

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Stênio Ramalho Biazon Gomes

**Improvisações livres de uma perspectiva anarquista:  
invenção de heterotopias do fazer musical**

São Paulo

2017

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Stênio Ramalho Biazon Gomes

**Improvisações livres de uma perspectiva anarquista:  
invenção de heterotopias do fazer musical**

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

Área de concentração: Processos de criação musical: sonologia – produção e criação sonora

Orientador: Rogério Luiz Moraes Costa

**Versão corrigida**

Versão apresentada à banca examinadora disponível no acervo reservado na Biblioteca da ECA/USP

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

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

Gomes, Stênio Ramalho Biazon

Improvisações livres de uma perspectiva anarquista:  
invenção de heterotopias do fazer musical / Stênio Ramalho  
Biazon Gomes. -- São Paulo: S. R. B. Gomes, 2017.  
136 p.

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

Orientador: Rogério Luiz Moraes Costa  
Bibliografia

1. Improvisação musical livre 2. Práticas anarquistas 3.  
Heterotopias 4. Orquestra Errante I. Moraes Costa, Rogério  
Luiz II. Título.

CDD 21.ed. - 780

**Banca examinadora:**

-----

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa (USP, presidente)

-----

Prof. Dr. Edson Passetti (PUC-SP)

-----

Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros (UNICAMP)

Aprovação em: 19 de dezembro de 2017.

## **Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical**

**Resumo:** Nesta pesquisa foram estudadas as improvisações musicais livres de uma *perspectiva anarquista*, i.e., interessada em anarquizar as múltiplas relações a elas associadas. Discute-se isto tendo em vista questões influenciadas metodologicamente por Michel Foucault. Uma delas diz respeito a *maneira pela qual se dão as performances*, para a qual importa tratar das relações do improvisador *consigo* mesmo, *com os demais performers* e de *como ambas incidem no fluxo* (o desdobramento temporal da performance). Nesta questão se lida sobretudo com as pesquisas de Manuel Falleiros e Rogério Costa. Outra questão concerne ao *lugar* (o espaço físico, geograficamente “localizável”) em que tais práticas são realizadas, indicando também a importância das *relações que circundam as performances*. Para esta são trazidas considerações de Costa, Chefa Alonso e David Bell, bem como a noção de *heterotopia*, cunhada por Foucault e associada aos anarquismos por Edson Passetti; e ainda, minhas considerações relacionadas ao período em que assisti aos ensaios da Orquestra Errante (OE) – grupo de improvisação livre da USP, coordenado pelo orientador desta pesquisa. Uma última questão concerne à *dissolução dos improvisadores*, tendo em vista, por questão de recorte, sobretudo suas relações *consigo* mesmo (em sentidos múltiplos). Para esta, refere-se também a OE e faz-se uso do filósofo Max Stirner. Importa ainda ao trabalho opor as *invenções*, com seus percursos e transitoriedades, à *criação*, aspirante à perfeição e ao acabado.

**Palavras-chave:** improvisação musical livre; práticas anarquistas; heterotopias; Orquestra Errante.

## **Free Improvisations from an Anarchist Perspective: Invention of Heterotopies of Music Making**

**Abstract:** In this research was studied the free musical improvisations from an *anarchist perspective*, i.e., interested in anarchize the multiple relations associated to it. This is discussed by looking to questions methodologically influenced by Michel Foucault. One of them concerns to *the way in which the performances are given*, for which it is important the relations of the improviser *with himself*, *with the other performers* e *how them both converge in the flow* (the temporary unfolding of the performance). In this question it is dealt mostly with the researches of Manuel Falleiros and Rogério Costa. Other question concerns to the *place* (the physical space, geographically “localizable”) in which those practices are realized, also evidencing the importance of the *relations that go around the performances*. For this are brought considerations from Costa, Chefa Alonso and David Bell, as well as the notion of *heterotopia*, coined by Foucault and associated to the anarchisms by Edson Passetti; and also my considerations related to the period in which I watched the rehearsals of Orquestra Errante (OE) – free improvisation group from USP, coordinated by the advisor of the present research. One last question concerns to the *dissolution of the improviser* by looking, for a clipping reason, mostly to its relations with *himself* (in multiple senses). For this, it is referred also to OE and it is made an use of the philosopher Max Stirner. It is also important to this work to oppose the *inventions*, with its courses and transitority, to the *creation*, that aspires to perfection and the finished.

**Key-words:** free musical improvisation; anarchists practices; heterotopies; Orquestra Errante.

## Agradecimentos

Em reflexo de minha paradoxal timidez, escrevi em meu tcc um agradecimento muito genérico que, apesar de me gerar certo desconforto, não o alterei em nenhuma revisão.

Desta vez, a despeito de ter procurado me restringir ao que se relaciona a esta pesquisa, à minha formação artística e acadêmica e sua dissolução, acabei talvez excedendo o tamanho convencional. Com isso aqui está “entregue” certa obsessão minha por fazer associações entre o que estudo e as práticas e conversas cotidianas. Ou ainda, assim espero, quem sabe aqui apenas se escancare o fato de que o pesquisar está atravessado pela vida.

Rogério, por ter encorajado minhas questões anarquistas sem apazigua-las nos idos de 2014, pela orientação desta pesquisa e de todos os meus trabalhos nos últimos anos (ic’s e tcc, desde 2012!), pelos estágios na graduação e pela disciplina de pós igualmente relevantes, pelas generosas menções ao meu trabalho, por nos legar incontáveis problematizações sobre a prática que move parte de minha vida, por fazer viver a *Errante*, pelo GG e outras atitudes corajosas-inspiradoras na graduação, enfim, por inventar ruídos na usp e pela amizade – e ainda por contestar a natureza humana em meu tcc, questão aqui imprescindível;

Edson, pela recepção tão viva na puc, pelas associações entre ensino, pesquisa e vida que incansavelmente produz, pelos escritos sempre dilacerantes, pelas aulas tão imprescindíveis quanto são as de instrumento para um músico, pela disposição a enfrentar tantos conceitos musicais em minha qualificação, por ter esvaziado um a um os conceitos que me confortavam até o exame em questão e pela relação de *professor-amigo* que a mim generosamente disponibilizou – e ainda por aceitar participar da defesa desta dissertação com todas as suas condições complicadas;

Lilian, pelas indagações na qualificação, por aproximar a escrita da vida, por distinguir a *pesquisa da vida* da produção acadêmica, por difundir na usp tantas radicalidades do mundo ruidoso e pelo período de coordenação do grupo de estudos do *NuSom*;

Manu, pelas minuciosas anotações que me entregou na banca de tcc, sem as quais muitos problemas desta pesquisa não teriam emergido (alguns inclusive sem tantos desdobramentos aqui, mas guardados um a um), pelas colaborações em todas minhas pesquisas anteriores (tão generosas e tão necessárias a esta), por ter se oferecido (através do *Coletivo Improvisado*) a colaborar com esta pesquisa além do que meu tempo permitiu – e por ter aceitado fazer parte da banca de defesa nas condições-limite;

Teca, *menor e heterotópica* de nosso ofício, pela bomba-incandescente foucaultiana que explodiu na minha frente no início da graduação (produzindo uma avalanche no lago koellreutteriano-heraclítico) – ainda que tantos prefiram lagos mornos, limpos e sem riscos –, pelo estágio que supervisionou no fim desta pesquisa, por tantos outros trabalhos que me possibilitou realizar conjuntamente, pela enorme atenção que dá ao meu percurso de educador e pela amizade – e pelos tantos “*é mesmo?*” em meu tcc, desidealizando radicalmente a improvisação livre, questão que atravessa esta pesquisa;

Salete, querida e intensa, pelas questões de aula tão desestabilizadoras, pelo primeiro papo na *aula-teatro*, pelo temaki de fim de semestre, pela revista no momento tão preciso, pelo texto na *libertárias n°3*, pelo interesse em minha singela luteria e pelo surpreendente vigor de como associa vida e trabalho;

Silvio Ferraz, pelo espaço de invenção musical nas aulas de pós, pela questão do cru e cozido, pelo longínquo almoço-tristan-murail e pelas conversas intrigantes;

Bia, das anotações francas e das experimentações radicais de modos de viver, pelo gesto que abalou o percurso de minha pesquisa como nenhum outro;



Júlio Groppa, pelas inquietações metodológicas que suspendem as certezas do pesquisador e pela longa conversa sobre meu trabalho; Alberto Ikeda, pelas críticas atentas e generosas ao meu projeto; Ana Laura Godinho de Lima, pela minuciosa introdução ao Foucault; Mário Videira, pelas detalhadas exposições sobre metodologia; Celso Del Neri, meu professor de violão, pela usp (e por tudo o que veio de tabela), por me dizer tão precocemente que o democrático não é a primeira vocação do anarquista e por insistir na importância de um certo *objeto amigo-inimigo* que tenho para o fazer musical, questão com a qual tardei a lidar;

Da emesp, emm e fênix, Débora Gurgel (pela impro jazz), Sizão Machado (idem), Laura Campanér, Júlio César, Aída Machado, Fernando Chuí, Marco Prado, Olmir Stocker (Alemão), Alcione Ribeiro e Mário Marchesi pelas múltiplas perspectivas que possibilitaram tempos atrás a minha formação musical;

Susana Igayara e Marco Antonio, pelo *castelo*; Doris Accioly, tão atenciosa, pelo anarquismo na usp; Pedro Paulo Salles, pela invenção, com a qual ainda lidarei; Fernando Iazzetta, por indagar minha pesquisa sempre com precisão;

\*\*\*

Paulo Melo, Lelê, Thá Akemi, Eron, Victor Oshiro, intensas amizades musicais das antigas; Elba e Miguel, pelas aventuras mexicanas e suas *codas* que tanto incidem em minha pesquisa; Mirian da pós e Rafael por descomplicarem este trabalho;

\*\*\*

Uni, do notável e imprescindível apoio (mútuo), pela música anarquista no presente; pessoal da *casa da lagartixa preta*, pelas práticas anarquizantes, em especial durante a realização desta pesquisa, a *feira libertária*; Carlos, participação no tcc; Thiago Salas, pela participação no tcc e pelas realizações do circuito de *improvisação livre*; Cadóz, pelas recomendações anárquicas; Caio Righi, Mariana Marinelli, Migue e Fábio Manzione, presenças e parcerias intensas na OE; Pedro Paulo Kohler, imenso apoio às *improvídeo's* e ao *contemporátrica* durante a graduação; Maurício, pelos empurrões na ic; Rimataria, pelas canções anarquizantes; Mari, do instrumento-corpo e do corpo-instrumento, pelas conversas inconclusas; Max, por me/se surpreender com objetos do mundo e seus sons; Natacha e Mário, pela realização do *Ibrasotope*; Pedro Sollero, pelos corridos mas intensos almoços e papos foucaultianos entre estágios; Ariane Escórcio, pelos pastéis e pela companhia nas tantas correrias das vidas

mestrandas; André Martins, Luzilei Aliel, Cláudia Siuffi, Berto Chagas, Paulo Assis, pela participação em minha peça; Raíssa, pela leitura imensuravelmente generosa; *NuSom*; *Sonora*; *OE*;

\*\*\*

Adriana, pela inspiradora doçura-coragem; Carmen, pelos papos tão divertidos; Flávia, pela presença sincera desde a primeira conversa; Igor, por discutir apaixonadamente até o limite; Matheus, pelas coisas diretas; Gus, pela experiência da feira-livre; Helena, Luiza, Acácio e pessoal do *nu-sol*, pelos textos citados aqui, por tantas outras publicações e pelas conversas pela puc;

\*\*\*

Valéria, pela confiança sem igual que depositou em meu trabalho de professor e pelo “conselho” preci(o)so que deu a mim enquanto professor-estudante;

Thaís *Groot*, que aprecia o stalkeamento de quem se queira amigo, pelos nossos irresolvíveis conflitos na cozinha e por compartilhar expectativas;

Cinthia, por me falar em Foucault precocemente e por tudo o que não caberia aqui;

Flora Holderbaum, das recepções festivas, pelas inacabadas noites filosóficas;

Wander, pela amizade carinhosa, pela disponibilidade a rir comigo, pelo interesse na improvisação livre e pelos tantos livros;

Rafa, da diferença intransponível e dos tombos, por me invitar a uma parceria musical que me aproximou de um objeto tão imprescindível a mim;

Inés, amiga afável e contestadora, das decisões intensas e das apreciações generosas, pela intempestiva chegada ao meu *trabalho-vida* e vida;

\*\*\*

Cada criança e estudante de que fui/sou professor, por fazer e inventar música comigo;

Natália *Francis-chini(a)* – dos *rolês eternos*, das *quests*, dos assuntos intermináveis que se multiplicam, das críticas sinceras e da predisposição ao “*e agora?*” – por se fazer amiga e amante, pela sua música e pela presença, colaboração e envolvimento únicos em cada acontecimento ligado a esta pesquisa (mais precisamente, *do primeiro ao último dia em que trabalhei nesta dissertação*) e a minha vida;

\*\*\*

Caio, amigo indatável do irresolvível e da vida anti-punição hoje, por desconcertar minha perspectiva anarcoimprovisadora, por um sem número de referências musicais (como o *haken*, com o qual tanto lidei durante o mestrado) e pelo *koh*, imprescindível a minha formação musical;

Lucas, amigo das desafiadoras experimentações musicais, por se predispor a estar comigo sem saber se será uma roubada e pelo *koh*;

Thiago, amigo das aventuras jovens, pelo acessível apoio de longe e pelo *koh*;

\*\*\*

Ana, Ciça, João e Maria, pelas tantas colaborações em minha vida artística, pelo carinho e pelas festas sem igual; Pedro, pelo som que já fizemos; João, por dançar e cantar com coragem; Edu, pelo *live after death* e tantos outros relacionados, mas não somente;

Vera, Júlio, Francini, Marlene, pelas presenças;

Luzia, do intenso *primeiro pedaço de bolo para si mesma*, registro ser esta a única tentativa de agradecimento que me produziu silêncio na escrita;

Sandra, pelo cuidado e coragem e porque se aprende o que se usa; Silvio, por mostrar que tantas coisas interessam mais do que o futuro e pelo *sabbath bloody sabbath*; e Té, pela 1ª música no violão e pelas incontáveis barras seguradas que não caberiam numa dissertação inteira – aos três pelas presenças carinhosas antes e durante o mestrado;

*Lucca e Bella, por tantos sorrisos e por me surpreenderem...*

\*\*\*

Agradeço ainda a quem, estranha e pacientemente, se *interessou* por estes singelos e gigantes agradecimentos.

## Sumário

<b>Prefácio .....</b>	<b>13</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>15</b>
<b>i. Como se dão as improvisações livres .....</b>	<b>21</b>
1. Relações com a própria produção sonora .....	23
2. Lidando com a produção sonora do outro .....	27
3. O fluxo da performance .....	30
4. Os próprios sons no fluxo .....	32
5. O fluxo e as relações sonoras com o outro .....	35
<b>ii. Heterotopias do fazer musical .....</b>	<b>40</b>
1. Lugar .....	42
2. Espaços outros .....	44
3. Improvisações livres: utopia nômade, taz e desfrute .....	47
4. Anarquizar e inventar .....	61
<b>iii. Orquestra Errante: invenção de um lugar de experimentação .....</b>	<b>77</b>
1. A Errante e esta pesquisa .....	79
2. Uma livre .....	85
3. Propostas e afins .....	90
<b>iv. Dissolução de si .....</b>	<b>98</b>
1. Si no mundo .....	100
2. Fazer uso das coisas .....	110
3. Invenção .....	121
<b>Inquietações transitórias .....</b>	<b>126</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>128</b>

## Prefácio

A realização de uma pesquisa está, em vários sentidos, atravessada por questões do ensino. De um lado, ela nos exercita enquanto professores ao tornar iminente o encontro entre coisas dispersas, realizado na escrita. De outro, das distintas situações da docência podem emergir problematizações e reflexões para uma pesquisa. E ainda, evidentemente, associar-se a professores é imprescindível para que se experimente múltiplas maneiras de lidar com o estudo.

A presença do ensino e do professor é, inclusive, também um fato para as crianças. Tem-se primeiro que o aprender, em múltiplos sentidos, é inerente às relações delas com o mundo e as coisas. Por sua vez, o professor, quando não subordinado à institucionalização e escolarização da vida, pode potencializar as *invenções* das crianças e com isso também dissolver o que para si eram certezas inabaláveis. Já na pesquisa, interessa aqui, pode-se procurar esta predisposição radical ao inventar, própria de quando somos crianças. Isto, todavia, jamais deve ser confundido com as inovações criativas próprias da lógica empresarial ou corporativa, já que as práticas do inventor sequer têm metas. Inventar nada se aparenta aos outros meios para os mesmíssimos fins.

O contexto deste trabalho requer ainda que seja notada uma coisa sobre a invenção: para o Instrumentista, para o professor do Conservatório, para o Compositor (tradicional), e também para o pesquisador, ela não costuma ser de bom tom. Na verdade, até mesmo no Anarquismo e na Improvisação o inventar tende a não ser bem recebido, já que muitas vezes ambos se consolidam e se instituem (e por isso as maiúsculas...). Quem sabe, o que poderia ser precisado é que, paradoxalmente, *anarquizar* e *improvisar*, isto é, as ações propriamente ditas, também não “pegam bem” em todos os lugares – digamos, são como tidas como “inventar moda”, coisas de criança. Deve ser salientado então que as práticas e atitudes do interesse desta pesquisa sequer almejam um “grande feito” como a contemplação de Todos ou da Maioria. Isto talvez porque o anarquizar e o improvisar só se realizem quando repletos de parcialidade e avessos à generalização e suas totalidades. Da invenção, eles tomam a nocividade ao Majoritário e ao Instituído e nisto está uma de suas potências.

Das tantas práticas associáveis ao ensino e às invenções convém aqui salientarmos uma delas, passível de servir à realização de uma pesquisa. Trata-se, seria possível

assim chama-la, do canibalismo, num certo sentido complementar à condição de receber um regalo, contanto que se enfatize que aquilo que se toma para si, passa longe de permanecer o que era. Canibalizar e ser canibalizado é, na verdade, imprescindível a quaisquer relações *interessadas* e *generosas* que se tenha na vida cotidiana. Entre os envolvidos nestas, circulam, sempre reinventados, cacoetes, anedotas, palavras, costumes, paixões, etc., mas isso não imprescindivelmente num sentido Cultural ou Social. Já se tratando de pesquisadores, professores, estudantes, músicos, inventores e improvisadores, se canibalizam inquietações, atitudes metodológicas, maneiras de se lidar com conceitos, sonoridades para improvisar, entre outras coisas.

Evidentemente, não há canibalismo que não esteja atravessado pela presença e até pelo contato físicos: para realiza-lo é preciso se fazer presente, isto é, ele não é próprio do representado, nem do representante. Tem-se que, uma vez que a atitude canibal incide sempre num corpo presente (num espaço físico), não importa aqui que esta prática se ocupe das abstrações, mas sim que lide com as coisas enquanto objetos propriamente ditos, ainda que efêmeros.

Pode-se ainda arriscar dizer que estes canibalismos são o que move boa parte das associações e encontros da vida: invita-se uns para canibalizar outros por quem se tem apreço, reúne-se os dispostos a fazê-lo mutuamente, ajeita-se conversações acerca do que vem sendo canibalizado. Isso tudo, e suas variações, é o que se faz em jantares, festas, festivais de música, reuniões e orientações de pesquisa, aulas, bancas de mestrado ou doutorado, colóquios, sessões de improvisação livre, etc., enfim, quase tudo aquilo que se realiza tendo em vista um *interesse* no que alguém diz e faz.

Enfim, não se faz uma pesquisa (nem um prefácio) sem canibalizar coisas. Algumas referências ficam explícitas, outras não convém enfatizar, e há ainda aquelas que sequer nos damos conta de que lá estão. De qualquer maneira, talvez o que está em questão no *pesquisar*, assim como no ensino, é que cada um possa inventar em si um *uso* vivo daquilo com o que se deparou no outro e no mundo pelo outro. Isso pressupõe, então, que não nos ocupemos de reiterar o que já acreditávamos ou sabíamos. Ao contrário, pesquisar requer experimentações outras de si, sempre em associações transitórias e por isso sujeitas ao imprevisível. Um canibal associado está em constante risco, uma vez que não sabe ao certo se também virá a ser um alimento, tampouco de que tipo, para os demais.

## Introdução

As práticas de liberdade associadas ao fazer musical e sua singularização no presente são o inelutável com o qual se procura lidar nesta pesquisa. Atentando-se às suas problematizações e invenções, aqui se estuda as chamadas improvisações livres alimentando-as com questões tomadas das práticas anarquistas.

Não conviria a este trabalho um conhecimento geral nem neutro sobre as improvisações livres e, neste sentido, salienta-se que o que se diz é necessariamente *perspectivo, parcial e oblíquo* (Foucault apud Passetti, 2003a). Isto, no entanto, não se confunde com a aceitação de uma posição previamente dada da qual sealaria, tampouco com a definição de quem pode ou não falar. Ao contrário, o que se tem aqui é uma *perspectiva interessada* que move as discussões do trabalho, sendo até mesmo parte constitutiva de sua metodologia.

O interessado em algo, pode ser assinalado, em nada se confunde com o *devoto*, uma vez que este segundo universaliza e generaliza os objetos (Oliveira, 2002, p. 261). Ao contrário, importa aqui romper com as pretensas totalidades e imparcialidades, bem como com a intenção de representar alguém. Quem explicita um interesse fala somente por si, envolvendo ocasionalmente alguns associados, necessariamente transitórios e por isso *presentes* somente quando de fato o estão – o que os difere radicalmente dos *representados*, que não estão presentes e tendem à fixidez, própria da representação.

O que se tem neste trabalho, deve ser então precisado, é a colocação das improvisações musicais livres *em perspectiva anarquista*. Isto é, aqui elas são tratadas tendo em vista um *interesse* propriamente dito na dissolução radical das hierarquias, no enfrentamento das submissões e na realização de igualdades *na diferença* entre os envolvidos, isto é, igualdades avessas à uniformidade e a idealização (Passetti, 2003a).

Salienta-se ainda que relações e situações como estas não se restringem aos envolvidos diretamente com os anarquismos. Elas estão também atravessadas *no presente* na vida daqueles que, sem desprezar os riscos disto, se predispõem a tais experimentações, *dissolvendo* o que há em si do Instituído, conforme noção depreendida do filósofo Max Stirner (2004 [1845]). Por esta razão, seria até mesmo mais preciso dizer que aqui se fala de uma perspectiva *anarquizante*, uma vez que de fato o que importa não é se os improvisadores são anarquistas. O que interessa a este trabalho é

como são as situações que estas práticas musicais lhes possibilitam, se elas *anarquizam* relações de uns com os outros e de cada um com o fazer musical.

É deixando-se atravessar por rastros das pesquisas de Michel Foucault (2005b [1979, 1984]) que o presente trabalho dedica uma atenção particular aos *como's*. Trata-se, dito de modo mais preciso, de tomar pontualmente algumas de suas sugestões metodológicas, mas submetendo-as ao que requer as discussões aqui presentes. Foi tendo isto em vista que interessou estudar, pode ser assim definido, a *maneira como se dão as improvisações livres*.

Um primeiro sentido desta questão diz respeito ao que se passa *durante as performances*; outro, concerne ao atravessamento disto com as relações e situações que *circundam estas performances*. Ambos os sentidos interessam às problematizações acerca do que há de anarquizante nas improvisações livres. Tem-se ainda que tal discussão foi relacionada aqui às *invenções de heterotopias*, questão suscitada por Edson Passetti a partir da noção cunhada primeiro por Foucault. Acerca disto importou indagar de que maneira as práticas de improvisação livre inventam costumes e éticas e como isto se associa ao *lugar*, o espaço físico propriamente dito, em que se realizam tais práticas musicais.

É ainda imprescindível aqui, tendo em vista discussões metodológicas também foucaultianas, considerar que a *escrita* consiste num “encontro improvável entre matérias heterogêneas, assimétricas e, no limite, incomunicáveis” (Aquino, 2016b, p. 189). Neste sentido, entende-se que é um *gesto* de experimentação do pesquisador o que possibilita associar as questões anarquistas ora mencionadas às práticas de improvisação livre.

\*\*\*

Minuciando como está disposta a dissertação, é o primeiro capítulo que trata de como se dão as performances de improvisação livre, tendo em vista três questões. Uma é a maneira pela qual cada performer lida, pode-se dizer, *consigo mesmo*. Para esta discute-se, sobretudo, como se ouve e se produz sons e silêncios durante a performance. A segunda questão diz respeito às relações, também sonoras, *entre performers* durante as improvisações. Já a última discute o *fluxo* da performance, por vezes chamado de



desdobramento temporal, tratando também de como as duas questões anteriores incidem nisto.

O capítulo foi redigido fazendo um uso aberto das já comentadas sugestões de Foucault relacionadas ao *como*. No entanto, restringe-se aos enunciados presentes na bibliografia ligada às improvisações musicais livres. Isto é, diferindo dos demais capítulos, este não fala tão explicitamente em questões anarquistas tampouco tomadas dos textos tidos como filosóficos. Todavia, conforme se sugere ao longo do trabalho, o apresentado no capítulo um também incide nestas problematizações.

Quanto aos textos usados, a despeito de aludir a autores mais amplamente difundidos e relacionados à improvisação, como Derek Bailey e Jeff Pressing, no capítulo são mencionadas, sobretudo, as pesquisas de Rogério Costa, principalmente o livro *Música Errante: o jogo da improvisação livre* (2016), e de Manuel Falleiros, atendo-se ao doutorado *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação* (2012).

O segundo capítulo trata das problematizações relacionadas ao *lugar*, o espaço físico propriamente dito, em que se realizam as improvisações livres. Para isto são tomadas de Foucault as discussões acerca das *heterotopias*, espécies de utopias efetivamente realizadas de maneira avessa à idealização em espaços físicos geograficamente “localizáveis” (2002 [1967/1984]), procurando também delinear em que sentido se fala em *lugar* no trabalho. Dito de maneira sucinta, interessaria o lugar definido pela *maneira como se situam os envolvidos entre si e frente aos demais lugares*.

Tendo em vista tal perspectiva, o capítulo revisa algumas discussões acerca da improvisação livre associáveis à noção de *heterotopia*. Nesta revisão lida-se com discussões apresentadas no artigo *Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada)* (Costa, 2007), junto ao qual o tema desta pesquisa foi gestado<sup>1</sup>; com o artigo *Playing the future: improvisation and nomadic utopia*, de David Bell (2011); e parcialmente com o livro *Improvisación libre: la composición en movimiento*, de Chefa Alonso (2008).

---

<sup>1</sup> Isto desde minha iniciação científica acerca das improvisações livres a partir de filmes, mas sobretudo a partir de meu tcc sobre as *Aproximações entre improvisação livre, anarquismo e educação musical*, trabalhos todos orientados também por Rogério Costa.

Por questão de recorte, entretanto, no segundo capítulo não há menções a nenhum lugar propriamente dito em que se realiza ou já se tenha realizado as improvisações livres, como se poderia esperar. O que nele há, sobretudo, é a discussão daquilo que, nos textos mencionados, se enuncia acerca da maneira como estes *lugares* se situam em relação aos costumes, à sociedade e demais práticas musicais; de como as relações entre os envolvidos nas improvisações livres, bem como destes com o fazer musical, são atravessadas pelas problematizações do *lugar*. Para estas questões são também depreendidas problematizações de Edson Passetti acerca das *heterotopias anarquistas*, presentes no livro *Anarquismos e sociedade de controle* (2003) e noutras publicações.

É o capítulo três o primeiro a mencionar as práticas da Orquestra Errante, grupo de improvisação livre coordenado pelo orientador da pesquisa e que teve seus ensaios observados por mim durante o primeiro semestre de 2016. Num certo sentido, trata-se aí da menção a *um* dos *lugares* em que se realizam as improvisações livres, questão do capítulo dois. Já ao lidar com as questões do primeiro capítulo, no terceiro procura-se fazê-lo de maneira singularizante: não se trataria mais de como *se dão* as improvisações livres, o que pode vir a ter uma conotação genérica, mas sim se estaria lidando com a maneira como *se deram* algumas performances, aquelas que presenciei.

Nesta passagem do trabalho aludo a minha participação na Orquestra Errante durante a graduação, comento panoramicamente como se deram os ensaios a que assisti e minucio algumas questões acerca das distintas práticas do grupo. Para tratar destas optei por discutir, separadamente, as *improvisações livres propriamente ditas* e as *propostas de improvisação*, noções que, ao menos de um ponto de vista, dão conta de explicitar aquilo que o grupo realiza. Trata-se de um texto mais fluido que o restante do trabalho, geralmente em primeira pessoa e que explicita poucas questões tomadas de textos não relacionados à música.

O quarto capítulo é o propriamente mais filosófico e que mais foi ruminado no percurso da pesquisa. Da maneira como se apresenta aqui, ele lida somente com a questão da *dissolução de si* do improvisador do ponto de vista de *suas relações consigo mesmo* – o que, deve-se assinalar, retoma diretamente a primeira questão do capítulo um. Entretanto, a *dissolução do improvisador*, nota-se minimamente ao longo do trabalho, é também passível de ser discutida da perspectiva das *relações entre improvisadores* e até mesmo tendo em vista as questões do *fluxo* da performance – o

que estaria associado às demais questões do capítulo um, todavia teve de ser suprimido por uma questão de recorte.

A dissolução do improvisador do ponto de vista daquelas relações aqui chamadas de *consigo mesmo* foi então tratada por alguns vieses como: da contestação das essências e do acabado próprios da criação, afirmando as *transitoriedades* próprias da invenção; da afirmação da *singularidade* diante das acepções privativas da noção de liberdade; da aversão à contemplação, interessando mais o *uso* dos *objetos*, em múltiplos sentidos, que implicam no dilaceramento das linguagens musicais e das técnicas instrumentais tradicionais; etc.. É neste capítulo que se tem uma presença explícita do filósofo Max Stirner, de maneira nada apartada dos escritos de Edson Passetti. Alude-se também às práticas da Orquestra Errante, desta vez dispendo-as diante de questões mais propriamente filosóficas.

\*\*\*

Quanto às discussões que estiveram iminentes ao longo da realização desta pesquisa mas que foram, por questão de recorte, suprimidas da dissertação final, convém algumas denotações. Em sua maior parte, estão associadas ao que foi aludido acima como *dissolução do improvisador* do ponto de vista da *relação com o outro* – sobretudo com os demais improvisadores, mas também com o *público*, em distintos sentidos.

Dentre o que não pôde ser tratado minuciosamente, pode-se indicar que se tratam de discussões atravessadas pela contestação da *Moral*, sempre normativa, interessando a experimentação de *éticas*, facultativas (Deleuze, 2006 [1986]); pela problematização do *indivíduo*, bem como da essencialidade e ideal de autonomia a que tal noção remete, interessando a predisposição a se *desestabilizar* na relação com o outro, questão para a qual talvez conviria falar num *divíduo ético* (Passetti, 2003a); pela noção de *associação de únicos* de Max Stirner (2004 [1845]), que se ocupa das relações entre *mim e tu*, contestando a presença de um *terceiro*, manifesta na *Sociedade, no Homem*, etc.; pela aversão à *politização do cotidiano*, afirmando então as *vidas que anseiam por viver* e não por políticas, conforme mostrava a anarquista Voltairine de Clayre (2009 [1912]) em suas considerações sobre *ação direta*, que ressoam no anarquista contemporâneo Wolffi Landstreicher (2006) e até em Foucault (1988

[1976]); e pela dimensão *pública* da *invenção de costumes* que pode ser depreendida de Étienne de La Boétie (1987 [1574]).

Isso tudo foi circundado, tanto quanto possível, nas considerações que fecham a dissertação (chamadas de *Inquietações transitórias*), embora algumas delas cheguem a compor breves considerações ao longo do trabalho. É importante também indicar que cada uma destas questões está atravessada pelos escritos e recomendações do prof. Edson Passetti, em particular o livro *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida* (2003a).

Seria ainda necessário ainda mencionar o artigo *Improvisation as anarchist organization* de David Bell (2014), que, assim como a presente dissertação, explicita uma perspectiva declaradamente anarquista para a prática musical aqui em questão. Este, no entanto, não foi discutido aqui, também por questão de recorte. Isto porque não seria possível fazê-lo sem rigorosas problematizações acerca de como *distintas* perspectivas anarquistas incidem na prática da improvisação, bem como sem indicar como dela se alimentam. As reflexões logo acima mencionadas estão, na verdade, consideravelmente associadas a isto e se ligam tanto a ressonâncias quanto a contestações da perspectiva deste artigo de Bell. É imprescindível ao desdobramento da presente pesquisa que, noutra ocasião, tais considerações sejam minuciosamente publicizadas.

\*\*\*

Cabe, ainda nesta introdução, mencionar outras práticas diretamente ligadas às improvisações livres que realizei na USP durante esta pesquisa de mestrado. Uma delas foi a monitoria da disciplina de graduação *Tópicos em Improvisação I*, ministrada pelo prof. Rogério Costa, junto ao improvisador e pesquisador Pedro Sollero; outra foi a participação propriamente como estudante na disciplina de pós-graduação *Improvisação livre, estética de sonoridade e novas tecnologias*, também do prof. Rogério; e, por fim, a realização de peças improvisadas na disciplina, também de pós-graduação, *Criação e interpretação na música contemporânea*, do prof. Silvio Ferraz<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Com André Martins, Cláudia Siuffi, Hildeberto Chagas, Luzilei Aliel, Max Schenkman, Paulo Assis e Pedro Sollero.

**i. Como se dão as improvisações livres**

Este capítulo discute *como se dão* as improvisações livres procurando restringir-se àquilo que se passa propriamente durante a realização das performances. Lida-se nesta passagem do trabalho sobretudo com a bibliografia específica destas práticas, colocando-a frente a questões distintas. São estas, na verdade, três enfoques que não estão explícita ou estritamente distinguidos nos textos. Eles consistem, mais precisamente, num arranjo intentado através de ênfases e recortes meus. Noutras palavras, embora atente-se aqui ao teor dos enunciados, é um gesto da pesquisa o que produz a distinção que, inclusive, jamais poderia ser entendida como algo dado a priori.

O primeiro destes enfoques refere-se às relações que o improvisador estabelece consigo mesmo. Nisto se inclui sobretudo *as relações com seus próprios sons e silêncios* e, pensando em seu corpo, com o instrumento. O segundo diz respeito às *relações entre os improvisadores*, também se mantendo naquelas associadas a sons e silêncios. A estas estaria vinculada, por exemplo, as maneiras pelas quais os improvisadores ouvem uns aos outros e lidam sonoramente com isto. O terceiro ponto de vista seria o da *relação com o fluxo* da performance (ou, noutros termos, com o desdobramento temporal dela). Este é também tratado tendo em vista como as duas outras relações ora referidas se vinculam a este desdobramento temporal – *como elas incidem no fluxo e de que maneira as particularidades dele incorrem nelas*.

É necessário ter em vista que estes conceitos não são distinguíveis em absoluto e isto não apenas por decorrerem do gesto metodológico já referido, mas também pela própria maneira como se dão as performances. Há alguns atravessamentos explícitos. Por exemplo, estando sempre em curso os sons ou silêncios dos demais improvisadores, quase nada do que um improvisador faça consigo mesmo seria plenamente distinguível de suas relações com os demais. Da mesma maneira, no limite há de se considerar que todo som ou silêncio se dá no fluxo. E ainda, embora se possa falar da condição na qual cada improvisador encontra-se em relação ao fluxo, os resultados sonoros do desdobramento temporal concernem mutuamente a cada um dos improvisadores.

Estas intrincadas distinções se baseiam então nos enunciados e em alguns casos incorrem na diluição destes. Trata-se de aproximá-los, sem ignorar suas dispersões, *dos enfoques aqui definidos*, uma vez que os cunhei privilegiando parte da vastidão do que se diz acerca de como se dão as performances. No enfoque aqui referido como a relação do improvisador com a própria produção sonora, importam não só os enunciados que tratam diretamente disto, mas também aqueles que tratam mais genericamente de

questões como o material sonoro das performances – e que o façam sem mencionar as relações com o outro ou com a transformação do fluxo.

Já o segundo enfoque lida amplamente com o que se diz acerca das relações entre improvisadores envolvendo sons e silêncios. Trata das condições e maneiras de produzir um som associado a outro improvisador; de ouvir o que este outro faz; de esperar pelo o que ele faz; ou até de “pensar” conceitualmente isto. Entretanto, evita-se ainda aquilo que mencione propriamente o fluxo.

É então o terceiro que inclui todo e qualquer enunciado que diga respeito à relação dos sons e silêncios com o fluxo e com os conceitos para se pensa-lo. Quanto a este enfoque, o capítulo está dividido em três passagens (três subtítulos distintos). Uma trata dos enunciados que apenas aludem às questões do fluxo (isto é, sem minuciar algo acerca de como o improvisador, sozinho ou relacionando-se com outros, lida com ele); outra passagem, daqueles enunciados dos quais se depreende algo relacionando cada improvisador e o fluxo; e, na última passagem, dos que indicam o que a relação entre improvisadores tem a ver este desdobramento temporal.

O capítulo acaba por aludir, também conforme os três enfoques, *ao que circunda a performance* temporal e referencialmente. Trata-se dos enunciados que mostram que durante a performance o improvisador mobiliza o passado – por exemplo, as linguagens musicais pré-existentes, o seu conhecimento do instrumento e eventuais ferramentas trabalhadas em performances anteriores –, e que interessam conforme mencionem a relação disto com a maneira pela qual se dá a própria realização da performance.

## **1. Relações com a própria produção sonora**

Para a primeira discussão acerca das relações do improvisador com sua produção sonora, menciono aqui Derek Bailey e sua difundida distinção entre *improvisação idiomática* e o que chamou de *improvisação não-idiomática* (em referência à improvisação livre):

Tenho usado os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas formas principais de improvisação. A improvisação idiomática, muito mais amplamente usada, é preocupada principalmente com a expressão de um idioma – como o jazz, flamenco ou barroco – e toma sua identidade e motivação desse

idioma. A não-idiomática tem outras preocupações e 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, xii, tradução minha)<sup>3</sup>

O que importa agora não é a distinção em questão e suas definições, mas sim que, tendo elas em vista, Bailey nos deu pistas acerca dos materiais sonoros de uso do livre improvisador:

a diferença entre aquele que é ativo dentro das fronteiras de um idioma particular e o livre improvisador está na maneira com que este lida com este idioma... Idiomas particulares não são vistos como pré requisitos para o fazer musical, mas sim como ferramentas que, em qualquer momento 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 em entrevista à Cristhian Munthe, 1992b, [s/p], tradução de Costa, 2003, p. 65)

Viu-se que, para Bailey, o livre improvisador faz uso dos chamados idiomas musicais, mas antes não se submete a eles, o que seria minimamente próprio daquele “ativo nas fronteiras do idioma”. O improvisador e pesquisador Manuel Falleiros, por sua vez, refere-se a uma das maneiras de se lidar, durante a performance, com os idiomas, mostrando como o improvisador faz soar e ouve os materiais que relacionados a estes sistemas musicais:

Não seria [...] uma questão de negar os sistemas totalizantes, mas antes integrá-los ao processo criativo. [...] Neste caso, a prática de fazer “citações”, referências, funciona como fornecedora “de sentidos” para colaborar com o entendimento e criar [aproximações]. (Falleiros, 2012, p. 177)

Podemos ainda detalhar esta “integração” pelas “citações” com as considerações de Rogério Costa. Se está minuciando a perspectiva, suscitada por Bailey, de que o improvisador livre faz uso dos idiomas, mas sem a eles se submeter, i.e., sem deixar que estes “estilos” musicais se instaurem propriamente e condicionem a performance.

[O]s músicos envolvidos na performance podem tanto se engajar em processos minuciosos, que os aproximam de um som “puro”,

---

<sup>3</sup> “I have used the terms ‘idiomatic’ and ‘non-idiomatic’ to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque, and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity.”



molecularizado, quanto em processos mais molares que colocam em jogo sons mais complexos, definidos e identificáveis, figuras, gestos ou fragmentos de idiomas. (Costa, 2015, p. 121; 2016, p. 203)<sup>4</sup>

As maneiras pelas quais os idiomas são usados na performance sem caracterizar *submissões* a eles foram referidas através da ampla noção de “fragmentos de idiomas” e também dos conceitos de *figura* e *gesto* – cunhados geralmente no interior de estudos composicionais como os de Bryan Ferneyhough, mencionado por Costa em alguns textos. O *gesto* é tido como “aquele que deriva explicitamente do gesto instrumental, este também ligado a uma corporalidade”, sendo que, em alguns casos, ele “tem origem num sistema de referência musical”. A *figura*, por sua vez, “geralmente [tem um] caráter rítmico melódico, conveniente, por exemplo, para o trabalho de variação e desenvolvimento temático”. (Costa, 2003, p. 104)

Em se tratando dos *gestos* que se relacionam a um sistema musical, “a figura [seria um] componente de algum gesto (como é, por exemplo, o arpejo no contexto da música clássica) e [...], por assim dizer, um nível de articulação inferior nas linguagens musicais abstratas como o tonalismo ou o modalismo”. Neste sentido, ela deve ser entendida como o *detalhe do gesto* (idem). No entanto, confrontando-a com a corporalidade do *gesto*, sobretudo aquele que não necessariamente tenha procedência num sistema, tem-se que “a figura é uma idéia abstrata que só se torna sonora na prática e que existe na mente do compositor ou do improvisador” (idem, 2010, p. 2). É ainda um fato que “a noção de nota, sua invenção e aperfeiçoamento constante na história da música ocidental favoreceu [o] pensamento [figural]” (idem, p. 3). “[N]o caso da improvisação idiomática estas figuras constituem um repertório de padrões armazenados numa memória coletiva.” (idem, p. 3)

Segundo o enunciado de Costa que opõe a *molecularização* aos *processos mais molares*, o que se tem é que as *figuras* e *gestos* não são o todo que constitui e instaura um idioma, sendo apenas “fragmentos” dele. Entretanto, ainda assim o pesquisador associou as figuras e gestos ao *molar*. Isto porque, na distinção entre os dois *processos* de produção sonora, seria o chamado “som puro” o que se relaciona à *minuciosidade*, um afastamento mais radical do idioma (do que aquele proporcionado pelas figuras e gestos), sua *molecularização* mais propriamente dita.

---

<sup>4</sup> Indico duas referências para uma mesma citação em alguns casos em que duas versões distintas de um mesmo texto foram relevantes para as reflexões da pesquisa.

Tendo isso em vista, cabe acrescentar aqui um terceiro conceito ferneyhoughniano, o de *textura*, correlato ao *pensamento textural* – o qual que se opõe minimamente ao *gestual e figural*. Foi a este *pensamento*, o *textural*, que Costa associou as operações moleculares com o som (2010, p. 7), o que por ora, pode ser relacionado a uma grande atenção dada ao timbre – no sentido empregado por boa parte da música de concerto emergida no século XX. Tem-se então que esta valorização timbrística também nos dá pistas da maneira como ouve e produz som aquele livre improvisador que se engaja na performance pelos processos mais moleculares.

Ainda acerca desta minuciosidade da produção sonora, podemos trazer o texto redigido por Costa junto ao compositor Stéphan Schaub, no qual tomaram noções cunhadas primeiro pelo músico e psicólogo cognitivista Jeff Pressing, que estudou variadas práticas musicais improvisadas (mas sem tratar propriamente da improvisação livre). Uma destas noções é a de *base de conhecimento*, uma “ferramenta para fluência improvisacional [que] surge da criação, manutenção e enriquecimento de uma base de conhecimento afim, construída no interior de uma memória de longo prazo.” (Pressing, 1998, p. 10, tradução minha)<sup>5</sup>

No geral, a base de conhecimento irá incluir materiais, fragmentos, repertório, habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, estruturas e esquemas hierárquicos de memória, programas motores generalizados. (idem, p. 11, tradução adaptada de Costa, 2016, p. 191)<sup>6</sup>

Para Costa e Schaub, no limite, as improvisações livres colocam em xeque a noção de *base de conhecimento*, bem como outras de Pressing. No entanto, os autores discutiram *o que* de uma “memória de longo prazo” do improvisador poderia ser mobilizado durante a performance de improvisação livre. Eles tratam não apenas da não-restrição às linguagens conhecidas, mas também da potencial relação com o já referido “som puro”, agora definido como algo “por de trás”, “para além” e “anterior” à linguagem. Trata-se de uma atenção ao som propriamente dito. Com isto, falam numa *base de conhecimento expandida*, que assim o seria em relação àquela do improvisador “idiomático”.

---

<sup>5</sup> “Another tool for improvisational fluency arises from the creation, maintenance, and enrichment of an associated knowledge base, built into long term memory.”

<sup>6</sup> “Overall, the knowledge base will include musical materials and excerpts, repertoire, subskills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programs, and more.”

[Para] a improvisação livre, a base de conhecimento não é limitada por uma (ou mais) linguagem musical específica, mas constituída por todas as experiências sonoras e musicais do improvisador e pelo o que está “antes e além” destas linguagens, isto é, o “som puro”, sua natureza, seus atributos e suas potências de futuro (suas virtualidades). (Costa; Schaub, 2013, p. 5-6, tradução de Costa, 2016, p. 195)

De tudo o que fora evocado neste excerto, o que interessa em relação ao enunciado à frente é mostrar como tais considerações referem-se, conforme já sugerido, ao pensamento e produção sonora que, entre outras coisas, não se submetem aos idiomas e sistemas musicais. Reitera-se então a ênfase nas sutilezas timbrísticas, em detrimento da duração mensurável e da noção de nota, indicando outras especificidades das maneiras de ouvir e de produzir som, conforme se lê no musicólogo David Borgo.

Esta maneira de fazer música, geralmente chamada de “improvisação livre” tende a desvalorizar as duas dimensões que tradicionalmente dominaram a representação musical – alturas quantizáveis e durações métricas – em favor de micro-sutilezas de modificações timbrísticas e temporais e as propriedades emergentes da criatividade individual e coletiva no momento da execução musical. (Borgo, 2006, p. 2, tradução expandida a partir de Del-Nunzio, 2011, p. 187)<sup>7</sup>

## 2. Lidando com a produção sonora do outro

Os enunciados que tratam das maneiras pelas quais cada improvisador se relaciona com a produção sonora dos demais denotam problematizações diversas entre si. De um lado, elas nos remetem a algumas distinções como: tocar ao mesmo tempo em que o outro ou defasado temporalmente; produzir sons que se combinem numa única sonoridade ou que possam ser ouvidos separadamente (em se tratando de sons tocados ao mesmo tempo). De outro lado, relevam-se ainda questões ligadas ao grau e perfil de atenção que se dá ao que o outro toca e no que isto implica para ouvir e tocar.

Costa, em texto redigido inicialmente para a coletânea de relatos composicionais *notas.atos.gestos* organizada por Silvio Ferraz, mostra-nos como as relações sonoras das performances de improvisação livre são contingenciais como uma conversa:

---

<sup>7</sup> “This musical approach, often dubbed ‘free improvisation’, tends to devalue the two dimensions that have traditionally dominated music representation – quantized pitch and metered durations—in favor of the micro-subtleties of timbral and temporal modification and the surprising and emergent properties of collective creativity in the moment of performance.”

a respeito deste dinamismo da livre improvisação que se assemelha ao de uma conversa é importante assinalar o fato de que, como nesta, o processo da livre improvisação é imprevisível e, por isso, pode alternar momentos mais ou menos bem sucedidos. Como numa conversa, há aqueles momentos em que todos falam ao mesmo tempo, outros em que alguém não é ouvido ou entendido. Pode haver momentos de falta de assunto em que se "tateia" em busca de algo que interesse a todos (geralmente estes são momentos recheados de silêncio e estes podem ser de diversos tipos: dúvida, ênfase, atenção, preparação, expectativa, etc.), momentos assimétricos em que alguém fala mais e outros ouvem, etc. (Costa, 2007, p. 15)

Se, de um lado, a conversa musical tende a ser associada à, antes remetida, produção sonora com defasagem temporal, de outro, Costa lembra-nos outras características e possibilidades da conversação. A satisfação incerta é uma das questões pontuadas em suas considerações. Ela remete às situações em que alguém não é “ouvido ou entendido” pelos demais, ao *tocar todos ao mesmo tempo* (nesta reflexão, não tão desejado), à falta de assunto (digamos, musicalmente, quando os improvisadores “não sabem o que fazer”), e até às situações em que alguém não consegue tocar por conta de outro que toque demais. Nisto se vê uma multiplicidade de maneiras de se lidar com os sons produzidos por outro. Quanto aos silêncios, por sua vez, Costa indicou algumas razões para acontecerem, como a atenção com os sons do outro ou a espera (expectativa) por eles.

Tomemos o ponto de vista de que pode haver algo a ser “entendido” no que o outro toca. A este respeito pode-se ainda pensar no que implicam as qualidades (características) de uma produção sonora para a maneira como se lida com estes sons, tanto do ponto de vista da escuta, da maneira de ouvi-los, quanto da produção de outros sons que venham a se relacionar com eles.

[É] preciso que os improvisadores estejam distantes de ações manipuladoras ou polarizadoras. Uma melodia pode ser polarizadora, uma cadência harmônica também, porque elas agenciam a escuta para uma direção prévia que apresenta uma forma estabelecida de agir com elas. Existe uma lei a qual o improvisador tenderá a se submeter ou negá-la. (Falleiros, 2012, p. 24)

Falleiros está particularmente interessado, se usarmos os termos outrora aqui mencionados, em mostrar como uma produção sonora como aquela de *pensamento figurado* tende a restringir consideravelmente como o outro ouve e produz sons. Isto é, tende a condicionar isto às abstrações relacionadas à perspectiva em questão, como as funções tonais e o pensamento motivado situado no diatonismo. Dada a carga histórica

de materiais como, por exemplo, as cadências harmônicas, pouco provavelmente se irá ouvi-los de outro ponto de vista que não o do tonalismo. Similarmente, não se lidaria sonoramente com estes sem ser através do temperamento por igual, etc..

Também tratando da maneira pela qual se ouve e se toca na performance pode-se retomar as relações estabelecidas entre o que dois ou mais improvisadores tocam *ao mesmo tempo*. Desta vez tratam-se de considerações que não associam isto a algo como o não-entendimento. O que importará, então, no excerto de Costa à frente é sobretudo a problematização da maneira como os sons tocados simultaneamente se relacionam entre si do ponto de vista acústico. Para tal questão Costa se valerá do *espectralismo*<sup>8</sup>, redimensionando a noção de *síntese instrumental*<sup>9</sup> em *síntese instrumental empírica* (que se definiria por ser inventada durante a própria performance, conforme conceito cunhado no mesmo texto) para tratar de como os sons combinam-se; bem como mencionando o seu reverso, a maneira como os sons são ouvidos separadamente, as *texturas heterogêneas*.

[O] som dos instrumentos acústicos é muito complexo<sup>10</sup> para ser considerado molecular (por mais que este nível seja almejado nas performances) e a combinação empírica dos vários instrumentos numa performance de improvisação pode resultar, tanto em fluxos relativamente homogêneos, compactos e coesos, onde os sons individuais dos instrumentos se anulam em favor de “um novo timbre” – aí sim, numa verdadeira síntese instrumental, onde, como diria Grisey: ‘a fonte instrumental desaparece em proveito de um *timbre sintético* totalmente inventado e não dado a priori pelos

---

<sup>8</sup> A “escola” de composição que veio a ser conhecida como *espectralismo* se difundiu entre as décadas de 1970 e 80, tendo expoentes conhecidos como Gerard Grisey e Tristan Murail. O termo em questão foi cunhado por conta de a *análise espectral* do som – o som representado graficamente no computador – ter uso em seus processos de composição.

<sup>9</sup> Síntese, para a música é um termo cunhado em referência aos meios de produção sonora – em referência aos *sons sintéticos* –, pouco ou nada tendo a ver com a síntese filosófica hegeliana ou similar. A *síntese sonora* surge associada ao cinema na década de 30, se torna uma prática usual, embora elementar, na composição por volta dos anos 60 e é difundida na música “popular” por volta da década de 70 (Iazzetta, 2009). Uma das radicalizações operada pelos espectralistas foi falar abertamente em *síntese instrumental* (construída a partir de instrumentos acústicos e não da mediação eletrônica), que poderia ser empregada tanto para tentar se aproximar do *espectro* do som de outro instrumento conhecido, quanto para obter timbres consideravelmente distintos dos produzidos acusticamente. Em poucas palavras, discute-se como tocar instrumentos acústicos simultaneamente pensando em *como estes sons se misturam num “único som”*.

<sup>10</sup> *Complexo* (em oposição ao *simples*) é cunhado aqui no sentido acústico. Na análise espectral esta noção implica em pensar o grau de *complexidade* de um som, o que em poucas palavras quer dizer “quantos” e “quais” *sons simples* podem ser entendidos enquanto constituintes do que entendemos na natureza como aquele *um som*. Para melhor entendimento das considerações de Costa, cabe ter em vista que o som mais *simples* possível, aquele de representação gráfica *senoidal*, basicamente pode ser obtido apenas pela síntese, sendo pouco ou nada comum nos instrumentos acústicos. É neste sentido que o som dos instrumentos acústicos é necessariamente complexo. Sobre espectralismo cf. Murail (1992 [1985]), sobre questões acústicas como estas, cf. Roederer (1998 [1975]).

instrumentos’ – quanto em texturas heterogêneas, claramente segmentadas, onde os timbres dos instrumentos permanecem identificados evocando suas molaridades e territorialidades específicas. Obviamente, estes dois extremos representam limites ideais de uma gradação que vai do molar ao molecular. (Costa, 2015, p. 123)

### 3. O fluxo da performance

Os próprios participantes da performance são, invariavelmente, diferentes no que diz respeito às reações, temperamento e atitudes [...] A performance refletirá de alguma forma todas estas assimetrias e contingências reais. O acaso, obviamente, será um componente fundamental pois irá manter sempre viva a possibilidade de mudanças no fluxo da conversa. Aqui poderíamos lembrar da possibilidade do humor, da surpresa, das atitudes inesperadas, etc. (Costa, 2007, p. 15)

Tendo em vista o recorte do presente subtítulo, o que interessa agora do excerto acima seria que, para Costa, a irremediável *abertura para as mudanças no fluxo* é parte constituinte da maneira como se dão as performances de improvisação livre. A isto se associará boa parte das discussões que se seguem.

Falleiros, tratando de questões semelhantes, mostra ainda que o fluxo das improvisações livres difere daquele das idiomáticas, por se tratar de uma perspectiva avessa ao planejamento (2012, p. 18). Opondo-se às *mediações* próprias deste *plano* propriamente dito, teríamos a *ação direta sonora*.

O improvisador altamente proficiente em um determinado idioma está em constante vigilância. [...] No entanto, isso não parece impossibilitar o fluxo da interlocução, e aqui a questão é que a Lei<sup>11</sup> não impossibilita o fluxo, mas o congela em um círculo sobre ele mesmo. Já a Livre Improvisação não projeta o fluir, ela é uma ação direta. (Falleiros, 2012, p. 27)

Pode-se ainda prosseguir tratando do fato de que os livre improvisadores não planejam ou projetam o fluxo da mesma forma que se faz noutras práticas. Do excerto à frente interessará que é a *indeterminação* o que estabelece condições para a *imprevisibilidade*. Isto, inclusive, é associado às múltiplas *possibilidades* para a

---

<sup>11</sup> “O discurso repressivo, para Barthes, é o discurso da Lei. Ele pode se dar de maneira que não traga uma violência aparente [...] [e] até mesmo vem sugerir um convite às ações que restabeleçam o equilíbrio: ‘um equilíbrio é postulado entre o que é proibido e o que é permitido, entre o sentido recomendável e o sentido impróprio [...]’ [citando Barthes].” (Falleiros, 2012, p. 27)

performance. Trata-se de um texto redigido por Fernando Iazzetta, Cesar Villavicêncio e Rogério Costa, comentando as práticas do grupo *Música Ficta*<sup>12</sup>.

[N]o indeterminado (ausência de partituras, estilos, tonalidades, cadências, etc.) um único estímulo imprevisível pode resultar em uma variedade de respostas pertinentes. [...] [Já] num contexto determinado apenas algumas respostas se tornam acessíveis ou viáveis, levando a um resultado mais previsível [...] [Isto se difere de quando se faz] uso de materiais que não são pré-estabelecidos[, o que] pode permitir uma maior quantidade de possibilidades para a construção do fluxo musical. Portanto, na prática da livre improvisação, o imprevisível ocorre devido à indeterminação. Ao mesmo tempo, o indeterminado se alimenta do imprevisível. Em certa medida é esta relação dialética entre a imprevisibilidade e a indeterminação que caracteriza a improvisação contemporânea, se comparada a outras práticas musicais. (Costa et al, 2012, p. 14-5)

Esta alegada fluidez – própria da indeterminação e imprevisibilidade –, teria ainda, para Falleiros, como uma de suas características a *irreversibilidade*, similar à da *fala* em oposição à *escrita*<sup>13</sup>. Neste caso, está se tratando não apenas da improvisação livre, mas amplamente das distintas práticas de improvisação musical. Todavia, nos interessa o que isto implica para a primeira.

Diferentemente do texto, a fala, assim como a improvisação tem a qualidade de ser irreversível: ela só mostra o seu engenho deste tempo presente em diante. Diferente de outras práticas musicais, em que o todo é concebido para organizar as partes, a improvisação ajunta seus momentos se só pode se apresentar como todo quando termina o seu desenvolvimento indeterminado. Nesta construção contínua, fluida e sem blocos inorgânicos entre si, a improvisação não permite que o improvisador em estado de arrependimento retome o que tocou dentro do momento da criação, mas apenas englobe um desvio em um outro movimento. (Falleiros, 2012, p. 19)

Deste *fluxo* não previamente estabelecido tratam também Costa e Schaub a partir da noção de *referente*. Sobre esta, Pressing, que a cunhou, nos diz que:

os improvisadores [...] quando não estão performando livremente<sup>14</sup> [...], usam um referente, um conjunto de estruturas (restrições) cognitivas, perceptuais ou emocionais que guiam e contribuem com produção de materiais musicais [...] No jazz, por exemplo, o referente

---

<sup>12</sup> O grupo, formado pelos três músicos, realiza performances de improvisação livre acoplando instrumentos acústicos ao processamento eletrônico.

<sup>13</sup> O autor menciona também nesta passagem Roland Barthes “A fala é irreversível, isto é: não podemos corrigir uma palavra, excepto se dissermos precisamente que a corrigimos. Aqui, rasurar é acrescentar; se eu quiser apagar o que acabei de expor, só poderei fazer mostrando a própria borracha (devo dizer: ‘ou antes...’, ‘exprimi-me mal...’); paradoxalmente, é a fala, efêmera, que é indestrutível. A fala só pode juntar outra fala.” (Barthes apud Falleiros, 2012, p. 19)

<sup>14</sup> Entende-se aqui que não se trata de uma menção à improvisação livre.

é a forma do tema, incluindo melodia e acordes (Pressing, 1998, p. 8, tradução minha).<sup>15</sup>

Tendo em vista o exemplo do jazz, deve-se denotar que o *referente* é uma noção mais associada ao que é próprio *de cada performance* de improvisação (das variadas modalidades ou idiomas). Costa e Schaub, embora considerem que as improvisações livres colocam também em xeque a noção de *referente* nos dizem que:

Considerando que o *referente* é algo compartilhado por todos os performers e serve para guiar o desdobramento temporal da presente performance, na improvisação livre o passado *da performance atual* (envolvendo toda memória *coletiva* de curto e longo prazo) poderia ser considerado o único *referente* desta performance específica. (Costa; Schaub, 2013, p. 5, tradução de Costa, 2016, p. 194)

#### 4. Os próprios sons no fluxo

Segundo o enunciado ora citado, um *referente* das improvisações livres só poderia ser construído durante a própria performance – tratou-se de uma comparação com as demais práticas de improvisação. A isto, pode-se acrescentar ainda a perspectiva segundo a qual, numa “peça” que seja fruto de uma sessão de improvisação livre, a *forma se forma a cada instante* – desta vez, então, delineando uma comparação com a composição e dando pistas mais diretas de *como a produção sonora de cada performer incide nesta forma*, ou mesmo neste *referente*.

No fluxo da performance a memória não age no sentido de delinear [...] uma forma: a forma se forma a cada instante, tanto para os músicos envolvidos quanto para o ouvinte. Assim, se na composição a priori, o compositor muitas vezes torna clara uma forma fazendo com que as alturas, sonoridades, intensidades, etc. (materiais) venham [a se delinear], na improvisação livre não há nenhum protótipo abstrato. (Costa, 2003, p. 99)

Cabe ainda outra aproximação desta *forma que se forma cada instante* com as noções de Pressing. Em se tratando da *maneira pela qual o improvisador lida com o fluxo*, esta espécie de *referente gradual* requereria uma habilidade em particular, relacionada à *base de conhecimento*. Pode-se ainda inferir, a associação com a *base de*

---

<sup>15</sup> “To achieve maximal fluency and coherence, improvisers, when they are not performing free (or “absolute”) improvisation, use a referent, a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials (Pressing, 1984). In jazz, for example, the referent is the song form, including melody & chords”.



*conhecimento* denota que tal habilidade está *sempre em expansão*, seja durante uma performance, de uma para outra ou nos momentos de estudo – o que pode até mesmo remeter aos *exercícios, jogos e propostas* de improvisação livre.

[A] parte da *knowledge base* que poderia ser considerada essencial para a improvisação livre é a capacidade de tornar o passado e o presente coletivos específicos daquela performance um *referente* gradualmente definido. (Costa; Schaub, 2013, p. 6; variação da tradução de Costa, 2016, p. 196)

A questão da *forma* tanto quanto à do *referente*, estendida desde o final do subtítulo anterior, refere-se a *como a produção sonora do improvisador incide no fluxo*: ter em vista que *a forma se forma a cada instante* implica também em notar que cada som novo produzido por cada improvisador constitui esta forma (sempre *fluidamente*); da mesma maneira, considerar que este *referente gradual* se baseia no passado da própria performance também concerne à questão aqui em voga, uma vez que improvisador já atuou neste passado. Isto porque a *sua produção sonora incidu no fluxo*, no encadeamento passado-presente.

Tendo em vista que até agora se esteve discutindo, conforme predito, *como a produção sonora de cada improvisador incide no fluxo*, procurar-se-á à frente inverter esta questão. O que agora então será tratado é *o que as particularidades deste desdobramento temporal implicam para as produções sonoras* de cada improvisador. Isto será feito de duas perspectivas. Uma diz respeito às *condições nas quais se dá a produção sonora*, mais minuciada. Outra, menos detalhada, comenta as *qualidades (características) sonoras (acústicas e musicais) do que se produz*. Vamos primeiro às condições.

A improvisação, e este fato não difere tanto no caso da Livre Improvisação, requer basicamente um estado específico de *prontidão*. Esta prontidão é formada por uma escuta, a mais atenta que for possível para o improvisador e uma ação controlada e no intuito de realizar concretamente ao seu instrumento a imagem sonora de tal forma que não haja diferença entre o *pensar* e o *tocar*. (Falleiros, 2012, p. 17)

Embora Falleiros tenha falado em uma *escuta atenta* (dos improvisadores), o que remete também à maneira de ouvir aos demais, o que importa agora é a maneira pela qual cada improvisador *lida com a própria produção sonora no fluxo*. Neste excerto, viu-se a problematização das referidas *condições da produção sonora*,

delineando um atributo propício para a maneira de o improvisador atuar no *fluxo* – a *prontidão*, ou *estado de prontidão*.

Já que foi falado em um *pensar e tocar concomitantes*, deve se então precisar o *que se pensa* e o *que se toca*, possibilitando distinguir o que se inventa no presente da performance e o que se define antes dela. Desta vez se indicará então não uma semelhança mas uma das diferenças-chave entre as improvisações livres e as chamadas idiomáticas. Nestas últimas, embora também se *pense-tocando*, tratar-se-ia de fazê-lo mais proximamente de algo *no interior* de uma linguagem, pode assim ser dito. Enfim, segue-se ainda delineando as *condições nas quais se dá a produção sonora* do livre improvisador *em relação ao fluxo*, que parecem radicalizar e presentificar simultaneidades: *pensar-tocar-ouvir*.

A criação no presente momento, sem intermediações temporais é uma característica imprescindível da improvisação seja qual for a sua modalidade. O improvisador deve estar sozinho ou com outros improvisadores, criando no momento e não para depois. Esta condição característica da improvisação encontra no advento da Livre Improvisação uma expressão ainda mais radical em relação ao instante, já que o improvisador está lidando com os sons que cria e escuta no presente momento. (Falleiros, 2012, p. 18)

Costa, por sua vez, nos dirá que “ter disposição e saber lidar com o acaso de forma produtiva é um pressuposto básico desta proposta” (2007, p. 2) e com isto talvez possamos precisar esta *invenção* (termo meu) *de sons no presente* da performance, da qual tratou Falleiros. Entre os múltiplos sentidos ao acaso associado aos sons do presente, há o da *invenção de técnicas estendidas*<sup>16</sup> (ou a *descoberta de novos recursos instrumentais*) durante a própria performance. Deve-se ter em vista, é a *imprevisibilidade* e a *indeterminação* da performance de improvisação livre *o que condiciona esta característica da produção sonora de cada improvisador no fluxo* e, ao mesmo tempo, *esta condição é constitutiva do desdobramento deste*.

[C]riar e usar novos sons a qualquer momento durante a performance configura um ambiente propício para a improvisação livre. [...] Aliás, muitas vezes a invenção de técnicas estendidas ou a descoberta de novos recursos instrumentais [...] ocorre em plena performance, sem que os músicos tenham tempo de se exercitar para incorporá-los de forma fluente em seu repertório de procedimentos. Este fato condiciona em grande parte o fluxo das performances, uma vez que o

---

<sup>16</sup> “[P]ode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (Padovani; Ferraz, 2011, p. 11)

músico deve [...] integra[r] no fluxo da performance [estes] acontecimentos sonoros e gestuais [...] Trata-se, portanto, de se relacionar com o incontrolável, assumindo-o enquanto um fator de risco que atua como uma energia que alimenta de maneira produtiva o processo musical criativo. (Costa et al, 2012, p.6)

Costa, Iazzetta e Villavicêncio acrescentam ainda que “[é o descondicionamento da] escuta [que] faz com que a nossa audição se torne permeável ao que é imprevisível, desconhecido e ainda não estruturado.” (idem, p. 8)<sup>17</sup> Isto é, para se lidar com o *indeterminado* – e tudo nele implicado – convirá também experimentar maneiras outras *de se ouvir e escutar*, enfim de se lidar auditivamente com os sons (os próprios sons, no caso desta passagem do capítulo). É deste ponto de vista que as *qualidades (características) sonoras do que se produz* se definem, não por um sistema prévio, mas por cada desdobramento singular das performances, sempre abertas à *indeterminação, imprevisibilidade e acaso*. É então requerido que se lide auditivamente com o próprio som (e, conforme discutido à frente, o do outro) de maneiras que só podem se consolidar durante o desdobramento do *fluxo* da performance.

## 5. O fluxo e as relações sonoras com o outro

Em ambas as acepções do *gesto* mostradas neste capítulo – gesto típico de um estilo e gesto corporal – trata-se de “um movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que [...] [é] uma intervenção no ambiente” (Costa, 2003, p. 101). Conforme se verá, isto difere o *gesto* da *textura*.

O que primeiro importa para a presente discussão é que a *fragmentação* e os *dilaceramentos* dos *gestos idiomáticos* são parte do que possibilita as relações entre produções sonoras entre improvisadores de formação distinta nas performances de improvisação livre.

Pode-se afirmar que músicos de diferentes tradições poderiam interagir de forma satisfatória se assumirem uma postura receptiva e criarem um ambiente onde esses *pedaços* de território sejam dilacerados e reorganizados em novas combinações durante a

---

<sup>17</sup> Para tal, os improvisadores, fazem menção à *escuta reduzida* – segundo Michel Chion, “Pierre Schaffer deu o nome de escuta reduzida ao modo de audição que foca nas próprias qualidades do som, independentemente de sua causa e de seu significado” (2012, p. 50, tradução minha) –, embora claro não a idealizem como a prática mais adequada para tal questão, uma vez que interesse estaria no *descondicionamento da escuta*, abrindo-se para múltiplas maneiras de se lidar com o som.

performance. Neste caso, a fragmentação possibilita um mergulho na dimensão sonora do gesto. O fragmento de gesto se torna som. (Costa, 2010, p. 6)

Esta fragmentação daquele *gesto* que tenha procedência em um estilo propriamente dito já foi minimamente tratada antes aqui – ou pelo menos tangenciada pela noção de *molecularização do idioma*. O que importa na presente passagem então é indicar que essa descontextualização do material que deriva de um *idioma* não somente o coloca em relação com outros sons, mas *disso decorre a inserção deste gesto numa distinta textura* – agora pensada pela sua definição mais tradicional, e não por aquela relacionada ao *pensamento textural*. Seria, no contexto da presente discussão, a *textura* aquilo que “[produz] uma **sensação** a partir de uma configuração e de um dinamismo entre os elementos presentes num determinado fluxo sonoro. É a escuta de um grande tecido sonoro em plena modulação/transformação” (Costa, 2003, p. 105, grifo original). A este respeito, Costa nos sugere então que, nas improvisações livres

um fraseado rítmico melódico originário do choro popular brasileiro – que é um gesto – fragmentado e utilizado num contexto em que ele aparece como um componente de uma textura complexa [...] [caracteriza] uma desterritorialização de um gesto e sua reterritorialização (2003, p. 103).<sup>18</sup>

Do ponto de vista da representação, isto é, da grafia no contexto, acrescenta-se ainda que a “textura é um tipo mais verticalizado de pensamento em oposição a uma forma mais horizontal relacionada com a tradição ocidental da narrativa”.<sup>19</sup> Já da perspectiva do passar do tempo, e agora retomando a questão do *pensamento textural*, a textura “se inclina mais à intensificação, em oposição à extensão que pode ser pensada como sendo mais discursiva” (Costa, 2010, p. 7).

Anteriormente, se mencionou aqui a maneira pela qual as produções sonoras podem se relacionar umas com as outras e isto foi feito a partir de noções como a de *síntese instrumental empírica*, a de *texturas heterogêneas* e a de *conversa*. Assim, o que há de especial na presente discussão acerca de tais relações é que agora se indica *como o chamado pensamento textural problematiza a discursividade do fluxo musical*, o que pode ainda ser oxigenado a partir do compositor Silvio Ferraz:

---

<sup>18</sup> Com o intuito de tornar mais imediato o entendimento do processo em questão e de sua relevância para a presente discussão, foi omitida a menção à figura.

<sup>19</sup> Deve-se entender verticalidade e horizontalidade da perspectiva da notação tradicional, em que o tempo passa da esquerda para a direita e as simultaneidades se grafam no mesmo ponto do eixo vertical. Por isso a menção à grafia.

[Frente a certas texturas sonoras, o ouvinte] não consegue relacionar, nem sintetizar o suficiente para refazer a textura imaginariamente...o tempo parece suspenso...o ouvinte não tem como opor passado e presente, conceitos dos quais depende a idéia de tempo que passa (Ferraz apud Costa, 2003, p. 106).

Enfim, um *pensamento textural*, diferentemente daquele que opera pelo viés da transformação *figural* (e até *gestual*), não se basearia sobretudo na causalidade, como foi estabelecido pelas tradições ocidentais. Estaria suspensa a predominância das relações causais. Passemos a outra questão.

Cada objeto (tanto as camadas quanto os objetos complexos) tem um grau de potência diferente que [...] condiciona o tempo de [sua] permanência [...] [Isto] depende de uma série de fatores constitutivos que vão determinar se este objeto é fecundo para transformações sem perder sua identidade ou se o seu tecido é estéril e se esvai rapidamente.

Neste contexto as atitudes do músico podem ser basicamente de dois tipos: a *resposta* (que é uma espécie de sintonia com os elementos constantes do objeto) pela qual ele se integra no objeto vigente transformando-o por dentro, e a *proposta*, através da qual ele propõe novos rumos para a performance e estabelece pontes com os novos objetos vindouros. O advento de propostas pode ou não ocasionar mudanças de rumo. Na realidade o espírito da resposta e da proposta são complementares. Trata-se simplesmente de uma questão de grau. (Costa, 2007, p. 28-9)<sup>20</sup>

A questão do *tempo de permanência* dos *objetos musicais e sonoros* poderia de fato também ter sido tratada nas discussões que concernem mais às relações do improvisador consigo mesmo e a isto no fluxo. Todavia, na presente passagem, o que importa é pensar tal questão tendo em vista que *as permanências dependem das relações entre os improvisadores*, isto é, elas dependem da *maneira pela qual cada improvisador lida com os sons produzidos pelos demais*. Na verdade, isto se aplica não somente às permanências, claro, mas também às *transformações por dentro do objeto*: elas dependem das relações entre improvisadores.

É fato ainda, conforme sugerido, que falar em *resposta e proposta – transformar por dentro e propor novos rumos* – implica, inclusive, em ter vista suas distinções não são precisas. Acerca disso, temos também as considerações do improvisador Evan

---

<sup>20</sup> Esta reflexão de Costa se dá no interior de sua detalhada análise da sessão de improvisação livre nomeada, posteriormente, *Pollock*, realizada pelo trio *Akronon* (Costa toca saxofone, Edson Ezequiel, violino e Silvio Ferraz, live eletrônicos). Disponível em <https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta/akronon-pollock> e a análise completa da peça em [https://www.academia.edu/2515949/Livre\\_improvisa%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_pensamento\\_musical\\_em\\_a%C3%A7%C3%A3o\\_novas\\_perspectivas](https://www.academia.edu/2515949/Livre_improvisa%C3%A7%C3%A3o_e_pensamento_musical_em_a%C3%A7%C3%A3o_novas_perspectivas) (pp. 22-32).

Parker, se entendermos o que ele chama de *provocação* como similar à *proposta*. Podemos ainda ter em vista que suas considerações minuciam a questão da *não-causalidade* das improvisações livres, há pouco tratadas quando da questão da *não-discursividade* do *fluxo*:

Não importa o quanto você tente, numa situação de grupo, o que ocorre é uma música de grupo e algo que venha a se passar não é sua ideia, mas a sua resposta à ideia de alguém... O mecanismo do que é provocação e do que é resposta – a música é baseada numa certa inter-relação ágil e certas reações ágeis que é arbitrário dizer, “Você fez isso por conta de que eu fiz aquilo? Ou eu fiz aquilo porque você fez isto” (Parker apud Borgo, 2006, p. 2, tradução minha).<sup>21</sup>

Pensando ainda a relação entre produções sonoras tendo em vista o *responder* (e o *perguntar*), pode-se tratar novamente da noção de conversa, desta vez aproximando-a do jogo. Importa agora notar que se lida constantemente com *riscos* de o jogo não ser satisfatório, assim como pode se dar com a conversa. Num certo sentido, esta incerteza predispõe o improvisador livre a *inferir sobre as novas situações*, bem como a *esperar* – ter “esperança” – pelo *o que os demais farão com sua produção sonora*:

As constantes mudanças que ocorrem nas características sonoras dificultam que contextos musicais tornem-se estáveis durante a performance. Consequentemente, a improvisação livre ocorre como se fosse um jogo em que há sempre um risco envolvido. Em todos os momentos, os músicos têm de inferir sobre novas situações musicais, afim de criar possíveis respostas. Estas respostas carregam uma esperança intrínseca, uma vez que existe uma aposta constante na determinação de qual das ações do jogador vai se tornar parte do contexto musical. Durante o jogo interativo, cada um dos músicos articula uma resposta que pode ser imprevisível, mas que, ao mesmo tempo, poderia dar coerência ao contexto. (Costa et al, 2012, p. 12)

Convém ainda complementar a questão das relações de conversa-jogo tendo em vista as apropriações sonoras (ou a incorporação dos parâmetros ou características do som do outro na própria produção sonora). É o que se lê em Costa: “cada músico captura novas fontes de energia a partir da percepção de materiais suscetíveis que [...] que podem ser incorporados em sua própria atuação.” (Costa, 2012, p. 62). Isto é, o que está em questão é que uma produção sonora pode *lidar*, ou mais precisamente *tomar para si*, algo das tipologias sonoras daquilo que tenha sido ouvido antes (ou até mesmo

---

<sup>21</sup> “However much you try, in a group situation what comes out is group music and some of what comes out was not your idea, but your response to somebody else’s idea... The mechanism of what is provocation and what is response—the music is based on such fast interplay, such fast reactions that it is arbitrary to say, “Did you do that because I did that? Or did I do that because you did that?”

daquilo que se ouça quase simultaneamente à própria produção sonora). Isto é mais evidente, claro, se estiver em vista que se fala aqui não do pensamento figural e de idiomas, mas de *sonoridades*.

A respeito das relações entre improvisadores e suas implicações para o *fluxo*, pode-se trazer novamente Falleiros. O que o autor nos dirá é que as práticas de improvisação livre não se baseiam na representação do que foi formulado por um *terceiro*, mas sim nas relações entre os *envolvidos e presentes* na performance. Trata-se então de um *fluxo* submetido a estas relações, que são mais *diretas*, uma vez que não estão *mediadas* pela partitura.

O improvisador não irá condicionar a sua ação a partir de uma proposição alheia, mas de uma negociação. Pode ocorrer que o improvisador decida determinar o que vai tocar, instantes antes, ou até meses antes, mas a diferença é que é o próprio improvisador quem está propondo a música, assim ele não é uma espécie de “franquiado”, mas reúne ao mesmo tempo e na mesma figura, o propositore e o executor da música. [Por sua vez, o] solista em frente à orquestra sabe que outro músico não vai interagir em sua cadência caso este último se sinta inspirado a criar. Não estaria aberta a possibilidade de negociação criativa frente às determinações documentais da composição; a interlocução está abolida pelos limites prescritivos e pela substituição da presença viva do compositor (que poderia vir recompor juntamente com o músico inspirado), e restrita pelo seu documento legado. (Falleiros, op. cit., p. 17-8)

\*\*\*

Conforme se viu no presente capítulo, os enunciados acerca da *maneira como se dão as performances* o fazem tendo em vista múltiplas questões, aqui dispostas conforme as distinções ora vistas. Num certo sentido, pode-se dizer que as distintas discussões aqui apresentadas, como a do *improvisador consigo mesmo* e a das *relações entre improvisadores*, interessariam às improvisações livres de diversas perspectivas. A despeito disso, no entanto, deve-se enfatizar que tais questões *são também potencialmente associáveis aos interesses desta pesquisa*. Isto é, conforme os próximos capítulos denotam mais explicitamente, algumas das reflexões apresentadas até aqui atravessam também as problematizações diretamente ligadas a uma perspectiva anarquista.

**ii. Heterotopias do fazer musical**



A este capítulo interessa delinear algumas discussões relacionadas à questão do *lugar*, do espaço físico (aquele geograficamente “localizável”), no qual se realizam as improvisações livres, tendo também em vista múltiplas problematizações dos *posicionamentos*. No percurso aqui construído, antes de qualquer coisa se alude primeiro à relevância do tema do *espaço* para as questões deste trabalho, procurando definir de qual perspectiva se referirá a ele. Estas considerações implicam inclusive, mais à frente no texto, em problematizações acerca das maneiras de lidar com o *tempo* – uma questão que, das suas inúmeras acepções possíveis, exclui aqui o sentido mais propriamente musical.

Trata-se aqui também das chamadas *heterotopias* – lugares que são como espécies de utopias efetivamente realizadas e avessas à idealização –, conforme cunhadas primeiro por Foucault, noção que têm distintos usos ao longo do capítulo. São ainda discutidos três autores que já trataram das improvisações livres envolvendo noções e questões similares ao aqui proposto com as heterotopias e suas *invenções*. Tais discussões têm em vista as noções de *taz* (de Hakim Bey, da qual Rogério Costa fez uso), de *utopia nômade* (cunhada por David Bell) e de *utopia* (conforme seu uso por Chefa Alonso, cunhado tratando do fazer musical que preza pelo desfrute ao mesmo tempo em que contesta as hierarquizações). Importa ainda, acerca das três discussões, problematizar como elas se associam a distintas noções de lugar.

Ao final do capítulo se minuciam mais algumas questões acerca da perspectiva heterotópica que aqui interessa aproximar das improvisações livres, o que é realizado fazendo uso da pesquisa de Edson Passetti, em que as heterotopias são associadas sobretudo às *práticas anarquistas* e suas *invenções*.

Deve ainda ser reiterado que aqui não se estuda e sequer se alude aos *lugares* em que historicamente se deram as práticas de improvisação livre nem aos vários espaços em que ela se dá hoje – isto requeria outra importante pesquisa. A única *invenção de um lugar* tratada nesta pesquisa é aquela da Orquestra Errante, referida apenas nos capítulos três e quatro – aos quais de fato se associam também as problematizações do presente capítulo acerca do *lugar*.

## 1. Lugar

Embora o espaço tenha sido um tema muito presente nas pesquisas de Michel Foucault<sup>22</sup>, foram poucas as menções do filósofo-historiador às heterotopias. O que se sabe a respeito do percurso deste conceito, de suas repercussões e até das lembranças posteriores de Foucault se deve a Daniel Defert (2013)<sup>23</sup>, que foi seu assistente e companheiro.

Segundo Defert (2013, p. 34-8) são quatro os textos de Foucault associados diretamente a tal questão, ora se atendo ao tema da *linguagem*, ora ao do *espaço*, ora transitando entre eles. O conceito é cunhado pela primeira vez no *Prefácio de As palavras e as coisas* (Foucault, 2000 [1966]), de 1966, voltando-se mais à questão da *linguagem*, livro publicado no Brasil pelo menos desde 1987. Ainda no mesmo ano, Foucault realiza duas conferências radiofônicas, *O corpo utópico*, na qual não menciona o conceito embora lide com suas problematizações, e *As heterotopias*, em que associa o conceito ao *espaço*. Ambas eram inéditas até recentemente, sendo publicadas, conjuntamente, na França em 2009 e no Brasil em 2013 (respectivamente, 2013a [1966] e 2013b [1966]). Em 1967, o pesquisador pronuncia ainda *Outros Espaços* (2002 [1967/1984]), uma versão notavelmente distinta de *As heterotopias*, numa conferência para arquitetos – publicada, na França, em 1984 e, no Brasil, em 2002.<sup>24</sup> No uso que faço aqui destes textos, há atravessamentos entre uns e outros, indicando problematizações associáveis entre eles conforme o interesse da pesquisa.

Tanto em *Outros espaços* quanto no *Prefácio*, Foucault problematiza mais explicitamente a *historicidade* e o *tempo*. Mostra-nos como os efeitos do século XIX nos obcecaram pela *continuidade do tempo* (2000, p. xx, 2002, p. 411). Em entrevista à Rabinow e Wright de 1982, alude ainda à perspectiva precipitada dos intelectuais que

---

<sup>22</sup> Pode-se mencionar, por exemplo, o conceito *sociedade disciplinar* e seus correlatos espaços, como o hospital, o manicômio e a prisão, amplamente estudados por Foucault. (cf. Foucault, 1999 [1976])

<sup>23</sup> Trata-se de um texto publicado primeiro em 1997 no catálogo da exposição de arte *documenta x* em Kassel (Alemanha), mais tarde revisto para o livro *Le Corps Utopique, Les hétérotopies* em 2009, publicado no Brasil em 2013 (Defert, 2013)

<sup>24</sup> Antes da publicação de 1984, quando Foucault a autorizou, o texto integral circulava restritamente entre os arquitetos envolvidos na conferência (Defert, 2013). No Brasil, além da versão difundida pelo *Ditos e Escritos III* de 2002, traduzida daquela de 1984 (que é a mesma reproduzida no *Dit et Écrits IV*, de 1994), há outra tradução na revista *Estudos Avançados* da USP do 2º semestre de 2013, intitulada *De espaços outros* (em referência mais direta ao original, *De espaces autres*), bem como outras traduções na internet. Após a comparação entre estes textos, optei por utilizar apenas a versão de 2002, uma vez que não encontrei diferenças substanciais entre eles.

entendiam o *espaço* como uma questão “reacionári[a] e capitalista”, oposta a da *história* e do *dever*, *revolucionárias* (apud Defert, 2013, p. 52).

A época que Foucault estudava, entretanto, seria uma *época do espaço*<sup>25</sup> (2002, p. 411), mas sem supor haver nisso algo propriamente novo, uma vez que o espaço já tem uma história no Ocidente (p. 411-2). O filósofo precisa ainda que esta noção de espaço diferia do que chamou de *localizações* hierarquizadas, próprias da Idade Média, bem como das *extensões* incitadas por Galileu, o lugar de algo enquanto um ponto no movimento submetido ao passar do tempo (p. 412). O que lhe interessava estava associado aos *posicionamentos*: “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos”, interessando “[descreve-los] buscando qual é o conjunto de relações pelo qual se pode definir esse posicionamento.” (p. 414)

É daí que se depreende para a presente pesquisa o interesse no *espaço* associado aos *posicionamentos*, embora sobretudo da perspectiva da contestação deles. Trata-se de pensar o *lugar* tendo em vista a maneira como ele se *situa* em relação, por exemplo, aos demais lugares e à sociedade; e, ainda, sem perder de vista o fato de se tratar de um lugar físico propriamente dito, isto é, geograficamente “localizável” (conforme vem se falando). Dito ainda de outro modo, importaria para o entendimento de um *lugar*, tratar de *como* aqueles a ele associados se relacionam *entre si*, com o próprio lugar questão em e, enfim, com o “fora” – sendo sobretudo a respeito deste fora que se poderia falar em *posicionamentos*, *contraposicionamentos* e *antiposicionamentos*<sup>26</sup>, interessando a esta pesquisa mais os últimos.

---

<sup>25</sup> Foucault não está preocupado em demarcar um início tampouco um fim para esta época. No entanto, Edson Passetti sugere que esta época do espaço estaria, da própria perspectiva Foucault deixando de ser a mesma, questão para a qual a noção de *sociedade de controle*, cunhada por Gilles Deleuze (1992) como redimensionamento da *sociedade disciplinar* (Foucault, 1999 [1976]), nos daria pistas (Passetti, 2003b, p. 47). Segundo Deleuze (1992), a transformação da *sociedade de soberania* para a *disciplinar* teria se efetivado com Napoleão; a *de controle*, por sua vez, daria indícios de sua coexistência com a *disciplinar* a partir do *pós-II-guerra*.

<sup>26</sup> Conforme se notará nas citações apresentadas ao longo do capítulo, quando discutiu as *heterotopias*, Foucault, ainda um jovem pesquisador, não problematizava propriamente os *contraposicionamentos*. Foi apenas mais tarde, em especial com o curso *Segurança, território e população* (já em 1978), que passou a sugerir que os *contraposicionamentos* na verdade eram *complementares aos posicionamentos*. É tendo questões como estas em vista que Passetti e Augusto (2014) aproximarão as práticas anarquistas da *antipolítica* (que nada se aparenta à *apolítica*), contestando as práticas que se restringem a ser *contrapoderes* (e por isso complementam e aprimoram o *exercício do poder*). É num sentido similar a este que indico meu interesse no *antiposicionamento*.

## 2. Espaços outros

O *Prefácio* é iniciado por Foucault remetendo à fictícia *enciclopédia chinesa* descrita por Jorge Luís Borges no conto *O idioma analítico de John Wilkins* de 1952, no qual, em tom jocoso, mostra que “não há classificação no universo que não seja arbitrária e conjectural” (Borges, s/d [1952], s/p). Tendo tal texto em vista, Foucault indaga

Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo”<sup>27</sup> — onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. (Foucault, 2000, p. x)

No limite, esta reflexão possibilitará ainda considerar que “desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço” (p. xi) – digamos, na primeira tanto quanto no segundo, é um gesto, uma atitude, o que possibilita *ordenar, assimilar e diferenciar*, enfim *dispor* coisas e conceitos de múltiplas maneiras. Tendo isto em vista, pode-se ainda acrescentar as problematizações de Foucault acerca de como lidamos com o irrealizável, i.e., com as *utopias*. Neste sentido, seria ao opor estas a uma *interessada* abertura de um *espaço* para a realização do até então impensável, que Foucault cunha a noção de *heterotopia*:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (2000, p. xii)

No texto *As heterotopias* Foucault relacionará novamente estes lugares que “não pertencem a espaço algum” – no que se deverá incluir tanto as *utopias* quanto as *heterotopias* – às atitudes que se toma frente à linguagem e ao enunciável. Isto porque

---

<sup>27</sup> “Esse texto [de Borges] cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde será escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas’”. (Foucault, 2000, p. viii)

nos dirá que tais *lugares* nascem “na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda no lugar sem lugar de seus sonhos” (2013b, p. 19).

No *Prefácio*, viu-se, a heterotopia foi referida como reversa dos *consolos utópicos*. A despeito disso, em *Outros Espaços* – onde assim como em *As heterotopias* se trata dos lugares propriamente ditos –, ela é uma afirmação da utopia em suas múltiplas características, *exceto pelo fato de se realizar efetivamente*:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real [...] que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (2002, p. 414-5).

Já em *O corpo utópico*, vemos ainda outra afirmação da utopia, embora também da perspectiva de sua realização no presente. Lá Foucault nos diz que o *corpo* é como uma *utopia*, uma vez que, apesar de sempre se estar com ele, para cada um o próprio corpo possui certa *invisibilidade* (afinal, *para mim*, de minha perspectiva, onde se situa meu corpo?). Entretanto, ainda assim, devido ao espelho, ao cadáver e aos amantes é que sabemos que nosso corpo *ocupa um lugar*, não sendo mera utopia. Isto porque estas três coisas possibilitam que apercebamo-nos, respectivamente, num lugar inacessível e intocável projetado atrás de sua superfície (isto é, projetado no espelho); de fora de nós mesmos ao imaginar o lugar onde estaremos quando mortos (quando se pensa no próprio cadáver); e, percorridos pelas mãos do outro, sentindo propriamente a nós mesmos (com os amantes) (2013a, p. 7-8, 11, 15-6).

Sendo a noção de *lugar* associada à contestação do *posicionamento* o que aqui mais interessa, tais questões do *corpo* e da *linguagem* importam sobretudo em seus mencionados atravessamentos com o *espaço* e, também conforme mostrado, por serem *parte do que possibilita a realização destas heterotopias*.

Na já mencionada entrevista à Rabinow e Wright de 1982, Foucault se refere às heterotopias, o que era raro, aludindo sucintamente a elas de modo que se aproxima da maneira como aqui será usado o conceito: “espaços singulares que encontramos em alguns espaços sociais cujas funções são diferentes das dos outros, ou terminantemente opostas.” (apud Defert, 2013, p. 52) Isto ressoa explicitamente em suas considerações de que se trataria de um *espaço de fora*, que nos “[atrai] para fora de nós mesmos” (Foucault, 2002, p. 414), lembrando novamente o espelho<sup>28</sup>. Foucault ainda sugere que não haveria cultura que não tenha constituído heterotopias (2002, p. 416, 2013b, p. 21), *lugares que contestam os posicionamentos*. Todavia, enfatiza que não há heterotopia universal (2002, p. 416).

Foucault divide estes *espaços outros* em tipos distintos, mas dos quais se depreende “princípios” (nestes termos) relacionados aos demais. Destes tipos, nem todos importarão diretamente às reflexões desta pesquisa, mas cabe mostra-los para que se entenda de quais lugares o conceito tratava.

Um destes são as heterotopias *crônicas*, que sobrepõem num só lugar distintos tempos (museus, bibliotecas) ou que nos coloca diante do fim da vida e do início da eternidade (cemitério); há também aqueles que justapõem espaços distintos entre si, como o cinema, o teatro e os jardins orientais; outras heterotopias, são aqueles lugares que colocam em xeque os “sistema[s] de abertura e fechamento” (ao que poderíamos relacionar minimamente o público e o privado). Estes últimos dividem-se entre os que se vai por imposição embora exijam rituais (casernas e prisões) e os que parecem aberturas, mas escondem exclusões (os quartos das fazendas do Brasil do século XIX destinados aos viajantes que entravam sem ser convidados, mas não podiam se relacionar com as famílias, bem como os *drive-ins* que abrigam e simultaneamente escondem o sexo entre amantes não-conjugais, chamadas de *heterotopias de ilusão*, como os bórdeis).

Foucault dá ainda atenção especial às heterotopias *de crise*, cada vez menos comuns, destinadas a quem se encontra numa fase “crítica” em relação à sua sociedade (àqueles que devem ir aos lugares de formação, como o colégio em sua forma do século XIX, às mulheres que deveriam ter suas noites de núpcias longe da família e aos que

---

<sup>28</sup> Há de se comentar, Foucault chega a mencionar propriamente espelho também em *Outros espaços*, enquanto uma *experiência mista* entre utopia e heterotopias: ver-se num lugar irreal e, com isto, aperceber-se no lugar real (2002, p. 415)

velhos que devem se quedar em asilos); às *de desvio*, lugares destinados a comportamentos não possíveis no restante da sociedade (prisões, manicômios e os próprios asilos); e as *de compensação*, lugares tão aspirantes à perfeição e tão reversos em relação às sociedades, que parecem querer compensar suas condições (as colônias fundadas por jesuítas no Paraguai) (2002, p. 418-421, p. 2013b, p. 21-29). Foucault indica ainda que o *barco*, um *pedaço de espaço*, um *lugar sem lugar*, mas que nos leva aos múltiplos lugares, seria a heterotopia por excelência (p. 421, p. 30).

### 3. Improvisações livres: utopia nômade, taz e desfrute

Nesta passagem, trato de três discussões que se aproximam daquilo aqui proposto com as heterotopias, as utopias realizadas. Uma encontra-se no artigo de Costa de 2007, já mencionado, e trata da *improvisação livre enquanto zona autônoma provisória (taz)* – noção cunhada por Hakim Bey em 1985, com versões publicadas no Brasil pelo menos desde 2001, e será minimamente comentada aqui para situar as reflexões de Costa. Outra discussão é aquela realizada por Bell, com seu conceito de *utopia nômade*. Uma terceira são as reflexões de Chefa Alonso, relacionando improvisação livre e utopia.

Em relação aos três autores, um a um, importará tratar não só dos conceitos propriamente ditos, mas também das perspectivas de *lugar* implicadas em suas considerações. Isto, sobretudo, com o intuito de delinear como o fazer musical se situa na questão do *lugar que lida com posicionamentos e se define pelas relações entre os envolvidos e destes com o “fora”*. Cabe reiterar, é a *contestação dos posicionamentos*, os *antiposicionamentos*, que aqui mais interessarão.

Conforme se verá, não é tão imediata a correspondência entre as noções de lugar presentes e passíveis de inferência nos três autores com aquela de que aqui se fala. Por isso, procura-se claro as ressonâncias com esta, mas no limite se toma como necessário *lhes impor as particularidades* da noção de *lugar* que aqui interessa. Mais uma vez, é um gesto metodológico o que possibilita o *encontro entre matérias heterogêneas, assimétricas e incomunicáveis*, conforme já citado na introdução o prof. Júlio Groppa Aquino.

Na discussão de Costa, não há uma passagem dedicada a *definir* o lugar. A isto se pode atribuir o fato de que o artigo do primeiro aborda múltiplos assuntos, diferindo por exemplo do artigo de Bell, que é mais restrito à questão do lugar. No entanto, ainda assim se poderia também depreender de Costa uma perspectiva de *lugar*, uma vez que o texto se inicia dizendo que

[a] proposta da livre improvisação trata da implementação de um ‘lugar’ (espaço-temporal) propício a um fluxo vital musical produtivo e cria um espaço de jogo, de processo, de conversa e de interação entre músicos. Nesse lugar as forças e energias ainda livres, ‘informadas’, podem adquirir consistência na forma de uma sucessão de estados provisórios, num devir sonoro/musical. (Costa, 2007, p. 1 / 2016, p. 97-98)

O excerto de Costa trata apenas das improvisações livres, no entanto, para se depreender propriamente uma noção de lugar, se poderia situar as demais práticas musicais em relação a isto. Falar em um ‘lugar’ (*espaço-temporal*)<sup>29</sup> *implementado* por qualquer prática musical poderia então ter alguns sentidos. Num deles, o ‘lugar’ *implementado* se referiria ao que se passa *durante a performance*, isto é, se estenderia pelo tempo que durar a música – o que talvez seja o sentido primordial desta passagem, por conta do uso das expressões *espaço-temporal* e ‘lugar’. Deste ponto de vista, vitalidade, jogo, conversa, ou qualquer outra característica, se referiria ao como se dá o que acontece *durante a performance*.

Num segundo sentido, o ‘lugar’ *implementado* poderia se referir mormente ao que *circunda a performance*, sendo o lugar algo associado ao que se faz antes e depois da música. Neste caso mesmo uma música que *no decorrer de sua performance* não explora, por exemplo, a conversação poderia *implementar um lugar* definido por esta característica – conforme se evidencia nas práticas de composição ou arranjo coletivos, embora não somente.

Este segundo sentido, no entanto, talvez seria demasiado “sociológico” e precisaria ser complementado musicológica e sonologicamente, delineando um terceiro sentido: *como é que o que se passa antes e depois da música é potencializado pelas características da música que ali é feita?* Isto é, se entenderia que há práticas musicais mais propícias a possibilitar este lugar com as características ora em voga.

---

<sup>29</sup> De agora em diante apenas ‘lugar’ ou ‘lugar’ *implementado*.



Poderia então ser reiterado, agora com mais minuciosidades, uma noção de *lugar* de interesse deste trabalho. Um lugar propriamente dito, um *espaço físico e geograficamente “localizável”*, mas que seria definido pelo *conjunto de relações* que o caracterizam: as relações que se dão durante a performance musical e as relações que circundam este fazer – e ainda a maneira como as características da performance potencializam as demais relações, e igualmente, o contrário. Todas estas relações incidiriam ainda em maneiras de se lidar com *posicionamentos*, interessando sobretudo a predisposição à contestação, os *antiposicionamentos*. Isto é, não bastariam os *contrapositionamentos*, complementares à ordem.

Pensando nas características dos lugares que dizem respeito às maneiras de se lidar com as *relações e posicionamentos* (ainda que se opondo a eles, uma vez que não interessa deles se apartar), poderemos tratar da aproximação traçada por Costa entre improvisação livre e as *taz*.

Hakim Bey, logo no início do livro estabelece uma de suas cautelas metodológicas dizendo que:

deliberadamente procurei não definir o que é a TAZ<sup>30</sup> – circundo o assunto, lançando alguns fachos exploratórios. No final, a TAZ é quase autoexplicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... compreendido em ação. (2011, p. 14)

Bey diz ainda que o conceito “surge inicialmente de uma crítica à revolução, e de uma análise do levante” (p. 22). Com argumentação similar a autores como Stirner (2004 [1845]), Camus (2011 [1951]) e Foucault (2005b [1982]), desconfia da *revolução*, voltando sua atenção à *revolta* (ou levante): mostra que a primeira tende a se inserir num ciclo que culmina no estabelecimento de novas soberanias, normalidades e superioridades (Bey, 2011, p. 15-18). Importaria então, de um lado, não esperar pelas revoluções, de outro sequer deseja-las, e de um terceiro ponto de vista, realiza-las cotidianamente (idem).

Dos inúmeros usos do conceito no livro, ligados desde a *pirataria* até à *festividade*, entendo que há uma perspectiva que os atravessa, aquela segundo a qual “devemos perceber (tornar reais) os momentos e espaços nos quais a liberdade não é apenas possível, mas existente.” (p. 71) Nisto está implicado, ainda, que a *taz* procura se

---

<sup>30</sup> Embora nas citações se depare aqui com grafia “TAZ”, com maiúsculas, optei por, quando se tratam das minhas palavras, falar em *taz*, já que, ao longo de todo o trabalho, aquilo que *contesta o majoritário* é sempre escrito com minúsculas.

realizar “a qualquer custo ou prejuízo para a ‘perfeição’ ou imobilidade final.” (p. 37) Pode-se ainda delinear uma perspectiva de lugar, uma vez que a “TAZ é um lugar físico, no qual estamos ou não estamos” (p. 72) e acrescentar uma possível aproximação com as heterotopias – associada à utopia, mas existente:

a TAZ quer viver neste mundo, não na ideia de outro mundo [...] É 'utópica' no sentido que imagina uma *intensificação* da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, *sem local*, ou 'lugar do lugar nenhum' A TAZ *existe em algum lugar*. (p. 35-6)

Para Costa as *taz* consistem em “táticas de resistência ao exercício de poder” (2007, p. 8 / 2016 p. 103). Citando Bey, lhe interessa mencionar, entre outras características, que a *taz* “é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente”, se assemelhando “por um bom tempo [ao] ‘ocupar’ clandestinamente”. Menciona que “[a]ssim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer”, que ela se aproveita do Estado “repleto de fendas e rachaduras” e ainda que ela “é um microcosmo do ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade” (Bey, 2011, p. 18; apud Costa, 2007, p. 9 / 2016, p. 103). Com isto, dirá então que

A relação [da *taz*] com a proposta de livre improvisação é evidente uma vez que esta em princípio, se coloca à margem das estruturas escolares, das instituições musicais conservadoras [conversatoriais, na primeira versão do texto], das hegemonias estéticas, das desgastadas e hierarquizadas formas de concerto, das pedagogias e dos adestramentos, das sistematizações e da mercantilização da arte. [...] [Nela] não há lugar para propriedade privada dos meios de produção, não há sociedade de direitos autorais, não há mistificação de competências, nem sacralização e fetichização da obra de arte ou do artista. Não há sistemas fechados nem poderes estabelecidos. (Costa, 2016, p. 104 / 2007, p. 9-10)

Acrescentará ainda que, em detrimento da espetacularização, a “livre improvisação é uma proposta de socialização do fazer artístico” (p. 10 / p. 104) – aludindo ao fato de que, para Bey, a *taz* é um “‘lugar’ e ‘tempo’ possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo” e que desta perspectiva “a arte ser[ia] uma condição de vida” (Bey, 2011, p. 69; apud Costa, p. 10 / p. 104).

As considerações de Costa acerca da *resistência ao exercício do poder* e do *situar-se à margem* devem ser entendidas em sentidos distintos mas complementares. De um lado, referem-se à maneira como as práticas de improvisação livre, e a *taz* a ela associada, *se situam* em relação ao “fora”. Isto é, estaria em questão que ela, nos termos

de Costa, *implemente* um lugar distinto daqueles do *Concerto*, do *Espetáculo*, do *Mercado*, das *Pedagogias*, do *Conservatório*, etc.. De outro lado, referem-se à maneira como os envolvidos *se situam* diante uns dos outros, interessando enfrentar qualquer *exercício de poder*, entendido como inerente às demais práticas mencionadas e seus correlatos lugares de realização. Neste sentido cabe ainda enfatizar que o enfrentamento destas instituições exige que cada um se volte contra si, uma vez que suas práticas e seus caracteres hierárquicos também nos constituem.

Ao cunhar a noção de *utopia nômade*, David Bell, que é improvisador, geógrafo e em seus textos se declara anarquista, diz primeiro que

[um] bom ponto de partida [...] é o *duplo sentido* etimológico do termo de Thomas More: utopia é tomada entre ‘eutopia’ (bom lugar) e ‘outopia’ (não-lugar): ‘o bom lugar que é um não-lugar’. A única coisa clara aqui é que utopia é um lugar. (2011, p. 4)<sup>31</sup>

Em seguida, não somente procura precisar uma definição propriamente dita para a noção de lugar, como deixa em aberto sua expansão a outros fazeres musicais que não somente às improvisações livres:

[É] possível falar do fazer musical como um lugar. Aqui, eu uso a definição do geógrafo Doreen Massey, que argumenta que ‘lugar’ [place] é “construído a partir de uma constelação de relações sociais, reunindo e tecendo juntos um locus [locus] particular”. Há aqui um risco de ambiguidade nessa definição, uma vez que ‘locus’ é lugar em Latim. Para evitar isto, eu entendo o termo [locus] em um sentido matemático, onde ele se refere a um conjunto de pontos com uma propriedade compartilhada. Os ‘pontos’ aqui poderiam ser os músicos; a propriedade compartilhada, o desejo de criar música juntos – mesmo em um estilo particular ou através de um processo particular. Neste sentido, é possível entender um grupo de músicos trabalhando juntos como constituindo um ‘lugar’, sendo o ‘locus’ a música que eles criam. (Bell, 2011, p. 5)<sup>32</sup>

À primeira vista, parece que quando define o *locus*, “o conjunto de pontos com uma propriedade compartilhada”, como algo associado à *música*, Bell não está

---

<sup>31</sup> “A good starting point [...] is the etymological *double entendre* of Thomas More’s term: utopia is caught between ‘eutopia’ (good place) and ‘outopia’ (no place): *the good place that is no place*’. The only thing clear here is that utopia is a place.”

<sup>32</sup> “is possible to speak of musical production as a place. Here, I draw on the definition offered by the geographer Doreen Massey, who argues that ‘place’ is “constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus” (2004: 69). There is a danger of circularity in this definition as ‘locus’ is Latin for place, and to avoid this, I understand the term in the mathematical sense, where it refers to a collection of points which share a property. The ‘points’ here would be the musicians; the shared property their desire to create music together - either in a particular style or through a particular process. In this sense, then, it is possible to think about a group of musicians working together as constituting a ‘place’, with the ‘locus’ being the music they create.”

preocupado com as influências mútuas entre as relações estabelecidas durante o fazer musical e aquelas que circundam este fazer – lembrando que, da perspectiva desta pesquisa, ambas as relações interessam à definição do *lugar*. Mas, de qualquer forma, conforme algumas vezes se mostrará, na verdade Bell não está desatento a estas questões. É apenas a *definição* de lugar apresentada no artigo que não chega a remeter de pronto a isto. Definição esta que, inclusive, não reaparece em sua publicação posterior (aquela que não discuti na dissertação, Bell, 2014, outras vezes brevemente aludido no capítulo), embora não chegue a ser explicitamente refutada. Reitero mais uma vez que, a despeito de as definições de lugar não serem precisamente as mesmas, não seria isto que impediria as associações à frente realizadas, sendo um *gesto* metodológico o que as possibilita.<sup>33</sup>

Entrando nos conceitos que propriamente interessam ser associados às questões das *heterotopias*, deve-se constar, primeiro que Bell difere a *utopia nômade [nomadic utopia]*, aquela associada às improvisações livres, da *Utopia Estatal [State Utopia]*. Esta segunda

(em conformidade com o entendimento coloquial do termo como um lugar perfeito separado do presente pelo tempo ou espaço) é constituída pelo ‘bem moral’ [‘moral good’], no qual o que é bom está em conformidade com as leis e discursos universais, com a visão de perfeição. (Bell, 2011, p. 5)<sup>34</sup>

Neste lugar, “todas as ações estão em conformidade com esta particular visão moral. A hierarquia seria necessária para reforçar a conformidade e negar a diferença, indicando que a única forma de liberdade é a liberdade negativa” (p. 5)<sup>35</sup>: livrar-se da desordem e *do* caos moral (J.C. Davis apud Bell, 2011, p. 5). Esta *Utopia Estatal* então

parece oferecer uma descrição da orquestra. [Nela], aos músicos, individualmente, genericamente não está dada liberdade para explorar

---

<sup>33</sup> Quanto a esta questão dos *pontos*, se poderia ainda arriscar uma aproximação com o *posicionamento* aludido por Foucault. Isto, no entanto, interessaria mais do ponto de vista do *lugar* que é localizável *geograficamente*, do que da perspectiva do *posicionamento* propriamente dito frente à Sociedade, à Política, à Moral, etc.. Isto porque, é necessária esta breve observação, tem se entendido aqui as práticas anarquistas como *antiposicionamentos*, já que o *posicionar-se* e seu oposto, o *contraposicionar-se*, remetem às condutas do a *favor* e do *contra*, ambas constituintes da *ordem*. Reitera-se que aos anarquismos interessaria a predisposição a contestar o *Societário*, o *Político*, a *Moral*, enquanto tais, afirmando a *vida*, repleta de transitoriedades que não cabem na politização propriamente dita nem nas generalizações e universalismos.

<sup>34</sup> “The State Utopia (which conforms to colloquial understandings of the term as a perfect place separated from the present by time or space) is constituted by the ‘moral good’, in which that which is good conforms to universal laws and speaks to a vision of perfection.”

<sup>35</sup> “a place in which all actions conform to this particular moral vision. Hierarchy is necessary to enforce this conformity and deny difference, meaning that the only form of freedom is a negative freedom”

ou perseguir seus próprios interesses. [E ainda há] uma hierarquia estrita – indo do regente para os solistas, para o primeiro violino, para o chefe de naipe, e assim por diante – [que] reforça a estrita ordem moral dada pelo compositor, de quem a partitura funciona como um objeto de ‘perfeição’. (Bell, 2011, p. 6)<sup>36</sup>

Acrescentará que este lugar se constitui

negando ao indivíduo a capacidade de agir a partir de suas próprias vontades, ou de criar suas próprias condições para a vida. Para muitos (incluindo eu), isto seria um estado de coisas fundamentalmente distópico onde a totalidade domina totalmente o indivíduo. (idem)<sup>37</sup>

Bell mostrará ainda, citando uma entrevista da violonista Marylou Speaker, que a realização satisfatória numa orquestra sinfônica se dá justamente quando a individualidade é sublimada (idem).

Diferindo da *Utopia Estatal* e de seu ‘bem moral’, a *utopia nômade* “é orientada através de um ‘bem ético’ [‘ethical good’] [...] que pode ser entendido como aquele que se desdobra imanentemente e aumenta a capacidade de agir daqueles presentes no espaço.”<sup>38</sup> (p. 6) Uma *utopia nômade* seria ainda *feita e refeita* constantemente, existindo em um estado de *porvir* – como no rio heraclítico, em que nunca se é o mesmo, assim como o próprio rio não o é (p. 7). Aproximando-se minimamente da *taz* e das *heterotopias* tratadas por Edson Passetti (detalhadas no próximo subtítulo), a *utopia nômade* construiria *um novo mundo ‘no interior’ do velho* (“a new world in the shell of the old”) – conforme Bell depreende de Uri Gordon para complementar o conceito noutro artigo (Bell, 2014, p. 1021).

A respeito das relações que se dão nas *utopias nômades* – que interessam tanto se entendermos elas como o que se passa durante a música quanto numa definição estendida implicando também no que circunda o fazer musical –, Bell problematizará a

---

<sup>36</sup> ‘it seems to offer a description of the orchestra, in which individual players are generally given no freedom to explore or pursue their own interests, and in which a strict hierarchy - flowing from conductor down through soloists, the first violinist, section leaders, and so on - enforces the strict moral ordering of the composer, whose score functions as an object of ‘perfection’.’

<sup>37</sup> “denying the individual the capacity to act on their own desires, or create their own conditions for life. For many (myself included), this would be a fundamentally dystopian state of affairs where the totality utterly dominates the individual.”

<sup>38</sup> “the nomadic utopia orients itself around an ‘ethical good’. Drawing on the work of Spinoza, Nietzsche and Deleuze, this can be understood as that which unfolds immanently and increases the capacity of those present in a space to act.”

oposição entre indivíduo e coletivo<sup>39</sup>. Dirá então que a referida potencialização da *capacidade de agir* daqueles presentes no espaço

não deve ser entendida simplesmente como o reverso da dominação do coletivo sobre o indivíduo, encontrada no Utopismo Estatal, todavia. Ao invés disso, [a utopia nômade] *colapsa a oposição binária entre o individual e o coletivo*: a habilidade de alguém para agir, a partir de sua posição de diferença, amplia a capacidade do coletivo para agir: um ampliação no poder de um amplia o poder de todos, significando que o poder é distribuído e produzido não-hierarquicamente (e ainda, a imposição ou emergência de hierarquias é nociva a este poder [coletivo]) (Bell, 2011, p. 7)<sup>40</sup>

Deve-se ter em vista, a perspectiva explicitada acima teria procedências nas difundidas considerações de Bakunin de que “a liberdade dos outros, ao contrário de limitar ou negar a minha, é, ao contrário, sua condição necessária e confirmação” (Bakunin apud Bell, 2014, p. 1017) e se situa no inverso do senso comum que diz minha liberdade começa onde termina a dos outros. Neste sentido, por ora importa apenas considerar que Bell está interessado nos *lugares* capazes de romper com esta concepção, sabidamente, associada à *propriedade*<sup>41</sup>. Deve-se notar, trata-se de uma atitude que diz respeito à maneira como se *situam* entre si os envolvidos num *lugar*, bem como à maneira como eles se *antiposicionam* frente à lógica da propriedade e do entendimento liberdade do ponto de vista do *limite*.

Bell, no entanto, dirá que não há nenhuma prática musical que se situa enquanto utopia nômade ou Utopia Estatal em *estado puro*, uma vez que não há uma oposição binária entre música improvisada e música composta. Nenhuma música seria *‘totalmente composta’*<sup>42</sup>, bem como nunca haveria *liberdade absoluta acerca do que se*

---

<sup>39</sup> A esta questão, deve-se associar as considerações acerca do *divíduo ético* que comentei sem muitos detalhes na introdução. Bell chega a falar em *divíduo* (Bell, 2011, p. 6,7, 2014, p. 1017, 1020, 2014, p. 1017), no entanto seria necessário precisar aproximações e afastamentos de seu uso da noção daquele que a mim interessa, o que não realizei nesta dissertação.

<sup>40</sup> “This should not be understood simply as a reversal of the domination of the collective over the individual found in State Utopianism, however. Rather, it collapses the binary opposition between the individual and the collective: the ability of one to act from their position of difference increases the ability of the collective to act: an increase in the power of one increases the power of all, meaning power is distributed and produced nonhierarchically (and indeed, the imposition or emergence of hierarchy is damaging to such power)”

<sup>41</sup> O enunciado por Bakunin inverte isto que, na verdade, provém da lógica liberdade liberal, de procedência em John Locke (1983 [1690]), para quem a minha liberdade termina onde começa a *propriedade* do outro. Nos primeiros escritos de Marx, pode-se ler considerações semelhantes a esta de Bakunin (cf. Marx, s/d, p. 24). Agradeço à profa. Salete Oliveira por estas indicações.

<sup>42</sup> Há no entanto, práticas musicais acerca das quais se discute em que medida se aproximam disto, como aquelas em que não há um performer, o que é o caso da *música eletroacústica* (cf. Iazzetta, 2009)

*toca* – e neste segundo caso isto também estaria associado aos próprios performers e suas “limitações” (termo de Bell). Neste sentido,

a performance musical opera em um espectro transitando entre estes dois polos inacessíveis: *a música é improvisada na medida em que os performers são livres para explorar o infinito por toda sua duração e é composta na medida em que eles enfrentem ideais/limitações que impedem essa exploração.* (Bell, 2011, p. 4)<sup>43</sup>

A maneira como Bell trata esta questão, de imediato, remete a Pierre Joseph Proudhon – o primeiro a, já no século XIX, se declarar anarquista, antes mesmo de um movimento com este nome eclodir –, embora seja apenas em seu outro artigo (Bell, 2014) que o pesquisador alude a tal anarquista.

Proudhon mostrava que não havia *absolutos* e por esta razão, analisava os sistemas políticos de uma perspectiva *serial*. Duas *séries*, *liberdade* e *autoridade*, estariam em tensão perpétua: nenhum regime político seria capaz de instaurar uma autoridade absoluta, isto é, sempre se encontrariam formas de fazer viver liberdades frente a eles; do mesmo ponto de vista, tampouco seria possível viver em liberdade absoluta. Poderia ser ainda acrescentado, almejar a liberdade absoluta pressuporia ainda entendê-la enquanto algo *transcendental*<sup>44</sup>, aquilo justamente contra o que Proudhon lutava por nos manter no plano do sonho.

O que interessaria à *anarquia*<sup>45</sup> então seria *elevantar potencialmente a liberdade e reduzir a autoridade à raiz cúbica* – vê-se, são percursos com termos matemáticos que não se referem ao absoluto, nem ao “zero”. Interessaria então, rumar ao *infinito*, que estaria sempre em expansão (1986, p. 46-7, 165) – ou ainda, na leitura de Passetti de Proudhon, “trata-se de um percurso para o infinito libertário, repleto de novos conflitos e soluções temporárias.” (2003, p. 298)

Outra questão à qual conviria relacionar as considerações de Bell é o discutido pelo musicólogo Nicholas Cook, que nos fala da *performance musical enquanto*

---

<sup>43</sup> “musical performance operates on a spectrum running from these two inaccessible poles: music is improvised to the extent that performers are free to explore the infinite for its entire duration and it is composed to the extent that they run up against ideals/limitations which prevent that exploration.”

<sup>44</sup> Deveríamos associar, quem sabe, o *transcendental* ao *metafísico*, insubmetendo-nos a ambos. No entanto, Proudhon não o fazia, o que segundo Passetti e Resende (apud Proudhon, 1986) implicaria numa noção de *metafísica* não tão bem empregada.

<sup>45</sup> Uma vez que aludí algumas vezes aqui à anarquia como uma prática *antipolítica*, conforme tomei de Passetti e Augusto (2014) e Augusto (2013) convém mencionar que este não era o termo empregado por Proudhon. Para ele, a *anarquia* seria a conciliação do *federalismo político* com o *mutualismo econômico* (Proudhon, 1986).

*improvisação*. Cook mostra que, mesmo numa performance musical que consista na execução de uma composição, há uma série de parâmetros sendo decididos em tempo real conforme as relações entre os performers. Um dos exemplos que indica para tal é a música de câmara, em que o andamento, a dinâmica, a afinação e as próprias sutilezas do timbre, estão, ao longo da performance, submetidos à maneira pela qual um músico ouve ao outro (Cook; Alfred Schutz apud Cook, 2007, p. 8, 14). Neste sentido, semelhantemente ao dito por Bell, numa performance musical nunca haverá controle absoluto dos parâmetros por uma decisão prévia, mesmo numa peça composta. O contrário também é fato, uma vez que os que praticam a chamada improvisação livre carregam consigo um sem número de referências, conforme foi discutido por todo o capítulo um e reiterado por Bell.

Tratando mais diretamente do enunciado por Bell, teríamos a interessante consideração de que os performers, no caso de uma improvisação livre, poderiam *explorar o infinito*. Interessaria, do ponto de vista proudhoniano, a aversão ao tratamento das possibilidades das improvisações livres enquanto algo totalizado, absoluto. Falar em infinito implica em considerar que o que está em questão não é alcançar algo *finalista*, mas sim sempre estar em expansão, a despeito da *finitude* das coisas.

Bell ainda acrescenta que essa exploração infinita estaria submetida à *duração da performance*, dando pistas de que o fazer musical é uma prática *finita* na qual se pode explorar e inventar um *sem fim* de possibilidades. Estas, justamente, não estão previamente dispostas tampouco à espera da descoberta, mas se mostram apenas na realização.

Ao mesmo tempo, a aversão ao absoluto estaria expressa por Bell ao considerar que os *ideais* e as *limitações* são empecilhos para a *exploração*. Primeiro, se teria o *Ideal*, ao qual seria mais preciso referir-se com maiúsculas. Este, conforme estabelecido por uma composição propriamente dita, isto é, sendo um *resultado* determinado antes do *processo* de realização (performance), é um impeditivo para a atitude de exploração (por parte do performer) – questão tangenciada pelo enunciado de Falleiros que encerra o capítulo um. Segundo, se teria que as próprias *limitações* do performer é que estabelecem transitoriamente as condições de suas explorações – escancarando que quando se trata de práticas de liberdade pouco importa o absoluto, uma vez que é o infinito, aquilo que não se sabe onde vai chegar, que seguirá sendo explorado. É neste



sentido que tanto na contestação do *Ideal* quanto na atenção dada à *limitação* do performer (noção que está aqui associada ao seu corpo e à contestação do *Ilimitado*, do *Totalizante*) teríamos aversões radicais ao *Absoluto*.

A terceira discussão similar àquela das heterotopias lidará com as considerações da improvisadora Chefa Alonso relacionando as improvisações livres à utopia. A despeito de inúmeras considerações que interessam a esta pesquisa, se verá, a autora não fala tão diretamente em *lugar*, a não ser pela menção a um “pequeno mundo”.

[Da] experiência da improvisação como vivência de um pequeno mundo alternativo, um mundo solidário, respeitoso e não hierárquico, falam muitos improvisadores. A improvisação, então, representaria a utopia de um mundo mais justo. Se os improvisadores podem cria-lo, porque não o restante da sociedade? (Alonso, 2008, p. 74, tradução minha)<sup>46</sup>

De imediato, este excerto se aproxima diretamente dos interesses desta pesquisa uma vez que Alonso se atenta ao fato de que os improvisadores, ao se associarem, *vivenciam* relações *não-hierarquizadas* em *algum lugar* (e o fazem no presente, sem esperar por revoluções ou reformas, conforme se leu acerca das *taz*, por exemplo). Minuciando a perspectiva heterotópica, no entanto, importaria indagar em que sentidos aquilo que se *vivencia* (se realiza, se vive) pode ser tratado em termos de *representação*, inclusive tendo em vista, como bem denotado por Alonso, que este *vivenciar* escancara uma *possibilidade outra* para o restante da sociedade<sup>47</sup>.

A própria improvisadora, a partir de Jacques Attali, tratará da *representação* – associada ao *tonalismo*, ao *espetáculo* e às *verdades imutáveis* – dizendo que “[ela] exclui a possibilidade de um triunfo da dissonância” (p. 75). E ainda, quando nos diz que práticas como as improvisações livres “apenas podem nascer da destruição dos códigos precedentes” (p. 77), ela de fato abre a possibilidade para tratarmos da incontestabilidade da *representação*.

Caberia ainda, deste excerto de Alonso, problematizar a noção de alternativo, uma vez que pode remeter às sociedades alternativas, aquelas que supõem ser possível

---

<sup>46</sup> “De esta experiencia de la improvisación como vivencia de un pequeño mundo alternativo, un mundo solidario, respetuoso y no jerárquico, hablan muchos improvisadores. La improvisación, entonces, representaría la utopía de un mundo más justo. Si los improvisadores pueden crearlo, ¿por qué no el resto de la sociedad?”

<sup>47</sup> De Passeti (2003a), podemos ainda depreender o fato de que a relação entre amigos, por sua tendência horizontal e ao mesmo tempo desidealizada, dá pistas de que esta forma de relação interessa não só a anarquistas.

se apartar do mundo e da sociedade – deixando de contestar seus costumes e práticas, algo necessário até mesmo para a própria relação consigo mesmo, conforme já sugerido e é retomado no capítulo quatro. Interessaria produzir transformações *na vida* que não tenham em vista o *outro mundo* – a metafísica ou o longínquo futuro, possibilitado apenas por supostas condições ideais. Ao contrário, seria uma questão de realizar uma *vida outra neste mundo* (e em nosso caso, também um *espaço que se situa de maneira outra diante deste mundo*).

Esta questão, já aludida aqui com Bey, exigiria atenção para com a *impossibilidade de se viver a parte* (se isolando, literalmente, da Sociedade). Importaria então, num sentido, transformá-la, noutro, desestabiliza-la – o que teria procedência mais no *estoicismo* do que no *epicurismo*, com seus *jardins de delícias* que intentam se apartar do mundo (Foucault, 2011 [1984], p. 281-3; Passetti, 2003a, p. 79-80, p. 260; Stirner, 2004, p. 26).

Detalhando ainda como se dão as práticas de improvisação livre, pensando em suas associações com a utopia, a improvisadora nos diz que se trata de uma música que “se faz para o próprio desfrute do músico, sem uma finalidade comercial” (Alonso, 2008, p. 74) e ainda que “se desfrutam das diferenças, se nega a divisão dos papéis [ou funções]” (p. 78). Mostrando-se avessa às garantias permanentes e à perfeição, similarmente ao já explicitado com a *taz* e a *utopia nômade*, Chefa Alonso diz que “a improvisação é uma utopia, e nisto está sua fragilidade e instabilidade” (p. 78)<sup>48</sup>.

Em Alonso temos então esta ambiguidade, ou ainda uma tensão, quanto à improvisação livre *ser, criar* ou *representar* uma *utopia*. Os dois primeiros verbos são mais passíveis de aproximação entre si, embora se deva enfatizar que ambos não têm sido usados neste trabalho, preferindo-se *realizar* e *inventar*, evitando as *essencialidades* (a representação, por sua vez, já foi contestada mais explicitamente outras vezes).

Conforme visto, num dos enunciados de Alonso, esta prática *representa* o que chamou de “mundo mais justo”. Noutro, ela *é a utopia*, o que poderia ter dois sentidos: associa-la ao *utópico*, da perspectiva de que algo “plenamente” livre é irrealizável; ou depreender, que se trata de uma *utopia realizada*, uma vez que Alonso diz que o improvisador *cria* este mundo outro – o que, conforme dito, aqui prefere se chamar de

---

<sup>48</sup> “La improvisación es una utopía, pero ya está presente en su fragilidad e inestabilidad”

invenção. Conforme se tenha em vista que na própria ação da *invenção* reside sua *instabilidade* é que se terá algo mais heterotópico, lembrando Foucault e o interesse na *inquietação* em detrimento do *consolo* e das *regiões fáceis* do pensamento utópico.

Uma vez que não há em Alonso uma discussão da noção de *lugar*, o “pequeno mundo” poderia, assim como se problematizou aqui com Bell e Costa, se referir tanto apenas ao que se passa na música ou também ao que circunda este fazer musical. No entanto, do enunciado à frente pode-se depreender que as relações que circundam o fazer musical estão correlacionadas à música que se faz, ou, ainda, que são potencializadas pela música que se faz, e considerar que nisto está necessariamente implicado que se lide com *lugares*:

Muitos improvisadores, entre os quais me incluo, buscam outras formas de relação social, igualitárias, cordiais, solidárias e outras maneiras de criação musical, coletiva, de novidade, interessada no processo. Na improvisação livre pode-se produzir estas relações não hierárquicas e não competitivas, ao menos com muito mais frequência do que em qualquer outro campo musical ou profissional, e nela a criação coletiva, numa busca constante de novas possibilidades – de fato.

O pequeno mundo da improvisação já representa uma cultura diferente, uma cultura em movimento, frágil, em um interminável processo de redescobrimto de novos sistemas de valores (Alonso, 2008, p. 79)<sup>49</sup>

Fica evidente, neste excerto, os atravessamentos entre as relações que se dão durante a prática musical e, como se vê, na própria vida – que, por questão de recorte, interessariam a este trabalho apenas quando explicitamente *circundam* o fazer musical. Embora no limite deva se considerar que as características da música não são, sozinhas, o que possibilita *espaços outros* orientados pelas relações não-hierárquicas e de generosidade – sendo necessária pré-disposição de cada um a realiza-las com todas suas implicações e riscos –, está em questão de que maneira as improvisações livres favorecem isto.

---

<sup>49</sup> “Muchos improvisadores, entre los que me incluyo, buscan otras formas de relación social, igualitarias, cordiales, solidarias y otras maneras de creación musical, colectiva, novedosa, interesada en el proceso. En la improvisación libre se pueden producir estas relaciones no jerárquicas y no competitivas, al menos con mucha más frecuencia que en cualquier otro campo musical o profesional, y en ella la creación colectiva, en una búsqueda constante de nuevas posibilidades, es un hecho. El pequeño mundo de la improvisación representa ya una cultura diferente, una cultura en movimiento, frágil, en un interminable proceso de redescubrimiento de nuevos sistemas de valores.”

O *interesse no processo* referido por Alonso deveria então ser entendido não apenas levando em conta o fato de se tratar de uma música que preza pelos processos que se dão durante a performance – ao invés de submetê-lo acriticamente a um *resultado* definido de antemão. Além disso, poderia se falar num *interesse nos processos que sucedem e antecedem o fazer musical*, como as conversações e experimentações relacionadas às possibilidades para performances futuras ou às problematizações acerca da maneira como se deram performances anteriores.

Alonso encerra o capítulo que aqui discuto dizendo que “a improvisação pode ser ou não uma utopia, mas, em qualquer caso, é uma exigência imprescindível de uma parte de nossa cultura, de nosso mundo” (p. 79)<sup>50</sup>. No entanto, aqui interessa mais o que a autora afirmou e que se citou antes: que as improvisações livres se relacionam a “uma cultura diferente, uma cultura em movimento, frágil, em um interminável processo de redescobrimto” (embora se tenha contestado a noção de representação associada a este excerto).

A partir deste enunciado retomado poderia se contestar o ora citado, indagando *a quem importaria atender as exigências da cultura, do mundo (e da sociedade)*. Haveria de se problematizar no que implica, quando se contesta, por exemplo, as *exigências comerciais*, repô-las pelas *exigências “de nossa cultura, de nosso mundo”*: não seria esta outra soberania a se submeter? Ou ainda, um valor impessoal, aparentemente não-hierárquico, mas na verdade incompatível com o que a própria improvisadora enunciou ao falar no *desfrute do próprio músico e das diferenças?*

Talvez as *heterotopias* tratem justamente da predisposição a se lidar com os costumes de maneira a submetê-los constantemente a *reinvenções* (ou ainda aos “redescobrimtos” ora referidos). Neste sentido, a realização de heterotopias requer que se *conteste* as exigências da Cultura e da Sociedade, colocando em xeque as relações que estabelecemos com o *tempo*, sobretudo com o que costuma ser chamado “o nosso tempo”. O desfrute dos diferentes associados definitivamente não se ocupa de atender exigências *da Sociedade* – e aqui se teria delineada uma contestação da *presença do terceiro* (Stirner, 2004 [1845]) conforme aludido na introdução.

---

<sup>50</sup> “La improvisación puede ser o no una utopía, pero, en cualquier caso, es una exigencia imprescindible de una parte de nuestra cultura, de nuestro mundo” (p. 79)

Costa, com a noção de *taz* mostrou que as improvisações livres evitam a *centralidade*, situando-se às *margens* do *Instituído* em suas diversas formas. Bell, por sua vez, tratou das situações musicais avessas às *Idealizações* e *Totalizações*, relevando os *nomadismos* frente à *Perfeição*. Já Alonso mostrou que o *desfrute*, a *generosidade* e as *relações anti-hierárquicas* de fato já se dão neste *pequeno mundo* das improvisações livres, enfatizando ser esta uma possibilidade para os interessados, potencialmente em expansão, mas não sem riscos e incertezas. Nos três casos trata-se, não de um sonho utópico, mas sim de algo que se realiza no presente e se refaz constantemente.

#### 4. Anarquizar e inventar

Das três aproximações entre improvisação livre e a realização de heterotopias ora discutidas, embora com distintos termos, todas elas ao menos transitavam por questões relacionadas aos *anarquismos* e à *anarquia*. Bey, de quem Costa depreendeu a noção de *taz*, é um difundido anarquista contemporâneo. Bell, embora o faça abertamente apenas no artigo que não discuti nesta dissertação, também se afirma anarquista. Alonso, por sua vez, ainda que não tenha falado explicitamente em anarquismo ou anarquia, indicou as relações *não-hierárquicas* como algo próprio desta prática – sendo que, conforme dito, aqui interessa mais precisamente a perspectiva *anti-hierárquica*.

De outro ponto de vista, se tem aproximações menos óbvias. Conforme já comentado, interessaria à perspectiva anarquista deste trabalho – ou mais precisamente, a este respeito, *anarquizante*: o *desfrute* como condição da realização do fazer musical (Alonso), a realização de uma música que enfrente a captura pelo *Mercado*, *Espetáculo* ou *Concerto* (Costa), e a predominância das *éticas* singulares em detrimento das pretensas *Perfectibilidades* (segundo Bell, expressas na legalidade, na Universalidade e na Moral), aludindo a uma consideração de cada autor.

Nesta dissertação as questões ligadas às *heterotopias* ganharam mais espaço de discussão propriamente dito do que aquelas relacionadas restritamente à *anarquia*, e isto porque ao longo do percurso do presente das improvisações livres este assunto tornou-se mais iminente. No entanto, deve-se denotar que foi através das questões anarquistas

que cheguei às heterotopias, quando das leituras realizadas para meu trabalho de conclusão de curso, já mencionado.

Neste sentido, se discuti até aqui a hipótese de que as improvisações livres realizam heterotopias. Numa questão posterior, predominante no presente subtítulo, é que se indaga como estas *heterotopias* realizadas pelas improvisações livres poderiam ser associadas a discussões mais explicitamente tomadas das práticas anarquistas. Conforme predito, estas reflexões se dão, sobretudo, depreendendo problematizações do professor Edson Passetti (2003, 2003b, 2017). De sua pesquisa, interessa agora não somente a associação entre anarquismos e a *invenção de heterotopias*, mas também outras, como a tensão entre *anti-utopia* e *realização da utopia*, a indissociação entre *Utopia* e *Distopia* e ainda as *heterotopias de percurso*.

O movimento conhecido como *anarquismo* eclodiu por volta de 1870, quando do embate histórico mais conhecido por ter se dado entre Bakunin e Marx/Engels, explicitamente inspirado em Proudhon – que, por volta da década de 40 havia proposto a *anarquia*, o *federalismo político* conciliado ao *mutualismo econômico*. O embate em questão escancarava, entre outras coisas, que, para os comunistas, o Estado era um *meio* para a abolição das desigualdades, enquanto que para os anarquistas, sua abolição deveria ser imediata.

O que disto interessa agora é que, neste enfrentamento da postergação, própria do que Bakunin nomeava *socialismo autoritário* (distinguindo-o do *socialismo libertário*, ou anarquismo), talvez já tenhamos uma relação com a realização de heterotopias: nenhuma suposta consciência superior deve mediar ou adiar a realização das relações igualitárias; ao contrário, esta realização deveria ser abreviada tanto quanto possível. Embora se deva assinalar, lembrando Emma Goldman, que a distinção em questão não apenas se refere a distintos meios para um mesmo fim<sup>51</sup>, podemos acrescentar, nas palavras de Edson Passetti,

[o] que era um sonho, uma utopia, para Marx, após a extinção do Estado é imprescindível no imediato para os anarquistas para que ocorra a abolição do Estado, ou seja, a abolição da autoridade centralizada ocorre por meio de relações horizontalizadas estabelecidas entre os envolvidos. (2003, p. 24)

---

<sup>51</sup> Aludo aqui, assim como Passetti o faz ao tratar desta questão, ao que foi escancarado pela histórica resposta de Emma Goldman à Lênin: meios libertários levam a fins libertários, meios autoritários a fins autoritários.

Podendo ainda ser dito que “[o]s anarquistas agitam por meio de movimentos sociais ao mesmo tempo que constroem suas relações livres em associações no interior da própria sociedade desigual” (p. 289). Cabe também citar as precisas considerações de Passetti, redigidas junto a Acácio Augusto, explicitando a tensão entre *afirmação de utopias e anti-utopismo*, própria das *heterotopias*:

Uma heterotopia é a realização de uma utopia num espaço específico; é a urgência de seu acontecimento, o que já é impossível aguardar, ruminar, elaborar no pensamento. Ela dá formas à impaciente liberdade; não é acabada ou semi-acabada como a utopia, a via pavimentada e lisa — como aludia Michel Foucault —, que em vez de transformar a si e o que interessa, acaba sempre pacificado pelo sonho, pela ilusão do futuro, pela transcendentalidade iluminista. (Passetti; Augusto, 2009, p. 7)

Retomando a perspectiva propriamente anarquista, poderia ainda ser dito que “a revolução não é condição para a nova vida, esta já existe e acontece em cada associação” (Passetti; Augusto, 2009, p. 7).

Tendo em vista tais considerações, é possível ainda revisitar a questão das tensões entre *espaço e tempo*. Acerca disto, Foucault disse-nos que “[e]stamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” – “não se trata com isso de negar o tempo; é uma certa maneira de tratar o que se chama de tempo e o que se chama de história” (2002, p. 411). Para Passetti, ainda, a realização de *heterotopias* implicaria na *dessacralização do atual* (2003b, p. 47). Salete Oliveira, por sua vez, nos indicará que a questão colocada pelas heterotopias é “o desafio de se tomar a atualidade do espaço, e deslocá-lo para fora da subserviência ao tempo como categoria soberana” (Oliveira, 2002, p. 265).

Com isto se minucia, atentando-se aos anarquismos, que a realização do que interessa às improvisações livres não pressupõe que o tempo em que se vive seja propício para tal – o que retoma a contestação ora feita em relação à Chefa Alonso, uma vez que o mais importante aqui não é algo que seja *imprescindível* à *cultura* a ao *mundo* (a despeito de talvez se tratar do imprescindível para uma *parte* para a cultura, como chega a sugerir Alonso). Ao contrário, a experimentação pode nos levar a algo que seja avesso a tais exigências, transgredindo-as, sobretudo quando associadas ao Dever.

De um lado, esta experimentação possibilita que um espaço, não se submetendo aos costumes do tempo em que está “inserido”, afirme justamente algo próprio, suas

particularidades. De outro, desta vez aproximando mais de Alonso a perspectiva aqui delineada, a existência de relações igualitárias num certo espaço explicita que práticas do mesmo teor *podem vir a se dar também noutros espaços*. Trata-se, mais precisamente, de desuniformizar os espaços, não nivelá-los segundo o tempo.

Deve-se anotar, no entanto, que não se trata de estar “frente ao seu tempo”. Isto porque, de um lado, assim se pressuporia o progresso<sup>52</sup>, tendendo à linearidade ou até à profetização. Neste sentido, não se trata aqui de supor que a experimentação libertária realizada hoje “traz o futuro para o tempo presente”, uma vez que, necessariamente, neste futuro as situações serão outras. De outro lado, se de fato as experimentações de um contexto, mais tarde, se tornam algo *adequado* a um tempo futuro, há de se notar a tendência de que nisso tenha havido uma *assimilação*: o que se passou a realizar é possivelmente algo que se *adequou*, se *submeteu*, por exemplo, às *exigências* de uma cultura, dos costumes. Neste sentido é que também importaria um deslocamento radical da perspectiva do *tempo* para aquela do *espaço*, se abrindo mão de qualquer noção de progresso generalizante. Sendo então mais importante *inventar* as condições para a experimentação constante, *atualizando o espaço* conforme o enfrentamento do *tempo* e não segundo uma *adequação* a ele.

Embora tenha não sejam universais, as heterotopias de que falava Foucault seriam *delineadas na própria instituição da sociedade* (2002, p. 415). É fato que isto não exclui que elas emergem dos desejos, necessidades e até *interesses* daqueles presentes nestas sociedades. Entretanto, é Passetti que levará o conceito ao limite da perspectiva das singularidades e particularidades.

Em Foucault é possível ainda aludir a estes espaços de maneira um tanto quanto genérica: *o bordel, o quarto de hóspedes, a colônia de férias*, etc. – e isto talvez apenas por se tratar justamente de uma primeira especulação acerca da relação do conceito com os espaços. Quanto às heterotopias referidas por Passetti, não se terá a possibilidade de falar, por exemplo, em *a heterotopia anarquista*, mas só poderemos pensa-las pela *multiplicidade*, manifesta sempre numa *particularidade*: aquele *um* espaço de educação anarquista, aquele *um* percurso de vida anarquizante. Temos nisso, quem sabe, uma aproximação com outras questões *heterotópicas* discutidas por Foucault anos mais tarde

---

<sup>52</sup> Não me refiro aqui ao *progresso* proudhoniano, já aludido e que se baseia nos percursos de experimentação libertária, mas sim ao senso comum de progresso.



quando de seu interesse nos gregos<sup>53</sup> (embora sem usar o termo em questão); e com suas considerações sobre os modos de vida possibilitados pelo *militantismo* e pela *arte moderna*<sup>54</sup>.

Uma das menções de Passetti às *heterotopias* encontra-se no artigo *A utopia e a atitude-limite*, publicado na revista *Margem* em 2001<sup>55</sup>. Aludindo à distinção (aqui já citada) entre *heterotopias* e *utopias* realizada por Foucault no *Prefácio de As palavras e as coisas*, o pesquisador tratará de Max Stirner, filósofo e professor contemporâneo de Proudhon, Marx, Bakunin e outros. Na ocasião, Passetti nos diz que Stirner *inventa uma heterotopia*, afirmando *presentificações* diante das *utopias*. Estará em questão assim indicar que podemos trata-lo como um *anarquista no anarquismo*, uma vez que suas considerações nos *inquietam* diante das *soluções universais humanistas* dadas pelo *Anarquismo* (o movimento consolidado) (Passetti, 2003, p. 60-3).

Outra associação de Passetti entre *anarquismos* e *heterotopias* pode ser lida no artigo *Heterotopias anarquistas*, publicado na revista *Verve* nº 2 (Passetti, 2002, aqui citado na versão ampliada, 2003, p. 289-318). Desta vez sua reflexão lida mais diretamente com as *heterotopias* conforme referidas em *Outros espaços*, na época há pouco publicado no Brasil, mostrando que "[o] anarquismo como heterotopia é expansão da vida. É invenção de lugares, de existências, demandando crítica à sociedade e gestação da nova sociedade." (2003, p. 310)

Deve-se notar, no entanto, que ao associar os anarquismos à realização de heterotopias Passetti não o faz propriamente a partir daquelas mencionadas em *Outros espaços – de crise, de compensação, etc..* Conforme já dito, com essas Foucault teria se ocupado do que é *delineado na instituição das sociedades*, ou poderíamos tentar precisar, estas seriam *heterotopias das quais as sociedades dependem para operar enquanto tal*. Isto porque, por exemplo, elas designam, instituem, *lugares* para os *desvios*, o que inclusive pode fazer parte da perpetuação de uma sociedade, de seus costumes, etc.. Já as heterotopias discutidas por Passetti, ao contrário, estão

---

<sup>53</sup> Aludindo aos cursos relacionados aos gregos, Passetti nos diz que “[d]entre as diversas heterotopias descritas por Foucault [...] mais tarde, poderá ser acrescentada a da estética da existência, decorrente das últimas pesquisas sobre o cuidado de si” (2003, p. 311).

<sup>54</sup> É no curso *A coragem da verdade* (2011 [1984]) que o filósofo trata mais diretamente de como *militantismo* e a *vida de artista* ligada à *arte moderna* implicariam numa estética de existência similar ao *cinismo* grego (p. 161-5).

<sup>55</sup> Aqui citado na versão presente no livro *Anarquismos e sociedade de controle* (Passetti, 2003, p. 34-63).

escancaradamente associadas à *contestação* das sociedades, de seus costumes e práticas e, algumas vezes, das próprias uniformizações implicadas na noção de Sociedade<sup>56</sup>.

As heterotopias tratadas por Passetti ora referidas nos requerem, então, o *inventar* – o que interessa aqui precisamente enquanto *contestação daquilo que já está delineado na instituição da sociedade*. Sendo as heterotopias sempre *de* algo, o que evita generalizações, Passetti falará mais em heterotopias *de* invenção (2003, p. 316-8), associando a isto, por exemplo, a *abolição do castigo* (idem), tão cara aos anarquistas, e as *experimentações éticas e estéticas* presentes nas escolas, ateneus e centros culturais também anarquistas (Passetti; Augusto, 2009, p. 7).

Na verdade, Foucault também alude de certa forma à relação entre *invenção e utopias localizadas*, referindo-se às crianças, mencionando, entre outras coisas, a *cama dos pais*<sup>57</sup>. Trata-se, no entanto, de uma reflexão pouco atenta à potência das experimentações das crianças e, ainda, que esteve mantida quase em segredo até pouco tempo atrás, uma vez que a passagem em questão está presente apenas em *As heterotopias* (2013, p. 20)<sup>58</sup> – texto que, conforme predito, foi publicado recentemente.

Podem ser citadas inúmeras *invenções heterotópicas* diretamente relacionadas aos anarquismos. Ainda na Comuna de Paris – que talvez tenha sido ela mesma uma *heterotopia* –, e mesmo antes, a anarquista Louise Michel, conhecida como poeta, se propunha a realizar uma educação mais tarde tida como libertária e que foi, segundo Emma Goldman (2006, p. 27), de inspiração para outros anarquistas. Já no início do século XX, se verá *La Ruche*, fazenda na França na qual Sébastien Faure construiu um espaço de educação de crianças, e as *Escolas Modernas*, realizadas no Brasil por anarquistas, influenciadas por *La Escuela Moderna*, dirigida por Francisco Ferrer em Barcelona (Passetti, p. 2003, p. 311; Passetti; Augusto, 2009, p. 4-5).

---

<sup>56</sup> “A saúde da política está na abolição do Estado. Trata-se de uma atitude que traz, ao mesmo tempo, saúde e doença, pois da abolição do Estado decorre o fim da política. Os anarquismos são as doenças mortais do Estado: a saúde da *sociedade* para uma grande parte dos anarquistas, a saúde para *miríades de associações* negadoras, pela sua existência, da expectativa universal de vida em sociedade.” (2003, p. 120) “[S]e a propriedade instituiu a sociedade [...], a anarquia deveria ser simultaneamente a ultrapassagem da propriedade e de seu correlato, a Sociedade [...], pois a vida livre e associativa não deve ser apanhada pela sociedade, um conceito, enfim uniformizador” (2007, p. 70-1) – em alusão às problematizações de Stirner em relação à Proudhon. A estas considerações conviria ainda acrescentar a própria noção de *antipolítica*, já mencionada, interessando mais a *vida* do que a *política*.

<sup>57</sup> “É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas” (2013, p. 20)

<sup>58</sup> “Na verdade, esses contraespaços não são apenas invenção das crianças; acredito nisso porque as crianças jamais inventam coisa alguma” (2013, p. 20).

Sobre a Escola Moderna, se pode falar na educação baseada “[n]a coeducação de sexos e de classes, [n]a ausência de recompensas e castigos, [n]a educação integral [que associa trabalho manual e intelectual]”, conforme nos diz Doris Accioly e Silva (2011, p. 99). Nestes casos todos mencionados, tratava-se de *lugares* em que se dispunha a se fazer algo que não seria próprio do *tempo* e em que se vivia – neste sentido *espaços outros*.

Similarmente, Passetti, nos fala do grupo de teatro *Living Theatre* como uma realização heterotópica (2003, p. 311), da qual interessa depreender considerações sobre como dão se suas relações com o “fora”. Segundo Cristina Valenti, Judith Malina procurava que “o ator pudesse encarnar, transmitir sentimentos e paixões, longe de todo modelo social e comportamento” (2001, p. 78) e “experimentar comportamentos e cultivar valores antagonistas daqueles reconhecidos socialmente” (p. 80). Definitivamente, na *heterotopia inventada* pelo *Living Theatre* – o que Valenti chega a chamar de *utópico*, embora com uma definição radicalmente *heterotópica*<sup>59</sup> – não estão em questão as *exigências* do *tempo* em que se vive. Ao contrário, se trata de uma predisposição a experimentar até mesmo o que é *insuportável* para a cultura do tempo presente.

Podemos, com esta questão, retomar os *epicuristas* e *estóicos*, mas desta vez, problematizando ambos. Se os primeiros se separavam do mundo pelo isolamento, os segundos, também o faziam, mas por se aparentarem às *reformas morais* e aos *ideais*, supostas *verdades absolutas* que intentam nivelamentos e totalizações (Passetti, 2006, p. 116-7). Desta perspectiva, poderíamos olhar para as improvisações livres indagando em que sentido é possível abrir mão das reformas do pré-existente, mas sem, com isso, cair no isolamento. Isto é, de que forma seria possível recusar-se a proclamar uma *revolução*<sup>60</sup> *estética* (e sua correlata *Improvisação Livre*), ao mesmo tempo, sem se tornar meramente uma prática de *isolamento* conformado (ou, com uma pequena alteração de sentido, uma prática *alternativa*)? De maneira alguma se intentaria aqui

---

<sup>59</sup> “O termo utópico, em toda a história do *Living Theatre*, serviu para indicar algo que ainda não existe, mas do qual é possível construir as condições de realização” (Valenti, 2001, p. 77). Uma perspectiva análoga a esta, associando utopia e improvisações livres, pode ser lida em Mário Del Nunzio: “critica-se uma situação atual com vistas a uma mudança paradigmática suficientemente forte que nos aproximemos de uma situação ideal.” (2011, p. 197)

<sup>60</sup> Não hesito aqui em aproximar a revolução da reforma, uma vez que ambas conservam as *instituições* pré-existentes, ou ao menos tentam delimitar quais devem nascer (cf., por exemplo, Stirner, 2004; Jean Dubuffet apud Ragon, 2001). No presente trabalho, esta questão já foi tangenciada quando da menção à atenção de Hakim Bey ao levante.

uma resposta propriamente dita, mas é justamente a importância do *lugar* que talvez nos dê algumas pistas de como evitar estas duas condutas ora problematizadas.

A relação com um *espaço físico*, geograficamente localizável, é algo que desloca as *liberdades* do campo do *Ideal* ou do *valor* para o campo da *realização*, da *prática*; e ao mesmo tempo faz destas experimentações algo que se *situa*, ou, mais precisamente conforme interessa aqui, se *antiposiciona* frente ao *Instituído*. Isto é, não é uma questão de, ao se evitar estar *interior* da *Sociedade*, da *Moral* e *Política*, delas se apartar. Ao contrário, interessaria a predisposição a *enfrenta-las*, contestar suas múltiplas formas de *inclusão* e para isto lidar com elas *de perto e de frente*, lutando para não estar *dentro*.

Neste sentido, o *lugar* onde se realizam as improvisações livres pode se *situar* de distintas maneiras em relação ao que lhe é “externo”. Este lugar – seja aquele onde se “ensaia” ou aquele em que se apresentam as improvisações livres – pode ser, fisicamente, o mesmo onde se realizam outras práticas (musicais), caracterizando, caso a caso, distintas formas de relação com elas; pode também se aproximar de algumas práticas e ser radicalmente avesso a outras; e, pode ainda ser um lugar não tão associado a outras práticas musicais, mas ligado a práticas de experimentação artística e de vida.

A este respeito, se poderia discutir ainda, por exemplo, se os livre improvisadores de um grupo também realizam outras práticas musicais neste mesmo *lugar* ou noutros; se um livre improvisador, por influência desta prática, contesta a forma como se dá o fazer musical e as relações que o circundam também no que concerne a outras práticas; ou ainda, quais são as implicações para os grupos de improvisação livre que usam um espaço físico onde se realizam outras práticas musicais, sobretudo aquelas *socialmente reconhecidas* – questões que, no entanto, não são tão detalhadas aqui.

Que tipo de relações poderiam então, em algum sentido, interessar aos livre improvisadores enquanto tal diante dos *lugares* relacionados a outras práticas musicais? De que maneira seria possível lidar com estes sem almejar propriamente *reconhecimentos* da parte dos envolvidos nestes lugares, uma vez que a isto pode redundar numa assimilação?

A respeito da questão do *reconhecimento*, acredito que seja importante um breve desvio, mencionado algo não restritamente ligado às improvisações livres. Trata-se do trabalho realizado há anos pela educadora musical Teca Alencar de Brito (detalhado em

sua tese de doutorado, Brito, 2007) em que a *singularidade* das crianças envolvidas é abertamente mais importante do que a certeza de que suas práticas serão *reconhecidas como música pelos adultos* – sendo esta, quem sabe, mais uma contestação da *presença do terceiro*, conforme noção tomada de Stirner.

Realizar práticas de improvisação livre abrindo-se para a experimentação do que é avesso aos *modelos* implicará em quais diante das demais práticas musicais, daqueles nelas envolvidos e de seus correlatos *lugares*? Num certo sentido, conforme já tangenciado, é esperado que isto dependa, na verdade, não somente de quais são as práticas musicais em questão, mas da predisposição dos envolvidos nestas outras práticas a lidar com as diferenças de maneira que radicalize a contestação das uniformidades. Isto porque, conforme já foi discutido, da mesma forma que há práticas musicais que potencializam ou não relações igualitárias entre os envolvidos, isto incide nas suas pré-disposições dos a lidar com experimentações como as improvisações livres. E o mais importante, haveria de se reiterar a questão: destes *lugares* ligados a outros fazeres musicais quais de fato *interessarão* ao livre improvisador enquanto tal?

Cabe então enfatizar de que distintas *invenções de heterotopias* explicitam distintas maneiras de se *lidar* com o Instituído. Destas inúmeras distinções, pode-se aqui arriscar uma um tanto quanto substancial. Embora repleta de imprecisões, trata-se de uma reflexão necessária. Nestas imprecisões, na verdade, inclusive pode residir alguns *interesses* para as questões aqui tratadas.

De um lado, inventam-se lugares que, ao realizarem suas práticas que se diferem das práticas instituídas, por conseguinte, necessariamente também se *afastam* (fisicamente e institucionalmente) dos correlatos lugares instituídos. De outro lado, se poderia tratar de práticas que se realizam *nos mesmos espaços físicos* daquelas práticas que contestam e enfrentam – e neste caso, se teriam distintas maneiras de entender tais práticas da perspectiva institucional ou anti-institucional.

As historicamente conhecidas *heterotopias anarquistas* até aqui mencionadas, se relacionariam à primeira atitude ora aludida. Elas foram, *inventaram*, propriamente “outros”, ou “novos”, lugares – isto é, elas se realizaram sobretudo em espaços físicos distintos daqueles em que se realizavam as práticas às quais enfrentavam. Por exemplo, as *Escolas Modernas* do início do século XX no Brasil, bem como a experiência com educação de crianças realizada por Faure, *La Ruche* (A Colméia), ambas eram realizadas em *lugares* dedicados quase que exclusivamente a tais atividades, ou ainda a

outras atividades íntimas de suas práticas predominantes. No primeiro, tratava-se de realizar práticas de educação num espaço não submetido ao Estado, à Igreja (tampouco aos padrões). No segundo, além disso, poderia ser precisado, que se tratava de um *lugar* que se insubmetia à *instituição escola* mais propriamente, até mesmo *em seu nome*, aproximando, quem sabe ainda mais radicalmente, a educação da vida cotidiana.

A outra atitude ora aludida, por sua vez, poderia ser precisada com as reflexões de Silvio Gallo. Em suas considerações acerca de uma *educação menor*<sup>61</sup> – aquela em que predomina a “experimentação, invenção de linhas de fuga na educação maior, instituída” –, aproxima-a das *heterotopias*. Dirá então que “[n]a lógica da heterotopia, trata-se de não criar modelos novos, mas simplesmente formas outras de fazer e de viver, no contexto mesmo daquele modelo instituído.” (2007, p. 99)<sup>62</sup> Destas considerações, poderia se depreender a possibilidade de realização práticas heterotópicas *também nos lugares físicos ligados àquelas práticas que se contesta e enfrenta*.

Um exemplo anarquista disto é o de Paul Robin que, entre 1880 e 1904, dirigiu o *Orfanato Prévost* em Cempuis (França). Neste espaço, a despeito dos problemas enfrentados pelo de fato de ser administrado pela prefeitura e pelas pressões da igreja, se experimentava “a coeducação sexual, a coeducação das classes sociais, a ausência de recompensas e castigos, a livre discussão entre professores e alunos”, entre outras coisas (Silva, 2011, p. 97).

Poderíamos ainda aludir novamente à tese de doutorado da profa. Teca Alencar de Brito (2007) acerca de uma *educação musical menor*. No trabalho, ela nos mostra que esta prática pode se dar tanto em condições como as ora aludidas – quando os professores contestam e abalam a própria instituição e o *lugar* em que estão inseridos –, quanto naquelas antes referidas, em que se procura realizar práticas de experimentação num espaço, de um certo ponto de vista, novo.

Brito, não só tratando de seu trabalho com crianças na tese de doutorado ora aludida, mas também num de seus livros sobre Hans Joachim Koellreutter (Brito, 2011 [2001]), realiza ainda uma longa discussão acerca dos atravessamentos, nos meus

---

<sup>61</sup> Para falar em *educação menor*, Gallo faz uso de Deleuze, para quem “é à minha própria língua que devo impor a heterogeneidade da variação, é nela que devo talhar o uso menor e retirar os elementos de poder ou de maioria.” (Deleuze, 2010 [1979], p. 44-5)

<sup>62</sup> Gallo, na verdade, também trata dos *lugares heterotópicos* que se inventam *noutros espaços físicos*, referindo-se a Ferrer (2006, p. 42). A distinção que venho realizando não pretende demarcar uma perspectiva intransponível, mas apenas se aproveitar do distintos usos da noção de heterotopia.

termos, entre *as características do fazer musical e as relações que o circundam* – em especial sobre o *Arte-jogo Fim de feira* (pp. 61-89), realizado com jovens orientados pelo compositor em questão.

Em relação a ambas as maneiras de se inventar heterotopias – separando-se fisicamente do instituído e fazendo-o propriamente no espaço instituído –, importa minuciar duas questões, minimamente já aludidas. De um lado, se deveria olhar para o que estas duas distintas práticas implicam para *aquela* realização heterotópica mais particularmente. De outro, se poderia discutir como cada uma destas atitudes lida com o “fora” (que se torna uma noção cada vez mais imprecisa...) daquele espaço heterotópico, e de que forma estas relações favorecem transformações radicais também *neste fora*.

Destas relações com o “fora”, interessaria, por exemplo, aquelas que sejam como *aberturas*, embora com cautela. A este respeito, importaria discutir de que forma os diversos *lugares* que não sejam propriamente aquele em que se vinha realizando improvisações livres, tornem-se espaços propensos às suas experimentações. E ainda, se poderia pensar como outras práticas musicais, realizadas num mesmo *lugar* onde se dão as improvisações livres ou mesmo noutra *lugar*, viriam a se transformar radicalmente a partir das críticas inerentes às improvisações livres no que concerne ao próprio fazer musical e às relações que o circundam.

Num certo sentido, no entanto, interessa aqui a perspectiva segundo a qual a própria realização de uma prática de experimentação como as improvisações livres é a transformação dos *lugares*. Ela assim é não somente para aqueles que passam a realizá-la, no caso de quem outrora ainda não as conhecia; mas também o é enquanto possibilidade *aberta* para que outros venham a conhecê-la, estando ela onde estiver (*situada* fisicamente num *lugar instituído*, contestando-o, ou num *lugar* não previsto na instituição da sociedade).

Ainda tendo em vista estas duas atitudes distintas associadas às realizações de heterotopias, podemos retomar Bell. Ao concluir seu artigo discutido neste capítulo, o improvisador nos diz que “podemos apenas imaginar as alegrias que uma utopia nômade<sup>63</sup> que substituiu as bandas de música [fanfarras] por coletivos de improvisação livre obteria” (2011, p. 11)<sup>64</sup>. É fato que isto pode ser entendido num sentido similar ao

---

<sup>63</sup> Deve-se notar, nesta passagem em particular a *utopia nômade* é o *lugar* em que se realiza a música.

<sup>64</sup> “We can only imagine the joys that a nomadic utopia which replaced the brass bands with free improvisation collectives might obtain”

das *taz*, já que elas procuram se realizar à qualquer custo a partir de dos meios disponíveis – e deste ponto de vista se trataria de *fazer uso* daquilo que está instituído, evitando se submeter a isto.<sup>65</sup> No entanto, o imaginado por Bell permite ainda outra leitura, que deve ser problematizada.

Se entendermos suas considerações como uma *reposição* propriamente dita, isto seria a Institucionalização propriamente dita das improvisações livres, beirando seu tratamento como algo obrigatório. Se trataria de um proposição estatutária, que intenta submeter os que fazem música à *Improvisação Livre*, com maiúsculas. Neste caso é que se teria propriamente uma *sociedade* que *institui* um *lugar* para tal prática, isto é, lhe dá uma *função*, a associa ao funcionamento da Sociedade enquanto tal.

Isto poderia até mesmo, de um primeiro ponto de vista, ser chamado de “heterotopia” – mas não de *invenções* de *heterotopias*, nem de *heterotopias de invenção* ou *inventadas* – uma vez que se trataria de uma *instituição*, do *instituído*, ou seja, de algo estabelecido por aqueles que não são os envolvidos, mas sim *terceiros*. De outro ponto de vista, isto deveria ser precisamente chamado de *Utopia* (Estatual, se quisermos usar a noção de Bell) que se realiza, também *instituída*, ligada sobretudo à *Totalização e Uniformidade*.

Deste primeiro ponto de vista, tal *Instituição da Improvisação Livre* estabeleceria de fato um *lugar* para realização desta prática, seriam heterotopias mas não de invenção. Se mostrará à frente, caso a caso, que, ao se Institui-la, já não se teria um *lugar* e uma *prática* como aqueles que vem sendo tratados aqui (nos quais predominava a experimentação, a conversação, as singularidades éticas, o desfrute, etc.). Será tomando as, já mencionadas, considerações de Foucault acerca dos distintos tipos de *heterotopias* (que são *delineadas na própria sociedade*) que elucubrarei acerca de algumas *funções* para este lugar – que procura garantir o *funcionamento inalterado* da Sociedade, não passando de um *contraposicionamento*, complementar aos *posicionamentos*. Em todos os casos, se notará, estas *heterotopias Instituídas* se associam a enunciados correntes acerca das improvisações livres e que se ocupam em dizer quem deve ou não realizar o que.

---

<sup>65</sup> Pensando nisto, conviria mencionar o trabalho realizado pelo prof. Pedro Paulo Salles com os estudantes da graduação em Educação Musical da USP. Tendo em vista que boa parte das escolas, sobretudo as estatais, dispõe apenas de instrumentos ligados à fanfarra, o professor dedicou uma disciplina do curso a experimentar e inventar práticas de improvisação com instrumentos de percussão.



Esta *heterotopia* poderia então, facilmente, vir a ser um lugar de *desvios*: seriam mantidos os fazeres musicais *Oficiais* enquanto tal, e aos desafinados e sem ritmo seria relegada esta *Improvisação Livre Instituída*. Se trataria de uma situação em que pouco importa se os envolvidos tomaram para si o *livre improvisar* e inventaram suas próprias maneiras de lidar com as *improvisações livres* – e ainda, pouco importaria, se puderam lidar com seus obstáculos para o fazer musical tradicional e se, a despeito deles, puderam, por exemplo, desenvolver questões musicais outras, como aquelas ligadas ao *timbre*.

Outra possibilidade para esta *heterotopia que Institui a Improvisação Livre*, seria a de um lugar de *compensação* ou *ilusão*<sup>66</sup>: os grupos de improvisação livre tratados como mera descontração. No primeiro caso, serviria, por exemplo, àqueles atarefados com práticas musicais tidas como mais sérias, como a Composição; no segundo, poderia se tratar de uma prática que preenche horários no turno escolar, dando às crianças um pouco do que se pensa ser “qualquer coisa”<sup>67</sup>, para que em seguida possam se concentrar melhor no que realmente importa ali.

O que estas *compensação* e *ilusão* no entanto jamais proporcionarão são, por exemplo, os inúmeros atravessamentos possíveis entre as práticas do compositor e do improvisador, capazes de se potencializar mutuamente; e ainda, também não se teria iminente a intensidade própria das experimentações musicais realizadas com crianças quando se mistura jogo e seriedade, prazer e trabalho.

Este *lugar Instituído* para a *Improvisação Livre* poderia ainda ser uma espécie de *heterotopia de crise*. Tratar-se-ia daquela educação musical que, sim, possibilita formas de experimentação, abrindo-se até mesmo para as descobertas e invenções de sonoridades com objetos e instrumentos, para músicas ligadas a indeterminação, etc., no entanto destina isso apenas a certa fase da vida ou da formação musical, no geral às crianças. Mais tarde, claro *será necessário que suas invenções cessem para que não incidam numa vida anarquizante*. Isto é, mais tarde as práticas de experimentação

---

<sup>66</sup> É de Edson Passetti (2003b, p. 52), tratando das heterotopias inventadas pelos anarquistas, que depreendo a importância de problematizar, em especial, a *compensação* e a *ilusão* – e por inferência as demais *funções* das heterotopias *instituídas*.

<sup>67</sup> A respeito da desassociação entre as improvisações livres e o *fazer qualquer coisa*, cf. Koellreutter apud Brito (2011, p. 47-8) e Costa (2007, p. 12). Tal questão foi minimamente discutida em meu trabalho de conclusão de concurso, já mencionado.

musical como as improvisações livres<sup>68</sup> deverão cessar, dando lugar a algo mais importante, como o estudo da música escrita – caso contrário, é melhor que não se faça mais música ou que ela se torne uma mera descontração compensatória.

Poderia ser imaginada ainda outra *heterotopia Instituída* relacionada às improvisações livres de uma perspectiva de *crise*. Esta seria o oposto complementar daquela ora problematizada. Tratar-se-ia dos *lugares* (como alguns Conservatórios, por exemplo) em que se supõe que a produção e o estudo, por exemplo, das sonoridades ruidosas, bem como a abertura ao fazer musical não mediado pela partitura, é necessariamente posterior ao estudo da música escrita e baseada em notas.

Deve-se, então, notar que ambas *heterotopias de crise* ora elucubradas submetem um *espaço* e uma *prática* a uma dos sentidos possíveis para a *soberania do tempo*: delimita-se qual é a fase da vida em que se deve lidar com determinada maneira de fazer música. Enfim, não é nada disto que interessa a este trabalho. As *heterotopias de crise, compensação, ilusão e desvio* em nada se aparentam com as *invenções anarquizantes*.

Conforme dito, o segundo ponto de vista de contestação da hipotética *Improvisação Livre Instituída* a aproxima da *Utopia (Estatal)*. Neste caso, a instituição de um *lugar* para a improvisação livre não teria uma perspectiva de *crise, desvio, compensação* ou *ilusão*, e portanto não seria um lugar definitivamente marcado por *instituir* quem deve e quem não deve realizar uma prática. Ele seria, distinguindo-se destas *heterotopias Instituídas*, um lugar *Universal*, uma *Utopia* (também Instituída...) estabelecendo que esta prática *deve* ser realizada por *Todos*. Neste caso faria ainda mais sentido em falar na *Grandiosa Improvisação Livre*.

Intencionando tal feito é que estaria legitimada a *reposição* das bandas marciais – ou do que quer que esteja instaurado em tom de oficialidade – por grupos de improvisação livre. Mas afinal, porque isto não seria desejado? Deve-se ter em vista que uma *Instituição*, embora possa mudar à *qual* prática está ligada, segue *instituindo* e, por isso, uniformizando.

---

<sup>68</sup> Nesta passagem do trabalho seria necessário precisar que, na verdade, entre educadoras como Teca Alencar de Brito sequer é comum se usar propriamente o termo improvisação *livre* ao tratar das práticas das crianças. Isto porque o termo em questão de fato está associado historicamente à Improvisação Livre, paradoxalmente consolidada quase enquanto estilo, o que já vem sendo problematizado neste trabalho.

Não interessaria, então, da perspectiva que até aqui veio sendo delineada, que às improvisações livres se concedesse estatutariamente o *mesmo lugar* outrora *designado* a outras práticas musicais. As improvisações livres importam, antes, enquanto possibilidade de experimentação, avessa às obrigatoriedades, e enquanto problematização da música *Instituída*. Esta *Utopia (Estatal)* da pretensa *Improvisação Livre* é que talvez se caracterizaria por ser algo *exigido* por uma *cultura em voga, pelo tempo em que se vive*. Ela se faria uma prática incontestável, digna de *louvor*. Assim se teria *Todos* unificados em torno desta mesma *música*, que já não seria mais uma *maneira de fazer música* com todas as experimentações e imprevisibilidades implicadas. Finalmente se teria chegado a um fazer musical *Universal* e por isso, necessariamente, num *nivelamento*. Esta *Utopia* seria ela mesma uma *Distopia*<sup>69</sup>.

O que este *lugar Instituído* jamais virá a ser é uma *invenção*, e isto porque o *inventar* só é possível pela predisposição *dos envolvidos* – algo que cessa quando uma prática é instituída, por qualquer motivo, por *terceiros*. As improvisações livres enquanto tal tem de se relacionar às dissoluções e experimentações de si, não interessando a confirmação de *funções* sociais propriamente ditas, nem a imposição de *Uniformidades*. É entendendo tais práticas em termos de *percurso* que se terá em vista que não é possível estabelecer de antemão soluções inalteráveis para o *lugar* de realização dela. Isto é, os livre improvisadores que aqui interessam são aqueles que se deixam *atrair* pelos *desvios* que ocorram em relação às suas próprias proposições<sup>70</sup>; e, ainda, os que se dispõem a lidar com os surpreendentes conflitos que podem seguir emergindo.

Ao *lugar* em que se realizam as improvisações livres, então, seria cara a realização *no presente* disso que para muitos parece um *sonho utópico*, ao mesmo tempo em que se enfrente a *ideia de acabado* (e por isso uma *anti-Utopia*). Estas *heterotopias do fazer musical*, portanto, teriam de ser *inventadas, reinventadas* e, ainda, *anarquizadas* a cada situação enfrentada – a cada *conflito*, a cada *desvio* surpreendente,

---

<sup>69</sup> É também de Passetti (2017) que depreendo outras aproximações entre *Utopia* e *Distopia* – mais precisamente de suas discussões sobre a paz universal buscada sob regime capitalista, a totalização da produção pelos socialistas (p. 160), a punição aos que viraram às costas para “a excelente educação e a melhor formação moral possível” na Utopia de Thomas More (p. 161) e as punições e normalizações em nome do humanitário (p. 163).

<sup>70</sup> Aqui, ao contrário da menção ao anterior, os *desvios* interessam no sentido similar ao tratado por Passetti e Augusto (2009, p. 7), uma vez que são os *desvios* capazes de desestabilizar qualquer suposta certeza que venha a surgir nas *heterotopias de invenção* – o que evidentemente difere dos *lugares destinados aos desvios* instituídos nas sociedades.

a cada performance e a cada conversaçoão relacionada a isso tudo. Tais heterotopias fariam parte, agora noutra sentido, do *percurso*<sup>71</sup> da vida de cada um dos envolvidos. Elas seriam possíveis apenas porque estes que se dispuseram a experimentar relaçoões *horizontalizadas* e ao mesmo tempo *desidealizadas*, sem supor que nisto não haveria *riscos*.

---

<sup>71</sup> Tomo, novamente de Passetti, as *heterotopias de percurso*, noçoão relacionada ao fato de que os anarquistas “vivem por [...] percursos que inventam experimentos” (2003b, p. 50).

**iii. Orquestra Errante: invenção de um lugar de  
experimentação**

Este capítulo trata, quase como um relato, das práticas realizadas pela Orquestra Errante durante o primeiro semestre de 2016, embora chegue a aludir a outros períodos em que frequentei os ensaios não regularmente.

Após algumas considerações introdutórias sobre a orquestra e minha relação com o grupo, o capítulo se inicia com um comentário mais panorâmico sobre suas práticas e em seguida tem dois subtítulos que considerei importantes para que se entendesse elas.

*Uma livre* é aquele subtítulo em que trato das *improvisações livres propriamente ditas*, tendo em vista como os errantes lidam com elas, que discussões se desdobram a partir delas, etc.. O seguinte se chama *Propostas e afins* e, embora sem dissociar-se de questões ligadas às *livres*, refere-se sobretudo aos *jogos, exercícios, peças* e outros, de improvisação livre, também frequentes nas práticas do grupo. No semestre em questão, sobretudo foram realizadas *propostas* das pesquisas de Miguel Antar, Max Schenkman e do prof. Rogério Costa.

Conforme já dito, aqui se explicitam alguns atravessamentos entre *como se dão as performances* (da Orquestra Errante) e *a maneira pela qual se dão as relações que circundam estas performances*. Para isto, mostro algumas questões levantadas durante as conversas relacionadas a estas performances e aludo minimamente às suas implicações em performances posteriores.

Cabe ainda acrescentar que, se até agora as discussões do trabalho se associavam ao *como se dão* as improvisações livres (as performances e o que as circundam), agora se trata de algo mais particular, radicalizando a aversão ao genérico, se referindo a *como se deram* algumas improvisações livres.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Ao longo do capítulo, algumas notas de rodapé apresentam *links* para áudios e vídeos ligados aos ensaios da Orquestra Errante. Estes serão de fácil acesso para o leitor virtual. Todavia, tendo em vista aquele que leia a versão física, reuni todos os links em questão no seguinte endereço virtual: <https://goo.gl/9GwbWu>

## 1. A Errante e esta pesquisa

No artigo *Na Orquestra Errante Ninguém Deve Nada a Ninguém*, publicado na revista *Hodie* em 2013, do prof. Rogério, podemos ler que

a Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, fundado e coordenado pelo compositor, pesquisador, professor e saxofonista Rogério Costa. A OE se dedica à prática da improvisação livre e faz parte do projeto de pesquisa sobre improvisação e suas interfaces (com a composição, filosofia, tecnologia, educação, história, etc) desenvolvido e coordenado pelo professor Rogério na USP. A Orquestra é composta por músicos oriundos dos cursos de graduação, pós-graduação, pós-doc e professores da USP. (Costa, 2013, p. 279 / 2016, p. 145)

Acerca de suas práticas, pode-se acrescentar que se trata de

um espaço peculiar de criação, uma vez que na prática da OE não há reprodução, pois sempre se produz algo novo, inusitado. A OE não toca *músicas* (reprodução). A OE produz música (produção, invenção). Porém, este ambiente de produção é diferente do ambiente da composição (*strictu sensu*), já que nele a criação se dá sempre de forma colaborativa, coletiva, compartilhada em tempo real e irrepetível. (2013, p. 279 / 2016, p. 143)

Nos dirá ainda que, neste “campo de provas, de produção e de experimentação para os sentidos”, se

pode eventualmente tocar composições ou ‘comprovisações’ [...] mas essa não é a sua vocação primeira. O que a Orquestra produz, em geral é resultante de um composto de forças simultâneas e interagentes ativadas, principalmente, pelo desejo de cada um dos músicos, agenciado eventualmente por alguma proposta musical, extramusical, roteiro ou palavra geradora<sup>73</sup> (2016, p. 146).

\*\*\*

Logo no início de minha graduação em Educação Musical na USP, a Orquestra Errante passou a fazer parte de minha formação. Por volta da mesma época em que passei a tomar contato com questões ligadas às improvisações (livres) nas aulas da prof. Teca Alencar de Brito, comecei a frequentar os ensaios do grupo e, em seguida, a realizar minha pesquisa de iniciação científica que também chegou a envolver o grupo. Entre 2011 e 2013, toquei violão na orquestra e, entre 2014 e 2015, participei

---

<sup>73</sup> Em alusão ao trabalho de Manuel Falleiros.

esporadicamente de atividades relacionadas ao grupo ou com seus respectivos improvisadores.

Para a realização da presente pesquisa decidi que iria apenas observar aos ensaios do grupo. De início, não possuía propriamente uma justificativa metodológica para tal – e, talvez, na verdade a escolha tenha decorrido apenas do fato de que eu estava há bastante tempo sem tocar regularmente com o grupo, o que me fez cogitar uma reaproximação lenta, quem sabe vindo a tocar um tempo depois. O que ocorreu foi que aos poucos fui me deparando com as particularidades da minha decisão e suas interessantes implicações metodológicas. Ao mesmo tempo em que uma vontade de voltar a tocar com a OE se expandia, as referidas implicações se tornavam parte constituinte do meu problema de pesquisa.

Foi a partir disto que passou a me interessar *o que enunciam os errantes*<sup>74</sup> *acerca das performances*: quais eram suas problematizações acerca delas, como conduziam as conversações entre elas, como estas questões incidiam nas performances seguintes, etc.. Não tocar, então, passou a ter uma única e intransponível justificativa: eu queria ouvir estas conversas sobre performances evitando participar diretamente delas. Já não interessava tanto o que *eu* poderia enunciar acerca das performances, mas sim o que errantes diziam: eu tomaria certa distância de minhas impressões acerca das performances, *colocando entre mim e as performances, os enunciados dos errantes sobre elas*<sup>75</sup> – se eu tocasse, seria incalculavelmente artificial evitar falar sobre as performances. Aí começou a ser gestado o problema aludido até aqui, em especial no capítulo dois: quais são os atravessamentos entre o que se passa durante as performances e as relações (sobretudo as conversações) que se dão entre elas?

De qualquer forma, é evidente que minha presença, mesmo que silenciosamente, afetava o que se passava no grupo. Um descontraído exemplo é o fato de que muitos errantes aludiam, comumente com humor, à anarquia ou outros interesses meus durante as conversações – brincando inclusive com a suposição de que de que, mesmo quando fizessem provocações, eu supostamente me manteria em silêncio por cautela metodológica. Outro exemplo, relacionado a algo sobre o que não se poderia ter

---

<sup>74</sup> Maneira como costumamos nos referir aos improvisadores da Orquestra Errante.

<sup>75</sup> Embora hoje não considere necessário minuciar isto, devo registrar que no momento das primeiras formulações deste problema eu estava tomado por considerações de Foucault, nesta época em especial por aquelas de *A arqueologia do saber* (2005 [1969]). Interessava, deste ponto de vista, *renunciar às coisas*, dando atenção às suas relações com os *discursos* (p. 53) – perspectiva minimamente ainda presente na decisão metodológica aqui em questão.



nenhum controle, decorre do fato de que boa parte dos errantes conversava regularmente comigo sobre meus problemas de pesquisa fora dos ensaios. E o exemplo mais óbvio é a própria presença do prof. Rogério que, inclusive, no decorrer dos próprios ensaios e ao final de cada um, inevitavelmente me orientava em como delimitar minhas questões de pesquisa. De qualquer maneira, o guitarrista e pesquisador Pedro Sollero foi quem se referiu de maneira mais inusitada ao que eu estava fazendo ali: “você é apenas o músico mais silencioso da orquestra” – a respeito do que, devemos notar, eu seria o mais silencioso durante as performances e também entre elas.

Durante estes quase dois anos de mestrado estive em vários ensaios da Orquestra Errante. No entanto, foi ao longo do primeiro semestre de 2016 que estive presente mais assiduamente. Neste período, assisti a quinze ensaios consecutivos, gravando quase todos inteiramente (incluindo as conversas), realizando anotações no decorrer de cada um – e quanto às performances, contando com as gravações realizadas por Migue Antar, de melhor qualidade. Junto a tudo isso, também consultei as atas que o prof. Rogério nos enviava semanalmente com o resumo do que havia se passado nos ensaios.

Além do prof. Rogério, que coordena os ensaios e toca saxofone, no semestre em questão, o grupo contava com os seguinte improvisadores, alguns mais presentes apenas a partir do fim do semestre: Ariane Stolfi (voz e xequerê), Antonio Goulart (guitarra), Denis Abranches (violão), Fábio Manzione (percussão), Fábio Martinelli (trombone, acordeon), Felipe Fraga (clarinete), Hildeberto Chagas (saxofone), Inés Terra (voz), Mariana Carvalho (piano), Mariana Marinelli (saxofone), Max Schenkman (voz, instrumentos inventados ou “luteria experimental”, brinquedos e artesanias), Migue Antar (contrabaixo acústico), Natália Francischini (guitarra) e Pedro Sollero (guitarra).

Uma vez que ao longo do capítulo não trato das práticas realizadas pela OE nos outros semestres além daquele que gravei os ensaios, cabem aqui alguns comentários registrando um pouco do que se deu, ao menos nos dias em que estive presente. Do período em que não documentei propriamente, presenciei sobretudo um pouco das práticas ligadas a duas pesquisas em particular. Uma delas é o trabalho de iniciação científica de Mariana Carvalho, que aproxima as improvisações livres da *eutonia* e da *educação somática*<sup>76</sup>; outra é pesquisa de mestrado de Pedro Sollero, que discute como

---

<sup>76</sup> Carvalho, Mariana (2017). *O corpo experimental nas práticas de improvisação livre: a eutonia enquanto estratégia de presença*. FAPESP, 2017. Orientação: Rogério Costa.

a maneira pela qual se dá a *preparação* para as performances se relaciona aos *cuidados de si* e com aos *feminismos*<sup>77</sup>. Presenciei ainda as performances *especializadas*, realizadas no antigo MAC-USP, para o trabalho de conclusão do curso do saxofonista e flautista da OE, Caio Righi<sup>78</sup>.

Outra atividade deste período que frequentei os ensaios esporadicamente foi a proposição do prof. Rogério aos errantes de que realizassem, individualmente e fora dos ensaios, *comprovações* – neste caso, no sentido ambíguo do uso de uma composição como mote para uma improvisação, bem como do registro de uma improvisação solo (ou múltiplas improvisações sobrepostas), tornando-a uma peça composta. A atividade consistia em gravar-se, uma ou mais vezes, improvisando durante a audição (com fone, portanto não registrada na gravação) da peça *Várzea dos pássaros de pó* do prof. Silvio Ferraz, havendo ainda a possibilidade de realizar edições posteriores<sup>79</sup>.

Houve ainda: um ensaio dedicado a improvisações *solo* (no sentido não do solista acompanhado, mas de performances em que cada improvisador tocava sozinho); e um ensaio inteiramente realizado em dinâmica *pianíssimo*, em um dia em que não se tinha energia elétrica, e portanto as guitarras não soariam tão proeminentemente.

\*\*\*

Nos ensaios da OE do semestre que acompanhei, uma das coisas que logo de início me produziu interesse foi a maneira como se costuma receber novos improvisadores. Deve-se ter em vista que, embora o grupo e alguns improvisadores sigam trabalhando com certa continuidade, por várias razões (às vezes até institucionais), os semestres tendem a ser períodos marcados por mudanças – novos improvisadores, recessos de outros, novos pesquisadores, novos estudantes de graduação, novos prazos relacionados às pesquisas, etc.. Neste sentido, eu diria que

---

<sup>77</sup> Sollero, Pedro (2017). *Relatos e reflexões sobre processos de subjetivação e preparação para improvisação musical livre*. Dissertação de Mestrado em Música (PPGMUS, ECA-USP). Orientação: Rogério Costa.

<sup>78</sup> Righi, Caio (2016). *Tretas • Improvisos*. Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais (Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP). Orientação: Dora Longo Bahia.

<sup>79</sup> Alguns links ligados a estes trabalhos:

composição do prof. Silvio Ferraz – [https://soundcloud.com/silvio\\_ferraz/varzea-dos-passaros-de-po](https://soundcloud.com/silvio_ferraz/varzea-dos-passaros-de-po) ;

comprovação do prof. Rogério – <https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta/memory-dialogue-2> ;

a de Ariane Stolfi – <https://soundcloud.com/asss/sobre-a-varzea-dos-passaros-do-silvio> ;

de Inés Terra – <https://soundcloud.com/ines-terra/varzea-do-pass-ro> ;

de Mariana Carvalho – <https://soundcloud.com/marianatcarvalho/cordas-sobre-a-varzea-dos-passaros-de-nylon> ; e a de Pedro Sollero – <https://soundcloud.com/pedrosollero/varpaspo-1>

trabalho realizado pela OE evidentemente é um percurso para os que estão no grupo há tempos, mas da mesma maneira, ele tem algo de cíclico, uma vez sempre se depara com “novos inícios”.

Vejamos a seguir alguns excertos do texto *Sobre a preparação de uma performance de improvisação livre*, que o prof. Rogério redigiu com o intuito de apresentar esta prática musical (e as práticas da Orquestra Errante) aos novos improvisadores. No semestre que acompanhei o grupo, o texto foi lido para novatos – e, pode se dizer, não só para eles – ao menos duas vezes:

É necessário querer participar, haver desejo e intencionalidade. O desejo é o motor da performance. Trata-se de uma espécie de jogo ou conversa. Não é preciso ter formação musical (no sentido tradicional do termo). É necessário intensificar a escuta: introspecção, concentração, foco e prontidão. Escutar o outro, o grupo, o ambiente e o próprio som. [...]

A performance se constrói passo a passo. A forma geral se percebe a posteriori. No fluxo da performance importa mais a imersão no momento (presente intensificado), a intensidade das sensações. Qualquer som pode ser usado (sons da voz, do corpo, de instrumentos, de objetos). A escuta constrói um ambiente para o participante. Neste ambiente ele intervém produzindo sons ou silêncios. [...]

No ato de produzir o som, por vezes o “artista” descobre, inventa, desenvolve, aperfeiçoa ou aplica uma técnica específica. Esta técnica se refere à forma de produção do som. [...]

[A] atitude experimental sempre traz riscos. Não há erros na improvisação. O que pode acontecer é que algumas intervenções caíam no vazio e não reverberem no coletivo. Mas mesmo isto não é grave. O objetivo é manter o fluxo energético da performance. O fluxo da performance, sempre em movimento, alterna momentos relativos de homogeneidade/heterogeneidade [...]

No processo de interação com os outros participantes é possível pensar nas seguintes atitudes: se opor, se adaptar, ir junto, coincidir, complementar, esperar, disparar, influir, dominar, imitar, repetir, transformar, acumular, pontuar, contrastar, etc.<sup>80</sup>

Acerca do texto de recepção redigido pelo prof. Rogério caberia comentar, entre outras coisas, o fato de este se dirigir a toda uma multiplicidade de novos improvisadores. Suas considerações referem-se a características das práticas de improvisação livre que podem interessar aos mais variados perfis de novos improvisadores – estes também presentes entre os errantes e em grupos e apresentações

---

<sup>80</sup> Arquivo pessoal do autor.

de improvisação livre em lugares diversos. Poderíamos, por ora, mencionar aqueles musicistas com formação predominantemente baseada na Música de Concerto ou naquela definida como Música Popular, mas não somente estes, a quem seria de fato necessário indicar que se trata de uma prática em que *não há certo e errado* e que *os sons de qualquer procedência podem ser usados*. A menção às inúmeras *atitudes possíveis* torna mais próxima do cotidiano as relações estabelecidas durante o fazer musical, muito similarmente ao que se passa com a perspectiva da *performance enquanto conversa*. E o mais importante e que incide diretamente em discussões deste capítulo: trata-se de uma prática que requer *desejo e vontade* – predisposição dos envolvidos –, possibilitando *invenções*.

Desde meus primeiros contatos com a prática aqui estudada, sempre lidei com a distinção entre o que poderíamos chamar de performances de *improvisação livre propriamente dita* e as *propostas de improvisação livre* – este segundo termo tomado do prof. Rogério em seu artigo sobre a OE, quando nos fala em “proposta musical ou extra musical”. De qualquer maneira, com o tempo fui notando, entre outras coisas, que esta noção não era entendida da mesma maneira entre toda uma multiplicidade de improvisadores.

De um lado, precisei conhecer improvisadores não diretamente ligados à OE ou às práticas de educação musical para começar a notar que noções como a de *proposta* não eram tão cara a todos. De outro, me foi necessário um deslocamento de minhas certezas acerca da tal *liberdade* proclamada pela improvisação livre para *parar de uma vez por todas* a me referir às performances que não fossem *propostas* enquanto *improvisações totalmente livres*<sup>81</sup>. Outras discussões nos levariam ainda a indagar, por exemplo, em que sentidos a *improvisação livre propriamente dita* também não seria uma *proposta*.

O presente trabalho, no entanto, não irá problematizar tampouco minuciar a distinção em questão, restringindo-se – por razões metodológicas – a tratar de *como estas noções operavam nas práticas dos errantes*. Cunhei aqui a noção de *proposta de improvisação livre* propositalmente de uma maneira um tanto quanto genérica, incluindo nela também tudo aquilo a que se refere como algo *de* improvisação livre: os *exercícios, jogos, dinâmicas, modelos, roteiros* e até *peças*. À frente, eventualmente

---

<sup>81</sup> Já não sei dizer se, nos idos de 2012-15, este era um termo usado apenas por mim ou se também por outros improvisadores da Orquestra Errante.

distingo minimamente estas noções, no entanto não o faço com o mesmo rigor em que isto poderia ser feito num trabalho debruçado sobre o assunto.

## 2. Uma livre

Devo, então, começar tratando do que aqui chamarei – sem nenhuma pretensão de cunhar um conceito definitivo – de *improvisação livre propriamente dita*. Nesta passagem do trabalho, em particular, cabe assinalar que não é corrente o uso da expressão *improvisações livres*. Minha decisão de usá-la, ligada à contestação das *Uniformidades* e à afirmação das *multiplicidades*, se inspira nas discussões de Passetti:

Anarquismo ou anarquismos? Os anarquistas sabem que só existem anarquismos, mas muitas vezes seus adversários, inspirados pelo confronto histórico ou pela petulância teórica, tendem a situá-lo no singular. (Passetti, 2003, p. 64)

De um lado, “[s]eria um equívoco afirmar que o anarquismo é uma única vertente política. Ao contrário, e por ser múltiplo só podemos pensar em anarquismos com seus propósitos realizando-se mutuamente” (p. 293) – isto é, “[n]ão há um só jeito de fazer anarquia. Ela é o exercício da diferença. É a obstrução dos modelos, das semelhanças e dos programas. Não se fala em nome da anarquia.” (2007, p. 77) De outro, tem-se que “[a] Anarquia produz múltiplos anarquismos que, como todas as implicações do sufixo *ismo*, podem gerar desconfortos, confrontos, separações e perniciosas identidades” (2013, p. 63) – fazendo com que distintos *anarquismos*, por vezes, sejam *inconciliáveis*<sup>82</sup> entre si: “[a] luta faz da afinidade nada mais do que o nome da política entre anarquistas” (2003, p. 293). Pode ainda ser acrescentado que os *anarquismos* se relacionam às *liberações* e às *práticas de liberdade*, “sinaliza[ndo] para experiências de vida”, enquanto que o *Anarquismo* se caracterizaria por ser guardado por *sentinelas*, que

traduzindo os ensinamentos em cultos, são agentes libertadores<sup>83</sup> em nome do absoluto da Sociedade igualitária, e quer queiram ou não, inscritos na uniformidade, muitas vezes pretendendo substituir os sacerdotes, os cientistas e os professores universitários, com suas singelas devoções. (2004, p. 315, negritos meus)

---

<sup>82</sup> Agradeço ao pesquisador Acácio Augusto pelo *preciso* termo.

<sup>83</sup> A oposição entre *liberação* e *libertação* é aqui proposital e também se relaciona ao prof. Edson Passetti (cf. ainda 2003, p. 272, 317)

De qualquer maneira, devo então assinalar que, embora não tenha o feito com *nenhum* autor ao longo do trabalho, neste capítulo acabo falando mais em *improvisação livre*, no singular, para que se mantenha uma mínima fidedignidade à expressão usada pelos *errantes* – o que na verdade faço com quase todos os seus termos. No entanto, se explicitará, suas perspectivas passam longe de qualquer tentativa de definir uma *Improvisação Livre*, conforme aqui vem sendo criticado.

Devo dizer ainda que, àqueles íntimos da improvisação livre, algumas de minhas considerações acerca de como se lida com *uma livre* podem soar como nada além do óbvio. O mesmo pode ser dito àqueles ligados a práticas de improvisação na dança (como o *contato improvisação*), a distintas formas de “performance art”, ao *happening* e às *artes sonoras*. Mas é justamente neste sentido que minha presença *enquanto ouvinte* nos ensaios da OE me foi importante: possibilitou um mínimo deslocamento meu em relação a questões que, por *costume*, nós envolvidos com esta prática já não pensamos mais sobre.

É em Falleiros que encontramos uma alusão mais direta ao que chamo aqui de *improvisação livre propriamente dita*:

Com opções abertas para que haja uma crença na existência de ‘todas as opções’ a serem escolhidas, representando o seu ponto máximo pela improvisação executada a partir de proposta nenhuma. Esta improvisação realmente ‘livre’, assim conceituada porque não partiria de nenhuma proposta, é a que se figura como mais distante da coerção da ação individual. (Falleiros, 2012, p. 178)

Por razão de recorte, não discutirei neste trabalho as inúmeras implicações das noções de *opção* e de *escolha*, tampouco as suas importantes relações com o chamado contexto *pós-moderno*, também aludido pelo pesquisador. A esta passagem da presente dissertação, o enunciado supracitado interessa sobretudo enquanto alusão a esta prática sempre distinguida pelos improvisadores, ao menos discursivamente, das *propostas*. Conforme tangencio nas discussões que se seguem, me importa também agora ter em vista a questão da *redução das coerções* e a *aversão a elas*.

Outro enunciado passível de ser associado à *improvisação livre propriamente* encontra-se no que a improvisadora Anne Farber respondeu em entrevista a David Borgo. Deste, por sua vez, se poderia depreender um sem número de problematizações *heterotópicas*, conforme discutidas no capítulo anterior, ligadas por exemplo à contestação do *absoluto*, o que no entanto não é propriamente o assunto do presente

capítulo. Cito-a à frente, então, apenas como mais uma alusão ao tema do subtítulo, tomada da bibliografia.

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 (Anne Farber [citada por Borgo] apud Costa, 2015a, p. 3, tradução de Costa, negrito original).

A principal ocupação da Orquestra Errante é, como até mesmo se poderia depreender da descrição do grupo já citada, a *improvisação livre propriamente dita*. Tem-se ainda que, embora ela me pareça a prática mais realizada da perspectiva quantitativa, não é por esta razão que sugiro tal importância, mas sim *pela relação que as demais práticas realizadas, como as propostas, estabelecem com ela*.

Ao que chamei de *improvisação livre propriamente dita* os errantes tendem a se referir, na maior parte das vezes, simplesmente como *livre*, ou, sendo mais preciso, *uma livre*. Outras vezes, talvez para se expressarem de maneira mais clara ou até para situá-la em relação às *propostas*, chegam a dizer *uma livre mesmo*.

Sobre estas performances de *improvisação livre propriamente dita*, se poderia ainda ilustrar a relevância que elas têm nas práticas da OE. Certa vez, o prof. Rogério indagou os errantes no início de um ensaio –“Alguém quer propor uma dinâmica [uma proposta]?”, e os errantes, em coro, –“[Não...] Uma livre!”. Tem-se ainda que os pretextos para se fazer *uma livre* são inúmeros: “uma livre pra aquecer”; “uma livre enquanto alguns não chegam”; “uma livre pra acabar o ensaio”. “A livre é sempre a mais legal!”, chegou-se a dizer. Com humor, diz-se que as *propostas*, em oposição às *livres*, são *presas*. Num certo ensaio, após a realização de várias performances baseadas em *propostas*, Mariana Carvalho (MC) sugeriu: “poderíamos fazer uma livre no final, nem que fosse uma de apenas três minutos!” Retomando a questão de como se lida com os novos improvisadores, caberia ainda mencionar Max Schenkman (MS) para quem a realização de uma performance de improvisação livre propriamente dita e *longa* tenderia a ser uma boa recepção.<sup>84</sup>

Quando se referem à realização de *uma livre*, no entanto, não é incomum que os errantes *orientem* uns aos outros acerca de como esperam que ela se dê: *uma livre*,

---

<sup>84</sup> Devo assinalar ainda que *uma livre* pode ser realizada pré-definidamente em *tutti*, em *duo*, em *trio*, enfim, em qualquer formação, e continuar sendo *uma livre*.

procurando ‘dar espaço’<sup>85</sup>, aos demais; procurando que todo mundo se ouça; concentrando-se – considerações de imediato associáveis às éticas implicadas nesta prática, assunto não tão detalhado nesta dissertação. Certa vez, o prof. Rogério disse precisamente sobre *uma livre*: “não tem restrição, apenas em relação à escuta”.

É comum ainda que os errantes, ao tratarem das *livres*, assinalem *algo que deriva destas éticas*, mas que as situa numa situação mais particular. Estas outras *orientações* são mais pontuais e podem dizer respeito ao que se passou numa performance anterior; à problematização do que tem sido muito recorrente nas performances; ou a uma particularidade daquele dia. Nestes casos, diz-se, por exemplo: *uma livre, mas valorizando os sons pequenos*<sup>86</sup>; *mas evitando o final óbvio* (em *fade out*); *mas lembrando que os momentos de câmara (duos, solos, trios) são bem-vindos em meio aos tutti*; *mas lembrando que hoje temos muitas pessoas*.

O *mas* nos dá pistas de que de fato estão sendo indicadas *condições e restrições*<sup>87</sup> que distinguem tais performances de *uma livre “sem porém’s”*. Deve-se notar ainda que estas são recomendações notavelmente imprecisas, e que ao mesmo tempo chegam a parecer ínfimas – e justamente por isso delineiam a qualidade de *abrigo precário* própria das *éticas*<sup>88</sup>, que assim o são sobretudo quando nos predispomos a reinventá-las em ato entre os *associados*.

Noutras vezes estas *orientações* anteriores a *uma livre* assinalam *algo que tenha sido estudado*, discutido ou até “exercitado” naquele ensaio, noutros, ou individualmente fora do ensaio: *uma livre sem hesitar em incorporar as técnicas e*

---

<sup>85</sup> Este não é assunto desta pesquisa, mas deve ser notado como curiosamente em inúmeras situações a palavra *espaço*, na música e na vida, pode se referir a algo que, quando minuciamos uma explicação, não chamamos assim. Nesta situação da OE, poderíamos entender que *dar espaço* se refere, num sentido, a *dar tempo*, isto é, não tocar o tempo inteiro, não impedindo os demais de tocar; noutro sentido, *dar espaço* poderia se referir ao espectro de frequências, perspectiva que oscilaria entre o representacional e o físico-acústico. Quem sabe, estas acepções, em especial a primeira, indiquem deslocamentos da relação com o fazer musical da perspectiva do *tempo* para a do *espaço*.

<sup>86</sup> Outra metáfora ligada ao *espaço* num sentido não óbvio, embora muito preciso.

<sup>87</sup> *Restrição* é uma palavra muito usada, com precisão, pelo prof. Rogério, mas é também dos comentários do anarquista individualista Emilié Armand acerca de Max Stirner que depreendo o uso das noções de *restrição* e *condição* acerca das *liberdades entre associados* (Armand, 2007 [1900], p. 148; Stirner, 2004 [1845], p. 246). Aqui interessa, tendo em vista as considerações envolvendo Bakunin, Locke e Marx, em nota de rodapé, no capítulo dois, contestar a relação entre *liberdade* e *limite* (a medida), uma vez que remeteria à *propriedade*.

<sup>88</sup> *Ética* “se refere a algo: ética da amizade, do amor, da política..., contempla pontos de vistas, é um abrigo precário. Liberdade e ética *de* são coisas indissociáveis.” (Passetti, 2003, p. 165) A despeito de esta questão não ser minuciada nesta dissertação, caberia enfatizar o interessante fato de que o prof. Rogério trata as éticas ligadas às improvisações livres de uma perspectiva semelhante: “ética *da* escuta e *da* interação” (2012a, p. 63, itálicos meus). Diferindo da Moral, as éticas não são generalizantes, por isso são sempre *de* algo, similarmente às *heterotopias* em oposição à *Utopia*, conforme mostrou o capítulo dois.



*sonoridades que surgem durante a performance, uma livre explorando não somente texturas mas também gestos* (conceitos já tratados no capítulo um, recorrentemente estudados entre os *errantes*).

Há ainda uma última classificação minha para as *orientações* que se acrescenta a uma *livre* sem com isso restringi-la a ponto de se tornar uma *proposta*. Nisto se incluiria os *desafios que potencializam esta livre: tocar com a luz apagada*, tendo a em vista a expansão da escuta; *uma livre que necessariamente terá mais de quarenta minutos de duração*, incitando cada um a levar ao limite suas possibilidades de exploração sonora.

Com isto, se vê que as *orientações* ou *sugestões* relacionadas às *livres* não são somente *éticas*, mas também chegam a ser *estéticas*, de alguns pontos de vista; ou ainda, até se poderia acrescentar a perspectiva *ético-estética*, em múltiplos sentidos – o que, quem sabe, possibilitaria dizer que se trata de uma *ética enquanto estética*<sup>89</sup> para os *processos e suas relações*, problematizando o estabelecimento prévio de uma *estética para os resultados sonoros*, e no limite afirmando a *insubmissão dos processos aos resultados*, questão também não detalhada neste trabalho.

Devo dizer que não está em questão aqui apreender dos *errantes* uma definição permanente e incontestável *do que é uma livre*; bem como, jamais se indicaria aqui razões intransponíveis para que as referidas recomendações e orientações de fato não cheguem a caracterizar as chamadas *propostas*. Muito menos me colocarei no lugar de quem propõe algo como um refinamento da definição, tampouco de quem intenta impor uma inexorável. Ao contrário, o que de fato me *interessa* é apenas mostrar *como* se dá a relação dos *errantes* com esta prática (*uma livre*), enfatizando como tal noção opera em suas relações com o fazer musical e de uns com os outros.

Talvez seja nas considerações (recomendações, sugestões, orientações, etc..) ligadas a *uma livre*, sempre imprecisas e sujeitas à dissolução, que se escancara que as *relações horizontalizadas* requerem *desidealizações*. Nisto estaria sua *vitalidade*.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> É de Foucault (2004, 2011 [1984]), e de sua leitura por Deleuze (2006 [1986], 2015) e por Passetti (2003a), que tomo a perspectiva segundo a qual as *éticas* portariam *estéticas, estilísticas*, à qual aludo aqui. Tratar-se-ia de entender, noutros termos, a *vida como uma obra de arte portadora de valores estéticos*, o que novamente é mote para que se oponha as *éticas* (de algo...) à *Moral* (com suas generalizações uniformizantes).

<sup>90</sup> Dentre os áudios gravados neste período e publicados por Migue Antar, há algumas performances *livres*, uma delas pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/28-livre-orquestraerrante>

### 3. Propostas e afins

O que chamei aqui, de maneira quase genérica, de *propostas* é parte constitutiva das práticas de grupos de improvisação ligados explicitamente ao ensino e pesquisa<sup>91</sup> – e, embora isto não tenha sido propriamente estudado neste trabalho, consto que as *propostas* não têm me parecido algo tão recorrente entre os improvisadores que não se reúnem regularmente em universidades e escolas de música.

Na Errante, as razões que movem a invenção, rememoração e a realização de *propostas* são variadas. Elas podem decorrer da intenção de incitar situações que venham sendo *raras* nas performances *livres*, ou, similarmente, de *aguçar habilidades específicas* que possam ter uso nas *livres* – e neste segundo caso conviria até chama-las de *exercícios*. Outras vezes, se formulam *propostas* com o interesse de fazer “conscientemente<sup>92</sup>”, isto é, *de maneira premeditada*, algo que antes se notou acontecer *ocasional* ou *acidentalmente* nas *livres* (ou até noutras *propostas*). Estas são situações em que, num certo sentido, procura-se nomear o que até então não era propriamente discursivo. Noutros casos, tem-se o intuito de possibilitar a realização de algo que até então não havia sido enunciado ou tocado – em relação ao que poderíamos lembrar Foucault, uma vez que é sempre usando e enfrentando a linguagem que pensamos e dizemos algo até então indizível e impensável.

Na OE, as maneiras de um improvisador apresentar uma *proposta* são diversas e o meio a que se recorre para tal pode depender de suas intenções ou até da procedência – se é uma *proposta* que acabou de emergir naquele mesmo ensaio, se ela é relacionada a uma pesquisa, se foi conhecida noutra grupo, etc.. Por conta disto, algumas chegam, por exemplo, a ser escritas, outras não.

Quanto às maneiras de um improvisador lidar com a própria proposição, podemos mencionar que há aqueles que procuram esclarecer todas as dúvidas antes mesmo da primeira realização; e outros preferem enunciar suas *propostas* sem nenhum esclarecimento posterior, deixando com que emerjam durante a própria performance

---

<sup>91</sup> Além da Orquestra Errante, posso citar, por exemplo, o *Coletivo Improvisado* (Escola Livre de Música, Unicamp, coordenado por Manuel Falleiros), o *Sonidero 13* (Escuela Superior de Música, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, coordenado por Wilfrido Terrazas), os conhecidos trabalhos de Chefa Alonso (aqui geralmente realizados no Instituto de Artes da Unesp) e o ensemble coordenado por uma semana por Vincent Le Quang (Universidade Paris 8) no Simpósio de Improvisação Livre da EMESP (organização de Alex Buck e Gustavo Barbosa Lima).

<sup>92</sup> Não se trata aqui da conhecida *consciência* como oposto da *alienação*, tampouco da *consciência enquanto polícia do pensamento* (esta última referida por Stirner).

distintas leituras – o que claro depende do perfil da *proposta*. Há até mesmo aquelas que inicialmente foram realizadas como parte de uma pesquisa, mas depois passam a ser parte do cotidiano do grupo, implicando inclusive, que elas sejam realizadas na ausência de seu formulador inicial e totalmente fora de seu controle.

Em relação ao período em que acompanhei o grupo regularmente para a presente pesquisa, posso enumerar as *propostas* que foram realizadas mais regularmente. De imediato, devo ainda constar que foi um semestre focado em poucas atividades distintas, diferindo do que me lembro da época em que eu tocava na OE – talvez porque antes não haviam tantas pesquisas sendo realizadas com o grupo. Uma parte do semestre em questão foi dedicado às *propostas* ligadas à pesquisa de mestrado de Miguel Antar<sup>93</sup>, referido como Migue Antar enquanto performer. Outra atividade que ocupou consideravelmente este período foram as práticas de *improvisação com regência*, realizadas para o trabalho de conclusão do curso de graduação de Max Schenkman<sup>94</sup>, que não considerarei propriamente como *propostas* de improvisação livre, mas como uma prática distinta. Uma terceira *proposta* foram as improvisações a partir de personagens, relacionadas a uma *peça* do prof. Rogério.

O trabalho de Miguel Antar, e suas *propostas*, tratam das *permeabilidades* entre a improvisação musical livre e a prática do *clowning* – o *palhaço* circense. Tendo como um de seus interesses fazer uso do chamado *estado clown* (um estado de atenção próprio destas performances), do *riso frente à moral* e do *deixar-se a mercê do ridículo*, Antar inventou *exercícios* para as improvisações livres baseados nas práticas *clownescas*. Nos ensaios, comumente se referia às *propostas* como *exercícios*, no sentido do aprendizado de ferramentas que poderiam vir a ser usadas nas performances de *improvisação livre propriamente dita*. No entanto, tanto Antar quanto os demais errantes demonstravam interesse nestas práticas de *clownprovisação livre* com relevantes por si mesmas, e não apenas como *preparação* para as *livres*.

Sem minuciar propriamente estas propostas, elas poderiam ser comentadas das perspectivas que aqui interessam – das relações consigo mesmo, com o outro, da

---

<sup>93</sup> Antar, Miguel (2016). *O clownprovisador livre: Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical*. Dissertação de Mestrado em Música (PPGMUS, ECA/USP). Orientação: Rogério Costa.

<sup>94</sup> Schenkman, Max (2016). *Música exercício de liberdade: Processos criativos e estratégias para a improvisação livre em ambientes de educação e performance*. Trabalho de conclusão do curso de Educação Musical (Departamento de Música da ECA/USP). Orientação: Silvio Ferraz.

dissolução de si, etc.. *Ficar no problema*<sup>95</sup> convidava cada improvisador a derivar todos os materiais sonoros que produzia propriamente de um “único som”, ou de uma única “ideia”<sup>96</sup>. Enquanto este primeiro *exercício* possibilitava uma relação de *estaticidade consigo mesmo*, *Permutações*<sup>97</sup> – realizado sempre em *duos* – propunha a cada performer o uso de dois materiais antagônicos entre si, trabalhando, a este respeito, *contrastos consigo mesmo*. Tais materiais condicionavam e, ao mesmo tempo, eram condicionados pelos dois materiais do outro performer, *associados* aos pares – interessava a Miguel Antar (MA) a “exploração do entre, do que acontece em relação ao outro”. Uma vez que havia notado, entre os errantes, a tendência à produção de uma variedade excessiva de materiais, procurou condicionar essa variedade à *relação com o outro* – implicando, vê-se, num *outro de si* que só se realiza *nesta relação com o outro improvisador* e que não é aquele a que se estava comodamente acostumado. Já no caso de *Ficar no problema*, o que se teria deste ponto de vista de variedade é a sua restrição a poucas transformações de determinados parâmetros do som, incitando o improvisador a ouvir minuciosamente ao que produz – não se tratando, no entanto, de afirmar *o mesmo de si*, mas sim de procurar uma *expansão de si*, paradoxalmente, através do *esgotamento* das possibilidades deste *pouco de si*.

Caberia ainda mencionar a *proposta O cardume e os clowns*<sup>98</sup>. Este *exercício*, por conter espécies de seções mais marcadamente delimitadas, se aparenta a um *roteiro*. *O cardume* tem inspiração em *O palhaço* de Koellreutter (Brito, 2011 [2001]), que joga com distintas relações com o tempo e será retomado logo à frente. O *exercício de clownprosição livre* em questão se baseia na construção de uma espécie de “groove” e em sua conseguinte dissolução – e há ainda algumas suas variações da *proposta*, em que o “groove” pode vir a ser reconstituído ao final da peça.

---

<sup>95</sup> Embora *Ficar no problema* nem sempre se desce em *duos*, à frente temos o link de uma realização apenas entre Mariana Carvalho e Pedro Sollero <https://soundcloud.com/oclownpovisadorlivre/06-ficar-no-problema-orquestra-errante>

<sup>96</sup> Caberia ainda acrescentar que ilustrando possibilidades de *ficar no problema*, o prof. Rogério, em uma das sessões de escuta da OE, comentou e mostrou a peça *Rebonds B* de Iannis Xenakis, assinalando ainda a relação de tal noção com a *repetição do diferente* deleuziana.

<sup>97</sup> *Permutações* realizado entre Pedro Sollero e Max Schenkman, disponível em: <https://soundcloud.com/oclownpovisadorlivre/09-permutacoes-orquestra-errante>

<sup>98</sup> *O cardume e os clowns*, tendo como “solistas” Rogério Costa e Pedro Sollero: <https://soundcloud.com/oclownpovisadorlivre/20-o-cardume-e-os-clowns-orquestra-errante> Esta é uma das gravações em que, ao seu final, pode-se notar o clima descontraído dos ensaios da Errante. Nesta se pode ouvir trechos das conversas bem humoradas que às vezes se seguem imediatamente às performances.

Neste *exercício*, em que tocam vários improvisadores ao mesmo tempo, de início, devem ser tocados sons que se comportam como *peixes dispersos*, até que, após um tempo, um deles (um peixe-clown, digamos) assume explicitamente certa proeminência e os demais passam a se orientar, sobretudo da perspectiva “rítmica”, por ele. Emerge em seguida um segundo peixe-clown proeminente, mas que produz sons que intencionam desestabilizar o tal “groove”, ou cardume. Enquanto isto, o primeiro peixe-clown proeminente faz de tudo para reinserir os demais peixes na estabilidade antes atingida. Deste *exercício-roteiro* interessaria agora, uma vez que se está tratando de como se dão os ensaios da OE, mencionar uma particularidade de sua realização. Distinguindo-se das outras práticas *clownescas*, *O cardume e os clowns* exigiu *exercícios* preliminares, como performances *sem os peixe-clowns*, o que inclusive possibilitou que *o cardume* se tornasse uma noção referida pelo grupo com certa independência desta *proposta*.<sup>99</sup>

\*\*\*

Conforme predito, outra prática à qual a Orquestra Errante se dedicou no semestre em que acompanhei suas atividades regularmente foi a *improvisação com regência*, relacionada à pesquisa de Max Schenkman. Embora muitas vezes esta prática seja tratada como similar à improvisação livre, entendo, assim como boa parte dos errantes, que ela é na verdade outra prática – que pode, sim, proporcionar situações de desfrute e experimentação, no entanto difere substancialmente daquele de interesse pesquisa. Por isto não minuciarei tanto a discussão acerca de suas realizações.

Uma das razões para esta diferença quase intransponível é o grau de autonomia do performer em relação ao momento e a duração do que ele toca. Isto porque na *improvisação com regência* esta decisão está abertamente concentrada *nas mãos* de uma pessoa, o regente.

Schenkman nos mencionou várias práticas distintas que poderiam ser referidas enquanto *improvisação com regência* nas quais se inspiravam os gestos que ele se utilizava nas performances. Entre elas: o *Conduction*, o *soundpainting*, o jogo *Kobra* (de John Zorn), aquela difundida por Bob McFerrin (associada aos *circle songs*, e aos

---

<sup>99</sup> Caberia ainda constar que a OE se apresentou, junto ao grupo de dança *Kairospania* (coordenado por Yonara Dantas), no *Festival Bigorna* (2016) e no congresso *Sonologia – out of phase* (2016). Das peças apresentadas, *TransPosições* é uma das que faz uso explícito dos *exercícios clownescos*.

cada vez mais difundidos *cantos circulares*), a de Chefa Alonso, a difundida pelo grupo *Barbatuques* e a de Stenio Mendes.

No caso das práticas com a Errante, Max Schenkman procurava ao máximo compartilhar o lugar de regente com os demais, embora isto não pudesse ser tão frequente até mesmo por não se tratar de uma tarefa simples. De qualquer maneira, a OE chegou a realizar uma apresentação na Teca Oficina de Música tendo como regentes temporários as próprias crianças que assistiam e foram convidadas no decorrer do próprio concerto, bem como o prof. Rogério regeu uma das improvisações realizadas pelo grupo.

Das várias possibilidades de regência estudadas pelo pesquisador, uma delas era o *launch mode*, no qual os improvisadores se relacionavam da maneira menos mediada possível com os gestos do regente – não havendo códigos, mas apenas corporalidade. Astutamente, Schenkman combinou com os errantes que, quando as crianças fossem rege-los, deveria predominar o *launch mode*. Mencionarei outras vezes, pontualmente, questões referentes às práticas de *improvisação com regência* realizadas com a OE.<sup>100</sup>

Sem tratar agora das práticas propostas por Schenkman, poderíamos, tendo em vista uma das práticas de regência internacionalmente difundidas, dar algumas indicações de suas diferenças com as práticas de improvisação que aqui interessam. No *Conduction*, que é uma *marca registrada* de Butch Morris e por isso sempre mencionado junto ao símbolo ®, há um *comando* tido como o mais aparentado da liberdade e do prazer, que é o *pedestrian* (pedestre). A corrente aproximação dos *pedestres* com a *cidadania* é pretexto para que se mencione aqui outra vez *O palhaço* de Koellreutter, descrito e analisado por Teca Alencar de Brito (2011, p. 104-10).

O que importa aqui assinalar é que, diferentemente do *Conduction*, na *proposta* de Koellreutter (ou *modelo*, em seus termos) o *cidadão* está longe de ser referido como a potencialização da experimentação e da liberdade – sendo na verdade um performer que se restringe à produção de *ostinatos*, sempre submetidos à *lei do pulso*. Para o nosso interesse, em *O palhaço* é o *anarquista* quem propriamente experimenta liberdades,

---

<sup>100</sup> No início deste vídeo (de filmagem de qualidade precária, feita por mim) que editei para, dias antes do concerto, tratar da OE com as crianças em questão, pode-se ver algumas das técnicas de regência de Max Schenkman. A primeira delas (00m00s até 1m28s) é o mencionado *launch mode*, na segunda passagem do vídeo, já se vê códigos propriamente ditos (1m29s até 2m25s): [https://www.youtube.com/watch?v=6lq\\_L8G2qZY&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=6lq_L8G2qZY&feature=youtu.be)

jogando com os *tempos métrico, amétrico e não-métrico*<sup>101</sup>, enfim fazendo o uso que bem entende da *lei do pulso* – desobedecendo-a e, evitando se restringir à negação, transgredindo-a.

Há outra questão que deve ser ainda tratada tendo em vista a *proposta O cardume e os clowns*, bem como as implicações das práticas de regência para as improvisações livres. Trata-se da discussão, já iniciada no capítulo um, acerca do *desdobramento temporal* (ou, num sentido similar, do *fluxo*) das performances. Tendo em vista as mencionadas inúmeras particularidades do *fluxo* das improvisações livres, as *propostas* que delimitam com precisão algo acerca do *desdobramento temporal* da performance merecerão atenção – que é o caso tanto do *Cardume* quanto das *regências*.

De um lado, estas práticas interessam conforme suas *restrições* coloquem em xeque a “ansiedade” do improvisador, deslocando-o mais radicalmente de uma eventual *acomodação* em permanecer tocando ao longo de toda a performance (por vezes desatentamente). No entanto, de outro lado, as implicações próprias das delimitações temporais talvez indiquem a potência das práticas em que se abre mão do pensamento musical concebido sobretudo a partir do *tempo* – interessando então radicalizar as distintas dessincronizações e se investindo, em sentidos múltiplos, no fazer musical tratado a partir do *espaço* (agora num sentido mais arquitetônico e acústico do que aquele do capítulo dois e de toda a dissertação, que era mais geográfico), conforme sugeria já John Cage tratando da singularização da experiência dos ouvintes e dos performers (cf. Maria Anna Harley, 1994).

\*\*\*

Outra prática que ocupou consideravelmente *os ensaios* da OE no primeiro semestre de 2016 foram as *improvisações com personagens*, embora desta *proposta* tenham decorrido *poucas performances* – isto porque foram pelo menos três ensaios com as imprescindíveis e intensas conversações sobre a *proposta*, mas apenas um com performances.

---

<sup>101</sup> “*Metro*: refere-se ao metro perceptível, ainda que irregular. *Não-metro*: ausência de *metro*, isto é, não se distingue acentuações fortes e fracas – o caminhar do bêbado. *Amétrico*: o *metro*, a pulsação, é elemento constituinte da peça, mas não é percebida pelo ouvinte” (Brito, 2011, p. 105).

Na verdade, a intenção inicial era a realização da *peça* chamada *Sociedade Alternativa Surrealista*, do prof. Rogério, o que não se consumou. Das proposições iniciais da *peça*, menciono aqui apenas o que tem relação direta com o que veio a ser realizado. Para a realização desta *peça*, que podemos dizer que acabou se tornando uma *proposta*, o prof. Rogério requisitou a cada um dos errantes a construção de personagens, o que “deve[ria] ocorrer num momento preparatório, anterior à performance propriamente dita” (mais precisamente, anterior aos próprios ensaios). Ele acrescentava que “os loucos e desajustados são bem vindos” e que “cada performer [deveria] escrev[er] um pequeno texto descrevendo as características do seu personagem”. Aqui mencionarei apenas os personagens de que tenho performances gravadas.

Em minha perspectiva, os personagens poderiam ser analisados se *justapondo* multiplamente em algumas classificações, a partir de questões como *o quê delimitavam (e se delimitavam algo)*: acerca de sua *personalidade* (mas sem diretamente tratar do som); relacionado ao *próprio material sonoro* (mas sem aludir à relação deste com os demais); sobre a *relação de seus materiais sonoros* com o que produzem os demais performers; sobre como lidariam com o *espaço físico* da performance.<sup>102</sup>

Das gravações que disponibilizo virtualmente para este trabalho, que se bem me lembro foram as únicas performances realizadas na época, participaram os seguintes personagens:

*A Entidade Sombria* (Natália Francischini, guitarra), que concilia “timidez e perversidade”, sempre procura “manter-se próxima a alguém, ainda que prefira não ser percebida” – emite apenas *sons ruidosos*;

*A galinha* (Migue Antar, contrabaixo acústico), que “caminha com seu instrumento pelo espaço”, “se assusta facilmente” e produz apenas “*clicks*”<sup>103</sup>;

*O camaleófono* (Max Schenkman, voz), com inspiração no *Zelig* de Woody Allen, “se move rápido, mas realiza pausas longas”, “muda seu material sonoro esquizofrenicamente a partir dos demais”, “no silêncio permite-se ser autêntico” e, “se imitado, se confunde”;

---

<sup>102</sup> Outra classificação, ligada a algo mais ousado e possivelmente menos viável do que aquilo a que se referem os demais, poderia ainda ser depreendida da personagem abandonada por Mariana Carvalho, *A medusa*, que delimitava *como os demais personagens lidariam com seus sons*.

<sup>103</sup> Os *clicks*, noção proveniente das práticas de *improvisação com regência*, mas às vezes usados para se referir à primeira seção de *O cardume e os clowns* (em que os peixes estão ainda dispersos), referem-se a sons curtos e defasados temporalmente – defasagem estabelecida tanto na *relação consigo mesmo* quanto *com os demais*.



*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (prof. Rogério Costa, saxofone), inspirado no(s) personagem(ns) homônimo(s) – enquanto Jekyll “tenta viajar dentro do som” e enquanto Hyde “tenta desestruturar os demais”;

*El Pakito Cueca Cuela* (Felipe Fraga, clarinete), é propriamente um clarinetista, mas também é maestro “embora não saiba disto, nem acredite [em tal feito]” – sempre “se perde nos improvisos”;

*La Loba* (Mariana Carvalho, piano), tomada do livro *Mulheres que correm com os lobos* (Clarissa Pinkola Estés), “recolhe os ossos e conserva especialmente tudo o que corre o risco de se perder para o mundo”, o que na performance se implicaria numa atitude de “[rememoração] dos materiais sonoros [...] que não deveriam cair no esquecimento”;

*O Platitógrafo* (Pedro Sollero, guitarra), “mora sozinho no espaço” e funciona como uma espécie de *radar*, “vive as contradições do vácuo-som no espaço [e] do aviso que não acontece” – “na Terra produz[iria] um som agudo e contínuo”.<sup>104</sup>

Publiquei em uma playlist virtual<sup>105</sup> as quatro performances gravadas por Migue Antar – e apenas com pequenas edições minhas nas amplitudes –, que se deram entre *A galinha* e *El Pakito Cueca Cuela*; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *O camaleófono*; *La Loba*, *O Platitógrafo* e *A Entidade Sombria*; e uma *livre* em que participaram os sete personagens.

Interessa ainda mencionar uma questão acerca da prática de *improvisação com personagens*. Trata-se do fato de que, para o prof. Rogério “o interessante é que distintos personagens possibilitam diferentes *associações*”. Pode-se aqui, sem supor que o prof. restringiria tais considerações aos personagens, acrescentar que as distintas maneiras de *se associar* são próprias de distintas *propostas*, tanto quanto das inúmeras situações das *livres*, no que concerne à maneira como um improvisador lida com a produção sonora do outro.

Tendo em vista as *associações*, conforme tratadas por Max Stirner (2004, p.174-190), denota-se aqui algo que outrora seria relevante discutir minuciosamente. Importaria problematizar, quem sabe, em que sentidos aquilo que se dá durante a performance pode ser entendido como algo *conduzido por cada um dos associados*, o que segundo Stirner é próprio das *associações*. O que se deve ter em vista é que esta é uma das características que as distingue da *Sociedade*, em que predomina a *presença do terceiro*.

---

<sup>104</sup> Transcrições de áudios e recortes de textos enviados pelos errantes. Arquivo pessoal do autor.

<sup>105</sup> <https://soundcloud.com/stenio-biazon/sets/orquestra-errante-performances-com-personagens>

**iv. Dissolução de si**

Este capítulo é aquele que, conforme predito, trata tanto de reflexões ligadas a conceitos propriamente filosóficos quanto das práticas da Orquestra Errante, sempre segundo o período em que assisti aos seus ensaios.

A discussão que aqui predomina concerne à *dissolução de si*, que por questão de recorte não foi situada em suas inúmeras implicações para as *relações éticas* entre improvisadores. Acabou-se por apresentar tal questão somente das perspectivas *do improvisador consigo mesmo e do improvisador em relação com os saberes e objetos (propriamente ditos) relacionados ao fazer musical*.

Diferentemente dos demais capítulos, aqui não há um percurso tão linear que concatena minuciosamente as reflexões. Isto é, embora claro as sessões se relacionem entre si, elas estão divididas em espécies de *notas*, que por vezes, podem parecer inconciliáveis umas com as outras. O que, no entanto, deve-se ter em vista é que se tratam de perspectivas distintas, múltiplas, que coexistem e podem até se enfrentar, uma vez que não se entendeu aqui ser necessário ou pertinente equipará-las em busca de resoluções de seus impasses – não há propriamente sínteses para suas oposições. Isto talvez até porque este capítulo difere do segundo em que há um único conceito (as *heterotopias*) que atravessa o capítulo inteiro. Aqui, embora haja uma questão predominante – *si, constituição de si* e sobretudo a *dissolução de si* –, trata-se de um assunto abordado por distintos pontos de vista, distintos autores, *sem confrontar diretamente suas perspectivas*. No presente capítulo há certa prevalência de Stirner, mas não da mesma forma que o fiz com as heterotopias. Outro autor ligado à filosofia minimamente citado é Nietzsche, em especial pelas menções de Rogério Costa.

A primeira passagem apresenta a perspectiva avessa às *essências*, contestando também as *identificações* do improvisador e delineando um campo para as próximas questões. Em seguida, trato da *singularidade*, sobretudo a partir das questões de Stirner com seu enfrentamento da *liberdade enquanto privação*. Estas duas primeiras questões aludem diretamente à Orquestra Errante e a algumas de suas conversações que transcrevi. A derradeira discussão do capítulo problematiza a noção de *criação* uma vez que ela remeteria às *essências e originalidades*, propondo a *invenção*, outra vez, como própria dos improvisadores.

## 1. Si no mundo

A primeira vez que me lembro de ter conversado mais detalhadamente sobre a Orquestra Errante foi quando, ainda em nosso primeiro ano de graduação, Max Schenkman me contou que havia começado a frequentar o grupo coordenado pelo prof. Rogério, com quem estudávamos *Contraponto*. De imediato, a questão da exploração de sonoridades e da invenção de maneiras outras de tocar os instrumentos foi uma das coisas mais me chamou a atenção. Se bem me lembro, na verdade, Max me disse algo assim: “na OE a ‘lição de casa’, todas as semanas, é *tocar o seu instrumento de uma maneira diferente*”. Algum tempo depois, conversei com o prof. Rogério e passei a frequentar os ensaios.

Podemos dizer, está em questão nesta pesquisa sonora, conforme já aludido no primeiro capítulo, que os instrumentos já não sejam necessariamente *identificáveis*, que não se submetam à *identificação* ou *identidade* – problematização que também se associa a maneira como se faz uso dos estilos e sistemas musicais nas improvisações livres, o que requer que a estes se imponham dilaceramentos e dissoluções. Isto pode ser minuciado.

Nos termos de Manuel Falleiros, em entrevista para minha pesquisa de iniciação científica, seria uma questão *adquirir a plasticidade no instrumento que sirva a qualquer situação*. Por sua vez, a isto se refere também o prof. Rogério, dizendo-nos que interessaria *distorcer o instrumento a ponto de ele se tornar uma usina de sons*. Vincent Le Quang, no Simpósio de Improvisação Livre da EMESP realizado em 2015, falava em *ouvir todos os instrumentos como se fossem o seu próprio instrumento* e, ainda, em *ouvir qualquer som como se fosse o próprio instrumento*. Da errante Mariana Carvalho (MC), pode-se ainda tomar a perspectiva segundo a qual *o som tradicional de um instrumento não o limite*. De Mariana Marinelli (MM), se depreenderia, por fim, a predisposição a fazer com que *um instrumento não soe necessariamente como ele mesmo*<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Conviria transcrever parte da conversa em que algumas das expressões em questão foram cunhadas. Mariana Marinelli (MM), que na ocasião frequentava o grupo fazia poucas semanas, inicia suas considerações sobre uma performance dizendo: “eu nunca ‘tinha nem pensado’ nessa possibilidade do saxofone não soar como saxofone”. É aí que o prof. Rogério, em seguida complementado por Mariana Carvalho, sugere: “[trata-se de] *distorcer [seu instrumento] a ponto de ele virar uma usina de sons*, que incluía também o ‘som que ele tem’, mas que não seja só...” (RC) “...que [seu som tradicional] não [o] limite” (MC).

Em todas estas reflexões, pode ser dito que se trata de um convite, ao menos quando dirigido àqueles que provenham de uma formação musical estabelecida num instrumento tradicional, de uma “expansão do solfejo” sobretudo em direção à perspectiva timbrística.<sup>107</sup>

Do primeiro capítulo, pode-se depreender que problematizar a figuração é uma das possibilidades para esta produção sonora *desidentificada*, ou mais precisamente, *anti-identificação*. Isto porque boa parte dos instrumentos, ao menos na chamada Música de Concerto, se consolida (estabelece uma *identidade* propriamente dita) imprimindo seu timbre e outras características em linhas baseadas em alturas e durações mensuráveis. Enfim, se consolida associado ao *pensamento figural*, que inclusive é *representável* pela grafia e por suas respectivas leituras e transposições, etc. (embora viu-se, isto está minimamente atravessado pela *gestualidade*).

A respeito, enfim, das implicações para as improvisações livres de uma produção sonora que seja claramente *identificável*, convém citar as considerações do prof. Rogério (RC), junto a alguns comentários de Max Schenkman (MS), durante um ensaio da OE:

No fluxo da performance [...] [nós percebemos] que [há] materiais que não [funcionam] [...] porque eles são muito pregnantes [...], [eles] têm um (RC)... *referencial muito forte (sugere MS)*.

[Eles] remete[m] muito rapidamente [a] alguma coisa [...] Ele [o material] afasta.... [...] Um gesto do jazz no meio de uma coisa, ou um gesto de samba, qualquer coisa assim... se ele não é assumido pelo grupo como um material para ser transformado, desterritorializado, dilacerado, ele acaba soando (RC)... *gratuito (sugere MS)*.

[...] Geralmente este tipo de material [...] é irônico [...] ou [é uma] paródia. [Nós teríamos que] desestruturar as coisas, buscar a [...] molecularidade. Não que [este tipo de material] seja proibido... [houve] acordes, teve frase [em uma das performances]...

Interessaria, entre outras coisas, ter em vista que o material sonoro ligado a um estilo ou sistema consolidados – ou mesmo aquele material sonoro que remete ao som conhecido como o *som de um instrumento – nos afasta*, de um certo ponto vista, do fenômeno físico, concreto, do som. Isto é, se trataria de um afastamento próprio tanto da *significação*, a *escuta semântica* do som, quanto da *causalidade*, ligada à *identificação*

---

<sup>107</sup> A isto se poderia, com as devidas precauções, associar ao objeto sonoro de Schaeffer, o que no entanto não é discutido detalhadamente nesta pesquisa por questões de recorte – para problematizações a este respeito, cf. Costa, 2016, p. 20-7.

da fonte sonora<sup>108</sup> – interessando aqui problematiza-las, uma vez que se associam à *representação*. Poderíamos, então, tendo em vista que o que está *representado* é necessariamente algo que não está *presente*, entender que as *identificações pela semântica ou pela causa* são avessas à *presença* – sendo esta última, digamos uma relação mais corporal e direta com o som, que aqui interessaria mais.

Acrescenta-se ainda, que, da mesma forma que se releva nesta prática a *produção sonora* que não se submeta ao *identificável*, interessará problematizar as questões ligadas a uma suposta *identidade dos performers*. Às *identificações*, em sentidos distintos, se oporá, no percurso deste subtítulo ao seguinte, a *dissolução de si*.

\*\*\*

Conforme as indicações dadas no primeiro capítulo, deve-se ter em vista que a enunciação sonora do improvisador se relaciona às citações, fragmentos e dilaceramentos dos idiomas, linguagens e sistemas; e ainda à exploração sonora do instrumento que pode se aproximar do molecular, bem como, de sua corporeidade. Na presente passagem, o que importará é começar a denotar, a partir de questões agora mais propriamente filosóficas, que o improvisador se constitui *em relação ao mundo* – *nele, frente a ele*, ainda que eventualmente enfrentando o que nele se situa, como os costumes Societários, a Moral e as estéticas consolidadas, etc. Situa-lo *no mundo* no sentido aqui tratado, requererá que se problematize, ou mais precisamente que se conteste, qualquer suposta *essência* do improvisador (e igualmente qualquer *identidade*, talvez um redimensionamento contemporâneo destas *essências*).

Foucault, no curso *A hermenêutica do sujeito*, tratando do filósofo da Roma Antiga, Sêneca, discutiu questões acerca de sua concepção do *conhecimento de si* e do *saber sobre a natureza*. O que interessa das considerações do filósofo-historiador é ter em vista um *conhecimento de si*, mas que não remete a uma *interioridade*, e sim ao *si no mundo*, um *si* que está em algum *lugar*:

Trata-se, antes, de dois efeitos essenciais. Primeiramente, obter uma espécie de tensão máxima entre esse eu enquanto razão – e a este título, por consequência, razão universal, da mesma natureza que a razão divina – e o eu enquanto elemento individual, colocado aqui e

---

<sup>108</sup> Sobre a escuta reduzida, que problematiza ambas as perspectivas, a *causal* e a *causal*, mencionada no primeiro capítulo, cf. Michel Chion, 2012.

ali no mundo, em um lugar perfeitamente restrito e delimitado. [...] Em segundo lugar, o saber sobre a natureza é liberador na medida em que nos permite, não que nos desviemos de nós mesmos, que desviemos nosso olhar daquilo que somos, mas ao contrário que melhor o ajustemos e que tenhamos continuamente sobre nós mesmos uma certa visão, que asseguremos uma *contemplatio sui* na qual o objeto desta contemplação seremos nós mesmos no interior do mundo (Foucault, 2004 [1982], p.249)

Quando das menções ao *estoicismo* e o *epicurismo*<sup>109</sup>, foi dito antes aqui que Max Stirner, já no século XIX, estava atento às distinções entre, corajosamente, situar-se *no mundo* e, em vão, se intentar *viver apartado dele* – o que, também conforme já aludido aqui com Passetti (2003a), seria similar à *espera por outro mundo*. É neste sentido que o *si* (sua *constituição e dissolução*) que aqui interessa é aquele avesso às *interioridades e essencialidades* – uma vez que nas palavras de Foucault, elas seriam *da mesma natureza que a razão divina*. Tanto na questão de *si* quanto dos *lugares*, trata-se de realizar o que se queira *neste mundo*, recusando a busca por uma *Essência Verdadeira* de si e das coisas, e no limite, *lutando contra o que somos* – ou melhor, contra o que *viemos (historicamente) a ser* (Foucault apud Vaccaro, 1996, p. 14; apud Passetti, p. 157-8).

Para as improvisações livres, ainda sem trazer outras noções que vão potencializar esta reflexão, isto implica que reiteremos que o que “somos” e podemos vir a “ser” enquanto performers se constituiu necessariamente lidando com o que *este mundo* dispõe a nós – *mesmo que se coloque a si, em múltiplos sentidos, contra isto*. De um lado, isto implica em considerar que o que uma prática tida como *livre e improvisada* veio a “ser” está necessariamente inserido na *história* – evidentemente com suas contradições, e por isso, não na *História* com sua suposta lisura –, nas *problematizações* possíveis a cada um<sup>110</sup> e nas possibilidades de *reinvenção de si* frente a elas. De outro lado, isto se refere, como predito, ao uso que fazemos dos saberes, de outras práticas e dos objetos (propriamente ditos) musicais, como os instrumentos. Num certo sentido, trata-se de uma reflexão já assinalada por Falleiros:

---

<sup>109</sup> As problematizações envolvendo estas duas “linhas” de pensamento e suas implicações para o Ocidente são inúmeras (cf. Passetti, 2003a) e não serão detalhadas. Quanto a Sêneca, poderia ser dito que ele foi uma espécie de misto entre *estóico* e *epicurista* (Veyne; Segurado; Campos apud Passetti, idem, p. 95).

<sup>110</sup> “[Gostaria de] analisar, não os comportamentos, nem as ideias, não as sociedades, nem suas ‘ideologias’, mas as problematizações através das quais o ser se dá como podendo e devendo ser pensado, e as práticas a partir das quais essas problematizações se formam.” (Foucault, 1998 [1984], p. 15)

A biografia de um músico é uma condição da qual ele não pode se livrar porque, a partir dela é que esta improvisação estabelece um local para o seu discurso. Mesmo que ele negue a sua história, este posicionamento é justamente o que revela que ele teve esta história, esta biografia. (Falleiros, 2012, p. 141)

Trazendo agora o filósofo Max Stirner, poderíamos então minuciar o que interessa aqui:

o eu não é tudo, *destrói* tudo, e só o eu que progressivamente se dissolve, o eu que nunca é, o eu... *finito*, é verdadeiramente eu. Fichte fala do eu ‘absoluto’, mas eu falo de mim, do eu transitório. (Stirner, 2004 [1845], p. 146)

Podemos depreender deste excerto uma distinção similar àquela aludida por Foucault, importando um *eu situado no mundo*, que se predisponha a se *dissolver* e que seja *transitório* (mostrando, inclusive, que o avesso do *absoluto* não é a tibia *relativização*). Por isso *mim*. Quando dizemos *mim*, estamos sempre nos colocando *em relação* – a mim, *para* mim, *de* mim, *em* mim, *por* mim, etc. Trata-se de uma relação com as coisas, objetos (propriamente ditos), saberes, práticas, etc.. Ao invés de se ocupar de algo como uma suposta *Essência do Eu*, fala-se em *mim*, no *eu transitório*, sempre situado diante das coisas.<sup>111</sup>

Antes de seguirmos com as discussões das improvisações livres, esta perspectiva stirneriana poderia ser ainda minuciada. Tem-se que, em Stirner *dissolver a si* é indissociável do enfrentamento do que há de *Instituído* no mundo<sup>112</sup>, uma vez que é *nele* que nos constituímos. Neste sentido, trata-se de uma aversão ao *absoluto* que implica na recusa da *destinação* e, igualmente, do *conhecer-te a ti mesmo* e de sua correlata *procura pelo Verdadeiro Eu*. Interessaria então, um *partir de mim*, em detrimento do *dirigir-me a mim*. Isto é, Stirner decide pelo percurso em que não se sabe, e sequer se tenta prever, onde pode dar. A isto se relaciona sua recusa da realização dos conceitos que *se dirigem a mim*, isto é, aqueles que decidem de antemão *o que devo me tornar*. O que se saberia, apenas, é que há muito de si a *dissolver*, muito ao que *abandonar*<sup>113</sup>.

[Há] uma diferença enorme entre eu me tomar por ponto de partida ou de chegada. No último caso, não me tenho, sou ainda estranho a mim

---

<sup>111</sup> É necessário reiterar que a questão do *mim*, por razão de recorte, não será discutida em sua associação com o *tu*.

<sup>112</sup> “Se a princípio disse que amo o mundo, agora acrescento: não o amo, porque o *destruo*, tal como me destruo a mim – *dissolvo-o*” (Stirner, 2004 [1845], p. 233)

<sup>113</sup> “‘a verdade em absoluto’, é qualquer coisa que não se quer abandonar, mas procurar.” (p. 275), sobre as demais considerações do parágrafo, cf. ainda, p. 247, 251, 271.



próprio, sou a minha *essência*, a minha ‘verdadeira essência’, e esta ‘verdadeira essência’ que me é estranha troçará de mim sob a forma de um espectro de mil nomes. E como eu ainda não sou eu, um outro (Deus, o verdadeiro homem, o verdadeiro crente, o homem racional, o homem livre, etc.) será eu, o meu eu.

Longe ainda de mim, eu divido-me em duas metades, uma das quais, a não alcançada e a realizar, é a verdadeira. A não verdadeira terá de ser sacrificada, e essa é a não espiritual (p. 257)

Tendo em vista tal perspectiva de *dissolução* caberia então considerar que, além de não se tratar de uma questão de *essência*, também não seria uma questão de *identidade*, do identificável e representável.

Estas noções pressupõem que alguém *se identifique*, de um lado, *a alguém* (à Sociedade, ao Estado), isto é, que *cada um* declare aos demais o que *é* (o que inclusive remete ao *ser*, à *essência* novamente...), do que se ocupa, etc.: “[o Estado] exige a todos um ‘documento de identificação’, e quem não puder identificar-se cai nas mãos da sua inquisição.” (Stirner, 2004, p. 234)

De outro lado, tais noções dizem respeito ao *identificar-se com algo* (ou *mais precisamente com alguém*). Isto, neste segundo sentido aqui proposto, trata (menos do que o primeiro sentido) de cada um, e mais de *grupos*. Ou seja, trata das *semelhanças* entre aqueles que *se identificam entre si*. Tem-se ainda, que isto comumente se associa a uma categoria pré-estabelecida, generalizante e nomeada por saberes com estatutos de verdadeiros segundo o seu tempo.

Tendo em vista estes dois sentidos, caberia deixar a indagação: os improvisadores são definíveis por *identidades* (ainda que cada grupo com as “suas”), ou, ao contrário, “[n]ão há *conceito* que sirva para me dar expressão, nada do que me apresentam como minha essência me esgota; são apenas nomes” (idem, p. 286)?

\*\*\*

Não havendo *essência* nem *interioridade* a ser buscada pelo improvisador, ou ao menos tendo em vista que elas não interessam a esta pesquisa por razões *ético-estéticas*, teríamos de tratar das maneiras pelas quais estas práticas musicais lidam com as *coisas do mundo* – maneiras estas que são parte do que *constitui e dissolve o improvisador*. Esta é uma questão discutida pelo prof. Rogério – no mesmo artigo em que aproximou as improvisações livres das *taz*, amplamente citado no capítulo dois – tendo em vista as

*três mutações* apresentadas por Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, mais especificamente no primeiro discurso do personagem inspirado no profeta persa.

“Enumero-vos três transformações do espírito: como o espírito se torna camelo, o camelo leão, e, por fim, como o leão se torna criança”, começa dizendo Zaratustra (Nietzsche, 2014 [1892], p. 35). Na primeira destas *mutações*, “o espírito de carga, assim se ajoelha, como o camelo, e quer ser carregado abundantemente” (idem) – carga esta à qual poderíamos, conforme depreendo das discussões do prof. Edson Passetti, associar a condição do *rebanho* e do *cadáver* (Nietzsche, idem, p. 28, 32-3; Passetti, 2003a, p. 145, 149). Isto é, trata-se daqueles que precisam de alguém ou algo para seguir, ou alguém para lhes carregar.

Ao *camelo* Costa relacionará aquele “fazer musical que sempre necessita de uma referência extrínseca, um sistema, que busca critérios transcendentais, ilusórios” (Costa, 2007, p. 7 / 2016, p. 101), podendo ser dito que se trata de uma música própria de quem “‘deseja’ vários senhores (Deus, a moral, o ‘certo’, etc.)” (idem).

Porém no mais ermo dos desertos ocorre a segunda transformação: o espírito torna-se aqui leão, ele quer tomar a liberdade como presa e ser senhor em seu próprio deserto.

Aqui ele busca seu último senhor: quer tornar-se seu inimigo e de seu último deus, com o grande dragão quer digladiar pela vitória.

Que grande dragão é esse, que o espírito não mais pode chamar senhor e deus? “Tu deves”, chama-se o grande dragão.<sup>114</sup> (Nietzsche, idem, p. 35)

Pode ainda se acrescentado de que esta segunda *mutação* consiste num “‘não’ sagrado também perante a obrigação” (p. 36).

À supracitada segunda *mutação*, o *leão*, Costa aproxima

a situação de um fazer musical que busca sempre se afirmar a partir da negação. Trata-se de uma busca por originalidade que não se apoia na singularidade afirmativa, mas que se afirma na oposição à alteridade. (Costa, 2016, p. 102 / 2007, p. 7)

E o prof. Rogério segue, dizendo, no entanto, que “este estágio é definitivamente importante: ‘tomar para si o direito a novos valores’” (idem) – uma vez que, segundo Zaratustra, esta “aquisição [seria a] mais terrível para um espírito de carga reverente[, o

---

<sup>114</sup> Não cito a seguinte passagem ao final do parágrafo: “Mas o espírito do leão diz ‘eu quero’”, porque possivelmente poderia confundir a leitura, uma vez que, esta passagem alude ao que *aqui* estará mais associado à terceira *mutação*.

camelo]” (Nietzsche, idem, p. 36). Viu-se nas considerações do prof. Rogério de que se trataria, no caso do *leão*, de algo que se define pela negação, o que poderia ser chamado de *reação*. Entretanto, de sua ressalva acerca da importância deste *dizer não*, depreendo a importância de discutir tal questão – exigindo um desvio, antes que se trate aqui propriamente da terceira *mutação*.

\*\*\*

Conforme mostrado no primeiro capítulo, Derek Bailey aparenta quase que *em linha reta* sua noção de *improvisação não-idiomática* às práticas conhecidas como *improvisação livre*. Tendo isto em vista, *esta passagem do trabalho* tratará primeiro das implicações de se nomear esta prática por uma *negação*. No entanto, primeiro mencionarei os *anarquismos* e a *anarquia*, propriamente ditos.

O anarco-individualista Emilié Armand, nos diz que

[o] vocábulo anarquia vem de duas palavras gregas, que significam negação ou ausência de governo, de autoridade, de mando. No sentido de desordem não nos interessa, mas devemos reconhecer que [o estabelecimento de regras] é completamente exótico [à anarquia / ao anarquismo]. Segundo [a] fisionomia [da palavra], o termo anarquia é essencialmente negativo ou crítico e nunca propositivo ou construtor. No entanto, por extensão [tem-se usado este termo para] designar uma concepção filosófica da sociedade, sem obrigações nem sanções autoritárias. (Armand, 2007 [1900], p. 35-6, tradução minha)<sup>115</sup>

Talvez Armand nesta passagem tangencie e prenuncie a questão da multiplicidade dos *anarquismos*, discutida por Passetti e já tratada aqui. Da reflexão de Armand, deveríamos destacar, tendo em vista o prefixo de negação *a*, a questão da *crítica* – à autoridade, ao Estado, às obrigatoriedades etc.. Deste ponto de vista, embora aqui se conteste a atitude dos *teóricos* – os que cunham pretensas definições amplamente aplicáveis, não se predispondo às particularidades e imprevisibilidades das *análises* propriamente ditas<sup>116</sup> – caberia uma consideração que tem de fato certo risco de cair numa *generalização teórica*. No entanto, o faço *apenas para desdobrar esta reflexão*.

---

<sup>115</sup> “El vocablo anarquía viene de dos palabras griegas, que significan negación o ausencia de gobierno, de autoridad, de mando. En el sentido de desorden no nos interesa, pero debemos reconocer que la significación de reglamentación le es completamente exótica. Según su fisionomía verbal, el término anarquía es esencialmente negativo o crítico y nunca positivo o constructor. Sin embargo, por extensión se le ha hecho designar una concepción filosófica de la sociedad, sin obligación ni sanción autoritarias.”

<sup>116</sup> É de Foucault que tomo a oposição entre *teoria* e *análise*, interessando a segunda (cf. 1995).

O que interessaria agora então é especular que o que há “em comum” entre os distintos anarquismos é, sobretudo, ou talvez *somente*, a *recusa* do Estado – escancarando o fato de que eles *propõem e constroem* coisas diversas entre si, usando os termos de Armand. Tomando novamente o prof. Edson Passetti, teríamos que “[a] particularidade [dos anarquismos], todavia, encontra-se na diversidade de análises críticas da sociedade avessa a teorias.” (Passetti, 2003, p. 64) Isto é, embora de Armand depreendamos que a crítica proveniente da negação lhes é quase inerente, evidentemente, os anarquismos produzem ainda críticas distintas entre si.

Desta discussão interessa tomar, para as improvisações livres, que o termo *não-idiomático* não necessariamente caracteriza algo que *se define pela negação*, mas apenas que a *ausência* e a *negação* dos idiomas, ou mais precisamente a *insubmissão* a eles, é uma característica destas práticas musicais. E neste sentido, como os *anarquismos*, estaria em aberto o que *propõem, constroem, realizam*, etc.. Podendo ser associado, quem sabe, à *revolta*, referida por Stirner e retomada por Albert Camus e aqui antes aludidas, que concerne a um *não* que é indissociável da *afirmação da própria vida*, e que não prevê o que disto nascerá (Camus, 2011 [1951], p. 17; Stirner, 2004 [1845], p. 248) – no caso das improvisações livres, se trataria de um *não aos sistemas* associado ao *sim do vigor da experimentação*, também sem garantias do que disso resultará.

Ainda tendo em vista as *negações* e as definições pelo o que não é, poderíamos trazer novamente o musicólogo Nicholas Cook, que nos diz que

Paul BERLINER (1994, p.2) observa que a improvisação é geralmente descrita “em termos do que não é, ao invés do que é”; Leo TREITLER (1991, p.66-67) a caracteriza como “a exceção de algo normal e mais consolidado, algo com todos os atributos que faltam à improvisação: preparação, orientação, um planejamento anterior, um progredir previsto e fluente”, acrescentando “algo que, é claro, é ‘composição’ ” (Cook, 2007, p. 10)

Quanto a esta consideração – que não se refere propriamente às improvisações livres, no entanto serve precisamente à discussão agora realizada – interessaria, como várias outras, trata-la de uma perspectiva *anarquista* ou *anarquizante*. Para tal, tomo as discussões do antropólogo Pierre Clastres (1982) que, embora sua relação com o movimento em questão seja objeto de controversas, é comumente apreciado por anarquistas por várias razões. Suas formulações marcaram radicalmente seu campo de saber por um motivo em especial: Clastres não concebia as “sociedades primitivas”

como *sem Estado*, mas como *contra o Estado*. O que sua perspectiva mostrava então é que a *definição pela falta* decorreria do entendimento de que a “evolução natural” das coisas culminaria no estabelecimento do Estado (p. 112-3), o que poderíamos relacionar ao *contratualismo*, vinculado a Locke, aqui já mencionado.

Na presente discussão Clastres suscitaria duas problematizações. A primeira consiste em indagar se a definição das improvisações livres pelo o que *não lhes é próprio* não acabaria justamente por reiterar o que é *dominante* como o parâmetro através do qual concebemos todas as demais coisas – isto é, aceitando-se esta parametrização é que então se diria que a este fazer musical *falta algo*, nomeando-o então *não-idiomático, não-planejado*, etc..

A segunda problematização, por sua vez, se atém mais à maneira como as improvisações livres se *situam* frente a outras práticas – e remete mais diretamente à discussão realizada a partir de Armand tendo em vista a *a-narquia*. Neste caso é que de fato *interessaria* tratar das deles aludindo ao que *não lhes é próprio*, tendo em vista a maneira como elas se *antiposicionam frente ao que predomina nas demais práticas musicais*. Para esta segunda questão importaria então uma perspectiva de *esgotamento*, pensado como um *esvaziamento* (ou, claro, *dissolução*), mas que em nada se aparenta à *falta*.<sup>117</sup> Se entenderia assim que a potência de liberação está no *partir de mim, dissolvendo-me*, isto é, *abandonando* aquilo de *dominante que me constitui* – talvez, *minorando-se* nos termos de Deleuze.

Mantendo-nos nas problematizações do *dizer não*, poderíamos ainda trazer novamente Hans-Joachim Koellreutter. Para o compositor em questão o *prefixo a* era fundamental, tendo a seguinte acepção: “[trata-se do] alfa privativo, que não indica negação, mas, sim, superação” (Brito, 2011 [2001], p. 83). Pode ainda ser acrescentando que, tal prefixo

[nos] dá a ideia de transcendência, privando o conceito do seu valor absoluto. Não é contrario nem conforme e não tem o significado do termo que precede. O alfa privativo incorpora determinado conceito em outro de maior abrangência. Exemplo: atonal, arracional, amétrico. (idem, p. 105)

---

<sup>117</sup> “Para Stirner não está em causa o nada, mas o vazio, como forma de atacar a aparente plenitude do presente. Não há um problema de falta de fundamento, apenas a necessidade de esvaziar, provisoriamente, a falsa plenitude do real.” (José A. Bragança de Miranda, 2004, p. 339)

Esta acepção do *prefixo a* não aparentada à *negação* é pretexto para enfim trazer a terceira *mutação* zaratustriana e as questões que lhe desdobram. Interessaria por ora a *superação*, enquanto o que *não é contrário nem conforme* e, ainda, remetendo a uma espécie de “fio condutor” similar entre os filósofos aqui citados: o *enfrentamento dos absolutos*. No limite, seria possível dizer que é uma questão de *não se deixar determinar pela negação* – no que estará implicado não se contentar com o *crime*<sup>118</sup>, o *pecado*, a *desobediência*<sup>119</sup> e o *contrapositionamento*. A atitude mais radical seria a da *transgressão*, que “só é admitida sob a perspectiva de não ser conhecida” (Georges Bataille apud Freitas, 2008, p. 5) – diferindo das proibições, que conformes os três exemplos dados, estão previstas. Vamos enfim à terceira *mutação* e suas associações com as improvisações livres.

## 2. Fazer uso das coisas

Mas dissei, meus irmãos, de que é capaz a criança, que também o leão não pudera fazer? Por que precisa o leão predador ainda fazer-se criança?

Inocência é a criança, e esquecimento, um recomeço, um jogo, uma roda que gira a partir de si mesma, um primeiro movimento, um sagrado “dizer sim”.

Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é necessário um sagrado “dizer sim”: a *sua* vontade quer agora o espírito, o *seu* mundo ganha aquele que fora perdido para o mundo. (Nietzsche, 2014, p. 36)

É a *criança*, com toda a radicalidade da *afirmação* ora mostrada, a *mutação* que Costa associou às improvisações livres. O improvisador convida-nos abertamente a superar as *negações*, que não passam de *reações* e estabelecem novas soberanias (valores, moral, sistemas, ideologias, etc.):

Nem uma sujeição ao dragão dos valores estabelecidos (aos sistemas, aos idiomas, às técnicas, às ideologias, à moral, às estéticas, aos valores transcendentes, etc) nem um compulsivo dizer não, uma tentativa de criar novos valores para substituir os antigos (novas igrejas para novos cultos...) mas sim uma vontade de potência, um gosto pelo risco, pelo jogo, necessidade de produção, de criação: vitalidade pulsante. (Costa, 2016, p. 102 / 2007, p. 8)

---

<sup>118</sup> “Stirner expõe a dialéctica fatal de crime e castigo, lei e crime, para a circunscrever, não escolhendo o ‘crime’, mas excedendo a estrutura.” (Miranda, 2004, p. 315)

<sup>119</sup> cf. Passetti, 2003a, p. 172-3.

E ainda, do mesmo artigo, poderíamos depreender, novamente tendo em vista a *criança*, uma aproximação com a *dissolução de si e do que veio a nos constituir*, conforme foi referido aqui a partir de Stirner:

na proposta de improvisação livre a preocupação [...] [é]: como se livrar das ‘camadas de tinta’ ou ‘raspar a tela’ [conforme propunha o pintor Francis Bacon]? Isso porque para esse tipo de atividade é necessário readquirir a curiosidade, a liberdade e espontaneidade da criança. E isso não é fácil para quem está adestrado nos idiomas. (Costa, 2016, p. 108 / 2007, p. 15)

Poderíamos ainda dizer, trazendo as considerações de Emma Goldman sobre as práticas de educação de Francisco Ferrer, que a potência de *afirmação* da criança está em ainda “não te[r] tradições para superar” (2006, p. 27). Desta perspectiva já não haveria então razão para se ocupar das negações. Interessaria *inventar* passando por dentro e por fora das tradições, realizando mais e menos do que elas (Passetti, 2002).

\*\*\*

Tendo em vista as discussões ora realizadas a respeito da *negação*, suas implicações e a relevância de a ela se somar também o *dizer sim*, novamente, depreenderei de Stirner considerações interessadas em radicalizar questões para as improvisações livres. Não se tratará, no entanto, de estabelecer desde o início correspondências imediatas, embora elas serão sempre iminentes. Isto é, apesar de a reflexão que se segue tatear aproximações entre os problemas já tratados com Nietzsche e os suscitados por Stirner, não se deve atribuir nenhuma correspondência linear – muito menos se precipitar com elas.

A discussão que se segue se associa principalmente à passagem nomeada *A singularidade-do-próprio*, do livro de Max Stirner *O único e sua propriedade* que já vem sendo mencionado, embora não se restrinja a ela. Nesta, o filósofo se ocupa em distinguir *livre* de *próprio*, interessando-se pelo segundo e mostrando ser uma noção quase sinonímia do *singular*.

Pensando bem, o que tu queres não é a liberdade de ter todas essas coisas boas, porque com essa liberdade tu ainda as não tens; o que tu queres é tê-las de facto, chamar-lhes *tuas* e possuí-las como *propriedade* tua. De que te serve uma liberdade que não te dá nada? E se te libertasses de tudo, ficarias sem nada, porque a liberdade não tem conteúdo. Para aquele que não sabe servir-se dela, essa inútil

possibilidade não tem qualquer valor; mas depende da minha singularidade o modo como eu me sirvo dela. (Stirner, 2004, p. 127)

Stirner sugerirá ainda que a *liberdade* conforme comumente lidamos é um conceito com proveniência no cristianismo e que, em múltiplos sentidos, teria incidido no que ele chama de *liberalismos*<sup>120</sup>. A este respeito, dirá então que “estar livre de qualquer coisa significa apenas: estar privado ou desembaraçado dela”, afirmando que “a liberdade [...] deve tornar-se a nossa liberdade” (p. 128), isto é, interessa que ela seja *própria*.

O *próprio*, o *meu*, e outras noções análogas, são muito presentes em Stirner e se associam abertamente à *propriedade* em algumas de suas acepções. A insistência do filósofo nela pode, de imediato, alarmar anarquistas, uma vez que, desde sua gestação, o anarquismo consiste numa perspectiva contestadora da *propriedade privada* e, igualmente, da *estatal*. No entanto, nesta questão se terá inclusive uma das radicais *nocividades* de Stirner às certezas anarquistas. A despeito de não convir a este trabalho tratar propriamente desta questão, devem ser aqui assinaladas as discussões de Stirner em relação a Proudhon.

Dito de forma sucinta, o primeiro anarquista declarado propunha a *abolição da propriedade* – e em seu lugar se deveria haver a chamada *posse*. A *propriedade*, a despeito de ter emergido com parte do regime de *sociedade* que resolveria problemas inerentes ao regime de *comunidade*, seria ela mesma um *roubo* (Proudhon, 1986, p. 55-8, 66). O que se tem então, é que, para Stirner, por inúmeras razões, não haveria porque abolir a propriedade, bastando apenas *dessacraliza-la*: enfatiza-se que cada um é capaz de propriedade e é capaz de toma-la para si (Passetti, 2003a, pp. 258-261; Stirner, 2004, pp. 203-213). Este é um dos sentidos em que Stirner teria colocado em xeque as considerações anarquistas que beiram a generalização.

Delineada, deste outro ponto de vista, a intensidade da questão da *propriedade* em Stirner, cabe voltar à noção de *próprio*, que é o que aqui interessa, enquanto algo distinto do *livre* e da *privação*. Poderíamos dizer que o *próprio* ou *singular* está naquilo com o que nos relacionamos sem submetermo-nos a tal coisa. A esta questão, entendo que Stirner alude de várias maneiras.

---

<sup>120</sup> Mais precisamente, *liberalismo político, social e humano*, as perspectivas que pouco tempo mais tarde viriam a ser chamadas, respectivamente, *liberalismo*, *comunismo* e *anarquismo* – uma a uma problematizadas por Stirner com sua aversão às generalizações (Passetti, 2003a; Stirner, 2004, p. 82-123)



Uma expressão muito usada pelo filósofo desta perspectiva é a de *tornar minha propriedade* e, analogamente, as de *apropriar-se* e *fazer com que pertença a mim* – e isto é dito em alusão a uma série de coisas, como o *pensamento*, os conceitos de *humano* e de *espírito cristão*, o *amor*, a *verdade*, a *escrita*, etc., interessando que todas elas se tornem *próprias* (cf. Stirner, 2004, p. 56, 140, 240, 269, 276, 277). Similarmente, Stirner, fala-nos em *aproveitar-se* das coisas (p. 224), *brincar* com elas (p. 280), e ainda, *usar* ou *fazer uso* delas (p. 223, 225, 233-4, 251, 271, 277). Esta última lhe serve para tratar da *língua*, dos *objetos* e, para o nosso interesse ainda diz: “[c]anto porque... sou um cantor. Mas *uso-vos* para isso, porque... preciso de ouvidos.” (p. 233). Estes verbos todos, deveria ser acrescentado, se opõem a que *coloquemos os conceitos e coisas acima de nós*, que lhes *atribuamos algum valor que não seja o seu valor em mim*, que *nos tornemos escravos da coisa*, que *pertençamos a ela*, etc. (p. 221, 223, 265).

A despeito de se ter aqui insistido que não fossem procuradas correlações diretas, entre a questão de Stirner e a discussão zaratustriana envolvendo o *dizer não* e a *afirmação*, há correspondências evidentes: *livro-me* de algo ao que *disse não* e *torno meu* algo ao que *disse sim*<sup>121</sup>. Mas de qualquer maneira, o que interessaria aqui agora é indicar que não se tratam propriamente de coisas que se seguem uma *após* a outra, isto é, o *dizer não* não precisa anteceder a *afirmação* – o que depreendo de Stirner, mas de fato não ousou discutir se poderia ou não ser suscitado pelas *mutações*.

Deste ponto de vista diríamos então que não é necessário *dizer não* para, apenas após isto, *dizer sim*. Noutras palavras, *minha singularidade* existe (bem como pode ser desfrutada e transformada) no presente tendo em vista aquilo que *afirmo*, *dissolvo* e do que *torno próprio* – e isto, ora relacionando-se com a *liberdade* associada à *recusa*, ora não dependendo diretamente dela. A criança e a afirmação nos dão pistas disso: não é preciso conhecer a moral, as técnicas do instrumento musical, as hegemonias estéticas da música, etc.. para agir de maneira avessa a elas. No entanto, uma vez que, evidentemente, não se trata de *ser* criança, nem de propriamente *viver como* as crianças, interessa ao livre improvisador e ao anarquista tomar para si esta atitude insubmissa. Para aqueles que, sendo necessariamente adultos (e/ou músicos), conhecem a Moral, a

---

<sup>121</sup> Não seria o caso de minuciar esta questão, no entanto, há em Zaratustra outra oposição que poderia interessar. Trata-se da distinção entre se tornar *livre de quê* e *livre para quê* (Nietzsche, 2014, p. 68), sendo esta segunda noção a que Silvana Tótoro (2005, p. 78) associou à *liberdade enquanto afirmação estética*, e que assim como as *mutações*, nos mostraria um Nietzsche *afirmador* (Passetti, 2003a).

Técnica, etc. esta perspectiva implicará em *usá-las, aproveitar-se delas* – lidar com estas coisas sem se submeter a elas.

Das coisas acerca das quais Stirner trata do *fazer uso* e do *tornar próprio*, duas em particular poderiam interessar mais às improvisações livres. Uma são os *objetos*, outra a *linguagem*.

Vamos à primeira destas coisas, mas tendo em vista que se trata *de objetos propriamente ditos* e não no sentido mais consolidado filosoficamente. Ou, ainda, interessaria tratar estes últimos como se fossem meramente os primeiros. Isto é, não interessa o *objeto filosófico consolidado*, aquilo que um *sujeito*, aquele que se *sujeita*, pode vir a *contemplar*. Ao contrário, trata-se aqui do *objeto físico*, que assim como os *corpos* ocupa um *espaço*. Na relação com qualquer objeto interessaria apenas dele *se apropriar, usá-lo*, dele *aproveitar-se*, nele *impor algo que nos seja próprio* – enfim, procurar, descobrir, e sobretudo *inventar* serventia *em mim*. Enfim, ele jamais seria *sagrado*, algo acima de cada um. Ele seria *apenas um objeto*, não passaria de algo a ser usado por nós – como são as coisas para as crianças!

Todos têm uma relação com os objectos, e uma relação diferente. Tomemos como exemplo [...] a Bíblia. Que significa, que significou ela para cada um? Apenas aquilo que cada um *dela fez!* [...] quem, como as crianças, brinca com ela, vê nela um brinquedo e nada mais.

Ora, o cristianismo exige que ela seja *para todos a mesma coisa*, o livro sagrado ou a ‘sagrada escritura’. [...] ninguém se pode relacionar com esse objecto de forma diferente. Com isso, a singularidade do comportamento é destruída, instituindo-se de forma fixa um sentido, um ponto de vista, como o ‘*verdadeiro*’, o ‘*único verdadeiro*’. [...]

De facto, a criança que rasga o livro ou brinca com ele, [...] ajuíz[a] tão correctamente da Bíblia como o padre que nela louva a ‘palavra de Deus’, [...] o modo como nós tratamos as coisas depende apenas da nossa conveniência, do nosso *capricho*: servimo-nos delas à *nossa vontade*, ou melhor, servimo-nos delas o melhor que *podemos*. [...] Mas ouve-se logo o sábio conselho que nos diz: Vê lá, tens de o olhar da maneira ‘correcta, pura, etc.’! Como se a criança não olhasse para a Bíblia de forma ‘correcta e pura’ ao transformá-la num brinquedo! [...] Nós olhamos de forma correcta para as coisas quando delas fazemos o que *queremos* (por coisas entendo aqui objectos em geral, como Deus, os nossos semelhantes, uma mulher amada, um livro, um animal, etc.). E por isso é que as coisas e a sua contemplação não são o fundamental, mas sim eu, a minha vontade. (p. 262-3)

Da radicalidade de Stirner (e da criança) interessaria ao livre improvisador a ruptura com toda a sacralidade: dos instrumentos, do espaço, dos objetos, etc.. O *uso*

das coisas que se faz presente durante a performance, e igualmente nas práticas que venham a antecede-la (por exemplo, o estudo expandido do instrumento), é como aquilo que a criança faz da *Bíblia*. Não se trata de *contemplação do objeto*, que nos faz *sujeitos*, mas sim de *usá-los, servir-se deles* sem hesitação: não passam de coisas. A invenção em tempo real de “técnicas estendidas”, que talvez já não teriam porque serem chamadas assim<sup>122</sup>, a *plasticidade* frente à produção sonora, a transformação dos instrumentos em *usinas de sons...* tudo isto coloca as coisas, como o instrumento musical, *disponíveis ao uso* do improvisador, que aí evidentemente se faz *corpo*.

Sendo o corpo o que importa, o instrumento será, como o é para as crianças, um *campo aberto*<sup>123</sup>. Seu uso não estará condicionado pelos costumes, tradições consolidadas e sequer por alguma espécie de respeito por aquilo que há por “de trás” do objeto (como a relação com uma tradição ou sacralidade) – neste sentido é que *um objeto não passa de um objeto diante do corpo*. Deste ponto de vista, tratar-se-ia de uma *sensibilidade*, mas jamais num sentido metafísico, uma vez que conforme dito não interessariam as supostas *essências*, porque somos *corpo e carne* (Stirner, 2004, p. 129): “o sagrado, o pleno de sentido, o escondido, aquilo que se é compreensível por mediação – então já não é aquilo a que chamamos o sensível. O sensível é apenas aquilo que é para *os sentidos*” (p. 267).

Conforme mencionado, na questão das heterotopias, é o *corpo* que possibilita que indaguemos o mundo. Ele é uma das coisas imprescindíveis para que lidemos com os objetos a nós dispostos e, ainda, para que pensemos nas possibilidades outras (utopias, que venham a se realizar já enquanto heterotopias, e aí, corporais). Nas palavras de Foucault, seria então o *corpo o ponto zero do mundo* (2013a, p. 14), o que reitera nossas singularidades e irrepresentabilidades, conforme vem sendo delineado. Assim, tudo o que o improvisador fizer, “passa” pelo seu corpo:

o músico, enquanto meio aqui referido, é seu próprio corpo. Quando se fala de improvisação musical, também se pode afirmar que o corpo é, ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de origem e o referente [do discurso]. (Costa, 2016, p. 178, colchetes da primeira versão do texto, 2008, p. 88)

Deste ponto de vista, o discurso e as linguagens jamais se apresentariam de forma pura, mas sempre submetidas ao *corpo* do “enunciante”, o que implicará na

---

<sup>122</sup> Agradeço à improvisadora e pesquisadora Inés Terra por esta sugestão.

<sup>123</sup> Expressão tomada da profa. Teca Alencar de Brito.

prevalência, não desta linguagem, mas da *ação*, e num certo sentido, do *próprio desfrute*, do improvisador: “a relação com o instrumento, seja qual for, a gestualidade, o prazer motor, a escuta do som produzido, a possibilidade de manipulação, o prazer da enunciação, da expressão, tudo isso gera uma espécie de ‘gozo’.” (Costa, 2016, p. 181)

Tendo isto em vista, então caberia trazer a segunda, das tantas coisas que Stirner *faz uso*, e que mencionei que aqui interessavam.

Aquele que não consegue libertar-se de um pensamento, é *apenas* homem, é um escravo da *linguagem*, essa instituição dos homens, esse tesouro do pensamento *humano*. A linguagem ou ‘a palavra’ tiraniza-nos da forma mais cruel porque convoca todo um exército de *ideias fixas* contra nós. Se te *observares* a ti próprio ao reflectires, constatarás que só progrides se te livrares a cada momento dos pensamentos e das palavras. Não é só no sono que ficas sem pensamento e sem linguagem, mas também ao reflectires, e neste último caso com mais frequência ainda. E só serás o teu eu próprio através desta ausência de pensamentos, desta desconhecida ‘liberdade de pensamento’ ou libertação dos pensamentos. Só a partir dela tu chegarás a usar a língua como tua *propriedade*. (Stirner, 2004, p. 271)

Tendo em vista que a perspectiva stirneriana, conforme vem sendo argumentado, é a do *corpo e da carne*, poderíamos elucubrar que agir *sem ser escravo do pensamento e da linguagem* implicaria em lhes impor a *minha singularidade*. E isto da perspectiva *afirmativa* e do *uso* que se faz das coisas: é a maneira como me sirvo delas que interessa, mas nunca as coisas em si. Isto é, a verdade das coisas não é pré-existente, mas está no uso que faço delas, tornando-as *meu* alimento, diz Stirner (p. 277). É uma questão de *unicidade*. Conforme predito, não interessa nenhum conceito capaz de nos nomear de maneira unificada, como *humanos* ou *membros da sociedade*, uma vez que cada um é *único* – esta é uma das razões para não haver identificação possível. O *único* é ainda aquele que não pode ter sua liberação, emancipação, ou qualquer outra coisa que venha a querer, mediada por outros – o que também se escancara, evidentemente, pela questão do corpo –, justamente porque “para necessidades únicas tens de ser tu a procurar o modo de as satisfazer.” (p. 217)

Isto tudo aponta ainda para a questão do início do subtítulo: trata-se de um *si no mundo*. O *único* torna *próprias* as coisas *deste mundo* e o faz com *seu corpo* que se situa também *em algum lugar físico* do mundo. Mesmo as linguagens – que conforme mencionado com Foucault, num certo sentido estão num *espaço virtual* –, elas têm de submeter ao *corpo* para se expressarem. Isto reiterará que não é uma questão de representabilidade: é quando as categorias *sem corpo*, próprias da representação

necessária à linguagem, se impõem aos corpos que concebemos as coisas em termos de identidade e representação – *mas afinal, onde está corpo?*, indaga Stirner tratando do *Homem e da Sociedade* (p. 104).

Cabe então salientar que as negações e afirmações nietzscheanas aludidas por Costa também só incidem no *corpo*, sempre *num lugar, neste mundo*. De um lado, aquilo que o improvisador livre venha a negar diz respeito à maneira como seu corpo resiste aos moldes e normalizações ligados aos sistemas musicais e a técnica tradicional estrita, por exemplo. Aquilo ao que o improvisador venha a *dizer sim*, igualmente, se situa *neste mundo*, sendo uma questão para a qual importa o *uso que se faz das coisas*: como me sirvo do instrumento musical, como imponho às linguagens musicais conhecidas e às técnicas consolidadas um dilaceramento que interesse à performance, na qual evidentemente se encontra meu *corpo*.

No limite, a distinção que quer Stirner estaria relacionada à *maneira como conduzimos as coisas*: diferindo do *livre* (que nega e se priva) “o pensamento *próprio*, o *meu* pensamento [é] um pensamento que [...] é conduzido, desenvolvido e interrompido por mim de acordo com a minha vontade.” (p. 265) Seria com esta perspectiva que se poderia contestar o caráter privativo do termo *não-idiomático* e até mesmo da noção de *livre* em nosso contexto. Tratar-se-ia de pensarmos, agora diferindo do que vim sugerindo até aqui, não mais num *livre improvisar* (que veio importando enquanto *ação* avessa a *Improvisação Livre Instituída*). O que deste ponto de vista então interessaria seria um *próprio improvisar*, uma *improvisação própria*, caracterizada pelas *singularidades*, pela maneira como cada um *faz uso* das coisas e *se associa de maneira única ao outro*, recusando então a definição vinculável ao *livrar-se* e sua correlata perspectiva de privação.

\*\*\*

O que poderíamos minuciar acerca dos *errantes* e das questões da *vontade de potência* que *diz sim* às coisas do mundo das quais interessa *fazer uso*?

A OE não se alimenta apenas – e não que isto seria pouco – das improvisações livres propriamente ditas e das propostas de improvisação livre. Conforme já citado tantas vezes no capítulo e minimamente aludido no três, a OE se interessa, entre outras coisas, pelas chamadas *estéticas de sonoridade*. A este respeito, conviria citar as *sessões*

*de escuta* realizadas pelo prof. Rogério com a orquestra. Numa delas, ouviu-se a peça *La Esplorazione del Bianco II* de Salvatore Sciarrino (1986, para violino, violão, flauta e clarinete-baixo). Desta, interessou ao prof. Rogério, tratar com os errantes dos *objets compostos*, isto é, aquilo que ouvimos como uma coisa só, mas que se forma por vários instrumentos ao mesmo tempo. Tratava-se ainda de conhecer uma música em que os instrumentos perdem suas identidades, não são identificados.<sup>124</sup>

O que isto permite salientar é que não seria uma questão de *desprezar* o repertório associado ao Concerto, *reagir* a ele, *negá-lo* gratuitamente. Interessa, evidentemente, problematizar as implicações, minimamente aludidas no capítulo um e dois, da separação entre compositor e intérprete, bem como contestar as características de uma música que não esteja aberta às contingências da performance. No entanto, haverá sempre muito a se *usar* deste repertório e de tantas outras músicas. O que todavia deve ser ainda denotado é que é necessário que cada um procure *em si*, em *seu* instrumento, no *seu* corpo, numa situação *singular* de performance, as maneiras de *usar*, *apropriar-se* destas maneiras de se lidar com as *sonoridades*.

Outra escuta do semestre que poderia ser mencionada é *Partiels* de Gerard Grisey, já aludido no capítulo um, em que o interesse era similar ao que o prof. Rogério queria com Sciarrino: tratar da maneira como os instrumentos já não soam das maneiras identificáveis e, com isso, da maneira como estes sons se relacionam entre si – a *síntese instrumental*, ou nas improvisações livres *síntese instrumental empírica*.

Poderia ainda ser dito que as sessões de escuta apresentam referências outras. Isto porque é tendo em vista que boa parte dos estudantes do Departamento de Música da USP – que digamos, num sentido, é o *lugar* físico onde se situa a OE – possui sobretudo a formação tradicional de Concerto, ou eventualmente aquela consolidada escolarmente enquanto Música Popular (jazz, choro, bossa nova), que interessaria estancar as concepções de música a isto associadas e que nisso tenha se fechado.

Outra escuta do semestre foram as performances de improvisação livre realizadas entre Joelle Leandre (contrabaixo acústico) e Nicole Mitchell (flauta). Interessava se atentar aos distintos usos que se fez do que caberia chamar de *texturas* e *gestos* e à maneira como uma lidava com o som da outra (questões já tratadas ao longo trabalho). O mais interessante para a questão que ora vem sendo problematizada, é o

---

<sup>124</sup> Trata-se de uma peça tão interessante do ponto de vista mencionado, que convém anexar um link para sua escuta: <https://www.youtube.com/watch?v=0Th6deE1HfI>

fato de que Mitchell e Leandre distinguiam minimamente nos materiais sonoros usados. Leandre, ao menos nas performances em questão, se valia do que vem sendo aqui chamado de *não-identificável*. Mitchell, no entanto, quase remetia ao *jazz*. O mais interessante ainda eram as divergências dos errantes: para alguns de fato algumas passagens *soavam idiomáticas*, para outros, digamos, eram como fragmentos ou citações. Leandre, por sua vez, era claramente “afetada” pelas particularidades do material em questão: em sua produção sonora é que, ao menos de minha perspectiva, haviam *dilaceramentos*: era ao identificável que se impunha as *vontades próprias* da improvisadora, sempre imanentes diante do que se passava durante a performance.

De qualquer maneira, este é um grande impasse entre os improvisadores, e ao invés de procurar falar em *limites* ou *medidas* do uso de idiomas, preferirei como muitos errantes retomar as *condições* e *restrições*: o que está em questão é como um material produz condições para a enunciação do outro *durante a performance* e não se ele ultrapassa uma “fronteira”, um limite, que determina territórios.<sup>125</sup>

Outros *usos* que fazem os errantes, outras coisas que lhes importam enquanto algo que lhes sejam *próprias* são os inúmeros conceitos depreendidos das propostas e que, ocasionalmente, conforme já aludido, servem até mesmo para se tratar das *propriamente livres*. Trata-se sempre de uma diluição.

Isto se passa com a *repetição* (ou o “looping” que era uma das ferramentas usadas nas práticas com regência). Nas improvisações livres, mesmo quando se fale em repetição, não concerne àquela com intenção de fidelidade propriamente dita. Não se trata de algo que se repete igual, também porque não se tem preocupações como alturas e durações mensuráveis – isto é, de um ponto de vista timbrístico, não há tanto o que *precisar* ao se comparar uma “repetição” com outra.

Até mesmo quando se fala em *estático* não é como o estático de outras músicas – o que inclusive poderíamos associar ao fato de que som é sempre movimento, seja porque se tem a continuidade das reverberações ou, noutros casos, por se tratarem de instrumentos que necessitam que o gesto seja reiterado. Já na ocasião dos *cardumes*, mesmo quando se usava o termo *groove*, tratava-se de uma *diluição*, até bem humorada, que se refere a um groove mais “torto”, que parece ter um pulso mas não tem – ou noutro sentido até se falava em um “groove de timbres”, termo do prof. Rogério Costa.

---

<sup>125</sup> As gravações de Mitchell e Leandre em questão não estão disponíveis na internet.

Tem-se ainda que, com o tempo os conceitos vão se rarefazendo pelo seu uso, o que, de um lado, indica que eles de fato estão sendo submetidos às mutações necessárias para que se associem às distintas situações das práticas (o que no limite corresponde à sua diluição radical), de outro, podem exigir novas discussões de textos e novas escutas. Pode-se falar ainda da noção de *sombra*, depreendida das práticas de regência, e que passou a se referir às situações nas quais um performer intenta uma imitação quase não defasada em relação ao outro. Os *clicks*, proveniente também das práticas com regência, se torna passível de referir-se a passagens nas seções de improvisação livre com suas características – ataques curtos, defasados temporalmente entre si, e ainda conforme mencionei, atravessavam as análises do *cardume*. Usam-se ainda conceitos dos textos do prof. Rogério: “foco de escuta mais gestual ou textural”. Evidentemente, sempre há algumas questões imanentes para as quais não se tem conceitos de antemão. Pode ainda ser mencionado, a despeito de a regências terem sido associadas por mim à redução de autonomia dos performers, que para alguns elas traziam à tona *possibilidades* muito improváveis sem um regente, como os silêncios abruptos de todos ao mesmo tempo. Trata-se de *fazer uso* desta prática, fazendo acontecer *em si e nas improvisações livres* algo dela que *interesse*.

Cabe ainda dizer, acerca das *propostas*, que embora elas restrinjam consideravelmente o que pode o performer fazer, elas possibilitam situações que de fato interessam propriamente *ao decorrer da performance* bem como ao que se poderá vir a fazer *noutras performances* (evidentemente associando-se ao que circundam as performances). O que interessa aqui agora é olhar para as propostas tendo em vista as atitudes do *tornar próprio*.

De um lado, conforme mencionei antes, algumas vezes a *proposta* consiste em tornar “consciente”, premeditado, o que se notou acontecer ocasionalmente nas *livres* ou noutras propostas. Neste caso, o *proponente*, chamemos assim, não está tão preocupado em *negar reativamente* os sistemas pre-existentes, por exemplo, mas sim em *fazer uso, aproveitar-se* de algo que *está no mundo*, uma *coisa*, um *objeto*, que algumas performances lhes disponibilizaram. Aquilo que se ouviu em uma situação musical qualquer (numa sessão de escuta, numa associação que ocorreu durante uma livre propriamente dita, num desvio durante uma proposta, etc.) se torna então um *objeto quase físico* (uma vez que o som é físico, mas efêmero). Deste *objeto* se poderá, de inúmeras maneiras, *fazer uso*, o que de um ponto de vista pode pressupor a enunciação



que acessa a linguagem em seu espaço virtual (ao se formular a *proposta*, por exemplo); de outro, que se realizem *ações sonoras diretas* – o que evidentemente faz daquela *situação musical* outra, uma vez que qualquer fenômeno físico é irrepetível. Nada é fixo, constante e imutável, como já alertava Proudhon.

Do outro lado, se poderia mencionar as situações em que o *propósito* não vem a ser realizado, que no entanto também nos importariam enquanto *maneiras de tornar as coisas próprias*: é o uso do estado de atenção possibilitado pelas *restrições e condições* temporariamente estabelecidas para a escuta *que me permite dizer “eu não fiz o que estava na proposta”* ou, ao contrário, *“queria fugir da regra, mas não fugi”* – o que, no entanto, em várias delas já não importará, sendo relevante apenas o tal *estado de atenção* que ela possibilitou<sup>126</sup>. Estas propostas ou “regras temporárias”, em tais situações, é que nos possibilitam lidar com conceitos e dissolvê-los para distinguir os sons que produzimos, nomeando-os, ainda que transitoriamente e sempre em relação a outro som e contexto.

### 3. Invenção

Tem se falado tanto aqui da *invenção*, do *inventar* e se mencionou os *inventores*. Dentre algumas considerações, viu-se que, acerca das heterotopias tratadas por Edson Passetti, interessaria distinguir a invenção daquilo que está *dado*, *Instituído* pelas sociedades. Já as reflexões à frente apresentadas se darão pela problematização da noção de *criar* – entendendo-a como associada à *Criação*, embora também aludindo à *criatividade*, enquanto correlata da *inovação*. Começemos por esta segunda questão.

Primeiro tomemos a formação musical, em seus múltiplos contextos. É sabido, e se poderia até depreender de considerações aqui feitas, que não é próprio de boa parte dos ensinos de música que se seja crítico da *reprodução*. Isto é, *majoritariamente*, importa fazer igual, *fidel*, o mais fidedigno possível – ou seja, reiterar o Instituído e se inserir *nele*. Ou ainda, mesmo quando se trata de algo mais aberto, como as práticas chamadas de Música Popular, até se trata de *produzir*, mas *no interior* de um estilo – a isto se associa o *idioma* e suas improvisações, amplamente referidos aqui.

---

<sup>126</sup> Sobre estas reflexões, devo mencionar as práticas com o *cinco sons*, realizadas com Manuel Falleiros realizadas quando da escrita de meu tcc, e as discussões que tive com o prof. Wilfrido Terrazas.

Se minuciarmos, na Música de Concerto, por exemplo, importa *interpretar* bem – o que sabemos se restringe a “improvisar e experimentar” apenas alguns parâmetros do som e muito restritamente, conforme considerações de Cook aqui aludidas. Não entrarei em detalhes das questões possíveis acerca disto. De qualquer maneira, se poderia aqui ainda afirmar que, a despeito das contribuições de educadores como François Delalande e Violeta de Gainza, que já datam de quase meio século atrás, o ensino de música segue baseado sobretudo na *reprodução* e noutras práticas aparentadas, sendo raras as *experimentações* (ou ainda, estas existem mas se apresentam apenas como *práticas "de crise"*: restritas a uma fase da vida ou da formação, conforme problematizei no capítulo dois).

Caberia, tendo isto em vista, indagar: quais práticas e enunciados problematizam a *reprodução*? Talvez aquilo do que mais se fala, de um ponto de vista deste, seja a *criatividade*. Mesmo sem uma revisão bibliográfica sobre isto, poderíamos dizer que *estamos no tempo da criatividade* – as empresas e instituições de ensino investem nisto das formas mais diversas, e muitas vezes, inclusive nas segundas, se fala abertamente em *inovação*. Não são necessárias tantas considerações para se notar que o *inovar* de que tanto se fala é aquele que *inova os meios para os mesmos, os mesmíssimos, fins* – é o que se faz na Empresa, e igualmente no Estado. Isto é na verdade outra forma de *reiterar o Instituído*, uma vez que ambos devem se utilizar dele para continuarem existindo.

No entanto, há uma questão que é uma das mais complicadas para este assunto: a despeito desta proeminência da *criatividade* (acrítica), isto a que chamamos amplamente de ensino de música talvez seja uma das áreas de saber *menos inovadas*, prevalecendo como era, ao menos um pouco mais que tantas outras práticas, artísticas ou não – *reproduzindo o Instituído*. De qualquer maneira, ainda que se venha a discordar desta afirmação por alguma razão – como por ser possível alegar que há formas de ensino de música mais *inovadas* do que aquelas que predominam na universidade, no Conservatório, etc., como aquelas que se utilizam de tecnologias notavelmente atuais –, o que se tem é que o *enunciado* à frente é corrente entre os críticos do *Instituído*, e por isso com ele importaria lidar: *a música é um campo de práticas baseado na reprodução*. A despeito de tantas discussões possíveis e necessárias, o que deve ser pontuado agora é que, por conta deste enunciado corrente (que realmente escancara um fato), *o discurso criativo-inovador* comumente é um

atrativo ao ensino musical. O que me interessaria, então, é indagar como a perspectiva de *invenção*, associada às radicalidades próprias crianças e dos *antiposicionamentos*, se situa diante da *criatividade empresarial* e de suas *inovações*.

Manter tudo como sempre esteve, isto é, o ensino *reprodutivo* *Instituído*, evidentemente nada tem a ver com a perspectiva deste trabalho. Entretanto, *isto não quer dizer que todas as críticas a isto estão “unidas sob uma única bandeira”*, a da criatividade, ou qualquer outra. Confrontos mais minuciosos entre a *criatividade empresarial inovadora* e a *invenção conforme tomada da criança e de sua relação com os objetos* requerem, claro, mais investigações e reflexões. Entretanto, esta é uma distinção que se considerou necessário deixar aqui sugerida.

O que até agora foi mencionado já bastaria, de inúmeros pontos de vista, para produzir algumas hesitações frente à noção de *criar*. Entretanto, se delineará ainda outra contestação do *criar*, recortada tendo em vista o que veio sendo delineado no capítulo, a aversão às *essências*. Trata-se do *criar* ligado à *Criação*, um tema mais “antigo”, muito mais do que aquele da *criatividade*.

Quando da, já aludida, discussão acerca das *heterotopias de percurso* – as vidas repletas de experimentações, que evitam se ossificar – Passetti nos distingue aquilo que seria o *poder acabado da Criação* e os *percursos inventados pelo artista* (2003b, p. 33). Ao *acabado* poderíamos aproximar as *perfeições* e tudo aquilo que se pretenda eterno e incontestável.

De Stirner, por sua vez, tomaríamos ainda que a noção de *Criação* remete àquilo que é *original*, isto é, ligado à *origem*:

no mito apenas os primeiros seres humanos precisaram de ser criados, o gênero humano que veio depois reproduziu-se por si. A primeira criação, pelo contrário, tem de sair 'do nada', isto é, para a concretizar, o espírito dispõe apenas de si próprio; ou melhor, nem de si próprio dispõe, tem de se criar a si próprio: por *isso*, a sua primeira criação é ele próprio, *o espírito*. (Stirner, 2004 [1845], p. 33)

Deveríamos então confrontar esta *originalidade* com a perspectiva que ora veio sendo delineada. O improvisador, viu-se, faz música *com o uso*, a *apropriação*, o *dilaceramento*, o *desfrute* e o *proveito* que tira das coisas *do mundo*, uma vez que ele *se situa neste mundo* e só aí, *transitoriamente*, se apercebe. Isto a que se chama *O Criador*, ao contrário, teria quase que uma *Autonomia Absoluta*, sendo esta sua *essência* propriamente dita. O Criador é *absolutamente livre para criar*, uma vez que o que

produz não lida com as coisas *do mundo*, mas se *funda*, é *originário*, pode partir *do nada*.

Se associarmos a *criação* à *origem*, ao que *sai do nada*, como é que associaríamos as improvisações livres a ela? Para tal questão se deve reiterar que o *uso das coisas do mundo* só é possível na *presença* delas, o que apenas o improvisador de carne e osso pode fazer, não sendo possível para uma suposta “essência” do improvisador. Não se trataria, neste sentido, de *criação*, uma vez que o *nada* só pode existir na *origem do mundo* e o improvisador se situa *diante deste mundo* que já está fisicamente repleto de coisas.

Desta perspectiva, seria difícil não concluir que a *Criação* e o *Criador* só podem ser metafísicos e que, neste sentido, desinteressariam aos improvisadores do ponto de vista que aqui interessa. Reitera-se ainda, a realização de heterotopias precisa se dar *neste mundo, situada num lugar*, e também neste sentido é que não poderia *partir de um nada*. Se tem algo que as heterotopias definitivamente não são é a *origem* das coisas. Ao contrário, elas rompem com as certezas ligadas ao *de onde se veio e para onde se vai*. E neste sentido, inclusive, jamais se poderá tratar as improvisações livres como a realização de uma *predestinação futura* do fazer musical, o enfim *Universal* (já problematizado), tampouco como um retorno à suposta *liberdade original e absoluta*.

O *inventar*, no entanto, tendo em vista as sugestões de Edson Passetti, se dá por *percursos*, distintos dos *caminhos* – estes últimos, disponíveis às separações entre *bom e mau*, ambos os “lados” se referindo a algo definido de antemão, conforme aludido quando da menção ao crime, a desobediência e ao pecado (ou até mesmo ao *contrapositionamento*, face oposta da moeda do *posicionamento*).

Os *percursos* só se realizam nas próprias ações que os *inventam*, por isso têm de ser realizados no *presente*, de maneira *inacabada*, pelo próprio *interessado* (sozinho ou com outros associados) e *dissolvendo a si*. Pode-se então sugerir, trazendo propriamente para as improvisações, que o que se faz nos *percursos de invenções* difere do *poder acabado da criação* do ponto de vista da *impermanência*, conforme podemos depreender também de Costa:

Na improvisação, o objeto não existe a priori, nem a posteriori, ou melhor: sua existência é absolutamente efêmera – ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma seqüência de atos. (Costa, 2003, p. 99)

O *objeto* que não existia a priori (distinção da improvisação com a composição...) igualmente não se manterá após a *ação* do improvisador, não vindo a ser uma obra ou qualquer outra coisa perpétua (ainda que se possa gravar uma performance se aluda a ela numa conversação posterior). Nisto talvez se delineie outra distinção do improvisador em relação ao *Criador*: o segundo não tem nada para transformar e experimentar em si, uma vez que é tido como *perfeito*. Por isto, o que lhe importa é apenas *transferir* o que há nele mesmo de *acabado* para sua *criação* ou *criatura*, enfim sua *obra*. É isto, inclusive, o que pode legitimar uma *contemplação*, ou até um *louvor*, dela, que evidentemente nega a efemeridade.

A *invenção enquanto percurso*, por sua vez, se associaria ao improvisador do ponto de vista de que ele *reinventa a si* a cada *experimentação* das imprevisíveis possibilidades do mundo, de seus objetos e das associações com os demais.

## Inquietações transitórias

Colocar as improvisações livres em perspectiva anarquista requer, procurou-se aqui mostrar, que se atente tanto ao que se passa durante a música quanto ao que a circunda, salientando como as duas coisas se alimentam mutuamente. Uma prática musical atravessada por conversações horizontalizadas e desidealizadas nutre-se ainda das reinvenções e dissoluções de cada um e, com isto, lida quase que necessariamente com questões do ensino. Trata-se de associá-lo ao fazer, problematização presente entre os anarquistas desde muito antes de ser assimilada pelo instituído e que não é uma mera conciliação entre teoria e prática – para as improvisações livres e para as práticas anarquistas, separações estritas como estas sequer procedem. É a vida que está em questão.

Esta, no entanto, não se confunde com a *micropolítica*, noção segundo a qual se releva as situações cotidianas somente quando elas se aparentam às chamadas “*questões estruturais*”. O político é indissociável das negociações, mediações e representações e, uma vez que não se pode dizer o mesmo do cotidiano, tem-se que a vida já é tem de ser mais (e menos) do que a política. Ela *anseia por viver* e não por direitos e legalizações – ainda que, em algumas situações, de fato a vida tire *proveito* deles. É neste sentido que as transformações dela possibilitadas pelas improvisações livres não são uma questão *política*<sup>127</sup>. Trata-se de transformações *anarquizantes*.

O que se tem é que os atravessamentos entre a vida e as improvisações livres só podem ser entendidos de perspectivas como a das *éticas* e a das *ações diretas*, que não se apartam das incertezas e só têm sentido na relação entre os *presentes*. Da política, por sua vez, só se pode obter a *Moral*, com sua aspiração ao *Universal*, e suas pretensas garantias apaziguadoras que não redundam noutra coisa que não em normas e normalidades. O que ela faz é *instituir* e isto é avesso ao *inventar*.

As práticas de improvisação livre, sobretudo aquela aqui referida como *uma livre mesmo, sem porém's*, requerem a predisposição ao *inventar*. Isto porque elas não se condicionam pelo *terceiro* e *sequer almejam seu reconhecimento* – o que é próprio do *Institucionalizado*. Em detrimento do *funcional*, do *organizado* e do *social* propriamente dito, seus associados experimentam *estéticas*. O que então possibilitam as

---

<sup>127</sup> É necessário aqui retomar a distinção entre antipolítica e apolítica. Enquanto a segunda supõe ser possível dela se apartar, a primeira, que aqui interessa, se predispõe a enfrentar a política.

improvisações é o desfrute, de maneira desidealizada, de algo conduzido *pelos envolvidos*, que abertamente *alimentam-se uns dos outros e saboreiam suas diferenças*. Tais práticas e suas correlatas associações, aqui se viu, podem de fato se dar no mesmo espaço físico que algo *Instituído*. Entretanto, a atitude *errante* só se faz presente na contestação dele enquanto tal.

## Bibliografia

AQUINO, Julio Groppa (2016). Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v.12, n. p. 179-2016.

ALONSO, Chefa (2008). *Improvisación libre: la composicion em movimiento*. Editorial dos acordes, Madrid (ES).

ARMAND, Émile (2007). *El anarquismo individualista*. La Plata: Terramar.

ATIVISMOABC, Coletivo Anarquista (2014). *Gestão de espaços autônomos. “Fanzine” de produção independente*, Santo André (SP).

\_\_\_\_\_ (2014a). *Princípios do coletivo. “Fanzine” de produção independente*, Santo André (SP).

AUGUSTO, Acácio (2013). *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado apresentada ao PEPG-Ciências Sociais, PUC-SP.

BAKUNIN, Mikhail (1999). *Deus e o Estado*. São Paulo: Nu-Sol/Imaginário.

\_\_\_\_\_ (2007). *O princípio do Estado*. In: *Revista Verve*. São Paulo: Nu-Sol, v.11, p. 50-77.

BAILEY, Derek (1992). *Improvisation: its nature and practice in music* Originally published: Ashbourne, England: Moor; and Pub. in association.

\_\_\_\_\_ (1992a). *What is free improvisation?* [entrevista concedida a Christian Munthe]. Prepared guitar blog. <http://preparedguitar.blogspot.com/2015/03/christian-munthe-what-is-free.html> (último acesso em 14/02/2018)

BELL, David (2011). *Playing the future: improvisation and nomadic utopia*. CCA (Centre for Contemporary Arts), Glasgow.

\_\_\_\_\_ (2014). *Improvisation as anarchist organization*. *Ephemera journal: theory & politics in organization*. Volume 14 (4), pp. 1009-1030.

BEY, Hakim (2001). *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo, Conrad.

BRITO, Teca Alencar de (2003). *Música na Educação Infantil*. São Paulo: Peirópolis.

\_\_\_\_\_ (2007). *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado apresentada à PUC. São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2011). *Koellreuter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001. 2ª edição.



BORGES, Jorge Luís (s/d [1952]). O idioma analítico de Johns Wilkins Disponível em: <http://aracnologia.macn.gov.ar/st/biblio/Borges%201952%20EI%20idioma%20analitico%20de%20John%20Wilkins.pdf> (último acesso em 14/02/2018)

BORGO, David. Sync or Swarm: Musical Improsation and the Complex Dynamics of Group Creativity. In Futatsugi, K. et al., eds., Goguen Festschrift: LNCS 4060, Berlin: Springer-Verlag, 1-24.

CAMPESATO, LÍlian (2015) Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, ES.

\_\_\_\_\_ (2013). Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, RN.

\_\_\_\_\_ (2012). Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música. Tese de doutorado, PPGMUS-ECA-USP.

\_\_\_\_\_ (2012). Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo. Pg. 245-253.

\_\_\_\_\_ (2010). Dialética do Ruído. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Florianópolis, SC.

CAMPOS, André (2014). 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.

\_\_\_\_\_ (2013). Da palavra ao gesto instrumental: uma proposta de improvisação livre. In: XXIII Congresso da ANPPOM, Natal (RN).

CAMUS, Albert (2011 [1951]). O homem revoltado. Valerie Rumajanek (trad.). Editora: Record. Rio de Janeiro.

CLASTRES, Pierre. Liberdade, inominável, mau encontro. In: La Boetie, citado à frente.

CHION, Michel. Three Listening Modes. In.: Sterne, citado à frente.

COOK, Nicholas (2007). Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Revista Per Musi, Belo Horizonte (MG), n.16, p. 07-20. Tradução Fausto Borém (UFMG).

COSTA, Rogério (2003). O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação. Tese de doutorado, PEPGCS-PUC, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2007). 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.

\_\_\_\_\_ (2008). A ideia de corpo e a configuração do ambiente da livre improvisação. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez.

\_\_\_\_\_ (2009). A ideia de corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical. *Revista OPUS*, Goiânia, p. 87-99.

\_\_\_\_\_ (2012). A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.60-66.

\_\_\_\_\_ (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. p. 278-286.

\_\_\_\_\_ (2015). A improvisação livre, a construção do som e as novas tecnologias. *Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, p. 119-131.

\_\_\_\_\_ (2015a) 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.

\_\_\_\_\_ (2016). Música errante: o jogo da improvisação livre. *Perspectiva*, Fapesp, São Paulo.

\_\_\_\_\_; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICÊNCIO (2013a). Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. In: KELLER, D., QUARANTA, D. & SIGAL, R., (eds.). *Special Volume Sonic Ideas: Musical Creativity*, Vol. 10. Morelia, Michoacán.

\_\_\_\_\_; SCHAUB, Stéphan (2013). Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal.

CORBETT, John (2016). *A guide to free improvisation listeners*. Ed. Washington, 2016.

DE CLEYRE, Voltairine (2009 [1912]). *Desobediência civil: Fundamentos da ação direta*. Confederação Nacional do Trabalho Galiza, Santiago de Compostela.

DELEUZE, Gilles (1992). Post-scriptum sobre as sociedades de controle. IN:\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: 34.

\_\_\_\_\_ (1997). A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34. p. 11-16.

\_\_\_\_\_ (2006 [1986]). Foucault. IN: MARTINS, Claudia Sant'Anna (trad.). São Paulo, Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2010). Sobre o teatro. Um manifesto de menos/ O esgotado. Tradução de Fátima Saadi e Ovídio de Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_ (2015). Curso sobre Foucault III. La subjetivación. Buenos Aires: Cactus.

DEL-NUNZIO, Mário (2011). Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais. Dissertação de mestrado PPGMUS-ECA-USP. São Paulo.

DEFERT, Daniel (2013). "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, pp. 33-55.

FALLEIROS, Manuel (2012). Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação. Tese de doutorado, PPGMUS-USP, São Paulo.

FERRAZ, Silvio (2016). Prefácio. In. Costa, Rogério. Música errante: o jogo da improvisação livre. Perspectiva, Fapesp, São Paulo, pp. XV-XXIV.

FERRUA, Pietro (2001). Intencionalidade, Anarquismo e Arte. In.: Plínio Augusto Coêlho, (trad. e org..). Arte e Anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo (SP).

\_\_\_\_\_ (2001). Surrealismo e anarquismo. COÊLHO, Plínio Augusto. In: Surrealismo e anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo (SP).

FONTEERRADA, Marisa (2005). De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP.

FREITAS, Maurício (2008). Anarquismo agora [resenha sobre o livro Anarquismos & Educação, de Edson Passetti e Acácio Augusto]. Revista Ponto e Vírgula, PUC-SP. n. 4, São Paulo.

FOUCAULT, Michel (1988 [1976]). História da sexualidade, 1: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

\_\_\_\_\_ (1995). O sujeito e o poder. In: Dreyfus, Hubert e Rabinow, Paul. Michel Foucault, uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Trad.: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 231-249.

\_\_\_\_\_ (1996 [1970]). A ordem do discurso. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (1998 [1984]). História da sexualidade, 2: o corpo e seus prazeres. Trad.: de Maria Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_ (1999 [1976]). Em defesa da sociedade. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2000 [1966]). Prefácio. In: As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, pp. XVIII-XXIII.

\_\_\_\_\_; Boulez, Pierre (2002 [1983]). 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.

\_\_\_\_\_ (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.

\_\_\_\_\_ (2002 [1967 – versão da publicação de 1984]). 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 [1980]). 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 [1982]). 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.

\_\_\_\_\_ (2004). A hermenêutica do sujeito. FONSECA, de Márcio Alves da, e MICHAIL, Salma Tannus (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_ (2005a [1969]). Arqueologia do saber. Tradução: Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária.

\_\_\_\_\_ (2005b [1982]). É inútil revoltar-se? In: Ditos e escritos V, Rio de Janeiro, Forense, 2005b, pp. 77-81.[1979]; Foucault (por si mesmo) pp. 235-239.

\_\_\_\_\_ (2005c [1984]). História da sexualidade, 3: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal..

\_\_\_\_\_ (2006 [1975]). Eu sou um pirotécnico. In: POL-DROIT, Roger. Michel Foucault, entrevistas. São Paulo: Graal. p. 67-100.

\_\_\_\_\_ (2011 [1984]). A coragem da verdade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2013a [1966a]). O corpo utópico. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 7-16.

\_\_\_\_\_ (2013a [1966b]). As heterotopias. In: O corpo utópico, as heterotopias. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo, n-1 edições, pp. 18-30.

\_\_\_\_\_ (2015 [1973]). A sociedade punitiva. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF-Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2015 [1983]). O poder e a política de Michel Foucault. Tradução de Andre Degenszajn. Revista Ecológica, São Paulo, n. 12, mai-ago, pp. 93-107.

\_\_\_\_\_ (2015 [1978]). O saber gay. Tradução de Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. Revista Ecológica, n. 11, jan-abr, pp. 2-27.

\_\_\_\_\_ (2016 [1968]). Conversa entre Michel Foucault e Claude Bonnefoy. In: \_\_\_\_\_. O belo perigo: conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte: Autêntica. p. 33-77.

GALLO, Silvio (2006). Ferrer e a pedagogia racional: um balanço, cem anos depois... In: Revista Educação Libertária nº1. Editora Imaginário, São Paulo (SP), 2006. Pg. 37-43.

\_\_\_\_\_ (2007). 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, 2007, v. 1, p. 93-102.

GUATTARI, Félix (1989). As três ecologias. 1989, Papirus, Campinas.

GOLDMAN, Emma. (2006). Ferrer e a pedagogia libertária. Revista Educação Libertária. Imaginário, São Paulo

\_\_\_\_\_. Minorias versus maioria, Tradução de Elaine K. de Carvalho. Revista Verve, São Paulo, Nu-Sol, nº13, 2008, p. 123-133.

GODWIN, Willian. Crimes e punições. Verve n.5 (PUC): São Paulo, 2004, pp. 11-87.

HARDT, Michael; Negri, Antonio. Declaração. Isto não é um manifesto. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: edições n-1, 2014.

HARLEY, Maria Anna (1994). Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations. PhD, McGill University, School of Music. Montreal, Quebec, Canada.

HOLMES, Bryan (2009). Análise espectromorfológica da obra eletroacústica Desembocaduras. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XII, mar. 2009.

IAZZETTA, Fernando (2009). Música e mediação tecnológica. Perspectiva, Fapesp, São Paulo.

IBÁÑEZ, Tomás (2014). Anarquismo es movimiento. Anarquismo, neoanarquismo y post-anarquismo. Barcelona: Virus Editorial, 2014.

KANT, Emmanuel (2004). Para a paz perpétua: um esboço filosófico. IN: GUINSBURG, L. (org.). A Paz perpétua: um projeto para hoje. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, PP.31-54.

LANDSTREICHER, Wolff (2006). Da política à vida: livrando a anarquia do fardo esquerdista. Raividições

LA BOÉTIE, Etienne de (1987 [1574]). Discurso da servidão voluntária. Tradução Laymert Garcia Santos. São Paulo, Brasiliense, 4 ed.

LOCKE, John (1973 [1690]). Segundo tratado sobre o governo. Editora Abril, 1973 [1690]. Trad. E. Jacy Monteiro

MALATESTA, Errico. (2009) Anarquismo e Anarquia. Tradução Felipe Corrêa. Faísca, São Paulo.

MARX, Karl (s/d). A questão judaica (s/d). Trad.: Arthur Morão. São Paulo: Moraes, s/d.

MIRANDA, José Bragança de (2004). Stirner, o passageiro clandestino da história. In.: Stirner, Max (2004), citado à frente, pp. 295-339.

MURAIL, Tristan (1999 [1985]). A revolução dos sons complexos. Tradução José Augusto Mannis. Atravez, São Paulo.

NEWMAN, Saul (2011). A servidão voluntária revisitada: a política radical e o problema da autodomação. Revista Verve, n. 20, 2011. São Paulo: Nu-Sol, pp. 23-48. Trad. Anamaria Salles.

NIETZSCHE, Frederich (2014 [1892]). Assim Falou Zaratrusta. LP&M, São Paulo.

OLIVEIRA, Salete (2002). Do amor à política (2002). In.: Revista Verve nº2. São Paulo. Nu-Sol, 2002. p. 256-267.

\_\_\_\_\_ (2005). A grandiloquência da tolerância, direitos e alguns exercícios ordinários. In.: Revista Verve nº8. São Paulo. Nu-Sol, p. 276-290.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio (2011). Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. Música Hodie, vol 11. 2011, p. 11-25.

PASSETTI, Edson (2002). Heterotopias anarquistas. Verve nº2, Nu-Sol, São Paulo, pp. 141-173. [Ampliado em Passetti, 2003, pp. 289-318]

\_\_\_\_\_ (2002a). A arte da amizade. Revista Verve, São Paulo, Nu-sol, PUC-SP, v. 2, p. 22-60.

\_\_\_\_\_ (2003). Anarquismos e sociedade de controle. Cortez, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2003a). Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida. Imaginário, 2003.

\_\_\_\_\_ (2003b). Vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle. Verve nº4, Nu-Sol, pp. 32-55.

\_\_\_\_\_ (2004). Uniformidades e anarquia. Verve, n.6. Nu-sol, pp. 299-308.

\_\_\_\_\_ (2004a). Stirner, o único, em língua portuguesa. Verve nº5, Nu-sol, São Paulo, pp. 231-238.

\_\_\_\_\_ (2006). Terrorismos, demônios e insurgências. In: Passetti, Edson e Oliveira, Salete (orgs.). Terrorismos. São Paulo, Educ, pp. 95-121.

\_\_\_\_\_ (2007). 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.

\_\_\_\_\_ (2013). Da vida dos arquivos anarquistas contemporâneos no Brasil. In Revista Ecológica, n. 6. São Paulo: PUC-SP, pp. 54-81

\_\_\_\_\_ (2017). Heterotopia da vida sem punição. Verve nº31, Nu-sol, São Paulo, pp. 155-172.

\_\_\_\_\_; Augusto, Acácio (2009). Educação e anarquia: abolir a escola. 53º ICA (International Conference of Americanists), Cidade do México.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (2014). O drama da *multidão* os trágicos *black blocs*: a busca do constituinte como destino e a ação direta. Revista Ecológica, PUC-SP, São Paulo.

PROUDHON, Pierre Joseph (1986). A democracia mutualista. In. Passetti, Edson e Resende, Paulo-Edgar (orgs). Proudhon. Trad.: Célia Gambini. São Paulo: Ática, 1986a, pp. 146-204

\_\_\_\_\_ (1986). 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.

PRESSING, Jeff (1998). 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.

RAGON, Michel (2001). De Féneon a Dubuffet. Imaginário, 2001. Tradução: Plínio Augusto Coêlho. In:, Plínio Augusto Coêlho. Surrealismo e Anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo

ROEDERER, Juan (1998). Introdução à Física e Psicofísica da Música. Tradução Alberto Luís da Cunha. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Doris Accioly (2013). Anarquistas: criação cultural, invenção pedagógica. Educação e Sociedade, Unicamp.

STERNE, Jonathan (2012). Sonic imaginations. In.: \_\_\_\_\_ Sound Studies Reader, New York, 2012.

STIRNER, Max (2004 [1845]). O único e sua propriedade. Trad.: João Barrento. Antígona, Lisboa.

THOREAU, Henry David (1999). Desobediência civil. Tradução de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM,.

VALENTI, Cristina (2001). Living Theatre e a cultura libertária. Imaginário, 2001, São Paulo. In.\_ Arte e Anarquismo.

VEYNE, Paul (2008). Foucault, seu pensamento, sua pessoa. Editora Grafia. 2008, São Paulo.

ZORKINE, Paul; BRETON, Roland; NIN, Serge (2001). O verdadeiro sentido de um encontro. Tradução: Plínio Augusto Coêlho. In: Plínio Augusto Coêlho,. Surrealismo e Anarquismo. Editora Imaginário, São Paulo (SP). Pg. 67-69.