam pagar alimentação, estadia, transporte, *mas não a passagem de avião*; então consegui que a usp pagasse um *busão* de 7h de orlando pra atlanta, pois, *brazilian* que se preza, se conseguir milhas, tem que ser pra disney]

[**food not bombs* / *the teardown community*, coletivo anarquista que me hospedou após o evento, e que operava várias estratégias de freeganismo – reaproveitar comida que seria jogada fora; comi sorvetes pelos quais jamais poderia pagar mas por pouco não ingeri pão mofado]

fiz uma fala sobre improvisação e heterotopia na mesa que circundava utopia e literatura, e também uma improvisação solo vocal, nesse anarco-encontro* bem interessante – mas que não vem ao caso resenhar por completo;

[*o encontro era o naasn; tinha anarquistas que conheciam deleuze mas não emma goldman. mas, tudo bem, suas radicalidades não caberiam aqui sem o risco de parecer uma delação]

[*e como qualquer encontro anarco, os desdobramentos foram imprevisíveis; no segundo dia, estava lá um brazuka tratado como *exotic* tocando *nose flute* num programa da rádio local, junto da comissão organizadora;

e na festa de fim de evento, finalmente os *anarco-americans* se interessaram em comprar meus instrumentos artesanais – estratégia pra me manter em qualquer viagem: uma cia. de teatro gastou sozinha quase us\$200 em flauta/piezo/etc., garantindo minha primeira e única guitarra "de qualidade"]

enfim, retorno com apreço pel@s *anarcanadians** ,

[*meio *anarcanadénsés*, na verdade, pois eram *afrancesadés* e até davam 3 beijinhos de cumprimento: diziam *we love rio de janeiro*]

mas com bode dos autodeclarados *americans*, que jamais dividem copos ou talheres, só cumprimentam de longe: *hey, how it's going?* e me emputeciam por não saberem que são paulo não é buenos aires;

[o dia mais confortável foi quando a seleção do méxico jogou e cruzei no trenção com *casais chicanos* que se pegavam não-tão-discretamente]

retorno desta única ida a um *país de primeiro mundo* com muitas sensações;

mas principalmente com vontade de abraçar e/ou beijar no rosto *também os desconhecidos*, como se faz* em quase qualquer festa no brasil;

[*ou se fazia, ao menos até a pandemia]

e, para além do clichê de ser *stranger* (estrangeir@ e esquisit@), e com isso perceber que estava estudando pouco o lugar onde vivo, outras coisas se passavam...

de 2018/19 em diante, me aproximei da chamada *musicologia*, ao realizar trabalhos com carlos kater;

apesar de algumas disciplinas da graduação tangenciarem a área, de certa forma, segui entendendo a musicologia como algo longínquo, distante tanto da sonologia quanto da educação musical, talvez pela estrutura dos programas de pós, que nos faz separar ou agrupar *metodologias* e *objetos de pesquisa* de maneiras nem sempre proveitosas;

afinal, ao se estudar música de ruído, pode-se fazê-lo a partir de quais materiais? gravações? textos?

mas, se boa parte desta música foi também apresentada em *concertos*, porque não ler, por exemplo, os *programas de concerto* nos quais elas foram apresentadas? se foi gravada em lp's, porque não ler seus *folhetos amarelados* que *acompanham os encartes** dos raros exemplares disponíveis?

[*não consegui quase nada disso, mas tentei/tangenciei]

enfim, sem querer discutir metodologias, fontes de pesquisa, e afins,

registro aqui que foi trabalhando com carlos kater, ainda mais intensamente de 2022 em diante, que me deparei pela primeira vez com a [termo meu] *musicologia de olhar papéis amarelados**

– roteiros radiofônicos, programas de concerto, folhetos de exposições, esboços de partitura, manuscritos de textos não-publicados, partituras feitas por copistas, etc.

[* não arrisco aqui fazer nenhuma aproximação deste comentário ordinário com os conceitos metodológicos que agrupam as musicologias, como *new musicology* ou qualquer outro;]

mas para além dos papéis amarelados, me deparei com a coragem de um *timing* preciso de quem pesquisa, de procurar entender: quem entrevistar, a que tempo e acerca de quais práticas, se perguntando o *que pode estar por se perder*, pela escassez de registros e pelo fim das fontes primárias vivas.

e assim se evidenciou pra mim, quem sabe,

que a presente *década de 2020*,

ainda,

é um momento oportuno e potente para reunir informações

inauditas

acerca das décadas de 1960 e 1970.

[fim]

27 28

Y. S. V.

King

2011-2012

~~24~~

~~7. 2. 2019~~ ~~Chloroform~~

~~EX-217-100-1111~~

~~1. RMT/GMA~~

Legs

1980



1000

✓ ~~7/11/11~~

~~F-31090 ~ 405~~

7/16/91

~~Ch. 1~~

22/2/20

- Albuquerque, GG. *A vanguarda negra do Brasil contemporâneo*, volumemorto, 2017. <https://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo/>
- Albuquerque, Joel; Salles, Paulo de Tarso. *Suíte Suggestiva de Villa-Lobos: paródia, ruído e acaso*. VI SIM_UFRJ 2015 & Colóquio Internacional IAL / Udk, 2015.
- Alencar [Alves], Sarah. *Mulheres que criam com vozes*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2019.
- Antunes, Jorge. *Proudhonia: per coro misto e nastro magnético*. Milano, Edizione Suvini Zerboni, 1972, partitura.
- Ativismoabc, Coletivo Anarquista. *Gestão de espaços autônomos. Zine de produção independente*. Santo André (SP), 2014.
- Augusto, Raphael Duarte; Kinceler, Lucas; Silva, Leonardo. *A humanidade do fazer musical com as Tocatas*. Orfeu, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 021-043, 2017.
- Borges, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad.: Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro, Globo, 1982 [1953].
- Brito, Teca Alencar de. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado apresentada à PUC. São Paulo, 2007.
- Brito, Maria Teresa Alencar de (org.). *Um jogo chamado música*. São Paulo: Peirópolis, 2019.
- Campos, Denise Alvares. *Oficina de música: Uma Caracterização de Sua Metodologia*. Goiânia, Cegraf/UFG, 1988.
- Catanzaro, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal: sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.
- Chagas, Paulo Henrique Barbosa Souza. *O Berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea*. Dissertação de Mestrado, Música, Universidade de Évora, Portugal, 2016.
- Chion, Michel. *Three Listening Modes*. In: Sterne, Jonathan Sound Studies Reader, New York, Routledge, 2012.
- Corrêa, Guilherme. *Educação, Comunicação, Anarquia: procedências da sociedade de controle no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2006.
- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Costa-Lima Neto, Luiz. *Da casa de Tia Ciata à da Família Hermeto Pascoal no bairro do Labour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil*. Música e Cultura, nº3, UFSC, Santa Catarina, 2008.
- Couto, Rosa. *Fela Kuti: Contracultura e (con)tradição na música popular africana*. São Paulo, Alameda, 2017.
- David, Emiliano Camargo; Vicentin, Maria Cristina Gonçalves. *Nem crioulo doído nem negra maluca: por um aquilombamento da Reforma Psiquiátrica Brasileira*. ENSAIO/Saúde/debate 44, Out, 2020.
- Del Nunzio, Mário. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de Doutorado, PPGMUS/USP, 2017.
- Falleiros, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.
- Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008 [1952].
- Ferraz, Sílvio. *Livro das Sonoridades: [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018 [2004].
- Ferraz, Sílvio; Padovani, José Henrique. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Música Hodie, vol 11. 2011, p. 11-25.

- Fonterrada, Marisa. *De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, Editora UNESP, 2005.
- Forte, Roberto do Amaral. *A música corporal na educação básica musical brasileira: contribuições e facilidades na visão de educadores musicais contemporâneos*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/Unesp, 2018.
- Foucault, Michel. *A vida dos homens infames. Ditos e escritos IV — Estratégias, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2006 [1977]
- Francischini, Natália. *Ruínas de um futuro em desaparecimento: a pandemia e a cena de música experimental*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2021.
- Herci [Ferreira Junior], Antonio Herá. *Crise e vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo*. Mestrado, Interunidades Estética/História, USP, 2018.
- Igayara, Susana. *Educação feminina e cultura musical entre as mulheres*. Brasil, 1900-1950. Anais do IX ANPED/UFGCar. São Carlos, 2009.
- Igayara, Susana. *As professoras de música da época de Villa-Lobos*. 2º Simpósio. Villa-Lobos, USP, São Paulo, 2012.
- Kater, Carlos. *H.J.Koellreutter: catálogo de obras*. Fundação de Educação Artística FAPEMIG, Belo Horizonte, 1997.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa/Atravez, 2009 [2000].
- Kater, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira* [Ebook]. São Paulo: MK, 2019 [2001, Fapesp/Annablume]
- Kater, Carlos. *Encontros com Villa-Lobos*. M&K, publicação contínua, 2022/2023. Disponível em: <https://www.carloskater.com.br/entrevistas>
- Kieffer, Anna Maria. *Conrado Silva em São Paulo*. Revista Vórtex, Curitiba Vol. 2, Ed. 1, (Jul 2014), p. 8-10.
- Kolody, Eduardo. *Conrado Silva e seu primeiro momento na Universidade de Brasília*. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.87-96.
- Levy, Gabriel [direção]. *A escuta das crianças: Teca Oficina de Música*. Documentário independente, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quBnfpXZnmQ>
- Lewis, George. *A power stronger than itself: the AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.
- Lewis, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Journal. v.1. n.1, Spring, 1996, pp. 91-122.
- Mendes, Vinícius. *A porta do sem nexo: estratégias colaborativas na performance de improvisação livre do Grupo Um*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/UFGM, 2019.
- Mendes, Gilberto. *Madrigal Ars Viva*. São Paulo, RCA Eletrônica Brasileira S.A., 1971.
- Moreira, Tamyá. *Escola nova e educação musical: um estudo através da imprensa pedagógica no entreguerras*. Doutorado, PPGMUS. ECA-USP, 2019.
- Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Funarte, Instituto Nacional de Música, 1995 [1983].
- Neiva, Tania M. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. Mestrado, UNICAMP, Instituto de Artes, 2006.
- Oliveira, Jocy de. *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos [textos no encarte]*. Milão: Blume, 2017 [1981, Brasil].
- Oliveira, Jocy de. *Diálogo com cartas*. São Paulo, SESI-SP editora, 2014.,
- Oliveira, Willy Corrêa de Oliveira. *Life: Madrigal [partitura]*. São Paulo, Editora Comunicações e Artes – (COM-ARTE) ECA/USP, 1971.
- Oliveira, Willy Corrêa de Oliveira. *Life: Madrigal. Comentário e redução para dois pentagramas*. São Paulo, Editora Comunicações e Artes – (COM-ARTE) ECA/USP, 1973.
- Porto, Nélis Tânios. *O Processo de Criação de Acronon e H.J. Koellreutter*. Manuscrita, São Paulo, v. 12, p. 171, 2004.
- Preciado, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo, n-1 edições, 2017 [2004].
- Rosenberg, Marshal. *Comunicação não violenta: Técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais*. São Paulo: Editora Ágora, 2003 [1999]
- Ruviero, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Scarassati, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc/SP, 2008.
- Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991 [1986].
- Stringini [Severo], Fabiana. *Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental paulistana*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFG, 2020.
- Silva, Alexandre Guilherme Montes. *Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2019.
- Simoni, Mary. *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge. 2006.
- Stirner, Max. *O único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1844].
- Stuaní, Ricardo. *A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação*. Mestrado, IA/UNESP, 2015.
- Suzuki, Matinas. *Nova História da Música Popular Brasileira – Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos, Walter Smetak*. Texto do Fascículo/LP, 1979, 2ª ed.
- Zanetta, Camila Costa. *Oficinas como composição e modo menor em educação musical: intentando viagens e experiências*. Tese de Doutorado, PPGMUS/USP, 2018.

Notas

- ¹ Encerro na verdade em 1983, ano que elegi arbitrariamente como fim da década de 1970, de certa forma. Mas registro aqui, também me deparei com algumas práticas dos 1980 e 1990, algumas mais dentro da expectativa da improvisação musical livre, outras em sua fronteira. De 1981 em diante, nasceu também a *Banda Performatica do Aquilar*, por onde passaram artistas como Arnaldo Artunes, realizando canções na fronteira do rock e incorporando a linguagem performática do happening em seus shows. O grupo *Taodominf*, ativo sobretudo entre 1987 e 1989, contava com Wilson Sukorski e outros improvisadores, realizando também experimentos multimídia (cf.: <https://sukorski.art/bio/>). Registro ainda, pensando pesquisas futuras, que em conversa com a Orquestra Errante, Arrigo Barnabé mencionou um grupo de improvisação (na fronteira música/cena) do qual participou em Londrina/PR por volta de 1971, bem como práticas de improvisação realizadas junto ao lançamento do álbum Clara Crocodilo, na FAU/USP, possivelmente já em 1980. Em 1989, segundo entrevistas realizadas por Ruyaro e Aldrovani (2001), foi montado na Unicamp/SP o *In Sanus Ensemble*, na fronteira do free jazz, chacoalhando e chocando, ainda em seu nascimento, o curso que escolariza a auto proclamada *música popular*. Em Florianópolis, terra da música circular e outros costumes da paz de espírito, conheci também a Tocata/Tokata, articulada sobretudo pelo luthier experimental chileno Polo Cabrera. Os encontros se dedicam à música circular, majoritariamente, contudo, com uma abertura notável ao ruído. Apesar das pesquisas em torno do grupo (cf. Augusto; Kinceler; Silva, 2017), não pude constatar quando as práticas se iniciaram. Ocorre no entanto que Polo chegou ao Brasil ainda por volta de 1976, convindo assim averiguar que práticas ele realizou neste momento. Já nos anos 1990, segundo Edbrass Brasil, em conversa com Rômulo Alexis e Lilian Campesato, na série *Música fora da curva*, teria nascido o *Jazzmetak*, que faria improvisações jazzísticas com os instrumentos construídos por Walter Smetak (cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=MCjR2uSgA5U>).
- ² Constatar que, tantas vezes, ao estudar as improvisações livres, tanto no Brasil quanto no exterior, acaba-se (e também acabo aqui) remetendo a *nomes específicos* (coordenadores, improvisadores, de destaque, professores, etc), é sem dúvida algo a se questionar. Nesse sentido, indico aqui que numa pesquisa futura, seria potente cavar mais práticas e situações em que se tratavam de coletivos, também no sentido da descentralização.
- ³ Aproveito a menção a possível pesquisa futura, para indicar materiais pertinentes, em especial associados à multiartista Geni Marcondes. Em trabalhos de documentação acerca de sua múltipla produção, realizei junto a Carlos Kater, me deparei com dois em especial que podem alimentar as pesquisas aqui propostas: sua monografia sobre "O acaso e o aleatório na produção do artista brasileiro". Revista Cultura, nº19, de 1969, publicada pela Revista Cultura (mencionada em seu livro de haicais Romãs no Inverno, 1998, Ed. Massao Ohno); e algumas edições do programa da Rádio Mec *Música e músicos do Brasil*, também "dedicadas ao aleatório".
- ⁴ Quanto a práticas experimentais realizadas dos anos 1960 aos 1980, mas sem necessariamente transitarem tão diretamente pela improvisação, cf. os dois volumes do álbum Fios da Trama, do Selo Berro/Nusom: <https://berro-nusom.bandcamp.com/>
- ⁵ Transcrevo aqui uma intrigante passagem na qual Carlos Kater indica algumas explorações de *timbre em si*, por parte de Villa: "a do violoncelo evocando um mugido, no Il Bove (1915); a da clarineta, assoprada como um trompa ou cantada na boquiha como numa flauta de bambu, no *Nonetto* (1923); e do piano, com folhas de papel inseridas entre suas cordas, no Choros 8" (Kater, 2009 [2000], p. 34), essa última renunciando o que vinha a ser o plano preparado, difundido sobretudo pelo anarquista John Cage.
- ⁶ Sobre técnica estendida, conceito escorregadio e que na verdade remonta a experimentação e recorrente incorporação das experimentações às tradições instrumentais, cf. Ferraz; Padovani, 2011
- ⁷ Ainda sobre exploração de sonoridades em Villa-Lobos: Em *Rudepoema*, de 1921-26, para piano solo me chamam atenção a coexistência de camadas que soam pouco dependentes entre si; o uso do cluster com várias funções, seja da produção da sensação de movimento, seja da construção rítmica a partir de blocos de notas assemelhados ao ruído, entre outros. No *Prelúdio nº 2*, para violão solo, de 1940, na sessão B (no vídeo aqui indicado, minútagem 59"-1'45"), há exploração intensa da gestualidade do instrumento, que permite coexistência de camadas distintas (há arpejos ágeis, construídos sobretudo com cordas soltas, e tocados com os dedos indicador, médio e anelar da mão direita). O polegar da mão esquerda excita, nos bordões, acordes paralelos, que subvertem as prescrições da condução harmônica; apesar da presença de terças, soa de maneira similar aos *powerchords* paralelos, que mais tarde viriam a ser a base de qualquer punk rock e de qualquer heavy metal. Estes me soam desta forma não só pela combinação de notas (quintas juntas e oitavas em movimentos paralelos), mas também pela agressividade, que explora os ruídos que emergem ao se tocar o violão em *fortíssimo*.
- ⁸ Bide sobre a invenção do surdo: <https://www.youtube.com/watch?v=VNCp0R0vIXA>
Links: *Rudepoema*: <https://www.youtube.com/watch?v=RLfY9b3jv4>
- ⁹ *Prelúdio nº 2*: https://www.youtube.com/watch?v=JAbkg2ld_k
- ¹⁰ Breve documentário com considerações acerca da cuíca, gravado em 1978 com Osvaldinho da Cuíca: <https://www.youtube.com/watch?v=QU0fW1-Bw>

¹¹ O *serialismo* é uma corrente composicional proposta como desdobramento do *dodecafonismo*. Este último se propunha a recusar o *tonalismo*, sistema predominante no Ocidente, associado à discursividade melódica e, no quesito harmônico, ao contraste entre tensão e relaxamento. Como estratégia para tal recusa, o *dodecafonismo* estabelece regras rígidas de teor matemático, *explorando conjuntos variados de notas, embora sempre baseados no uso sistemático das 12 notas musicais ocidentais*, de modo a evitar as sonoridades predominantes no *tonalismo*. O *serialismo*, por sua vez, expande o conceito da criação de regras matemáticas para outros parâmetros do som, como a rítmica e a dinâmica. Apesar de já um pouco distantes do conceito original, duas canções realizadas no Brasil me servem de ilustração do *dodecafonismo* (forma mais difundida de *serialismo*). *Papai não gostou*, de Arrigo Barnabé, de 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=5GrAS0HG1b4> ; e *Dodeca*, de Caetano Veloso, já de 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=xvz1V6l8ziw>

¹² Chamemos de *tonalismo* o sistema de sucessão de acordes e construção de melodias que se tornou predominante no ocidente, baseado na oposição entre tensão e relaxamento, e que teria se instaurado entre os séculos XVI e XIX. Sem o *tonalismo*, possivelmente, o *dó ré mi fá sol lá si dó* não teria se definido como referência padrão do aprendizado musical. Quando um professor carinhoso diz que vai ensinar a *forma certa de fazer música*, geralmente ele irá ensinar as regras do *tonalismo*.

¹³ No contexto dos anos 1940/50, a perspectiva de Koellreutter (que coordenava o grupo Música Viva) em torno do *serialismo*, de certa forma, se propunha como um *universalismo*, e nesse sentido batia de frente com a perspectiva de Camargo Guarnieri, na época proeminente e mais voltado ao que veio a ser conhecido como *nacionalismo*. A recusa do regional (que nesses contextos costuma ser referido como nacional), isto é, do específico, como parte de uma busca pelo supostamente universal, é sem dúvida uma procedência quase direta da ideia de não-idiomático, tão cegamente presente em algumas práticas de improvisação livre. Aproveito aqui a menção ao *nacionalismo* também para explicitar um incômodo específico que carrego em relação a este termo. Chamar de nacionalista qualquer manifestação artística que explora as chamadas *culturas populares e regionais*, enfim, é reiterar a supremacia do Estado-Nação e a arbitrariedade da fronteira estatal. Trata-se de uma uniformização das múltiplas culturas (baseada na ideia de nação), as quais são potentes não pela sua relação com o todo, mas pelas singularidades e eventuais semelhanças com outras culturas locais próximas (ou até distantes, mas não reduzidas à fronteira estatal/nacional). Talvez nacionalista seja o único termo através do qual a erudição do artista eurocêntrico consegue olhar para o que é explicitamente mais regional. Ainda estou aguardando os marxistas de plantão me mostrarem a razão pela qual este nacionalismo da América do sul é menos nocivo aos costumes do que o europeu. Essa é a única resposta que temos ao colonialismo e ao imperialismo?

¹⁴ *Programa Afrological #5 – Filhos de Gandhi*: <https://daadaradio.net/afrological-5/>

¹⁵ *Pedro Sorango – Água Viva*: <https://www.youtube.com/watch?v=5F16FbU1J2k>

¹⁶ Se formos enumerar práticas com improvisação em tempo real pelo Brasil, poderíamos indicar, entre outros: o *choro*, grosso modo um abrisleiramento de ritmos musicais europeus, no qual, um dos instrumentos mais comumente liberados para improvisar é o violão 7 cordas, que inventa em tempo real as chamadas baixarias, que exercem função de contracanto (melodias complementares a uma melodia principal e tendem a respeitar as movimentações da estrutura harmônica do tema principal); o *repente*, de procedência nordestina, geralmente associado à Paraíba, em que se realiza improvisações vocais-textuais com rimas, em estruturas parcialmente pré-definidas tanto no quesito melódico quanto no quesito da poesia/versos.

¹⁷ Nunes busca rítmica, há de fato muitas menções ao fato de que Padre José Maurício teria sido improvisador, em fontes bem variadas. Cf.: <https://inteligencia.insightnet.com.br/melopelas-do-padre-jose-mauricio/> e https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anaei/8/snh2021/1628489551_ARQUIVO_92bc51bdc7e958a6e12ae8085ed5d616_9df

¹⁸ Quanto ao Padre José Maurício Nunes Garcia revisito informações dos meus tempos de conservatório (ULM/Tom Jobim, na época), quando cursei a disciplina *História da Música Popular Brasileira*, com o prof. Marco Prado, 2008, e fiz um trabalho de fim de curso sobre o tal do padre-músico. Meus *slides*, nos quais acabo confiando o suficiente para aqui usá-los, se baseavam em blogs da *geocities*, já extintos, mas que por sorte salvei as páginas/html's; e, em especial no *Samba Enredo da Vai-Vai* de 1977, dedicado à história do padre, informação que por muito tempo estava disponível apenas num nível quase de *deepweb*. Ocorreu que, coincidentemente, meu pai, que em 1977 morava num apartamento de zelador no bairro do Bixiga, acompanhou o enredo ser ensaiado na quadra da Vai-Vai; assim, antes mesmo de eu encontrar o LP ripado nas redes (também em blogs, em 2008), ele já havia cantado de *cor pra mim*, concedendo por inteiro meu trabalho de fim de disciplina.

Linko aqui também a postagem que fiz de *Um José (poema popular)*, escrita métrica e historicamente rigorosa em torno do padre, que também foi base do meu trabalho de 2008. Lamentavelmente não consegui identificar a procedência do texto, tampouco qualquer alusão a uma autoria, coletiva ou individual: <https://drive.google.com/file/d/1bys-kg6ivrgt7-KOW-U57w4lBxgkWgq/view> / Hoje, o samba-enredo já está disponível, exaustivamente repostado, também na página oficial da escola de samba: https://www.youtube.com/watch?v=6VK3m058WE&ab_channel=Vai-VaiOficial / Letra do samba-enredo disponível em: <https://www.letras.mus.br/vai-vai-sp/samba-enredo-1977-jose-mauricio-musico-do-brasil-colonial/> / Verbetes do wikipédia sobre o padre, onde também conferi algumas informações: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia

¹⁹ Padre José Maurício Nunes Garcia, *Beijo a mão que me condena* (primeira publicação em 1837) https://www.youtube.com/watch?v=0XkSc_M5gc5

Sobre questões em torno da autoria do texto e contexto da composição, ver Vaccari, 2021: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongAnppom/paper/viewFile/487/292>

²⁰ Apesar da menção a Padre José Maurício e o violão, no samba enredo, estimo que na virada dos 1700 para os 1800 circulava por aqui somente os antecessores do violão, mas igualmente associados à vadiagem.

²¹ *Suite Suggestiva*, (1929/1950) de Villa-Lobos: <https://www.youtube.com/watch?v=hUy92-D-3w> Os cinco compassos com sons indefinidos ocorrem por volta de 1'47" a 1'05", me parece.

²² Como sinalizo em diversas passagens do trabalho, não adentro nas discussões acerca do *escutar* e o *ouvir*, mas uso *escuta* num sentido simplificado, o de *formas de ouvir* – sem aderir às escutas racionalizadas como supostas forma superiores de lidar com o sentido da audição; mas também sem me debruçar sobre as possibilidades de refutar tal argumento. Em poucas palavras, e não sem deixar algumas questões de lado, fisicamente *ouvimos* qualquer som que produziu vibrações em nosso aparelho auditivo; mas *só escutamos* os sons ao quais damos algum tipo de atenção, isto é, que percebemos de alguma forma (essa atenção, por sua vez, pode variar entre a apreensão de significados, apreensão da fonte sonora, num sentido amplo, ou apreensão das qualidades acústicas, conforme proposto por Michel Chion, 2012)

²³ Desde agosto de 2022, tem sido publicada mensalmente no site de Carlos Kater, uma série de entrevistas realizadas pelo musicólogo na década de 1980, com personalidades diversas do ambiente da música de concerto, e que tiveram contato direto com Heitor Villa-Lobos e várias de suas práticas. Com estas, tenho trabalhado na revisão textual e assistência musicológica. Para acompanhar as diversas publicações do projeto em questão, cf. o site a seguir, ou futuras abas no mesmo site: <https://www.carloskater.com.br/entrevistas> Uma versão final, contendo todas as entrevistas será publicada virtualmente pela Editora M&K, ainda em 2023.

²⁴ Nas entrevistas que compõem o projeto *Encontros com Villa-Lobos* (cf. nota anterior), tenho me deparado também com múltiplas percepções em torno da questão da colaboração de Villa com o Estado Novo e Getúlio Vargas. Retomo aqui as inquietações mais interessantes que deparei de alguns entrevistados. Trabalhar nas instituições do Estado é consentir com todas as suas violências? Nem sempre, é claro. Contudo, o *cívismo*, *amor à pátria* e *ao deus* promovidos pelas *concentrações orfeônicas* realizadas com 10 a 40 mil crianças pelo Brasil, sem dúvida, se tornaram parte dos costumes, impregnando os que foram jovens nos anos 1930 a 1950. Outros entrevistados, insistem também no discurso do *músico apolítico* (explicitando no que creem), ou no fato de que Villa se valia desta estrutura para realizar sem sonho de ver o Brasil cantar. Registro aqui, uma das visões analiticamente mais rigorosas e precisas acerca da relação Villa-Estado Novo é a da pesquisadora Salomea Gandelman – entrevista ainda não publicada, mas que estará disponível na versão final do ebook. Conforme mostra Guilherme Corrêa (2006), contudo, vejamos sempre o Estado Novo como o período responsável pela institucionalização dos costumes em nível nacional, sobretudo através da educação.

²⁵ Por *paisagem sonora* (*soundscape*), remeto a Murray Schafer (1991 [1986]), que de certa forma intensifica premissas de John Cage, ao propor não só a escuta do espaço enquanto composição, como também composições remetendo às sonoridades de um determinado espaço. Um trabalho como esse realizado por Villa-Lobos entre 1930 e 1940, de fato tem algo de pioneiro. No período em questão (mais especificamente sobretudo década de 1920) uma das poucas práticas de educação musical na fronteira do criativo/inventivo, seriam aquelas realizadas pela educadora Satis Coleman (que inclusive chegou a ter trabalhos publicados no Brasil, na época). Predominava nas práticas de Coleman, no geral, composições realizadas pelas crianças com instrumentos confeccionados por elas mesmas (cf. Moreira, 2019).

²⁶ Também nas entrevistas realizadas por Carlos Kater, constata-se que Villa-Lobos realizava improvisações com *manossoffa* (uma técnica de regência na qual as sete notas da chamada escala diatônica – o dó re mi fá... – são representadas por gestos, comandos dados a cantores). Essas improvisações, contudo, pouco interessam aqui, no sentido de que mais remetem ao que chamamos hoje de improvisação dirigida, nas quais o *regente é um compositor em tempo real*. O fato de os efeitos orfeônicos lidarem com sonoridades mais imprecisas, de certa forma, explicita uma abertura maior, em especial para quem performava sonoramente. Registro ainda que, também segundo as entrevistas realizadas por Kater em torno de Villa, o compositor teria o costume de improvisar publicamente ao piano, em reuniões de músicos. Uma vez que as improvisações-solo geralmente não interessam a esta pesquisa, não as comento a fundo. Em 1943, Villa-Lobos Elucubrava ainda sobre como compor a partir dos ruídos do rádio, conforme conta Eunice Katunda, em entrevista concedida a Carlos Kater (Kater, 2022/23). Uma fabulação, como faziam John Cage e Edgar Varèse, nos anos 1930 ao verem novas tecnologias nascerem.

²⁷ Nos ambientes fronteiriços da Música de Concerto, entende-se por *música eletroacústica* uma série de experimentações em estúdio, influenciadas tanto pela *músique concrète* (música concreta) francesa, associada a manipulação analógica de sons gravados, quanto pela *elektronische musik* (música eletrônica) alemã, baseada na gravação de sons gerados por sintetizadores. Acerca de questões como essas, cf. Iazzetta, 2009.

²⁸ Nos dias de hoje, uma das únicas, ou a única universidade mantida com verba pública que se permitiu experimentar um *vestibular sem prova específica de música* (assumindo que os/as estudantes poderão apreender conceitos básicos também durante o curso), foi a UFCE, no curso de Educação Musical. As demais seguem majoritariamente exigindo que qualquer estudante ingresse no curso já possuindo ampla e apromorada formação musical tradicional, geralmente conservatorial e ligada ao ambiente de concerto.

²⁹ Segundo o programa, *Alea* (1972), de Carlos Kater seria “Para um grupo de 4 a 9 instrumentistas. É um estudo sobre o silêncio na Música. Uma obra onde o dito silêncio cria sua própria antítese, em uma estrutura sempre mutável, que destaca a ação, a reação e a integração dos instrumentistas na recriação da própria obra.”

³⁰ Quanto ao *Música Brasileira Hoje*, evento realizado em setembro de 1976 no Teatro Municipal de São Paulo, indico aqui algumas apresentações que programam peças que me parece transitar por improvisações: o Conjunto de Câmara da Fundação de Ed. Artística de Belo Horizonte, a peça *O amor é um som* (1975), de Ernst Mahle, em que “trechos aleatórios são alternados com outros ritmicamente determinado. A harmonia, porém, está sempre controlada”; o GeMUnB, de Brasília (cf. verbete *jorge antunes*), com a peça Estruturas primitivas (1975), de Ricardo Tacuchian, acerca da qual se fala em “sons ‘primitivos’ produzidos

pelos músicos, que imitam o tipo sonoro comum que resulta quando alguém experimenta pela primeira vez a execução de um instrumento cuja técnica lhe é desconhecida”.

³¹ Indico aqui outra peça presente no programa do *Núcleo Música Nova* que transita por improvisações, *Auto-móvel* (1975) do prof. Rodolfo Coelho de Souza, acerca da qual se diz: “baseando-se na improvisação coletiva a partir de partituras gráficas, a obra estabelece um jogo de diálogos e confrontos entre os grupos experimentais, aparecendo os aparelhos domésticos e o personagem como condutores de um roteiro teatral de efeito mordaz, que motiva a criação sonora.”

³² Agradeço a Gabriel Levy pelo livro em questão.

³³ Também como parte do movimento das *Oficinas de Música*, Campos (1988, pp. 58-71), indica Emilio Terraza e Nicolau Kokron (da UnB/Brasília, disaradores da *Oficina Básica de Música* da universidade, e com quem Conrado trabalhou diretamente), Ângela Carvalho (prof. da área de educação musical, que dá continuidade ao trabalho de Terraza e Kokron); Fernando Cerqueira (prof. de composição, com longa trajetória na UFBA/Salvador; que também coordenou a disciplina de Integração Artística, entre os cursos de dança, teatro, música e artes plásticas); Estêrco Marquez Cunha (prof. de composição da UFG/Goiás; também trabalhando entre as artes plásticas e a música); Cristina B. Santana (professora da disciplina Oficina da Faculdade de Educação Musical do Paraná, que reunia na época estudantes de artes plásticas e de música); Patrícia F. Santiago (responsável pela disciplina Apreciação e Criação Integradas, uma espécie de *musicalização de adultos*, que incorporava na improvisação *carpo*, *voz*, *materiais concretos*, *luz*, *cor*, *pintura*, *desenho*, realizada na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte); Ione Medeiros (coordenadora, desde 1977, das práticas *multimeios*, também na Faculdade de Educação Artística de Belo Horizonte); e, Antônio Ricardo Oliveira (o único, ao menos no livro, não diretamente associado a nenhuma universidade), e que trabalharia com *Oficina Básica de Música Orgânica*, que pelos relatos de Campos, me remeteram minimamente ao que veio ser conhecido como *música do círculo / música espontânea* (cf. verbete sobre *steno mendes*).

³⁴ Segundo minhas conversas com Teca Alencar de Brito, a prática de documentar em áudio e vídeo as invenções musicais das crianças vem de por volta do início dos anos 1990, passando por vários CD's e Fitas de Vídeo, alguns ainda hoje vendidos, e outros esgotados embora disponíveis no espaço para consulta. É sabido ainda que em épocas diversas o espaço comportou oficinas e eventuais reuniões de grupos esporádicos de improvisação coordenados por Teca.

³⁵ Indico aqui três trabalhos realizados por crianças que coordenei na Teca Oficina de Música. *Pantânágua* (2015, cd *Ondas*) consiste numa improvisação em diálogo com um texto sobre animais do Pantanal, escrito pelas crianças. *Oãrev* (2016, não lançada), peça eletroacústica realizada a partir de uma única amostra sonora de *Pantânágua*, realizada sobretudo buscando anagramas da palavra “verão” (acompanha videoclipe). *Dominá* (2018, cd *Passarinhada*), consiste numa improvisação realizada a partir de uma espécie de instalação, na qual haviam cinco violões/Violas apoiados na quina de um palco. Uma única criança (que anteriormente *offnuu* ao seu modo os cinco instrumentos), então, os movia ligeiramente, de modo a acionar sons contínuos produzidos pelo atrito das cordas com a quina e pela elasticidade das cordas. Para informações como nome das crianças, etc., solicito acesso ao acervo da Oficina.

Playlist com os três trabalhos: https://www.youtube.com/playlist?list=PLW33ja8ZRB5Vog0aww2c-2lO_xpmvChX

³⁶ Discos balafra Djalmir Corrêa: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3160970-Djalmir-Corr%C3%AAa-Balafra

³⁷ Segundo Ricardo Stuaní (2015), Rogério e Régis Duprat teriam realizado peças para percussão com características de happening – mais prática na fronteira das improvisações livres, a estudar posteriormente.

³⁸ Aquilo que se consolidou como *nota* na teoria musical majoritária ocidental não é sinônimo de *frequência*. As notas, na verdade, são espécies de conjuntos de frequências não totalmente desassociadas entre si. É comum se supor, contudo, que os agrupamentos de frequências possuem um padrão de formação que corresponde a cada nota – como se houvesse um determinismo no modo como os chamados harmônicos (micro-sons que compõem um único som) se associam a cada nota. Ocorre, no entanto, que *nota* de fato é uma abstração, geralmente circunscrita à partitura e definida a partir das tradições do ensino dos instrumentos e da escrita composicional. Em poucas palavras, por exemplo, mesmo o D03, que em tese soa muito similar em qualquer instrumento, possui em cada instrumento uma composição física muito diversa entre si (sendo inclusive possível obter mais de uma variação físico-acústica do chamado D03 em alguns instrumentos). Esta diferença não está só no peso de diferentes harmônicos de uma mesma série fundamental, mas muitas vezes está na própria estrutura fundamental, uma vez que há uma série de instrumentos que obtêm notas através de harmônicos.

³⁹ *La manifestation*, peça de Carlos Kater. Releitura pelo NuSom, 2021: <https://berro-nusom.bandcamp.com/>
⁴⁰ *Bilirium-C9*, de Gilberto Mendes. Interpretação do pianista Caio Pagano, disponibilizada pelo Instituto Plano Brasileiro, contendo também imagens da partitura/bula: <https://www.youtube.com/watch?v=IXCqe8K08CU>

⁴¹ LP Gilberto Mendes (1979) com *Asthmatour* e *Bilirium-C9*: <https://www.youtube.com/watch?v=1wVwv4C4Lk>

Em 2012 participei da montagem desta peça no Coral da ECA-USP, com o prof. Marco Antonio da Silva Ramos. A partitura a qual se tem acesso, foi elaborada pela professora de educação musical Adriana Francato, em contato direto com Mendes (cf. Mendes; Francato, 1971, edição sem data; disponível na biblioteca da ECA).

⁴² Santos *Footbal Music*. Versão, provavelmente, montada com trechos da estreia em Varsóvia, com regência de Eleazar de Carvalho: https://www.youtube.com/watch?v=P_USxGFM; e versão integral dos anos 2000: <https://www.youtube.com/watch?v=V3bmkrvl-cl>

⁴³ A entrevista de Carlos Kater com Gilberto Mendes possivelmente será publicada pela Editora M&K.

⁴⁴ Madrigal Ars Viva, coro fundado por volta de 1962 por Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, que se dedicava a performer performar peças do período da música europeia anterior ao tonalismo, bem como peças de compositores da época. Conforme

comento no verbete *willy corrêa de oliveira*, iniciei algumas conversas com os professores Gil Nuno Vaz e Roberto Martins, a serem oportunamente estendidas, acerca das práticas do grupo envolvendo improvisação.

⁴⁵ Embora eu esteja aludindo aos meios eletrônicos de maneira bem genérica, num certo ponto da entrevista concedida a Tatiana Catanzaro, Gilberto Mendes é bem preciso ao distinguir as práticas assemelhadas à *música concreta* (baseadas na gravação de sons), realizadas pioneiramente por ele e por Willy, das *práticas eletrônicas* (baseadas na produção de sons eletronicamente), realizadas por Jorge Antunes (Catanzaro, 2018); bem como por Jocy de Oliveira, mas incorporando outros elementos além da eletrônica.

⁴⁶ *Beba Coca Cola* de Gilberto mendes, com texto de Décio Pignatari, me parece uma boa ilustração desse trabalho concretista com voz coral, bem como a expansão das sonoridades da boca/voz, no que se inclui arrastos. Vídeo, performance em 2005: <https://www.youtube.com/watch?v=6DKRtGilaD4> LP Gilberto Mendes, com a faixa inclusa: <https://www.youtube.com/watch?v=fn3fGqr-T3o&t>

⁴⁷ Não discutirei aqui se a expressão *Homem* deve ser substituída por *Humano*, ou coisa que o valia. Evidentemente o homem como plural de pessoas reitera não só a misoginia, mas também o falocentrismo cisgênero; mas, de qualquer forma, não há razão para substituir um pretensão universal por outro, como já explicitava Stimer (2004 [1844]). É por razões como esta que na pesquisa procuro ao máximo falar em termos específicos, como *quem improvisa*, *os/as envolvidos/as*, evitando pessoa, humano, sujeito, etc.

⁴⁸ Para mais sobre o conceito de *idéias de música* cf. Teca Alencar de Brito (2007, 2019). Na pesquisa o uso no sentido de expandir o que se entende por musical, incluindo o ruído, mas também o impreciso num sentido amplo. Sobre *expansão das idéias de música*, dando continuidade às discussões de Brito, cf. Costa, 2016.

⁴⁹ Além de *Marcha sobre a Cidade*, grupo lançou mais dois álbuns.

Reflexões sobre a crise do desejo, de 1981: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0cEg-hsfHxHxDPhKvWebnH8ErqIAptFo4g>

A flor de plástico inchada, de 1983: <https://www.youtube.com/watch?v=AA8VmeKilJg>

⁵⁰ *Grupo Um*, álbum *Marcha Sobre a Cidade* (1979): https://www.discogs.com/pt_BR/release/2907308-Grupo-Um-Marcha-Sobre-A-Cidade

Informações na plataforma discogs: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2907308-Grupo-Um-Marcha-Sobre-A-Cidade

⁵¹ Agradeço ao improvisador Ronaldo Monezi pela indicação do álbum do *Grupo Um* e da tese de Vinícius Mendes.

⁵² Se formos pensar em práticas mais recentes de Hermeto Pascoal que transitam pela improvisação livre, poderia ser mencionado o DVD *Hermeto brincando de corpo e alma* (2012), quase inteiramente baseado em sons corporais. Em especial,

⁵³ Hermeto Pascoal no documentário *Janela da Alma*: https://www.youtube.com/watch?v=nHDD0hNIpc&ab_channel=HermetoPascoal

⁵⁴ Elis Regina sobre Hermeto, Montreux, 1979: https://www.youtube.com/watch?v=FATeKtGmJ_4

⁵⁵ Hermeto explorando sons num porco de brinquedo: <https://www.youtube.com/watch?v=IZbFNDCdHdM>
⁵⁶ *Música da Lagoa*, em que Hermeto explora também sonoridades do lago: <https://www.youtube.com/watch?v=IZbFNDCdHdM>

⁵⁷ Faixa *Mistérios do corpo*, gravada com Hermeto deitado ao chão com a camisa aberta, se assemelha a um *fluxo* livre e com notável expansão de sonoridades: <https://www.youtube.com/watch?v=UPMPv2Zgg30>
⁵⁸ Faixa *Coração pulsando com barba e bochecha*, de Hermeto: <https://www.youtube.com/watch?v=ro14MsVnQMU>

Enquanto excita sua barba, que assume função de *fante* da produção sonora, Hermeto deixa que estas sonoridades ressoem pela sua boca, a qual exerce função de filtro/modulação.

⁵⁹ Estas predominâncias da relação harmonia-melodia, contudo, não impedem Hermeto de realizar experimentações na fronteira da exploração do timbre, como em *Arapuá* de 1986, um estudo para sax barítono (segundo Costa-Lima Neto, 2008), no qual se explora o timbre grave e áspero deste instrumento, que remeteria às abelhas arapuás. Expansões ainda mais experimentais em torno do timbre, todavia, temos no álbum *Festa dos deuses* (1992), o último gravado com o grupo que por dez anos ensaiou regularmente em sua casa aberta a estudantes e visitantes no bairro do labour. Rio de Janeiro. Em faixas como *Rainha da pedra azul*, *O farol que nos guia* e *Cancão no palio em Curitiba*, o grupo executa os temas principais com sobreposições, em duos e trios, de instrumentos melódicos (alternando e filtrando sons distintos como voz, saxofone, bandolim e sintetizadores). Constroem, assim, podemos dizer, novos timbres, sintetizados acusticamente, sonoridades que resultam da amalgama de dois ou mais instrumentos. Aula de natação, do mesmo álbum, por sua vez, faz uso de uma técnica presente noutras faixas do álbum, que consiste em transcrever as melodias da voz falada, e harmonizá-las, resultando em sonoridades também inusitadamente amalgamadas.

⁶⁰ Encarte do álbum *Viajando com o Som*, de Hermeto Pascoal e Grupo Vice-Versa, disponível em <https://hermetopascoal.bandcamp.com/album/viajando-com-o-som-the-lost-76-vice-versa-studio-session>

⁶¹ O conjunto de músicos de São Paulo que gravaram *Viajando com o Som* com Hermeto seria; Zé Eduardo Nazário, Zeca Assumpção, Lelo Nazário, Toninho Horta, Mauro Senise, Raul Mascarenhas e Nivaldo Ornelas.

⁶² Por *textura* pensemos a sensação geral trazida por cada música em especial, no sentido do *conjunto de sons que simultaneamente a integram* (ou integram uma certa passagem da música) – ou ainda, o *timbre geral da música*. Foi nas disciplinas do prof. Rodolfo Coelho de Souza que me deparei com uma definição deste conceito que se aproximava mais da *música comum*.

O prof. nos propôs associar as *texturas* às “tribos” (no sentido urbano): o conjunto de timbres que caracteriza um estilo/movimento, qualquer, é parte do que atrai os envolvidos com este. Ou seja, em parte o que atrai os interessados em rock é a sonoridade específica produzida no encontro entre guitarra distorcida, contrabaixo, bateria e voz; o que atrai os que apreciam canção, em parte é a sonoridade produzida no encontro entre violão e voz; os que apreciam Big Band’s, se atraem pela sobreposição de metais; etc. Acrescento aqui que a razão pela qual o conceito se distingue da instrumentação ou arranjo é o fato

de que cada "tribo" pode tocar um mesmo instrumento com sonoridades distintas. Trata-se, quem sabe, de uma perspectiva um tanto quanto reduzida à física-acústica, não se atento a outros fatores, mas de qualquer forma, ela nos permite focar na materialidade do som e seus efeitos (inclusive em espaços distintos).

⁶³ *Just Listen / Escuta meu piano*, 1977, Hermeto Pascoal, versão de estúdio (*Slaves Mass*, álbum gravado nos EUA) e ao vivo (São Paulo), respectivamente:

<https://www.youtube.com/watch?v=1-aMcY8AUo> e <https://www.youtube.com/watch?v=bZvnsU8Dpro>

Agradeço ao prof. Rogério Costa pela indicação.

⁶⁴ Na entrevista de Sílvio Ferraz a Ruviano e Aldrovandi (2001, p. 139), o prof. nos traz uma reflexão potente sobre a *música popular escolarizada*: é "a mais escrita das músicas. É tão escrita que não precisa de partitura" – lembrando também a noção de *hiperpartitura* (Costa, 2016 [2003]).

⁶⁵ Não descarto, todavia, a possibilidade de que na edição do vídeo se tenha cortado justamente a parte mais experimental de Just Listen.

⁶⁶ Para comentários em torno de uma série de peças deste período eletrônico e experimental de Jocy, cf. Silva, 2019, que tratou de várias destas peças a partir do livro *Days & Routes Through Maps & Scores*, de 1983, da compositora. Neste período, Jocy realizou várias peças também numa perspectiva de dissolução das fronteiras música/outras artes; e que interessariam ao desdobramento da pesquisa.

⁶⁷ Nas últimas décadas, Jocy compôs sobretudo óperas experimentais/contemporâneas (Neiva, 2006), como *Inori à prostituta sagrada*, escrita entre 1988 e 1993; *Illud tempus*, entre 1993-94, que procura discutir perspectivas em torno do chamado *sagrado feminino*; e *As Malibrans*, entre 1994 e 1999, que problematiza a figura da *diva* e suas idealizações (mais atual impossível, sobretudo em tempos de empoderamento e lacração). Para uma análise da peça *Ofélia presa nas cordas do piano*, que integra *As Malibrans*, cf. Sarah Alencar (2019).

⁶⁸ Para discussões em torno da dissolução da monogamia em perspectiva anarquista, indico: *Revista Verve/Nu-Sol*, nº 21, 2012; o livro *De Amor e Anarquia: relações libertárias ontem e hoje* (Ed. Deriva, Porto Alegre, 2012); e até o caricato *Um caso de amor na Colônia Cecília*, do séc. XIX, de Giovanni Rossi (Ed. Achiamé, Rio de Janeiro, 2008 [1993]). Para uma crítica do sexo como parte constitutiva do governo das subjetividades e do conhecimento do corpo, cf. *Manifesto Contrassexual*, de Paul Beatriz Preciado (Ed. N-1, 2017 [2004]), que de certa forma também as constatações de Foucault nos volumes d'*A história da sexualidade*.

⁶⁹ Embora não tenha a estudado à fundo, indico a ópera *Berio sem censura*, de Jocy de Oliveira, como parte dos materiais que que expõe seus atritos com o Luciano Bério (cf. Silva, 2019).

⁷⁰ Embora hoje já se fale bastante na academia acerca de seu trabalho com música eletroacústica/elétrica no Brasil, Jocy é pouco lembrada pelas suas experimentações precoces com a Bossa Nova, ou, quem sabe, uma *anti Bossa Nova*. Este trabalho não dialoga com as improvisações livres, no entanto também cabe comentá-lo. Trata-se do álbum *A música Século XX*, ali mesmo entre os anos de 1958-59, época do famigerado Chega de saudade, mas trazendo, não sem uma pitada de deboche, temáticas como incêndio, suicídio, assassinatos, pobreza, solidão, a alma do violão falecido e o mar revolto – coisas que nenhum Cristo Redentor ou Guanabara podem salvar ou apaziguar.

⁷¹ *A música no século XX*, álbum de Jocy de Oliveira: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv3AZk2Uu8I>

⁷² Álbum *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos* (1981) de Jocy de Oliveira: <https://www.youtube.com/watch?v=IAE6fiZ8xow>

⁷³ Agradeço ao pesquisador do NuSom Gustavo Branco por me enviar o encarte do relançamento de *Estórias* de 2017. Algumas informações sobre o álbum também estão disponíveis no *Discogs*: https://www.discogs.com/pt_BR/Jocy-de-Oliveira-Est%C3%B3rias-Para-Voz-Instrumentos-Ac%C3%B3sticos-e-Eletr%C3%B3nicos/release/10543660

⁷⁴ *Sprech-Gesang*, em poucas palavras, é uma técnica vocal que mistura canto e voz falada, consolidada nos trabalhos do compositor austríaco Arnold Schoenberg.

⁷⁵ A celesta possui funcionamento similar ao do piano, mas ao invés de cordas, possui peças de metal que são excitadas pelo martelo.

⁷⁶ Por Raga, presente na música indiana, costuma-se entender, tento resumir aqui, os conjuntos de possibilidades de notas para uma improvisação, ou prática similar.

⁷⁷ O cravo é uma espécie de antecessor do piano, que excita suas cordas com uma pinça ao invés de um martelo, possuindo um som de pouca variação de dinâmica (volume/intensidade).

⁷⁸ Temperamento por igual, conferir nota 9.

⁷⁹ Acreditado que uma forma simples de ilustrar o procedimento de *filtragem timbrística*, aplicada em qualquer contexto, é através da voz. Basta cantar uma mesma nota, um mesmo som, continuamente, e, enquanto o faz, alternar entre sílabas como *a-e-i-o-u* (ou vogais intermediárias, como é, â, etc.). A língua e os lábios alteram, neste processo, o modo como o ar circula dentro da boca e para fora dela, alterando a composição dos chamados *formantes*; ou seja enfatizando ou escondendo determinadas vibrações/frequências que constituem o som integral emitido continuamente pela preta vocal. Os equalizadores de áudio – disponíveis em aparelhos de som antigos, amplificadores de guitarra, bem como apps de música atuais – emulam algo similar.

⁸⁰ A performer do piano-corpo-voz Mariana Carvalho, conforme acompanhei até 2019, expandia suas experimentações vocais para performances nas quais cantava diretamente dentro da boca de amigos/as presentes em suas performances. Com a chegada da pandemia do covid-19, contudo, essa prática, ao menos até onde eu soube, se perdeu.

⁸¹ Um trabalho em especial de Jorge Antunes, que explicita seu trânsito entre música, artes plásticas e física, e que estudei junto ao prof. Carlos Kater, consiste no livro *Correspondência entre os sons e as cores* (1982, editora Thesaurus). Neste o compositor

realiza cálculos indicando quais cores seriam, de certa forma, correspondentes às doze notas da escala diatônica, a partir do comprimento de onda. Enquato a faixa de audição humana de sons estaria entre 20Hz e 20.000Hz, as cores vibrariam em frequências na escala dos 400 a 700 trilhões de Hertz. Com isso, Antunes compôs peças também tentando recriar imagens.

⁸² Transcrevo aqui uma passagem da entrevista na qual Jorge Antunes lista suas peças eletrônicas que mais teriam uso de improvisação: "Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos (1961); Valsa Sideral (1962); Música para Varreduras de Frequências (1963); Fluxo Luminoso para Sons Brancos I (1964); Contrapunctus contra Contrapunctus (1965); Três Estudos Cromofônicos (1966); Canto Selvagem (1967); Canto do Pedreiro (1968); Movimento Browniano (1968)." Algumas delas integram o disco *Música eletrônica*: <https://www.youtube.com/watch?v=Be-KcUwZ6I>

⁸³ Embora interessaria entrevistar, além de Jorge Antunes, também outros/as artistas, como Stenio Mendes e Jocy de Oliveira, a respeito destes dois últimos já existem alguns trabalhos documentando suas práticas de improvisação, ou práticas em sua fronteira. Quanto a Antunes, documenta-se mais outras práticas, no geral.

⁸⁴ O Teremin / Theremin é dos primeiros instrumentos eletrônicos e se baseia no conceito de ser tocado sem contato físico.

⁸⁵ Monografia de Júlia Teles sobre Theremin e interface audiovisual: <http://pergamumweb.santamarcelina.edu.br:3080/pergamumweb/vinculos/0000b7/0000b76b.pdf>

⁸⁶ Numa futura conversa com Jorge Antunes, que sabe, interessaria entender que modos de leitura dos grafismos eram usados em *Pequena peça aleatória* – se eram lidos da esquerda para direita, ou não, por exemplo (sobre a partitura gráfica *Treatise*, cf. zine londres).

⁸⁷ Sinalizo aqui o pioneirismo de Ruviano e Aldrovandi, mas relembro também, conforme aludido noutra nota, a monografia redigida por Geni Marcondes, ainda nos anos 1970, a qual ainda não tive acesso. Cf. nota 3. Outros trabalhos muito citados em pesquisas que acessei e que certamente podem expandir a pesquisa apresentada nesta *zine brasil...*, mas que não consultei pelo fato de que minha atenção estava dividida com tarefas das demais localidades que estudei, são: Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*, RJ: Nova Fronteira, 1981 [e edições posteriores]; Neves, José Maria das. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981 [e edições posteriores]; ambos associados à música de concerto, sobretudo.

⁸⁸ O modo como o prof. Sílvio Ferraz alude à peça de Jorge Antunes, registro aqui, me soa como uma interessante definição de improvisação livre: *cate qualquer treco, leve para o palco com mais outras dez pessoas com treco e toque*. Qualquer treco, ou seja, sem restrição de sons; simplesmente *toque/toquem*, apesar da sugestiva exclusão do silêncio, remete ao fluxo aberto/improvisação; mas o terceiro elemento, é claro, não pode ficar de lado: *o palco*. A improvisação livre leva esta experimentação a *um palco*, com seus rituais de apreciação e, ainda, demarcando (durante a performance) quem é público e quem é artista.

⁸⁹ Acerca de *Music for Eight Persons*, encontrei este link, mas no momento da redação deste nota (28/05/2023), encontra-se inativo: <http://jorgeantunes.com.br/en/presentation-of-the-work-music-for-eight-persons-playing-things/>

⁹⁰ Encontrei esta performance de *Music for Eight Persons*, com regência do próprio compositor. A regularidade da regência, pela maior parte do tempo na peça me parece reiterar que esta veio a ser algo pouco improvisado: https://www.youtube.com/watch?v=A65fR2SwfYw&ab_channel=AyrtomPisco

⁹¹ *Cartridge Music*, 1960, de John Cage, que faz uso da inserção de objetos na agulha do toca-disco – algumas sugestões de montagem: <https://www.youtube.com/watch?v=qoRPaWhovEg>

⁹² *Aus den Sieben Tagen / From the Seven Days*, 1968, de Karlheinz Stockhausen – conjunto de instruções verbais com significativa abertura, e por isso por vezes associada à improvisação livre: https://www.academia.edu/41762232/Aus_den_sieben_Tagen_From_the_Seven_Days

⁹³ Quando se fala em *tape* ou *fit* magnética nos ambientes de música contemporânea, refere-se, geralmente a uma fita pré-gravada que será "tocada" na performance ao mesmo tempo em que se tocam instrumentos. Noutros casos, mais raros, dá-se instruções para a confecção da fita magnética por parte do performer, antes da performance. As instruções podem envolver sons a serem gravados, mas também instruções do que fazer com a fita (cortar, colar).

⁹⁴ Um dos trabalhos de Jorge Antunes que lhe rendeu esta *fama de politizado* seria a *Sinfonia das Diretas Já* (1984). Já em 1998, convidado para escrever em homenagem aos *500 anos de Brasil*, propôs *Cantata dos povos*, que recusa a nação como via de entendimento da vida, escancarando que a língua oficial é apenas uma imposição do Estado aos demais povos que vivem num território.

⁹⁵ LP *No se Mata La Justicia*, com peças de Jorge Antunes. *Proudhon* se inicia, por volta dos 21'05":

https://www.youtube.com/watch?v=t44vw6MOYU&t=1265&ab_channel=BananeiraDiscos-Mem%C3%83riaemVinil
Me parece que a obra se encerra no fim do áudio, 28'45" (durando menos, portanto do que os 10 minutos de *tape* previsto pela partitura).

⁹⁶ Texto de Proudhon disponível, traduzido, na revista *verve* nº3, no volume completo:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/issue/view/370>

Há também versões na rede: <https://colectivolibertariovara.wordpress.com/2014/01/29/ser-governado-e/>

⁹⁷ A versão em francês do texto de Proudhon que consultei foi esta: <https://www.proudhon.net/etre-gouvernel/>

⁹⁸ *Proudhon* possui ainda uma única passagem com melodias escritas *nota à nota*, que consiste, já nos últimos 30 segundos de peça, conforme minha análise, numa citação do Hino da Internacional Socialista, mas sem seu texto.

⁹⁹ O mais próximo de alusão a improvisações nos anos 1950 associadas a Koellreutter e a UFBA que encontrei seriam as “Matérias obrigatórias” do curso, redigidas provavelmente em 1954: “Matérias práticas: improvisação e canto coral” (Koellreutter apud Kater, 2009 [2000], p. 345-9). Não pude ainda averiguar se estas se efetivaram antes de 1961 (período que Walter Smetak teria assumido a disciplina de improvisação), ou antes de 1959, data do curta de Glauber Rocha.

¹⁰⁰ *O Pátio* (1959), de Glauber Rocha: <https://www.youtube.com/watch?v=eYb3AThtV028>

¹⁰¹ *Sinfonia de um homem só* (1950), de Pierre Henry: <https://www.youtube.com/watch?v=MOVNFu45klhQ>

¹⁰² Os créditos do filme, de qualquer forma, me parecem que foram editados para a restauração dos anos 2000, o que deixa a dúvida ainda maior.

¹⁰³ Outra peça de Koellreutter na fronteira das formas abertas, afins, é *Sistática*, de 1954, para flauta solo, ou para flauta e percussão. Fala-se nela como primeira peça com indeterminação realizada no Brasil (Kater, 1997, p. 32; Ruviero, Aldrovandi, 2001). Foi apresentada pelo próprio compositor, flautista, em Salvador em 1955, e reapresentada na I Semana de Música de Vanguarda (RI) em 1961. A única informação sobre a peça que obtive, contudo foi a de que possui uma “forma aberta ou variável” – indeterminação no estágio de execução. Kater indica ainda noticiários que relatam a estreia da peça (Kater, 1997, p. 32).

¹⁰⁴ Versão de *Ácronon (faixa bônus)* performada por Caio Pagano com Orquestra do Teatro Nacional de Brasília: <https://www.youtube.com/watch?v=XmmJB8fndIE>

Embora não cheguei a analisar a fundo, me parece que o *monólogo do pianista* (termo de Porto, 2004), onde predomina improvisação, seria no início, nesta versão. Também nas **faixas bônus**, inclui versão de *Ácronon* performada por Sérgio Villafranca já em 2015, com quem trabalhei na Teca Oficina de Música. Em entrevista, chega a associar improvisação ao “mexer com o sagrado”, bem como aos modos à anarquia e aos modos de vida errantes (apud Ruviero e Aldrovandi, 2001). Sobre *Ácronon*, cf. trabalho de Nélio Tânios Porto (2004).

¹⁰⁵ Metodologicamente, acredito que a maneira mais eficaz de compreender quais práticas/propostas de improvisação especificamente Koellreutter realizou no fim da década de 1970 / início de 1980, seria tentar obter acesso aos cadernos de anotações de tantos/as educadores/as que passaram por seus cursos.

¹⁰⁶ Sobre a noção de *afro* como algo que, apesar de apropriações potentes, se difunde como uniformização de tudo que associa se ao continente africano, cf. Rosa Couto (2017); sobre a aproximação forçada de povos outrora distantes ou inimigos, e que uma vez afastados do continente africano não tinham outra opção senão se aliar, cf. Moura (1995 [1983]); sobre a *racialização* como parte dos argumentos do científicoismo positivista que buscava evidências de uma suposta distinção biológica a partir do tom de pele (o que foi refutado posteriormente), cf. David (2020); acerca do apagamento dos sobrenomes dos/das descendentes do continente africano, pelos EUA, cf. comentários de George Lewis (2008), algo similar ao ocorrido no Brasil, onde os descendentes de escravizados muitas vezes possuem os sobrenomes das *famílias* que os escravizaram; sobre o branco como instaurador de si como ideal ao qual os não-brancos devem alcançar, cf. Fanon (2008 [1952]).

¹⁰⁷ Pensando na *classe média* como normalidade que também acompanha as demais, relembro ainda George Lewis (2008). Ao tratar dos improvisadores da AACM, Lewis costuma descrever também os trabalhos que estes realizavam enquanto estudavam, muitas vezes fora da música. Lendo isso, e comparando com as leituras acerca dos grupos apoiados por verbas das universidades, se evidencio também que o ambiente acadêmico-artístico é aquele no qual se assume, de antemão que *todos são estudam*. É preciso indicar como exceção quando nestes espaços, ou noutros similares, há alguém que *precisa trabalhar para estudar*.

¹⁰⁸ Álbum *Milagre dos perxes* (1973), de Milton Nascimento, na plataforma *Discogs*: https://www.discogs.com/pt_BR/master/289875-Milton-Nascimento-Milagre-Dos-Peixes

¹⁰⁹ A *chamada*, Milton Nascimento com Naná, e possivelmente outros músicos, versão de estúdio: https://www.youtube.com/watch?v=p_mYQJLIhncg Versão ao vivo, em duo: <https://youtu.be/3-Rj-NhM5w7t=877>

¹¹⁰ Por quadrifonia refere-se ao também chamado estéreo 4.0, que faz uso de quatro alto-falantes distintos e independentes.

¹¹¹ Em performances solo, por vezes, Naná procura estratégias para cobrir os recursos de estúdio. A mais comum delas é o uso de pedais/efeitos de delay/looping, que repetem amostras sonoras recém executadas. Desta forma, Naná consegue, sozinho, sobrepor camadas sonoras de maneira similar ao que foi realizado em estúdio com takes distintos. Uma peça que faz uso disso é *Vamos pra selva*: <https://youtu.be/376vR6I3HIA?t=2356>

¹¹² Milton Nascimento e Naná Vasconcelos no programa de Joyce Moreno: <https://www.youtube.com/watch?v=3-Rj-NhM5w7t=877>

¹¹³ Primeiros álbuns solo de Naná Vasconcelos, *Africadeus* (1973) e *Amazonas* (1973), respectivamente: https://www.youtube.com/watch?v=C_B97kDmk4M ; https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nlUQHkellH-1G6HMSd_Cqg8pF5rjN0UjU

¹¹⁴ Embora não tive acesso ao encarte do álbum *Amazonas* de Naná, confirmei esta informação sobre os dois berimbau afinados diferentemente no encarte do LP *Nova História da Música Popular Brasileira* (Suzuki, 1979)

¹¹⁵ Aqui, cabe que perguntemo-nos se o conceito que temos de instrumento não está altamente carregado pela perspectiva europeia e de concerto, e nesse sentido, talvez não convenha reduzir o berimbau a um mero *instrumento*, *meio* de instrumentalização de outro *fim*. As práticas atravessadas na vida, não são meio nem fim.

¹¹⁶ Naná Vasconcelos no programa ensaio: <https://www.youtube.com/watch?v=376vR6I3HIA>

¹¹⁷ São muitas as definições possíveis de *timbre*, mas acredito que a mais sintética e efetiva é trata-lo como *aquilo que nos permite identificar (ou especular) a fonte sonora que emitiu aquele som* (É uma voz humana, de quem? É um instrumento, de que tipo? Ou até mesmo, o som estava em movimento, se afastando ou se aproximando?). Adentrando na

acústica, devemos ainda entender o timbre como a amálgama em escala microscópica dos três parâmetros do som (intensidade/volume, altura/frequência e duração).

¹¹⁸ Constatar que o timbre (ou o *som*) raramente é descrito sem metáforas nos diz muito sobre ele. De um lado, é preciso constatar que recorremos sempre à tatilidade, à temperatura ou outros sentidos para descrever os sons/timbres: timbre quente, timbre áspero, timbre molhado, timbre árido. De outro lado, escancara-se que o timbre não é uma propriedade/parâmetro do som, ou seja, está fora da mensurabilidade – cf. Mary Simoni (2006). Para reflexões em torno da descrição do som através de metáfora, cf. Ferraz, 2018. Uma peça improvisada que explora a produção de sons a partir de metáforas (que no caso também se propõe a explorar as contradições possibilitadas pelo enunciado falado), é *The Klickitat Ride* (1983), de Pauline Oliveros, indicada na zine *califórnia*. Sobre a metáfora como parte da fabulação, das possibilidades de se brincar com a língua e do uso da linguagem como invenção, cf. *História da Eternidade*, de Jorge Luís Borges (1982 [1953]), que comenta na zine *liberar o som...* No filme *Memória* (2021), direção de A. Weerasethakul [Tailândia], gravado na Inglaterra e na Colômbia), a personagem principal é despetada por um estrondo e se propõe a recriá-lo em estúdio, junto a um técnico. Para descrevê-lo, contudo, só lhe são possíveis metáforas, que o técnico tem de traduzir para os parâmetros acústicos.

¹¹⁹ Pensemos as faixas de frequência como as frequências predominantes de um som – que, grosso modo, podem ocupar uma "região" (no espectro da representação gráfica) mais grave, aguda ou média. Ao se produzir múltiplos sons simultaneamente, estes serão mais facilmente percebidos se ocuparem faixas de frequências distintas entre si – ou seja, em poucas palavras é mais viável ouvir com clareza dois sons se um for agudo e outro grave, mas não se ambos forem grave ou agudo. Num sentido amplo, o senso de orquestração também se associa a essa equalização de frequências.

¹²⁰ *Poêbirú* (1975), álbum de Lula Côrtes e Zé Ramalho <https://www.youtube.com/watch?v=uJyvtwSV6A8> Agradeço a improvisadora e pesquisadora do corpo-voz Inês Terra pela precisa indicação desse álbum.

¹²¹ *Poêbirú* (1975) na plataforma *discogs*: https://www.discogs.com/pt_BR/master/246732-Lula-C%C3%B4rtes-E-Z%C3%A9-Ramalho-Po%C3%AAbir%C3%A9

¹²² Documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2011) <https://www.youtube.com/watch?v=SeQM6mEIiAa>

¹²³ https://www.youtube.com/watch?v=zO2_3e6cUAo&ab_channel=PinaIves

¹²⁴ *Discogs* Poema da Gota Serena, com versões diferentes, e informações variadas: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1138559-Z%C3%A9-Eduardo-Nazário-Poema-Da-Gota-Serena

¹²⁵ Trecho da versão do encarte de 2022 encarte com texto de abertura de Zé Eduardo Nazário <https://tressels.com/produto/ze-eduardo-nazario-poema-da-gota-serena-la-002-nd016/>

¹²⁶ *Shakti / Remember Shakti* foi uma banda que incorporava elementos de procedência indiana em práticas de jazz. *5 Peace Band* é um tema, geralmente sucedido por vários improvisos, que ilustra como a gramática de músicas como a indiana é uma expansão para o fazer musical majoritário do ocidente. *5 Peace band*, performada por Shankar Mahadevan com o Berklee Indian Ensemble: https://www.youtube.com/watch?v=dn_103J156E8 Na versão, além de improvisos, dois estudantes performam sua transcrição do solo de uma gravação clássica, originalmente improvisado por Mahadevan.

¹²⁷ Agradeço a Inês Terra, performer da voz também pela indicação de Rosinha de Valença como parte desta zine.

¹²⁸ Comentários sobre o *Tema da Cuica*, no blog *Cuiqueiros*: <https://cuiqueiros.blogspot.com/2017/07/musica-18-cuica-rosinha-de-valenca.html>

¹²⁹ Sobre a possibilidade de práticas de improvisação na UFBA anteriores à presença cf. verbete *koellreutter* e a nota 94.

¹³⁰ *Doutrina* refere-se ao esoterismo da Eubiose, que aqui não discutirei à fundo, mas que, em poucas palavras é associado às transformações do homem rumo a um ser superior e que acredita(va) ser o Brasil o berço da futura civilização. [Scarassati, 2008, p. 51]. Numa breve busca nas redes, constata-se que a Eubiose propõe o *bem viver* em *harmonia* com *as leis universais*.

¹³¹ O episódio é contado duas vezes por Tom Zé, com ligeiras mudanças na história, que combinei na citação: <https://youtu.be/OxWJF2mhXXY?t=286> e <https://youtu.be/ovEu9PNJ3M?t=763>

¹³² A *tocabilidade* de um instrumento, isto é as possibilidades de tocá-lo é parte constitutiva de sua construção. Dois conceitos presentes no design e na engenharia industrial, *affordance* e *ergonomia*, circundam a questão das facilidades e confortos que se tem ao se usar um objeto (de que modo ele se encaixa no corpo? nas mãos? nos pés? no pescoço?). Na construção de um instrumento experimental, contudo, o que está em questão não é apenas a *facilitação* de determinados gestos, mas sim a expansão para uma multiplicidade de gestos.

¹³³ Sobre *temperamento por Igual*, cf. nota 9.

¹³⁴ Público improvisando com *Phidroma*, escultura sonora de Smetak, em exposição no MAM/Salvador: <https://youtu.be/S7RfLx0Nps?t=298>

¹³⁵ *Conjunto Microtons* foi um grupo de formado por Smetak e alguns estudantes, com seis violões. Cada violão se associava a uma das seis cordas do violão original, possuindo seis cordas repetidas. Em cada violão, contudo, cada uma das seis cordas repetidas eram ligeiramente desafinadas entre si, remetendo à microtonalidade. Um órgão foi acrescido ao grupo com o intuito de obter também sonoridades contínuas, raras nos violões. (Scarassati, 2008)

¹³⁶ Álbuns de Smetak, respectivamente *Smetak* (1974) e *Interregno* (Conjunto Microtons, 1980): <https://www.youtube.com/watch?v=PLWFO4ip35vcaEvQzMr6i4UswXc-EaZ> e <https://www.youtube.com/watch?v=RXtMvzdNNVtC>

Breve vídeo de improvisação coletiva, na qual Smetak toca órgão e rege algumas partes: <https://www.youtube.com/watch?v=MNX1A6ZmQ>

Página Discogs de Smetak com informações à respeito dos performers que participaram dos álbuns. Quanto às poucas mulheres envolvidas, não se sabia os nomes completos delas, como inclusive se lê em algumas pesquisas: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2434938-Walter-Smetak

¹³⁷ O trabalho mais adensado acerca de Stenio Mendes que encontrei é o de Roberta Forte (2018). Mesmo esse, contudo, não indica sua data de nascimento. Uma vez que em entrevista dada à pesquisadora o artista menciona sua juventude nos anos 1960, estimo sua data de nascimento, sem muita precisão, como algo entre o fim da década de 1930 e o início dos anos 1950.

¹³⁸ Stenio Mendes com Djálma Corréa, junto ao rabecueiro e violonista Marcus Viana: <https://www.youtube.com/watch?v=mVlCa4baG1Q>

¹³⁹ Álbum de Stenio Mendes pelo Selo MPBC/Música Popular Brasileira Contemporânea (1980): https://www.youtube.com/playlist?list=PLVYBaNGoHFRizvUfR-5RoCH5eCkE6_37v

¹⁴⁰ Performance ao vivo de Stenio Mendes, Zé E. Nazário e Bira de Oliveira: <https://www.youtube.com/watch?v=Of5JAWYUEYY>
¹⁴¹ Os cantos *diffônics* são maneiras de se cantar que subvertem a máxima ocidental de que a voz canta apenas uma nota de cada vez, bem como explora sonoridades guturais. São muito comuns em Tuva (Mongolia) e na Sibéria. Conferir um exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=qfEOVN2N4OQ>

¹⁴² Encarte MPBC Stenio Mendes: <https://www.antiquidadedomestre.com.br/peca.asp?id=9909908>

¹⁴³ Sobre *expansão das ideias de música* cf. nota 48.

¹⁴⁴ Stenio Mendes no *Jô Onze e Meia*, 1989: <https://www.youtube.com/watch?v=otMkx-XLJ8> Agradeço ao Acervo Pedro Janov que, após meu pedido, postou novamente o vídeo que havia sido removido por razões de direitos autorais.

¹⁴⁵ Outras peças de Willy Corrêa de Oliveira transitam pela improvisação, incluem: *Exit (s/a)*, para voz/soprano e percussão, com poema de Haroldo de Campos (Bonis, 2014, p. 209); *Ouviver a música*, baseada em grafismos/quadrinhos, apresentada na 8ª Bienal Internacional de Arte de SP (1965), unto a peças de John Cage, Gilberto Mendes, entre outros; e alguns dos *Kitchs*. Sobre grafismos na música para percussão dos compositores do música nova, cf. Ricardo Stuaní, 2015.

¹⁴⁶ Madrigal Ars Viva Cf. nota 44.

¹⁴⁷ Agradeço a Thais Akemi, Abel Rocha e Heloísa Petri pela conversação ajeitada com Roberto Martins e Gil Nuno Vaz.

¹⁴⁸ Um espaço no qual, por volta dos anos 1970, me parece ter ocorrido também algumas práticas na fronteira da improvisação e que conviria estudar futuramente seria o *Festival de Música de Prados*. No documentário musicológico de Carlos Kater, fala-se na peça *Passagem Mariana*, de Adhemar Campos Filho, que faz alguns usos de improvisação e grafismo, contudo esta já data dos anos 1990, com poema de Afonso Ávila: *Devagar... atenção / a 200 m / fiéis saindo / da igreja // devagar... atenção / há 200 anos / fiéis saindo / da igreja //*. Sobre este trabalho cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=3ictz8p5vU> e <https://www.youtube.com/watch?v=aavql1nc0EQ>.

¹⁴⁹ Quanto às práticas de improvisação livre e outras sua fronteira realizadas nos anos 2000, indico aqui alguma pesquisas: Costa, 2016 [2003], acerca do grupo *Akronon*, que existiu entre 1999 e 2003, na PUC-SP; o trabalho de Mário Del Nunzio, que mapeou uma série de práticas experimentais pelo Brasil 2000 entre 2000 e 2016 (Del Nunzio, 2017); a tese de Fabiana Stringini Severo, uma etnografia da cena experimental de São Paulo, entre 2016 e 2019 (Severo, 2020); e a dissertação de Natália Francischini, que discutiu os deslocamentos operado pelas cenas de música experimental do Brasil durante a pandemia, com foco na emergência de selos que envolviam artistas de diferentes estados (Francischini, 2021). As práticas da Orquestra Errante, grupo iniciado na USP por volta de 2009, por sua vez, são comentadas por Costa (2016) e por mim (Biazon, 2017) e tem como principal registro de seus 10 anos de trabalho, o álbum em dois volumes, lançado pelo selo *berro*: <https://berro-nusom.bandcamp.com/album/orquestra-errante-vol-1> e <https://berro-nusom.bandcamp.com/album/orquestra-errante-vol-2>

¹⁵⁰ A análise de George Lewis acerca das pesquisas em improvisação nos EUA e Europa, lamentavelmente, também se aplica às das terras conhecidas como Brasil: aqueles chamados *populares* gravam muito mais disco e com isso está tudo até mais documentado; mas ainda assim, fala-se muito mais dos textos, propostas, peças, elucubrações, dos chamados *eruditos*.

resumo da pesquisa

anarquizar sons e fluxos:

movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre

stênio biazon / pgpmus-usp
stenio.baz@gmail.com

A pesquisa analisa movimentações e núcleos que teriam favorecido a emergência das práticas musicais que vieram a ser conhecidas como improvisação livre.

Estuda-se aqui múltiplas práticas que teriam operado encontros entre *experimentação sonora* (a significativa expansão do que se entende por som musical) e *fluxo indefinido* (a recusa ou subtração dos roteiros e predeterminações acerca do desdobramento da música). Indaga-se, contudo, qual o alcance destas *liberações* uma vez que, de certa forma, elas se restringem à *música enquanto mera abstração sonora*.

Assim, a prática-conceito improvisação livre se caracterizaria por, apesar de liberar sons e fluxos, manter intactos alguns preceitos que acompanham o *fazer musical* majoritário do ambiente de concerto ocidental (realizando poucas experimentações envolvendo o corpo de quem performa, a relação artista-público, a relação com o espaço e os rituais de fruição). Com isso, procura-se distinguir práticas de improvisação que operam liberações na *música abstração* daquelas que radicalizam e experimentam expandir o *fazer musical*, num sentido mais amplo.

O trabalho é apresentado num formato experimental, um fichário que reúne 7 *zines* (espécies de revistas não-comerciais, impressas com recursos de baixo custo e que circulam, sem direitos autorais, via fotocópia). As *zines* são agrupadas, no fichário, em 3 folhas-bolsos, oferecendo múltiplos percursos de leitura, parcialmente lineares.

4 das *zines* expõem *análises* mais adensadas em torno de núcleos de práticas musicais, relacionando-se a localidades (de diferentes amplitudes) e períodos (anos), conforme os seguintes subtítulos: *brasil décadas de 1960 e 1970*, *califórnia 1957-65*, *londres 1964-72*, *roma 1964-70*. A *zine* com função mais conclusiva procura recobrir também outras práticas assemelhadas à improvisação livre, comentando em linhas gerais as primeiras décadas do século XX e discutindo mais intensamente as décadas de 1950 e 1960, com foco em localidades diversas dos EUA e Europa. Cada uma das *zines* foi redigida ainda com o intuito de ser lida e difundida separadamente.

São tomados conceitos musicais e perspectivas analíticas em música de artistas-pesquisadores como Edgar Varése, George Lewis, John Cage, Rogério Costa, Silvio Ferraz e Tatiana Catanzaro.

O trabalho parte também de uma perspectiva anarquista, isto é, interessada em anarquizar relações, no caso, ligadas tanto ao fazer musical quanto às experiências que o circundam. Propõe-se aqui que a realização de experimentações coletivas em *público* seria uma das radicalizações operadas pela improvisação livre, em relação a outras práticas musicais. A dissolução do que se entende por *público e privado*, em múltiplos sentidos, norteia boa parte das discussões do trabalho, depreendendo inquietações de Edson Passetti, Michel Foucault e Max Stirner. Preza-se assim pela experimentação de liberdades no presente, atentando-se aos atravessamentos entre lutas e prazeres.

São analisadas e comentadas, em variados adensamentos, práticas e propostas de artistas e grupos diversos/as, tais quais: *Art Ensemble Chicago*, *AMM*, Cornelius Cardew, Edgar Varése, Hermeto Pascoal, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Marcel Duchamp, *Musica Elettronica Viva*, *Música Nova*, Naná Vasconcelos, Pauline Oliveros, Walter Smetak, entre outros.

A pesquisa tem como materiais ilustrativos playlists virtuais e diagramas que operam como linhas do tempo.

Palavras-chave: improvisação musical livre; heterotopias; práticas anarquizantes; dicotomia público-privado; zine;

glossário de conceitos

Uma vez que a pesquisa é constituída de volumes que se propõem a circular também separadamente (7 zines), o presente glossário recobre alguns conceitos, visando sobretudo contextualizar discussões presentes nas zines de *análises*. Tais conceitos são tratados de maneira mais adensada no *volume 1* da zine *liberar o som*, o *fluxo e inventar costumes*.

Os conceitos aqui resumidos fazem uso de reflexões de pesquisadores e musicistas como John Cage, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Anne Farber e Edgar Varése – mencionados na zine já aludida.

improvisação musical livre – uma possível definição

Está atravessada pelo trabalho uma espécie definição da improvisação musical livre e que acaba por favorecer a análise também de práticas em suas bordas. A definição pode ser expressa da seguinte maneira:

improvisações livres são práticas que realizam (algum) encontro entre experimentação sonora e fluxo indefinido;

A definição também pode ser expressa mais ou menos assim, nesse caso se aproximando mais de uma conversa de bar:

para que uma prática seja improvisação livre é preciso que quem participa da performance musical possa produzir qualquer som a qualquer momento.

liberação do som (no tempo real da performance) ou experimentação sonora

Liberação do som, ou *experimentação sonora*, na pesquisa, refere-se a qualquer contexto em que se faz música com nenhuma ou pouca restrição acerca de *quais sons* podem ser usados.

Num certo sentido, temos o que é chamado de *abertura ao ruído*. Isto é, não se faz música somente com notas, acordes, sons de instrumentos e outros similares.

Um adendo importante, contudo, é que *liberar os sons* radicalmente é também *liberar as associações sonoras*. Não somente abrimos-nos para usar qualquer som, mas também para experimentar múltiplas combinações entre sons (aqui, em especial, simultaneamente).

Se *liberação do som* está associado à possibilidade de se fazer música com quaisquer sons, fazê-lo em *tempo real*, levado ao limite, refere-se a: entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de quais sons serão produzidos. Supostamente, este seria o caso da improvisação livre, *experimentando sons também durante a performance*.

liberação do fluxo (no tempo real da performance) ou fluxo indefinido

Liberação do fluxo, por sua vez, pensando amplamente, refere-se à expansão dos modos de desdobramento de uma música. Noutro sentido, diz respeito *ao que vem antes e o que numa música*.

Liberar o fluxo, então, está associado a explorar maneiras variadas de fazer música, em sua relação com o *tempo* e com as *partes da música*: como começa? O que vem antes, o que vem depois? Que tudo isso esteja em aberto, se desvendando somente durante a performance.

Trata-se de entrar em performance com pouca ou nenhuma definição acerca de como se sucederão os acontecimentos musicais. Portanto, se tratando da improvisação livre, se fala numa *fluxo indefinido*.

música-abstração-sonora e fazer musical como acontecimento

Embora a coexistência entre *experimentação sonora* e *fluxo indefinido* promova uma certa radicalização da relação da música com o *tempo real*, isso se restringe a uma ideia de música que a concebe como uma espécie de *abstração-sonora*.

Neste sentido, o conceito de improvisação livre acaba por se limitar a liberar o *som-abstratamente-liberado*, tendendo a relativizar ou uma série de outras questões também atravessadas no fazer musical.

Assim, uma expansão possível das improvisações livres se faz presente nas práticas que, para além de experimentações da abstração-sonora, também se propõe a operar radicalizações no *fazer musical*, num sentido mais amplo.

Conforme depreendo de Silvio Ferraz, em comentários acerca de John Blacking, *música pode ser aquilo que torna sonoras as relações*, ou melhor *um modo especial de tornar sonoras nossas relações*.

Assim, proponho que operar liberações no *fazer musical*, aqui entendido como um *amplo acontecimento*, inclui muitos elementos além do som e do fluxo, como:

que quem performa explore múltiplas relações com o próprio corpo;

que aquilo que se entende por instrumento musical seja questionado;

que se leve em consideração na performance também elementos da acústica/arquitetura;

que se questione a separação público-artista.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biazon, Stênio

Anarquizar sons e fluxos: Movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre / Stênio Biazon; orientador, Rogério Luiz Moraes Costa. - São Paulo, 2023.

9 volumes (7 zines; materiais introdutórios; materiais pós-textuais) v.: il. + Arte: Natália Francischini e Stênio Biazon; Capa do vol. pré-textual: improvisação com o exame de qualificação sobre o scanner, 2023. Inclui playlists em links.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. improvisação musical livre. 2. heterotopias. 3. práticas anarquizantes. 4. dicotomia público-privado. 5. zine. I. Moraes Costa, Rogério Luiz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Volume pós textual

anarquizar sons e fluxos: movimentações em torno das práticas de improvisação livre
stênio biazon, 2023 / Doutorado, PPGMUS, ECA/USP.

Conteúdo:

originais das traduções (apenas citações longas) pág. 3

anexo – entrevista jorge Antunes / integral pág. 12

bibliografia pág. 17

originais das traduções (apenas citações longas)

zine califórnia 1957-65

[1] “One of the first instances, if not the first instance, of a performance of free improvisation occurred in 1956, when Pauline Oliveros, Terry Riley and Loren Rush recorded a five-minute segment of a soundtrack for a film about Clara Falkenstein, a San Francisco Bay Area sculptor. [...] Several improvisations were performed and recorded, then Terry Riley chose the one to be used in the soundtrack.” (Nunn, 1998, p. 15)

[2] “A series of improvisations, recorded around 1957, and featuring Pauline Oliveros, Loren Rush, Terry Riley, Laurel Johnson, Robert Erickson, and Bill Butler. The instrumentation for these five pieces is varied and unspecified, but seems to include piano, percussion, flute, and a trumpet, or some other brass instrument.” Disponível em: <<http://radiom.org/detail.php?omid=C.1957.XX.XX.A>>

[3] “As composers, of course, they were inclined to try to predetermine the improvisations in some way, but found that predeterminations ‘fell flat.’ Pauline Oliveros, Terry Riley and Loren Rush were all studying composition and electronic music during this time with Robert Erickson, who encouraged their explorations at KPFA in Berkeley.” (Nunn, 1998, p. 15)

[4] “According to Oliveros, the three musicians were so impressed by this experience that they began to meet periodically over the next couple of years at the studios of KPFA, where Loren Rush worked at the time. They explored the possibilities of free improvisation through a process of playing, recording, listening and discussing the music -- much like an improvisation session today.” (Nunn, 1998, p. 15)

[5] “We simply sat down and played together without prior discussion, recorded, and listened to the results. At first, we were amazed at the spontaneous organization in the music. We learned from the recorded feedback how to listen as we played. Our discussions always took place after listening to the feedback. The discussion and feedback taught us how to redirect our attention from concern for how or what we were playing individually to how what we played affected the group sound. We soon took organization for granted, but worked continually for effective balances within the group. We all felt that our hearing was expanded by the simple process of: 1) throwing ourselves into spontaneous music making, 2) getting immediate feedback in the form of recording, and 3) discussing the process and results.” (Oliveros, 1984 [1978], p. 181-2)

[6] “Her tape music, and that of her colleagues, relied on long improvisational takes with minimal editing. For her first tape piece, *Time Perspectives* (1960), she used a tape recorder at her home, improvising while using cardboard tubes as audio filters and her bathtub for reverberation.” (Neeman, 2014, p. 19)

[7] “One can readily understand that musicians steeped in this type of music-making are – as far as the mastery of our complex new music is concerned – in a superior position. The performer thus trained can become again what he has not been for a long, long time: the confidant of the composer.” (Foss, 1962 p. 685)

[8] “To the long conflict between composer and performer – partners who, ideally speaking, should complement one another in a relationship built on mutual need (and who are separated today by the wide gulf) – electronic music offers one solution: divorces. Ensemble improvisation offers another: it brings musical invention together with performance. (In fact, the two become an indistinguishable process. Good therapy for a distinct marital problem.) We propose this not in lieu of composition but in addition to it, as a serious, spirited form of music-making which, among other things, may exert a fertilizing influence on composition.”

[9] “A performer wishes to be more than a mere instrument in the hand of chance. If one desires a gratifying task for him, one must let him have a measure of power. He must be helped to develop initiative on his instrument. A talented instrumentalist, even though lacking the gift of composition, can achieve a certain ‘inventive technique’ on his instrument. (This we know from jazz). Indeed, improvisation is opening up a whole new field of study here, one which has its challenges and of course its limitations.” (Foss, 1962, p. 685)

[10] “Improvisation is not composition. It relates to composition much in the way a sketch relates to the finished work of art. But is not the very element of incompleteness, of the merely intimated, the momentarily beheld, the barely experienced what attracts us in the sketch? It is work in progress. And so is improvisation as we practise it; it is a spontaneous, sketch-like and – incidentally – unrepeatable expression, full of surprises for the listener and for the performer as well. It is a music in which even the choices of pitch and duration are part of the act of performance. It is performers’ music. Viewed in terms of composed piece, improvised music remains ‘on the way’, a mere hint, raw-material – ‘exposed’ rather than ‘composed’. And so it should be. That is the virtue and that is the limitation of improvisation.” (Foss, 1962, p. 684)

[11] “In the first few years, the limited range of choice had more in common with the practice of Baroque continuo performance or Classical embellishment than with free improvisation. Foss composed notated graphs that used “guide-tones,” or tonal points of reference, which the performers would use as the basis of their improvisations. Two works remain from this period: the *Concerto for Improvising Instruments and Orchestra* (1960), which ICE performed with the Philadelphia Orchestra and Eugene Ormandy,²⁴ and *Studies in Improvisation* (1961), recorded by ICE and released by RCA. Neither piece strays far from the Neoclassical idiom that was the foundation of Foss’s compositional style.” (Neeman, 2014, p. 14)

[12] “ICE began to explore free improvisation in 1961. During this phase, the creative flow was reversed: instead of using his compositional abilities to structure ICE’s improvisations, Foss allowed his group to influence his compositions. For example, his *Echoi* borrows musical ideas, textures, and unconventional techniques developed in

improvisation rehearsal. ICE workshopped *Echoi* and performed sections of the piece in concert. Improvisation may also have inspired Foss to use serial organization in works such as *Time Cycle* (1960), as he found that giving up some control to serial mechanisms could approximate the random juxtapositions of group improvisation. Foss's professional connections resulted in concerts across the United States, bringing group improvisation to the attention of the mainstream classical world. However, free improvisation was largely confined to the rehearsal studio. In performance, the group relied on Foss's precomposed works and pre-established formulas." (Neeman, 2014, p. 15)

[13] "improvisers would 'play safe. This is true of jazz improvisation also; you play what you know, not what you don't know, not in public. As a result, I think that composition is more adventurous.'" (Foss apud Neeman, 2014, p. 15)

[14] "I am among the most reluctant of composers when it comes to introducing performer-freedom into my composition. Moments of incomplete notation do exist, but only . . . where it is safe." (Foss apud Neeman, 2014, p. 15)

[15] "composition can be said to be successful to the extent that it gives forth a sense of inevitability, of fate. In improvisation, even the most successful, it is not fate, but chance, hazard that reigns, but a hazard kept within boundaries by the performer's will, a chance intelligently and alertly exploited; for talented, practised musicians learn to mould chance as if it were clay." (Foss, 1962, p. 684)

[16] "composition can be said to be successful to the extent that it gives forth a sense of inevitability, of fate. In improvisation, even the most successful, it is not fate, but chance, hazard that reigns, but a hazard kept within boundaries by the performer's will, a chance intelligently and alertly exploited; for talented, practised musicians learn to mould chance as if it were clay." (Foss, 1962, p. 684)

[17] "Usually we record not only our concerts but also our rehearsals. Then we listen to ourselves and decide where certain results are worthy of remembrance and where we ought to proceed in a different manner. Often we alter the basic plan, the blueprint." (Foss, 1962, p. 684)

[18] "One may ask: How do the successive improvisations on one and the same structure differ? Well, between the second and third attempt there may not be too much dissimilarity (excepting detail) but between the second and thirty-second version a new piece will have emerged, and one in which the first attempt may barely be recognizable. In short the piece finds its *Gestalt* through the process of improvisation, then we lose interest in the piece and it is, as it were, dropped from the repertory." (Foss, 1962, p. 685)

[19] "Oliveros tells of a performance she, Riley and Rush attended of Lukas Foss' improvising orchestra. Noticing that the musicians were still reading some kind of notation, they asked Foss what would happen if the musicians had no notation to refer to whatsoever, and he responded it would be 'utter chaos!'" (Nunn, 1998, p. 15)

[20] "Foss had an influence on me in terms of forming an improvisation ensemble. I think he formed his improvisation ensemble in southern California in 1956. at about the same time Art Woodbury and I were experimenting with free jazz. The Foss group worked from schemes and formats, graphic roadmaps to guide the performers, and they were intent on creating stand-up, classical contemporary music. I was really impressed by their late '50s record, by the skill and inventiveness in that neo-classic genre. I don't think anyone could have mistaken it for jazz.

So Foss was influencing me, and Gunther Schuller was influencing me with his third stream notions, and Darius Milhaud was admonishing me to "let the jazz come out", and John Cage's ideas and music were changing me. Milhaud, Schuller, Foss, and Cage, I say to myself now, had an important influence on my work at that time. Actually, the idea of improvising as a way of making music had always been with me, but I had never connected it with my work as an art music composer. They made that connection for me." (Austin, 1983, p. 31).

[21] "They would ask me what was going on in Davis, California, and I would say, "Well, we're experimenting with free group improvisation. No scheme, no format, no pre-conceived concept but the group dynamic itself." Hearing the tapes or the record, they—mostly Franco —would say, "Ahh.. but what process are you using?" "Nothing, except how we feel about one another's playing and responding to it in the moment." They'd say "Impossible!" And I would/go on to say, "No, I swear it's stand-up composing," instead of sit-down composing, my differentiation between the two ways of making music, the two kinds of composing."

[22] "The idea that a group of musicians could create music without *any* kind of score or plan was still unthinkable, or at least would not have been considered 'serious' music. As mentioned above, Austin found this to be the case when he took his recordings and ideas to Italy to show other composers; they literally thought it was *impossible!* And perhaps it was; the 'language' of free improvisation was just beginning to develop." (Nunn, 1998, p. 17, grifos originais)

[23] "At the beginning in '63, almost every day in a little house we rented in the middle of a field near Sacramento. It was like a string quartet. You simply rehearse every day. We devoted ourselves entirely to the project; we'd spend sometimes as much as six hours per day together, exhilarated! I think that's what you really have to do to begin to feel like you're really making music. " (Austin, 1983, p. 30)

[24] "in 1965, when I returned, we were thinking more in terms of concerts and reparing ourselves for tours and other appearances. I believe that was the time when we started to be less interesting, musically. We had begun to distill those wild ideas of '63 into the schemes and processes of '65... we began to sit as we improvised, becoming more sit-down than stand-up composers." (Austin, 1983, p. 30)

[25] "I think that the notion of making music without putting notes on paper happened both with improvisation becoming important since the late '50s and the emergence of electronic music as an important genre at about the same time. In both, nothing important is on paper." (Austin, 1983, p. 33)

[26] "ART: I recall that the NME reached a certain point in its development when the individuals did not want to improvise anymore, or so much, anyway. They wanted to compose. We were getting "drug" with improvisation. And, so we started playing pieces again, to counteract the same-ness of the improvisation we were doing . . . LARRY:... to exercise a measure of control so that we could disorganize the sound, make it closer to chaos, make it closer to what reality is all about, make it human again— not abstract, but corporeal. ART: What I'm referring to, Larry, is that your reaction was to distrust performers; that's why you wanted compositions again. LARRY: You misunderstand my motives though. I'm mis-trustful of your "gross good-playing." Unfortunately, you're going to play too well, which will destroy any chaos and any kind of creative situation that might develop spontaneously." (Austin, Woodbury; et al, 2011 [1968], p. 99)

[27] "If you mean, 'How did our jazz experience affect us?', I can't, objectively, say too well. I'll try to answer in two ways. First, we consciously ruled out any overt jazz expression. That's not to say we succeeded with that conscious exclusion. Second, when Lukas Foss first heard tapes and records of our work, in 1968 I believe, he commented to me: "Oh, this has such a jazz flavor," which says something about his ear and taste and also something about our innocence about our cultural heritage." (Austin, 1982/83, p. 30-1)

zine roma 1964-1970

[1] “he wanted immediately to form a similar improvisation group. We did form the group, an international one. For instance, Ivan Vandor, a Hungarian, was the tenor saxophone player, that is, a composer who also played tenor saxophone. We were all composers who also played. That was how you got in. In the Davis group, there were people who never declared themselves composers (Jon Gibson, for instance) but who were, actually. In the Italian group, being a composer was requisite and more important than “just being a performer,” an elitist attitude that Franco conveniently overlooked” (Austin, 1983, p. 28)

[2] “Franco, who claimed he had given up composing, calling it a contrivance, a manipulation, embraced this concept of improvisation, because it fit perfectly with his non-composing stance. He told me, later in 1967, that composition was dead, that the whole “act” of sitting down to contrive a piece of music was decadent. For Franco, this came from a very strong ideological motivation. He was a Communist and, when thinking as a composer, felt totally at odds with himself, his culture and his sociopolitical beliefs. In improvisation he felt that music and ideology could be reconciled. I think that was probably the case with Cornelius Cardew as well.” (Austin, 1983, p. 27)

[3] “The concept for GINC was very idealistic, very romantic, and it seemed right in tune with what everyone wanted to do: very Italian, very anarchic, very diverse. I don’t think we could ever have come to an agreement about anything, which was maybe its main charm. We had weekly sessions, which was about all that any of us could, I guess, abide. (Aldo and Franco argued a lot, and Aldo, frustrated, dropped out.)” (Austin, 1983, p. 28)

[4] “Since he had stopped composing, this improvisation thing was just right. He could sit out there and wail and not feel guilty about not composing. I’ve never thought of it in the political context until now, but Cardew certainly had to cope with the contradiction of elitist composing and ideological beliefs and his Scratch Orchestra and AMM were. I’ve since learned, manifestations of that political stance. If you embrace a kind of musical anarchy, pretty soon you begin to think politically. I’m not sure that what he was doing then —what either of them were doing —directly gave rise or confirmed certain ideologies, but maybe there was some of that at work.” (Austin, 1983, p. 29)

[5] “The day came for the first session of the Italian group. I retain a vivid impression. Cornelius Cardew came to observe, heard the group and, in the later part of the session, joined in. Franco was an ecstatic priest of the session.” (Austin, 1983, p. 28)

[6] “We had lots of keyboards.. pianos, organs. . it was a huge ensemble. I played flugelhorn and string bass. There must have been ten people. . .Clementi, Vandor, Evangelisti, Smith, Eaton, John Heineman, Cardew, Curran, Mario Bertoncini, myself. In such a huge ensemble you can’t reconcile the differences in approach among the performers who, as composers, are all trying to shape the piece in their own compositional image. The anomaly— funny now —was in what Franco named the group: IL GRUPPO D! IMPROVISAZIONE DA NUOVA CONSONANZA, the new consonance

improvisation group. To me, it had no consonance as a group, but perhaps that was what was "new" to the Italians." . (Austin, 1983, p. 28)

[7] "Their instruments included an early portable synthesizer made from electronic organ parts, percussion, saxophone, trumpet, cello, tape recorders, large olive oil cans, springs, a glass plate, miscellaneous wood and metal objects, rubber bands, and voices. Despite this variety of sound sources, they sometimes joked that their improvisations were simply exercises in feedback. Musica Elettronica Viva put contact microphones on everything, and amplified it all with a homemade PA system." (Beal, 2009, p. 106)

[8] "The subject came up, speaking of freedom, during one of the improv's, of my resenting the presence of a highly amplified doorbell one person [Alvin 106 Sound CommitmentsCurran] was playing, while I had only the cello: [the doorbell] covered most other sounds, simply blotting them out, and the player justified it by stating it was something from everyday life, thus useful. I suggested that one leave that chance to everyday life itself: if it must be heard, someone may ring the doorbell at any moment, and yet it wouldn't be amplified:I, on the other hand, had devoted some years to the cello, and didn't wish everyday life to smother out my chances for achieving artistry with it: still, I see I perhaps should not have unplugged my phone before each rehearsal of the improvisation—should be free of that fear by now, and let it ring, perhaps not answering, as many times I fail to: "freedom," not even the least of it, cannot, I believe, become part of a ritual, except as a paradox, of which I personally feel no strong need (at the moment)." (Phetteplace [1967] apud Beal, 2009, p. 107)

[9] "I used to play my synthesizer with my toes, using spring-loaded rocker switches to trigger the envelope generators so I could keep my hands free to twirl knob" (Phetteplace [1967] Beal, 2009, p. 106)

[10] "by 1968 we started feeling, especially Frederic, that what we were doing was too hermetic, too elitist. We were playing in these students' venues, and the radical students would come up and confront us with the elitist character of our work, so we just decided that everybody should play." (Teitelbaum apud Beal, 2009, p. 108)

[11] "That was for non musicians, for the folks who had never touched an instrument but who needed to participate in a collective session like that. Before they came, the people didn't know they were going to play. Right away on entering, they saw the musicians completely letting loose, and lots of instruments available there. It's not a proper, conventional sound; it's an utterly unheard of sound. And at the time, that interested us a lot, the unheard of sounds"(Lacy apud Beal, 2009, p. 108)

[12] "There was material for us to work with, starting from that sound offered by some guy. So we took that sound and added another sound right after. You had to be really on your toes, in a better than normal state to make music; that is, if a fellow doesn't know how to play an instrument, he can't make a phrase, he can make a sound that might be more interesting than a whole phrase by a musician. But you mustn't lose that sound. You have to seize it immediately, in a way that encourages him to produce another sound." (Lacy apud Beal, 2009, p. 108)

[13] "as with almost everything else then, Music was said to belong to the people. As a result, nowhere did our offer of instant musician-status to the entire public go unheeded. In fact, on many occasions, when MEV offered a more traditional program with pieces, the public - knowing our reputation for the "Soundpool" - often lept into the music uninvited, much to the dismay of the organizers. But because the members of MEV were becoming masters of spontaneous music making, any spontaneous musical offer on the public's part was usually smoothly incorporated into our own musical discourse." (Curran, 1985, [s/p])

[14] "On these occasions any one of us could have found themselves making music side by side with many people we had never seen before; professionals from Parma, working class from Bologna, revolutionaries, intellectuals from Paris, university students from Albany, elderly women concert-goers from London, Jazz musicians from Copenhagen, Black Panthers from Antioch College, Bourgeoisie from Tilburg, Holland, Skinheads from north London and Hippies from Amsterdam and New York, and children from Louvain and Bruxelles. In short there were hundreds, and modestly speaking, a few thousand people had played with MEV at that time. There were singing, chanting, droning, drumming on chairs, tables, walls". [...] (Curran, 1985, [s/p])

[15] "We lived in an old warehouse space that had a good sound. The same group every day, and we'd play for hours. Some amateurs and a few professionals: the music free of all restrictions. The form only as it happens. Nothing forbidden. We would change instruments sometimes and play objects that made sounds (walls, windows, tin cans). There was nothing to say about the music, it was the thing we did, that's all. We wanted to really cook the material among us until it came out nice. Never a question of doing it in public for money. Music like that, completely crazy, most people aren't interested (now a bit more, perhaps). For us that research was a necessary pleasure" (Lacy [2006] apud Beal, 2009, p. 109)

[16] "Played feedback pc. with radios with ind. mics, cont. mics, Steve Lacy with mouthpiece only, Rzew and Teitelbaum in Pza Navona. All very high sounds, very loud and good. Rzew. wanted to walk around; I wanted to sit down in circle in piazza. . . . Lots of plainclothesmen in P. Navona heard the piece; no arresting tho we played after 11 p.m. (11:30–12:30). Drunk man (old, decrepit) fascinated, congratulated and embraced me. All good." (Phetteplace aud Beal, 2009, p. 111)

[17] "We believed that the music was the property of no one individual or author, but that of the group, and that music is a universal human right, and any human being, by mere will, can also be a music-maker." (Curran, 1995, [s/p])

zine londres 1964-1972

[1] "There is a great difference between: a) doing anything you like and at the same time reading the notations, and b) reading the notations and trying to translate them into action. Of course you can let the score work on previously given material, but you must have it work *actively*" (Cardew, 1972 [1964], p. vii, grifo original).

[2] "An instrumentalist who reads through 200 pages of such material will inevitably find himself forming musical associations, and these will form the basis of his interpretation. Such associations belong of course to the musician who has them, and that is why I hesitated at the beginning to talk of the sounding music as *my* music . What I hope is that in playing this piece each musician will give of his *own* music – he will give it as his response to *my* music, which is the score itself" (Cardew, 1972 [1966], p. x, grifo original).

anexo – entrevista jorge antunes / integral

Via e-mail / arquivo

Data das respostas: 10/11/2022

Suas práticas envolvendo improvisação

Dentre suas inúmeras contribuições para o experimentalismo, o seu trabalho mais difundido no campo da Sonologia é o da Música Eletroacústica.

Contudo, professores como Carlos Kater e Silvio Ferraz, mencionam, sem recordar muitos detalhes, alguns **grupos de improvisação que você coordenou por volta dos anos 1970.**

Você poderia listar os grupos mais significativos nesse âmbito?

Quem eram os participantes desses grupos? Eram todos músicos de profissão ou havia exceções?

Quais estratégias de performance mais significativas usadas nestes grupos?

Quais eram as formações – vocal, instrumental, eletrônica, luteria experimental?

Em 1965 realizei minha primeira experiência com improvisação. Não foi com um grupo: foi com um trio. No Rio de Janeiro, eu tinha 23 anos de idade e era estudante de violino e composição. Juntei meus amigos e colegas Luiz Antonio Gianni, pianista, e Nelsino Belchior, cantor barítono, e compus "Pequena Peça Aleatória para voz masculina, piano e theremin". A partitura contém apenas grafismos e, a partir destes, realizávamos a livre interpretação e criação.

Outra importante experiência foi em Buenos Aires, no biênio 1969-1970, com o Grupo de Experimentação Musical do CLAEM do Instituto Torcuato Di Tella, formado pelos bolsistas do Di Tella. Alguns dos integrantes, além de mim, eram o peruano Alejandro Allauca, os argentinos Gerardo Gandini, Eduardo Kusnir e Pedro Karievsky, os uruguaios Ariel Martinez e Antonio Mastrogiovani e o chileno Gabriel Brncic. Cada um, a cada semana, preparava um esquema gráfico para improvisação.

Grande sucesso, inclusive em concerto, teve meu projeto intitulado "Objectos". No porão do prédio da Calle Florida busquei e catei inúmeros objetos de lixo e sucatas. Meu esquema de improvisação deveria ser interpretado com a produção sonora feita com aqueles objetos. Inspirei-me nesse trabalho para, em 1971, na Holanda, em Utrecht, como bolsista do governo holandês, compor, com tudo calculado por computador, a obra "Music for Eight Persons Playing Things". Creio que foi a primeira composição musical a usar o conceito de reciclagem. Naquele mesmo ano a obra foi premiada no Festival de Música Contemporânea da Fundação Gaudeamus.

No Festival a obra foi interpretada pelo "Mobile Ensemble Nederlands", um grupo de músicos profissionais.

Mas a obra demanda grande improvisação, pois usa notação rítmica proporcional, e pode ser tocada por crianças ou pessoas que não leem música.

Em 1974, em La Rochelle, França, a obra foi tocada por crianças de uma escola.

No Festival de Como, em 1982, a obra foi tocada por quatro crianças e os quatro membros de um Quarteto de Cordas.

No Brasil a obra já foi tocada por diferentes grupos profissionais, grupos amadores e por crianças.

Há registros destes grupos, como programas de concerto, peças/roteiros escritos ou até gravações? Se possível indicar como eu poderia acessá-los.

Grupo de Experimentação da UNB - Construção de instrumentos, etc.

Nos roteiros do programa Música e Músicos do Brasil (1974/75), Geni Marcondes menciona o **Grupo de Experimentação da UNB** (que divulgava Cage, Stockhausen, etc; se utilizava de sintetizador, objetos cotidianos; bem como **construía instrumentos, como “canudocórdio e o latocórdio”**).

Qual era o contexto do grupo? Quem eram os estudantes? Eram todos músicos ou havia exceções? Quais práticas o grupo realizava? Algumas delas se relacionavam com improvisação? No caso de haver estudantes não-músicos, quais práticas favoreciam que eles se engajassem? A luteria experimental e os objetos cotidianos possuíam importância nesse âmbito, de aproximação de estudantes não-músicos?

O grupo foi muito ativo de 1973 a 1976. Era formado por professores do Departamento de Música da UnB e por estudantes adiantados. Professores: Odette Ernest Dias (flauta), Sebastião Gomes (oboé, clarinete, clarone, ophicleide); Bohumil Med (trompa), Mariuga Antunes (piano). Estudantes: Laura Conde (contralto), Fernando Vasques (viola), Jorge Armando (violoncelo). Norma Lilia (dança) e eu na direção, sons eletrônicos e sintetizador EMS Sinthy A.

Em outubro de 1975 fizemos uma longa turnê na Europa: Amsterdam, Roma, Paris, Londres, Madrid e Lisboa.

Além de tocar obras minhas e de outros compositores, fazíamos improvisações coletivas baseadas na obra "Cartridge Music" de John Cage, e na "Aus den sieben Tagen" de Stockhausen. Para isso construíamos novos instrumentos, como o canudocórdio, o latocórdio e o molocórdio.

O grupo encerrou suas atividades em 1976 quando, com licença da UnB, voltei a Paris para concluir o doutorado.

Nos anos 1990 reorganizei o grupo na UnB, junto com Conrado Silva e outros colegas e estudantes para realizar sessões de improvisação e realizar concertos.

Em 2011, após minha aposentadoria da UnB, formei novo grupo com a mesma sigla: GEMUNB. Mas agora com outro nome: Grupo Experimental de Música Nova do Brasil. Com esse novo grupo tenho realizado concertos em Brasília e São Paulo. Com esse novo grupo fizemos turnê na Europa e no Oriente Médio em 2012.

Peça “Cate qualquer treco”

Em uma entrevista acerca da música experimental no Brasil, o compositor Silvio Ferraz menciona uma peça sua que propõe algo como **“Cate qualquer treco, leve para o palco com mais outras dez pessoas com trechos e toque”**, dialogando em parte com o que se entende hoje por Improvisação Livre. **A que peça ele se refere?** O texto dessa peça pode ser encontrado em alguma biblioteca ou em seu acervo pessoal?

A obra a que o Silvio se refere deve ser a "Music for Eight Persons Playing Things", sobre a qual falei acima. A partitura está editada pela Edizioni Suvini Zerboni de Milão.

Uso de improvisação em peças eletroacústicas

Você fez uso de improvisação na gravação de peças eletroacústicas? Quais peças? Como?

Usei improvisação principalmente nas primeiras obras eletroacústicas pioneiras, entre 1961 e 1966: Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos (1961); Valsa Sideral (1962); Música para Varreduras de Frequências (1963); Fluxo Luminoso para Sons Brancos I (1964); Contrapunctus contra Contrapunctus (1965); Três Estudos Cromofônicos (1966); Canto Selvagem (1967); Canto do Pedreiro (1968); Movimento Browniano (1968).

A partir de 1969, trabalhando em estúdios profissionais de música eletroacústica na Argentina, na Holanda e em Paris, passei a ser mais objetivo e determinado, entrando no laboratório com ideias pré-concebidas, evitando improvisações, embora sempre adotando o método experimental. Apesar disso, apesar dessa atitude fechada, sempre sou atizado e influenciado por eventos do acaso que nos surpreendem durante a criação.

Artes plásticas

Nos seus trabalhos em torno da Cromofonia há o estabelecimento de relações entre som-frequência e cor-frequência, no geral através de cálculos e afins.

Mas, e **no âmbito da improvisação e da performance, qual a importância das artes plásticas para expansão das suas experimentações musicais?**

Quanto às suas propostas de Arte Integral / Instalação, há algum registro específico ou “Programa” que as descreve?

Os quadros a óleo de meu pai, em geral paisagens e marinhas, influenciaram minhas primeiras composições quando eu comecei a estudar violino. Eu tinha 14 anos de idade e logo comecei, como autodidata, a compor peças para violino solo. Eram peças simples, de juventude, que tentavam, com melodias, interpretar melancolias que eu via nas paisagens. Apesar de ter abandonado essa maneira de compor em 1958, continuei e continuo, até hoje, a estar sempre muito influenciado e inspirado em elementos visuais. As artes gráficas e plásticas foram e continuam a ser importantes em minha produção. Desde criança, influenciado por meu pai, eu pintava e me dedicava às artes plásticas, ao mesmo tempo em que estudava violino e compunha peças para violino e canto e piano. Comecei a participar dos Salões Nacionais de Belas Artes, do Salão de Abril no MAM e dos Salões Nacionais de Arte Moderna. Nos salões de artes plásticas de que participei, nos anos 1960, também debutaram os também então jovens artistas Rubem Gerchman, Roberto Magalhães, Caciporé Torres e Antônio Dias. A partir de 1961 comecei a fazer música eletrônica e mesclar manifestações artísticas. Entre 1963 e 1965 expus meu "Ambiente I": uma obra precursora da categoria "instalação", que ainda não recebia esse nome. Tratava-se de um cubo de 4 metros de aresta, em que o público penetrava descalço, e usava a visão, o tato, o paladar e o olfato, ao som de música eletrônica. Era o que chamei de "Arte Integral".

Nessa altura eu me projetava no Rio de Janeiro nas duas áreas: música e artes plásticas. Comecei a dar aulas no Instituto Villa-Lobos: foi o primeiro curso de música eletroacústica realizado no Brasil. A partir daí as maiores oportunidades começaram a surgir na área musical, mas parei de fazer artes plásticas em 1968 quando tive que sair do Brasil após o AI-5.

No exterior, em cursos de pós-graduação em Música e ganhando inúmeros concursos de composição, passei a extravasar meu talento gráfico e plástico em minhas próprias partituras. Os desenhos, símbolos e notações novas que passei a criar e usar, fizeram com que, ainda hoje, muita gente coloque páginas de minhas partituras na parede, como quadros.

Além disso, tendo criado a técnica cromofônica de composição, desenvolvendo a Teoria da Correspondência entre os Sons e as Cores, minha música é sempre

muito visual, inspirada em imagens visuais. Quando eu faço ou ouço música, eu sempre pinto ou desenho imagens num espaço virtual de minha mente.

Detalhes dessa obra e fotos estão no livro de Gerson Valle intitulado "Jorge Antunes, uma trajetória de arte e política".

Proudhonia

Tenho um interesse especial por Proudhonia, também por conta do texto, pois minha pesquisa faz extenso uso de referências anarquistas, como embasamento para análise das éticas e relações envolvidas em alguns grupos de improvisação.

Foi muito significativo descobrir esse trabalho, ainda de 1972.

Tive acesso à partitura, e um acesso parcial/precário ao encarte do LP "No se Mata la Justicia", no qual você chega até a mencionar Max Stirner. **(caso você possa me indicar alguma biblioteca onde encontro o encarte completo, lhe agradeço muito! Ou até mesmo do CD, caso haja algum texto diferente...)**

Quanto à Proudhonia, perguntas simples...:

Essa peça chegou a ser realizada no Brasil? Se sim, lhe pergunto quem dirigiu, pois eu gostaria de me informar mais a respeito da realização.

Você teria algo em especial a comentar sobre a montagem dessa peça? **Quais efeitos o texto de Proudhon teve nos participantes e/ou no público?**

Você enxerga alguma aproximação entre experimentação sonora e uma perspectiva anarquista em arte?

O disco vinil em que está "Proudhonia" ainda é encontrado à venda na loja virtual Sistrum. É nesse LP que está o encarte a que você se refere.

A obra está também no CD que as Irmãs Paulinas publicaram em 2003: "No Se Mata La Justicia", Instituto Alberione, CD11807-9. Esse também se encontra à venda na Sistrum: sistrum.com.br

Essa obra nunca foi apresentada no Brasil. Os coros aqui são todos muito caretas e tradicionalistas.

Realmente, vejo grande aproximação entre experimentação sonora, experimentação musical e anarquismo, porque sempre fui avesso a regras pré-estabelecidas, sendo que o acaso e a natureza estão a todo momento nos ofertando belezas e ricos materiais estéticos a serem explorados u desenvolvidos.

bibliografia

Abdalla [Saad Filho], Sérgio. *Partituras verbais e sua relação problemática com a música*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2017.

Albuquerque, GG. *A vanguarda negra do Brasil contemporâneo*, volumemorto, 2017. <https://volumemorto.com.br/a-vanguarda-negra-do-brasil-contemporaneo/>

Albuquerque, Joel; Salles, Paulo de Tarso. *Suíte Sugestiva de Villa-Lobos: paródia, ruído e acaso*. VI SIM_UFRJ 2015 & Colóquio Internacional IAL / Udk, 2015.

Alencar [Alves], Sarah. *Mulheres que criam com vozes*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2019.

Alexis, Rômulo. *Programa "Música fora da curva"*. SESC [youtube], 2020.

Alexis, Rômulo; Brasil, Edbrass. *Programa Afrological*, Radio Dada, 2020 [em diante].

Alonso, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid (ES), Editorial dos acordes, 2008.

Antar, Migue. *O clownprovisadorlivre: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/USP, 2016.

Antunes, Jorge. *Proudhonia: per coro misto e nastro magnético*. Milano, Edizione Suvini Zerboni, 1972, partitura.

Armand, Émile. *Amor, amor em liberdade, camaradagem amorosa*. Verve, nº21, Nu-Sol, 2012, pp. 22-29.

Armand, Émile. *El anarquismo individualista*. La Plata, Terramar, 2007.

Armand, Emilie. [et al.]. *Max Stirner, individualismo, anarquismo*. Trad.: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo, Intermezzo, 2016.

AtivismoAbc, Coletivo Anarquista. *Gestão de espaços autônomos. Zine de produção independente*. Santo André (SP), 2014.

AtivismoAbc, Coletivo Anarquista. *Princípios do coletivo. Zine de produção independente*. Santo André (SP), 2014a.

Augusto, Acácio. *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado apresentada ao PEPG-Ciências Sociais, PUC-SP, 2013.

Augusto, Raphael Duarte; Kinceler, Lucas; Silva, Leonardo. *A humanidade do fazer musical com as Tocatas*. Orfeu, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 021-043, 2017.

Austin, Larry. *Interview*, in "Forum: Improvisation," ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *Perspectives of New Music* 21, nos. 1–2 (Autumn 1982–Summer 1983: 30–3

Austin. Larry; Swift, Richard. *New Music Ensemble / Free Group Improvisations*. [encarte do LP]. NME Records, Sacramento/California, 1964.

- Austin, Larry; Woodburry, Arthur. *Source: Music of the avant garde 1963-67*. Univ. Calif. Press., Los Angeles. Ed. by Austin, Larry; Kahn, Douglas, 2011 [1968].
- Bailey, Bradford. [Sem título / Encarte do disco *Estórias...*, de Jocy de Oliveira]. Cidade do México: Blume, 2017.
- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Originally published: Ashbourne, England: Moor. and Pub. in association, 1992 [1980].
- Bailey, Derek. *What is free improvisation?* [entrevista concedida a Christian Munthe]. Prepared guitar blog. 1992a. <http://preparedguitar.blogspot.com/2015/03/christian-munthe-what-is-free.html> (último acesso em 14/02/2018)
- Bakunin, Mikhail. *Deus e o Estado*. São Paulo, Nu-Sol/Imaginário, 1999.
- Bakunin, Mikhail. *O princípio do Estado*. In: Revista Verve. São Paulo, Nu-Sol, v.11, 2007, p. 50-77.
- Barbiero, Daniel. An early manifesto on free improvisation [comentário e traduções do texto Bertocchini; Mantia, 1921]. 2019. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/freeimprovmanifesto.html>
- Barreto, Luísa. *Quando o prédio virou torre, o comércio virou mall, a cidade virou criativa*. In: Revista Ecopolítica, n. 20, jan-abr, 2018, pp. 02-36.
- Beal, Amy. “*Music is a universal human right*”: *Musica Elettronica Viva*. In: Addlington, Robert. *Sound Commitments: Avant-Garde and the Sixties*, Oxford-U.P, 2009.
- Beineke, Viviane. *Aprendizagem criativa e educação musical: trajetórias de pesquisa e perspectivas educacionais*. Educação, Santa Maria, v.37, 2012, pp. 45-60.
- Bell, David. *Improvisation as anarchist organization*. Ephemera journal: theory & politics in organization. Volume 14 (4), 2014, pp. 1009-1030.
- Bell, David. *Playing the future: improvisation and nomadic utopia*. CCA (Centre for Contemporary Arts), Glasgow, 2011.
- Bartocchini, Mário; Mantia, Aldo. *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*. Milano, Tip. A. Tavecchia, 1921.
- Bertolani, Valentina. *Improvisatory Exercises as Analytical Tool: The Group Dynamics of the Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Journal of the Society for Music Theory, v.2, n.1, Indiana, march, 2019.
- Bey, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo, Conrad, 2001.
- Biazon, Stênio. *Captação de contato: tecnologia e corporalidade numa educação musical de invenção e desfrute*. Música na Educação Básica, Londrina, v.9, n.10/11, 2019.
- Biazon, Stênio. *Encontro com Carlos Kater: vida em movimento e “A Música da Gente”*. Música na Educação Básica, Londrina, v. 10, n.12, 2020.
- Biazon, Stênio. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS, ECA/USP, 2017.

- Biazon, Stênio. *liberar o som e o fluxo: os fazeres musicais anarquizantes de smetak, naná e jocy*. In: Passetti, Edson; Gallo, Silvio; Augusto, Acácio. *Anarquistas na América do Sul*. Vol. 2. São Paulo, Pedro & João Editores, 2022.
- Bonafé, Valéria. *A casa e a represa, a sorte e o corte ou: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Doutorado, PPGMUS/ECA-USP, 2016.
- Bonis, Maurício. *Segundo esboço de retrato*. In: *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira* [online]. São Paulo, Editora UNESP, 2014, pp.193-343.
- Borges, Jorge Luís. *Ficções*. Trad.: Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 2001.
- Borges, Jorge Luís. *História da eternidade*. Trad.: Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro, Globo, 1982 [1953].
- Borges, Jorge Luís. O idioma analítico de Johns Wilkins. (s/d [1952]). Disponível em: <http://aracnologia.macn.gov.ar/st/biblio/Borges%201952%20EI%20idioma%20analitico%20de%20John%20Wilkins.pdf> (último acesso em 14/02/2018).
- Borges, Jorge Luís; Guerrero, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad.: Carmen Veras Cirne Lima. Porto Alegre, Globo, 1981 [1953].
- Borgo, David. *Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity*. In: Futatsugi, K. et al., eds., *Goguen Festschrift: LNCS 4060*, Berlin: Springer-Verlag, 2005, pp. 1-24.
- Born, Georgina. *Introduction*. In.: *Music, sound and space*. Cambridge Express, 2013.
- Brandes, Inés Terra. *Entre vozes viajantes: Exploração vocal do Teatro Invisível de Meredith Monk*. Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, São Paulo, 2019.
- Brito, Maria Teresa Alencar de (org.). *Um jogo chamado música*. São Paulo: Peirópolis, 2019.
- Brito, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2ª edição, 2011 [2001].
- Brito, Teca Alencar de. *Música na Educação Infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- Brito, Teca Alencar de. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado apresentada à PUC. São Paulo, 2007.
- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1973 [1st ed. 1963].
- Camarneiro, Nuno. *Debaixo de algum céu*. Rio de Janeiro, Leya, 2013.
- Camarneiro, Nuno. *No meu peito não cabem pássaros*. Rio de Janeiro, Leya, 2012.
- Campesato, Lílian. *Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, ES, 2015.

- Campesato, Lílian. *Dialética do Ruído. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Florianópolis, SC, 2010.
- Campesato, Lilian. *Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, RN, 2013.
- Campesato, Lílian. *Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise*. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo, 2012b. pp. 245-253.
- Campesato, Lílian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese de doutorado, PPGMUS-ECA-USP, 2012.
- Campesato, Lilian; Iazzetta, Fernando. *Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música a experimental*. In: Figueiró, Cristiano. *Desobediência Sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade*. EDUFBA, Salvador, 2018, pp. 16-72.
- Campos, André. *A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: uma proposta para a iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas*. Tese de doutorado apresentada ao PPGMUS-USP, 2014.
- Campos, Denise Alvares. *Oficina de música: Uma Caracterização de Sua Metodologia*. Goiânia, Cegraf/UFG, 1988.
- Camus, Albert. *O homem revoltado*. Valerie Rumajane (trad.). Editora: Record. Rio de Janeiro, 2011 [1951].
- Cardew, Cornelius. *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*. *The Musical Times*, v.110, n. 1516. Jun 1969, pp. 617-9.
- Cardew, Cornelius. *Scratch Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1972b.
- Cardew, Cornelius. *Stockhausen Serves Imperialism!* London: Latimer, 1974..
- Cardew, Cornelius. *Treatise Handbook*. New York: Edition Peters, 1972.
- Cardew, Cornelius. *Treatise*. The Gallery Upstairs Press. Buffalo, New York, 1968.
- Carneiro, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Fapesp/Imaginário, 2004
- Carvalho, Eliane K. de. *Sexo no mercado: produção de verdades, desejos e moral*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 2017
- Casavola, Franco. *La Musica Futurista*, «Vetrina Futurista». 1 s., 1924/1927, pp. 79-81. Disponível em: <https://www.strumentiemusica.com/rubriche/come-mare-squarciato-destate-il-futurismo-musicale-settima-parte/>
- Catanzaro, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal: sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.

- Chagas, Paulo Henrique Barbosa Souza. *O Berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea*. Dissertação de Mestrado, Música, Universidade de Évora, Portugal, 2016.
- Chion, Michel. *Three Listening Modes*. In: Sterne, Jonathan Sound Studies Reader, New York, Routledge, 2012.
- Cirqueira, José Vandério. *Geografias subterrâneas: para ensinar uma prática geográfica nas trincheiras da anarquia*. Ponta Grossa: Deriva/Monstro dos Mares, 2018.
- Clastres, Pierre. *Liberdade, inominável, mau encontro*. In: La Boétie, Étienne citado à frente, 1987.
- Cobussen, Marcel. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press, 2017.
- Coelho, P. (org.). *Arte e Anarquismo*. Editora Imaginário / Nu-Sol, São Paulo (SP) 2001a.
- Coelho, P. (org.). *Surrealismo e Anarquismo*. Editora Imaginário / Nu-Sol, São Paulo, 2001b.
- Cook, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Revista Per Musi, Trad.: Fausto Borém (UFMG). Belo Horizonte (MG), n.16, 2017, p. 07-20.
- Corbett, John. *A guide to free improvisation listeners*. Ed. Washington, 2016.
- Corrêa, Guilherme. *Educação, Comunicação, Anarquia: procedências da sociedade de controle no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2006.
- Costa, Rogério (2013). *Na Orquestra Errante Ninguém Deve Nada a Ninguém ou... Como Preparar um Ambiente Propício à Prática da Livre Improvisação*. Revista Música Hodie, Goiânia (GO), v.13, nº1, 2013, p. 278-286.
- Costa, Rogério (2018) *A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas*. Debates. Unirio, n. 20, p. 177-187, mai, 2018.
- Costa, Rogério. *A ideia de corpo e a configuração do ambiente da livre improvisação*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.
- Costa, Rogério. *A improvisação livre, a construção do som e as novas tecnologias*. Hodie, Goiânia, v.15, n.1, 2015, p. 119-131.
- Costa, Rogério. *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.
- Costa, Rogério. Cobussen, Marcel. *Dialogue on improvisation, composition, and performance on singularity, complexity and context*. Revista Música. USP, v.15, n.1, São Paulo, 2015.
- Costa, Rogério. *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou Improvisação e composição têm tudo a ver*. Apresentação no EMA (Encontro Música Atual, ECA-USP). Org.: Silvio Ferraz, São Paulo, 2015a.
- Costa, Rogério. *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada)*. In: Silvio Ferraz (org.). notas.atos.gestos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

- Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016.
- Costa, Rogério. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de doutorado, PEPGCS-PUC, São Paulo, 2003.
- Costa, Rogério. *Orquestra Errante: a musical practice deeply rooted in life*. Sonologia: Proceedings of the International Conference on Sound Studies, São Paulo, USP, 2019.
- Costa, Rogério. *Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares*. Orfeu, Florianópolis, v.1, n.2, 2017. pp.06-20
- Costa, Rogério; Campesato, Lilian [et.al] *Entrevista com a Orquestra Errante sobre o primeiro álbum pelo Selo Berro*. Disponível em: <
https://www.facebook.com/watch/live/?v=688209345274923&ref=watch_permalink
 > Acesso em 17/08/2020.
- Costa, Rogério; Cobussen, Marcel. *Dialogue on improvisation, composition, and performance on singularity, complexity and context*. Revista Música. USP, v.15, n.1, São Paulo, 2015.
- Costa, Rogério; Iazzetta, Fernando; Villavicêncio, César. *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*. In: Keller, D., Quaranta, D. & Sigal, R., (eds.). Special Volume Sonic Ideas: Musical Creativity, v.10, Morelia, Michoacán, 2013a.
- Costa, Rogério; Schaub, Stéphan. *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*. XXIII Congresso da ANPPOM. Natal, 2013.
- Costa-Lima Neto, Luiz. *Da casa de Tia Ciata à da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil*. Música e Cultura, n.º3, UFSC, Santa Catarina, 2008.
- Couto, Rosa. *Fela Kuti: Contracultura e (con)tradição na música popular africana*. São Paulo, Alameda, 2017.
- Curran, Alvin. *Makin music with people you have never seen before ad will likey never see again*. 1985. <http://www.alvincurran.com/writings/music%20with%20people.html>
- Dantas, Yonara. *Processos criativos em performances indisciplinadas [conversação sobre pesquisa de pós-doc]*. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=agC_mYU4vUU&t=3600s&ab_channel=NusomUSP
- David, Emiliano Camargo; Vicentin, Maria Cristina Gonçalves. *Nem crioulo doido nem negra maluca: por um aquilombamento da Reforma Psiquiátrica Brasileira*. ENSAIO/Saúde/debate 44, Out, 2020.
- De Cleyre, Voltairine. *Desobediência civil: Fundamentos da ação direta*. Confederação Nacional do Trabalho Galiza, Santiago de Compostela, 2009 [1912].
- de Moura, Maria Lacerda. *A mulher é uma degenerada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018 [1932].

Defert, Daniel. *“Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles [posfácio]*. In: Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, 2013, pp. 33-55.

Del Nunzio, Mário. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação de mestrado PPGMUS-ECA-USP. São Paulo, 2011.

Del Nunzio, Mário. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de Doutorado, PPGMUS/USP, 2017.

Delalande, François; em palestra no NuSom, 2019. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Sml_fgCG8X4

Deleuze, Gilles. *A literatura e a vida*. In: _____. Crítica e clínica. São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 11-16.

Deleuze, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter P. Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 2017 [1992].

Deleuze, Gilles. *Curso sobre Foucault III. La subjetivación*. Buenos Aires, Cactus, 2015.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Martins, Claudia Sant’Anna (trad.). São Paulo, Brasiliense, 2006 [1986].

Deleuze, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: _____. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.

Deleuze, Gilles. *Sobre o teatro. Um manifesto de menos / O esgotado*. Trad.: de Fátima Saadi e Ovídio de Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

Deligny, Fernand. *Os vagabundos eficazes, operários, artistas, revolucionários: educadores*. Tradução e notas: Marlon Miguel. São Paulo. N- Edições, 2018 [1947]

Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even (The Green Box)*. Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London, 2016 [1934].

Enzensberger, Hans Magnus. *O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Facção Científica (orgs.). *A luta é pela vida – escritos anarquistas sobre capitalismo, pandemia e a luta pela vida*. Março, 2020.

Falleiros, Guilherme [Lavinias Jardim]. *Detsi’auwedzé. Vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012a.

Falleiros, Guilherme. *Jogando com a música alheia*. Conversas da Vila, Museu Lasar Segall. São Paulo, 2017.

Falleiros, Guilherme. *Políticas musicais e corporações corporais – de Mauss aos A’uwe-Xavante*. 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, Belém (PA), 2010.

Falleiros, Manuel. *5 sons: desenvolvimento de estratégia para livre improvisação a partir do conceito de jogo*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas, 2017.

Falleiros, Manuel. *A Livre Improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma "Hiperimprovisação"*. XXIII Congresso da ANPPOM. Natal, RN, 2013.

Falleiros, Manuel. *Endoconceitos como promotores de rede de associação cognitiva no processo criativo para a Livre Improvisação Musical*. XI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Universidade Federal de Goiás, Pirenópolis, 2015, pp. 374-381.

Falleiros, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo, 2012.

Falleiros, Manuel. *Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre*. DEBATES | UNIRIO, n. 20, p.188-208, mai. 2018.

Falleiros, Manuel; Del Pino, Ramón. *A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas, 2019.

Falleiros, Manuel; Moreira, Cássio. *Enxameamento: o Coletivo e o Colaborativo na Improvisação Livre*. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus, 2018.

Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008 [1952].

Feisst, Sabine. *John Cage and Improvisation: and unresolved relationship*. In: Solis, Gabril; Netl, Bruno. *Musical Improvisation. Art Education and Societ*. Illinois Press. Chicago, 2009.

Ferraz, Silvio. *Elementos para uma análise do dinamismo musical*, in: KATER, Carlos (org.). *Cadernos de Estudo / Análise Musical*, n. 6/7. São Paulo: Atravez, 1994.

Ferraz, Silvio. *Livro das Sonoridades: [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018 [2004].

Ferraz, Silvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na música contemporânea*. Educ: São Paulo, 1998.

Ferraz, Silvio. *Prefácio*. In: Costa, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2016, pp. XV-XXIV.

Ferraz, Silvio; Barnabé, Arrigo. *Smetak, por Silvio Ferraz*. Programa Supertônica, Rádio Cultura, 2012:

<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/smetak-por-silvio-ferraz>

Ferraz, Silvio; Padovani, José Henrique. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Música Hodie, vol 11. 2011, p. 11-25.

Ferraz, Silvio; Ramos, Tarso. *Conversa sobre composição*. Santos, Clube de autores, 2014.

- Ferrua, Pietro. *Intencionalidade, Anarquismo e Arte*. In.: Plínio Augusto Coêlho, (trad. e org.). Arte e Anarquismo. São Paulo (SP), Editora Imaginário, 2001.
- Ferrua, Pietro. *John Cage: anarquista fichado no brasil*. Verve, Nu-Sol, São Paulo, p.20-31, 2003.
- Ferrua, Pietro. *O “testamento anarquista” de John Cage*. Verve, Nu-Sol, São Paulo, p. 219-277, 2004.
- Ferrua, Pietro. *Surrealismo e anarquismo*. Coêlho, Plínio Augusto. In: Surrealismo e anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo (SP), 2001.
- Fonterrada, Marisa. *De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, Editora UNESP, 2005.
- Forte, Roberto do Amaral. *A música corporal na educação básica musical brasileira: contribuições e facilidades na visão de educadores musicais contemporâneos*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/Unesp, 2018.
- Foss, Lukas. *Improvisation versus Composition*. Published by: Musical Times Publications Ltd, v. 103, n. 1436, pp. 684-685, Oct.1962.
- Foucault, Michel. *A coragem da verdade*. Trad.: de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2017 [1984].
- Foucault, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Fonseca, de Márcio Alves da; Michail, Salma Tannus (trad.). São Paulo, Martins Fontes, 2004a.
- Foucault, Michel. *A imaginação do século XX*. In Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 381-386, 2002 [1980].
- Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 1996 [1970].
- Foucault, Michel. *A sociedade punitiva*. Trad.: de Ivone C. Benedetti. São Paulo, WMF-Martins Fontes, 2015 [1973].
- Foucault, Michel. *A vida dos homens infames. Ditos e escritos IV — Estratégias, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2006 [1977].
- Foucault, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad.: Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005a [1969].
- Foucault, Michel. *As heterotopias*. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 18-30, 2013a [1966b].
- Foucault, Michel. *Conversa entre Michel Foucault e Claude Bonnefoy*. In: Foucault, Michel. O belo perigo: conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte, Autêntica. p. 33-77, 2016 [1968].
- Foucault, Michel. *Ditos e Escritos V - O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si*. p., 2002 [1983].

Foucault, Michel. *É inútil revoltar-se?* In.: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, pp. 77-81. 2002 [1979];

Foucault, Michel. *Foucault [Foucault por ele mesmo]*. In.: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, pp. 235-239, 2005b [1982].

Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1999 [1976].

Foucault, Michel. *Eu sou um pirotécnico*. In: Pol-Troit, Roger. Michel Foucault, entrevistas. São Paulo, Graal. p. 67-100, 2006 [1975].

Foucault, Michel. *Genealogia e poder*. In: Foucault, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2019a [1976], pp. 262-277.

Foucault, Michel. *História da sexualidade, 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988 [1976].

Foucault, Michel. *História da sexualidade, 2: o corpo e seus prazeres*. Trad.: de Maria Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1998 [1984].

Foucault, Michel. *História da sexualidade, 3: o cuidado de si*. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005c [1984].

Foucault, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: Foucault, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2019b [1971], pp.55-86.

Foucault, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, 2013 [1966/67].

Foucault, Michel. *O corpo utópico*. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 7-16, 2013a [1966a].

Foucault, Michel. *O poder e a política de Michel Foucault*. Trad.: de Andre Degenszajn. Revista Eopolítica, São Paulo, n. 12, mai-ago, pp. 93-107, 2015 [1983].

Foucault, Michel. *O que é um autor?* In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 268-302, 2002 [1969].

Foucault, Michel. *O saber gay*. Trad.: Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. Revista Eopolítica, n. 11, jan-abr, pp. 2-27, 2015 [1978].

Foucault, Michel. *O sujeito e o poder*. In: Dreyfuss, H.; Rabinow, P. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. São Paulo: Forense, 1995 [1982].

Foucault, Michel. *O uso dos prazeres e as técnicas de si*. In: Foucault, Michel. Ética, política, sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 [1983], (Ditos e escritos; V), pp.196-197

Foucault, Michel. *Outros espaços*. In: Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 411- 422, 2002 [1967] – versão da publicação de 1984.

- Foucault, Michel. *Pierre Boulez, a tela atravessada*. In: *Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 387-390.
- Foucault, Michel. *Pierre Boulez, a tela atravessada*. In: *Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 387-390, 2002 [1982].
- Foucault, Michel. *Polêmica, Política e Problematizações*. In: Foucault, Michel. *Ditos e Escritos*. 1984.
- Foucault, Michel. *Prefácio*. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, pp. XVIII-XXIII, 2000 [1966].
- Foucault, Michel. *Uma entrevista com Michel Foucault / Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e política...* Tradução de Wanderson Flores do Nascimento. Verve. Nu-Sol, São Paulo, n. 05, pp. 240-259, 2004 [1982].
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1975].
- Foucault, Michel; Boulez, Pierre. *A música contemporânea e o público*. In: *Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Forense, pp. 391-399, 2002a [1983].
- Francischini, Natália. *Entre serras e cartelas: possibilidades de experimentação sonora entre um corpo, uma guitarra e objetos ordinários*. Trabalho de Conclusão de Curso, Artes Plásticas, ECA/USP, 2018.
- Francischini, Natália. *Modos de uso da guitarra elétrica em práticas musicais experimentais*. Iniciação Científica, FAPESP/ECA-USP, Orient. Fernando Iazzetta, 2018a.
- Francischini, Natália. *Ruínas de um futuro em desaparecimento: a pandemia e a cena de música experimental*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/ECA-USP, 2021.
- Francischini, Natália. *The independent music scene and its importance in tensioning hegemonic knowledge: the case of the independent experimental music scene in São Paulo*. Kismif – Keep it fast, make it simple!, University of Porto, 2021.
- Freire, Roberto. *Ame e dê vexame*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1990.
- Freire, Roberto. *Soma: Uma terapia anarquista. Alma é o corpo. Vol. 1*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.
- Freitas, Maurício. *Anarquismo agora [resenha sobre o livro Anarquismos & Educação, de Edson Passetti e Acácio Augusto]*. São Paulo, Revista Ponto e Vírgula, PUC-SP. n. 4, 2008.
- Gallo, Silvio. *Educação menor: produção de heterotopias no espaço escolar*. In: Paula Regina Costa Ribeiro. [Et Al]. (Org.). *Corpo, Gênero e sexualidade*. 2ed. Rio Grande do Sul, FURG, v. 1, p. 93-102, 2007.
- Gallo, Silvio. *Ferrer e a pedagogia racional: um balanço, cem anos depois...* In: *Revista Educação Libertária nº1*. São Paulo, Editora Imaginário, 2006, pp. 37-43.

- Gattai, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- Globokar, Vinko. *Reacting [Reagir – orig. Revista Musique en Jeu]*. Internacional Improvised Music Archive. Cf. Peters publishers, New York, 1971/1969.
- Godwin, Willian. *Crimes e punições*. Verve n.5 (PUC), São Paulo, 2004, pp. 11-87.
- Goldman, Emma. *Casamento e Amor*. In. De amor e anarquia: relações libertárias ontem e hoje. Porto Alegre, Deriva, 2012, pp. 11-22.
- Goldman, Emma. *Ferrer e a pedagogia libertária*. Revista Educação Libertária. São Paulo, Imaginário, 2006.
- Goldman, Emma. *Minorias versus maioria*, Trad.: Elaine K. de Carvalho. Revista Verve, São Paulo, Nu-Sol, nº13, 2008, p. 123-133.
- Groppa [Aquino], Júlio. *O mau encontro entre a Educação e a Psicologia*. Fala na II Semana de Psicologia e Educação, IP-USP, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W49VxUKEiG4&t=2624s> > Acesso em 17/08/2020.
- Groppa [Aquino], Júlio. *Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância*. Childhood and Philosophy. Rio de Janeiro, v.12, 2016.
- Guattari, Félix. *As três ecologias*. Campinas, Papirus, 1989.
- Guigue, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Declaração. Isto não é um manifesto*. Trad.: de Carlos Szlak. São Paulo, edições n-1, 2014.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. PhD, McGill University, School of Music. Montreal, Quebec, Canada, 1994.
- Herci [Ferreira Junior], Antonio Herci. *Crise e vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo*. Mestrado, Interunidades Estética/História, USP, 2018.
- Holmes, Bryan. *Análise espectromorfológica da obra eletroacústica Desembocaduras*. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XII, mar. 2009.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- Iazzetta, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009
- Iazzetta, Fernando; Kon, Fábio. *A música efêmera da internet*. Anais da ANPPOM, 1998.
- Ibáñez, Tomás. *Anarquismo es movimiento: Anarquismo, neoanarquismo y post-anarquismo*. Barcelona, Virus Editorial, 2014.
- Igayara, Susana. *As professoras de música da época de Villa-Lobos*. 2º Simpósio. Villa-Lobos, USP, São Paulo, 2012.

- Igayara, Susana. *Educação feminina e cultura musical entre as mulheres: Brasil, 1900-1950*. Anais do IX ANPED/UFSCar. São Carlos, 2009.
- Jourdan, Camila. *2013: memórias e resistências*. Rio de Janeiro, Circuito, 2018.
- Kant, Emmanuel. *Para a paz perpétua: um esboço filosófico*. In: Guinsburg, L. (org.). *A Paz perpétua: um projeto para hoje*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 31-54.
- Kater, Carlos. *Encontro com Villa-Lobos* [entrevista concedida a Madaleine Milhaud]. Cadernos de Estudo: Análise Musical, nº4. Atravez, São Paulo, 1991 [1952], pp. 89-95.
- Kater, Carlos. *Encontros com Villa-Lobos*. M&K, publicação contínua, 2022/2023. Disponível em: <https://www.carloskater.com.br/entrevistas>
- Kater, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira* [Ebook]. São Paulo: MK, 2019 [2001, Fapesp/Annablume]
- Kater, Carlos. *H.J.Koellreutter: catálogo de obras*. Fundação de Educação Artística FAPEMIG, Belo Horizonte, 1997.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa/Atravez, 2009 [2000].
- Kieffer, Anna Maria. *Conrado Silva em São Paulo*. Revista Vórtex, Curitiba Vol. 2, Ed. 1, (Jul 2014), p. 8-10.
- Kolody, Eduardo. *Conrado Silva e seu primeiro momento na Universidade de Brasília*. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.87-96.
- La Boétie, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Trad.: Laymert Garcia Santos. São Paulo, Brasiliense, 4 ed., 1987 [1563/1574].
- Landstreicher, Wolffi. *Da política à vida: livrando a anarquia do fardo esquerdista*. Raividições [zine], 2006.
- Lauridsen [Ribeiro], Francisco. *Esboçamentos de corposom: a escrita do corpo na víscera do som*. Tese de Doutorado, PPGMUS/ECA-USP, 2019, acompanha zine.
- Levy, Gabriel [direção]. *A escuta das crianças: Teca Oficina de Música*. Documentário independente, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quBnFpXZnmQ>
- Lewis, George. *A power stronger than itself: the AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.
- Lewis, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Black Music Research Jornal. v.1. n.1, Spring, 1996, pp. 91-122.
- Locke, John. *Segundo tratado sobre o governo*. Trad.: E. Jacy Monteiro. Editora Abril, 1973 [1690].
- Lucchesi, Flávia. *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*. Dissertação de Mestrado, PEPG-Ciências Sociais, PUC/SP, 2015.

Malatesta, Errico. *Amor e anarquia*. In: *De amor e anarquia: relações libertárias ontem e hoje*. Porto Alegre, Deriva, 2012, pp. 24-28.

Malatesta, Errico. *Anarquismo e Anarquia*. Trad.: Felipe Corrêa. São Paulo, Faísca, 2009

Mangion, Suzanne. *Marvellous Noise and Modest Recording Instruments: Dada, Surrealism, and Early Sound Cinema*. University of Manchester / degree of Doctor / Philosophy in the Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures, 2017.

Mani, Pedro Yugo Sano. *Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturas da composição*. Dissertação de Mestrado – São Paulo, PPGMUS/ECA-USP, 2020.

Manzione, Fábio. *Play along ou play alone?: um estudo sobre presença e interatividade na livre improvisação musical.. Revista GIS*, agosto, vol. 5, 2020.

Martins, André. *A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/USP, 2015.

Marx, Karl. *A questão judaica*. Trad.: Arthur Morão. São Paulo, Moraes, s/d.

Maurer, Natacha. *O caminho se faz ao caminhar*. Revista Linda / NME, 2016: <https://linda.nmelindo.com/2017/02/o-caminho-se-faz-ao-caminhar/>

McNeil, Legs; McCain, Gillian. *Mate me por favor: a história sem censura do punk*. São Paulo: Martins Fontes, 2014 [1996].

Mendes, Gilberto. *Madrigal Ars Viva*. São Paulo, RCA Eletrônica Brasileira S.A., 1971.

Mendes, Gilberto; Francato, Adriana. *Astmatour*. Partitura. Disponível na biblioteca da ECA –USP, [s/d] 1971.

Mendes, Stenio. *O inventor de sons - Jô Onze e Meia*, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otMKx-jXLJ8> [agradeço ao acervo Janov pela repostagem]

Mendes, Vinicius. *A porta do sem nexo: estratégias colaborativas na performance de improvisação livre do Grupo Um*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/UFGM, 2019.

Mintz, Frank. *Revolução Espanhola*. Compilado organizado pelo grupo de estudos dos anarquismos da Casa da Lagartia Preta. Zine/PDF independente, s/a.

Miranda, José Bragança de. *Stirner, o passageiro clandestino da história*. In.: Stirner, Max, citado à frente, 2004, pp. 295-339.

Moreira, Tamya. *Escola nova e educação musical: um estudo através da imprensa pedagógica no entreguerras*. Doutorado, PPGMUS. ECA-USP, 2019.

Morus/More, Thomas. *A Utopia*. Trad.: Luís Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2011 [1516].

Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Funarte, Instituto Nacional de Música, 1995 [1983].

Murail, Tristan. *A revolução dos sons complexos*. Trad.: José Augusto Mannis. São Paulo, Atravez, 1999 [1985].

Neeman, Edward. *Free Improvisation as Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. Tese de Doutorado. The Juilliard Music School. Nova York, EUA, 2014.

Neiva, Tania M. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. Mestrado, UNICAMP, Instituto de Artes, 2006.

Newman, Saul. *A servidão voluntária revisitada: a política radical e o problema da autodominação*. Trad. Anamaria Salles. Revista Verve, n.20, Nu-Sol. São Paulo, 2011, pp. 23-48.

Nietzsche, Frederick. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo, LP&M, 2014 [1892].

Nietzsche, Friedrich. *Sobre a genealogia da moral*. Porto Alegre, L&PM, 2018 [1886].

Novaes, Carmen Okasaki. Enfrentamentos contemporâneos: anarquismos e governos ativistas. Mestrado / Ciências Sociais, PUC-SP, 2021.

Novak, David. *Playing Off Site: The Untranslation of Onkyo*. Asian Music (41)-1. UC. Santa Barbara, 2010.

Nunn, Thomas. *Wisdom of the Impulse: On the nature of Musical Free Improvisation*. Publicado pelo autor, versão pdf. 1998.

Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1974].

Oliveira, Jocy de. *Diálogo com cartas*. São Paulo, SESI-SP editora, 2014.

Oliveira, Jocy de. *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos [textos no encarte]*. Milão: Blume, 2017 [1981, Brasil].

Oliveira, Salete. *A grandiloquência da tolerância, direitos e alguns exercícios ordinários*. In.: Revista Verve nº8, Nu-Sol, São Paulo, 2005, p. 276-290.

Oliveira, Salete. *Do amor à política*. In.: Revista Verve nº2, Nu-Sol, São Paulo, 2002, p. 256-267.

Oliveira, Salete. *Quem tem pinto saco cu buceta quer amor*. Revista Libertárias, 1998.

Oliveira, Salete. *Tolerar, julgar, abolir*. In: Passetti, Edson; Oliveira, Salete. *A tolerância e o intempestivo*. São Paulo, Atêlie Editorial, 2015.

Oliveira, Willy Corrêa de Oliveira. *Life: Madrigal [partitura]*. São Paulo, Editora Comunicações e Artes – (COM-ARTE) ECA/USP, 1971.

Oliveira, Willy Corrêa de Oliveira. *Life: Madrigal. Comentário e redução para dois pentagramas*. São Paulo, Editora Comunicações e Artes – (COM-ARTE) ECA/USP, 1973.

Oliveiros, Pauline. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Baltimore, MD: Smith Publications, 1984.

Oliveros, Pauline. *The Klickikat Ride – 108 Possibilities 54 Opposites*. In.: “*Forum: Improvisation*”, ed. Barney Childs and Christopher Hobbs. Source: Perspectives of New Music, Vol. 21, No. 1/2, (Autumn, 1982 - Summer, 1983): 83-7.

Padovani, José Henrique; Ferraz, Silvio. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Música Hodie, v.11, 2011, p. 11-25.

Passetti, Edson. *A arte da amizade*. Revista Verve, São Paulo, Nu-sol, PUC-SP, v. 2, 2002a, p. 22-60.

Passetti, Edson. *Anarquismo Urgente. Achiamé / Centro de Cultura Social*. Rio de Janeiro / São Paulo, 2007.

Passetti, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo, Cortez, 2003.

Passetti, Edson. *Ativismo e militância anarquista*. Verve, nº38, Nu=Sol, 2020, v. 38, p. 168-201, 2020

Passetti, Edson. *Da vida dos arquivos anarquistas contemporâneos no Brasil*. In: Revista Eopolítica, n. 6., PUC-SP, São Paulo, 2013, pp. 54-81.

Passetti, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Imaginário, 2003a.

Passetti, Edson. *Heterotopia da vida sem punição*. Verve nº31, Nu-sol, São Paulo, 2017, pp. 155-172.

Passetti, Edson. *Heterotopia, anarquismo e pirataria*. In.: Passetti, Edson. *Anarquismo Urgente*. (op. cit.), 2007b, pp. 59-70.

Passetti, Edson. *Heterotopias anarquistas*. Verve nº2, Nu-Sol, São Paulo, 2002, pp. 141-173. [Ampliado em Passetti, 2003, pp. 289-318]

Passetti, Edson. *Intensidades Anarquistas*. In.: Avelino, Nildo. *Anarquistas: ética e antologia de existências*. Achiamé, 2004b, pp. 9-12.

Passetti, Edson. *Liberdade para se educar [prefácio]*. In: Corrêa, Guilherme. *Educação, Anarquia: procedências da sociedade de controle no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2006. pp. 7-11.

Passetti, Edson. *Michel Foucault e os guerreiros insurgentes: anotações sobre coragem e verdade no anarquismo contemporâneo*. In Alfredo Veiga-Neto & Durval Albuquerque. *Cartografias de Michel Foucault*. Belo Horizonte, Autêntica, 2007c.

Passetti, Edson. *Nise da Silveira, uma vida como obra de arte* [Vídeo-documentário], 1991. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IEGW5HITd0> > Acesso em 17/08/2020.

Passetti, Edson. *Nise da Silveira: uma vida como obra de arte*. In.: Passetti, Edson. *Anarquismo Urgente*. (op. cit.), 2007a, pp. 37-46.

Passetti, Edson. *O que é menor*. São Paulo, Editora brasiliense, 1985.

- Passetti, Edson. *Poder e anarquia. Apontamentos libertários sobre o atual conservadorismo moderado*. São Paulo, Verve, nº 12. Nu-Sol, 2007. pp.11-43
- Passetti, Edson. *Stirner, o único, em língua portuguesa*. Verve, nº5, Nu-sol, São Paulo, 2004a, pp. 231-238.
- Passetti, Edson. *Uma apresentação: a tolerância e o intempestivo*. In.: Passetti, Edson; Oliveira, Salete (orgs.). *A tolerância e o intempestivo*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2005, pp. 9-16.
- Passetti, Edson. *Uniformidades e anarquia*. Verve, n.6. Nu-sol, 2004, pp. 299-308.
- Passetti, Edson. *Vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle*. Verve nº4, Nu-Sol, 2003b, pp. 32-55.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. *Educação e anarquia: abolir a escola*. 53º ICA (International Conference of Americanists), Cidade do México, 2009.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. *O drama da multidão os trágicos black blocs: a busca do constituinte como destino e a ação direta*. Revista Ecopolítica, PUC-SP, São Paulo, 2014.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio; Carneiro, Beatriz; Oliveira, Salete; Rodrigues, Thiago. *Ecopolítica*. Hedra, São Paulo, 2019.
- Passetti, Edson; Gallo, Sílvia; Augusto, Acácio. *Anarquistas na América do Sul. Vol. 1* [físico]. São Paulo, Editora Hedra, 2022.
- Passetti, Edson; Gallo, Sílvia; Augusto, Acácio. *Anarquistas na América do Sul. Vol. 2* [ebook]. São Paulo, Pedro & João Editores, 2022.
- Passetti, Edson; Oliveira, Salete (orgs.). *Terrorismos*. São Paulo, Educ, 2006b.
- Passetti, Edson; Oliveira; Salete. *Curso livre de abolicionismo penal*. Rio de Janeiro, Revan, 2004.
- Porto, Nélios Tânios. *O Processo de Criação de Acronon e H.J. Koellreutter*. Manuscrita, São Paulo, v. 12, p. 171, 2004.
- Preciado, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo, n-1 edições, 2017 [2004].
- Pressing, Jeff. *Psychological constraints on improvisational expertise and communication*. In. Netll, Bruno; Russel, Melinda. *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago Press, 1998.
- Prevost, Eddie; Rowe, Keith. *Interview*. In: "Forum: Improvisation," ed. Barney Childs and Christopher Hobbs, *perspectives of New Music* 21, n's. 1-2 (Autumn 1982-Summer 1983), pp. 34-77.
- Proudhon, Pierre Joseph. *A democracia mutualista*. In. Passetti, Edson; Resende, Paulo-Edgar (orgs.). *Proudhon*. Trad.: Célia Gambini. São Paulo, Ática, 1986a, pp. 146-204.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio da associação*. Verve, 10., 2004 [1851], pp. 44-74.

- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio do governo e do direito*. In: Passetti, Edson e Resende, Paulo-Edgar (orgs). Proudhon. Trad.: Célia Gambini. São Paulo: Ática, 1986b, pp. 52-67.
- Proudhon, Pierre Joseph. *O princípio federativo*. São Paulo, Imaginário, Nu-Sol, 2001 [1863].
- Ragon, Michel. *De Féneon a Dubuffet*. Tradução: Plínio Augusto Coêlho. In: Plínio Augusto Coêlho. Surrealismo e Anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo, Imaginário, 2001.
- Ribeiro, Eduardo; Felipe Canale. *O Zine dos zines*. São Paulo, Vice, 2015.
- Roederer, Juan. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Trad.: Alberto Luís da Cunha. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- Rosenberg, Marshal. *Comunicação não violenta: Técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais*. São Paulo: Editora Ágora, 2003 [1999]
- Ruviaro, Bruno; Aldrovandi, Leonardo. *Indeterminação e improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. Publicação independente. São Paulo, 2001.
- Rzweski, Frederic. *Soundpool*. 1969 Disponível em: http://intuitivemusic.dk/iima/fr_spl.pdf
- Sanvido, Nildo. *Relazioni tra improvvisazione e musica scritta dallo stile galante alle soglie dell alea*. Tese, Università degli Studi de Padova, Itália, 2013.
- Scarassati, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc/SP, 2008.
- Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991 [1986].
- Schulling, Floris. *Review: Composing dissident: avant-garde music in 1960s Amsterdam*. Adlington, Robert. Oxford Press, 2014.
- Silva, Alexandre Guilherme Montes. *Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2019.
- Silva, Doris Accioly. *Anarquistas: criação cultural, invenção pedagógica*. Educação e Sociedade, Unicamp, 2013.
- Simões, Gustavo. *o desconcerto anarquista de john cage*. Tese de Doutorado, PEPEG/Ciências Sociais. PUC-SP, 2017.
- Simões, Gustavo. *Paraíso agora!* Verve, 30, pp.193-195, 2006.
- Simoni, Mary. *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge. 2006.
- Siqueira, Leandro. *Uma genealogia das compulsões*. Verve, nº18, Nu-Sol, 2010, pp.149-166.

Smalley, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Organised Sound 2(2): 107–26. Cambridge University Press, 1997.

Sollero, Pedro. *Relatos e reflexões sobre processos de subjetivação e preparação para improvisação musical livre*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/USP, 2017

Souza, Mauricio Marques de. *Corpos queer: canteiro de obras*. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016, acompanha zine.

Springer, Simon. *Geografias anarquistas: uma breve genealogia*. Verve, Nu-Sol, v.30, 2016, pp. 158-192.

Sterne, Jonathan. *Sonic imaginations*. In.: Sterne, Jonathan. *Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012.

Stirner, Max. *Arte e religião*. In: Verve, revista do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária, n.4, São Paulo, 2003, pp.67-78.

Stirner, Max. *O falso princípio da nossa educação*. Trad.: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo, Intermezzo, 2016.

Stirner, Max. *O único e sua propriedade*. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa, 2004 [1844].

Stockhausen, Karlheinz. *Aus den Sieben Tagen / From the Seven Days* (s/d [1968]). Disponível em: <http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf>

Stringini [Severo], Fabiana. *Por uma antropologia do ruído: etnografia da cena de música experimental paulistana*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC, 2020.

Stuani, Ricardo. *A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação*. Mestrado, IA/UNESP, 2015.

Suzuki, Matinas. *Nova História da Música Popular Brasileira – Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos, Walter Smetak*. Texto do Fascículo/LP, 1979, 2ª ed.

Szyborska, Wislawa. *[poemas]*. Trad.: Regina Przybycien. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

[s/autor]. *Tarantella Zine*, México. Mayo. 46 páginas. [2015 (?)].

Terra, Inés. *Entre vozes viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk*. Dissertação de Mestrado, PPGMUS/USP, 2019.

Thoreau, Henry David. *Desobediência civil*. Trad.: de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1999 [1849].

Thoreau, Henry David. *Caminhando*. Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1851].

Thoreau, Henry David. *Walden*. Porto Alegre: Série L&PM Pocket, 2010 [1854].

- Tilbury, John. *Cornelius Cardew*. Journal of Experimental Music Studies, 2012.
- Uehara, Luiza. *Disseminações do wiki e modulações de resistências*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.
- Uehara, Luiza. Interromper o *loading...* ou pela criação de novas análises da internet. Revista Ecopolítica, 11: jan-abr, 2015.
- Valenti, Cristina. *Living Theatre e a cultura libertária*. In: Arte e Anarquismo. São Paulo, Imaginário, 2001.
- Varése, Edgar. *Liberation of Sound*. In.: Cox, Christoph; Warner, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. Continuum, New York / London, 2004 [1936/1962], pp. 17-21.
- Vasconcelos, Naná. *Programa Ensaio*. [s/a]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3z6vR6j3HIA>
- Vattano, Laura. *Listening as a creative musical practice: a new perspective on Luigi Russolo's 1916 L'Arte dei Rumori*. Thesis/Philosophy, Univ. of Edinburgh, 2021.
- Veyne, Paul. *Foucault, seu pensamento, sua pessoa*. São Paulo, Editora Grafiá 2008.
- Ward, Colin. *Famílias abertas, famílias fechadas*. In: De amor e anarquia: relações libertárias ontem e hoje. Porto Alegre, Deriva, 2012, pp. 45-52.
- Zanetta, Camila Costa. *Oficinas como composição e modo menor em educação musical: tentando viagens e experiências*. Tese de Doutorado, PPGMUS/USP, 2018.
- Zorkine, Paul; Breton, Roland; Nin, Serge. *O verdadeiro sentido de um encontro*. Trad.: Plínio Augusto Coêlho. In: Surrealismo e Anarquismo. São Paulo, Editora Imaginário, 2001, pp. 67-69.